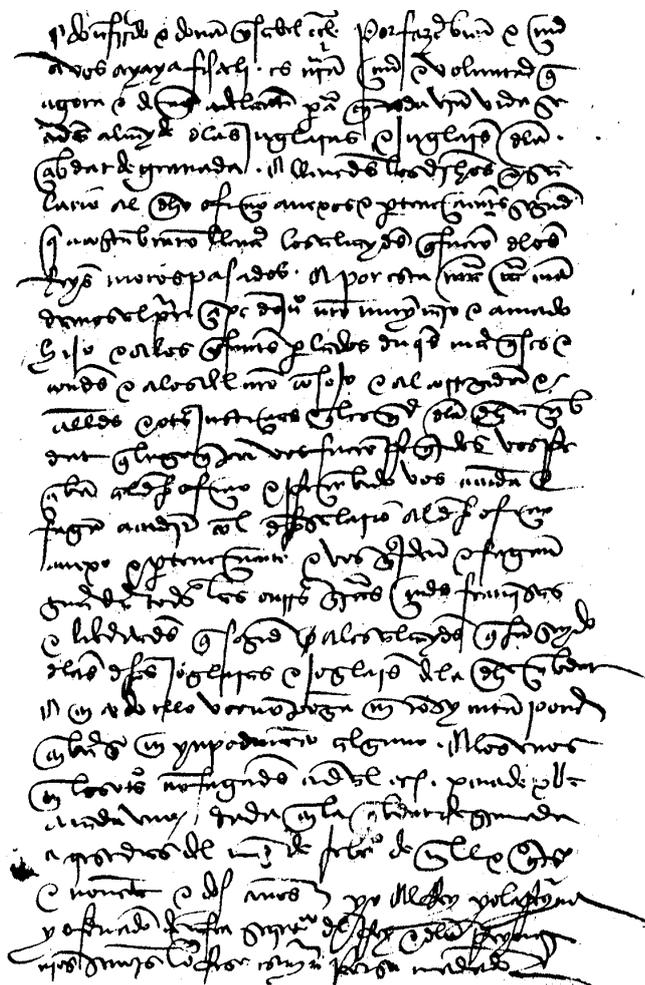


# Reynaldo Fernández Manzano



## La música de al-Andalus

en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Tesis doctoral. Director: Dr. Antonio Malpica Cuello.*

*Universidad de Granada, 2012.*

**Portada:** Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 13 de Febrero de 1492. Granada, f. 18.  
*Merced del oficio de Alcayde de las juglaras y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaydes nombrados por los reyes moros.*

© Textos y fotografías: Reynaldo Fernández Manzano.

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Reynaldo Fernández Manzano  
D.L.: GR 2172-2012  
ISBN: 978-84-9028-093-5

## Índice general.

Índice general.....	3
Índice de documentos.....	13
Índice de iconografía musical de al-Andalus.....	15
1. Agradecimientos.....	16
2. Introducción.....	18
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA MÚSICA DE AL-ANDALUS: ANÁLISIS DE LA FONOGRAFÍA HISTÓRICA Y DE LA BIBLIOGRAFÍA INSETA EN LAS DISTINTAS CORRIENTES METODOLÓGICAS .....	20
I.1. “Fonoarqueología” de la música árabe.....	22
I.2. Análisis de la bibliografía en las corrientes metodológicas de aproximación científica a la música árabe y de al-Andalus.....	33
I.2.1. Folklore e inicios de la etnomusicología.....	33
I.2.2. Difusionismo.....	35
I.2.3. El "espíritu de los pueblos": nacionalismo.....	39
I.2.4. Materialismo.....	40
I.2.5. Escuela de los Annales, particularismo histórico y etnomusicología.....	40
I.3.6. Otras tendencias antropología cultural: estructuralismo, funcionalismo, ecología cultural, simbolismo, etc.....	42
II. TEORÍA MUSICAL.....	44
II.1. Mitos musicales.....	47
II.1.1. Apolíneo y dionisiaco.....	47
II.1.2. Música y muerte.....	47
II.1.3. Mitos musicales en el mundo islámico.....	49
II.2. Educación, ethos y música.....	50
II.3. La música como camino para llegar a la verdad y la vía del misticismo.....	53
II.4. La música como ciencia (cronológicamente).....	59
Pitágoras de Samos (ca. 582 a. C. – 507 a. C.).....	59
Philolaus (Filolao) (ca. 470 a.C. – fines del s. V a.C.).....	60

## Reynaldo Fernández Manzano

Arquitas de Tarento (ca. 430-360 a.C.).....	60
Euclides (ca. 325-365 a. C.).....	61
Escuela harmonikoí.....	61
Aristóxeno de Tarento (ca. 360 a.C - ?).....	61
Plutarco (ca. 45 d.C. – 126 d.C.).....	63
Nicómaco de Gerasa (s. II).....	63
Arístides Quintiliano (siglo II d.C.).....	63
Ptolomeo (Tolemaida, Tebaida, c. 90 – Cánope, c. 170).....	65
San Agustín (Tagaste 354, Hipona 430).....	68
Boecio (Roma, 480 – Pavía, 524/5). ....	70
San Isidoro de Sevilla (Cartagena, c. 560 - Sevilla, 636).....	74
Al-Kindī (ca. 802-866).....	75
Banū Mūsā ben Šākīr (ca. 800-873).....	80
Al-Munaŷŷim (856-912).....	80
Ijwān al-Šafā' (Hermanos de la Pureza) (siglo X).....	80
Al-Iṣfahānī (897-967).....	81
Al-Fārābī (872-950). ....	81
al-Jawārizmī ( -997).....	86
Al-Kātib (ca. X-XI Alepo?).....	86
Avicena (ibn Sīnā) (Afsana 980 – Hamadān 1037). ....	87
Avempace (ibn Bāŷŷa) (Zaragoza ca. 1070 – Fez 1138).....	89
Al-Gazālī (Algacel) (Tus 1058 – Tus 1111). ....	93
Abuzale (Ibn Abī l-Šalt al-Dānī, Umayya) (Denia, Bujía 1068 – Argelia 1134).....	93
Dominicus Gundissalinus, Gundisalivus, Domingo Gundisalvo, Domingo Gonzalo (Segovia, ca. 1110 - Toledo, 1181).....	94
Averroes (ibn Rušd) (Córdoba 1126 – Marrakech 1198).....	94
al-Tīfāšī, (Argelia 1184, El Cairo 1253).....	96
Ibn Sana' al-Mulk (1155-1211).....	97
al-Urmawī, Šafī al-Dīn (Bagdad 1230, Bagdad 1294).....	97
Ibn Sab'in (Valle del Ricote, Murcia 1217 – La Meka 1271). ....	98

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Ibn Mun'im al-'Abdari (Denia, Valencia s. XII – Marrakech 1228/9?).....	98
Ibn al-Jaṭīb (1313-1374/5).....	98
Tratados moriscos sobre el laúd (ʿūd) (s. XV-XVI).....	98
Ars de pulsatione Lambuti (1496).....	99
Fuentes jurídicas y morales:.....	100
- Ibn 'Abd al-Rabihi, 'Abu- 'Umar (Córdoba 860- Córdoba 940).....	100
- Ibn Ḥazm de Córdoba (Córdoba 994 – Montija, Huelva, 1064).....	100
- Abū Bakr al-Ṭurṭūšī (Tortosa – El Cairo 1126).....	101
Fuentes lexicográficas:.....	101
- Ibn Sida, Abū l-Ḥasan (Murcia 1007 – Denia 1066).....	101
- Glossarium Latino-Arabicum (anónimo, s. XII).....	102
- Pedro de Alcalá (s. XV).....	102
Fuentes preceptivas de música religiosa, ṣūfi:.....	102
- Ibn al-Hāỵy al-Azdī, Abū l-'Abbās (m. Constantina (Sevilla) 1249/1250?). .....	102
- Ibn Sīd (Granada 1255-1333).....	103
III. ANTECEDENTES EN LA PENÍNSULA IBÉRICA: FOCOS CULTURALES ANTERIORES A LA LLEGADA DE LA MÚSICA ÁRABE. ....	104
IV. LA MÚSICA ÁRABE. ....	106
IV. 1. Período preislámico.....	106
Ḥudā' o Ḥidā'.....	108
Naṣab o ḥudā'.....	108
Naza'y.....	108
Sinād.....	108
IV. 2. Período de formación.....	109
Escuela de Medina.....	109
Escuela de La Meca.....	110
Escuela de Damasco.....	111
IV. 3. Período de esplendor.....	111
Escuela de Bagdad.....	111
IV. 4. Escuelas y formas musicales.....	113

## Reynaldo Fernández Manzano

IV.4.1. Escuela de la Península Arábiga.....	113
Maqām.....	113
Şawt (plural aşwāt).....	114
IV.4.2. Escuela del Próximo Oriente o del Mediterráneo oriental, también denominada escuela sirio-egipcia.....	115
Waşlā (plural waşlāt).....	115
Layālī.....	115
Mawwāl.....	115
Taqşīm.....	116
Dawr.....	116
Qaşīda.....	116
Taqţūqa.....	116
Taḥmīla.....	116
Dūlāb.....	117
Lungā.....	117
IV. 4. Escuela occidental. Nūba.....	117
- Escuela andalusí-magrebí.....	117
- Escuela andalusí de la Curva del Níger.....	117
IV. 5. Música religiosa.....	118
IV. 5. 1. En la mezquita.....	118
- Recitación del Corán.....	118
- Adān.....	119
IV. 5. 2. Música şūfī.....	119
IV.6. Música popular.....	120
IV.6.1. Ciclo festivo religioso.....	120
- `Aşūrā´.....	120
- Mawlid o mawlūd, Mawlid al-nabī.....	121
- Raŷab.....	121
- Laylat al-qadr, laylat al-barā`a.....	121
- Ramaḍān.....	121
- Al-`īd al-kabīr o `īd al-aḍḥā.....	122

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- `Urs, fiestas de veneración a un walī.....	122
IV.6.2. Celebraciones relacionadas con el ciclo vital.....	123
- Tasmiya.....	123
- Jitān.....	123
- `Urs, `urus, `umra.....	123
- Funerales.....	123
IV. 6. 3. Celebraciones relacionadas con los ciclos productivos, institucionales y otras fiestas.....	124
V. LA MÚSICA DE AL-ANDALUS.....	125
V.1. Los grandes centros musicales-culturales del siglo IX.....	127
V.1.1. La Europa carolingia.....	128
V.1.2. Bizancio.....	132
V.2.1. Kassia.....	135
V.1.3. El mundo islámico de oriente.....	138
V.1.4. Al-Andalus en el siglo IX.....	143
V. 2. Ziryāb, escuela de Córdoba.....	145
V. 3. Muwaššaḥa (moaxaja).....	150
- Lamma Bada.....	151
- Análisis musical de las muwaššaḥas conservadas en el Próximo Oriente. .....	157
V.3.1. Relación letra-música.....	158
V.3.2. Algunas notas sobre el análisis musical de la melodía.....	160
- Sobre el ritmo "Darb".....	160
- Sobre la melodía "lahn".....	162
- Sobre la estructura musical de la composición.....	164
- Sobre el posible acompañamiento.....	166
- Análisis de la muwaššaḥa andalusí Man Ḥabbak.....	167
V. 4. Zéjel.....	176
V. 5. Nūba.....	178
V. 6. El papel de la mujer.....	185
V.6.1. Amor 'udrī y amor cortés.....	187

## Reynaldo Fernández Manzano

V. 7. La música imazighen (bereber).....	194
- Tamghra.....	196
- Endechas y amarg.....	196
- Aḥwash y aḥidus.....	197
- Imdyazn.....	198
- Shikhat.....	198
- Rways.....	198
- Rāy (raī).....	199
V. 8. Estructuras musicales.....	200
Ciclos rítmicos.....	200
V. 8. 1. Relación letra-música.....	207
V. 8. 2. Agrupaciones instrumentales.....	208
VI. LA MÚSICA DE LOS MORISCOS DEL REINO DE GRANADA.....	210
VI.1. Primer periodo, 1492-1525: La utopía de la convivencia, yuxtaposición cristiano-morisca.....	214
- Carta de merced del oficio de alcaide de las juglaras y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros. Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 13 de febrero de 1492. Granada. Folio 18.....	217
- Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado "tarcón", que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios. Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos desde 1516 hasta 1518 [27 de enero de 1517], Folio 101r y v.....	220
- Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales el Fisteli cesase e consumiese el derecho que en tiempos de moros pagaban los juglares o zambrosos. Archivo de la Catedral de Granada. Legajo 2003. Indiferentes. 11 de marzo de 1518.....	224
- Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto tarcón que se pagaba por las zambras. Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos de 1518 hasta 1522, 4 de enero de 1519, Folio	

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

42.....	225
- Ordenanza hecha por Don Fernando de Toledo para de Toledo para doctrina de los cristianos nuevos de Huéscar y Castilléjar, 9 de junio de 1514. Archivo del Ayuntamiento de Huéscar. Ordenanzas de la Ciudad de Huéscar, Título 34. “Doctrina de los cristianos nuevos”; folio 81 v.....	228
- Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que los ministriles moros de los lugares de su tierra fuesen a dicha ciudad para la celebración de las fiestas del Corpus Christi. Archivo del Ayuntamiento de Baza. Registro de Cabildo. 31 de diciembre de 1495, (comenzó en Domingo 12 de octubre de 1493). .....	229
- Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que a esta ciudad fuesen los moradores de las villas de Zujar, Freila, Caniles y Benamaurel al recibimiento del Jubileo y que los de Caniles fuesen los que tenían cargo de sus zambras. Archivo del Ayuntamiento de Baza. Cabildos de los años 1523, 1524 y de 1525, 4 de noviembre de 1524.....	229
- Particular acuerdo del Ayuntamiento de Málaga para hacer un regocijo con las zambras de los lugares de su Axarquía y de su Hoya. Archivo del Ayuntamiento de Málaga. Libro IX de Cabildos. Folio 186. 7 de agosto de 1535.....	230
- Francisco Núñez Muley: visita del arzobispo Fray Hernando de Talavera a la villa de Ugíjar acompañado de las zambras morisca [1502].....	230
VI.2. Segundo periodo, 1526-1565: El choque cultural.....	232
- Johannes Lange: descripción de las zambras en la visita del emperador Carlos V a Granada [junio-julio de 1526].....	232
- Cédula para que el arzobispo de Granada informara de las razones que había para prohibir las zambras. Archivo de la Iglesia Catedral de Granada. Reales Cédulas, libro II, duplicado. Folio 38v.-39r. 20 de junio de 1530..	234
- Cédula sobre las músicas, cantos y bailes de los nuevamente convertidos [10 de marzo 1532]. Archivo de la Real Chancillería, Cédulas, provisiones, visitas y ordenanzas de la Audiencia de Granada (Granada, 1551). Folio 102v.....	238

## Reynaldo Fernández Manzano

- Instrumentos musicales en inventarios de bienes muebles [unos atabales moriscos]. Archivo de la Alhambra. Año 1599. Lobras y Nechite (Bienes secuestrados). L-34-51, f.9r., línea 32.....	240
- Instrumentos musicales en inventarios de bienes muebles [un laúd morisco, viejo, quebrado]. Archivo de la Alhambra. Pataura L-9-7. Folio 2r. Año 1563.....	240
- Multa del Inquisidor a dos alcaldes y dos regidores de Tolox (Málaga) por permitir a un vecino de Casarabonela hacer zambras y leylas por la boda de su hija [1560].....	241
VI.3. Tercer periodo, 1566-1609: Aculturación y marginalidad. Suplantación de la música popular del reino de Granada por la música renacentista y las tradiciones cristianas.....	242
- Capitulo acordado en la Junta de la villa de Madrid sobre las reformas de las costumbres de los moriscos de Granada. 1566. Luis del Mármol Carvajal: Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada. Libro II, cap. VI.....	242
- Súplica que hizo Francisco Núñez Muley para que se suspendiese la ejecución de la Pragmática dada contra los moriscos en 1566. Archivo de la Alhambra. Legajo 159. [Apuntamiento hecho en 1775 por el veedor y contador de la Alhambra don Lorenzo de Prado en el que recoge dicha súplica].....	244
VII. ESCUELA ANDALUSÍ DE LA CURVA DEL NÍGER.....	248
VII.1. Música religiosa en la Curva del Níger.....	252
VII.2. Música civil ceremonial y militar de la Curva del Níger.....	254
VII.3. Música popular en la curva del Níger.....	254
VII.4. Análisis y transcripción de una muestra del repertorio de la Curva del Níger.....	255
VII.4.1. Tandina.....	255
VII.4.2. Bahaddu. ....	262
VII.4.3. Ay Mama.....	267
VIII. ORGANOLOGÍA E ICONOGRAFÍA DE LOS INSTRUMENTOS	

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

MUSICALES DE AL-ANDALUS Y DEL REINO NAZARÍ DE GRANADA...	271
VIII.1. Simbolismo y mitos de los cordófonos en al-Andalus: el `ūd.....	271
VIII.2. Iconografía musical de al-Andalus: tipologías.....	278
1) Modelo real (Bote de al-Mugīra, Arqueta de Leyre).....	279
2) Pintura monumental, ciclo señorial (Tañedora de nāy (flauta) del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis).....	282
- Escenas de caza (Sala de los Reyes del Patio de los Leones de la Alhambra).....	284
3) Escenas lúdicas (Botella de los músicos; Friso de las bailarinas del Metropolitan Museum de New York; Pila de Játiva; escena de vino y aerófono, cerámica esgrafiada de Murcia).....	285
4) Escenas militares y heráldicas.....	290
5) Escenas de músicos individuales (Capitel de los cuatro músicos, Tañedora de `ūd, cerámica esgrafiada de Murcia).....	290
VI.3. Instrumentos musicales de al-Andalus.....	293
Cordófonos: familia del laúd (`ūd, kwitrā o qīṭar, guitarra, ṭunbūr, gembrī). .....	293
Cordófonos de arco (rabāb, kamānġa, ŷozé).....	303
Cordófonos: familia de las cítaras (qānūn, šanṭūr).....	308
Cordófonos: familia de las liras y arpas (ṭanbūra, semsemiyya, karbī, ardīn). .....	310
Aerófonos: familia de las flautas (nāy, šabbāba, sifāra).....	310
Aerófonos de lengüeta doble (zurna o mizmār, gayṭa) .....	314
Aerófonos de lengüeta simple (zammāra o argūl).....	315
Aerófonos: familia de las trompas (al-nafīr o añafil, būq).....	316
Instrumentos de percusión. Membranófonos (riqq o ṭār, duff, bandayr, miṣar, darbūqa, ṭāriyya, maqqāra, ṭabl).....	317
Idiófonos (šanġ, jalājil, qraqeb, qaḍib o `ašá, saffaḡ, kaffāfa).....	320
VIII. EXOTISMO Y ALTERIDAD EN LA MÚSICA EUROPEA: “ARABISMOS MUSICALES” .....	322
VIII. 1. Marco conceptual.....	322

Reynaldo Fernández Manzano

VIII.2. Creaciones musicales inspiradas en el orientalismo.....	326
IX. RUIDO FESTIVO Y LA MÚSICA EN LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS.....	332
Ruido festivo.....	332
Ruido festivo del pueblo.....	332
Ruido festivo del poder.....	333
Música popular en la calle.....	335
Ruido festivo y músicas en la fiesta de moros y cristianos.....	337
CONCLUSIONES.....	342
- Fuentes de la música árabe y de al-Andalus ordenadas cronológicamente (selección).....	346
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA GENERAL (Ordenadas alfabéticamente).....	351
GLOSARIO DE TÉRMINOS.....	381

## Índice de documentos.

- Carta de merced del oficio de alcaide de las juglaras y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros. Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 13 de febrero de 1492. Granada. Folio 18.....217
- "Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado "tarcón", que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios". Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos desde 1.516 hasta 1.518 (nº 3), f. 101r y 101v.220
- "Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales el Fisteli cesase e consumiese el derecho que en tiempos de moros pagaban los juglares o zambrosos (11 de marzo de 1518). Archivo de la Catedral de Granada. Legajo 2003. Indiferentes. ....224
- "Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto tarcón que se pagaba por las zambras", (4 enero, 1519). Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos de 1.518 a 1.522 (nº 4) f. 42r y v.....225
- "Ordenanza hecha por Don Fernando de Toledo para doctrina de los cristianos nuevos de Huéscar y Castelléjar" (9 de junio de 1514). Archivo del Ayuntamiento de Huéscar. Ordenanzas de la Ciudad de Huéscar, Título 34. "Doctrina de los cristianos nuevos"; folio 81 v.....228
- "Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que los ministriles moros de los lugares de su tierra fuesen a dicha ciudad para la celebración de las fiestas del Corpus Christi". Archivo del Ayuntamiento de Baza. Registro de Cabildo. 31 de diciembre de 1.495, (comenzó en Domingo 12 de octubre de 1.493).....229
- "Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que a esta ciudad fuesen los moradores de las villas de Zujar, Freila, Caniles y Benamaurel al recibimiento del Jubileo y que los de Caniles fuesen los que tenían cargo de su zambra" (4 de noviembre de 1525). Archivo del Ayuntamiento de Baza. Registro de Cabildo de los años 1.523, 1.524 y de 1.525.....229
- "Particular de un acuerdo del Ayuntamiento de Málaga para hacer un regocijo con las zambras de los lugares de su Axarquía y de su Hoya" (7 de agosto de 1535). Archivo del Ayuntamiento de Málaga. Libro IX de Cabildos. Folio 186.....230
- Francisco Núñez Muley, visita del arzobispo Fray Hernando de Talavera acompañado de las zambras moriscas.....230
- Johannes Lange descripción de las zambras en la visita del emperador Carlos V a Granada.....232
- "Cédula para que el Arzobispo de Granada informase de las razones que había tenido para prohibir las zambras (20 de junio de 1530). Archivo de la Iglesia Catedral de Granada. Reales Cédulas, libro II, duplicado, f. 38v.-39r.....234

## Reynaldo Fernández Manzano

- "Cédula sobre las músicas, cantos y bailes de los nuevamente convertidos" (10 de marzo 1532). Archivo de la Real Chancillería, Cédulas, provisiones y ordenanzas, de la Audiencia de Granada (Granada, 1.551). Folio 102v.....238
- Instrumentos musicales en inventarios de bienes muebles [unos atabales moriscos]. Archivo de la Alhambra. Año 1599. Lobras y Nechite (Bienes secuestrados). L-34-51, f.9r., línea 32.....240
- "Instrumentos musicales en inventarios de bienes muebles [un laúd morisco, viejo, quebrado]. Archivo de la Alhambra. Pataura L-9-7, f. 2r. Año 1.563.....240
- Multa del Inquisidor a dos alcaldes y dos regidores de Tolox (Málaga) por permitir a un vecino de Casarabonela hacer zambras y leylas por la boda de su hija (1560).....241
- "Capítulo acordado en la villa de Madrid sobre las reformas de las costumbres de los moriscos de Granada, 1566", Mármol Carvajal, Luis del.: Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada. Libro II, cap. VI.....242
- "Apuntamiento hecho en 1775 por el Veedor y Contador de la Alhambra Don Lorenzo de Prado de la súplica que hizo Francisco Núñez Muley para que se suspendiese la ejecución de la Pragmática dada contra los moriscos en 1566. Archivo de la Alhambra. Legajo 159.....244

## Índice de iconografía musical de al-Andalus.

- Bote de al-Mug̃ira, ca. 986, procedente de Medīna al-Zahrā', Córdoba (Museo del Louvre, sección islámica).....281
- Arqueta de Leyre (1004-1005), procedente del monasterio de Leyre. Representa a Ḥisām II y a un grupo de músicos palatinos (Museo de Navarra).....282
- Tañedora de nāy (flauta) de la cúpula de mocárabes del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis, siglo XII, Real Monasterio de Santa Clara, Museos de la Región de Murcia.....283
- Sala de Los Reyes, Patio de los Leones de la Alambra de Granada. Escenas de caza en donde se representan a un tañedor de cuerna y pandero para levantar el vuelo de las aves. Pintura sobre piel (s. XIV).....284
- Botella de los músicos. Pintura en una vasija que representa grupos de músicos, danzarinas y volatineros, s. X (Museo Arqueológico Provincial, Córdoba).....287
- Friso de las bailarinas. Metropolitan Museum de New York (s. X - principios del XI) califal, atribuido a Córdoba. Marfil, cuarzo y pigmentos (10.8 x 20,3 cm) John Stereart Kennedy, Fondo 1913 (13 141). .....288
- Pila de Játiva, período de taifas, siglo XI, mármol, 42 x 170 x 67 cm. Museo del Almudín, Játiva A25.....288
- Cerámica esgrafiada, procedente de Murcia, s. XIII, dibujo y estudio de Julio Navarro Palazón.....289
- Capitel de los cuatro músicos. Período califal, siglo X. Mármol. H. 25,5 cm. Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, D/133.....291
- Tañedora de `ūd. Cerámica esgrafiada, procedente de Murcia, s. XIII.....292

## 1. Agradecimientos.

En primer lugar quiero mostrar mi agradecimientos a las personas que han hecho posible, de una manera u otra, este trabajo y que con sus sugerencias y aportaciones han enriquecido el mismo<sup>1</sup>.

Al Dr. Amador Díaz García que fue mi profesor de árabe en el Instituto de Idiomas de la Universidad de Granada, en los años 1979-1983, y de “árabe hablado”, en los cursos de Doctorado 1983-1984. Su amistad y magisterio fueron fundamentales, las horas en su despacho de la Facultad de Filosofía y Letras y en su casa ordenando fichas y elaborando contenidos, me enseñó que la investigación podía ser algo muy divertido, su rigor y minuciosidad, su carácter afable y cordial, creaban un ambiente que hizo fomentar el amor por estas labores.

Al Dr. Antonio Malpica Cuello, director de esta tesis, por su capacidad para descubrirnos que la historia era algo más que una sucesión de fechas y nombres. Desde la arqueología y el materialismo cultural aprendimos a mirar otros temas, la sociología, la economía, la ecología, la vida cotidiana, el pueblo, las mujeres, las minorías, las distintas metodologías, las novedades de los enfoques que llegaban de Europa, etc. En definitiva, la importancia que tenía comprender los mecanismos y las estructuras de nuestro pasado para también aprender el presente.

Al Dr. Antonio Martín Moreno, que luchó por conseguir que la Historia y Ciencias de la Música tuvieran un lugar en las Universidades andaluzas, haciendo

---

<sup>1</sup> Tesis doctoral leída el 21 de marzo del 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, con la calificación de “Sobresaliente Cum Laude”. Este texto editado electrónicamente por la Universidad de Granada incorpora las sugerencias y aportaciones del Tribunal, formado por: Presidente: Dr. José López-Calo; Secretario: Dr. José Antonio González Alcantud; Vocales: Dra. Rosario Álvarez Martínez, Dr. Ramón Sobrino Sánchez y Dra. Manuela Cortés García.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

la especialidad en Granada. Su preocupación por investigar y difundir el Patrimonio Musical de Andalucía, desde el rigor de la musicología, ha sido una guía para todos nosotros.

AL Dr. José Antonio González Alcantud que, desde el desaparecido Centro de Estudios Etnológicos Ángel Ganivet, supo traer aire fresco y de vanguardia a las ciencias sociales, abriendo ventanas al conocimiento, interrelacionando diversas disciplinas y especialistas, desde la antropología cultural que se nos presentaba como la nueva herramienta hermenéutica para comprender los fenómenos que estábamos estudiando.

A la Dr. Manuela Cortés García, compañera y amiga, con la que hemos compartido Congresos y estancias en países lejanos, y que investigando en los mismos temas siempre hemos encontrado la forma de compaginarnos y colaborar en diversos proyectos sin el menor atisbo de competitividad, muy al contrario, encontrando en todo momento el apoyo mutuo, mi agradecimiento por sus consejos y aportaciones.

Mi gratitud al Dr. Ramón Sobrino Sánchez, gran especialista de la música del siglo XIX, el alhambrismo musical y la imagen de Andalucía en la música española, su rigor en el análisis y el tratamiento de los temas es un modelo para todos.

A la Dra. Rosario Álvarez Martínez, especialista en la iconografía musical medieval y la organología, por su consejos y amistad.

Al Dr. José López-Calo, especialista en la música española sacra, su ingente labor de investigación en Catedrales, Colegiatas y archivos, para la recuperación de nuestro Patrimonio, que siempre ha sido una guía segura.

Finalmente a mi familia, mis padres, hermanas, esposa, hija y amigos, que me han ayudado y animado a seguir investigando.

## 2. Introducción.

La música de al-Andalus ha marcado en buena medida mi vida académica. Estudiante de violín, piano y armonía en el Conservatorio de música de Granada, y de clavecín con Rafael Puyana en París, esta etapa de la historia y la fascinación que en mi provocaba me llevaron a estudiar Historia Medieval, en la Universidad de Granada, y la lengua árabe en el Instituto de Idiomas. Mi memoria de Licenciatura, leída el 27 de octubre de 1983, trato sobre: *Aproximación a la transformación musical en Granada en torno a 1.492*, y que después se plasmó en el libro: *De las melodías del reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas* (Granada, 1985). Desde esas fechas ha pasado mucho tiempo, avatares de la vida laboral han impedido poder leer la tesis que ya en 1983 inscribí sobre la música de al-Andalus. Pero todo este tiempo no ha sido perdido y ha venido jalonado por una serie de artículos, de forma continuada, sobre aspectos monográficos de este rico campo de investigación.

La tesis que presento no es una recopilación de trabajos anteriores, aunque los mismos han servido de base a muchos capítulos. Sin embargo el tiempo hace revisar, transformar y rehacer completamente planteamientos, enfoques, datos y conclusiones, por el trabajo propio y por los avances de los trabajos de los demás investigadores. Sin embargo, y aunque el tiempo transcurrido ha sido largo, considero que, afortunadamente para los que nos dedicamos a estos temas, no es una obra acaba, quedan muchos temas por investigar y enfoques que revisar a la luz de los datos que puedan aparecer en un futuro. Quizás por ese largo tiempo de dedicación a este tema soy consciente de sus lagunas y del camino que queda por recorrer.

Diversos aspectos históricos de esta música se han aclarado en estos años, de la bibliografía que disponíamos hace veinticinco años a la actual el panorama ha cambiado mucho, por eso he querido incidir en aspectos transversales menos investigados.

Tras los agradecimientos e introducción se inicia el trabajo con el estado de

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

la cuestión: el estudio de la fonografía histórica, de la bibliografía y fuentes, donde cada obra tiene su historia, responde a unos planteamientos metodológicos y se inserta en un momento determinado. Por lo que se dedica un primer capítulo al estudio de la bibliografía en el marco de las diversas metodologías desde el siglo XIX a la actualidad. Así como el proceso de documentar las músicas orales, mediante los archivos sonoros y los inventos de la fonografía que nos han dejado testimonios de estas músicas desde finales del siglo XIX.

Seguidamente, se analiza la teoría musical árabe y de al-Andalus en el marco de la teoría musical griega y medieval; la música de al-Andalus en el contexto de las músicas árabes; la música de al-Andalus y las grandes construcciones culturales del siglo IX en el mundo; el análisis musical de las *muwaššaḥas*; el mito y el papel de la mujer en al-Andalus; la música de los moriscos en el proceso de aculturación cultural que se vivió; la música campesina de los bereberes y la música “arma” en la escuela andalusí de la Curva del Níger; la iconografía e iconología musical de al-Andalus; las músicas del exotismo europeo con referencia a al-Andalus y el ruido festivo y las músicas de las fiestas de moros y cristianos.

Finaliza con una conclusiones, una selección de fuentes ordenadas cronológicamente, así como fuentes y bibliografía ordenadas alfabéticamente. Un glosario de términos cierra esta trabajo. Se han elaborados tres índices: índice general, índice de documentos e índice de representaciones iconográficas.

En cuanto al sistema de transcripción del árabe se han seguido las normas de la escuela de arabistas españoles, reflejada en el *Enciclopedia de la Cultura andalusí*<sup>2</sup>, y para el bereber la forma de transcripción que utiliza la *Encyclopédie Berbère*<sup>3</sup>, por ser la más extendida internacionalmente.

---

<sup>2</sup> *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*, LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel (dirección y edición), Almería, 2004-2012, 7 vols. + volumen de Apéndice. Vol. I, p. 14.

<sup>3</sup> *Encyclopédie Berbère*, Aix-en-Provence: Edisud, 1984, hasta 2010 han aparecido 31 vols. Vol. I, p. 50.

**I. ESTADO DE LA CUESTIÓN DE LA MÚSICA DE AL-ANDALUS:  
ANÁLISIS DE LA FONOGRAFÍA HISTÓRICA Y DE LA  
BIBLIOGRAFÍA INSETA EN LAS DISTINTAS CORRIENTES  
METODOLÓGICAS .**

"Para todo escritor es siempre una cosa nueva y sorprendente que su libro, una vez que se ha separado de él, continúe viviendo con vida propia... Quizás le olvidará casi completamente, quizá se elevará por encima de las concepciones que allí ha depositado, quizá no le volverá a oír más y habrá perdido ese impulso con que volaba cuando concebía el libro; sin embargo, el libro se busca lectores, inflama existencias, proporciona felicidad, espanto, produce nuevas obras, llega a ser el espíritu de nuevas acciones"...

F. Nietzsche *Humano, demasiado humano* (1874-1878)<sup>4</sup>.

En primer lugar mencionar las obras más destacadas que recopilan fuentes, bibliografía y registros sonoros. Una obra de referencia es la de Amnon Shiloah: *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900), Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, München, G. Henle Verlag, 1979. En cuanto a la literatura y poesía de al-Andalus la obra de María Jesús Rubiera Mata: *Bibliografía de la Literatura Hispano-Árabe*, Universidad de Alicante, 1988; Henk Heijkoop y Otto Zwartjes: *Muwaššah, Zajal, Kharja. Bibliography of Strophic Poetry and Music from al-Andalus and Their Influence in East and West*, Leiden, 2004. Luis F. Bernabé Pons es autor de: *Bibliografía de la Literatura Aljamiado-Morisca*, Universidad de Alicante, 1992. Christian Poché y Jean Lambert: *Musiques du monde arabe et musulman, Bibliographie et discographie*, París, Geutner, 2000. Interesante recopilación de la discografía en discos de pizarra y vinilo es la realizada por Ahmed y Mohahamed Elhabib Hachilef: *Anthologie de la Musique Arabe (1906-*

---

<sup>4</sup> F. NIETZSCHE: *Humano, demasiado humano* (1874-1878), *Obras completas de Federico Nietzsche*, Madrid, 1932, III, 136.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

1960), París, Publisud, 1993.

Dentro de las obras de referencia de carácter general destacar el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, dirigido por Emilio Casares Rodicio, en 10 volúmenes (1999-2002)<sup>5</sup>.

Especial importancia presenta el proyecto dirigido por Jorge Lirola Delgado y José Miguel Puertas Vílchez: *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*, en 7 volúmenes más otro de Apéndice (2004-2012)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup>*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, CASARES RODICIO, Emilio (director), Madrid, SGAE, 1999-2002, 10 vols.

<sup>6</sup> - *Enciclopedia de al-Andalus: Diccionario de autores y obras andalusíes*, LIROLA DELGADO, Jorge, y PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel (dirección), Granada, El Legado Andalusí, 2002, Tomo I [A-Inb B]. Esta enciclopedia no tuvo continuidad, el proyecto se retomó en la: *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*.

- *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*, LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel (dirección y edición), Almería, 2004-2012, 7 vols. + volumen de Apéndice.

### I.1. “Fonoarqueología” de la música árabe.

Como antecedentes del interés por estudiar y recoger fonéticamente los sonidos de voces árabes, podríamos citar cuando en 1503 di Varthema trató de transcribir la pronunciación de nombres de lugares, cánticos, oraciones y fragmentos de diálogos oídos durante su viaje a Damasco a Medina-alnabi (Medina, mausoleo del Profeta), La Meca, Yedda y Yemen, pasando por Jizan<sup>7</sup>, o la obra de Fray Pedro de Alcalá: *Arte para ligera mente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, de 1505<sup>8</sup>, en la que recoge más de cuatrocientos términos musicales en dialecto hispanoárabe hablado en Granada por la comunidad morisca.

Los estudios científicos sobre el sonido se iniciaron por los pitagóricos y la teoría musical griega, utilizando el monocordio sobre el que se medían las proporciones de los sonidos y en especial de las consonancias, la relación entre la longitud de la cuerda y la altura del sonido, como entre el peso y la altura (al golpear distintas masas de hierro) fueron descubrimientos teorizados por los griegos, aunque culturas anteriores también experimentaron con el sonido. En el siglo XVII con la invención de la máquina neumática de vacío en 1650, debido a O. Guericke (1602-1686), se demostró que el sonido no se propaga en el vacío y que necesita del aire u otra sustancia para su propagación. En el siglo XVIII, E. Chladni (1756-1827) experimento con placas de vidrio o metal de unos 10 o 12 cm de diámetro a las que cubría con fina arena y frotaba con un arco de violín, obteniendo figuras geométricas simétricas en las que la arena se reunía en los nodos (lugares en donde no se producía movimiento).

El siglo XIX fue decisivo en el desarrollo de la acústica al tratar de “visualizar” los sonidos para poderlos medir y estudiar con precisión. Fundamentales

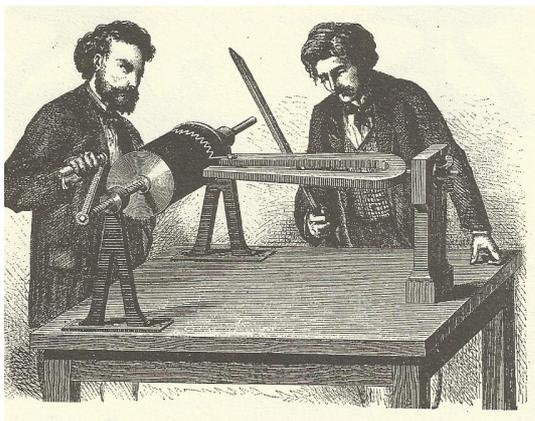
---

<sup>7</sup> J. W. JONES (trad.), The itinerary of Ludovico di Varthema of Bologna from 1502 to 1508, *The Argonaut Press* (1928), 16-36.

<sup>8</sup> Pedro de ALCALÁ, *Arte para ligera mente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, Granada, 1505; ed. P. Lagarde, *Petri Hispani de lingua arabica libro duo*, Gottingae, 1883; F. CORRIENTE, *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Madrid, 1988, *Árabe andalusí y lenguas romances*, Madrid, 1992.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

fueron los trabajos de Jean-Marie Constant Duhamel (1797-1872), J. A. Lisajous (1822-1880) y Rodolph Koenig (1832-1901). A Duhamel se deben dos importantes inventos: plasmar la huella de los sonidos, su dibujo. Como el sismógrafo, se coloca un diapasón con un estilete de punta muy fina, se hace vibrar con un arco y dibuja en un cilindro giratorio, dado con negro de humo, las vibraciones. El *fonoautógrafo* es un perfeccionamiento del anterior, se trata de captar las ondas sonoras aéreas. Consiste en una ancha paraboloides, cortada en su foco según una sección en la que se sujeta una membrana elástica y que tiene precisamente por objeto reflejar y condensar en el foco las ondas sonoras. La membrana puesta en vibración por estas ondas lleva un estilete que inscribe los movimientos sinuosos en el cilindro, al cual hace girar uniformemente un aparato de relojería<sup>9</sup>.



Amadeo Guillemin: *El mundo físico del sonido*, Barcelona, 1882.

En 1877 Edison logró captar con su fonógrafo la voz humana, basándose en los aparatos experimentales del mundo científico y adaptándolos a sus propósitos. En 1878 se comercializaron algunos cilindros de papel de estaño, y entre 1881 y 1885 se inventó el gramófono de cilindros de cera, fabricándose por la firma Columbia y Edison en 1888. Columbia publicó en 1891 un catálogo de grabaciones comerciales en cilindros.

---

<sup>9</sup> A. GUILLEMIN: *El mundo físico: El sonido*, Barcelona, 1882, de. Facsímil, Parque de las Ciencias, Granada, 1997, 304-307.

## Reynaldo Fernández Manzano



Con motivo de la Feria Mundial de Chicago<sup>10</sup>, organizada para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Colón, Mary Hemenway encargó al profesor Gilman que grabara "música exótica", comprendida la de las delegaciones del Imperio Otomano y la ejecutada por músicos de Java. Así, las primeras grabaciones en lengua árabe e indonesia parecen ser los cilindros de cera que realizó en 1893 el profesor Gilman para el Museo de Arqueología y Etnología de Harvard. Las grabaciones de "música turca" de Gilman, incorporadas desde 1970 a las colecciones de la Biblioteca del Congreso, constan de nueve cilindros de cera grabados en el teatro turco en 1893. En 1900 y al abrigo de la Exposición de París se grabaron 55 cilindros de cera, actualmente en el Musée de H'omme, con voces de oradores y cantantes de África septentrional y oriental. En 1901, el emperador Francisco José creó el Phonogrammarchiv, como parte de la Academia Austriaca de Ciencias en Viena, significativo será el Phonogrammarchiv de Berlín, como la

---

<sup>10</sup> Seguimos en este apartado las recientes investigaciones del conservador y director adjunto del Museo Semítico de Harvard, Carney E. S. GAVIN: "The earliest arabian recordings: discoveries and work ahead", *Phonographic Bulletin* (Viena, Asociación Internacional de Archivos Sonoros), n. 43 (noviembre 1985), 38-44; "The holy places of islam in early visual records", número especial de *The Harvard Library Bulletin*, (1987); "Investigaciones fonoarqueológicas: las primeras voces de Oriente", *Museum*, (UNESCO, 1988), n. 158, 67-80. A. J. RACY: "Record Industry and Egyptian Traditional Music, 1904-1932", *Ethnomusicology*, 20, (1976), 23-48. F. LECHLEITNER: "The Arabian cylinders. Report on the re-cording of the collection of the Oriental Institute in Leiden", *Phonographic Bulletin* (Viena, IASA), n. 43, (noviembre 1985), 44-45. D. S. LEE, *The federal cylinder project: a guide to field cylinder collections in federal agencies*, vol. 8: *Early anthologies* Washington, American Folklife Center, Library of Congress, 1984.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

colección de 150 cilindros de cera del Instituto Oriental de Leiden, grabados en Yedda entre 1907 y 1920, de gran importancia para la fonoarqueología de la música árabe.

Las grabaciones en discos de pizarra y las casas discográficas en los países islámicos, bien autóctonas o filiales de casas internacionales, nos suministrarán un material de gran importancia de esta primera etapa de grabaciones en 78 RPM desde 1906 hasta 1960.

*Zonophone*, marca italiana realizará grabaciones en Argelia desde 1906. *Gramophone*, *Pathé*, *Polydor*, *Columbia*, etc, a las que se unirían: *al-Charr Record*, *Alamphon*, *Alkawaker*, *Araphon*, *Ataba Shimaly*, *Baïda Coussing*, *Baïdaphon*, *Samaã Elmoulouk*, *His Master's Voice*, *Poliphone*, *Pathéphone*, *Baidarecords*, *Cairophon*, *Karawan Records*, *Nilephon*, *Sun Record*, *Swan*, *Urban*, *Voix del Orient*, *Angel*, *Phonotèque National du Paris...*

Especial interés presenta el catálogo de *Phaté Marconi*, que reagrupa las marcas: *Gramophone*, *Columbia*, *Odeón*, *Ducretet Thomson*, y las suyas propias, con 2000 referencias de 78 RPM y 3000 cintas magnéticas (cassettes). Hoy este fondo está en los archivos de la *Société Emi Music France*. Importante ha sido la figura del argelino Ahmed Hachlaf (1925-1995), presidente y fundador del *Club du Disque Arabe* en París, editando una buena parte de grabaciones de la música de Argelia<sup>11</sup>.

En cuanto a la música sefardí tenemos grabaciones en discos de pizarra desde 1906 hasta 1954, las compañías<sup>12</sup> más importantes que se ocuparon de estos repertorios fueron: Odeon, Gramophone Company, Zonophone, Orfeon, Favarite Record, Palomba Record and Talking Machine Co., Angel Record Company, Homocord, Polyphon, Polydor, Columbia Gramophone Co., Favorite Sephardic Recording, y Mayesh Phonograph Record.

Instituciones como la *UNESCO*<sup>13</sup> (fundada en París, 1945-46), el *Institut du*

---

<sup>11</sup> Ahmed HACHLAF et Mohamed ELHABĪB: *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)*, París, Publisud, 1993.

<sup>12</sup> <http://www.sephardicmusic.org/78survey.htm> página que contiene una amplia información de las casas discográficas y de los artistas que grabaron en ellas en 78 RPM.

<sup>13</sup> <http://publishing.unesco.org/results.aspx?page=8&theme=4&FullSearch=1&theDate=2007#english>

## Reynaldo Fernández Manzano

*Monde Arabe* (París, 1980), la *Maison des Cultures du Monde*<sup>14</sup> (París, 1982), el *Centro de Documentación Musical de Andalucía CDMA*<sup>15</sup> (Granada, 1987), el *Legado Andalusi*<sup>16</sup> (Granada, 1995), el *Centre des musiques arabes et méditerranéennes CMAM*<sup>17</sup>, ubicado en el palacio del barón Rodolphe d'Erlanger, Sidi Bou Saïd (Túnez, 1992), así como los Ministerios de Cultura de los diferentes países han jugado un papel importante en la edición fonográfica y en la difusión de estos repertorios<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> *Anthologie Al-āla: musique andalusi-marocaine*, París / Rabat, Maison de la Culture du Monde, Ministère de la Culture, Royaume du Maroc, 1989-2000, 11 estuches que contienen cada uno una nūba específica, en total 72 CD.

<sup>15</sup> Ediciones fonográficas relacionadas con este tema de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- *Alhambrismo sinfónico, obras de Chapí, Bretón, Monasterio y Carreras*, Orquesta Ciudad de Granada, director: Juan de Udaeta, Sevilla, Consejería de Cultura, CDMA, 1993.

- *Andalucía en la música Judeo-Española*, Alia Música, Sevilla, Consejería de Cultura, CDMA, 1994.

- *Poder a Santa María, Andalucía en las Cantigas de Santa María*, Sinfonye, Sevilla, Consejería de Cultura, CDMA, 1994, reed. 2009.

- *La música de al-Andalus, la muwaššaḥa*, Al Turath Ensemble, director: Muhammad Hamadiyih, Sevilla, Consejería de Cultura, CDMA, 1997.

- *G. Donizetti, Alahor in Granada*, Orquesta Ciudad de Granada, director: Josep Pons, Sevilla, Consejería de Cultura, CDMA, 1999.

- *La música de al-Andalus, la Nūba garnati de Tlemecén (Argelia)*, Ensemble Awtar-Tilimsem, grabación en vivo en el Festival Intercional de Música y Danza de Granada (1994), Sevilla, Consejería de Cultura, CDMA, 2001.

- *La música de al-Andalus, las puertas de oriente*, Ensemble al-Ruzafa, director: Hames Bitar, canto: Omar Sarmini, Sevilla, Consejería de Cultura, El Legado Andalusi, CDMA, 2007.

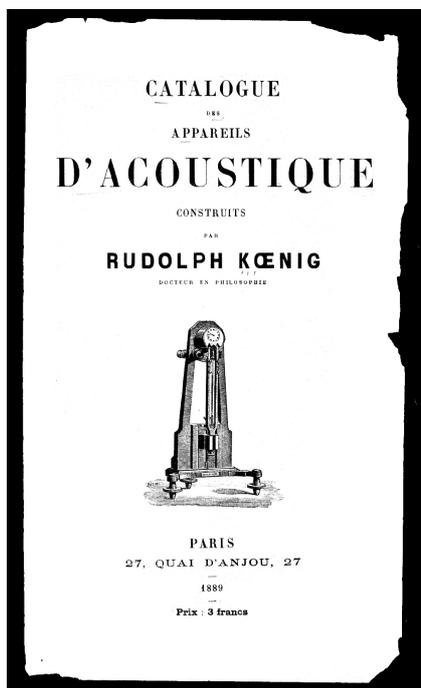
- *Tan cerca tan lejos, Orquesta Chekara y el flamenco*, un film de Pepe Zapata, Granada, Música es amor, con la colaboración del CDMA, 2010. DVD.

<sup>16</sup> R. FERNÁNDEZ MANZANO, E. de SANTIAGO SIMÓN, M. CORTÉS GARCÍA, Ḥaḥy `ABD AL-KARĪM RĀ'IS: *Nūba de los poetas de al-Andalus*, Granada, El Legado Andalusi, 1995, estuche que contiene libro de 60 pág. + CD. Interpreta: Grupo "El Brihi" de música andalusi de Fez.

<sup>17</sup> <http://www.cmam.nat.tn/global.php?menu2=12>

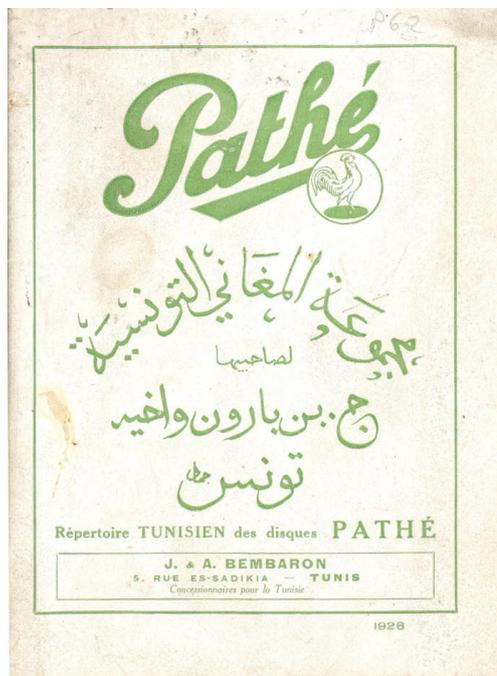
<sup>18</sup> C. POCHÉ y J. LAMBERT: *Musiques du monde Arabe et Musulman. Bibliographie et*

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



NOUVEAUX DISQUES  
: **ARABES** :  
GRAMOPHONE

SUPPLÉMENT  
DÉCEMBRE 1911



Reynaldo Fernández Manzano



La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Reynaldo Fernández Manzano



La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Reynaldo Fernández Manzano



## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### **I.2. Análisis de la bibliografía en las corrientes metodológicas de aproximación científica a la música árabe y de al-Andalus.**

La música árabe no solo fue el referente oriental y exótico para los europeos y fuente de inspiración de nuevas creaciones, sino que también motivó una preocupación científica por su conocimiento, imbricada en las corrientes metodológicas, filosóficas e ideológicas en las que se ha desarrollado la ciencia actual.

#### **I.2.1. Folklore e inicios de la etnomusicología.**

A finales del siglo XIX se produce una tendencia europea de creación de *Sociedades de Folklore*, como la de Londres de 1878, la *Sociedad Antropológica Sevillana*, en 1871, fundada por Antonio Machado Núñez (padre de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo); la puesta en marcha del *Folk-Lore Español*, *Sociedad para la Recuperación y Estudio del Saber y las Tradiciones Populares*, impulsada por Machado y Álvarez en 1881; el *Folk-Lore Andaluz* (de 1881) con la publicación de la revista del mismo nombre a partir de 1882; el *Folk-Lore Frexense* de 1882; la asociación del *Folklore Italiana* de 1884; la *Sociedad de Tradiciones Populares*, establecida en el *Museo de Etnografía de Trocadero*, de París, de 1886, o la *Sociedad de Tradicionistas*, igualmente parisina, de 1887; la *Sociedad para la Sabiduría Popular*, en Berlín de 1890, o la también alemana *Asociación para la Sabiduría Popular*, del ducado de Hesse, de 1901... En el caso andaluz, gracias a estos movimientos se abrieron paso las corrientes krausistas, evolucionistas y modernistas.

En el ámbito que nos ocupa, las preocupaciones metodológicas se centrarán en recoger y transcribir la música árabe de tradición oral, como potenciar las instituciones encargadas de su enseñanza y difusión. El papel protagonista lo tendrán las melodías, letras e instrumentos musicales. Podríamos mencionar una larga lista de autores que han trabajado en la recuperación del patrimonio musical, a modo de

## Reynaldo Fernández Manzano

ejemplo citaremos algunos: Šihāb al-Dīn (1892)<sup>19</sup>, Sonneck (1902)<sup>20</sup>, Rouanet y Yafīl (1904)<sup>21</sup>, Yafīl (1904)<sup>22</sup>, Laffage (1905)<sup>23</sup>, Chottin y Ricard (1931-33)<sup>24</sup>, R. d'Erlanger (1937)<sup>25</sup>, García Barriuso (1939, 1944, 1950)<sup>26</sup>, Chottin (1939)<sup>27</sup>, Larrea Palacín (1952-53, 1956, 1957)<sup>28</sup>, Raġā'ī y Darwīš (1955)<sup>29</sup>, Comité Supérieur de la Musique (Egipto, 1963)<sup>30</sup>, S. al-Hilū (1965)<sup>31</sup>, `Abd al-Wahhāb (1966)<sup>32</sup>, Boucheman (1971)<sup>33</sup>, Ministère de l'Information et de la Culture (Libia, 1975)<sup>34</sup>, Y. al-Šāmī (1980)<sup>35</sup>,

---

<sup>19</sup> M. ŠIHĀB AL-DĪN: *Safīnat al-mulk wa-nafīsat al-fulk* (Colección de muwaššaḥas), El Cairo, 1892.

<sup>20</sup> SONNECK: *Chants arabes de Maghreb*, 2 vol., París, 1902.

<sup>21</sup> J. ROUANET y E. N. YAFĪL: *Repertoire de musique arabe et maure*, Argel, 1904.

<sup>22</sup> N. E. YAFĪL: *Maġmū`at al-agānī wa-l-alān min kalām al-Andalus*, (Conjunto de cantos y melodías de al-Andalus), Argel, 1904.

<sup>23</sup> LAFFAGE, *La musique arabe: ses instruments, ses chants*, fasc. I, II y III, Túnez, 1905.

<sup>24</sup> A. CHOTTIN y P. RICARD: *Corpus de musique marocaine*, 2 fasc., París, 1931-1933, 72-76.

<sup>25</sup> R. d'ERLANGER: *Mémoires tunisiennes*, París, 1937.

<sup>26</sup> P. GARCÍA BARRIUSO: *Ecos del Magreb*, Tánger, 1939; "La música clásica de Al-Andalus: Las nūbas", *África*, 26 (Madrid, 1944); *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid, 1950.

<sup>27</sup> A. CHOTTIN: *Tableau de la musique marocaine* (París, 1938), *Chants arabes d'Andalousie* (París, 1939).

<sup>28</sup> A. LARREA PALACÍN: *Cancionero judío del Norte de Marruecos*, 2 vols., Madrid, 1952-53; y F. al-BUSTĀNĪ: *Nūba Ibihān*, Tetuán, 1956; A. Larrea Palacín, *Cancionero del África Occidental Española*, Madrid, 1957.

<sup>29</sup> F. RAĠĀ'Ī y N. DARWĪŠ: *Al-Muwašša'at al-andalusiyya*, (Las muwaššaḥas de al-Andalus), Alepo, 1955.

<sup>30</sup> Comité Supérieur de la Musique, *Turāunā al-mūsīqī* (Nuestro patrimonio musical), ed. A. ŠAFĪQ Abū `Ūf y Ibrāhīm ŠAFĪQ, 4 vols., El Cairo, 1963.

<sup>31</sup> S. al-HILŪ: *Al-Muwaššaḥat al-andalusiyya: naš'atu-ha wa-taawwuru-hā*, (Las muwaššaḥas de al-Andalus, origen y desarrollo), Beirut, 1965.

<sup>32</sup> `ABD AL-WAHHĀB: "Al-mūsīqā wa ālāt al-arab fī l-qur al-tūnisi", (La música y los instrumentos de música en Túnez), *Waraqāt*, II (Túnez, 1966), 171-274.

<sup>33</sup> A. de BOUCHEMAN: "Quatorze chansons de l'Arabie du Nord accompagnées à la Rabāba", *Bulletin d'Études Orientales*, XXVI (1971), 1-28.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Touma (1980)<sup>36</sup>, Qadirbuh (1982)<sup>37</sup>, Ša`ūbī (1982)<sup>38</sup>, Idqī Rašīd (1982)<sup>39</sup>, Yillis y Hafnāwī (1976 y 1982)<sup>40</sup>, Briouel (1985)<sup>41</sup>, Vigreux (1985)<sup>42</sup>, etc.

### I.2.2. Difusionismo.

Aunque el evolucionismo fue la teoría dominante empleada para explicar la diversidad de las culturas del mundo, desde el evolucionismo biológico de Darwin (1809-1882), al evolucionismo cultural de Morgan (1818-1881) o Tylor (1882-1917), coexistió con ella la teoría del difusionismo o de las relaciones de préstamo, con figuras como Smith (1871-1937), Perry (1887-1949), Rivers (1864-1922), Graebner (1877-1934), Wilhelm Schmidt (1868-1959), etc.

Los estudios sobre música árabe participaron de la metodología difusionista, que se centrará en los orígenes de la misma y en la búsqueda de sus características predominantes, como de su posible influencia en la música europea.

Básicamente, podríamos agrupar las teorías difusionistas en torno a la música árabe en los siguientes elementos:

- La música árabe se considerará como un puente, un hilo transmisor de las culturas milenarias de Egipto, Mesopotamia y el imperio sasánida persa a Europa.

---

<sup>34</sup> Libia, Ministère de l'Information et de la Culture, *Al-Alāt al-mūsīqīyya al-ša`biyya*, (Los instrumentos de la música popular) (Trípoli, 1975).

<sup>35</sup> Y. al-ŠĀMĪ: *Al-Nawbāt al-andalusīyya al-magribīyya*, (Las nūbas de la música andalusí en Marruecos), 2 vols., Casablanca, 1980.

<sup>36</sup> H. H. TŪMA, *Maqām Bayāti in the arabic Taqsim*, Berlín, 1980.

<sup>37</sup> A. I. QADIRBUH: *Ugnyāt min bilādī*, (Canciones de mi país: estudio y análisis del canto popular libio), Trípoli, 1982.

<sup>38</sup> I. ŠA`ŪBĪ: *Dalīl al-agām li-ullāb al-maqām*, (El maqām iraquí), Bagdad, 1982.

<sup>39</sup> B. IDQĪ RAŠĪD: *Agānī mirīyya ša`abīyya*, (Cantos populares egipcios), (El Cairo, 1982).

<sup>40</sup> I. YILLIS y A. HAFNĀWĪ: *Al-Turā al-gināī al-ŷazā'irī: al-muwaššahat wa-l-azŷal*, (Colección de textos de nūbas argelinas), Argel, 1976 y 1982.

<sup>41</sup> M. Briouel, *al-Mūsīqā al-andalusīyya al-magribīyya: nubāt garība al-sīn* (Casablanca, 1985).

<sup>42</sup> Ph. VIGREAU: *La Derbouka: Technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*, Aix-en-Provence, 1985.

## Reynaldo Fernández Manzano

Obra pionera en esta línea será la de F. Salvador-Daniel (1863)<sup>43</sup>. Es a partir del estudio de los tratados musicales (Farmer, 1925, 1930; R. d'Erlanger, 1930-1959)<sup>44</sup> cuando se dará mayor importancia al peso de la filosofía griega como motor de desarrollo de la música árabe, con toda la carga simbólica que el mundo griego ha tenido para Europa como cuna civilizatoria. La Edad Media europea será concebida como un tiempo de barbarie, el mundo islámico tomará la antorcha del conocimiento clásico y servirá de eslabón entre este y el orbe occidental, transmitiendo los saberes en la Baja Edad Media lo que posibilitará el resurgir europeo del Renacimiento. Europa se reencuentra con sus orígenes y solo tiene que agradecer al mundo árabe haberle servido de vehículo.

- Aplicando estos parámetros al caso español, se produce un fenómeno curioso donde se mezcla la ideología con el difusionismo y la ciencia. La pervivencia durante toda la dominación islámica de los mozárabes (comunidades de cristianos en territorio musulmán) justificará la ideología de reconquista, y según algunos investigadores, influirá de forma decisiva en el esplendor de la cultura de al-Andalus (Simonet, 1875, 1897)<sup>45</sup>, como sería el caso de la creación de formas autóctonas: la *muwaššaḥa* y el *zéjel* (la *muwaššaḥa* utilizaba el árabe clásico con la lengua romance y el *zéjel* -en árabe dialectal o hispanoárabe- también incluía diversos vocablos romances). Por último, el canto llano o canto litúrgico de la iglesia dejaría su huella en los modos de la música andalusí (Salvador-Daniel, 1879 y García

---

<sup>43</sup> F. SALVADOR-DANIEL: *Musique et instruments du Maghreb*, Argel, 1863; reeditada en Argel, 1879, con el título: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, 2ª ed. 1879; París, 1886.

<sup>44</sup> H. G. FARMER: *The Arabian influence on musical theory* (Londres, 1925; *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Londres, 1930. R. d'ERLANGER: *La musique arabe*, París, 1930-1959. Los autores mencionados, a modo de ejemplo, en ningún momento se circunscriben a una sola tendencia metodológica, de hecho, algunos son citados en diversas corrientes y su inclusión en uno o varios epígrafes se debe a que en algún momento de su obra, y en ocasiones dedicándole monografías y artículos, han defendido esas teorías.

<sup>45</sup> F. J. SOMONET: *La música entre los árabes andaluces*, Granada, 1875; *Historia de los Mozárabes de España* 4 vols., fecha del prólogo, Madrid, 1897; Madrid, 1983.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Barriuso, 1939, 1950)<sup>46</sup>.

- En la cara opuesta, y continuando con el mito romántico de fascinación por lo exótico, la música árabe habría sido la fuente del desarrollo de la música europea, jugando la Península Ibérica e Italia un papel destacado. El esplendor de la vida urbana del Islam, la riqueza del comercio y la fastuosidad de las cortes, propiciarían un gran auge de la música y los instrumentos musicales. Los trovadores imitarían a los poetas y músicos árabes, el amor cortés derivaría del amor *`udri*, la *muwaššaḥa* y el *zéjel* serían el origen del *villancico* hispánico o del *virelai* francés. Incluso la notación musical y la escritura en Tablatura instrumental tendrían su origen en el mundo islámico y andalusí.

En esta polémica a favor o en contra de la influencia de la música árabe en la europea participan los más destacados investigadores del momento, durante más de sesenta años, fundamentalmente desde la década de los años veinte, intensificándose a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Menéndez Pelayo (1894)<sup>47</sup>, Ribera (1922, 1923, 1927)<sup>48</sup>, Menéndez Pidal (1924, 1941, 1951)<sup>49</sup>, Farmer (1930)<sup>50</sup>,

---

<sup>46</sup> F. SALVADOR-DANIEL: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, 2 ed. Argel, 1879. P. GARCÍA BARRIUSO: *Ecos del Magreb*, Tánger, 1939; *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid, 1950.

<sup>47</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO: "De las influencias semíticas en la literatura española", *La España moderna* (marzo, 1894).

<sup>48</sup> J. RIBERA: *La música de las cantigas*, Madrid, 1922; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid, 1923; *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927.

<sup>49</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924; *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941; "Sobre primitiva lírica española", *De primitiva lírica española antigua épica*, Buenos Aires, 1951, 115-128; "Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar", *Boletín de la Real Academia Española*, 31 (1951), 187-270, reimpresso en España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam, Madrid, 1956.

<sup>50</sup> G. H. FARMER: *Historical facts for the arabian musical influence*, Londres, 1930.

## Reynaldo Fernández Manzano

Hammer-Purgstalla (1936)<sup>51</sup>, H. Anglés (1943-58)<sup>52</sup>, Nikl (1946)<sup>53</sup>, Spanke (1946)<sup>54</sup>, Gabrieli (1947)<sup>55</sup>, H. Pérès (1947)<sup>56</sup>, Zerruqi (1950)<sup>57</sup>, Morère (1951)<sup>58</sup>, Roncaglia (1951)<sup>59</sup>, Ganz (1953)<sup>60</sup>, Le Gentil (1954, 1963)<sup>61</sup>, Li Gotti (1955)<sup>62</sup>, A. Galmés (1955-56)<sup>63</sup>, E. García Gómez (1956, 1962)<sup>64</sup>, D. Alonso (1961)<sup>65</sup>, Stern (1964)<sup>66</sup>; Davis (1967)<sup>67</sup>, Gangutia (1972)<sup>68</sup>, Gorton (1974)<sup>69</sup>, Simon (1981)<sup>70</sup>, R. de Zayas (1981)<sup>71</sup>, Pacholczyk (1983)<sup>72</sup>, Shiloah (1991)<sup>73</sup>, Manuela Cortés García (2011)<sup>74</sup>, etc.

---

<sup>51</sup> M. HAMMER-PURGSTALLA: "Notes sur Muwassahat et Ezdjal, deux formes de poèmes arabes et les Ottave rima, inventions des Arabes attribués au Italiens", *Journal Asiatique* (agosto, 1936), 155-173.

<sup>52</sup> H. ANGLÉS: *La Música en las Cantigas de Santa María del rey Alfonso El Sabio*, facsímil, transcripción y estudio crítico, 3 vols., Barcelona-Madrid, 1943-1958.

<sup>53</sup> A. R. NIKL: *Hispano-Arabic Poetry and its relations with the old Provençal Trabadours*, Baltimore, 1946.

<sup>54</sup> H. SANKE: "La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones", *Anuario Musical*, I (1946), 5-18.

<sup>55</sup> F. GABRIELI: "La poesia araba e la letteratura occidentali", *Storia e civiltà musulmana*, Nápoles, 1947, 64-82.

<sup>56</sup> H. PÉRÈS: "La poésie arabe d'Andalousie et ses relations possibles avec la poésie des troubadours", *l'Islam d'Occident: Cahiers du Sud* (Marsella-París, 1947).

<sup>57</sup> M. ZERRUQI: "Musique occidentale et musique arabe", *IBLA* (Túnez, 1950), 268-278.

<sup>58</sup> M. MORÈRE: "Les données historiques de l'influence de la poésie andalouse sur la lyrique des troubadours", *Annales de l'Institut des études occitanes*, 7 (1951).

<sup>59</sup> A. RONCAGLIA: "Di una tradizione lirica pretrovadoresca en lingua volgare", *Cultura Neolatina*, 11 (1951), 213-249.

<sup>60</sup> P. F. GANZ: "The Cancionerillo mozárabe and the origin of the Middle High German Frauenlied", *Modern Language Review*, 48 (1953), 301-309.

<sup>61</sup> P. LE GENTIL: *La virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, París, 1954.

<sup>62</sup> E. LI GOTTI: *La tesi araba sulle origini della lirica romanza*, Florencia, 1955.

<sup>63</sup> A. GALMÉS: "Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana", *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española* (1955-56), 42-43.

<sup>64</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", *AL-ANDALUS*, 21 (1956); "Sobre la influencia árabe en la lírica romance", *Revista de Occidente*, 2 (1962), 17.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### I.2.3. El "espíritu de los pueblos": nacionalismo.

"En la historia, el Espíritu es un individuo de una naturaleza a la vez universal y determinada, un pueblo, y el espíritu al que nos enfrentamos es el *espíritu del pueblo*", (Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, impartidas en el semestre de invierno de 1822-1823 al de 1830-31, en la Universidad de Berlín).

Las ideas de Hegel tuvieron una gran acogida en los ambientes intelectuales y en el desarrollo de los nacionalismos.

La descolonización y el resurgimiento de las nacionalidades árabes motivó un rechazo hacia lo occidental y europeo, como auto-afirmación y reivindicación del derecho a la autoctonía.

Sería muy difícil encasillar a diversos autores en este apartado, dado que sus obras participan de otras tendencias, por nuestra parte, la inclusión de este epígrafe es

---

<sup>65</sup> D. ALONSO: *Primavera temprana de la literatura europea: lírica, épica, novela*, Madrid, 1961.

<sup>66</sup> S. M. STERN: *Les chansons mozarabes*, Oxford, 1964; "Esistono dei rapporti letterari tra il mondo islamico e l'Europa occidentale dell'Alto Medio Evo?", *L'Occidente e l'Islam nell'Alto Medio Evo*, Spoleto, 1964, 639-66, 811-31; "Andalusian Muwashshas in the musical repertoire of North Africa", *Primer Congreso de Estudios Árabes e Islámicos*, (Córdoba, 1962; ed. Madrid, 1964), 318-338.

<sup>67</sup> M. DAVIS: "Current Scholarship on the Origins of the Medieval Provençal Lyric: Some Conclusions", *Philologica Pragensia*, 10 (1967), 92 y ss.

<sup>68</sup> E. GANGUTIA: "Poesía griega de amigo y poesía árabe-española", *Emerita*, 40 (1972), 329-396.

<sup>69</sup> T. J. GORTON: "Arabic influence on the troubadour: documents and directions", *Journal of Arabic Literature*, 5 (1974), 11-16.

<sup>70</sup> A. SIMON: "Islamic influences", *International Music Society Report of the 12th Congress* (Berkeley, 1977, ed. Londres, 1981).

<sup>71</sup> R. de ZAYAS: *Orígenes de la Ópera (contribuciones árabe-andaluzas)*, Sevilla, 1981.

<sup>72</sup> J. PACHOLCZYK: "The Relationship Between the Nawba of Morocco and the Music of the Troubadours and Trouvères", *World of Music*, 25, 2, (1983), 5-16.

<sup>73</sup> A. SHILOAH: "The meeting of Christian, Jewish and Muslim musical cultures on the Iberian Peninsula (before 1492)", *Acta Musicológica*, 64, 1 (1991), 14-20.

<sup>74</sup> Manuela CORTÉS GARCÍA: "Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n. 23, 2011, 31-65 (Publicación Online).

## Reynaldo Fernández Manzano

por considerarlo un elemento a tener en cuenta a la hora del análisis bibliográfico. Muy relacionado con el apartado anterior -difusionismo- el nacionalismo se hace presente, por ejemplo, en el caso del valor de lo hispánico como seña de identidad mantenida en el tiempo, que veíamos en los defensores del papel decisivo de los mozárabes, en los que consideran que todo principio de desarrollo parte de formas del cristianismo o al contrario del mundo islámico.

### **I.2.4. Materialismo.**

Las teorías del materialismo dialéctico de Marx y Engels calaron profundamente en los círculos intelectuales<sup>75</sup>, como la corriente anterior es interesante a niveles analíticos de la bibliografía.

### **I.2.5. Escuela de los *Annales*, particularismo histórico y etnomusicología.**

La "escuela francesa" o escuela de los "Annales", creada por Marc Bloch y Lucien Febvre en torno a la revista *Annales*, fundada en 1929, pretendían realizar una historia total, interdisciplinar, realizando análisis de los diversos parámetros de las regiones, con un sólido soporte en el estudio de las fuentes documentales y sin axiomas apriorísticos. Tanto por el rigor metodológico, como por el peso en el concierto internacional de Francia y sus relaciones como metrópolis cultural en la etapa colonial, esta tendencia ha tenido una gran influencia en buena parte de la bibliografía sobre música árabe contemporánea, con un nuevo enfoque histórico<sup>76</sup>,

---

<sup>75</sup> Th. C. LEVIN: "Music in Modern Uzbekistan: "The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition", *Asian Music*, 12, 1, (1979), 149-158.

<sup>76</sup> H. G. FARMER: *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, 1929, nueva ed. 1967. *Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe*, El Cairo, 1934. M. al-ḤĪBĪB: *Tarīj al-mūsīqā al-`arabiyya*, (Historia de la música árabe), Túnez, 1962. `Adnān IBN ḌURAYL: *Al-mūsīqā fī Sūriyya*, (La música en Siria), Damasco, 1969. M. H. MAINGUY: *La musique au Liban*, Beirut, 1969. S. JARGY: *La musique arabe*, París, 1971. Ḥusayn `Alī MAḤFŪZ: *La musique arabe*, París, 1972. H. H. TOUMA: *La musique arabe*, París, 1977. A. `ALĪ: *Al-mūsīqā wa-l-ginā' fī l-Kuwait*, (La música y el canto en Kuwait), Kuwait, 1980. M. GUETTAT: *La Musique classique du Maghreb*, París, 1980. R. FERNÁNDEZ MANZANO: *De las melodías del Reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas: la transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

estudios de organología y arqueología musical<sup>77</sup>, iconografía musical<sup>78</sup>, como de las fuentes<sup>79</sup> y bibliografía<sup>80</sup> de la música árabe.

El "particularismo histórico" de la escuela de antropología americana encabezada por Franz Boas (1858-1942), dotaba a los investigadores de normas metodológicas de gran precisión, de un riguroso trabajo de campo y métodos de análisis, tendencia opuesta al evolucionismo y difusionismo como motor de las culturas. Este desarrollo de lo antropológico posibilitó la madurez de la etnomusicología para el tratamiento de las músicas de transmisión oral.

---

*la Península Ibérica*, Granada, 1985. M. GUETTAT: *La tradition musicale arabe* (París, 1986). A. Aydoun, *Musiques du Maroc*, Casablanca, 1992. M. CORTÉS GARCÍA: "Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus de dos autores granadinos: Aš-Šuštārī e Ibn Al-Jaṭīb, *Música Oral del Sur* (Granada, 1995), 177-194. C. POCHÉ: *La Musique arabo-andalouse*, Marsella, 1995. A. SHILOAH: *Music in the World of Islam*, Gran Bretaña, 1995.

<sup>77</sup> M. A. al-ḤAFNĪ: *ʿIlm al-ālāt al-mūsīqīyya*, (Ciencia de los instrumentos musicales), Beirut, 1971. I. JENKINS y P. R. OLSEN: *Music and musical instruments in the World of Islam*, Londres, 1976. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus", *Cuadernos de Estudios Medievales*, XII-XIII (Universidad de Granada, 1984), 47-77. G. ROSELLÓ BORDOY: "Música y arqueología: organología musical y hallazgos arqueológicos", *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 69-75.

<sup>78</sup> R. ÁLVEREZ MARTÍNEZ: "Los instrumentos musicales de Al-Andalus en la iconografía medieval cristiana", *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 93-120. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en Al-Andalus", *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 79-89.

<sup>79</sup> H. G. FARMER: *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leide, nueva ed., 1965; trad. árabe de H. Naar, El Cairo, 1957. A. SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings (900-1900)*, *Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, R.I.M.S., Munich, 1979.

<sup>80</sup> W. LAADE: *Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien: Eine Grundlagende Bibliographie*, Heidelberg, 1971. R. HITCHOK: "Las jarchas, treinta años después", *Awār*, III (1980), 19-25. Sh. Q. HASSAN: *Maādir al-mūsīqā al-irāqīyyah, 1900-1978*, Bagdad, 1981. W. J. KRÜGER\_WUST: *Arabische Musik in Europäischen Sprachen: Eine Bibliographie*, Wiesbaden, 1983. M. J. RUBIERA MATA: *Bibliografía de la literatura hispano-árabe*, Alicante, 1988. C. LEMS\_DWORKIN: *African Music: A Pan-African Annotated Bibliography* (Londres, Melbourne, Munich, Nueva York, 1991). L. F. BERNABÉ PONS: *Bibliografía de la literatura aljamiado-morisca*, Alicante, 1992. Ch. POCHÉ y J. LAMBERT: *Musiques du monde arabe et musulman, Bibliographie et Discographie*, París, 2000.

### **I.3.6. Otras tendencias antropología cultural: estructuralismo, funcionalismo, ecología cultural, simbolismo, etc.**

La sociología de Durkheim, como su reinterpretación de la filosofía idealista de Kant, la lingüística de Jakobson y Troubetzkoy, serán el fundamento del estructuralismo cultural de la escuela francesa creado por Claude Lévi-Strauss. Basada en estos principios, de forma actualizada, se ha desarrollado en los Estados Unidos la corriente denominada "etnociencia".

Son escasos los estudios de música árabe que apliquen los principios de la lingüística estructuralista, aunque de forma refleja se generó un mayor interés y revalorización de campos más tradicionales, como la lexicografía y la terminología<sup>81</sup>. El estructuralismo permitió investigaciones sobre los mecanismos de la improvisación, técnicas en el canto y los instrumentos musicales con un enfoque nuevo, junto a un análisis de estructuras musicales de las formas orales<sup>82</sup>.

Con influencias de la sociología de Durkheim (al igual que el estructuralismo) son representativas las figuras de Malinowski (1882-1942) y Radcliffe-Brown (1881-1955). Explican la existencia de determinados fenómenos sociales y culturales en términos de su funcionalidad o su contribución a satisfacer las necesidades de la sociedad. La "ecología cultural", con investigadores como Steward o Rappaport, considera a la cultura como un sistema de adaptación que capacita a los humanos

---

<sup>81</sup> A. KAZIM: *Al-isilāat al-mūsīqiyyah*, Bagdad, 1964. Ḥusayn `Alī MAḤFŪZ: *Qāmūs al-mūsīqā al-`arabiyya*. (Diccionario de música árabe), Bagdad, 1975. L.I. RARUQI: *An Annotated Glossary of Arabian Musical Terms*, Westport, 1981.

<sup>82</sup> H. H. ṬOUMA: "The Maqām Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East", *Ethnomusicology*, 15, 1 (1971), 38-48. L. I. FARUQI: "Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study of Interrelatedness in the Arts", *World of Music*, 20, 1, (1978), 17-32. A. SHILOAH: "La voix et les techniques vocales chez les Arabes", *Cahiers de musiques traditionnelles*, 4 (1991), 85-101. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Algunas notas sobre el análisis musical de las muwaššaḥas", *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes* (Universidad de Oviedo, Madrid, 1985), 609-629.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

para adecuarse a su entorno. El "simbolismo", representado por los antropólogos Geertz, Schneider o Turner, concibe la cultura como un sistema de símbolos y significados compartidos.

La antropología cultural, en el terreno de la investigación musical, abrió amplios horizontes y una tendencia nueva de antropología musical que -en ocasiones- quiere diferenciarse de la etnomusicología, considerando el hecho musical en su totalidad e inmerso en la cultura que lo genera, aplicando las metodologías de la antropología cultural actual<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> M. BRANDILY: *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, Tervuren, Bélgica, 1974. M. GUIGNARD: *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, París, 1975, + un disco 45 t.. B. NETTL: "The Role of Music in Culture: Iran, A Recently Developed Nation", *Contemporary Music and Music Cultures*, Ch. in Hamm, B. Nettl, R. Byrnside (editores), Prentice-Hall, 1975, 71-100. Ch. JOUAD y B. LORTAT-JACOB: *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas*, París, 1978. S. SHAWAN: "The Socio-Political Context of *al-Mūsīqā al-`arabiyya* in Egypt: Policies, Patronage, Institution, and Musical Change", *Asian Music*, 12, 1 (1979), 129-148; *al-Mūsīqā al-`arabiyya- A Category of Urban Music in Cairo-Egypt, 1927-77*, Columbia University, 1980; "Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967", *Ethnomusicology*, 28 (1984), 271-288. Sh. Q. HASSAN: *Les instruments de musique en Iraq et leur rôle dans la société traditionnelle*, París, 1980. B. LORTAT-JACOB: *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, París, 1980, + un disco 33 t. / 17 cm. M. RANDOM: *Mawlāna Djalāl al-dīm al-Rūmī, le soufisme et la danse*, Túnez, 1980. G. ROUGET: "Musique et transe chez les Arabes", *La musique et le transe*, París, 1980, 349-428. L. J. JONES: "A Sociohistorical Perspective on Tunisian Women as Professional Musicians", E. in KOSKOFF (ed.): *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Nueva York, 1987, 69-84. J. MERKHOFF: "The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse", *Asian Music*, 22, 1 (1990-91)113-128. A. SHILOAH: "Music and dance of a semi nomad group of fishermen in southern Sinai", *Música Oral del Sur*, 1 (Granada, 1995), 116-118. T̄OUMA: "Music in the arabian Epos Abu-Zaid Al-Hilali", *Música Oral del Sur*, 1 (Granada, 1995), 103-107; "La música andalusí en el norte de África", *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 35-49. A. Ziou Ziou, "La danse des lions et des lionnes", *Música Oral del Sur*, 1 (Granada, 1995), 119-127.

## II. TEORÍA MUSICAL.

La música ha estado en un principio inmersa en el mito y el mito ha marcado las mentalidades colectivas y se ha plasmado de distintas maneras en las diversas culturas. Algunos mitos o explicaciones simbólicas de la realidad los podemos observar en culturas muy variadas. Elegir como punto de partida la cultura clásica griega no es porque se le atribuya la invención ni la exclusividad de los mismos, sino por la gran influencia que han tenido en el mundo occidental y en el mundo islámico y porque la teoría musical griega supo sintetizar diversas culturas y sistematizarlas. Por esa razón nos centraremos en la teoría musical árabe pero haciendo referencia al mundo greco-latino y bizantino. Un mundo mediterráneo que comparte y transforma símbolos, mitos y teorías pero que también deja un espacio para la diferencia, la autoctonía, la originalidad y el desarrollo.

La teoría musical helenística ha tenido una gran influencia en la Edad Media en Occidente. La tradición bizantina ha conservado los principios de la teoría musical de la Grecia antigua en su propia teoría musical, y sobre todo en el Renacimiento, los sabios bizantinos realizaron un gran esfuerzo por preservar este legado. Los eruditos árabes han traducido estos tratados griegos, dejando su huella en las posteriores elaboraciones teóricas. Durante el Renacimiento Occidental también se hicieron importantes esfuerzos por conservar la teoría musical de la Grecia antigua<sup>84</sup>. Las grandes bibliotecas reales, nobiliarias y eclesiásticas, encargaban a agentes la compra y copia de manuscritos. Venecia será el lugar más importante de copia y comercio de estas obras manuscritas griegas y bizantinas.

La polémica entre los investigadores sobre la teoría musical árabe ha sido de

---

<sup>84</sup> *Musici scriptores graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alpius et melodiarum veterum quidquid exstat*, Leipzig: Teubner, 1895; réimpression, Hildesheim: Olms, 1962. *Musici scriptores graeci, supplementum, melodiarum reliquiae*, Leipzig: Teubner, 1899, réimpression, Hildesheim: Olms, 1962. Thomas J. MATHIESEN: *Répertoire International des Sources Musicales (RISM): Ancient Greek Music Theory*, Henle Verlag, München, 1988.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

gran amplitud. Desde los que han defendido que la teoría musical árabe solo es una imitación de la teoría musical griega, con pocas modificaciones significativas, hasta los que han defendido su autoctonía e influencia, no solo en la Europa medieval cristiana, sino en los cambios al temperamento igual y al sistema temperado occidental actual, iniciado en los siglos XVII y XVIII. En mi opinión, la teoría musical árabe pertenece a un ciclo o una gran corriente que podemos denominar la teoría musical medieval griega-árabe-latina, cadena que pertenece a una concepción musical determinada, con elementos comunes, que ha evolucionado y aportado innovaciones, desarrollándose y creando un corpus sólido y coherente, claramente diferenciado de etapas posteriores. Por eso en este apartado trataremos el tema de forma integral, no se puede conocer en profundidad la teoría musical árabe ignorando la griega, como no se podría evaluar en su justo término las orquestaciones de Felipe Pedrell desconociendo el sinfonismo germánico del siglo XIX, por citar un ejemplo.

Podemos considerar grandes líneas teóricas que marcan la antigüedad y la Edad Media.

1) Mitología. Presente en el mundo Sumerio, Egipcio, Griego, Semita, Árabe y medieval cristiano.

2) Filosofía de la música, música educativa y música degenerada, la música y el universo, la música y los cuatro elementos, los cuatro humores, los planetas, los signos del zodiaco, las esferas celestes, la terapia musical, etc. Planteamientos que se encuentran en la mayoría de tratadistas: Pitagóricos, Platón, Aristóteles, Ptolomeo, Boecio, al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sinā (Avicena), Şafī al-Dīn...

3) Teorías místicas: Plotino, Hermanos de la Pureza, al-Gazālī, música de las cofradías şūfī.

4) Teorías basadas en la división de los modos de la escuela Pitagórica: Arquitas de Tarento, Ptolomeo, Boecio, San Isidoro de Sevilla, escuela de `ūdistas: al-Kindī, Munaşşım, Ijwān al-Şakā' (Los Hermanos de la Pureza) y escuela

## Reynaldo Fernández Manzano

andalusí-magrebí, así como el occidente medieval. La octava se divide en 13 grados, se eligen 7. Los intervalos son de tono, semitono o tres semitonos, afinación pitagórica o natural. No existen los cuartos de tono. La escala que en Europa se denomina “escala oriental” o “escala andaluza” tiene la peculiaridad de estos 3 semitonos o el intervalo de 2 aumentada.

5) Teorías basadas en la división de la octava árabe, escuela de ṭunbūrístas: al-Fārābī, base del sistema tonal del mundo árabe que posteriormente se desarrolló en el maqām. La octava se divide en 25 grados, de los cuales se eligen 7. Las distancias de los intervalos son de tono, semitono, un cuarto de tono y  $\frac{3}{4}$  de tono. La distancia interválica de  $\frac{3}{4}$  de tono es lo que confiere a la música árabe un carácter especial y distintivo. Esta distancia no es fija, y su oscilación se debe a la influencia de la fonética árabe y su articulación, así como al carácter expresivo y al gusto artístico. La coma árabe es distinta de la coma pitagórica (23,46 cents) y de la coma sintónica (21,306 cents), su valor es 22,6415 cents.

6) Escuela sistemática: Teorías basadas en otras divisiones de la octava, que tienen su punto de partida en Aristoxeno y el desarrollo de las mismas: Euclides, Aristoxeno de Tarento, Arístides Quintiliano, ibn Sinā (Avicena), Ṣafī al-Dīn al-Urnawī (s. XIII), base de la música en Persia y Turquía. En Europa estas teorías serán retomadas y desarrolladas –entre otros- por Zarlino. La octava se divide en 17 grados, muy cercanos en su afinación al sistema de Zarlino y a las escalas temperadas. Los intervalos son de semitono,  $\frac{3}{4}$  de tono y tono.

## II.1. Mitos musicales.

### II.1.1. Apolíneo y dionisiaco.

Recordemos, en el mundo griego, a personajes como Dioniso y Apolo. El juego entre lo dionisiaco y lo apolíneo en el que profundizó Nietzsche<sup>85</sup> como la dualidad en la que el arte se desarrolla. Esquilo describe una escena báquica de locura musical: *Uno tiene en las manos chirimías/ de profunda sonoridad [...] e interpreta una melodía que arranca con los dedos,/ una llamada amenazante que suscita la locura (manías) [...] Otro hace sonar los címbalos de bronce [y] hacia las alturas se eleva el sonido de la cítara*<sup>86</sup>.

El ritmo y el éxtasis de la música es lo que Alcibíades sentía cuando Sócrates tocaba los aulós. Marsias también fue un tañedor de aulós<sup>87</sup>. Marsias perdió el duelo musical con Apolo y por eso fue descuartizado vivo.

Los instrumentos musicales también se clasifican en esta polaridad. Los aerófonos se vinculan a la danza y a lo báquico, a la música popular y festiva, así los aulós y las chirimías pertenecerían a esta categoría. Platón habló de las danzas báquicas, que habrían tomado su nombre de las ninfas, y por tanto de Pan, de los silenos y de los sátiros<sup>88</sup>.

Por otra parte los instrumentos apolíneos, racionales, armoniosos. Los cordófonos, para el mundo clásico griego la lira y la cítara, para el mundo árabe el `ūd y sus derivados. Instrumentos actos para acompañar el canto y la poesía, para la música cortesana y noble.

### II.1.2. Música y muerte.

Orfeo había seducido a las terribles divinidades del Hades con su lira, igual

---

<sup>85</sup> Friedrich NIETZSCHE: *El nacimiento de la tragedia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

<sup>86</sup> Esquilo, *Fragmento 71*, en Giorgio COLLI: *La sabiduría griega*, vol. I, Trotta, Madrid, 1998.

<sup>87</sup> PLATÓN: *El banquete*, 215c.

<sup>88</sup> Massimo DONÀ: *Filosofía de la música*, Global rhythm, Barcelona, 2008.

## Reynaldo Fernández Manzano

que había hecho con árboles y piedras. Tanto en la versión de Virgilio como en la de Ovidio<sup>89</sup> la música y él, Orfeo, fueron demasiado lejos, hasta los profundos lugares del Tártaro. Orfeo había convencido a los arcanos del mundo subterráneo para que le devolvieran a Eurídice, su amada, por lo que fue despedazado por las mujeres de Tracia<sup>90</sup>. El dios Hermes será al que acompañe a Eurídice desde el otro mundo a la llamada de Orfeo. A Hermes se le atribuye la invención de la lira. Apolo se enamoró de este instrumento y por él perdonó a Hermes que le había robado las vacas. La música como mediación con la muerte y con los dioses. Recordemos los ritos funerarios en todas las culturas y las músicas religiosas. En el mundo cristiano tendrá especial importancia el concepto de “las ánimas” como elemento central de rito. Recaudación muy importante de recursos económicos en dinero y en donaciones, y la presencia de la música en estos procesos.

En el mundo islámico la “fundación de las manos muertas” tendrá igual importancia recaudatoria para las mezquitas y también la música estará presente acompañando a los entierros –además de realizar diversas funciones de caridad con los difuntos y sus familiares-.

---

<sup>89</sup> OVIDIO: *Metamorfosis*, XI, 1-66.

<sup>90</sup> Marius Schneider reflexiona sobre la música en su función de relación entre los vivos y los muertos o sus dioses. M. SCHNEIDER: *Le Chant des Pierres. Etudes sur le rythme et sa signification dans tríos cloîtres catalans de style roman*, Archè, Milán, 1976.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### II.1.3. Mitos musicales en el mundo islámico.

*El primero que hizo uso del `ūd fue Lamak ibn Mitūšalij ibn Maḥwīl ibn `Abbād ibn Janūj ibn Qā'in ibn Ādan. Este Lamak tenía un hijo al que amaba tiernamente. Habiéndoselo arrebatado la muerte, colgó el cuerpo de un árbol. Los miembros se desgajaron y no quedó más que la cadera, la pierna y el pie con sus dedos. Lamak cogió un trozo de madera y tallándolo y limándolo con cuidado hizo de ella un `ūd, dando al cuerpo del instrumento la forma de la cadera, al mástil la forma de la pierna y a la cabeza la forma del pie; las clavijas imitaban los dedos y las cuerdas las arterias. Seguidamente sacó de ellos sonidos y cantó un aire fúnebre al que el `ūd mezcló sus acentos<sup>91</sup>.*

Al-Maqqarī en su *Nafḥ al-Ṭibb*, menciona lo siguiente: *Se cuenta que Ibrāhīm al-Mawṣilī en su maravillosa melodía conocida como mājūrī, pretendía que se la habían enseñado los genios (al-Āimm)<sup>92</sup>. Esta idea de la música como inspiración del otro mundo ya la vemos en los poemas Homéricos: yo elevo para las deidades y para los hombres el canto, / arte que aprendí por mí mismo, aunque un dios hizo brotar de mi alma los gérmenes de cada canción<sup>93</sup>. Igualmente los músicos ciegos, que veremos descritos en el mundo islámico y en las leyendas como los preferidos para ejercer la música en los baños. El ciclo de poemas Homéricos de la Odisea dicen: y se acercó el heraldo, guiando al amado aedo, / aquel a quién prefería la Musa que le había dado un mal y un bien: le quitó el sentido de la vista, pero le otorgó el dulce canto<sup>94</sup>*

Muerte, “genios” y ninfas o mujeres conforman una trilogía mitológica. Las *qayna*, plural *qiyān*, esclavas cantoras, danzarinas y tañedoras de instrumentos, jugarán un papel importante como interpretes, creadoras y difusoras de la música. La leyenda dice que existían *qiyān* desde la época de los Banū `Amāliq. Acudían a los

---

<sup>91</sup> Al-MAS`ŪDĪ.: *Murūy al Dahāb [Las Praderas de Oro]*, trad. fr. Barbier de Meynard y Pavet de Courteille, París, 1861-1877, vol. VIII, 88-89. Este mito también lo recogen las fuentes de al-Andalus: IBN `ABD RABBĪH.: *ʿIqd al-Farīd*, ed. Aḥmad Amīn, El Cairo 1948-1953, vol. VI, 73-74, de sus catorce capítulos el número once lleva por título: “Las cosas que se han dicho sobre el `ūd” . A los hijos de Lamak se le asigna la invención de otros instrumentos. H. G. FARMER: *A History of Arabian Music to the XIII th. Century*, Londres, 1973, 7. Rosario MAZUELA COLL: *Traducción del manuscrito 334/5307 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Granada, 1986, 30-32.

<sup>92</sup> Al-MAQQARĪ.: *Nafḥ al-Ṭibb*, III, 125-126.

<sup>93</sup> HOMERO: *La Odisea*, ed. cast. Fernando Gutiérrez, Barcelona, 1980, XXII, 344 ss.

<sup>94</sup> *Ibid.*, VIII, 261 ss.

## Reynaldo Fernández Manzano

grandes *aswāq al-`arab* o centros comerciales más importantes de la época, como Medina, Ṭafīf y `Ukāz, donde contactaban con los mercaderes. Así, se establecían enseguida diferencias, desde las que iban a parar a los palacios de reyes y nobles, amenizando las veladas de los dueños, hasta las que se establecían en los *Hāna*, a cuya puerta colocaban una enseña para llamar la atención del viandante. Estas últimas eran al mismo tiempo escanciadoras de vino y sus vestidos, de amplios escotes, dejaban descubiertos sus senos para ofrecerlos a las miradas y las caricias de los visitantes<sup>95</sup>.

### II.2. Educación, ethos y música.

Música educativa y música degenerada. El ethos de cada melodía y ritmo es lo que le confiere distintas utilidades y propiedades sobre el ánimo y la educación. Música del orden y música del caos. Dos escuelas musicales en el origen, dos ciudades en ambas culturas: Esparta y Atenas, la Meca y Medina, después Damasco y Bagdad. Las primeras símbolo de la tradición puras, las segundas más artísticas, inicio del posterior desarrollo.

Se cuenta la anécdota, que algunos atribuyen a Pitágoras y la mayoría a Damón, de que algunos jóvenes, víctimas de la embriaguez del vino y excitados por la melodía de una flauta, estaban a punto de traspasar la puerta de la casa de una mujer de rectas costumbres; en ese preciso instante, la intervención de Pitágoras (o de Damón), dando órdenes al flautista de ejecutar una melodía en modalidad frigia, hizo que cambiara radicalmente la actitud de los jóvenes y que desistieran de sus propósitos. Pero no solo el modo de las melodías condiciona e influye en las actitudes, también el ritmo. Platón pone en boca de Sócrates: *no busquéis en los ritmos ni variada complejidad ni que sean de todas las especies, sino comprobad que se trata de los ritmos más apropiados a una vida ordenada y vigorosa; después de esto, tendréis que obligar al pie y a la melodía a adecuarse al lenguaje de un hombre que practica semejante género de vida, y no al*

---

<sup>95</sup> Ṭabarī y Mas`ūdī, apud. FARMER, *EI2*, II, 1098. s.v. ghinā'. María Dolores GUARDIOLA GONZÁLEZ: *La música árabe oriental: algunos datos históricos extraídos del manuscrito: Kitāb al-Imtā` bi Aḥkam al-Samā`*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Granada, (circa 1987).

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*contrario*<sup>96</sup>.

Todos, o casi todos, los tratadistas de la antigüedad y de la Edad Media tienen abundantes citas sobre el papel de la música en la educación. Los tratadistas árabes no son una excepción. Quizás en el mundo islámico se singulariza más aludiendo los juristas y las escuelas teológicas o la licitud o no de la música y el canto.

Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.) resume y sintetiza el saber del mundo clásico griego sobre música y educación. En su obra *Política*<sup>97</sup>, dedica el Cáp. IV a la música como elemento de la educación. Se pregunta: ¿es la música solo diversión o puede ser uno de los medios para llegar a la virtud?, y si es conveniente enseñar la música a los jóvenes, incluso su práctica. En el Cáp. V profundiza en la música, la diversión, el placer y la felicidad. La música la define como el verdadero goce y detalla sus diversas cualidades morales: *Cada vez que las armonías varían, las impresiones de los oyentes mudan a la par que cada una de ellas y las siguen en sus modificaciones. Al oír una armonía lastimosa, como la del modo llamado mixolidio, el alma se entristece y se comprime; otras armonías enternecen el corazón, y son las menos graves; entre estos extremos hay otra que proporciona al alma una calma perfecta, y este es el modo dórico, único que, al parecer, causa esta última impresión; el modo frigio, por el contrario, nos llena de entusiasmo. Estas diversas cualidades de la armonía han sido bien comprendidas por los filósofos que han tratado de esta parte de la educación, y su teoría no se apoya sino en el testimonio de los hechos. Los ritmos no varían menos que los modos. Los unos calman el alma, los otros la conmueven; pudiendo ser las formas de estos últimos más o menos vulgares, de mejor o peor gusto. Es, por tanto, imposible, vistos todos estos hechos, no reconocer el poder moral de la música; y puesto que este poder es muy verdadero, es absolutamente necesario hacer que la música forme parte de la educación de los jóvenes.*

En el Cáp. VI profundiza en la cuestión de ¿debe enseñarse a practicar música a los jóvenes?. Analiza los instrumentos idóneos y no adecuados. La flauta la considera instrumento no apto para la educación. En el Cáp. VII distingue entre el canto moral, el animado y el apasionado: *Pero en la educación, lo repito, sólo se admitirán los cantos y las armonías que tiene un carácter moral, como, por ejemplo, según hemos*

<sup>96</sup> PLATÓN: *La República*, III, 400 a, b.

<sup>97</sup> Para ver el texto íntegro, entre otras ed. puede consultarse: ARISTÓTELES: *La Política*, ed. electrónica de 2007, [www.laeditorialvirtual.com.ar](http://www.laeditorialvirtual.com.ar)

## Reynaldo Fernández Manzano

*dicho ya, la armonía dórica. También es preciso aceptar cualquiera otra que propongan los versados en la teoría filosófica o en la enseñanza de la música. Sócrates, en la República de Platón, al no admitir más que el modo frigio al lado del dórico, incurre en una equivocación tanto más extraña cuanto que ha proscrito el estudio de la flauta. Es el modo frigio en las armonías poco más o menos lo que la flauta entre los instrumentos, puesto que ambos producen igualmente en el alma sensaciones impetuosas y apasionadas. La poesía misma lo prueba bien, porque en los cantos que consagra a Baco y en todas sus producciones análogas a éstas exige, ante todo, el acompañamiento de la flauta. En los cantos frigios es donde particularmente tiene lugar este género de poesía, por ejemplo, el ditirambo, cuyo carácter completamente frigio nadie desconoce. Las gentes versadas en estas materias citan de esto muchos ejemplos, entre otros, el de Filóxeno, el cual, después de haber intentado componer su ditirambo, las Fábulas, según el modo dórico, se vio obligado, por la naturaleza misma de su poema, a emplear el modo frigio, único que convenía bien en aquel caso. En cuanto a la armonía dórica, todos convienen en que tiene más gravedad que todas las demás, y que su tono es más varonil y más moral.*

Ibn Jaldūn (1332-1406) cierra el periodo medieval. En su obra: *al-Muqaddimah*, Libro V<sup>98</sup> comienza con las argumentaciones aristotélicas sobre la naturaleza de la música como placer, y el “placer como lo conveniente al espíritu que puede ser captado por los sentidos”. La belleza de la música está en su justa proporción en su “justa armonía”. Después de glosar las teorías platónicas y aristotélicas sobre la música, el placer y la belleza trata de la licitud o no de la música y sobre todo de cual debe ser la forma correcta de recitación del Corán, donde la dicción y la palabra clara y bien articulada, sin ningún artificio musical deben ser la pauta. Después describe la música entre los árabes y sus diversas etapas. Introduce su original concepto de la historia y causas de la civilización:

*Habiendo expuesto en qué consiste el canto, diremos que éste se produce bastante tarde en toda sociedad civilizada: es necesario que la población se haya hecho numerosa, y que después de haber pasado el periodo en que sólo se procura lo indispensable, trasciende al siguiente en que se intenta satisfacer los menesteres contraídos, y entrar definitivamente en el periodo de bienestar y de lo superfluo, en que se trata de gozar de cuanta manera alcance el ingenio. Solamente en análogas circunstancias el arte del canto halla terreno propicio, porque nadie se ocuparía de él, a menos de*

---

<sup>98</sup> IBN JALDÚN: *Al-Muqaddimah, Introducción a la Historia Universal*, traducción, estudio preliminar, revisión y apéndices de Elías TRABULSE, México, 1977, Fondo de Cultura Económica, Libro V, cap. XXXII, 750-756. He respetado la grafía de las transcripciones de los nombres árabes de Elías Trabulse.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*hallarse libre de todas las preocupaciones provenientes de las necesidades de la subsistencia. Así, pues, únicamente la gente enteramente desocupada desearía gozar de ello, a fin de multiplicar los placeres.*

Señala la importancia de la poesía en la cultura árabe: *Los árabes no tenían al principio (en materia de música) más que el arte de la versificación. Componían alocuciones de partes iguales [versos], estableciendo entre ellas una concordancia mutua que se advertía por el número de letras cambiantes y letras quiescentes [silabas breves y largas de la lengua árabe] que allí se hallaban. Procediendo así, formaban una alocución consistente en varios trozos, de los cuales cada uno tenía un concepto cabal, independiente de conjunciones. Dichos trozos (que se denominan “bati” o verso), armonizan perfectamente con la naturaleza (del espíritu humano), en primer lugar, porque cada uno de ellos constituye una parte distinta, luego a causa de sus concordancias mutuas en lo que respecta a sus términos y sus comienzos, y en seguida, por la nitidez con que transmiten los pensamientos que se quieren comunicar y que se encuentran encerrados en la composición misma de la frase. De tal suerte la poesía fue su afición más predilecta, que mereció entre ellos la distinción más honrosa sobre cuanta otra expresión; señalándole el más alto grado de la nobleza, por su singularidad en esas armonías recíprocas. Hicieron de ella el código de su historia, de sus máximas, sus hazañas y sus títulos al lustre; de ella se servían para aguzar su ingenio habituados a bien asir las ideas y a emplear los mejores giros de la frase. Desde entonces, han continuado esa vía.*

En Ibn Jaldūn vemos el proceso general del conocimiento y la ciencia, recogiendo los conceptos y el legado anterior, adaptándolos a la época y aportando elementos nuevos que enriquecen el marco teórico. En este caso Ibn Jaldūn inserta la música en el Islam y aporta su original concepto sociológico, precursor de la visión materialista de la historia.

### **II.3. La música como camino para llegar a la verdad y la vía del misticismo.**

El Universo, las esferas celestes, en la concepción pitagórica, platónica y neoplatónica, están regidos por la armonía del número. Esa relación se da también en el alma. En el cristianismo San Agustín fijará el papel de la música como medio para alcanzar la verdad, la filosofía y la teología. Partiendo de estas mismas ideas las escuelas ṣūfī-s desarrollarán en el mundo islámico la mística y la participación de la música en ese camino de ascenso del alma hacia la verdad suprema: Dios.

## Reynaldo Fernández Manzano

La relación del número con la música y está con la armonía universal, es atribuida por la tradición a Pitágoras, aunque la primera formulación de la armonía cósmica<sup>99</sup> se encuentra en el *Timeo* y en *Las Leyes* de Platón. Reveladores son estos fragmentos de Platón y de Plotino:

Platón (428 a.C./427 a.C. - 327 a.C.), en su diálogo *Timeo*<sup>100</sup>, sobre la creación del alma:

*La creó dueña y gobernante del gobernado a partir de los siguientes elementos y como se expone a continuación. En medio del ser indivisible, eterno e inmutable y del divisible que deviene en los cuerpos, mezcló una tercera clase de ser; hecha de los otros dos. En lo que concierne a las naturalezas de lo mismo y de lo otro, también compuso de la misma manera una tercera clase de naturaleza entre lo indivisible y lo divisible en los cuerpos de una y otra. A continuación, tornó los tres elementos resultantes y los mezcló a todos en una forma: para ajustar la naturaleza de lo otro, difícil de mezclar; a la de lo mismo, utilizó la violencia y la mezcló con el ser. Después de unir los tres componentes, dividió el conjunto resultante en tantas partes como era conveniente, cada una mezclada de lo mismo y de lo otro y de ser. Comenzó a dividir así: primero, extrajo una parte de todo; a continuación, sacó una porción el doble de ésta, posteriormente tomó la tercera porción, que era una vez y media la segunda o tres veces la primera; y la cuarta, el doble de la segunda, y la quinta... Después, llenó los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones de la mezcla originaria...*

Las proporciones serían: 1, 4/3, 3/9, 2, 8/3, 3, 4, 9/2, 16/3, 6, 8, 9, 27/2, 18 y 27, secuencia que corresponde a una escala tonal.

*... Pues el lenguaje tiene la misma finalidad, ya que contribuye en su mayor parte a lo mismo y, a su vez, cuanto de la música utiliza la voz para ser escuchado ha sido dado por la armonía. Ésta, como tiene movimientos afines a las que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para el placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar las vibraciones disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma. También nos otorgó el ritmo por las mismas razones, como ayuda en el estado sin medida y carente de belleza en que se encuentra la mayoría de nosotros.*

---

<sup>99</sup> La armonía del cosmos está presente en: Platón: *Timeo*, 35-36; *Las leyes*, 889 b-c. Nicómaco de Gerasa: *Enchiridion*, 3. Cicerón: *Somnium Scipionis*, 6, 18, 18. Plutarco: *De musica*, 11, 4-7. Tolomeo: *Armónica*, 3, 10-16. Censorino: *De die natali*, 12. Boecio: *De institutione musica*, 1, 1.

<sup>100</sup> Platón: *Timeo* [www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Timeo.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Timeo.pdf) p. 13 y p.22.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Plotino (205-270), de gran influencia en el pensamiento medieval, creador del neoplatonismo, gracias a su discípulo Porfidio quién sistematizó su obra central: *Enéadas* en seis libros, es otra clara referencia:

En *Enéadas*<sup>101</sup> I, libro 3:

*Mais laissons en ce moment la seconde de ces deux marches, pour nous occuper de la première, et essayons de dire comment peut s'opérer le retour de l'âme au monde intelligible.*

*Trois espèces d'hommes s'offrent à notre examen : le Philosophe, le Musicien, l'Amant. Il nous faut les bien distinguer entre eux, en commençant par déterminer la nature et le caractère du Musicien.*

*Le Musicien se laisse facilement toucher par le beau et est plein d'admiration pour lui ; mais il n'est pas capable d'arriver par lui seul à l'intuition du beau ; il faut que des impressions extérieures viennent le stimuler. De même que l'être craintif est réveillé par le moindre bruit, le musicien est sensible à la beauté de la voix et des accords ; il évite tout ce qui lui semble contraire aux lois de l'harmonie et de l'unité et recherche le nombre et la mélodie dans les rythmes et les chants. Il faudra donc qu'après ces intonations, ces rythmes et ces airs purement sensibles, il en vienne à séparer dans ces choses la forme de la matière et à considérer la beauté qui se trouve dans leurs proportions et leurs rapports ; il faudra lui enseigner que ce qui dans ces choses excite son admiration, c'est l'harmonie intelligible, la beauté qu'elle enferme, en un mot le beau absolu, et non telle ou telle beauté. Il faudra enfin emprunter à la philosophie des arguments qui le conduisent à reconnaître des vérités qu'il ignorait tout en les possédant instinctivement. Quels sont ces arguments, c'est ce que nous dirons plus tard.*

Plotino: *Sobre lo Uno (Enéadas)*

*8. Por tanto, si un alma se conoce a sí misma y sabe además que su movimiento no es rectilíneo, salvo en el caso de que haya surtido interrupción, si conoce que su movimiento natural es un movimiento circular, no alrededor de algo exterior, sino en torno al centro (al centro del que se genera el círculo), se moverá hacia el centro del que ella ha salido y quedará suspendida en él, reuniéndose precisamente en ese punto hacia el que debería dirigirse todas las almas y sólo se dirigen en realidad, de por siempre, las almas de los seres divinos...*

---

<sup>101</sup> Plotin: *Les Ennéades*, París, 1957-1959, texto griego, traducción francesa y notas M. N. BOUILLET, 3 vols. Première Ennéade, Livri Troisième.

## Reynaldo Fernández Manzano

*9. He aquí que esta danza se contempla la fuerza de la vida, la fuente de la inteligencia, el principio del ser; la causa del bien, la raíz del alma.*

Esta metáfora de la danza del alma nos recuerda a la materialización de la danza circular de los derviches.

Uno de los importantes resultados del contacto entre las tradiciones egipcia y griega en Alejandría fue la aparición de una escuela particular de sabiduría conocida como hermetismo, y que tuvo una gran influencia en el mundo islámico y en la filosofía cristiana medieval, como ha analizado Seyyed Hossein Nars<sup>102</sup>. Hermes será considerado el fundador de las ciencias por cristianos, judíos y musulmanes.

*Corpus Hermeticum: Asclepius.* Uno de los tratados del *Corpus Hermeticum*, obra gnóstica de los primeros siglos de nuestra era, que se presentaba como procedente del Antiguo Egipto, como revelación del dios Toth (Tat), y que ejerció una poderosa influencia en el neoplatonismo.

*9.9. No es sin causa que para estar entre los hombres fue enviado por la suma Deidad el coro de las Musas, es decir; para que el terreno mundo no fuera siempre salvaje por falta de la suavidad y dulzura de la música, para que, por el contrario, con cantos inspirados en las Musas, los hombres celebraran alabanzas a Aquel que siendo único en el Todo y Padre de todas las cosas, de forma que las alabanzas celestes no dejara de responder; en la tierra, una suave armonía. A unos poquísimos hombres, hombres de limpio raciocinio, les fue otorgado el venerable cuidado de observar el cielo*

*13.9. Conocer la música no es sino tener conciencia del orden que reina en todas las cosas y qué destino le dio a cada una la divina Razón: pues el Orden de todas las cosas y de cada una en particular; armado por la Razón del Artífice para un sólo Todo de Todas, compone una sinfonía dulcísima y verísima de divina música.*

*Corpus Hermeticum: Poimandres. Tratado XVIII: Sobre las trabas que ponen al alma las cosas que provienen del cuerpo.*

*1. Cuando en un concierto que promete a los espectadores las delicias de una melodía de armonías bellas, un instrumento desafina, el propósito de los músicos cae en ridículo. Porque cuando el instrumento no logra ejecutar lo que de él se exige, los espectadores se burlan del ejecutante. Se*

---

<sup>102</sup> NARS, Seyyed Hossein.: *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, ed. Herder, 1985, Cap.: “Hermes y los escritos herméticos en el mundo islámico”.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*vitupera el error, aunque incansablemente y con buen talento ofrezca su obra de arte.*

*En cambio el divino y auténtico músico que además de obrador de la armonía de la canción transmite incansablemente hasta el último instrumento la cadencia de la apropiada melodía, ése es el Dios, porque la fatiga no existe para Dios.*

*2. Si el artista ha querido con toda su buena voluntad participar del concurso musical, si previamente el trompetista hizo gala de su ciencia y los flautistas en sus dulces instrumentos produjeron la agradable melodía y por el caramillo y el plectro dieron cumplimiento a la lírica canción, nadie atribuirá culpa alguna al soplo del músico ni al Supremo, sino que lo admirará y honrará como corresponde, y en cambio acusará de avería el instrumento que ha puesto obstáculo a la magnífica belleza, trabado la melodía del músico y privado a los oyentes del agradable canto.*

*3. Y así es igual respecto de nosotros, que ningún espectador por falla de nuestro cuerpo venga a acusar impiamente a nuestra raza, mas antes que admita que Dios es un Soplo incansable, que posee siempre la misma ciencia que le es propia, y que hace uso en todo y por todo de la misma prosperidad y de la misma beneficencia.*

*4. (Llevando las cosas al extremo, la materia que usaba Fidias el escultor no le fue lo suficientemente sumisa como para perfeccionar la multiplicidad de su obra).*

*El cantor pues ha cumplido su parte lo mejor que pudo: no le asignemos a él la culpa, sino a la flaqueza de la cuerda que, aflojada o relajada en su tensión, desbarató la habilidad musical del canto.*

*5. Pues bien, dado el accidente instrumental, que a nadie se le ocurra inculpar al músico, sino que cuanto más le reprochen al instrumento, tanto más alaben al artista, y como vean que con regularidad hacía vibrar la cuerda en el tono justo, más aún se apasionen los oyentes por el músico, y a pesar de todo no le guarden rencor.*

*¡Oh Honorabilísimos, también vosotros a vuestra vez afinad para el Músico vuestra propia lira interior!*

*6. Pues yo mismo he visto artistas que aún sin apoyarse en la virtud de la lira, y cuando se ejercitaban en algún noble tema, muchas veces usaban de sí como instrumento musical, afinaban su cuerda con recursos secretos, y lograban, trastocando su habilidad en gloria, el soberbio asombro de los oyentes.*

*Se cuenta también acerca de un cierto tañedor de cítara que se había ganado el favor del dios de la música, que al participar de un concurso de cítara estaba impedido por la rotura de una cuerda, la ayuda del Supremo suplió la cuerda y le concedió la gracia del galardón. La providencia del Supremo substituyó la cuerda por una cigarra, que posándose en la cítara completó la melodía de la cuerda que faltaba, y así el tañedor, consolada su pena con la salud del instrumento, logró el galardón de la victoria.*

*7. Yo mismo ¡oh Honorabilísimos! siento como que a mí también me ocurre lo mismo, porque recientemente me di cuenta de mi propia flaqueza al sentirme débil por un momento, y sin embargo por el poder del Supremo lancé mi canto, como si hubiera sido llenado de lo alto para entonar el*

## Reynaldo Fernández Manzano

*canto del rey. Por donde la culminación de mi servicio será para la gloria del rey y para su trofeo de victoria la pasión inflamada de mi palabra.*

*"¡Vamos pues adelante!" eso es lo que quiere el cantor. "¡Vamos pues y apurémonos!", eso es lo que desea el cantor; y por eso temple la lira, pues más hermosa será su melodía y más dulce su cantar cuanto mayor sea el compromiso al que a su canto obliga.*

*8. Dado pues que el artista ajusta su lira en primer lugar para el rey y su música es el panegírico y su objetivo la alabanza real, lo primero que hace es impulsar su alma hacia el altísimo Rey del universo, el buen Dios y, comenzado el camino desde lo alto, desciende después con orden hacia el que como imagen de Aquel, gobierna el cetro, pues agrada a los mismos reyes este camino descendente de lo alto a lo inferior y que de allí, de donde les fue concedida la victoria, procedan en justa consecuencia las esperanzas.*

*9. Que así pues el músico se vuelva hacia el Rey grandísimo, Dios del universo, que es siempre y en todo inmortal, eterno y eternamente Emperador, primer glorioso Vencedor de quién luego los herederos de la Victoria logran sus victorias.*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### II.4. La música como ciencia (cronológicamente)<sup>103</sup>.

Los Sumerios y los Egipcios, en los albores de la historia, usaron escalas y modos ligadas a relaciones numéricas bien establecidas<sup>104</sup>.

Realmente existían pocas fuentes traducidas al español de la cultura greco-latina, afortunadamente esta situación está cambiando, gracias en una buena parte al trabajo universitario. Así, diversas Tesis Doctorales están afrontando traducciones y estudios críticos. Mencionar, entre otras, la de Luis José Colomer Blasco: *El pensamiento musical de Aristides Quintiliano*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1990<sup>105</sup>. *La Harmónica de Aristóxeno de Tarento*, edición crítica con introducción, traducción y comentarios de Francisco Javier Pérez Cartagena, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2001. *La Harmónica de Claudio Ptolomeo*, edición crítica con introducción, traducción y comentarios de Pedro Redondo Reyes, tesis doctoral, Universidad de Murcia 2002. A los que habría que añadir la traducción de Demetrio Santos Santos: *Claudio Ptolomeo: Armónica*, Málaga 1999, y la traducción de Salvador Villegas Guillén de Boecio: *Anicio Manlio Torquato Severino Boecio: Tratado de Música*, Madrid, 2005.

### Pitágoras de Samos (ca. 582 a. C. – 507 a. C.).

Pitágoras<sup>106</sup> fue el primero –al que se le atribuye– que de forma

---

<sup>103</sup> Agradezco las aportaciones científicas y técnicas para este apartado de Eva-Luz Fernández Barbosa.

<sup>104</sup> FARMER, Henry George.: “The music of ancient Mesopotamia”, Oxford University Press, editor, *The New Oxford History of Music*, volume Ancient and Oriental Music, 1957, 228-254, reimpresión 1999.

<sup>105</sup> ARÍSTIDES QUINTILIANO: *Sobre Música*, estudio, traducción y comentarios de Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, 1996.

<sup>106</sup> F. BELLARMANN: *Die Tonleitern and Musiknoten der Griechen* Berlín, 1847. G. COMOTTI: *La música en la cultura griega y romana*. Madrid, 1986. C. FORTLAGE: *Das musikalische System der griechen*. Amsterdam, 1964. J. GARCÍA LÓPEZ: “Sobre el vocabulario ético-musical del griego” *Emérita*, 32, 1969, 335 ss. F. A. GEVAERT: *Historie et théorie de la musique de l’antiquité*. Gante, 1875. J. GOLDÁRAZ GAINZA: *Afinación y temperamento en la música*

## Reynaldo Fernández Manzano

experimental descubrió las diferencias de alturas en los sonidos. En especial la relación entre la octava, la quinta y la cuarta, como quebrados o divisiones de la unidad. No hemos conservado escritos de Pitágoras, pero sí de su escuela y discípulos. Más tarde se hallarán éstas y otros intervalos mucho más pequeños a través de la sección de una cuerda colocada junto a una “regla”, llamada canon.

**Philolaus (Filolao)** (ca. 470 a.C. – fines del s. V a.C.).

**Arquitas de Tarento** (ca. 430-360 a.C.).

Junto a Philolaus, Arquitas de Tarento, discípulos de Pitágoras, serán quienes continúan estableciendo una división de la octava que ya será conocida como la “octava pitagórica”, construida por la suma de una consonancia de cuarta ( $4/3$ ) más una de quinta ( $3/2$ ), deduciendo proporciones más complejas: divisiones de esta consonancia en tres géneros, el *diatónico*, el *cromático* y el *enarmónico*. La otra contribución de Arquitas es la introducción de las divisiones matemáticas en la música: aritmética, geométrica y armónica.

Según la escala diatónica Pitagórica las proporciones serían:

1 (unísono),  $9/8$  (segunda mayor),  $81/64$  (tercera mayor),  $4/3$  (cuarta),  $3/2$  (quinta),  $27/16$  (sexta),  $243/128$  (séptima),  $2/1$  (octava).

La relación entre los intervalos sería:

$9/8$   $9/8$   $256/243$   $9/8$   $9/8$   $9/8$   $256/243$

Los distintos sonidos se hallarían por el círculo de quintas ascendentes y descendentes. Así la quinta de sol será  $3/2 \times 3/2 = 9/4$ , es re<sup>2</sup>. Luego el re<sup>1</sup> estará representado por  $9/8$ , y de esta forma se continúa con los demás sonidos.

Esta proporción indica dos cosas: la longitud de la cuerda necesaria para que de ese sonido (del mismo grosor, material, densidad y presión) o modernamente el número de vibraciones por segundo, conocido el punto de partida.

Utilizando una nomenclatura moderna, si L es la longitud de la cuerda y F la frecuencia:

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

X:  $n+1/n$ ; nos dará la longitud de la cuerda.

F:  $n+1/n$ ; nos dará la frecuencia.

En esta etapa desconocen el álgebra y las frecuencias, por lo que los cálculos están en función de la longitud de la cuerda y en las operaciones con quebrados.

### **Euclides** (ca. 325-365 a. C.).

Padre de la geometría, se le ubica en Alejandría, su obra fundamental *Los elementos* será material de estudio durante 2000 años. Se le atribuye la obra: *División del Canon*, en donde profundizaría en las teorías pitagóricas encontrando nuevas proporciones.

### **Escuela *harmonikoí*.**

*Frente a los pitagóricos* preconiza la idoneidad de los sentidos para elegir los sonidos, relegando los cálculos matemáticos.

### **Aristóxeno de Tarento** (ca. 360 a.C - ?).

Discípulo de Aristóteles, su *Harmoniká Stoicheía*<sup>107</sup>, será el primer tratado musical técnico conservado casi entero.

El libro I trata sobre las partes de la ciencia que se ocupan del *mélós*, critica a los *harmonikoí* cuando habla de los sistemas porque los abordan sin haber estudiado previamente la estructura de la escala (qué intervalos pueden aparecer asociados y cuáles no); según Aristóxeno, no habría sólo ocho grados para dividir la octava.

También estudia los movimientos de la voz, identificando dos, el continuo (para el habla) y el interválico (para el canto); asocia la agudeza o la gravedad de un sonido con la tensión y la relajación, basándose en la observación de la afinación de

---

<sup>107</sup> H. S. MACRAN: *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford, 1902. P. MARQUARD: *Die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus*. Berlín, 1968. G. B. PIGHI: *Aristoxeni Elementa Rhythmica*. Bolonia, 1969. R. WESTPHAL: *Aristoxenos von Tarent: Melik und Rhythmik des Classischen Hellenthums*. Leipzig (2 vols.), 1883-1893. F. J. PÉREZ CARTAGENA: *La Harmónica de Aristoxeno de Tarento. Edición crítica con introducción, traducción y comentario* (CDROM). Murcia, Universidad, 2002.

## Reynaldo Fernández Manzano

las cuerdas.

En el libro II, tras enunciar que su método se asienta en los datos que aportan los sentidos, enumera las partes de la armonía, estudiando sus respectivas subclasificaciones: géneros, intervalos, notas, sistemas, *tonoi*, modulación y melopeya. El libro termina con la explicación de la afinación por consonancias (mediante la cuarta y la quinta) y la demostración con ella de que la cuarta está formada por dos tonos y un semitono.

El libro III está organizado en forma de teoremas en los que se establece la estructura interválica posible de la escala griega, qué intervalos pueden sucederse unos a otros en el tetracordio según el *génos*.

El otro tratado conservado, muy fragmentariamente, es el titulado *Elementa Rhythmica*. Algunas partes se han transmitido independientemente y otras a través del bizantino Miguel Psello. La obra es importante porque arroja luz sobre algunos aspectos de los *Harmonica* y porque sirve de fuente a la doctrina rítmica de Aristides Quintiliano.

Aristóxeno hace un análisis de los elementos que intervienen en el ritmo, para después formular las leyes que lo rigen: qué consecuencias son las que quedan la impresión de estar ante ritmo, y cuáles no. La unidad sobre la que se basan las distinciones rítmicas no es la sílaba, ni la breve, sino el llamado “tiempo primero” (*chrónos prótos*): en un espondeo, será cada una de las cuatro partes en que se pueden dividir las dos largas; es ésta una metodología aristotélica, en función de la unidad potencial en cada caso y su realización.

Por otra parte, toma como unidad de grupo rítmico el “pie” (*poús*), que agrupado a su vez con otros forma un sistema superior, de modo que hace el ritmo inteligible. Las divisiones del pie se llaman “tiempos primeros” y constan de *arsis* y *tesis*. A partir de ahí establece las diferencias entre los pies, según la magnitud (*méyethos*, número de tiempos primeros de que consta), el género (*génos*, relación numérica entre sus partes), la racionalidad (*rhétos-álogos*, si mantiene una *ratio* entre sus partes), composición (*synthetos-asynthetos*, unos son compuestos y otros simples), la división (*diaíresis*, distribución de los tiempos primeros), la forma (el *schema*, “configuraciones con que una determinada entidad rítmica puede aparecer

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

en la *rhythmopoiía*”) y la disposición relativa de las unidades (*antíthesis*, disposición de tiempos fuertes y débiles).

Otra contribución de la *Rhythmica* de Aristóxeno es la distinción entre *rhythmós*, la forma abstracta, y *rhythmidsómenon*, el sustento que recibe dicha forma, así como la distinción entre *rhythmós* y *rhythmopoiía*, entre “sistema” y “realización”.

### **Plutarco** (ca. 45 d.C. – 126 d.C.).

Las fuentes citan un diálogo atribuido a Plutarco<sup>108</sup> pero la crítica actual lo considera espúreo, *Acerca de la Música*.

### **Nicómaco de Gerasa** (s. II).

Nicómaco de Gerasa<sup>109</sup>, filósofo y matemático neopitagórico, se considera una de las fuentes más antiguas de las teorías pitagóricas de la música. Relata la anécdota del herrero y Pitágoras y como el sonido diferente de los martillos correspondía a diferentes tonos según el peso de cada trozo de hierro. Su obra conservada, porque realizó otra más amplia perdida, es *Enchiridion harmonices*.

### **Arístides Quintiliano** (siglo II d.C.).

Arístides Quintiliano<sup>110</sup>: *De Música*. Se ocupa, en el libro I de la definición de la música, e igual que Aristóxeno, de la voz y sus regiones; en cuanto a la teoría *armónica*, trata de las definiciones de los elementos que la conforman, extraídas de Aristóxeno, pero con más precisión: sonidos, intervalos, sistemas, géneros, *tónoi* –en

<sup>108</sup> L. CAMBERINI: *Plutarco. Della Musica*. Florencia, 1979. F. LASSERE: *Plutarque, De la musique*. Lausana, 1954. H. WEIL y Th. REINACH: *Plutarque de la musique*. París, 1900. K. ZIEGLER: *Plutarchus, Moralia (IV)*. Leipzig, 1966.

<sup>109</sup> NICOMAUQUE (de Gérase): “Menuel d'Harmonique et autres textes relatifs à la musique”, *Annuaire de l'Association pour l'Encouragement des Études Grecques en France*, traducción de Charles-Émile Ruelle (cargado en Internet el 02/08/2008, informatizado por Marc Szwajcer en: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/nicomaque/harmonique.htm>) . [s. II].

<sup>110</sup> ARÍSTIDES QUINTILIANO: *De Musica*, ed Winnington-Ingram, Leipzig, 1963. ARÍSTIDES QUINTILIANO: *Sobre la Musica*. Trad de L. GIL y B. COLOMER, Madrid, 1996.

## Reynaldo Fernández Manzano

lo cual se muestra original-, modulación y melopeya. Este libro continúa en su segunda parte con una sección dedicada a la rítmica y otra a la métrica: en la teoría rítmica, define *arsis* y *tesis* y clasifica los tipos de ritmos; en la teoría métrica, clasifica los pies métricos.

El libro II se dedica a estudiar las relaciones entre el alma y la música, así como sus virtudes educativas, con influencia de Platón. La música se define como la más elevada de las artes; también comenta la *República* de Platón confirmando la validez de aquélla para formar al individuo, por sus posibilidades éticas, pero acepta *éthe* que Platón había rechazado por relajados. El libro prosigue con los usos del lenguaje (figuras retóricas, dicción, incluso solmisación y su relación con los *éthe*) de cara a la conducción del alma; termina con consideraciones sobre los efectos de la música instrumental en el alma.

El libro III trata de la justificación matemática de la música adaptando criterios pitagóricos (expresión por razones numéricas, división del canon, etc.); se trata de la naturaleza numérica de toda actividad humana, pasando a estudiar el universo, formado por pares de contrarios, entre los que cabe destacar la oposición masculino-femenino; prosigue el discurso explicando la relación entre las matemáticas, la música y factores como la edad, el zodiaco, los planetas y el aprendizaje iniciático de un conocimiento superior.

La *música teórica* consta de dos partes, la que estudia la naturaleza auditiva del sonido y las leyes que lo van a determinar: armonía, metro y ritmo. Por otro lado, la parte práctica o *música técnica* dispondrá todo lo anterior de cara al efecto que se pretenda en el alma del individuo, correspondiendo a los usos de la armonía, metro y ritmo de la *melopoía*, la *rhythmopoía* y la *poiesis* respectivamente; esta parte concluye con la interpretación con la interpretación musical misma, ya sea vocal, instrumental o escénica.

La influencia de Aristides Quintiliano es grande. El libro I, que se ocupa de los aspectos más técnicos de la armonía y el ritmo (la voz, clasificación de los intervalos, géneros de la melodía, los *tónoi*, la modulación, tipos de ritmo y de metro) fue utilizado por Marciano Capella y en Bizancio por Miguel Briennio (siglo XIV).

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

**Ptolomeo** (Tolemaida, Tebaida, c. 90 – Cánope, c. 170).

Claudio Ptolomeo<sup>III</sup>: *Armónicas*, conocido ante todo por su obra astronómica, vivió en Egipto en el siglo II d. C., al parecer en Alejandría y trabajó en la famosa Biblioteca de Alejandría.

El tratado se divide en tres libros:

Libro I: 1. Sobre los criterios en armónica. 2. Cuál es la finalidad de lo armónico. 3. De qué modo se produce la altura de los sonidos. 4. De los sonidos y sus variación. 5. Enseñanzas de los pitagóricos sobre el fundamento de las armonías. 6. Los pitagóricos han razonado equivocadamente sobre las consonancias. 7. Modo más preciso de definir las relaciones consonantes. 8. Condiciones para el estudio exacto de las relaciones armónicas mediante el canon monocorde. 10. Inexactitud de los dos tonos y medio para el diatesaron. 11. Modo de demostrar, por el oído y el canon octacordio, que el diapasón vale menos de seis tonos. 12. División de los géneros según Aristóxeno, de los tetracordios en cada uno. 13. División de los géneros y tetracordios según Arquitas. 14. Demostración de que ninguna de estas divisiones sirve de base realmente a lo concordante. 15. División de los tetracordios según el género que está de acuerdo con lo lógico y la observación. 16. Cuántos y cuáles son los géneros más congruentes con el oído.

Libro II: 1. Modo de apreciar a oído las relaciones de los géneros corrientes. 2. Uso del canon según el instrumento llamado helicon. 3. Especies que hay en las consonancias primeras. 4. El sistema perfecto: por qué solamente puede serlo el disdiapason. 5. Denominación de los sonidos según su valor y posición. 6. Por qué pudo creerse perfecto el sistema diapasón-distessaron. 7. Mutaciones tonales. 8. Necesidad de determinar el extremo de los tonos por el diapasón. 9. Es necesario suponer solo siete tonos, esto es, el mismo número de especies del diapasón. 10. Deducción correcta de las diferencias de los tonos. 11. Por qué no se debe aumentar los tonos mediante semitonos. 12. Incomodidad del uso del canon monocorde. 13. Elementos que, según parece, Dídimo el Músico añadió al canon. 14. Exposición de los valores que forman la división del diapasón en el tono normalizado y en cada género. 15. Exposición de los números que indican la división. Que contiene los siete tonos en los géneros comunes. 16. Sobre lo que se toca con la lira y la cítara.

Libro III: 1. Modo general de calcular o practicar con las relaciones del canon de quince cuerdas. 2. Método para establecer la división del diapasón en ocho sonidos. 3. En qué género se ha de ubicar la facultad armónica y su conocimiento. 4. Lo armónico existe en todas las cosas, y corresponde a las naturalezas más perfectas, pero se observa mayormente en las almas humanas y

<sup>111</sup> I. DÜRIN: *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborg, 1930. Demetrio SANTOS SANTO: *Claudio Ptolomeo: Armónicas*, Málaga, 1999.

## Reynaldo Fernández Manzano

en los movimientos celestes. 5. Correspondencia de las armonías con las primeras diferencias del alma y sus especies. 6. Comparación entre los géneros musicales y las cosas que se refieren a las virtudes primarias. 7. De qué modo las mutaciones musicales se asimilan a las mutaciones de las almas por el diverso estado de las cosas. 8. Sobre semejanzas del sistema perfecto con el círculo del Zodiaco. 9. De qué modo los unísonos y consonancias del concierto armónico aparecen también en el Zodiaco. 10. La variación continua de los sonidos se asimila al movimiento de los astros en longitud. 11. El movimiento en altitud de los astros se compara con los géneros en armonía. 12. Las mutaciones que tienen lugar según los tonos corresponden al movimiento de los astros en declinación. 13. Analogía entre los tetracordios y los aspectos del Sol. 14. Números elementales con los que se puede comparar los sonidos fijos del sistema perfecto con los del mundo de las esferas. 15. Cómo, mediante los números, se toman las relaciones de los movimientos. 16. Comparación de las propiedades de los planetas y las referentes a los sonidos.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### Modos griegos

The image displays eight musical staves, each representing a Greek mode. Each mode is shown in two parts: the upper part on a treble clef staff and the lower part on a bass clef staff. The modes are: Dórica, Hipodórica, Frigio, Hipofrigio, Lidio, Hipolidio, Mixolidio, and Hipomixolidio. The notes are represented by circles on the staff lines, with some notes marked with 'F' or 'D' below them. The modes are arranged in four pairs, with the upper mode of each pair on the top staff and the lower mode on the bottom staff.

F es fundamental y D dominante.

Para los pitagóricos los sonidos se organizan en **tetracordios**. El tetracordio está formado por cuatro cuerdas. Las dos extremas, fijas, en proporción  $4/3$  (una cuarta justa) distan dos tonos y un semitono. Las dos centrales, móviles, pueden distribuirse de distinta forma entre las extremas, dando lugar a tres géneros: **diatónico** (semitono, tono, tono), **cromático** (semitono, semitono, tres semitonos), y **enarmónico**: diesis<sup>112</sup> ( $1/4$  de tono), diesis ( $1/4$  de tono) y dítono (2 tonos  $81/64$ ).

Distinguen entre **semitono menor**  $256/243$ , llamado leima, y **semitono**

---

<sup>112</sup> Diesis sería más exactamente la mitad de un semitono menor.  $256/243 : 2/1 = 256/486$ .

## Reynaldo Fernández Manzano

**mayor** 2.187/2.048, llamado apótome. **Coma**, diferencia entre un semitono mayor y un semitono menor. Dos sonidos que mantuvieran la distancia de Coma estarían en la proporción 531.441/524.288.

**San Agustín** (Tagaste 354, Hipona 430).

*De musica*<sup>113</sup> es el tratado de San Agustín en seis libros, los cinco primeros tratan sobre el ritmo y el número y el sexto es el más filosófico, versa sobre el conocimiento de la música para llegar a Dios, máxima perfección.

Paloma Otaola González ha realizado un minucioso estudio de este tratado en 2005<sup>114</sup>, a ella seguimos en estas líneas. Como obras de referencia es de destacar: el volumen de diferentes autores coordinado por Richard La Croix: *Augustine on Music: An Interdisciplinary Collection of Essays*<sup>115</sup>, y la Settimana agostiniana de Pavese de 1990<sup>116</sup> dedicada a: *De musica*.

---

<sup>113</sup> A. ORTEGA: *San Agustín: La música*, texto latino y traducción española, introducción y notas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, vol. 39, 1988. San Agustín: *Sobre la música: seis libros*, Volumen 359 de Biblioteca clásica Gredos, Madrid, 2008, introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman.

Edición electrónica on-line en *Nuova Biblioteca Agostiniana* [www.augustinus.it](http://www.augustinus.it) Edición bilingüe, latín-italiano, Introducción, traducción y notas por D. GENTILI, Roma, Città Nuova Editrice, 1976, 1992 (2).

<sup>114</sup> Paloma OTALO GONZÁLEZ: *El De musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*, Zamora, Editorial Estudio Agustiniano, 2005.

<sup>115</sup> Richard LA CROIX (ed.): *Augustine on Music: An Interdisciplinary Collection of Essays*, en: *Studies in the History and Interpretation of Music* 6, Nueva York, Edwin Mellen Press, 1988. Contiene los estudios siguientes: Patricia K. ELLSMERE y Richard LA CROIX: “Augustine on Art as Imitation”, 1; Robert J. FORMAN: “Augustin's Music: Keys to the Logos”, 17; William R. BOWEN: “St. Augustine in Medieval and Renaissance Musical Science”, 31; Nancy VAN DEUSEN: “Medieval Organologies: Augustine Vs. Cassiodore on the subject of Musical Instruments”, 53; Patricia K. ELLSMERE: “Augustine on Beauty, Art and God”, 97.

<sup>116</sup> *De musica*, di Agostino d'Ippona, Settimana agostiniana pavese, Palermo, Edizioni Augustinus, 1990. Guido MILANESE ha realizado los comentarios a los libros II a V y Ubaldo PIZZANI a los libros I y VI.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

San Agustín considera el estudio de las disciplinas liberales como una preparación para la filosofía que culmina en la teología. Según Paloma Otaola: *Para San Agustín los rasgos que caracterizan las disciplinas liberales son dos: en primer lugar el fundamento matemático que confiere el carácter racional de ciencia a cada disciplina. En segundo lugar, el sentido propedéutico de preparación a la contemplación de lo inteligible. Estos dos aspectos aparecen claramente en el “De musica”. Por un lado, el primer libro constituye la introducción aritmética necesaria para comprender la estructura matemática del ritmo. Los cuatro libros siguientes desarrollan la teoría rítmica basada en el número. Por último, el sexto libro muestra cómo la ciencia de la música constituye uno de los peldaños que permiten la ascensión desde el mundo de las realidades sensibles a la contemplación del mundo inteligible*<sup>117</sup>.

San Agustín no solo reconoce el camino de la ciencia y la razón para llegar a Dios, en el libro VI indica un segundo camino, dice: *Los que honran y tributan culto por la fe, la esperanza y la caridad [...] son purificados, no por la humilde chispa de los razonamientos humanos, sino por el fuego de las poderosas llamas de la caridad*<sup>118</sup>.

El tratado está escrito en forma de diálogo. Los números representan los tiempos y estos las sílabas. A una sílaba breve le corresponde un tiempo y a una larga dos tiempos. El número 1 representa la unidad, es el más importante y está en la decena, centena y el millar. El número perfecto es el 3, es la suma de los dos primeros y tiene principio, medio y fin. El 4 tiene una gran importancia,  $1+3 = 4$ ,  $2+2 = 4$ . Así la primitiva lira tenía 4 cuerdas y el tetracordo era la base del sistema modal. El 10 también tiene un lugar de privilegio, dado que incluye los cuatro primeros números:  $1+2+3+4 = 10$ . Estos cuatro primeros números serán el fundamento del metro y del verso.

San Agustín concede un papel destacado a los silencios y es una de sus innovaciones. Escribe: *Ten en cuenta, por tanto, que hay tiempos de silencio fijos en los metros. Por ello, si encuentras que falta algo a un pie regular, habrá que ver si no se puede*

---

<sup>117</sup> Paloma OTALO GONZÁLEZ, op. cit. 42.

<sup>118</sup> *De musica*, op. cit. VI, 17, 59.

## Reynaldo Fernández Manzano

*compensar con un silencio medido y contado con él*<sup>119</sup>.

San Agustín tenía pensado hacer un segundo tratado dedicado a los intervalos pero no tuvo tiempo de redactarlo.

Los ritmos se pueden clasificar en ritmos físicos, sensibles, corporales o sonantes y ritmos racionales o *judiciales*. Los ritmos sensibles se dividen en: *occursores*, oídos; *progressores*, proferidos; *recordabiles*, de memoria, y *sensuales*, de juicio sensible.

Según Patrick Le Boeuf<sup>120</sup>, el tratado se difundió primero en el sur de Italia. La Biblioteca de Vivarium tenía uno, a continuación se extendió por los países germánicos. Desde el siglo IX y X la mayoría de los centros germánicos tenían un ejemplar. Desde los primeros años del siglo IX aparece en Tours. Los irlandeses presentes en el continente en la época carolingia le dieron amplia difusión. Entre los siglos IX y XII, el tratado se extiende hacia el Oeste y hacia el Sur. En el siglo XIII los cistercienses y los franciscanos contribuyeron en gran medida a su difusión. Se encontraba en los monasterios junto al *De institutione musica* de Boecio. En el renacimiento se produce un interés creciente por la teoría rítmica. En el siglo XVI es un referente para las obras de Juan Bermudo y Francisco Salinas.

**Boecio** (Roma, 480 – Pavía, 524/5).

Anicio Manlio Torquato Severino Boecio<sup>121</sup>: *De institutone musica*, se presenta

---

<sup>119</sup> *Teneas igitur oportet haec silentiorum spatia certa in metris esse. Quare cum inveneris aliquid de esse pedi legitimo, considerare te oportebit, utrum dimenso atque annumerato silentio compensetur. De musica, op. cir. III, 8, 17.*

<sup>120</sup> Patrick LE BOEUF: *La Tradition manuscrite du De Musica de Saint Augustin et son influence sur la pensée et l'esthétique médiévales*, Positions de thèses soutenues par les élèves de la Promotion de 1986 pour obtenir le diplôme d'Archiviste paléographe, Paris, École de Chartres, 1986, 107-115. 109.

<sup>121</sup> BOECIO: *De institutione musica libri quinque*. Leipzig, 1867 (=Frankfurt a.M. 1966), ed. G. FRIEFLIN . Salvador VILLEGAS GUILLÉN: *Anicio Manlio Torquato Severino Boecio: Tratado*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

dividido en cinco libros. La traducción y estudio de Salvador Villegas Guillén presenta un gran interés, así como el apéndice realizado por su hijo Salvador Villegas Barranco, matemático que hace un estudio algebraico de las principales cuestiones matemáticas expuestas por Boecio. Los tratadistas medievales de esta etapa no utilizar procedimientos algebraicos lo que hace muy complicadas y oscuras las argumentaciones de estos teóricos, al realizar este estudio desde el álgebra muchas cuestiones quedan totalmente claras.

Libro I: I. Proemio: La Música está asociada a nosotros de forma natural y ennoblece o disipa nuestras costumbres. II. Existen tres músicas; fuerza de la Música. III. Voces y rudimentos de la Música. IV. Clases de desigualdad. V. Clases de desigualdad que se relacionan para las consonancias. VI. Por qué son seleccionadas para las consonancias la multiplicidad y la superparticularidad. VII. Qué proporciones son aptas para qué consonancias musicales. VIII. Qué es el sonido; qué, el intervalo; qué, la consonancia. IX. No todo juicio debe ser confiado a los sentidos; debe darse más crédito a la razón. Falacia de los sentidos en el juicio. X. Cómo Pitágoras investigó las proporciones de las consonancias. XI. De qué modo midió Pitágoras las distintas proporciones de las consonancias. XII. Clasificación y explicación de las voces. XIII. La naturaleza humana pone término a la infinitud de voces. XIV. Como se oye. XV. Orden de los teoremas, es decir, de las “especulaciones”. XVI. Consonancias de las proporciones; tono y semitono. XVII. De qué números primos consta el semitono. XVIII. La consonancia diatesarón dista un tono de la diapente. XIX. La consonancia diapasón está compuesta por cinco tonos y dos semitonos. XX. Ampliaciones y nombres de las cuerdas. XXI. Géneros de cantinela. XXII. Orden de las cuerdas y sus nombres en los tres géneros. XXIII. Qué proporciones hay entre las voces en cada uno de los géneros. XXIV. Qué es la sinafe. XXV. Qué es la diazeuxis. XXVI. Con qué nombres llama Albino a las cuerdas. XXVII. Qué cuerdas son comparadas a qué astros. XXVIII.Cuál es la naturaleza de las consonancias. XXIX. Dónde se encuentran las consonancias. XXX. Cómo dice Platón que se produce la consonancia. XXXI. Qué piensa Nicómaco frente a Platón. XXXII. Qué consonancia precede en valor a qué consonancia. XXXIII. Cómo hay que entender lo que se ha dicho. XXXIV. Qué es un músico.

Libro II: I. Proemio. II. Qué estableció Pitágoras que era la Filosofía. III. Clases de cantidad. Qué clase de cantidad ha sido asignada a cada disciplina. IV. Clases de cantidad relativa. V. Por qué la multiplicidad aventaja a las demás. VI. Qué son números cuadrados. Su estudio. VII. Toda desigualdad procede de la igualdad. Demostración. VIII. Reglas para encontrar cuantas

## Reynaldo Fernández Manzano

proporciones continuas superparticulares se quiera. IX. Proporciones de los números que son divisibles por otros. X. Qué intervalos resultan de la elevación al cuadrado de los múltiples y de la elevación al cuadrado de los superparticulares. XI. Qué intervalos superparticulares originan qué múltiples. XII. Medias aritmética, geométrica y armónica. XIII. Medias continuas y disjuntas. XIV. Por qué las medias anteriormente clasificadas son llamadas así. XV. Cómo las medias anteriormente dichas proceden de la igualdad. XVI. La media armónica; una más extensa reflexión. XVII. Cómo se colocan entre dos términos cada una de las medias anteriormente dichas. XVIII. Rango y medida de las consonancias según Nicómaco. XIX. Orden de las consonancias en opinión de Eubólides e Hippaso. XX. Opinión de Nicómaco sobre qué consonancias se oponen a que consonancias. XXI. Qué conviene exponer brevemente para demostrar que la consonancia diapasón está en el género múltiple. XXII. Demostración por reducción al absurdo: la diapasón está en el género múltiple. XXIII. Demostración: la diapente, diatesarón t el tono están en el género superparticular. XXIV. Demostración: la diapente y la diatesarón están en las mayores proporciones superparticulares. XXV. La diapente está en proporción sescuáltera; la diatesarón, en sesquitercia; el tono, en sesquioctava. XXVI. La diapasón-diapente está en proporción triple; la bisdiapasón, en cuádruple. XXVII. Según los pitagóricos, la diatesarón-diapasón no es una consonancia. XXVIII. Semitono; números mínimos de que consta. XXIX. Demostraciones:  $256/243$  no es la mitad de un tono. XXX. Parte mayor de un tono; mínimos números de que consta. XXXI. De qué proporciones constan las consonancias diapente y diapasón; por qué la diapasón no consta de seis tonos.

Libro III: I. Demostración contra Aristoxeno: una proporción superparticular no puede dividirse en partes iguales; un tono, por consiguiente, tampoco. II. Si se quitan dos tonos de la proporción sesquitercia, no queda la mitad de un tono. III. Demostración contra Aristoxeno: la consonancia diatesarón no consta de dos tonos y un semitono íntegro; la diapasón no consta de seis tonos. IV. Seis tonos superan a la consonancia diapasón en una coma. Mínima expresión numérica del coma. V. Cómo divide el tono Filolao. VI. El tono consta de dos semitonos y una coma. VII. Demostración: el tono dista del coma dos semitonos. VIII. Intervalos menores que un semitono. IX. Partes del tono que pueden ser sumadas por medio de consonancias. X. Regla para sumar un semitono. XI. Demostración de Arquitas: la proporción superparticular no puede dividirse en partes iguales. Crítica. XII. En qué proporción de números está el coma. Por qué está en una proporción mayor que  $75/74$  y menor que  $74/73$ . XIII. El semitono menor es mayor que  $20/19$  y menor que  $19,5/18,5$ . XIV. El semitono menor es mayor que tres comas y menor que cuatro. XV. La apótome es mayor que cuatro comas y menor que cinco; el tono, mayor que ocho y menor que nueve. XVI. Demostración numérica de lo dicho anteriormente.

Libro IV: I. Las diferencias de las voces consisten en la cantidad. II. Diversas consideraciones sobre los intervalos. III. Designación de las notas musicales según letras griegas.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

IV. Disposición de las notas musicales según voces pertenecientes a los tres géneros. V. Partición del monocordio regular en el género diatónico. VI. Partición del monocordio de las netes hiperboleon según los tres géneros. VII. Cómputo de la descripción dispuesta anteriormente. VIII. Partición del monocordio de las netes diezeugmenon a través de los tres géneros. IX. Partición del monocordio de las netes sinemmenon a través de los tres géneros. X. Partición del monocordio de las meses a través de los tres géneros. XI. Partición del monocordio de las hípatas a través de los tres géneros y disposición de todo el gráfico. XII. Proporciones del gráfico dispuesto anteriormente. XIII. Voces fijas y móviles. XIV. Especies de consonancias. XV. Orígenes de los modos; disposición de las notas musicales según cada modo y sonido. XVI. Tabla que contiene el orden de los modos y sus distancias. XVII. Estructura de la tabla de modos anteriormente dispuesta. XVIII. Cómo pueden distinguirse de oído las consonancias musicales sin ningún género de dudas.

Libro V: [a partir del inicio del capítulo XIX el resto se perdió, aunque se conserva el índice]. I. Proemio. II. Naturaleza de la Armónica; cuáles son sus criterios y hasta qué punto conviene dar crédito a los sentidos. III. Qué es la regla armónica; qué finalidad dijeron que tenía la Armónica los pitagóricos, Aristoxeno y Ptolomeo. IV. En qué afirma Aristoxeno, los pitagóricos y Ptolomeo que consiste la gravedad o la agudeza. V. Opinión de Ptolomeo sobre las diferencias de los sonidos. VI. Qué voces son aptas para la Armonía. VII. Número de proporciones que establecen los pitagóricos. VIII. Qué reprocha Ptolomeo a los pitagóricos en el número de proporciones. IX. Demostración según Ptolomeo: la diapasón-diatésarón es una consonancia. X. Particularidad de la consonancia diapasón. XI. Cómo establece Ptolomeo las consonancias. XII. Cuáles son las consonancias aquísonas, las consonantes y las musicales. XIII. Cómo Aristoxeno considera los intervalos. XIV. Descripción del octocordio, en la que se muestra que la consonancia diapasón es menor que seis tonos. XV. La consonancia diatésarón está contenida en el tetracordio. XVI. Cómo Aristoxeno divide el tono y los géneros; disposición de su división. XVII. Cómo Arquitas divide los tetracordios y su descripción. XVIII. Cómo Ptolomeo reprende la división de los tetracordios de Aristoxeno y de Arquitas. XIX. Cómo dice Ptolomeo que conviene hacer la división del tetracordio. XX. Cómo de la igualdad nace la desigualdad de las proporciones. XXI. Cómo Ptolomeo divide la diatésarón en dos partes. XXII. Cuáles son los géneros condensados; cuáles no; cómo deben adaptarse en ellos las proporciones; división de Ptolomeo del enarmónico. XXIII. División de Ptolomeo del cromático muelle. XXIV. División de Ptolomeo del cromático incitado. XXV. Disposición de Ptolomeo de los géneros condensados con sus números y proporciones. XXVI. División de Ptolomeo del diatónico muelle. XXVII. División de Ptolomeo del diatónico incitado. XXVIII. División de Ptolomeo del diatónico tónico. XXIX. División de los géneros no condensados con sus números y proporciones. XXX. División de Ptolomeo del género diatónico igual.

## Reynaldo Fernández Manzano

**San Isidoro de Sevilla** (Cartagena, c. 560 - Sevilla, 636).

Obispo, teólogo, cronista, compilador y santo hispanorromano de la época visigoda. Fue arzobispo de Sevilla durante más de tres décadas (599-636) y uno de los grandes eruditos de la temprana Edad Media. Nació en Cartagena. Se distinguió por su contribución a la conversión de los reyes visigodos (arrianos) al catolicismo.

La familia de San Isidoro parece que huyó a Sevilla tras la conquista bizantina, al ser los bizantinos defensores del rey Agila I frente a Atanagildo, aliado de los bizantinos. Miembros de esta familia son su hermano San Leandro, su inmediato predecesor en el arzobispado de Sevilla y oponente del rey Leovigildo (llegó al arzobispado al inicio del reinado del nuevo rey, el ya católico Recaredo); su hermano San Fulgencio, que llegó a ser obispo de Cartagena y de Astigi (hoy Écija), y también su hermana santa Florentina, de la que la tradición dice que fue abadesa a cargo de cuarenta conventos. Son conocidos como los *Cuatro Santos de Cartagena* y son patronos de la diócesis de Cartagena. San Isidoro también es hermano de Teodora o Teodosia, reina que fue de la Hispania visigoda por su matrimonio con el rey Leovigildo. San Isidoro y sus hermanos San Leandro, San Fulgencio y Santa Florentina son tíos, por tanto, de los hijos de Leovigildo y Teodora: San Hermenegildo y Recaredo, el rey visigodo que se convirtió al cristianismo católico.

Su obra más importante es *Etimologías* (*Etymologiae* u *Originum sive etymologiarum libri viginti*). Fue escrita por San Isidoro poco antes de su muerte, en la plena madurez (627-630) a petición de Braulio, obispo de Zaragoza. Se trata de una inmensa compilación en la que se almacena, sistematiza y condensa todo el conocimiento de su tiempo. A lo largo de gran parte de la Edad Media fue el texto más usado en las instituciones educativas. También fue muy leído durante el Renacimiento (al menos diez ediciones fueron impresas entre 1470 y 1530).

Gracias a esta obra, se hizo posible la conservación de la cultura romana y su transmisión a la España visigoda. Esta recopilación de la cultura clásica fue tan apreciada, que en gran medida sustituyó el uso de las obras de los clásicos cuyo saber recoge, de modo que muchas dejaron de ser copiadas y están perdidas, como

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

por ejemplo las obras del gran erudito romano Varrón. San Isidoro tenía un gran conocimiento de los poetas griegos y latinos. Entre todos cita ciento cincuenta y cuatro autores. Muchos de ellos los había leído en los textos originales y otros en las compilaciones en uso para su época. Braulio, a quien Isidoro la envió para su corrección y a quien la dedicó, la divide en veinte libros. Los tres primeros libros introducen el *trivium* y el *quadrivium*. En concreto, el Libro III está dedicado al *Quadrivium*: matemáticas, geometría, música y astronomía.

Etymologiarum III<sup>122</sup>. *De Musica*.

15. *De Musica et eius nomine*. 16. *De inventoribus eius*. 17. *Quid possit Musica*. 18. *De tribus partibus Musicae*. 19. *De triforimi Musicae divisione*. 20. *De prima divisione Musicae. Quae harmonica dicitur*. 21. *De secunda divisione. Quae organica dicitur*. 22. *De tertia divisione, quae rítmica nuncupatur*. 23. *De numeris musicis*.

*De inventoribus eius*. 1. *Moisés dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium. Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. Alii linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt*. 2. *Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina et aucta multis modis, eratque tam turpe Musicam nescire quam litteras. Interponebatur autem non modo sacris, sed et ómnibus sollempnibus, omnibudque laetis vel tristioribus rebun*. 3. *Vt enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis hymenaei, et in funeribus tren, et lamenta ad tibias caneantur. In conviviis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum*.

### Al-Kindī (ca. 802-866).

Abū Yūsuf Ya`qūb b. Ishāq<sup>123</sup>, natural de Kufa, se traslada a Bagdad siendo protegido del califa al-Ma`mun entrando en la *Dār al-Hikma* (Casa de la Sabiduría), que reunía una gran biblioteca al estilo de la Biblioteca de Alejandría y donde se traducían al árabe obras griegas, persas, bizantinas, hindúes y chinas. Al-Kindī coincidió allí con los matemáticos al-Gwārizmī (Khwārizmī) y con los hermanos Banū Mūsā.

---

<sup>122</sup> San ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías, I*, ed. bilingüe preparada por José OROZ RETA, introducción de Manuel C. DÍAZ y DÍAZ, Editorial Católica, Madrid, 1982, 442-454.

<sup>123</sup> Vid. A. SHILOAH, 253-260. Amine BEYHOM: *Théories de l'échelle et pratiques mélodiques chez les arabes: une approche systématique et diachronique*, París, Guethner, 2010.

## Reynaldo Fernández Manzano

De las siete obras musicales de las que hablan las fuentes sólo se han conservado algunas: *Kitāb al-muṣawwitāt al-watariyya min dāt al-watar al-wāḥid ilā dāt al-`āšarat awtār* (Libro de instrumentos musicales de cuerda de una a diez cuerdas); *Risāla fī ayzā' jabariyya fī 'l-mūsīqī*. (Epístola acerca de la información específica sobre la música), *Risāla fī jubr ta'lif al-alḥān* (Epístola sobre el conocimiento de la composición melódica), *Risāla fī al-luḥūn wa 'l-nagam* (Epístola sobre las melodías y las notas), *Mujtaṣar al-mūsīqī fī ta'lif al-nagam wa ṣan'at al-`ūd* (compendio de música relativo a la composición melódica y la estructura del laúd, atribuida a al-Kindī).

El *Kitāb al-muṣawwitāt al-watariyya min dāt al-watar al-wāḥid ilā dāt al-`āšarat awtār* está dividido en tres Discursos. El Discurso I recoge las teorías del Ethos de la música y su inserción en el quadrivium. Describe diversos instrumentos como la *Kinkala*, de origen indio, y otros instrumentos de cuerda de Bizancio, Griegos y de Babilonia. El Discurso II trata del volumen, el timbre, los modos y los ciclos rítmicos y los géneros poéticos. El III Discurso lo centra en la relación de la música y del `ūd con los días de la semana, los años, los colores, los signos del zodiaco, las estrellas, el universo y los humores del cuerpo.

La obra de al-Kindī: *Risāla fī ayzā' jabariyya fī al mūsīqī*<sup>124</sup>, está dividida en tres Discursos. En este tratado analiza cada color y su influencia en el alma y estableciendo similitudes, afinidades y analogías entre el color y la melodía. Lo mismo ocurre con los perfumes, a los que al-Kindī considera como una música silenciosa. Este mundo de los aromas ejerce su influencia sobre las almas: una flor puede despertar la soberbia, otra reavivar el amor o la nostalgia y una tercera provocar la vanidad y la fatuidad.

Al-Kindī se considera el principal tratadista de la escuela de los `ūdistas al utilizar el `ūd como instrumento base para los cálculos y el desarrollo teórico. Al-

---

<sup>124</sup> Al-KINDĪ: *Risāla fī ayzā' jabariyya fī al-mūsīqā*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, n.º 5530, folios 31 a 35.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Kindī utiliza los modos o la división de la octava pitagórica.

Los intervalos serían:

Do 1, re<sup>b</sup> 256/243, do<sup>#</sup> 2187/2048, re 9/8, mi<sup>b</sup> 32/27, re<sup>#</sup> 19683/16384, mi 81/64, fa 4/3, sol<sup>b</sup> 1024/729, fa<sup>#</sup> 729/512, sol 3/2, la<sup>b</sup> 128/81, sol<sup>#</sup> 6561/4096, la 27/16, si<sup>b</sup> 16/9, la<sup>#</sup> 59049/32768, si 243/128, do 2.

En: *Risāla fī jubr ta'līf al-alḥān* al-Kindī trata de la composición, la naturaleza de las notas y la construcción de las melodías, aplicando sus conocimientos teóricos sobre el laúd.<sup>125</sup>

Al-Kindī describe el modo musical árabe como compuesta por doce notas y dotada de semi-intervalos de tono. Las notas del modo las sitúa bajo las letras del alifato árabe que son clasificadas según el orden del mismo, y se basan asimismo en el sistema de géneros que rige la música de las civilizaciones antiguas.

Para al-Kindī, el laúd se compone de cinco cuerdas, clasificadas de la más grave a la más aguda según el siguiente orden: *al-bamm*, *al-matlat* (tercera cuerda), *al-matnā* (segunda cuerda), *al-zīr* primero (primera aguda), y *al-zīr* segundo (2.<sup>a</sup> sobre aguda), siendo esta última la más aguda y fue creada por el autor con el objeto de finalizar los intervalos del laúd pero solamente a nivel teórico.

A cada cuerda le corresponden seis notas, la primera de las cuales se obtiene de pulsar la cuerda al aire, mientras que las restantes se consiguen mediante la pulsación con los dedos: índice (*sabbabā*), corazón (*wusta*), anular (*jinsir*) y meñique (*binsir*). El autor define la nota obtenida actuando con el dedo meñique sobre cada cuerda como un tetracordio de notas, siendo ésta la misma nota obtenida de la cuerda al aire que la sigue y estas notas se repiten en la segunda octava según el mismo orden de la primera octava y con sus denominaciones.

La octava musical de trece notas, de las que se eligen siete, construida por al Kindī en su teoría musical coincide totalmente con las proporciones de intervalos de la escala pitagórica<sup>126</sup>. Siguiendo las obras griegas, al-Kindī

---

<sup>125</sup> Trad. por LACHMANN y al-HAFNI. ed., Leipzig, 1931.

<sup>126</sup> La escala pitagórica está construida sobre la base de los largos (longitud de las cuerdas) y del intervalo cuya proporción es: 2/3.

## Reynaldo Fernández Manzano

denomina “*mafridah*” (la nota grave) la octava más grave (*bu'd di al-kul al-atqal*), la cual recibe en griego el nombre de “proslambanomenos”. El autor adopta también la terminología griega para designar las notas de su escala musical, influido por las teorías de Euclides y Ptolomeo.

Al- Kindī dedica en la citada obra un capítulo completo a hablar sobre la relación entre las cuatro cuerdas y los cuartos del firmamento, los cuartos zodiacales, los cuartos de la luna, los cuatro elementos de la naturaleza, las procedencias del viento, las estaciones del año, los cuartos del mes, los cuartos del día y los humores del cuerpo, etc.

*Risāla fī'l-luḥūn wa'l-nagam*, este tratado fue una recopilación para el príncipe Aḥmad, hijo del califa al-Mu'taṣim, del que era al-Kindī tutor. Consta de introducción y tres capítulos. El capítulo primero está dedicado al `ūd, dimensiones, sus razones geométricas, aritméticas y astrológicas. El capítulo II a las notas, los modos, consonancias, disonancias, segunda octava, etc. El capítulo III lo dedica a la diversidad de modos en las distintas regiones: Bizancio, Persia y los árabes.

*Muḥtaṣar al-mūsīqī fī ta'lif al-nagam wa ṣan'at al-`ūd*, se trata de un manuscrito incompleto y fragmentado atribuido a al-Kindī, conservado en Berlín<sup>127</sup>.

Según al-Kindī las notas del `ūd serían:

La (a, cuerda al aire), si (yīm), do (dal), do<sup>#</sup> (ha), re (wāw)

Re (wāw, cuerda al aire), mi (ha), fa (tād), fa<sup>#</sup> (ya), sol (kāf)

Sol (kāf, cuerda al aire), la (a), si<sup>b</sup> (ba), si (yīm), do (dal)

Do (dal, cuerda al aire), re (wāw), mi b (zayn), mi (ha), fa (tād), fa<sup>#</sup> (ya,  
segunda posición)

Fa (tād, cuerda al aire), sol (kāf), la<sup>b</sup> (lām), la (a), si<sup>b</sup> (ba), si (yīm,  
segunda posición)

---

<sup>127</sup> Amnon SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, RISM, München, 1979, 259-260.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Es decir: las posibilidades de sonidos que se pueden elegir en dos octavas del *`ūd* son:

La, si, do, do<sup>#</sup>, re, mi, fa, fa<sup>#</sup>, sol, la, si<sup>b</sup>, si, do, re, mi<sup>b</sup>, mi, fa (o fa<sup>#</sup>, en segunda posición), sol, la<sup>b</sup>, la, si<sup>b</sup> (o si, natural en 2ª posición).

Reduciéndolo a una escala de una octava tendríamos 12 sonidos diferentes a elegir para formar los modos:

Do, do<sup>#</sup>, re, mi<sup>b</sup>, mi, fa, fa<sup>#</sup>, sol, la<sup>b</sup>, la, si<sup>b</sup>, si, do.

	Bamm		Mathlath		Mathnā		Zir 1		Zir 2				
	I		II		III		IV		V				
Nut	A C	1 1	W F	4 3	K B <sup>b</sup>	16 9	D E <sup>b</sup> '	64 27	32 27	T A <sup>b</sup> '	256 81	128 81	
Mujannab: 'Anterior 1	D <sup>b</sup> B	256 243	G <sup>b</sup> Z	1024 729	C <sup>b</sup> L	4096 2187							
'Anterior 2							E' H	81 64		A' I	27 16		
		[2187] [2048]		[729] [512]		[243] [128]							
1	Sabbāba: 'Index F.'	D G	9 8	G H	3 2	C' A	2 1	F' W	4 3	B <sup>b</sup> ' K	16 9		
2	Wustā: 'Middle F.'	E <sup>b</sup> D	32 27	A <sup>b</sup> T	128 81	D <sup>b</sup> ' B	256 243	G <sup>b</sup> ' Z	1024 729	C <sup>b</sup> ' L	4096 2187		
3	Būṣṭr: 'Ring F.'	E H	81 64	A I	27 16	D' G	9 8	G' H	3 2	C'' A	4 1		
4	Khūṣṭr: 'Little F.'	F W	4 3	B <sup>b</sup> K	16 9	E <sup>b</sup> ' D	32 27	A <sup>b</sup> ' T	128 81	D <sup>b</sup> '' B	256 243		
												D'' G	9 8

Esquema de R. d'Erlanger. (Op. cit)

## Reynaldo Fernández Manzano

Toda la simbología cósmica del número cuatro aparece representada en los cuatro modos principales, representados en diversos tratadista por el “árbol modal”.

### **Banū Mūsā ben Šākīr** (ca. 800-873).

Se trata de tres hermanos, matemáticos, astrónomos y mecánicos: Ja`far Muḥammad, Abū `l-Qāsim Aḥmad y al-Ḥasan. Mantuvieron diversas disputas científica con al-Kindī. Ahmad escribió tratados mecánicos en donde describe los instrumentos musicales mecánicos o autómatas, como el órgano hidráulico<sup>128</sup>. En su obra: *al-`Āla allatī tuzammir bi nafsihā* (el instrumento musical que toca solo). Este órgano hidráulico tenía un cilindro o rodillo que era el que seleccionaba los sonidos y articulaba toda la maquinaria.

### **Al-Munaŷŷim** (856-912).

Yaḥyā ibn `Alī ibn Yaḥyā abī Manṣūr al-Munaŷŷim<sup>129</sup>, de una familia de astrólogos, poetas e historiadores, autor de un estudio sobre el canto, hoy perdido, y de la *Risāla fī-l-Mūsīqā*, considerada por algunos comentaristas como la llave para comprender el *Kitāb al-Aghānī* de Iṣfahānī.

### **Ijwān al-Šafā'** (*Hermanos de la Pureza*) (siglo X).

Grupo filosófico y primeros compiladores de la doctrina ismaelita. Los *Hermanos de la Pureza* era un grupo de autores que se mantenían en secreto y que durante décadas realizaron su obra hasta el final del siglo x. Cultivaron la ciencia y el

---

<sup>128</sup> Ms. 3641/9, Library of the Greek Orthodox, School, Beirut, f. 68-86. L. Y. CHEYKHO y M. COLLANGETTES: *Wasf al-ala, al-Mashrik*, 9, 1906, 445-447. H. G. FARMER: “The organ of the ancients”, *From eastern sources*, Londres, 1931.

<sup>129</sup> AL-MUNAŶŶIM (852-912): *Risāla fī l-mūsīqā*, ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1964, y Y. Šawqī, El Cairo, 1976.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

pensamiento formando una comunidad ética y espiritual. Su pensamiento ha tenido una gran influencia en los movimientos místicos del Islam. Sus reflexiones musicales sobre los modos y escalas serán interesantes para estudiar este primer período de teóricos musicales árabes. Su obra fundamental es: *Risāla fī l-mūsīqā*<sup>130</sup> (Epístola sobre la música).

### Al-Iṣfahānī (897-967).

Autor del famoso: *Kitāb al-Agānī*<sup>131</sup> (el Libro de las Canciones), compilación monumental del repertorio de la época, lleno de anécdotas e información sobre la música y los músicos. Contiene información sobre las teorías de la digitación y técnicas de Iṣhāq al-Mawṣilī del 'ūd, así como la indicación del ritmo y el modo de cada obra.

### Al-Fārābī (872-950).

Abū Naṣr Muḥammad b. Muḥammad b. Ṭarjān b. 'Uzlag, nacido en el 872, en Wasij. Viaja a Bagdad, conoce las teorías cristianas, aristotélicas y platónicas, muere en el 950. Su obra principal es: *Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr*, del que poseemos cuatro copias diferentes. Al-Fārābī elabora una teoría que será la base de la música árabe y el posterior desarrollo del *maqām*. Divide la octava en 25 grados de los cuales elige 7. Las distancias de los intervalos son de semitono,  $\frac{3}{4}$  de tono y tono. La coma árabe (22,6415 cents) es diferente de la coma pitagórica (23,46 cents) y de la coma sintónica (21,306 cents).

---

<sup>130</sup> IJWĀN AL-ṢAFĀ' [Los Hermanos de la Pureza] (siglo X): *Risāla fī l-mūsīqā*, en *Rasā'il Ijwān al-Ṣafā'*, ed. Bombay, 1887-1889, Beirut, 1957. Amnon SHILOAH: "L'épître sur la musique des Ikhwān al-Safā'" (trad. francesa), *Revue des Études islamiques*, París, 1964, n. 32, 125-162 y 1966, n. 34, 159-193. Amnon SHILOAH: *Epistle On Music Of the Ikhwan al-Safa' (Bagdad, 10th Century)*, Tel Aviv, 1976 (en hebreo), Universidad de Tal Aviv, 1978 (en inglés).

<sup>131</sup> AL-IṢFAḤĀNĪ, Abu al-Faraj. (897-967): *Kitāb al-agānī al-kabīr*, ed. Būlāq, 20 vol., El Cairo, 1869; vol. 21, Leiden, 1888; 25 vol., Beirut, 1955-1964; trad. parcial al francés de E. M. Quatremere, en *Journal Asiatique*, París, 1835.

## Reynaldo Fernández Manzano

1ª. En la Universidad de Leyden, tenemos una reproducción del manuscrito. Consta de 123 folios, y data de 1537 (núm. 1427).

2ª. En la Biblioteca Ambrosiana de Milán, se conserva otra copia del manuscrito, de 195 folios, data de 1347 (núm. 287).

3ª. En la Biblioteca de El Escorial de Madrid, es una copia andaluza incompleta, realizada por el ministro Abu Al-Hasan Ibn Abi Kamil, de Córdoba, y consta de 182 folios, sin datar (núm. 906).

4ª. Una reproducción del manuscrito de Beirut, copia incompleta y sin datar.

Del manuscrito de El Escorial se ocupó el bibliotecario de dicho centro, José Antonio Condé, y fue publicado por Soriano Fuertes, en 1853. Aunque de al-Fārābī se han ocupado numerosos historiadores nacionales y extranjeros, qué duda cabe, el que de forma más completa, rigurosa y científica lo ha hecho ha sido Barón Rodolphe D'Erlanger, que, en 1930 publicó en París su obra *La musique arabe*, en la cual traduce, con extraordinario rigor, el tratado completo de al-Fārābī al francés, en su volumen primero y primera parte del volumen segundo.

La obra de Al-Fārābī consta del «Libro de introducción», dividido en dos discursos. El libro primero o «Elementos de la ciencia de la composición musical», igualmente dividido en dos discursos. En este primer libro, define los intervalos geométrico y aritméticamente, expone una teoría del ritmo perfectamente articulada, las teorías tradicionales de la división de los intervalos, distinguiendo entre los grandes intervalos consonantes, los intervalos consonantes medios y los pequeños intervalos consonantes o intervalos de modulación.

El libro segundo está dedicado a los instrumentos. El discurso primero, al laúd y el discurso segundo al resto de los instrumentos (según él mismo) en boga en los países islámicos. Explica teóricamente su funcionamiento y uso. Realmente al-Fārābī es exhaustivo, no sólo fundamenta teóricamente los instrumentos, apoyándose en la lógica expuesta en su libro primero de los «Elementos», sino que detalla las posibles combinaciones sonoras, maneras de tocar, etc. Es un auténtico tratado que puede ser de utilidad también al músico práctico.

Su libro tercero lo dedica a la «Composición musical». En su discurso primero, define la composición musical, la manera de componer melodías para los

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

instrumentos, bien como solistas o como acompañantes. El discurso segundo lo dedica a la composición para el canto.

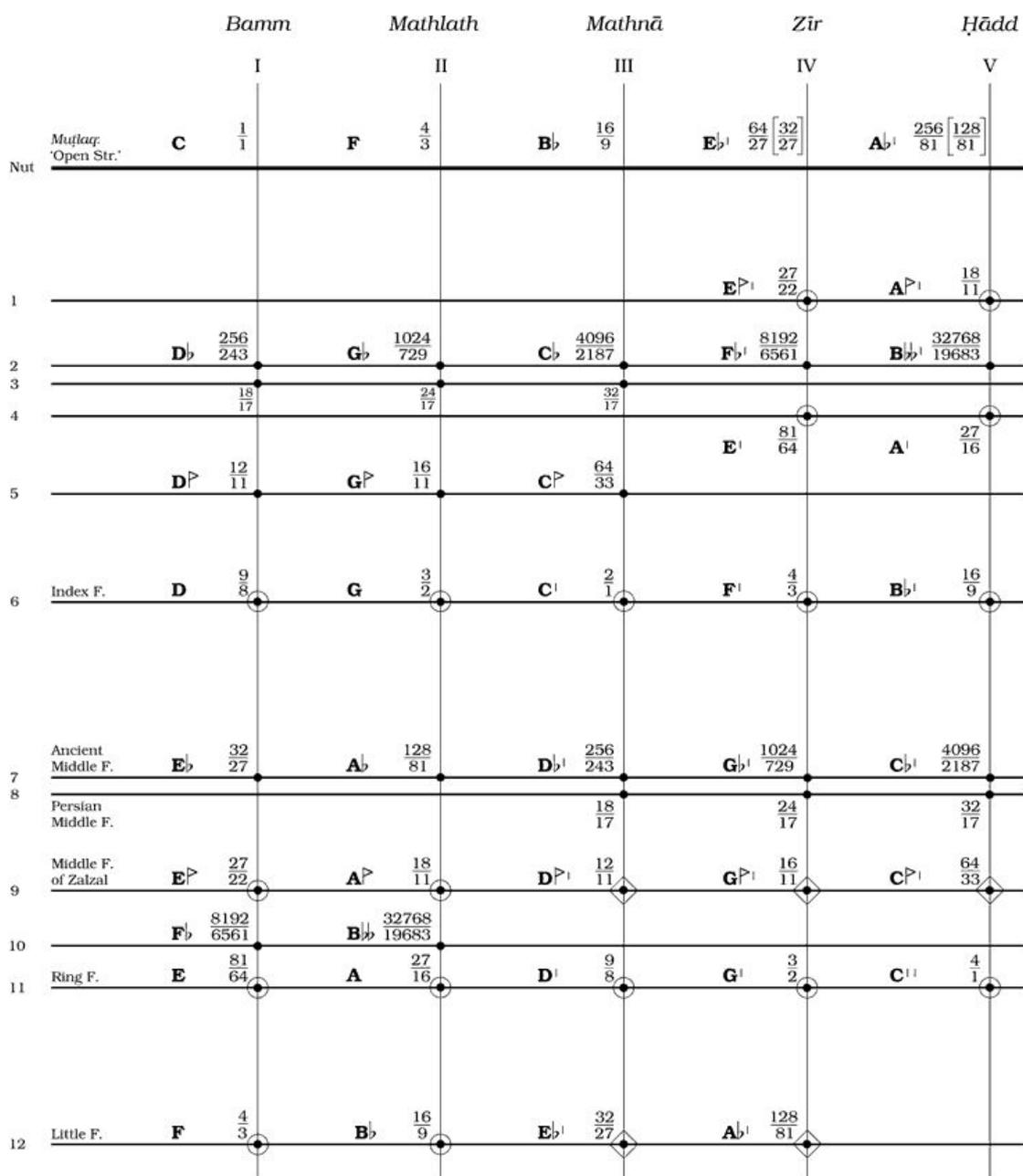
Otras obras de al-Fārābī: *Kitāb iḥṣā' al-īqā'āt* (Libro de clasificación de los ritmos). Reprocha a al-Kindī referirse a los ritmos griegos y no a los árabes. *Iḥṣā' al-'ulūm* (Clasificación de las ciencias) trata de la música en el capítulo III de las matemáticas. Esta obra tuvo mucha influencia en el mundo latino, y fue traducida al hebreo. *Kitāb fī l-īqā'āt* (Libro de los ritmos). *Min kitāb al-madkhal fī l-mūsīqī* (Compendio, extracto, introducción a la música).

Para al-Fārābī la octava se divide en dos tetracordios y un tono entero, que se componen a su vez de 24 notas diferentes, y cuyos intervalos son: octava, quinta, cuarta, séptima, tono entero, semitono y cuarto de tono. La distancia entre los dos trastes del primer cuarto de tono en las cuerdas del ṭunbūr la valora al-Fārābī en un  $35/36$  de la longitud total de la cuerda. De las 24 notas al-Fārābī elige combinaciones de siete notas para formar los diferentes modos.

Reynaldo Fernández Manzano

	<i>Bamm</i>		<i>Mathlath</i>		<i>Mathnā</i>		<i>Zūr</i>	
	I		II		III		IV	
Nut	<i>Muḥḥaq:</i> 'Open Str.'	<b>C</b> $\frac{1}{1}$	<b>F</b> $\frac{4}{3}$	<b>B<sub>b</sub></b> $\frac{16}{9}$	<b>E<sub>b</sub>'</b> $\frac{64}{27}$ $\left[\frac{32}{27}\right]$			
1	<i>Mujannab:</i> 'Neighbor' of Index F.	<b>D<sub>b</sub></b> <b>B</b> $\frac{256}{243}$	<b>G<sub>b</sub></b> <b>J</b> $\frac{1024}{729}$	<b>C<sub>b</sub></b> <b>D</b> $\frac{4096}{2187}$	<b>F<sub>b</sub>'</b> <b>H</b> $\frac{8192}{6561}$			
2	'Neighbor' of Index F.	$\frac{18}{17}$	$\frac{24}{17}$	$\frac{32}{17}$	$\frac{64}{51}$			
3	'Neighbor' of Index F.	<b>D<sup>▷</sup></b> $\frac{162}{149}$	<b>G<sup>▷</sup></b> $\frac{216}{149}$	<b>C<sup>▷</sup></b> $\frac{288}{149}$	<b>F<sup>▷</sup>'</b> $\frac{192}{149}$			
4	'Neighbor' of Index F.	$\frac{54}{49}$	$\frac{72}{49}$	$\frac{96}{49}$	$\frac{64}{49}$			
5	Index F.	<b>D</b> <b>Z</b> $\frac{9}{8}$	<b>G</b> <b>H</b> $\frac{3}{2}$	<b>C'</b> <b>T</b> $\frac{2}{1}$	<b>F'</b> <b>Y</b> $\frac{4}{3}$			
6	'Neighbor' of Middle F.	<b>E<sub>b</sub></b> <b>Dh</b> $\frac{32}{27}$	<b>A<sub>b</sub></b> <b>Ġ</b> $\frac{128}{81}$	<b>D<sub>b</sub>'</b> <b>W</b> $\frac{256}{243}$	<b>G<sub>b</sub>'</b> <b>LA</b> $\frac{1024}{729}$			
7	Persian Middle F.	<b>Q</b> $\frac{81}{68}$	<b>R</b> $\frac{27}{17}$	<b>Š</b> $\frac{18}{17}$	<b>T</b> $\frac{24}{17}$			
8	Middle F. of Zalzal	<b>E<sup>▷</sup></b> <b>Th</b> $\frac{27}{22}$	<b>A<sup>▷</sup></b> <b>H</b> $\frac{18}{11}$	<b>D<sup>▷</sup>'</b> <b>Dh</b> $\frac{12}{11}$	<b>G<sup>▷</sup>'</b> <b>Š</b> $\frac{16}{11}$			
9	Ring F.	<b>E</b> <b>K</b> $\frac{81}{64}$	<b>A</b> <b>L</b> $\frac{27}{16}$	<b>D'</b> <b>M</b> $\frac{9}{8}$	<b>G'</b> <b>N</b> $\frac{3}{2}$			
10	Little F.	<b>F</b> <b>S</b> $\frac{4}{3}$	<b>B<sub>b</sub></b> <b>'A</b> $\frac{16}{9}$	<b>E<sub>b</sub>'</b> <b>F</b> $\frac{32}{27}$	<b>A<sub>b</sub>'</b> <b>D</b> $\frac{128}{81}$			

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Esquema de R. d'Erlanger (Op. cit).

Al-Fārābī tuvo una gran influencia sobre los tratadistas medievales europeos, en Juan Hispano, Gundisalvo, Adelardo de Bath, Morley, Vicente Beauvais, Grosseteste, Kildwardby...

## Reynaldo Fernández Manzano

### al-Jawārizmī (-997).

Abū `Abd al-Lāh Muḥammad ibn Aḥmad ibn Yūsuf (al-Kātib) al-Jawārizmī<sup>132</sup>, es el autor de la enciclopedia: *Mafātīḥ al-`Ulūm* (Las llaves de la ciencia). El capítulo dedicado a la música se basa en las teorías musicales de al-Kindī y de al-Fārābī. Su gran prestigio como matemático lo convertirán en un claro referente para los tratadistas posteriores.

### Al-Kātib (ca. X-XI Alepo?).

Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn `Alī al-Kātib: *Kitāb kamāl adab al-ginā`* (*La perfección de los conocimientos musicales*)<sup>133</sup>, tratado de un teórico chiíta, conservado en el manuscrito n. 1727 de la Biblioteca de Top Kapi Saray de Estambul y traducido al francés y comentado por Amnon Shiloah.

Table des chapitres et considérations préliminaires. I. L'emotion musicale. II. La prééminence de la musique. III. Les significations des mélodies. IV. Les effets des mélodies. V. La prééminence de la musique ancienne. VI. La prééminence de la poésie ancienne. VII. L'excellence de la science musicale. VIII. Les propriétés des mélodies. IX. La similitude de l'âme, de la musique et de la sphère céleste. X. Les manières d'être des notes. XI. Les causes de la production des sons. XII. Le nom de la musique. XIII. Les délimitations des notes. XIV. La répartition des ligatures du ṭunbūr. XV. Les espèces de notes. XVI. Les éléments fondamentaux des mélodies. XVII. Les lettres mélodieuses. XVIII. Le dosage de la respiration. XIX. La prosodie. XX. La composition musicale. XXI. Les qualifications des mélodies. XXII. La conception des mélodies en fonction de poèmes correspondants. XXIII. Les sons et formules préférentiels dans les mélodies. XXIV. Les sons et formules préférentiels dans le jeu d'instruments à cordes. XXV. Ce qu'il est recommandé de mettre en relief dans les mélodies. XXVI. Ce qu'il est recommandé d'assimiler dans les mélodies. XXVII. Les ouvertures. XXVIII. Les rythmes. XXIX. L'entrée en rythme. XXX. Les emprunts. XXXI. Les cordes. XXXII. Les noms des modes. XXXIII. La qualification du chanteur-musicien. XXXIV. Les qualités du musicien. XXXV. Les caractéristiques des voix. XXXVI. L'agencement des parties de la musique. XXXVII. Les applaudissements et l'exigence de répétition. XXXVIII. L'examen. XXXIX. Ce qui convient au larynx. XL. Les dimensions des instruments, la disposition des touches

---

<sup>132</sup> AL-JUWĀRIZMĪ (siglo X): *Mafātīḥ al-`ulūm*, Leiden, 1895; El Cairo, 1923. Beyrouth, 1991.

<sup>133</sup> Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn `Alī al-Kātib: *Kitāb kamāl adab al-ginā`*, *La perfection des connaissances musicales, traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du Xie siècle*, traduction y estudio: Amnon SHILOAH, París, 1972.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

et le choix des cordes. XLI. La formation musicale. XLII. Addenda. XLIII. L'instruction.

### **Avicena (ibn Sīnā) (Afsana 980 – Hamadān 1037).**

Abū `Alī al-Ḥusayn ibn `Abd Allāh ibn Sīnā, apodado "al-Šhayj al-Ra'īs" (el maestro)<sup>134</sup>, Afsana (Persia) 980 - Hamadān (Persia) 1037. Teórico, filósofo y médico persa. Sus escritos se difundieron en al-Andalus suscitando polémicas y refutaciones. A partir de las traducciones del árabe al latín, por medio de los traductores de Toledo en el siglo XII, principalmente de Juan de Sevilla -Ibn Dāwūd o Avendaut, según algunos autores también denominado Juan de Luna, de Toledo y de Espada (fl. 1135- 1153)-, y de Gerardo de Cremona (1114-1187), tendrán una gran influencia en la ciencia y el pensamiento durante toda la Baja Edad Media<sup>135</sup>.

Avicena trata de la música, fundamentalmente, en la tercera parte: Matemáticas de su obra *Kitāb al-Šifā'*<sup>136</sup> (Libro de la curación [del alma]), capítulo XII y último: *Yawāmi' `ilm al-mūsīqā*, con clara influencia de al-Fārābī y Ptolomeo, considerándose, además, como fuentes de su tratado a Pitágoras, Platón, Aristóteles, Plotino, Aristoxeno y Ptolomeo. El *Kitāb al-Šifā'*, fue traducido por Juan de Sevilla a lengua vulgar y por el archidiacono Domingo (de Segovia) al

---

<sup>134</sup> A. SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings (ca. 900-1900)*, Múnich, R.I.S.M., 1979, 211-8. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Avicena", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999, vol. I, 882-3.

<sup>135</sup> A. GONZÁLEZ PALENCIA: *El arzobispo don Raimundo de Toledo*, Barcelona, 1942; J. M. MILLAS: *Las traducciones orientales en los manuscritos de la Biblioteca Catedral de Toledo*, Madrid, 1942, 1954; --*Estudios sobre historia de la ciencia española*, Barcelona, 1949; M. Th. d'ALVEMY: "Les traductions d' Avicenne, (Moyen Age et Renaissance)", QANL, 354, 40, 1957, 71-90.

<sup>136</sup> *Kitāb al-Šifā'* (Libro de la curación [del alma]), (Ms. GB:BL., Or. 11190; Londres, India Office, 477; Oxford, Bodleian Library (GB: Ob), Pocock 109; GB-Ob, Pocock 250; Turquía: Estambul, Süleymaniye Kütüphanesi, T:Is, Damat Ib. 823. T:Is, Damat Ib. 822; Turquía: Estambul, Topkapi Sarayi Müzesi, T-Itks, A-3473). R. d'ERLANGER: *La musique arabe*, Paris, 1935, II. 102-245 (traduce el "Yawāmi' `ilm al-mūsīqā" del *Kitāb al-Šifā'* de Avicena). M. CRUZ HERNÁNDEZ: "La teoría musical de ibn Sīnā en el *Kitāb al-Šifā'*", *Milenario de Avicena, Cuadernos del Seminario de Estudios de Filosofía y Pensamiento Islámicos*, Madrid, 1981, 27-36.

## Reynaldo Fernández Manzano

latín, por encargo del arzobispo don Raimundo de Toledo. Avicena distingue dos aspectos en el estudio filosófico de la música: la "materia" (armonía y rítmica) a través de la Física, y la "forma" por medio de la Lógica. El objeto de la ciencia musical es "el estudio de las notas musicales... y las reglas de composición". Analiza los intervalos, que pueden ser congruentes o consonantes y antagónicos o disonantes, divididos en grandes, medios y pequeños. Los géneros los agrupa en tres clases: fuertes, medios y moderados. Los medios los subdivide en *mulawwana* (cromáticos) y *ta'līfiyya* (enarmónicos), no coincidiendo en la terminología de los géneros con la de al-Fārābī, reconoce 16 géneros compuestos de 23 intervalos, el número de combinaciones musicales posibles serían 48. Los grupos o conjunto de intervalos superiores a los de género se dividen en perfectos absolutos, perfectos potenciales e imperfectos, de su combinación resulta el *tamdīd* o modo. La melodía, formada por el ritmo y la sucesión de notas, será analizada estudiando la métrica de la poesía árabe y sus relaciones musicales. La composición, destacando la combinación de los géneros con la melodía y el ritmo, junto a la reflexión sobre la adecuación estética de cada una de estas estructuras de forma conjunta y la clasificación y enumeración de algunos instrumentos musicales ( al-'ūd, ṭunbūr, rabāb, šāhrūd, anqā', ṣan'y, sulyāq o šulyāq, yarā'at al-surnāy, urgānūn, ṣan'y yīnī o ṣan'y šīnī, etc.), dedicando especial atención al estudio del 'ūd (laúd)<sup>137</sup>, conforman los aspectos mas sobresalientes de su obra.

Otros escritos musicales o que contienen partes relativas al arte de los sonidos:

*Kitāb al-Nayāt*<sup>138</sup> (Libro de Filosofía [de las deliberaciones]). La música está dentro del apartado de las matemáticas. Define la ciencia de la música y su influencia en el ánimo, las notas, los intervalos, las consonancias y disonancias, la causa de la agudeza y gravedad de los sonidos, las proporciones de las notas, los

---

<sup>137</sup> H. G. FARMER: "The Lute Scale of Avicenna" *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1937. -*The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leyde, 1965.

<sup>138</sup> *Kitāb al-Nayāt* (Ms. GB:Ob, Marsh 521. GB:Ob, Marsh 161; T-Is, Huseyn Celebi 641. T-Itks, A. 3448).

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

ritmos, la ciencia de componer melodías, los instrumentos musicales, los ornamentos melódicos, el *vibrato*, la *apoyatura*, *glissando*, consonancias simultáneas, *rubato*, acelerando, ritmo ornamentado y ritmo con sus valores fundamentales.

*Fī bayān aqsām al-`ulūm al-ḥikmiyya wa-l-`aqliyya*<sup>139</sup> (Sobre la división de las ciencias naturales y filosóficas). En esta obra la música está en las matemáticas, define las consonancias, los intervalos, los géneros, sistemas, mutaciones, ritmos, la composición musical y los instrumentos musicales, incluye el órgano (*al-urghun*).

*Qānūn fī l-ṭibb*<sup>140</sup> (El Canon en medicina). Esta obra fue muy difundida, con traducciones al hebreo y latín. Hace analogías entre el pulso y la música, la incidencia de la música y de las consonancias en el ánimo y su valor terapéutico.

*Risāla fī l-ḥurūf*<sup>141</sup> (Tratado de las letras y el alfabeto). Relaciona la fonética con la música y las interrelaciones entre ambas. En este sentido presenta un gran interés.

*Risāla fī l-nafs*<sup>142</sup>, (Tratado del alma). En esta obra encontramos las teorías aristotélicas y platónicas sobre la influencia de la música en el alma, su relación con la armonía y con las matemáticas y con la astrología. Después define las notas, los intervalos, etc., como podemos ver en tratados anteriores de este autor.

**Avempace (ibn Bāyṣa)** (Zaragoza ca. 1070 – Fez 1138).

Abū Bakr Muḥammad ibn Yaḥyà ibn al-Ṣā'ig ibn Bāyṣa<sup>143</sup>. Teórico y compositor.

---

<sup>139</sup> *Fī bayān aqsām al-`ulūm al-ḥikmiyya wa-l-`aqliyya* (Ms. GB:BL, Add. 7528; Leiden: Bibliotheek der Rijksuniversities (NL:Lu), Or. 958).

<sup>140</sup> *Qānūn fī l-ṭibb* (Ms. Turquía: Estambul, Köprülü Kütüphanesi, 976).

<sup>141</sup> *Risāla fī l-ḥurūf* (Ms. NL-Lu, Or. 958).

<sup>142</sup> *Risāla fī l-nafs* (Ms. Nu-Lu, Or. 958).

## Reynaldo Fernández Manzano

Vivió en Zaragoza durante la etapa de los reinos de taifas y la posterior dominación de los almorávides, habiendo sido visir de ibn Tifilwīt (gobernador almorávide de Zaragoza). Dos años antes de la toma de Zaragoza por Alfonso I el Batallador (1118) abandonó la ciudad (1116) marchándose a Granada (donde aparece en las tertulias literarias), Sevilla, Jaén y Fez donde murió en 1137, al parecer envenenado. Su faceta musical es conocida gracias a las fuentes literarias y narrativas. Compositor de *muwaššahas* y melodías, músico práctico y tañedor de *ūd* (laúd), fue creador de una escuela musical, resaltando sus discípulos: Abū `Āmir Muḥammad ibn al-Ḥammāra al-Garnāṭī e Ishāq ibn Šam`ūn al-Yaḥūdī al-Qurtubī. En su vertiente de teórico musical destaca como introductor de la *Falsafa* (filosofía) incorporando el neoplatonismo de al-Fārābī. Su pensamiento influyó en Alberto Magno, Alejandro de Hales, Roger Bacon, Ramón Llull, Maimónides, ibn Ṭufayl e ibn Rušd (Averroes), entre otros.

Ibn Sa`īd nos relata: Entre los autores de *muwaššahas* destacaban al-`Abyaḍ y Abū Bakr ibn Bāyḡa. Este último es el autor de las famosas melodías. Una de las anécdotas es la siguiente: Ibn Bāyḡa dictaba a una esclava cantora de Ibn Tifilwīt gobernador (*sāḥib*) de Zaragoza una *muwaššaha* que empieza así:

*-Arrastra la cola de tu vestido*

*cuando puedas, y junta una borrachera a otra.*

Se emocionó el elogiado al oír esto. Ibn Bāyḡa terminó cantando este verso de la *muwaššaha*:

---

<sup>143</sup> H. G. FARMER: *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leyde, 1965, 226; Ibn Abī UṢAYBĪ`A: *Tabaqāt al-Naḥwiyyīn wa-al-Lugawiyyīn*, ed. Ibrāhīm ABŪ al-FADL, El Cairo, 1954, II, 62; IBN SA`ĪD: *al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib*, El Cairo, 1964, I, 127-128, II, 119-129; al-MAQQARĪ: *Nafḥ alṬīb*, ed. crítica de Iḥsān `ABBĀS, Beirut, 1968, III, 185, 192-193, VII, 17-24. J. VEMET: *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978; A. SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings* (ca. 900-1900), R.I.S.M. Munchen, 1979, 156-157. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Ibn Bāyḡa: Musico, teórico y filósofo de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII", *Nassarre*, III, 2, 1987, 19-25; – "Avempace", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I, 880-1. M. CORTÉS GARCÍA: "Sobre la música y sus efectos terapéuticos en la *Epístola sobre las melodías* de Ibn Bāyḡa", *Revista de Musicología*, 19, 1-2 (1996), 1-13; J. LOMBA FUENTES y M. PUERTA VÍLCHEZ: "Ibn Bāyḡa, Abū Bakr", *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2002, vol. I, 625-663.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- - ¡Quiera Dios izar la bandera,  
victoria para el glorioso Emir Abū Bakr!

Cuando Ibn Tifilwīt oyó esto gritó: "¡Que emoción!" y se rasgó sus vestiduras y dijo: "¡Qué precioso lo que empezaste y terminaste!, y juro solemnemente que no regresarás a tu casa sino pisando oro". El sabio Ibn Bāỵya temía las posibles consecuencias de esto y con astucia puso oro en sus zapatos y pisaba con ellos<sup>144</sup>.

Escritos musicales:

- *Kitāb Abī Bakr Ibn Bāỵya al-Garnāṭī fī l-mūsīqā* (Libro de Abū Bark Ibn Bāỵya al-Garnāṭī sobre Música), Perdido. Al-Maqqarī<sup>145</sup> lo menciona y considera que tuvo en el Magreb la misma importancia que la de al-Fārābī en oriente.

- *Kitāb fī l-naḥs*, (Ms. de la Biblioteca Nacional Alemana 5061) (Libro sobre el Alma). Según J. Lomba Fuentes y M. Puerta Vílchez<sup>146</sup>, al tratar del oído: "la acumulación de percusiones en el aire producidas por instrumentos musicales del tipo laúd produce en el aire diferentes clases de retorno que convierten el sonido en melodía (*nagma*). La concatenación de sonidos en las más variadas modalidades, provoca una mezcla de aire que da origen a una melodía combinada (*nagma mumtaziya*), que podrá ser armónica o disarmónica (*immā mulā'ima wa-immā munāfira*). Por este motivo los ritmos (*al-īqā'āt*) pasan de ser placenteros (*mulidda*) a ser discordantes (*munāfira*) y de discordantes a armónicos (*mulā'ima*)".

---

<sup>144</sup> Ibn SA'ĪD: *al-Muqtaṭaf min azāhir al-Ṭraf*, ms. 151/b; Y. KHAIRO CHANWAN: *La poesía arabigoandaluza y el canto, desde la conquista has finales del período almohade*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1980, 199-200. J. LOMBA FUENTES y M. PUERTA VÍLCHEZ: "Ibn Bāỵya, Abū Bakr", *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2002, vol. I, 626, según las fuentes que recogen estos autores el final varía, en unas le da mucho oro y en otras Ibn Bāỵya realiza ese ingeniosa salida de la situación para que el gobernador cumpliera su juramento pero a la vez no levantar envidias ni hacer que tuviera un gasto excesivo.

<sup>145</sup> Al-MAQQARĪ: *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb wa-dkr wazīri-hā Lisān al-Dīn al-Jaṭīb*, ed. Iḥsān `ABBĀS, 8 vols, Beirut, 1968., III, 185.

<sup>146</sup> J. LOMBA FUENTES y M. PUERTA VÍLCHEZ: "Ibn Bāỵya, Abū Bakr", *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2002, vol. I, 625-663; 645. AVEMPACE: *Libro sobre el alma. Kitāb al-naḥs*, edición y traducción de Joaquín LOMBA, Madrid, 2007.

## Reynaldo Fernández Manzano

- *Al-Qawl fī l-sama*<sup>147</sup> (Comentarios sobre la audición). Contiene observaciones muy similares a las descritas en la obra anterior, sobre la audición, los sonidos en el aire, la consonancia y disonancia, así como las relaciones de las cuerdas del *`ūd* con los humores del cuerpo.

- *Dīwān šī`r*<sup>148</sup> (Diván poético). Nos han llegado sus versos dispersos en antologías y diccionarios biográficos. Ibn Jallikān afirma que sus poemas eran cantados en Alepo. Casi todas las antologías de *muwaššahas* y *zéjeles* mencionan a Ibn Bāỵya. E. García Gómez considera muy probable que compusiera también jarchas.

- *Risāla fī l-Alḥān*<sup>149</sup>, (Ms. GB:Ob, Pocock 206, Oxford Biblioteca Bodleian), (Epístola sobre las melodías). Se considera la escribió en su etapa de juventud. Mantiene las argumentaciones ya expuestas por Platón, Aristóteles, Arístides Quintiliano y al-Fārābī, relacionando las clases de melodías con los humores del cuerpo. Estas teorías estéticas también parecen influenciadas por las célebres *Rasā'il Ijwān al-ṣafā' wa-jullān al-wafā'* (Epístola de los Hermanos de la Pureza), obra introducida en Zaragoza al parecer hacia 1060 por el médico cordobés al-Kirmānī, que ejerció una gran influencia entre musulmanes y judíos. La afinidad entre las cuerdas del *`ūd* y los cuatro humores: colérico, sanguíneo, flemático y melancólico se debe a sus cualidades sonoras y su diferencia de altura, agudeza o gravedad.

---

<sup>147</sup> Ms. Pocock 206, Bodleian Library. A. SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings* (ca. 900-1900), R.I.S.M. Munchen, 1979, 156.

<sup>148</sup> D. M. DUNLOP: "The Dīwān attributed to Ibn Bājjah (Avempace)", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (Londres), 15 (1952), 463-77; A. S. STERN: "Four Famous Muwaššahs from Ibn Bušrā's Anthology", *Al-Andalus* (Madrid-Granada), 23 (1958), 360-1; S. al-GĀZĪ: *Dīwān al-muwaššahāt al-andalusiyya*, 2 vols, Alejandría, 1979, I, 406-10; AI-QAWWĀL: *Muwaššahāt*, 47-9; Ŷ. D. al-'ALAWĪ: *Mu'allafāt Ibn Bāỵya*, Casablanca, 1987, 136-52.

<sup>149</sup> Ŷ. D. al-'ALAWĪ: *Mu'allafāt Ibn Bāỵya*, Casablanca, 1987, 82-3. M. CORTÉS GARCÍA: "Sobre la música y sus efectos terapéuticos en la *Epístola sobre las melodías* de Ibn Bāỵya", *Revista de Musicología*, 19, 1-2 (1996), 1-13.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

La obra de Ibn Bāỵya ha motivado diversas polémicas. Se considera que la escuela musical de al-Andalus continúa la tradición de al-Kindī de los *ūdistas*, con Ziryāb como padre, frente a la escuela árabe oriental de al-Fārābī. Ciertamente los repertorios de *nūbas* andalusíes conservados en el Norte de África (Marruecos, Argelia y Túnez) así lo atestiguan. Sin embargo el hecho de que Ibn Bāỵya fuera el gran difusor de las teorías de al-Fārābī en occidente y de que los repertorios atribuidos a al-Andalus de *muwaššahas* de Alepo, Siria o Egipto si utilicen la escala o modos árabes de al-Fārābī crea dudas: ¿se orientalizaron las melodías con los cuartos de tono en estas zonas así como perdieron la jarcha en romance que ya no tenía sentido al no entenderse, o estas *muwaššahas* conservadas en oriente eran fieles al sistema de al-Fārābī que introdujo Ibn Bāỵya en al-Andalus?. Por el momento solo podemos hacer conjeturas hasta que nuevas fuentes, algún día, revelen datos concluyentes.

### **Al-Gazālī (Algacel)** (Tus 1058 – Tus 1111).

ʿAbū Ḥamīd Ibn Muḥammad al-Gazālī, conocido en la Europa medieval como Algacel, en su obra *Iḥyā' ʿulūm al-Dīn* (La vivificación de las ciencias de la fe) estima el buen uso de la música y del canto en la vida espiritual. Considera el canto, la música y la danza, vehículos para alcanzar la Unión mística con Dios<sup>150</sup>. Las teorías de al-Gazālī influirán en las cofradías *ṣufīs* de todo el mundo.

### **Abuzale (Ibn Abī l-Ṣalt al-Dānī, Umayya)** (Denia, Bujía 1068 – Argelia 1134).

Su obra: *Kitāb al-Kāfī fī l-ʿulūm*<sup>151</sup> (Libro sobre lo suficiente, acerca de las

---

<sup>150</sup> Al-GAZĀLĪ: *Iḥyā' ʿulūm al-Dīn*, 4 vols, El Cairo, 1933. Duncan Black MACDONALD: “Emotional religion in Islam as affected by music and singing”, *Journal of Royal Asiatic Society*, Londres, 1901. F. JABRE: *La Notion de certitude selon Ghazali dans ses origines psychologiques et historiques*, París, 1958; Al-GAZHAHALI: *Le livre du licite et de l'illicite*, J. VRIN, París, 1981; E. ORMSBY: *Theodicy in Islamic Thought*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1984.

<sup>151</sup> *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*, Jorge LIROLA DELGADO y José Miguel PUERTAS VÍLCHEZ, dirección. Fundación El Legado Andalúsí,

### Reynaldo Fernández Manzano

ciencias), fue traducido al hebreo como *Sefer ba-Haspaqah* (Libro de lo suficiente), que estudia la música como cuarta y última de las ciencias del *quadrivium*.

*Risāla fī l-Mūsīqā* (Epístola sobre la música) se conserva únicamente en una traducción hebrea de la familia de los Ibn Tibbon de Granada, emigrados a la Provenza en siglo XIII<sup>152</sup>.

#### **Dominicus Gundissalinus, Gundisalivus, Domingo Gundisalvo, Domingo Gonzalo (Segovia, ca. 1110 - Toledo, 1181).**

Traductor y filósofo español, primer director de la Escuela de traductores de Toledo. Hizo carrera eclesiástica en su Segovia natal, llegando a ser arcediano de la villa de Cuellar y miembro del cabildo de la Catedral. Fue llamado por el arzobispo Raimundo de Toledo y, bajo su mecenazgo, forma con Juan Hispalense lo que terminaría por conocerse como *Escuela de traductores de Toledo*. Junto a Johannes Avendauth (Ibn Daud) y Johannes Hispanus traducirá del árabe al español y al latín una veintena de obras, entre las que se encuentran autores como: al-Kindī, al-Fārābī, Ibn Sinā (Avicena), Aristóteles, al-Gazālī, Ibn Gabirol, etc. El ambiente intelectual de la época se verá reflejado en la Escuela de Traductores del rey Alfonso X el Sabio. Buena parte de los cocimientos del mundo clásico llegarán a la Europa medieval de la mano de los filósofos árabes.

#### **Averroes (ibn Rušd) (Córdoba 1126 – Marrakech 1198).**

Abū l-Walīd ibn Rušd, Averroes, nació en Córdoba en 1126, recibiendo primero la tradicional educación alcoránica, después la jurídica y más tarde la médica, siendo discípulo del filósofo Ibn Ṭufayl. Vivió después del hundimiento del Califato de Córdoba, pasando su juventud bajo la dominación almorávide y su decadencia, como las revueltas de los segundos reinos de taifas y su vida profesional en la etapa

---

Granada, 2002, I, [204] 373-379) [M. COMES]

<sup>152</sup> Manuela CORTÉS GARCÍA: “Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)”, *Itamar*, n. 1 (2008), 159-181.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

almohade. Presentado por el visir Ibn Ṭufayl al sultán Abū Ya`qūb Yūsuf (en torno a 1168) fue nombrado qāḍī al-ġamā`a de Sevilla en 1169, médico principal de cámara y qāḍī de Córdoba en 1182, -como habían sido su abuelo y su padre-. En 1195 se abrió un proceso a Ibn Rušd por herejía condenándolo al destierro en Lucena (Córdoba), que duraría algo más de dos años, y sus obras filosóficas prohibidas y quemadas, siendo indultado en 1198, dirigiéndose a la corte almohade de Marrākeš en donde murió unos meses después, a la edad de 72 años, siendo su cuerpo trasladado al cementerio de Córdoba.

Su papel principal en el terreno musical fue difundir la teoría aristotélica de la música a Occidente, mediante su obra: *Taljīš Kitāb al-Nafs (Compendium De anima)*<sup>153</sup>. Este comentario a la obra de Aristóteles fue traducido al latín a principios del siglo XIII, por Miguel Escoto, y al hebreo por Šem Tob, realizándose numerosas ediciones impresas en el Renacimiento. Su fama fue muy considerable en Europa y Oriente, incluso en los círculos literarios y artísticos, así, Ibn Quzmān le dedicó un zéjel, entre otros.

---

<sup>153</sup> *Taljīš Kitāb al-Nafs* (Ms. E-Mn, 5000). Aristóteles, *Opera omnia... Averrois in ea opera*, Venecia, 1560; M. STENSCHNEIDER: "Schriften der Araber in hebräischen Handschriften ...", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Leipzig, 1893, 47, 335-84; N. MOTATA (ed. y tr.): *El Compendio de Anima ...*, Madrid-Granada, 1934; A. F. al-AHWĀNĪ (ed.), IBN RUŠD: *Taljīš Kitāb al-Nafs*, El Cairo, 1950, see III, 20, 35-38; S. CRAWFORD: *Commentarium magnum in Aristotelis De anima libros*, Cambridge, 1953; H. A. WOLFSON: "Revised plan for the publication of a Corpus Commentatorum Averroes in Aristotelem. Appendix I: Was there a Hebrew Translation from the Arabic of Averroes' Long de Anima? Appendix II: The identity of the Hebrew translator from the Latin of Averroes' Long de Anima", *Speculum*, 1963, 38, 88-104. H. G. FARMER: *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leyde, 1965, 230; E. GARCÍA GÓMEZ: *Todo Ben Quzmán*, Madrid, 1972, zéjel n. 106; J. VERNET: *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978; A. SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, R.I.S.M. München, 1979, 208-209; M. CRUZ HERNÁNDEZ: *Abū -l-Walīd ibn Rušd (Averroes): vida, obra, pensamiento, influencias*, Córdoba, 1986. AVERROES: *Sobre el intelecto [Tafšir de anima]*, traducción y estudio de Andrés MARTÍNEZ LORCA, Madrid, 2004.

## Reynaldo Fernández Manzano

**al-Tifāšī**, (Argelia 1184, El Cairo 1253).

Aḥmad ibn Yusūf al-Gafsī al-Tifāšī, poeta, escritor y antólogo. Autor de la enciclopedia: *Faṣl al-jatāb fī madārik al-hawāss al-jams lī `ūli al-albād*, el vol. XLI está dedicado a la música: *Muta`at al-Asmā`fī `ilm al-samā`* (el placer de los oídos ante la audición musical). Manuscrito de Túnez de la biblioteca privada de Muḥammad al-Ṭāhir ibn `Asūr. De la figura de al-Tifāšī se han ocupado: Emilio García Gómez<sup>154</sup> (1956, 1962, 1972), al-Tanḡī<sup>155</sup> (1968), Benjamin M. Liu y James T. Monroe<sup>156</sup> (1989), Maḥmūd Guettat<sup>157</sup> (1999). Especial importancia presenta para el estudio de la figura de Ziriyāb, para la nūba, para las relaciones poesía música, y para la historia de la música de al-Andalus.

Fragmento de la traducción de Emilio García Gómez<sup>158</sup>: Has de saber que las leyes de la música son semejantes a las de la métrica.

La métrica es el patrón del verso. Por él se distingue el verso sano del enfermo y el verso bien medido del mal medido.

Sus pies en lengua árabe son ocho:

[1.-] <i>fā`ūlun</i>	[5.-] <i>fā`ilātun</i>
[2.-] <i>mmafā`ilun</i>	[6.-] <i>fā`ilun</i>
[3.-] <i>mutafā`ilun</i>	[7.-] <i>maf`ūlātu</i>
[4.-] <i>mustaf`ilun</i>	[8.-] <i>mufā`ilun</i>

<sup>154</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: “La lírica hispanoárabe y la aparición de la lírica románica”, *Al-Andalus*, 21 (1956) 308-38, 310; - “Una extraordinaria página de Tifāšī y una hipótesis sobre el inventor del zéjel”, *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, (París, Maisonneuve, 1962), vol. 2, 517-23; - *Todo Ben Quzmān*, Madrid, 1972, vol. III, Apéndice I: “Traducción del capítulo XXXVII de la obra sobre música de Tifāšī: sobre la semejanza de las leyes de la música con la métrica”, 305-308.

<sup>155</sup> AL-TANḠĪ: “Al-Tarā`iq wa-l-alhān al-mūsīqīyya fī Ifriqīyyā wa-l-Andalus”, *Al-Abhāt: Quarterly Journal of the American University of Beirut*, 21, 1, 2, 3 (December, 1968), 93-116. Traduce parcialmente el manuscrito musical de al-Tifāšī.

<sup>156</sup> Benjamin M. LIU y James T. MONROE: *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*, University of California, 1989, traducen al inglés los capítulos 10 y 11 de música de al-Tifāšī.

<sup>157</sup> Maḥmūd GUETTAT: *La música Andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999, 62-67.

<sup>158</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: *Todo Ben Quzmān*, op. Cit., 305.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Estos ocho pies se componen de los siguientes tres elementos: el *sabab*, el *watad* y la *fāṣila*<sup>159</sup>

### **Ibn Sana' al-Mulk (1155-1211).**

El egipcio Ibn Sanā' al-Mulk realizó un tratado preceptivo de las *muwašṣaḥas*: *Dār aṭ-Ṭirāz*<sup>160</sup>, junto a al-Ṭifāṣī, Ibn Bassām e Ibn Jaldūn, representa una de las mejores fuentes para este género. Dado que la *muwašṣaḥa* se trató en un apartado específico no nos detendremos en ello.

### **al-Urmawī, Ṣafī al-Dīn (Bagdad 1230, Bagdad 1294).**

Destacado fue también el tratado: *Kitāb al-adwār* (Libro de los ciclos o de los modos musicales) de al-Urmawī, Ṣafī al-Dīn (ʿAbd al-Mu'min ibn Yūsuf ibn Faqir al-Urmawī) (Bagdad 1230, Bagdad 1294), y su obra *al-Risāla al-šarafīyya fī nisab al-talīfiyya*, en la que refuerza las teorías del *Kitāb al-adwār*<sup>161</sup>. Ṣafī al-Dīn se considera el máximo representante de la “escuela sistemática”, divide la octava en 17 grados de los cuales elige 7, las distancias son semitono,  $\frac{3}{4}$  de tono y tono. Su sistema está muy próximo a lo que posteriormente desarrollará Zarlino de escala equilibrada. A diferencia de los pitagóricos su punto de partida es Aristoxeno.

---

<sup>159</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: *Todo Ben Quzmān*, op. cit., 305-6: “Los elementos de la métrica árabe toman su nombre, en adaptación metafórica, de partes de la “tienda de campaña” (el verso es designado *bait*, que significa, en efecto, “tienda”). Así, *sabab* es “cuerda”; *watad* es “estaca que se clava para atar la cuerda”; y *fāṣila* es “separación”... Para comprender lo que dice Ṭifāṣī, hay que recordar las leyes de las sílabas árabe. Con arreglo a ellas, el *sabab* es una sílaba larga aislada ( - ) seguida de pausa; el *watad* es una sílaba breve + una sílaba larga ( v - ), es decir, un yambo; y la *fāṣila* son dos sílabas breves + una larga ( v v - ), es decir, un anapesto”.

<sup>160</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: “Estudio del *Dār aṭ-Ṭirāz*. Preceptiva egipcia de la *muwašṣaḥa*”, *Al-Andalus*, XXVII (1962), 21-104. IBN SANĀ' AL-MULK: *Dār aṭ-Ṭirāz fī amāl al-muwašṣaḥāt*, ed. al-Rikābī, Damasco, 1949, 3ª ed., 1980.

<sup>161</sup> Anas GHRAB: *Commentaire anonyme du Kitāb al-aswār: édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l'ouvrev de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī*, Université Paris-Sorbonne IV, 2009, tesis doctoral.

Reynaldo Fernández Manzano

**Ibn Sab`in** (Valle del Ricote, Murcia 1217 – La Meka 1271).

De la escuela levantina, estudiados por Manuela Cortés García<sup>162</sup>: *Kitab al-adwar al-mansub* (Tratado sobre las relaciones de los modos).

**Ibn Mun`im al-`Abdari** (Denia, Valencia s. XII – Marrakech 1228/9?).

Obras: *Fiqh al-hisab* (La ciencia del cálculo), y: *Masa'il `ilm al-musiqa* (Cuestiones sobre la ciencia de la música).

**Ibn al-Jaṭīb** (1313-1374/5).

En su obra sufi: *Kitāb Rawḍat al-Ta`rīf* (Libro del conocimiento sobre el amor divino) comenta el tratamiento de las notas y los intervalos. Manuel Cortés García<sup>163</sup> está estudiando esta fuente en la actualidad.

**Tratados moriscos sobre el laúd ( `ūd)** (s. XV-XVI).

Dos tratados han llamado la atención de los investigadores, *Risalat al-`ūd* (Epístola sobre el laúd), procedente de Tetuán y adquirido por la Biblioteca Nacional de España (Ms. 5307-2, antiguo 334) posiblemente anterior a 1504. Este manuscrito sobre el `ūd de cuatro cuerdas fue estudiado, traducido y editado por G. H. Farmer<sup>164</sup> con el conocido título de *An Old Moorish Lute Tutor*. Traducido al español por Rosario Mazuela Coll en su Memoria de Licenciatura (inédito) en la

<sup>162</sup> Manuela CORTÉS GARCÍA: “Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)”, *Itamar*, n. 1 (2008), 159-181.

<sup>163</sup> Manuela Cortés García: “Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus de dos autores granadinos: Aš-Šuštārī e Ibn Al-Jaṭīb”, *Música Oral del Sur*, n.1, (1995), 177-194.

<sup>164</sup> G. H. FARMER: “An Old Moorish Lute Tutor”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, n. 2 (Apr., 1931) 349-266; “And Old... (Continued)”, n. 1 (Jan, 1932) 99-109; “And Old... (Continued)”, n. 2 ( Apr. 1932) 379-389; “And Old... (Continued)”, (New Series) (October 1932) 64, 897-904. *An Old Moorish Lute Tutor. Being Four Arabic Texts from Unique Manuscripts in the Biblioteca Nacional, Madrid (No. 334) and the Staatsbiblotek, Belin (Lbg. 516)*, volumen 1 de la: *Collection of Oriental Writers on Music*, The Civic Press, 1933. Edición árabe y traducción inglesa en: *Studies in oriental music*, Frankfurt am Main, 1986, II, 555-562 (trad.) y 598-603 (de. árabe).

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Universidad de Granada en 1986<sup>165</sup>.



Farmer, en su obra: *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (Londres, 1930) dedica tres capítulos<sup>166</sup> a las posibles influencias de la notación alfabética, utilizada por los griegos, bizantinos, en la india y por el mundo islámico, con la europea, así como a el posible origen morisco de las Tablaturas (notación numérica) en la música instrumental del siglo XVI y XVII.

### *Ars de pulsatione Lambuti* (1496).

El manuscrito: *Ars de pulsatione Lambuti* (el arte de tañer el laúd), fechado el 29 de diciembre de 1496, atribuido a un morisco del reino de Granada, comienza así: *Sequitur ars de punsatione lambuti et aliorum similum instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae*. Rafael Mitjana<sup>167</sup> fijó su atención en él, como después lo haría Farmer. Según estos autores estos tratados moriscos podrían ser el eslabón para la invención y transmisión del sistema de escritura musical de las Tablaturas.

---

<sup>165</sup> Rosario MAZUELA COLL: *Traducción del manuscrito 334/5307 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Memoria de Licenciatura, director: miguel HAGERTY FOX, Universidad de Granada, 1986.

<sup>166</sup> G. H. FARMER: *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Londres, 1930, cap. V: “The Syllables of Solfeggio”; cap. VI: “New Date for Notation Origins”; cap. VII: “Arabian Influence in Istrumental Tablature”.

<sup>167</sup> Rafael MITJANA: “La musique en Espagne: art religieux et art profane”, *Encyclopédie de la musique*, Albert Lavignac, París, 1920; - *La Música en España*, Granada, 1993, prólogo de Antonio Martín Moreno, cap. II.

## Reynaldo Fernández Manzano

Recientemente Manuela Cortés García<sup>168</sup> ha retomado el tema. Desgraciadamente perdido, en mi opinión -y hasta realizar un estudio más profundo- se debe ser muy prudente y no sacar conclusiones fáciles, será necesario contextualizar estos tratados -y referencias a tratados- con los métodos del análisis comparativo con otros tratados árabes y occidentales, así como integrados en los procedimientos de la antropología cultural, que tanta luz ha arrojado sobre los “Libros Plúmbeos” del Sacromonte y otros temas.

A estas fuentes de teoría musical se pueden añadir otras relacionadas:

### Fuentes jurídicas y morales:

- **Ibn `Abd al-Rabihi, `Abu- `Umar** (Córdoba 860- Córdoba 940).

En su obra: *Kitāb al-`Iqd al-farīd* (El libro del Collar único), en el cap. 20: “Al-Yāqūta al-tāniya” (el segundo zafiro) trata sobre el canto y las opiniones que tiene la gente de él. Cita a los filósofos que aprecian el canto y la voz asociada a la poesía<sup>169</sup>.

- **Ibn Ḥazm de Córdoba** (Córdoba 994 – Montija, Huelva, 1064).

Autor de la famosa: *Risālāt Ṭawq al-ḥmāma* (El Collar de la Paloma)<sup>170</sup>,

---

<sup>168</sup> Manuela CORTÉS GARCÍA: “Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al Patrimonio Musical Andalusi-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos”, *MEAH (Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos) Sección Árabe-Islam*, 56 (2007), 21-49 (25-26). Este manuscrito es citado por el padre Villanueva, que lo sitúa en un monasterio Capuchino de Gerona, por R. Mitjana, J. Ribera, Marcelino Menéndez Pidal, P. García Barriuso, Farmer, etc. Desgraciadamente perdido.

<sup>169</sup> H. G. FARMER: “Music: The priceless jewel”, *Collection of oriental writers on music*, Escocia, Bearsdem, 1942, en donde traduce y publica esta obra, también en *Journal of the Royal Asiatic Society* (Londres) 1941, 22-30 y 127-144. *Enciclopedia de al-Andalus. Diccionario de autores y obras andalusíes*, Granada, El Legado Andalusi, 2002, Jorge LIROLA DELGADO y José Miguel PUERTA VÍLCHEZ (directores), [157] 306-309 [M, GUILLEÉN MONJE-EQUIPO DEL DAOA].

<sup>170</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: *El Collar de la Paloma, Tratado sobre el amor y los amantes*, con

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

traducida por Emilio García Gómez, obra fundamental para acercarnos al amor cortés en al-Andalus. Sobre la licitud del canto y la música escribió: *Risāla fī-l-Ginā'al-mulhī a-mubāḥ huwa am maḥzūr* (Epístola sobre si el canto recreativo es lícito o está prohibido)<sup>171</sup>, en donde toma partido por quienes defienden la licitud de esta práctica artística. Recoge varios *hadices* contrarios y los rechaza por apócrifos. En su defensa se base en: lo prescrito, lo prohibido, lo aconsejado, lo deseable y lo lícito.

- **Abū Bakr al-Ṭurtūṣī** (Tortosa – El Cairo 1126).

En la línea anterior escribe: *Kitāb tahrīm al-ginā'wal-l-samā'* (Tratado sobre la prohibición del canto y al-samā')<sup>172</sup>.

### Fuentes lexicográficas:

- **Ibn Sida, Abū l-Ḥasan** (Murcia 1007 – Denia 1066).

Apodado el Ciego de Murcia, en su obra: *Kitāb al-Mujaṣṣaṣ fī l-lunga* (Libro del específico sobre lexicografía)<sup>173</sup>, recoge una veintena de términos  

---

prólogo de J. ORTEGA y GASSET, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1952; neva edición Alianza Editorial, 1967 (con múltiples reediciones).

<sup>171</sup> I. `ABBAS: *Risā'il Ibn Ḥazm*, I, 430-9, traducida por Elías TERÉS: “La epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Ḥazm de Córdoba”, *Al-Andalus* (Madrid-Granada) 36 (1971) 203-214.

<sup>172</sup> Manuela CORTÉS GARCÍA: “Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n. 23, 2011, 31-65 (Publicación Online).

<sup>173</sup> Ed. BŪLĀQ, 1316 H (=1898) a 1321 H (= 1903), 7 tomos (la obra se divide en 17 volúmenes, mas de 3.500 páginas). Manuela CORTÉS GARCÍA: “Reflexiones en torno a los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XX): nuevos objetivos y planteamientos”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, 56 (2007) 21-49 (30-36); - “Tratados musicales andalusíes de la escuela levantina y aportaciones el marco Interdisciplinar (ss. XI-XIII), 159-181 (167). [IBN al-HĀYĀ], *Enciclopedia de al-Andalus. Diccionario de autores y obras andalusíes*, Almería, 2004, Jorge LIROLA DELGADO y José Miguel PUERTA VÍLCHEZ (directores), vol. 3 [572] 330-332; [IBN SĪD], Almería, 2007, vol. 5, [1156] 352-363 [D. SERRANO-NIZA].

musicales.

**- Glossarium Latino-Arabicum (anónimo, s. XII).**

Una de las primeras referencias de diccionario bilingüe<sup>174</sup>.

**- Pedro de Alcalá (s. XV).**

Fray Pedro de Alcalá escribió: *Arte para ligeramente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, Granada, 1505<sup>175</sup>. en donde se recogen más de cuatrocientos términos musicales del dialecto andalusí o árabe-hispánico, el lenguaje que utilizaban los moriscos del reino de Granada. El objetivo era poder adoctrinar a los nuevamente convertidos al cristianismo en su propia lengua.

**Fuentes preceptivas de música religiosa, ṣūfī:**

**- Ibn al-Hāỵy al-Azdī, Abū l-'Abbās (m. Constantina (Sevilla) 1249/1250?).**

Sobre la música en repertorio sufí y su regulación son de destacar los escritos de Ibn al-Hāỵy al-Azdī, Abū l-'Abbās (m. Constantina (Sevilla) 1249/1250?): *Kitāb al-Samā' wa-aḥkāmī-hi* (Libro de la transmisión oral y sus preceptos).

---

<sup>174</sup> ANÓNIMO: *Glossarium Latino-Arabicum*, (s. XII, según Reinhart Dozy), ms. 231 de la Biblioteca de Leiden, ed. de Ch. F. Seybold, Berolini, 1900.

<sup>175</sup> Pedro de ALCALÁ: *Arte para ligeramente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, Granada, 1505; ed. de P. LAGARDE: *Petri Hispani de lingua libri duo*, Gottingae, 1883; F. CORRIENTE: *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá (ordenado por raíces, corregido, anotado y fonéticamente interpretado)*, Madrid, 1988; R. de ZAYAS: *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá, 1492-1505*, Sevilla, 1995.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- **Ibn Sīd** (Granada 1255-1333).

Ibn Sīd<sup>176</sup> prohíbe el uso de la flauta de caña *al-šabbāba* (axabeba) en la práctica sufi del albayzin, *Ta'līf fī Taḥrīm/Man`samā` al-yarā`a al-musammā bi-l-šabbāba* (Obra sobre la prohibición de la flauta de caña que llaman *šabbāba*)<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> Manuela CORTÉS GARCÍA: “Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n. 23, 2011, 31-65 (Publicación Online).

<sup>177</sup> *Enciclopedia de al-Andalus...* op. Cit. [1153] 344-350, [ F. FRANCO SÁNCHEZ].

### III. ANTECEDENTES EN LA PENÍNSULA IBÉRICA: FOCOS CULTURALES ANTERIORES A LA LLEGADA DE LA MÚSICA ÁRABE.

La Península Ibérica era un crisol de culturas. Estrabón nos dice: *...dicha región se llama Baitiké, del nombre del río, y Tourdetania, del nombre del pueblo que la habita; estos habitantes llámaseles tourdetanoi o tourdoúloi... Tienen fama de ser los más cultos de todos los íberos; poseen una “grammatiké” y tienen escritos de antigua memoria, poemas y leyes en verso, que ellos dicen de seis mil años...*<sup>178</sup>

El poeta Marcial<sup>179</sup>, nos informa de la *iocosa Gades*, de los continuos envíos de ésta a Roma de bailarinas y canciones, *cantica gaditana*, acompañada con el repiqueteo de los crótalos béticos; que no había joven elegante en Roma que no tararease estos sonos.

Y Plinio el Joven<sup>180</sup>, nos hace saber el atractivo que estas cantantes gaditanas ejercían en las reuniones de los más graves magistrados romanos. Juvenal<sup>181</sup> insiste en el encanto del excitante baile y tonadas de las jóvenes gaditanas.

Y fue en esta Andalucía de la época tartessia donde primero encontramos noticias de esta situación transmisora de las culturas de la zona mediterránea del Asia Menor con la aportación del mundo griego a Europa, tanto en el intercambio

<sup>178</sup> STRABON: *Geographica*, Libro III, 1,6. Consúltese Antonio GARCÍA BELLIDO: *España y los españoles hace 2000 años, según la “Geographia” de Strabón*, Madrid, 1945, 5ª ed. Madrid, 1976, Austral, 80.

<sup>179</sup> MARCIAL: *Epigramas*, I, 61; III, 63; V, 78; VI, 71. Dato recogido de Higinio ANGLÉS: *La música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, Vol. III, 1ª parte, Barcelona, 1958, 2.

<sup>180</sup> PLINIO: *Epístolas*, I, 15. Dato recogido ANGLÉS op. cit. Nota 2, p. 2.

<sup>181</sup> JUVENAL: *Sátiras*, XI, 162. Dato recogido ANGLÉS op. cit. Nota 2, p. 2.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

y comercio de metales como de melodías. Y es precisamente esta inmensa tradición la que hizo posible que en la Roma del siglo primero esta música tuviera altura, prestigio y experiencia suficiente como para ser tan apreciada en la capital del Imperio.

En los siglos V-VII los bizantinos tuvieron un gran peso, dejando una auténtica escuela de música litúrgica, que tanta influencia habría de tener en giros melódicos posteriores, incluso en la misma paleografía musical mozárabe, como Higinio Anglés<sup>182</sup> indica; sin olvidar las teorías universales, compiladas en su obra magna, del ilustre arzobispo de Sevilla San Isidoro<sup>183</sup> en el s. VII. El gran artífice del IV Concilio de Toledo, supo recoger la tradición musical grecolatina, en especial las teorías pitagóricas: *Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordis ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa*<sup>184</sup>. Tratando de realizar la inmensa labor de convertir al cristianismo la cultura musical pagana, buscando sus raíces incluso en el Antiguo Testamento: *Choros idem Moyses post transitum Rubri maris primus instituit et utrunque sexum distinctis classibus se ac sonore praeunte, canere Domino in choris carmen triumphale perdocuit*. Dándonos noticias de la invención de la música, sus efectos y división, sobre las voces, los instrumentos... San Isidoro de Sevilla crea así una teoría<sup>185</sup> sólida y una estética capaz de impregnar y ser fundamento de la Hispania visigoda. Su obra, de decisiva influencia en toda Europa, tuvo amplias repercusiones en el mundo mozárabe, como en el reino astur-leones, heredero a su vez del reino de Toledo, en un proceso de asimilación y goticismo desde Alfonso III.

---

<sup>182</sup> ANGLÉS, op. cit. Nota 2, 13-15.

<sup>183</sup> SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, Libro III, cap. XV-XVIII. Libro IV, cap. XIX. Libro VII, cap. XII. Libro XVIII, cap. XLV-L dedicado al Quadrivium. *De ecclesiasticis officiis*, Libro I, cap. VI-IX. Libro II, cap. XII. Consúltese: José OROZ RETA, con introducción de Manuel C. DÍAZ DÍAZ: *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Vol. I, Madrid, 1982, 443-454 y 567-718.

<sup>184</sup> Op. cit. Nota 6.

<sup>185</sup> Para mayor referencia sobre las teorías musicales en San Isidoro de Sevilla véase la obra de José LEÓN TELLO: *Estudio de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, 1962, 28-31.

## IV. LA MÚSICA ÁRABE.

La música árabe<sup>186</sup> en un sentido estricto sería la realizada en la Península Arábiga, y por extensión, en el resto del mundo islámico que ha estado bajo esta influencia, teniendo como vehículo de comunicación la lengua árabe. Se pueden distinguir diversos entornos, con múltiples contactos y relaciones: la música cortesana, también llamada culta o clásica, la música popular y la música religiosa; a ellas habría que añadir la música contemporánea, en sus vertientes autóctona, europeizante y ligera. Especial mención merecen aquellos aspectos que han tenido una incidencia o relación con la música de al-Andalus e Hispanoamérica.

### IV. 1. *Período preislámico.*

Se pueden distinguir en esta etapa los siguientes apartados:

a) Música tribal y clánica, en sus dos vertientes: nómada y sedentaria.

b) Música funcional, ligada a los ciclos vitales y a las actividades productivas, elemento de enculturación que enseña y recuerda al individuo su pasado, los símbolos que lo vinculan a un grupo determinado, y sus valores éticos y estéticos.

c) Música urbana. La escuela de *qiyān*<sup>187</sup> (singular *qayna*) o esclavas cantoras. La Península Arábiga estaba sembrada de núcleos urbanos, dado el auge del comercio y del tránsito de caravanas, lo que propiciaba una serie de servicios. Así, las *qiyān* o esclavas cantoras -también llamadas *dāyīna*, *mudḡīna* o *qarīna*- ofrecían al visitante o transeúnte música, danza, vino y otros placeres, estando, en ocasiones,

---

<sup>186</sup> G. H. FARMER: *A History of arabian music to the XIIIth Century*, Londres, 1929, eds. árabes: El Cairo, 1956, Beirut, 1972. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Árabe, música", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*", Madrid, 1999, 505-520.

<sup>187</sup> H. H. TŪMA: *La musique arabe*, París, 1977, 13-16; *La música de los árabes*, Madrid, 1998, trad. Ramón Barce, 27-30.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

dedicadas en exclusiva a un rico comerciante. Las más famosas fueron al-Ŷarādatāni de `Ād ("Las dos saltamontes"), Mulayka, Ḥurayra, Bint Afzar, etc. Se acompañaban del *mizhar* (antiguo laúd) y en ocasiones del *duff* (*adufes*) y *yalāyil* (brazalete de cascabeles o címbalos, utilizados por las danzarinas en la muñeca o tobillo).

d) Música mágica y ritual. La música también jugó un papel importante en los templos donde se encontraban numerosos ídolos, estaba relacionada con el curanderismo y las fuerzas sobrenaturales y para atraerse la suerte y a los buenos espíritus; la figura del *šā'ir* será importante (especie de chamán, adivino, poeta y músico). A este período se le denomina como *ŷāhiliyya* o ignorancia, dado que no se conocía la revelación del Profeta. Diversas leyendas sobre el origen de los instrumentos musicales y las formas musicales sitúan su invención en esta etapa. Así, al-Mas`ūdī, en el *Murūy` al-dahab*, atribuye el primer uso del `ūd (laúd) a Lamak ibn Mitūšalij ibn Maḥawīl ibn `Abbād ibn Janūj ibn Qā'in ibn Ādam, descendiente, como se observa en su genealogía del propio Adán y Caín. De igual modo se atribuye a su hijo Tūbal ibn Lamak la invención del *duff* (*adufe*) y del *tabl* (tambor), y a su hermana Ḍilāl, "la del *mi`zaf*", pl. *ma`āzif* (el arpa, lira).

La música árabe ha estado siempre estrechamente unida al lenguaje<sup>188</sup>, melódicamente a las inflexiones fonéticas y rítmicamente a la métrica poética; de este modo las fuentes narrativas insistan en resaltar la importancia de los antiguos poetas y como estos cantaban sus propios poemas. De uno de los poetas más antiguos que se conoce, Muhalhil, se dice: canto su *qaṣīda*. Al-Iṣbahānī, en su *Kitāb al-Agānī*, menciona a diversos poetas preislámicos que cantaban sus propios versos, como al-Sulayk ibn al-Sulaka, `Alqama ibn `Abdat al-Faḥl, y al-A`šā Maymūn ibn Qays, que cantaba acompañándose de los *ṣanŷ* (címbalos), de donde le vino el sobrenombre de al-Ṣannāŷ (cimbaletero de los árabes). Las *mu`allaqāt*, las más antiguas muestras de poesía preislámica según F. Corriente<sup>189</sup>, tenían una gran

---

<sup>188</sup> M. GUETTAT: *La musique classique du Magreb*, París, 1980, 27-32,

<sup>189</sup> F. CORRIENTE: *Las mu`allaqat: antología y panorama de Arabia preislámica*, Madrid, 1974, 23-25.

perfección, lo que demuestra el grado de desarrollo de las estructuras poéticas.

Formas poético-musicales preislámicas. Las formas atribuidas al período preislámico serán consideradas en todo el ámbito cultural islámico, incluido al-Andalus, como las referencias al origen y la pureza, encontrándose numerosas alusiones en las fuentes narrativas y literarias, y desempeñando un papel simbólico y creativo.

### ***Ḥudā' o Ḥidā'.***

Según la tradición, fue el primer género que surgió. Melopea basada en el ritmo *rayāz --v-*, tres veces, sobre el metro *rajma manhūk ---vv-vv-*, dos veces. Se conoce como el canto de los camelleros, inspirado en el paso del camello.

### ***Naṣab<sup>190</sup> o ḥudā'.***

Refinado, cantos amorosos o de otra ocasión (boda, nanas, cantos infantiles), en metros largos. Se conoce también como *al-ginā' al-ḥīrī*, algunos autores ven en el la influencia de los monjes cristianos de Ḥīra.

### ***Nazāy.***

Versos cantados de ritmos cortos, canto ligero, acompañado de *duff* (*adufes*), *mizmār* (instrumento de caña o madera con lengüeta), y de *ṣunnaḃāt* (pequeños címbalos). Canto fundamentalmente de danza.

### ***Sinād.***

Canto serio y profundo, cuya temática es la dignidad, el elogio, el orgullo, etc. Utiliza períodos largos combinando melodías, rico en melismas y acentos, exige una buena técnica vocal.

---

<sup>190</sup> AI-IṢFAHĀNĪ (897-967): *Kitāb al-agānī al-Kabīr*, ed. Būlāq, 20 vols., El Cairo, 1869; vol. 21, Leiden, 1888; 25 vols. Beirut, 1955-1964, II, 129; trad. Parcial al francés de E. M. QUATREMERE en *Journal Asiatique, Paris, 1835*. H. G. FARMER “Ghinā”, *Encyclopaedia of Islam [EI]*, 1913-1938, 4 vols.,; 1991, 9 vols. [EI2] Leiden, E. J. Brill, 1960-2005, II, 1097. Fawzī RAŠĪD: “al-Ginā'al-Iraqū al-Qadīm, *Afāq `arabiyya*, III, 1977, 81.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Existen una diversidad de formas derivadas de estos géneros, entre las que destacan: *ginā' al-rukḅān*, canto de viajeros, que es un tipo de *naṣb* que utiliza como el *ḥudā'* el metro *raḡāz*. *Jabab*, sugerido por el galope de los caballos, a diferencia del *ḥudā'* inspirado en el paso de los camellos. *Nadb* o *nawh*, elegías fúnebres, en muchos casos derivadas del *sinād*. También se podría añadir la música bélica (cantos de guerra).

### IV. 2. Período de formación.

Escuelas de Medina y La Meca. (622-750). Comprende desde el inicio de la Hégira, el califato perfecto, y el califato omeya. En esta etapa el Islam actuó como aglutinador de las tribus, y elemento capaz de organizar el estado y la vida social, procedió a la unificación de la lengua árabe, y articuló los diversos aspectos de la cultura.

Junto a la *qayna* se incorporará el *mugannī*, cantor profesional, en muchos casos, procedente de la antigua Persia. De todas partes, y gracias a los lugares santos de peregrinación, acudirán cantantes y músicos. El oficio de cantante o músico en este período estaba reservado fundamentalmente a esclavas y esclavos originarios de la península arábiga o educados en ella. Así, el cantor persa Našid, sólo adquirió fama tras iniciarse en las técnicas vocales árabes por Sā'ib Jāṭir. Se creó un nuevo estilo vocal con influencias persas que llegó a ser característico del Ḥiḡāz. El Ḥiḡāz y Medina se convertirán en el centro musical del mundo islámico.

#### *Escuela de Medina.*

Considerada la más antigua, destacan: Ṭuways (632-711) [Abū `Abd al-Mun`im `Īsā ibn `Abd Allāh al-Dā'ib], de quien se dice que fue el introductor en Medina del género *ginā' al-raḡīq* o *ginā' al-muṭqan*, consistente en acentuar y dar riqueza al ritmo en la melodía. Se acompañaba del *duff* (*adufe*), y era considerado el más destacado cantor de su época, especialmente en las composiciones de metro *raḡāz*. Seguidores de su escuela fueron sus alumnos Ibn Surayḡ, al-Dallāl Nāfid, Nawma

## Reynaldo Fernández Manzano

al-Ḍuḥā, etc. Sā'ib Jāṭir (m. ca 683). Abu Ya'far Sā'ib ibn Yassār. Sā'ib Jāṭir se acompañaba él mismo con el *qaḍīb*, bastón, utilizando posteriormente el *`ūd*, siendo el primero en Medina que utilizó este instrumento. Destacó por los cantos de *nā'ihāt* (cantos de elegía) y por las canciones con aires persas en modo *taqīl al-awwal*. Entre sus alumnos se encuentran: `Azza al-Maylā', Ibn Surayy, Yamīla y Ma`bad.

Ma`bad (+ca 743) es autor de las muy célebres siete composiciones conocidas como *mudun* (ciudades) o *ḥuṣūn* (fortalezas), como las denominadas *ma`badāt*. Entre sus alumnos destacan: Ibn `Āiša, Mālik al-Ṭā'ī, Yūnus al-Kātib, Siyyāṭ, Sallāma al-Qass y Habbāba.

Yūnus al-Kātib (+ca 765) [Yūnus ibn Sulaymān ibn Kurd ibn Šahriyār Abū Sulaymān], poeta y músico alcanzó gran fama poniendo música a unos versos que ensalzaban a una joven llamada Zaynab, versos conocidos como *zayānib*, motivando la demanda de la familia de la joven al califa, causa por la que tuvo que huir de la ciudad. Escribió el *Kitāb al-muḡarrad*, el *Kitāb al-qiyān* y el *Kitāb al-nagām*. Abū l-Faraḡ al-Iṣbahānī menciona el libro de Yūnus como una de sus principales fuentes de información. Entre sus alumnos se dice que se encuentran Siyyāṭ e Ibrāhīm al-Mauṣilī.

### ***Escuela de La Meca.***

De gran importancia, se convertirá en la capital del califato ortodoxo, destacan: Ibn Misyaḡ (+ca 704) [Sa`id ibn Misyaḡ], que incorporó a la poesía árabe las melodías persas y bizantinas. Entre sus alumnos destacan: Ibn Muḡriz, Ibn Surayy, al-Garīḍ, Ma`bad y Yunūs al-Kātib.

Ibn Muḡriz (m. ca 757) [Abū l-Jaṭṭāb Muslim (o Salm o `Abd Allāh) ibn Muḡriz], apodado ṣannāy al-`arab ("el cimbaletero de los árabes"). Se le atribuye la invención del ritmo *ramal*.

Ibn Surayy (660-714). Se le atribuyen sesenta y ocho melodías. Fue un gran

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

improvisador que se acompañaba con la flauta persa. Entre sus alumnos destaca al-Garīd.

### *Escuela de Damasco.*

En el período omeya (661-749) la música ascenderá en cuanto a consideración social, en Damasco se formó un escuela musical cortesana abastecida fundamentalmente de músicos procedentes de Medina y La Meca, mencionándose durante el califato de Yazīd I (680-683), por primera vez, a un ministril cortesano. Los propios califas practicaban la música, como `Abd al-Malik I (685-705) que era músico y compositor de talento, o su hijo Sulaymān (715-717) organizador de grandes competiciones de canto, y al-Walīd ibn Yazīd (705-715) que tenía fama de tañer bien el `ūd, ṭabl y duff. Por la corte de Damasco desfilaron músicos como: el medinés Ma`bad; la cantora y poetisa, también de Medina, Sallāma; el cantor medinés afincado en La Meca, Ibn `Ā`īša; el famoso Ibn Muḥriz, de La Meca; el escritor y músico medinés Yūnus al-Kātib; al-Dallāl, también de Medina; `Umar al-Wādī, preferido del califa al-Walīd II que fue asesinado mientras oía cantar a `Umar.

### **IV. 3. Período de esplendor.**

#### *Escuela de Bagdad.*

Comprende esta etapa el califato `abbāsi (750-1258), y se caracteriza por una serie de elementos que configuraran de forma indeleble la música árabe. Por una parte, el esplendor de la música cortesana, convirtiéndose la corte en punto de referencia y cenáculo de los creadores mas selectos, en donde tendrán cabida las vanguardias artísticas; por otra parte, la asimilación de elementos musicales y culturales de Persia, Grecia y Bizancio; como el desarrollo de la teoría musical, junto al interés por realizar compilaciones de canciones y el auge de la literatura musical, es lo que configura a la música árabe como una manifestación de tradición oral, con una teorización escrita y un gran cúmulo de noticias, biografías, referencias y anécdotas sobre la música y los músicos también plasmadas en las fuentes literarias y

## Reynaldo Fernández Manzano

narrativas. Pueden distinguirse dos escuelas: la primera, la de Ibrāhīm al-Mawṣilī o "la escuela de los `ūdistas", que recoge la tradición de la música árabe antigua, basada en la escala pitagórica, y que pervivirá en el occidente islámico y en al-Andalus, donde destacan en el campo de la teoría musical: al-Kindī, los hermanos Banū Mūsa ben Šākīr, al-Munaŷŷim, Ijwān al-Šafā' (Los Hermanos de la Pureza) y al-Iṣfahānī. La segunda surge a finales del s. IX: denominada "escuela de los ṭunbūristas", íntimamente relacionada con las tendencias de los modernistas. Alcanzó gran importancia el *ṭunbūr* de Jurasān, que renovó las ligaduras y gamas de la música tradicional, incidiendo en un nuevo concepto modal del propio `ūd. Esta escuela tuvo como principales teóricos a al-Fārābī (872-950) e ibn Šinā (Avicena) (980-1037). Estos tratadistas han sido estudiados con más detenimiento en el capítulo dedicado a teoría musical.

Junto al último califa `abbāsī al-Musta`šim, se encuentra al músico y teórico Ṣafī l-Dīn `Abd al-Mu`min (+ 1294), que salvó su vida y la de su familia tocando el `ūd en presencia del mongol Hūlāgū, quien lo tomó a su servicio. Ṣafī l-Dīn se considera el creador de la escuela sistemática, destacando sus tratados: *Kitāb al-adwār* y *Risāla Šaraḫiyya*, sobre los intervalos, los modos y los ritmos, con gran rigor, según la ciencia física, renovando la teoría de los modos. El físico alemán Helmholtz (1821-1894) consideró las teorías de Ṣafī l-Dīn como "muy significativas en la historia de la evolución de la teoría musical". Sus ejemplos constituyen una de las primeras muestras de notación musical árabe, designando a las notas por letras y su ritmo por cifras. Sucesores de Ṣafī l-Dīn al-Armawī se pueden considerar al-Safaḍī (+ 1363), `Abd al-Qādir ibn Gaybī (+ 1435), quien también salvó su vida gracias a la música, cuando Tīmūr-lang (Tamerlán) tomó Bagdad, y Lāḍiqī (a finales del siglo XVI) en su obra *Risāla Faṭiyya*. Ṣafī l-Dīn tuvo una gran influencia en autores posteriores, motivando un gran número de comentarios a su obra.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### IV. 4. Escuelas y formas musicales.

Destacan las siguientes escuelas: Escuela de la Península Arábiga (Arabia Saudí, Iraq, Bahrein, Emiratos Árabes Unidos, Kuwait, Qatar, Omán, Yemen y Yemen del Sur). Escuela del Próximo Oriente o del Mediterráneo oriental (Siria, Líbano, Palestina, Jordania y Egipto). Escuela occidental (al-Andalus, Marruecos, Argelia, Túnez y Libia, escuela andalusí de la Curva del Níger). A las que habría que añadir: escuela iraní (Irán, Repúblicas centrales de Asia pertenecientes a la antigua Unión Soviética, Afganistán, y las regiones de la frontera pakistano-iraní). Escuela turca (Turquía, las regiones orientales de Grecia, una parte de Yugoslavia – concretamente Bosnia- los países del Cáucaso hasta Azerbaiján en la antigua Unión Soviética). Escuela arabo-india (India del Norte, Paquistán, Bangla Desh e Indonesia). Escuela del África central musulmana (Sudán, Mauritania, Senegal, Níger, Nigeria, Chad, Malí, Guinea, Somalia, Angola y Etiopía). Centraremos esta reseña en las principales escuelas que han tenido una mayor influencia en España e Hispanoamérica, gracias a la etapa de al-Andalus y morisca, en su mayoría generadas en la Edad Media, aunque han incorporado elementos, influencias y creaciones a lo largo de la historia, algunas de la edad contemporánea, pero que conforman el repertorio de la música tradicional árabe.

#### IV.4.1. Escuela de la Península Arábiga.

##### **Maqām.**

De la escuela iraquí. Consiste en la interpretación musical de un poema clásico en árabe literario o dialectal. Un número determinado de *maqām* forman un *faṣl* (plural *fuṣūl*), que llevan por título el nombre del primer *maqām* de la serie. Entre cada *maqām* se interpreta un interludio instrumental.

Existen cuarenta y dos *maqām* (once fundamentales y treinta y uno derivados), repartidos en cinco *fuṣūl* llamados: *bayātī*, *ḥiyāz*, *rast*, *nawa*, y *ḥusaynī*. Cada *maqām* tiene un contenido expresivo y afectivo: juego-alegría, sobriedad-

## Reynaldo Fernández Manzano

meditación, fuerza-valor, dulzura-amor, y tristeza-nostalgia. El *maqām* está estructurado en torno a una construcción modal-espacial, que es su elemento esencial sobre el que se improvisa, mientras que los parámetros rítmico-temporales presentan una organización libre.

Comprende: Introducción instrumental de ritmo fijo o una improvisación vocal (*badwa*); *taḥrīr*. pasajes cantados del texto del poema, enriquecidos con improvisaciones vocales (*āhāt*), sobre un ritmo libre; desarrollo: serie de frases melódicas de diferente duración, ejecutadas alternativamente por el cantor (*muqri'*) y los instrumentistas, recorriendo las diversas tesituras del modo, de forma ascendente hasta el registro más agudo (*maḡāna*), y *taslīm* o *taslūm*: pasaje melódico descendente acompañado de un texto hasta la nota final del *maqām*.

### **Ṣawt** (plural *aṣwāt*).

Del sureste arábigo, representa una prolongación de la escuela iraquí. Canto ejecutado esencialmente por los hombres. El cantante y tañedor de *ūd* interpreta un poema compuesto de nueve o diez estrofas, acompañado de un coro e instrumentos de percusión (*mirwās*) y dos grupos de *kaffāfa* (palmeros). De ritmo vivo en muchas ocasiones el canto sirve como soporte a la danza. Existen dos categorías: *ṣawt arabī*, de ritmo ternario en árabe literario y *ṣawt šāmī* o *yamanī*, de ritmo binario y un poema en lengua dialectal (llamado *humaynī*).

En la actualidad se utiliza indistintamente la lengua literaria y dialectal, respetando siempre la métrica poética. La estructura del *ṣawt* es la siguiente: Introducción instrumental, que presenta el tema una o varias veces. Seguidamente, el cantor interpreta el *ṣawt* una vez, tocando los instrumentistas el *ṣawt* una segunda vez con acompañamiento de los palmeros. Los dos grupos de palmeros realizan la misma fórmula rítmica pero con un tiempo no unificado lo que crea un rico contraste. Al final del cuarto período el ritmo se unifica, antes de detenerse, súbitamente, con una palmada única. Finaliza con una alternancia del cantor acompañado del *ūd*, con el coro, el grupo de instrumentistas y los grupos de palmeros.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### IV.4.2. Escuela del Próximo Oriente o del Mediterráneo oriental, también denominada escuela sirio-egipcia.

#### *Waṣlā* (plural *waṣlāt*).

Consta de: *Bašraf*. preludio instrumental compuesto de cuatro partes o variaciones llamadas *jāna*, de igual tiempo, y un *taslīm* o *ritornello*, antes de cada una de ellas. El cambio de la gama modal no se permite más que en la segunda, tercera y cuarta *jāna*. Elaborado sobre variaciones y arabescos de unos intervalos o un grupo rítmico típico y bien determinado. Se puede presentar como forma independiente, junto a la danza, en la música profana y religiosa, acompañando a los derviches, etc. Una serie de *Muwašṣaḥas* de la misma gama modal y de ritmos variados, -de lento a rápido-, interpretadas por un conjunto vocal con solista y grupo instrumental, basadas en poesías de al-Andalus; se pueden distinguir en ellas el *dawr badaniyya* (rama), *jāna* (variación) y *qufla* (conclusión, cerrojo. En al-Andalus, este *qufla* estaba en lengua romance y se denominaba *jarcha*, "salida"). *Sammā`ī*: interludio instrumental o preludio de la segunda parte del *waṣlā*, con estructura similar al *bašraf* o preludio, con cuatro partes o *jānat*, etc. El ritmo, fundamentalmente, combina estructuras pares e impares, habitualmente, de diez tiempos (3+2+2+3), siendo la última parte de seis tiempos. Puede interpretarse en diversas ocasiones como el *bašraf*.

Improvisaciones vocales e instrumentales:

#### *Layālī*.

Improvisaciones vocales. Las improvisaciones más frecuentes se basan en períodos de vocalización, como el *layālī*, que repite: *ya līl*, *ya `īn*, o sobre un poema de cuatro, cinco, seis o siete versos. El *layālī* permite la representación vocal del *maqām*.

#### *Mawwāl*.

Forma vocal similar al *layālī*, aunque más elaborada, construida sobre el ritmo *baṣīṭ*, (--v-l-v-l-v--l-v-l). El amor es su tema predilecto, su métrica es la del poema,

## Reynaldo Fernández Manzano

melódicamente desarrolla los esquemas del *maqām*. Normalmente tiene cinco, seis o siete versos, llamados respectivamente: *a`raý*, *muraşşsa* y *un`mānī*. Musicalmente se distinguen dos tipos: *ajđar*/verde y *aḥmar*/rojo. Esta forma es citada en el siglo IX, en la época de Hārūn al-Rašīd.

### ***Taqṣīm.***

Improvisaciones instrumentales que requieren un gran virtuosismo, representa la realización instrumental del fenómeno *maqām*, puede ejecutarse como pieza solista y como preludeo de otras formas musicales.

### ***Dawr.***

Inventado en la segunda mitad del siglo XIX y basado, como el *zējel* de al-Andalus, en una cuarteta monorríma con verso de vuelta y estribillo, en lengua dialectal, en donde el conjunto vocal realiza el estribillo y el solista las cuartetos, forma que se puede presentar independiente.

### ***Qaṣīda.***

Adaptación musical de un poema clásico monorrímo y métrica clásica. En un principio improvisado sobre un ritmo determinado, actualmente es una forma fija con cánones estrictos. Puede interpretarse como pieza solista o agrupada junto a otras. Representa una de las formas más genuinas de la poesía y la música árabe.

Otras formas musicales:

### ***Taqtūqa.***

Derivado del *Dawr*; canción ligera interpretada únicamente por mujeres.

### ***Taḥmīla.***

Colección de piezas instrumentales que intercalan improvisaciones de todos los miembros del grupo.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### ***Dūlāb.***

Es un prelude corto, que antecede a las piezas vocales y que puede sustituir al *bašraf* o *sammā`ī*, ambos más largos, basado en variaciones de melodías tradicionales, de ritmo binario, constituye el primer ejercicio para cualquier intérprete en el aprendizaje de la música árabe.

### ***Lungā.***

Posludio, o pieza instrumental que se toca al final de la suite, su ritmo es muy rápido.

#### **IV. 4. Escuela occidental. *Nūba.***

(Que trataremos con más detalle en el apartado siguiente de la música de al-Andalus).

##### **- Escuela andalusí-magrebí.**

Con focos muy importantes en al-Andalus: Córdoba, Sevilla, El Algarbe, Almería, Toledo, Zaragoza, Levante peninsular y Reino de Granada.

En el Norte de África: en diversos lugares de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia.

##### **- Escuela andalusí de la Curva del Níger.**

(A la que dedicamos un apartado especial para su estudio).

#### **IV. 5. Música religiosa.**

El Islam no se define de forma taxativa acerca del canto, la música y la danza, lo que suscitó, fundamentalmente en la Edad Media, vivas polémicas entre las diferentes escuelas jurídicas e intelectuales acerca de su licitud. Ambos bandos han esgrimido en sus argumentaciones pasajes del Corán, como de la *sunna* y *ḥadīth*, (conjunto de dichos y hechos de Mahoma), de las tradiciones y los ejemplos de los hombres santos y piadosos.

##### **IV. 5. 1. En la mezquita.**

###### **- Recitación del Corán.**

Los recitadores del Corán, llamados *qurrā'*, han gozado de gran consideración desde los primeros tiempos del Islam. En torno a esa recitación ha nacido un arte, el *ta'ywīd*, adorno de la dicción. Se distinguen tres clases de *ta'ywīd*: recitación lenta o *tartīl* media o *tadwīr* y rápida o *ḥadr*. Partiendo del principio general de que cada consonante ha de dejarse oír con su valor fonético íntegro, pero sin exageración ni esfuerzo en la dicción, se desciende a minuciosas reglas y a casos particulares de encuentro de sonidos, asimilaciones, contracciones, etc. Recitaciones con diversos tonos, ritmos, pausas, nasalizaciones, matices melódicos, pronunciación especial de vocales y consonantes. De ordinario cada *muqri'*, recitador, ha aprendido sus melodías desde la infancia, y estas son bastante libres, a condición de preservar intactos y audibles todos los sonidos del texto. En esto se distinguen los maestros, los cuales combinan una dicción exquisita con las más difíciles variaciones de melodía y de tono acomodadas al sentido del texto que es en todo momento prioritario. Cuando esos *qurrā'* declaman ante un gran auditorio los oyentes suspiran y en las pausas exclaman: *yā rabbī, yā Allāh*.

Existen diez recitaciones canónicas y cuatro no canónicas. Las canónicas son las escuelas de la Meca, Damasco, Basra, Yemen, las dos de Medina y las cuatro de Kufa.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### - *Adān*.

Llamada a la oración. Día y noche, a tiempos determinados, desde lo alto de los minaretes resuena *al-adān*, la llamada a la oración del muecín o almuédano, *mu`addin*, que ensalza la unicidad y la gloria de Alá , bendice la memoria de Maḥoma y con simples y melódicas recitaciones invita a los creyentes a orar. Para el oficio de muecín solía darse preferencia a personas ciegas que no pudieran atisbar desde los altos minaretes las interioridades de patios y terrados.

### IV. 5. 2. Música *ṣūfī*.

De las hermandades o cofradías místicas. La ascética y la mística, presentes desde los inicios del Islam de forma individual o de grupos de personas selectas, durante el agitado período de los selḡuqíes y a lo largo del siglo XII tomará la forma de movimiento organizado y masivo adquiriendo carta de naturaleza en la ortodoxia. El místico y filósofo al-Gazzālī (Algazel) (1058-1111) recomendaba la utilización de la música como medio de piedad y ascensión del alma a la verdad suprema: Alá. Así, se constituyeron las *ṭarīqa* (plural *ṭuruq*) voz que significa vía, camino, y por extensión: cofradía, hermandad, asociación de derviches. Importantes han sido los llamados *ribāṭ* o residencias fortificadas de los que se dedicaban a ampliar los dominios del Islam en tierras de infieles; o la *zāwiya*, cenobio, residencia de un anacoreta o tumba de algún morabito, y por extensión, cualquier lugar en donde los derviches tienen sus juntas. En el reino nazarí de Granada, aunque de forma no oficial y oculta, se desarrollaron diversas prácticas del sufismo y la mística del islam incluso en ambientes cortesanos<sup>191</sup>.

### Procesión en la calle de la Cofradía de los Tayyibiyyan

Transcrita por el Baron Rodolphe d'Ernanger en 1937, Túnez.



<sup>191</sup> Serafin FANJUL: *Leo Africanus: De la descripción general de África y de las cosas peregrinas que allí hay*, Granada, El Legado Andalusi, 2004, 265-267.

#### **IV.6. Música popular.**

La música popular es una parte integrante de la vida cotidiana que interpreta fielmente la ideología, el ecosistema, las formas productivas y los sentimientos y simbolismo de la comunidad. Urbana, rural y nómada, presenta una gran variedad.

La música popular no suele pasar del ámbito de una quinta, la lengua utilizada es el árabe dialectal o el idioma respectivo de cada lugar, atendiendo la rima a esta forma lingüística, la métrica es igualmente muy versátil, adaptándose a la música; según el musicólogo Mahmoud Guettat el cómputo es silábico, a diferencia de la poesía clásica basada en sílabas largas o quiescentes y cortas o en movimiento. Las estrofas, normalmente, son de dos o cuatro versos (cuartetos), en ocasiones con refrán o estribillo (tipo *zéjel*) de versos cortos. La música suele ir unida a la poesía y estar acompañada de la danza, a la que a veces sirve de sustento. La música habitualmente es la misma para todas las estrofas. No sería posible, en estas breves líneas, analizar la variedad y riqueza de la música popular árabe, esparcida por tres continentes, con multitud de formas propias, y constantes variaciones y modificaciones a través de la historia, por lo que nos centraremos en exponer los principales ciclos festivos en los que se inserta, dado que la etnomusicología es una parte de la antropología cultural y hacer una mera reseña de algunas formas sería descontextualizarlas.

Podemos destacar los siguientes: Ciclo festivo religioso, celebraciones relacionadas con el ciclo vital, fiestas relacionadas con los ciclos productivos, institucionales y otras fiestas.

##### **IV.6.1. *Ciclo festivo religioso.***

- *`Ašūrā`.*

El día diez del mes *muḥarram*, primero del calendario musulmán, se recomienda la observancia del ayuno llamado *`ašūrā`*. Entre los *šī'ies* los diez

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

primeros días de ese mes revisten solemnidad especial con un repertorio musical propio, aunque diferente en cada lugar.

### - *Mawlid o mawlūd, Mawlid al-nabī.*

Fiesta del aniversario del nacimiento de Mahoma, que una tardía tradición popular coloca el 12 de *rabī al-awwal* (tercer mes del calendario musulmán). Fiesta desconocida durante muchos siglos ha sido introducida en el sentimiento popular y alentada por los círculos *ṣūfīs*. Actualmente muy extendida, en la que se recitan composiciones especiales (*mawlid*), o de todo el Corán (*jatma*), con procesiones, limosnas, y toda clase de festejos.

### - *Raġab.*

La noche del 27 del séptimo mes, *laylat al-mi`rāy*, o noche de la subida al cielo de Mahoma se celebra desde la víspera acompañada de música y canciones similares a la fiesta de *mawlid*.

### - *Laylat al-qadr, laylat al-barā`a.*

Se llama a la noche de mediados de *ša`bān* (octavo mes). Algunos creen que en ella determina Alá la suerte de los mortales para el siguiente año. En diversos países islámicos se conmemora a los difuntos durante este mes. Acompañan a esta celebración un repertorio propio en cada lugar de cantos fúnebres y plañideras.

### - *Ramaḍān.*

Durante el mes de *ramaḍān* (el mes nono) se ayuna todos los días. Como el calendario musulmán ha de determinarse por la visión actual y directa de la nueva luna, dejando aparte cálculos astronómicos; con tal método puede suceder que el mes tenga canónicamente 28, 29 o 30 días. Cuando anochece finaliza el ayuno y después de las oraciones en la mezquita se inician mutuas visitas, convites y reuniones, que duran toda la noche y contrastan con la austeridad del ayuno diurno. Se celebra en este mes: *laylat al-qadr*, noche de la potestad, según la sura 97 descendió el Corán del cielo. Relacionado con esta celebración se encuentra la fiesta del fin del ayuno o

## Reynaldo Fernández Manzano

*al-`īd al-fiṭr*, llamada también *al-`īd al-ṣagīr*, fiesta pequeña, que se desarrolla a principios de mes de *ṣawwāl* (décimo mes). El pueblo con atavíos de gala llena las calles, hay mutuas enhorabuenas, convites y regalos, se reparte a los pobres y necesitados la limosna de fin de ayuno, se acude a la oración de mediodía y abundan las diversiones populares, la música y la danza, prolongándose varios días.

### - *Al-`īd al-kabīr* o *`īd al-aḏḥà*.

Fiesta del sacrificio, se celebra el día en que termina la peregrinación a La Meca, el diez de *ḏū l-ḥij̣yā*, del duodécimo mes o fiesta grande. Esta fiesta, junto a la anterior, son las dos mayores del Islam, admitidas y celebradas por todos en donde las manifestaciones de música y danza tanto religiosa como profana se dan cita en sus múltiples facetas.

### - *`Urs*, fiestas de veneración a un *walī*.

Fiestas de veneración a los hombres ejemplares (santones). Los *walī* se celebran en la fiesta llamada *`urs*, boda, como su aniversario de unión con Alá . Si la fama del *walī* es grande, acuden de diversos lugares y suele haber uno o varios días de mercado, como diversiones populares. Los peregrinos depositan sus ofrendas en la tumba, y algunas personas pudientes preparan grandes calderos de comida para los pobres y pagan a los profesionales para que hagan la *jatma*, recitación del Corán entero, junto a la tumba del *walī*. La veneración a un *walī* o morabito esta muy extendida en las regiones del Magreb, constituyendo las llamadas familias y tribus morabíticas, que cuidan de estas tumbas y recintos, en ocasiones centros religiosos, intelectuales y culturales de gran importancia.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### IV.6.2. Celebraciones relacionadas con el ciclo vital.

#### - *Tasmiya.*

Imposición del nombre propio al recién nacido. Se le corta un mechón de pelo, se sacrifica algún animal, se le hacen regalos, convite y regocijo familiar, en donde es tradicional la presencia de la música y la danza popular.

#### - *Jitān.*

Circuncisión. Con tal ocasión hay en muchas partes cortejos públicos con música callejera, convite y enhorabuenas.

#### - *`Urs, `urus, `umra.*

Fiestas nupciales. Mayor solemnidad y aparato revisten los actos relacionados con el primer matrimonio de la vida del musulmán. Hay una gran variedad debida a costumbres locales. Después del ocaso se celebra el contrato matrimonial (*`aqd al-nikāḥ*), presidido por el *mumlik*, durando la fiesta casi toda la noche. Al cabo de algunos días destinados a preparativos, el novio, con la mayor pompa posible, se traslada en cortejo nocturno con música y antorchas a casa de la novia para verla. Al día siguiente una comitiva acompaña a la novia a devolver la visita, celebrándose el convite de la boda que suele durar varios días. Se denomina *`urs* o *`urus* cuando la fiesta nupcial se celebra donde habita la familia del novio y *`umra* (visita) indica que la fiesta se hace en casa de la novia. La música y la danza tanto de los cortejos, como de la celebración viene a ser un claro exponente de las formas populares de cada lugar.

#### - *Funerales.*

El mundo islámico regula perfectamente los ritos funerarios, que en algunas ocasiones se acompañan de plañideras y cortejos en donde la música instrumental y vocal tiene una participación. Incluso en la documentación de cuentas de las mezquitas se han encontrado recogidas partidas para los funerales de personas

pobres, en donde se incluían los gastos a ministriles. Aunque esta practica musical no es generalizada.

**IV. 6. 3. *Celebraciones relacionadas con los ciclos productivos, institucionales y otras fiestas.***

Entrarían en este apartado todas aquellas manifestaciones relacionadas con el sistema económico y productivo, así, en la recogida de la cosecha, en los trabajos comunales, los cantos marineros, de los buscadores de perlas, en las ferias y mercados, etc., la música y la danza, junto a la poesía popular, bien de repertorios de tradición oral, o bien poesía improvisada y cantada, tienen en estas ocasiones un lugar muy destacado. Es de reseñar las danzas guerreras, como las fiestas institucionales y políticas, conmemoración de la independencia, del régimen político, del cumpleaños del monarca, etc., así como las veladas y fiestas de esparcimiento, lúdicas o de cohesión de la comunidad, que tanto en ambientes rurales como nómadas son muy frecuentes, con un gran valor de enculturación y donde la tradición oral será el vehículo transmisor. Bien realizadas por coro y solista, de forma antifonal, con coros femeninos o masculinos, con o sin acompañamiento instrumental. En el siglo XX, comenzó el auge de otra forma de manifestación de la música popular en la vertiente de espectáculo para los turistas, en salas especializadas o al aire libre, como el fenómeno de la profesionalización de ciertos grupos, asistiendo al surgimiento de los festivales de música y danza popular que se celebran en casi todos los países islámicos, fundamentalmente en el período estival. Otro apartado significativo ha sido la realización de congresos, seminarios, etc, aunando, en muchas ocasiones, investigación y práctica musical. Destacando por su significación el I Congreso Internacional de música Árabe (El Cairo, 1932). Como la labor de los Conservatorios de música en la difusión, estudio y pervivencia de la música tradicional.

## V. LA MÚSICA DE AL-ANDALUS.

La música de al-Andalus se desarrolló en la Península Ibérica en la etapa de dominación musulmana (711-1492) y en la etapa morisca (1492-1609), manteniéndose viva hasta la actualidad, gracias a la tradición oral en los países islámicos del Próximo Oriente, Norte de África y Curva del Níger, con un proceso de puesta en valor, difusión y práctica de esta música en Andalucía -especialmente intenso- en el último tercio del siglo XX.

En líneas generales, la Edad Moderna consideró la música de al-Andalus y la música árabe dentro del orientalismo y exotismo europeos, como fuente mítica de inspiración de un oriente inventado por los creadores europeos. Será en la etapa contemporánea, con las campañas napoleónicas a Egipto, cuando las tendencias científicas y de investigación sobre el arabismo comienzan a desarrollarse. Dentro de la corriente difusionista las polémicas suscitadas en torno a la influencia de la poesía y la música andalusí como origen de la europea se verá reflejada en la abundancia de publicaciones sobre este tema, especialmente entre 1920 a 1950, participando en las mismas figuras como Julián Rivera, Higinio Anglés, Ramón Menéndez Pidal, Nikl<sup>192</sup> y un larga lista de autores. El folclore, primero, la etnomusicología, musicología y antropología musical después, abordarán una serie de temas, hoy en día sin concluir, que abarcan desde las transcripciones musicales, la historia, el análisis musical, la contextualización, simbolismo, estructuras, iconografía musical, organología, etc.

El siglo XX significará la puesta en marcha, desde una perspectiva

---

<sup>192</sup> J. RIBERA: *La música de las cantigas*, Madrid, 1922; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid, 1923; *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927. R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924; *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941. H. ANGLÉS: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso El Sabio*, 3 vols., Barcelona-Madrid, 1943-1958. A. R. NIKL: *Hispano-Arabic poetry and its relations with the old Provençal Trabadours*, Baltimore, 1946.

## Reynaldo Fernández Manzano

moderna, de los estudios reglados en música en los países árabes, dotando a diversos conservatorios del Norte de África de la especialidad de música andalusí, así como de una labor de recopilaciones discográficas y transcripciones musicales de gran valor.

En el caso andaluz es de destacar el interés por esta música, que se pone de manifiesto de una manera especial y nueva a partir de la democracia y del Estatuto de Autonomía de Andalucía. La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del Centro de Documentación Musical de Andalucía, ha patrocinado diversos trabajos de investigación, recopilado un amplio material documental, celebrado coloquios temáticos, y editado diverso material discográfico en la colección: *Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía*, o la publicación de la revista internacional *Música Oral del Sur*. El proyecto *El Legado Andalusí* ha organizado exposiciones, ciclos de conciertos y publicaciones monográficas y discográficas de esta materia<sup>193</sup>.

Diputaciones Provinciales, entidades financieras, grandes eventos, como el *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, el *Festival de música española de Cádiz*, etc., han incorporado en su programación veladas de música andalusí.

Diversos colectivos de inmigrantes del Norte de África y otras zonas islámicas se han asentado en Andalucía creando grupos musicales estables. Igualmente, artistas del mundo del flamenco se han interesado por esta música, creándose el denominado árabe-flamenco dentro del flamenco fusión. Espectáculos de danza, teatrales y musicales han participado de esta corriente.

No sería factible en estas breves líneas desarrollar esta multiplicidad de fenómenos, por lo que esbozaremos algunos elementos fundamentales de la música de al-Andalus en sus aspectos históricos, formas poético-musicales y estructuras .

---

<sup>193</sup> R. FERNÁNDEZ MANZANO y E. de SANTIAGO SIMÓN, coord.: *Música y Poesía del Sur de al-Andalus*, Barcelona, 1995; - y M. CORTÉS GARCÍA: *Nūba de los poetas de al-Andalus*, textos y CD, Granada, 1995.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

La rica tradición musical de al-Andalus, en la Edad Media, se pone de manifiesto en el aprecio y protección a la música de soberanos como `Abd al-Raḥmān I, Al-Ḥakam I, o `Abd al-Raḥmān II, quién colmó de honores y recompensas a Ziryāb en el siglo IX, como veremos seguidamente.

### V.1. Los grandes centros musicales-culturales del siglo IX.

En la historia los procesos presentan una continuidad y los brillantes logros de un momento determinado, en muchos casos, son la culminación de largos períodos de experimentación anteriores. Sin embargo en determinadas épocas estos procesos se consolidan en formas canónicas que perduran en el tiempo y marcan la personalidad de una determinada cultura, aunque después se transforme y adopte nuevas formas.

El siglo IX presenta un panorama internacional muy interesante dado que se configuran con personalidad propia los grandes centros culturales del mundo medieval. La Europa carolingia, con Carlomagno y el Sacro Imperio Romano-Germánico, la unificación de la liturgia de la Iglesia Católica y el desarrollo de los tropos y secuencias, así como el inicio de una lírica épica en lengua romance que tendrá composiciones posteriores inspiradas en ese momento histórico. El Imperio Bizantino que organizará su himnografía, desarrollando un protocolo cortesano-musical muy elaborado y que tendrá figuras tan relevantes como la compositora Kassia. El poder del Califato `Abbāsī en oriente, con la Casa de la Sabiduría y la escuela de música árabe con el teórico al-Fārābī, los famosos cuentos de “Las mil y una noches” -posteriores que se inspiraron en esta época-, o el Emirato independiente Omeya en occidente, con Ziryāb y la adopción de la escuela de `ūdistas de al-Kindī, y el nacimiento de la *muwaššaha*, el *zéjel*, y las *nūbas*, para cerrar el siglo.

Estos cuatro ejes tendrán mutuas influencias y relaciones, como aliados y como enemigos. Serán el espejo en donde se miran, para ser más, competir y erigirse como las grandes potencias mundiales del momento. Vamos a hacer un breve recorrido por estos cuatro centros políticos y culturales del siglo IX.

### V.1.1. La Europa carolingia.

Pipino fue ungido con los óleos sagrados. La unción representa el paso de una monarquía germánico-pagana a la realeza cristiana, como tal relacionada y sometida al pontífice de Roma. Los ejércitos francos penetraron en Italia, derrotaron a los lombardos y el Papa recibió del monarca franco las tierras conquistadas, origen de los Estados Pontificios.

Carlomagno accede al trono franco en el 768. Llamado en su defensa por el papa Adrián I, Carlomagno destruyó el reino lombardo, sometió a protectorado los ducados italianos independientes y nombró rey de Italia a uno de sus hijos; sofocó una sublevación del duque de Baviera e incorporó este ducado al reino franco; conquistó Sajonia y Frisia; destruyó al pueblo ávaro, mantuvo a raya a daneses y eslavos y, después de sufrir un primer fracaso ante la ciudad de Zaragoza, arrebató a los musulmanes de la Península diversas localidades y territorios situados en o al sur de los Pirineos, creando la Marca superior.

En el año 800 León III corona emperador a Carlomagno. Como jefe de la Iglesia intentó restaurar los verdaderos textos de la Biblia y la liturgia, y unificó los textos legales. Para gobernar el Imperio Carlomagno estableció una alianza entre el poder político y la aristocracia territorial: los grandes propietarios (laicos y eclesiásticos) se convertían en clientes (vasallos) directos del rey; se encomendarán a él a cambio de ver reconocidos y aumentados sus privilegios con el ejercicio de cargos públicos y con la concesión de nuevas tierras. Al mismo tiempo, Carlomagno incitará a los pequeños y medianos propietarios a entrar en el vasallaje de los grandes, con lo que la autoridad real se ejerce sobre toda la población del reino, de modo directo sobre los grandes propietarios e indirectamente -a través de éstos- sobre los pequeños y medianos y sobre colonos y siervos<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> José Luis MARTÍN: *La Península en la Edad Media*, Barcelona, 1980, 147-148, (de donde

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

En el terreno cultural y musical Carlomagno centrará su programa cultural, llamado por diversos historiadores posteriormente renacimiento carolingio, en crear un gran corte de sabios en Aquisgrán, unificando la liturgia con el rito romano, utilizando el latín como lengua y asignando un papel fundamental de la educación, confiada a la Iglesia y los monasterios. Eruditos de Inglaterra, Italia o España fueron traídos al reino franco.

Carlomagno había pedido a Roma una serie de libros para poder aprender e instaurar definitivamente el rito romano en el Imperio. El Sacramentario papal enviado por Adriano I distaba considerablemente de dar una visión lo suficientemente completa de la liturgia romana y mucho menos de adecuarse al carácter y a las necesidades del país franco. Por tanto, recibiría diversos suplementos de los cuales el más destacado corrió probablemente a cargo del visigodo S. Benito de Aniano (y no de Alcuinus como tradicionalmente se ha creído)<sup>195</sup>, que -como dice Deshusses- se inspiró en primer lugar en el Gelasiano del siglo VIII y frecuentemente en fuentes hispánicas.

Establecidas las vías para la unificación litúrgica del Imperio la vida de la liturgia romana, en su nueva versión franca, discurriría no ya en Roma sino, por un lado, en la corte carolingia (más tarde también en la otoniana) y, por otro, en los grandes monasterios francos. De hecho el *Hadrianum* fue depositado en la biblioteca palatina y desde allí parece que fueron organizados los *scriptoria* de los monasterios<sup>196</sup>; no en vano, en este momento, en la corte probablemente todavía trabajaban tantos monjes como después laicos estuvieron ocupados en los talleres

---

hemos extraído la información).

<sup>195</sup> J. DESHUSSES: "Le 'Supplément' au Sacramentaire Grégorien: Alcuin ou Benoît d'Aniane?", *Archiv für Liturgiewissenschaft* 9, ed. F. PUSTET, Regensburg, 1965, 48-71. - *Le Sacramentaire grégorien: Ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, 2 vols., Spicilegium Friburgense 16 y 24, Friburgo, 1971-1979, I, 349-605 y II, 66-75.

<sup>196</sup> L. RÉAU y G. COHEN: *L'art du moyen âge, arts plastiques, art littéraire et la civilisation franç*, París, 1935, 264-265.

## Reynaldo Fernández Manzano

monacales<sup>197</sup>.

La íntima conexión entre *legere* y *cantare* en el ámbito de este latín reformado se integraría en lo que Chailley ha venido a llamar las grandes invenciones musicales del siglo IX<sup>198</sup>, entre las que pueden contarse la ya nombrada codificación de una notación musical de carácter neumático, el desarrollo de las primeras formas polifónicas para adornar el culto y el fenómeno de la creación textual y/o musical de toda una suerte de nuevas composiciones litúrgicas como son los tropos, las secuencias, determinadas fórmulas himnicas, las *prosulae*, las antífonas y responsorios para los nuevos oficios, etc. Justamente estas composiciones, desde los tiempos de Carlomagno hasta el auge del siglo XII y momentos posteriores, vinieron a enriquecer los géneros de expresión litúrgica.

De este modo, tenemos que algunos tropos pueden remontarse hasta el segundo cuarto del siglo IX, en un momento en el que buena parte de los repertorios del ordinario se estaban formando; de ello tenemos evidencia gracias a otros tipos de testimonio, como el primer Sínodo de Meaux (845). De gran importancia en este estudio de los tropos es la tesis doctoral de Arturo Tello Ruiz-Pérez<sup>199</sup> en su relación con los manuscritos españoles y también al ofrecer una visión actualizada de la etapa carolingia a quién seguimos en este apartado .

Muy cercanos al espíritu del Sínodo son los argumentos dirigidos contra las innovaciones litúrgicas de Amalarius de Metz por parte de Agobardus de Lyon alrededor del año 834. Agobardus acusó a Amalarius de haber contaminado la pureza de la liturgia local con cantos que no estaban derivados directamente de las

---

<sup>197</sup> A. HAUSER: *The Social History of Art*, Londres, 1951, trad. A. TOVAR y F. P. VARAS-REYES: *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols, Madrid, 1968, 208. Contexto cultural y estado de la cuestión 22

<sup>198</sup> J. CHAILLEY: *Histoire musicale du Moyen Age*, París, 1950, 61-78. Contexto cultural y estado de la cuestión 23

<sup>199</sup> Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ: *Transferencias del canto medieval: los tropos del “Ordinarium Missae” en los manuscritos españoles*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 2006, ISBN: 978-84-669-3046-8, 17-25.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Escrituras, de manera que según él los cantantes disipaban sus vidas en el aprendizaje de composiciones que les alejaban del estudio de la divina elocuencia<sup>200</sup>.

Precisamente esta noción de mezcolanza de tradiciones se antoja fundamental como paso previo para entender los repertorios de canción litúrgica en general y los de tropos del ordinario de la misa en particular.

---

<sup>200</sup> L. van ACKER, ed.: *Agobardi Lugdunensis opera omnia*, Corpus Christianorum, continuatio mediaevalis 52, Turnhout, 1981, 350.

### V.1.2. Bizancio.

El siglo IX significó para la liturgia bizantina un período decisivo. El rito bizantino, que había evolucionado desde el siglo V, adquirió los rasgos esenciales. Durante el período iconoclasta se compusieron numerosos himnos, labor en la que destacaron Juan Damasceno y Teodoro Estudita. Dichos himnos<sup>201</sup> constituyen la base de numerosos libros litúrgicos de la Iglesia ortodoxa; así, el *Triodion*, el *Pentekostarion* y una versión nueva del *Oktoechos* se reunieron en libros en el monasterio de Studion durante el siglo IX (el *Oktoechos*, después del 843).

Tras la derrota de los iconoclastas los monjes, que eran los animadores de la renovación litúrgica, adoptaron los elementos nuevos del ritual de Jerusalén. La síntesis que resultó de la reunión del rito bizantino con el palestino constituyó -desde entonces- el rito oficial de Constantinopla y del Imperio. En esta época la tradición litúrgica de Bizancio se sistematiza y se uniforma quedando fijada la hinmodia cristiana oriental<sup>202</sup>.

El ceremonial de la corte bizantina era muy elaborado y pretendía impresionar a los embajadores que llegaban a palacio. Las aclamaciones al monarca, denominadas *eufemesis* se conservan en diversos manuscritos, como las conservadas en el convento de Pantocrátor del Monte Athos. Un prisionero musulmán, Harun ben Jahjá, llevado a Constantinopla hacia el 867 refiere<sup>203</sup>:

*Después de la comida fue traído un objeto llamado al-urganà [órgano] el cual se compone de una pieza de madera de forma cuadrada, parecida a una prensa de*

---

<sup>201</sup> Los cantos himnicos de la *Liturgeia* (Misa) y del Oficio se recogieron en libros litúrgicos propios: el *Heirmologion* contiene ordenado por modos los *heirmoi* (odas de los cánones); el *Sticherarion* contiene los *himnos* libres, los *troparion*, las grandes *antífonas*, etc., ordenados según el año eclesiástico; el *Kontakarion* y otros libros, como el *Asmatikon*, contienen los cantos más elaborados.

<sup>202</sup> Dimitry OBOLENSKY y David KNOWLES: *Nueva historia de la Iglesia. La Iglesia en la Edad Media*, trad. T. Muñoz Schiaffino, Madrid, 1983, 104.

<sup>203</sup> WELLESZ, Egon: *Música Bizantina*, trad. Roberto Gerhard, Barcelona, 1930, 23-26.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*aceite, que se cubre de cuero, fijando luego en la misma 60 tubos de cobre. Estos tubos están cubiertos de oro en la parte que sale del cuero, de suerte que poco se ve de ellos, ya que sus medidas se aproximan mucho una de otra, pues un tubo es siempre un poco mayor que otro. A un costado de esa cosa cuadrada se halla un agujero en el cual se coloca un fuelle, parecido a un fuelle de herrero. Luego traen tres cruces, dos se sujetan a las extremidades y una en el centro. Después vienen dos hombres que soplan en el fuelle, y se levanta luego el maestro, que toca en aquellos tubos, y cada tubo canta, en su posición y según el sonido que en él se toca, en loor del Emperador; y todo el mundo permanece sentado en las mesas. Entran después veinte hombres con chulbaq's [platillos] en las manos, y tocan durante todo el tiempo que los demás siguen comiendo, y así comen durante doce días. El último día se regala a cada prisionero musulmán dos dinares y tres dirham; luego se levanta el Emperador y se aleja por la puerta del hipódromo.*

El órgano, primero hidráulico y después neumático se utilizaba en la música profana y protocolaria, no en la iglesia. Ya el emperador Constantino V Coprónimo, mediante unos monjes bizantinos, envió un órgano a la corte de Pipino en el 757. El órgano hidráulico tenía tal potencia que, dicen las crónicas, llegaba a producir espanto a las embajadas extranjeras. El primer documento con notación musical primitiva es del siglo IX y se conserva en monasterio del Monte Athos.

En el siglo IX tendrá especial relevancia el monasterio de Studion que era el más importante de Constantinopla y las modificaciones en su Regla de San Teodoro Estudita. Recibió su nombre de su fundador, el cónsul Studios, en el año 462 ó 463.

Los monjes de Studion sufrieron la persecución imperial durante la querrela iconoclasta y fueron expulsados de su monasterio por el emperador iconoclasta Constantino V en 775; tras su retorno, el superior del monasterio, Sabbas, defendió las posiciones ortodoxas en el Segundo Concilio de Nicea del año 787. Sabbas fue sucedido por San Teodoro Estudita (Studion) (Constantinopla 759, Sakkudion 826), una de las más destacadas personalidades que rigieron el monasterio, quien debió también sufrir el rigor de las persecuciones de la segunda época iconoclasta y reformo su Regla.

## Reynaldo Fernández Manzano

El monasterio tuvo una destacada vida intelectual. Especial relevancia tiene su escuela de caligrafía, establecida por San Teodoro de Studion. Durante los siglos VIII y IX fue el centro de la poesía religiosa bizantina y se escribieron varios himnos que aún se utilizan en la Iglesia Ortodoxa Griega.

Durante el siglo IX y en la primera parte del X, se multiplican en el Olimpo de Bitinia numerosos monasterios independientes. Esta superpoblación de la zona producirá la salida de monjes hacia el Monte Athos, llevando con ellos la Regla de Teodoro que fue codificada después de su muerte y que será adoptada con modificaciones allí.

Después del período de la lucha de los iconoclastas comienza, en torno al año 850, el arte bizantino medio o Segunda Edad de Oro que perdura hasta el año 1204, cuando Constantinopla es conquistada por los cruzados; en esta época esencialmente se consolidan los aspectos formales y espirituales del arte bizantino siendo la verdadera etapa creadora y definidora de la estética bizantina.

Según José Luis Marín<sup>204</sup>: *la creación de la flota omeya y, sobre todo, el equipamiento de ésta con el fuego griego quizás pueda relacionarse con el intercambio de embajadas entre los emperadores bizantinos y los emires cordobeses. Los soberanos de Constantinopla, amenazados por los abasíes, intentaron, en la primera mitad del siglo IX, crear una gran coalición occidental en la que entraría los monarcas carolingios y los omeyas de al-Andalus; con este fin, en el año 839, el emperador Teófilo envió a `Abd al-Raḥmān II [792-852, 822-852] una embajada en la que, tras recordar los pactos entre los califas omeyas y los emperadores, se refería a la deposición de aquellos por los abasíes y auguraba la reinstalación de la dinastía en todo el mundo islámico, para lo que ofrecía la colaboración de los ejércitos bizantinos siempre que `Abd al-Raḥmān II iniciara las hostilidades.*

---

<sup>204</sup> MARÍN, José Luis: *La Península en la Edad Media*, Barcelona, 1975, 2ª de. Barcelona, 1980, 176.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### V.2.1. Kassia

Desde la antigüedad han existido compositoras griegas. Aunque muchas de las mujeres músicos eran *hetairas* (la clase más alta de las prostitutas en la antigua Grecia), también había mujeres nobles como la Pitia de Delfos, Telesilla de Argos, Safo de Lesbos, o Polygnota hija de Sócrates de Tebas<sup>205</sup>.

En Bizancio los nombres de compositoras que nos han llegado se asocian exclusivamente con canto litúrgico. Con la excepción de una todas eran monjas: Martha, madre de Simeón el Estilita, Teodosia, Thekla, Kassia, del siglo IX. De estas mujeres cuyos nombres están documentados en las fuentes sólo la música de Kassia y la hija de Ioannes Kladas se ha conservado en manuscritos.

Martha fue madre de Simeón el Estilita, un santo bizantino. Poco se sabe de ella: vivió hacia el final del siglo IX y fue abadesa de un convento de monjas en Argos. Se supone que la mayoría de sus obras musicales fueron compuestas para las monjas de su convento. Teodosia fue abadesa de un convento cerca de la ciudad imperial de Constantinopla, también vivió en el siglo IX. Es conocida por sus composiciones de Kanons. Otra compositora del siglo IX es Thekla, quien fue también -probablemente- una abadesa de un convento cerca de Constantinopla. De Thekla se ha conservado un himno -Kanon- en honor de la Madre de Dios (la Virgen María).

---

<sup>205</sup> TOULIATOS, Diane. "Kassia (ca. 810-ca.867)," *Women Composer: Music Through the Ages, vol. I Composers Born Before 1599*, eds. Martha Furman Schleifer and Sylvia Glickman. New York: G.K. Hall, 1996, pp. 1-24. - "The Traditional Role of Greek Women in Music from Antiquity to the End of the Byzantine Empire," *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, ed. Kimberly Marshall (Boston: Northeastern University Press, 1993), pp. 111-23 and notes 250-53. - "Medieval Women Composers in Byzantium and the West," *Proceedings of the VIth International Congress of Musicology "Musica Antiqua Europae Orientalis"* (Bydgoszcz, Poland, 1982) pp. 687-712. - "Women Composers of Medieval Byzantine Chant," *College Music Society Symposium*, vol. 24, pt. 1 (Spring, 1984), 62-80. - *Kassia's "Using the Apostate Tyrant As His Tool,"* Transcription and Arrangement by Diane Touliaos for the Kronos String Quartet's Early Music (Lachrimae Antiquae) CD, 3' 51", released September, 1997.

## Reynaldo Fernández Manzano

La compositora más destacada en la himnografía es Kassia. Kassia tiene la distinción de ser la primera mujer de la que se conserva parte de su música. Precede a sus homóloga occidental en más de dos siglos.

Kassia nació alrededor del año 810, probablemente en Constantinopla, y murió entre 843 y 867. El nombre de Kassia aparece de diversas formas en los manuscritos y libros de servicio: Kasia, Kassia, Eikasia, Ikania, y Kassiane (Kassianh). Más de cincuenta cantos litúrgicos se atribuyen a Kassia. La fama y la importancia Kassia está documentado por Nicéforo Kallistos Xanthopoulos (himnógrafo y sacerdote en la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla) en su catálogo del siglo XIV de importantes himnógrafos bizantinos, en el que ella es la única mujer compositora citada. Kassia es también la única mujer en la miniatura en la portada de una Triodion, libro de servicios litúrgicos de Cuaresma, impreso en Venecia en 1601.

Durante su adolescencia Kassia se vio envuelta en la controversia iconoclasta del Imperio bizantino. Kassia, junto con otras mujeres, clérigos y monjes, lucharon contra el edicto imperial de abolir el uso de iconos en las iglesias. Kassia fue perseguida y azotada por ayudar a los monjes encarcelados y exiliados. Durante esta etapa Kassia recibió la influencia de Teodoro el Estudita (759-826), abad del Monasterio Estudita de Constantinopla, que fue igualmente un defensor de los iconos.

Kassia se ha convertido en una leyenda en el folclore bizantino. Se cuenta que participó en el juego por el que el emperador elegía esposa. El primer cronista que ha documentado el incidente es Simeón el Logoteta del siglo X. La leyenda popular lo cuenta así: *Con una manzana de oro en la mano* [el emperador Teófilo, ca. 830, reinó del 830 hasta el 842] *camino lentamente entre dos filas de contendientes bellezas, sus ojos se fijaron en los encantos de Ikania, y, en la torpeza de una primera declaración, el príncipe dijo "que en este mundo, la mujer había sido la causa del mal"* [en referencia a Eva, la primera mujer creada], *"Y sin duda alteza"* [Kassia] *-alegremente respondió- "ella también han sido motivo del mayor bien"* [en referencia a la Virgen María]. *Este golpe de ingenio desenfadado disgustó al amante imperial, que se volvió de lado con disgusto; Ikania ocultó su*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*mortificación en un convento, y el silencio modesto de Teodora fue recompensado con la manzana de oro.*

Kassia había perdido su oportunidad de casarse y convertirse en emperatriz por lo que aceptó la vida monástica. En 843 se decide a fundar su propio monasterio que lleva su nombre, en la colina séptima de Constantinopla, Xerolophos, cerca de la muralla de Constantino. Allí pasó el resto de su vida como abadesa, componiendo música para los servicios en el monasterio y escribiendo sus versos litúrgicos y seculares.

Conocida sobre todo como himnógrafa y compositora de poemas sagrados, Kassia fue contemporánea de los compositores famosos bizantinos, Teodoro de Estudita, José de Tesalónica, y San Teófanos. Por otra parte, además de componer la música litúrgica a su propia poesía Kassia también compuso la música a la poesía y la prosa de Byzantios, Georgios, Kyprianos y Monachos Marcos. De los más de cincuenta composiciones atribuidas a Kassia sólo veinticuatro se consideran auténticas composiciones, mientras que los restantes son de autoría dudosa.

La composición más famoso de Kassia que todavía se canta hoy en día es su troparion *La mujer caída*, sobre María Magdalena, cantada por la mañana en el Oficio del Miércoles Santo, aunque técnicamente es para el final del Oficio de Vísperas del Martes Santo. También envuelta en la leyenda, se cuenta que es un poema autobiográfico, el emperador seguía enamorado de Kassia y fue a visitarla al convento, ella se escondió, pero él vio en su celda el poema y completó unos versos (el verso octavo). Cuando se canta esta melodía las prostitutas suelen acudir al templo a escucharla.

### V.1.3. El mundo islámico de oriente.

La Casa de la Sabiduría ( en árabe: بيت الحكمة, Baīt al-Ḥikma), fue una gran biblioteca y un centro de traducción en la etapa `abbāsida en Bagdad. Era una institución clave en el movimiento intelectual y de traducciones. La Casa de la Sabiduría se inició con el califa `abbāsī Hārūn al-Rašīd y se culminará con su hijo al-Ma'mūn, que reinó desde 813 hasta 833. Al-Ma'mūn también se le atribuye haber introducido la mayoría de los expertos famosos de todo el mundo.

La Casa de la Sabiduría era el centro para el estudio de las humanidades y la ciencia islámica, incluyendo las matemáticas, la astronomía, la medicina y la alquimia, la zoología y la geografía. Basándose en obras en persa, indio y griego, se tradujeron al árabe textos de Pitágoras, Platón, Aristóteles, Hipócrates, Euclides, Plotino, Galeno, Sushruta, Charaka, Aryabhata, Sócrates y Brahmagupta, acumulado una gran colección de conocimiento del mundo y ampliándolo a través de sus propios descubrimientos. Entre los grandes eruditos de la Casa de la Sabiduría se incluía al-Hawārizmī, el "padre" del álgebra, que toma su nombre de su libro *Kitāb al-muḥtaṣar min ḥisāb al-garb wa- 'l-muqābala*.

Ibn Nadim (+995) en su: *Kitāb al-Fihrist*<sup>206</sup> menciona 86 tratados árabes y 18 traducciones del griego al árabe.

Ya en tiempos del califa `abbāsī al-Manṣūr se había traído de la India dos obras de astronomía: el *Brāhmasphuṭasiddhānta* y un tratado de Āryabhaṭa. Al-Hwārizmī tuvo una gran influencia en occidente, donde la voz “algoritmo” es un recuerdo de su nombre. Fue uno de los que más contribuyeron a dar a conocer, primero a los musulmanes y después a los latinos, el sistema numeral indio, sobre todo con su libro *Algoritmi de numero indorum*, conservado sólo en traducción latina. Números conocidos en occidente como “números árabes”.

Nicéforo, emperador bizantino, al suceder a Irene en el 802, rehusó pagar el

---

<sup>206</sup> IBN NADIM: *Kitāb al-Fihrist*, Ed. G. Flügel, Leipzig, 1871/72, Beirut, 1964.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

tributo estipulado y aun parece que reclamó los plazos ya satisfechos. Los cronistas dan la respuesta del califa en los siguientes términos: *Bismisllāh* [en nombre de Alá]. *De parte de Hārūn, emir de los creyentes, a Nicéforo, perro romano. He leído tu misiva, hijo de madre infiel. La respuesta no la oirán tus oídos: la verán tus ojos*<sup>207</sup>. Nicéforo, vencido, tuvo que pagar el precio de su osadía.

Abū l-`Abbās era un elefante asiático que el Emperador Carlomagno recibió como regalo de parte del califa de Bagdad, Hārūn-Rašīd, en el año 798, tras una embajada despachada por Carlomagno hacia el califato el año anterior. A este regalo sumaba el califa otro más: un reloj mecánico del que salía un pájaro que anunciaba las horas. El nombre del elefante, así como los acontecimientos de su vida, están recogidos en los *Annales regnum Francorum*. El elefante surcó el mar Mediterráneo en un barco que desembarcó en Italia en octubre del año 801. Venía con un judío llamado Isaac que era su *mahout*, es decir, la persona que conducía al elefante<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> PAREJA, Felix et alii.: *Islamología*, Madrid, 1952-1954, vol. I, 114.

<sup>208</sup> HAREEN, John Henry: "Carlomagno", *Famous Men of the Middle Ages*, Polonia, 2008. Eginhardo (770-840) fue el biógrafo de Carlomagno, profesor y posiblemente director de la Academia de Aquisgrán, su obra: *Annales regum Francorum* y *Vita Karili Magni*. Veamos un fragmento de esta última: *construyó el palacio en Aquisgrán, y allí habitó los últimos años de su vida. Y no iba al baño con sus hijos, sino con los magnates y amigos y aun con otros subalternos y guardias suyos, de modo que algunas veces se bañaban con él cien y más hombres. Vestía a la manera de los francos: camisa de lino y calzones de lo mismo, túnica con pasamanos de seda; envolvía sus piernas con polainas de tiras, y en invierno protegía hombros y pecho con pieles de foca y de marta; llevaba sayo verdemar y siempre al cinto la espada, cuya empuñadura y talabarte eran de oro o de plata. También usaba a veces espada guarnecida de gemas, pero sólo en las grandes festividades y cuando venían embajadores extranjeros. Los trajes extraños, por hermosos que fuesen, los desechaba, de modo que sólo una vez, a petición del pontífice Adriano, y otra a ruegos del papa León, se vistió la larga túnica y la clámide y usó el calzado a la usanza romana. En las fiestas ostentaba vestidura entretrejida de oro y calzado adornado de piedras preciosas, broche de oro en el manto y diadema cuajada de oro y perlas. En los demás días apenas se diferenciaba del uso común y plebeyo. En el comer y beber era templado, sobre todo en el beber, pues aborrecía la embriaguez en cualquiera, mucho más en sí y en los suyos. Del alimento no podía abstenerse mucho y aun se quejaba de que los ayunos le eran perjudiciales. Rarísimos eran sus banquetes, y sólo en las grandes festividades, pero entonces con gran número de convidados. Presentábanle en la mesa no más de cuatro platos, fuera del venado asado, que era lo que más le gustaba. Mientras comía le placía oír alguna música o alguna lectura. Leíansele historias y los hechos de armas de los antiguos. También le deleitaban los libros de San Agustín, principalmente los de La Ciudad de Dios. En el vino y en toda bebida era tan parco, que de ordinario no bebía más de tres veces durante la comida.*

## Reynaldo Fernández Manzano

En el campo musical, es de destacar la Generación de Ibrāhīm al-Mawṣilī, o "la escuela de los `ūdistas". Especial esplendor alcanzaron las cortes de los califas al-Mahdī (775-785) y Hārūn al-Rašīd (766-809), quien embelleció Bagdad, se realizaron numerosas traducciones de obras griegas. Al-Wāṭdiq (833-847) fue el primer califa que mereció el calificativo de "músico", dado que tenía una educada voz y tocaba el `ūd, creando una de las escuelas musicales más importantes de su tiempo. Se considera que con su muerte finalizó el período de oro de la música `abbāsī. El aspecto más destacado será refundir la tradición de las escuelas de Medina y La Meca, el refinamiento de dichas tradiciones y la sistematización de las mismas, siendo el `ūd el instrumento base en la configuración de la teoría musical. El `ūd fue el instrumento renovado por Zarzal (+ 791), con mástil separado (a diferencia del `ūd antiguo o *barbat*, que está construido de una sola pieza), provisto de cuatro cuerdas dobles de colores diferentes (*bamm* negra, *maṭlaṭ* blanca, *maṭnā* roja y *zīr* amarilla), de tripa las dos primeras y de seda hilada las otras dos. Ijwān al-Ṣafā y sobre todo al-Kindī (790-847) fueron los grandes teorizadores de esta escuela; partiendo del `ūd definieron su estructura, afinación, ligaduras, digitación, como los modos melódicos y rítmicos.

En la Generación de Ibrāhīm al-Mawṣilī podemos destacar, como antecesor, a Yayà al-Makkī [Abū `Uṭmān ibn Marzūq al-Makkī], considerado el decano de los músicos del Ḥiṣyāz. Fue maestro de Ibn Ŷāmi`, Fulayḥ ibn Abī l-`Awrā` e Ibrāhīm al-Mawṣilī. Escribió el *Kitāb fī l-agānī*, que según su hijo Aḥmad ibn Yaḥyà (+ 864) comprendía alrededor de tres mil melodías. Aḥmad ibn Yaḥyà revisó la obra de su padre y realizó el *Kitāb fī l-agānī*, que comprendía catorce mil canciones. Siyyāṭ [Abū Wahd `Abd Allāh ibn Wahd], natural de La Meca, fue también maestro de Ibn Ŷāmi` y de Ibrāhīm al-Mawṣilī. Contemporáneos de Ibrāhīm al-Mawṣilī fueron: Ḥakam al-Wādī [Ḥakam ibn Maymūn o Ibn Yayà ibn Maymūn] (+ 796); Ibn Ŷāmi` [Abū l-Qāsim Ismā`īl], en su juventud amigo de Ibrāhīm al-Mawṣilī, y su rival durante el califato de Hārūn al-Rašīd.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Ibrāhīm al-Mawṣilī (742-804). Natural de Kūfa, fue protegido por los califas al-Mahdī y al-Hādī, aunque alcanzó su máximo prestigio en el califato de Hārūn al-Rašīd. Fue el primero en enseñar canto y música a esclavas blancas, que se vendían mucho mejor, por la novedad, que las de raza negra o amarilla. Su figura represento la línea de la tradición árabe, frente a las incipientes innovaciones de los modernistas como Ibn Ŷāmi`. Los discípulos de Ibrāhīm al-Mawṣilī y la generación posterior a este músico vivieron las rivalidades de la música tradicional árabe frente a los cambios de los modernistas, como las influencias de la música persa y griega. El hijo de Ibrāhīm al-Mawṣilī, Isḥāq ibn Ibrāhīm al-Mawṣilī (767-850) representó a los primeros e Ibrāhīm ibn al-Mahdī (+ 839) a los segundos. Isḥāq ibn Ibrāhīm al-Mawṣilī nació en Rayy, alcanzó gran fama, siendo citado en *Las mil y una noches*. Los califas desde Hārūn al-Rašīd hasta al-Mutawakkil lo protegieron. Realizó una selección de cien canciones para el califa al-Wāṭiq, escribió el *Kitāb al-agānī*, aunque la recopilación de sus canciones la realizó su hijo Ḥammād.

Discípulo de Ibrāhīm al-Mawṣilī fue Mujāriq [Abūl-Muhannā' Mujāriq ibn Yaḥyā ibn Nā'ūs], natural de Medina, (+ 845), mencionado por al-Fārābī, su estilo consistía en improvisar continuamente sobre la melodía y el ritmo, de tendencia modernista. Semejante era el estilo de `Amr ibn Bāna (+ 891) [Muḥammad ibn al-Ḥārīt] discípulo de Ibrāhīm al-Mawṣilī, y después de Ibrāhīm al-Mahdī.

A finales del s. IX surgió la denominada escuela de los *ṭunbūristas*, íntimamente relacionada con las tendencias de los modernistas, junto a las influencias persas, griegas, bizantinas y turco-mongolas. Alcanzó gran importancia el *ṭunbūr* de Jurasān, que renovó las ligaduras y gamas de la música tradicional, incidiendo en un nuevo concepto modal del propio `ūd. Esta escuela tuvo como principales teóricos a al-Fārābī (872-950) e ibn Šinā (Avicena) (980-1037). Aunque al-Kindī conocía perfectamente la teoría griega de la música, refleja en su obra fundamentalmente la escuela pitagórica, mientras que al-Fārābī y Avicena se incorporan a la tendencia helenizante y matemática partiendo de Aristoxeno. Al-Fārābī será el creador de la modalidad árabe del maqām con los característicos cuartos de tono. Ṭunbūristas

### Reynaldo Fernández Manzano

destacados fueron Aḥmad ibn Ṣadaqa ibn Abī Ṣadaqa, que recibió el sobrenombre de *ṭunbūrī*”, estando en boga desde los tiempos del al-Mā`mūn (809-833) hasta los de al-Mutawakkil (847-861), y Abū Ḥašīša [Abū Ŷa`far Muḥammad ibn `Alī ibn Umayya] gran tañedor de *ṭunbūr*, que destacó en los reinados de al-Mā`mūn hasta el de al-Mu`tamid (870-892), alcanzando fama sus libros *Kitāb al-mugannī al-mayīd* y su obra *Kitāb ajbār al-ṭunbūriyyīn*. La música árabe (excepción de la de al-Andalus y el Norte de África) utiliza los modos establecidos por al-Fārābī, lo que le confiere una personalidad característica.

#### V.1.4. Al-Andalus en el siglo IX.

El siglo IX lo ocupará la consolidación del Emirato Omeya independiente (756-929). En el 750 una nueva dinastía tenía el califato en oriente. La familia `abbāsī mataba a todos los omeyas durante un banquete cuidadosamente preparado. Solo el nieto del califa omeya `Abd al-Raḥmān logra escapar. Aprovechando el descontento de las tribus de al-Andalus, `Abd al-Raḥmān se ofrece para, desde al-Andalus independiente, lograr algún día unificar todo el califato y expulsar a los usurpadores `abbāsī-es que habían matado a su familia (aunque este propósito no lo logrará nunca). `Abd al-Raḥmān I (756-788) creará las bases de un al-Andalus que ya no es una provincia de oriente si no que quiere competir con las cortes internacionales y tener un lugar destacado como corresponde a sus aspiraciones. Sus sucesores: Hishām I (788-796), al-Ḥakam I (796-822), `Abd al-Raḥmān II (822-852), Muḥammad I (852-886), al-Mundhir (886-888), y `Abd Allāh (888-912), otorgarán una personalidad propia a al-Andalus.

Nos fijaremos en la figura de `Abd al-Raḥmān II, gran constructor y estadista, quién acuñó moneda en su nombre e hizo venir a personajes doctos del mundo de la cultura y la ciencia de oriente. Según ibn `Idārī: fue el primero en seguir las costumbres (*sunan*) de los califas en cuanto a festividades, formas y configuración de los servicios gubernamentales (*jidmah*). Dio gran majestad al califato, edificó palacios a los que dotó de agua, y construyó una presa a la que dedicó toda su pericia. También levantó mezquitas, se interesó por el regadío, y acuñó moneda en Córdoba<sup>209</sup>.

Su corte contó con un buen número de poetas, alfaquíes, literatos y músicos. Las fuentes confieren especial influencia sobre él a las siguientes personas: Yaḥyā ibn Yaḥyā (m. 849), jurista y fuerte defensor del mālikismo; Ziryāb, músico emigrado de Bagdad, considerado el padre de la música de al-Andalus; Ṭarūb,

---

<sup>209</sup> IBN `IDĀRĪ: *Kitāb al-bayān al-mugrib fī ajbār mulūk al-Andalus wa-l-Magrib*, ed. G. S. Colin, E. Lévi-Provençal, e I. `Abbās, 4 vols., París 1930. Vols. 1 y 2 de. R. Dozy, Leyden, 1848-1851. Vol. 4 ed. I. `Abbās, Beirut, 1967. vol. 2, 91.

### Reynaldo Fernández Manzano

concubina a la que `Abd al-Raḥmān II colmó de riquezas y para la que compuso bellas canciones; o Naṣr, el eunuco que cuidaba del harén, confidente de Ṭarūb<sup>210</sup>.

En el año 840, como hemos visto en el apartado de Bizancio, recibió una embajada de bizantina que le traían diversos regalos y que buscaba una alianza en contra del enemigo común `abbāsī. `Abd al-Raḥmān devolvió la cortesía mandando una embajada a Bizancio encabezada por el poeta Yaḥyā al-Gazal<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> CHEJNE, Anwar G.: *Muslim Spain. Its History and Culture*, Minesota, 1974, trad esp.: *Historia de la España musulmana*, Madrid, 1980, 28 y ss.

<sup>211</sup> E. LÉVI-PROVENÇAL: "Un échange d'ambassades entre Courdoue et Byzance au IXe siècle", *Byzantion*, 12 (1937), 1-24. Cfr. su: *Histoire de l'Espagne musulmane*, 3 vols., París, 1950-1953; trad. esp. E. GARCÍA GÓMEZ, Madrid, 1950, vol. 1, 249 y ss.

## V. 2. Ziryāb, escuela de Córdoba.

Abū al Ḥasan `Alī b. Nāfi` apodado Ziryāb<sup>212</sup>. Bagdad, 789; Córdoba, 857. Músico, tañedor de `ūd, cantor y poeta. Es considerado el padre de la música de al-Andalus. Ziryāb (pájaro negro, apodo recibido por su color oscuro) procedía de la clase de esclavos libertos vinculados a la corte mediante lazos de clientelismo. Alumno de Ishāq ibn Ibrāhīm al-Mawṣilī (767-850) en Bagdad, su biografía se encuentra envuelta en el mito y la leyenda, siguiendo -en este apartado- la narración de al-Maqqarī (+ 1637) dado que recoge las anteriores<sup>213</sup>. Las referencias a Ziryāb comienzan con la presentación de este músico al califa y las envidias de su maestro, temeroso de perder la primacía en la corte de Hārūn al-Rašīd (786-809), el califa de *Las mil y una noches*.

Esta famosa anécdota se encuentra reflejada en numerosos libros de historia y cultura de al-Andalus, la fuente principal es Ibn Ḥayyān de Córdoba (987-1075) en su obra: *al-Muqtabas fī tā'rij riḡal al-Andalus* (Historia de los personajes de al-Andalus), de él toma al-Maqqarī<sup>214</sup> los datos, he elegido esta última versión en la

---

<sup>212</sup> H. G. FARMER: *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, 1929, trad. árab. H. Massar: *Ta'rif al-Musiqa al-Arabiyya*, El Cairo, 1956, trad. arab. Fatallah, Beirut, 1972, 130-132, 151-154. H. G. FARMER: "Zyriab", *Encyclopédie de l'Islam*, (1913-14), vol. IV. LÉVI-PROVENÇAL: *Historia de España Musulmana*, trad. cast. E. García Gómez, Madrid, 1967, 170-173; J. CREUS: *Ziryab*, Madrid, 1967 (novela); M GUETTAT: *L'école musicale d'al-Andalus a travers l'oeuvre de Ziryab*, *Música Oral del Sur*, n 1, 1995, 204-213. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Ziryāb", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, 1999, 1190. Manuela CORTÉS GARCÍA: *Música y poesía en el esplendor Omeya*, Córdoba, Fundación "Foros de Córdoba", 2001, 33-39. [ZIRYĀB], *Enciclopedia de al-Andalus. Diccionario de autores y obras andalusíes*, Almería, 2012, Jorge LIROLA DELGADO (dirección), vol. 7 [1886] 720-728, [M. ARAGÓN HUERTA].

<sup>213</sup> AL-MAQQARĪ (+ 1637): *Nafh al-Tīb*, trad. parcial ingl. P. Gayangos: *The Mohamedan Dynasties in Spain*, Londres, 1840-1843, 2 vols., ed. de la primera parte de R. Dozy et al., *Analectes*, Leiden, 1855-1860, reimpresión en Amsterdam, 1967, 2 Vols, ed. M. Muhhy al-Dīn `Abd al-Ḥamīd, El Cairo, 1949, 10 vols., ed. I. Abbās, Beirut., 1968, 8 vols., 11. 7, 111, 122-133.

<sup>214</sup> AL-MAQQARĪ: *Nafh*, III, 122-133, n° 68. Younes KHAIRO SHANWAN: *La poesía*

## Reynaldo Fernández Manzano

traducción de mi amigo Younes Khairo Shanwan, con quién compartí muchas horas de investigación sobre este período:

Uno de los que vinieron a al-Andalus desde Oriente fue el excelente cantor Abū al-Ḥasan `Alī b. Nāfi`, apodado Ziryāb, liberto del califa `Abbāsī al-Mahdī. En *al-Muqtabas*<sup>215</sup> se dice lo siguiente: Ziryāb era el conocido apodo que se daba en su tierra a causa de su color oscuro. Pese a su gran elocuencia y sus buenas cualidades lo compararon con un pájaro cantor negro que trinaba entre ellos.

Ziryāb era poeta por naturaleza y su hijo Aḥmad fue también un poeta conocido.

Entre las noticias acerca de su llegada a al-Andalus se dice que fue alumno de Ishāq al-Mawṣilī en Bagdad. Aprendió de oído las canciones de su maestro. Por su buen conocimiento del canto, su mente despejada, su voz bonita y su carácter natural logró superar al mismo Ishāq. Este no se dio cuenta de la suerte que iba a tener Ziryāb, hasta que ocurrió la famosa anécdota cuando al-Rašīd pidió a Ishāq que le trajera un cantante diferente y destacado en su oficio, que no fuera conocido por el califa. Ishāq le mencionó a este alumno suyo diciéndole: "Es un liberto vuestro y he oído que tiene buenas cualidades y unas melodías agradables y sugestivas. Si yo pongo a vuestra disposición esas melodías diferentes que han sido creadas por mí os aseguro que os van a gustar. Dijo al-Rašīd: esto es lo que busco; que se presente a ver si me satisface.

Ishāq le trajo a Ziryāb y cuando al-Rašīd habló con él (Ziryāb) se expresó con gran lógica y concisión. Cuando al-Rašīd le preguntó sobre su conocimiento del canto, dijo: "Canto bien lo que la gente sabe pero la mayor parte de lo que se bien ellos no lo saben. Lo mejor de mi canto sólo se interpretará en vuestra presencia; se ha atesorado sólo para vos, y si me lo permitís, cantaré para vos algo que nadie jamás ha escuchado".

Al-Rašīd mandó buscar el laúd (ʿūd) de Ishāq, el maestro de Ziryāb; pero cuando se lo dieron se negó a cogerlo, y dijo: "Tengo un laúd, hecho por mí, que lo he afinado muy bien y no me gusta usar otro.

El mío está a la puerta, permítame, pues, el Príncipe de los Creyentes que lo pida. Ordenó que se lo trajesen y cuando al-Rašīd se fijó en él, al ver que era parecido al laúd que había rechazado antes le dijo: "¿Por qué no querías usar el laúd de tu maestro?". Entonces respondió: "Si mi señor desea escuchar el canto de mi profesor, lo haré con su laúd, pero si le gusta oír mis melodías, es imprescindible usar el mío". Al-Rašīd dijo: "Yo no veo diferencia entre los dos". Contestó (Ziryāb): "Es verdad lo que dice, a simple vista es así, pero mi laúd, aunque tiene el mismo tamaño y la misma

---

*arabigoandaluza y el canto, desde la conquista hasta finales del periodo almohade*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1980, 77-94.

<sup>215</sup> IBN ḤAYYĀN: *al-Muqtabis*, ed. Makkī, El Cairo, 1971, Beirut, 1973, pág.: 19, 87-90; y ed. P. Chamelta, Madrid, 1979. MAKKĪ, M. `A.: *Al-Sifr al-tānī min Kitāb al-Muqtabis*, Riyad, 2003. MAKKĪ, M. `A. y CORRIENTE, F.: *Crónica de los emires Alḥakam I y `Abdarraḥmān II entre el año 796 y 847 [almuqtabis II-1]*, Zaragoza, 2001, (traducción al español).

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

madera que el otro, pesa más o menos un tercio del de mi maestro. Las cuerdas de mi laúd son de seda, no hiladas en agua caliente, que las hace "femeninas" y blandas. La cuarta (*al-Bamm*) y la tercera las he hecho de tripa de cachorro de león, porque tienen una resonancia, una pureza y una agudeza mucho mayor de las que están hechas de tripas de otros animales. Por otra parte aguantan mucho más el desgaste del roce. Al-Rašīd vio la habilidad y el mérito de (Ziryāb) en su descripción y le ordenó cantar. Ziryāb afinó (su laúd) y empezó así: [*Baṣīt*, rima: *ru*]

- Oh Hārūn, rey de buen augurio,  
la gente acude a ti y madruga para verte.

Ziryāb completó la *nūba* y al-Rašīd, profundamente conmovido dijo a Iṣḥāq: "Juro por Dios que yo te castigaría por no haberme hablado de su caso pues no me dijiste la verdad cuando afirmaste que no habías ocultado sus cualidades porque no lo habías oído nunca antes. Llévale contigo y ocúpate de él hasta que yo tenga tiempo libre para hacerlo, tengo planes para él".

Iṣḥāq amenaza de muerte a Ziryāb para que se aleje de la corte por envidia a sus cualidades. Esto motivó su venida a Occidente, donde se puso en contacto con al-Ḥakam I (796-822), el emir de al-Andalus y adversario de los mawālī de Ziryāb (los `abbāsīs). Ziryāb, con su familia y sus hijos, cruzó el Estrecho hacia Algeciras, donde le esperaba el cantor judío Manṣūr enviado por al-Ḥakam I, coincidiendo su llegada con la muerte del emir. Su sucesor `Abd al-Raḥmān II (822-852) lo acogió: asignándole una paga mensual de 200 dinares y a cada uno de sus hijos 20 dinares, proporcionándole una paga de 3000 dinares en [un presupuesto llamado] *al-Ma`rūf al-`Āmm* [de las mandas pías]. [De estos tres mil], mil en cada fiesta y unos quinientos dinares para cada reunión de canto y *nawrūz*, como de la reserva de la intendencia general 300 almudes, 100 de trigo y 200 de cebada. Le regaló también casas, productos y fincas en Córdoba y en sus huertos, que equivalían a unos 40.000 dinares. Ziryāb era además astrólogo geógrafo y conocedor de las teorías de Ptolomeo. Introdujo nuevos comportamientos y modas en el peinado, cosmética, atuendo, gastronomía y presentación de la mesa. Tuvo ocho hijos varones, `Abd al-Raḥmān (personaje que las fuentes caracterizan como soberbio y cruel, antagónico en sus cualidades a Ziryāb), `Ubayd Allāh, Yaḥya`, Ÿa`far, Muḥammad, Gāsim, Aḥmad y Ḥasan, y dos hijas: `Ulayya y Ḥamdūna -quién se caso con el visir Hāšim b. `Abd al-`Azīz-. Educó en el canto a diversas esclavas y esclavos, como a Mut`a (favorita del emir `Abd al-Raḥmān II), o Maṣābīḥ, esclava del kātib Abū Ḥafṣ `Umar b. Qahlīl; a intelectuales y poetas: `Abbās b. Firnās, , `Aqīl b. Naṣr, entre otros. Al-Maqqarī concluye con la anécdota del cantante `Allūya (+ 850) y el califa alMa'mūn (Abu al-

## Reynaldo Fernández Manzano

ʿAbbās ʿAbd Allāh ibn Hārūn al-Rašīd, 809-833) en donde el músico se queja de su suerte comparada con la de Ziryāb en la corte de Córdoba, poniendo de manifiesto la superioridad cultural de la misma. La rivalidad de las cortes de Córdoba y Bagdad propició el esplendor musical de al-Andalus, Ziryāb simbolizará este proceso, incorporando las vanguardias artísticas de Oriente y creando formas nuevas que reforzaban el concepto de primacía cultural como de autoctonía cultural. Introdujo innovaciones en las técnicas de construcción del ʿūd: maderas más finas y de mejor resonancia, con un menor peso del instrumento; encordaduras, tripas de animales diferentes y formas originales de hilado de la seda, añadiendo al ʿūd una quinta cuerda. También innovó en la técnica del instrumento con la sustitución del plectro de madera o marfil por el de la pluma de un águila (generalizándose en otras aves), que posibilita una mayor agilidad y rapidez. Además propuso técnicas más estructuradas para la voz; creación de una escuela musical y de canto en Córdoba de gran relieve, y cambios en la forma, en la estructura musical y temáticas: jardinería, plantas, el agua, junto al amor cortés, y el recurso de la variación de poemas y metros diferentes dentro de una composición musical, permitiendo una mayor libertad en la estructura rítmica y melódica. Abū al-Ḥsan Aslam b. Aḥmad b. Saʿīd (+ 931) escribió un libro titulado: *Agānī Ziryāb*, hoy perdido pero mencionado por ibn Ḥazm (m. 1064): *Ṭawq al-Ḥamāma* y por al-Ḥumaydī (+ 1089) *Yādwa al-muqtabis*<sup>216</sup>.

En etapas posteriores, el mecenazgo de la música lo compartían junto a los reyes los grandes magnates y los altos cargos de la administración y el ejército. Los nombres de Ibn al-Kattānī, maestro que enseñaba a las futuras esclavas cantantes escritura, gramática y literatura, o de los filósofos y teóricos musicales Ibn Bāyḡa (Avempace) en Zaragoza, o Ibn Rušd (Averroes), eran apreciados en los círculos intelectuales y en las fuentes narrativas.

Las formas poético-musicales más importantes que creo la cultura de al-

---

<sup>216</sup> Aslam b. Aḥmad b. Saʿī, Abū al-Ḥsan. Viajó a Oriente en el año 873 y aprendió en El Cairo de los maestros de la escuela mālikī. Volvió a Córdoba y obtuvo el cargo de Cadi supremo. ḤUMAYDĪ: *Yādwa al-muqtabis*, nº 321, 162-163; IBN ḤAZM: *Ṭawq al-Ḥamāma*, ed. Makkī, al-Ṭāhir Aḥmad, Cairo 1977, 152-153, la nota 29 en el cap. “Opinión de Ibn ʿAbd Rabbini y de Ibn Ḥazm sobre el canto”, la versión española por García Gómez, E., 2ª ed. 1967.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Andalus, y que se han conservado en el Norte de África y otros países del Próximo Oriente, fueron: *muwaššahas*, *zéjeles* y *nūbas*.

### V. 3. *Muwaššaha* (moaxaja).

Las *muwaššaha*<sup>217</sup> son composiciones poético-musicales creadas en la escuela de al-Andalus de corta duración, secuenciales, cuya invención se atribuye a Muqaddam ibn Mu`afā el-Qabrī a finales del siglo IX. Estas obras, a grandes rasgos, constaban de seis partes que rimaban entre sí, llamadas *qufl* o vueltas, y de cinco partes más denominadas *bayt*, que no precisaban rima común. Su esquema más habitual sería: AA bbbAA cccAA dddAA eeeAA fffAAA (*Jarcha*). Podían presentar variantes de este esquema, en ocasiones el *qufl* inicial faltaba, denominándose la *muwaššaha* calva o acéfala (*aqra'*). El *qufl* final, conocido con el nombre de *jarcha*, salida, cierre, podía estar en árabe vulgar o en romance hispánico, a diferencia del resto de la *muwaššaha* escrita en árabe clásico. La *jarcha* consta, generalmente, de cuatro versos en forma de cuarteta, rimando únicamente los versos pares, también se encuentran dísticos isosilábicos y trísticos, más escasas son las quintillas, sextinas, septinas y octavas, por lo general, según Solà-Sole y otros, la rima es consonantismo imperfecto, aunque algunos autores, como R. Balbín o García Gómez la califican de asonantismo. Los versos de las *jarchas* romances, en su mayoría son paroxítonos o llanos, lo que está muy de acuerdo con su recitado o canto. En las *jarchas* se ponen de manifiesto factores sociológicos, la convivencia de distintas culturas y lenguas, y estéticos e ideológicos, así como la intrusión de lo popular en lo clásico y cortesano.

Las *muwaššahas* siguen en los países islámicos como formas musicales vivas, inspirando nuevas composiciones y formando parte del repertorio de los intérpretes, aunque han adoptado las lenguas dialectales respectivas. Se podrían distinguir cuatro tipos de repertorios: las *muwaššahas* árabes con *jarchas* en romance creadas en al-Andalus, las *muwaššahas* de la tradición hebraico-hispana

---

<sup>217</sup> R. HITCHOCK: "Las jarchas, treinta años después", *Awraq*, III, 1980, 19-25. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Algunas notas sobre la estructura musical de las *muwaššahas*", *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Universidad de Oviedo, Madrid, 1985, 609-629. J. M. SOLÁ-SOLÉ: *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, 1990.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

conservadas en la famosa Gueniza de Fostat, y las *muwaššaḥas* conservadas y evolucionadas en el Norte de África y los repertorios del Próximo Oriente<sup>218</sup>.

### - *Lamma Bada*.

Una de las *muwaššaḥas* mas conocidas y populares en todo el mundo islámico es la titulada *Lamma Bada*, de origen andalusí, de Ibn Jātima de Almería<sup>219</sup> (s. XIV), fue recogida por el compositor egipcio Salim Masri en el siglo XIX, Ibn Fairuz la popularizó en el Festival de Damasco de 1960, de ella se han realizado numerosas versiones en oriente y occidente, entre otras, las de Radio Tarifa, Cristina Rosmini, La Mar Enfortuna, María del Mar Bonet, Natacha Atlas...

---

<sup>218</sup> FUENTES: Muwaššaḥas árabes con jarcha en romance: `Alī ibn Bušrā al-Igranāḩī (el de Granada): *Uddat al-yālīs wa-mu`ānasat al-wazīr wa-l-ra`īs* (Recurso del cortesano y distracción del visir y del magnate), MS. único de época sa`adiana, perteneciente al príncipe al-Mustaḩī de Marruecos, m. 1759-60, posteriormente pasó a pertenecer al arabista G. S. Colin; Lisān al-Dīn ibn al-Jatīb (1313-1374): *Ŷayš al-tawšīh* (Ejercito de poesía muwaššaḩa); MS. de la Biblioteca de la mezquita al-Zaytunīya de Túnez (Zayt), donado a la misma en 1841; MS de la biblioteca privada de Muḩammad al-Nīfar, copiado hacia 1836-7; MS. de la biblioteca privada de ḩ. ḩ. Abdul-l-Wahab; Ṣalāḩ al-Dīn al-Ṣafaḩī (siglo XIV): *Tawšī` al-tawšīh* (Florilegio de poesía: muwaššaḩa), MS. único de la Biblioteca del Escorial; muwaššaḩas hebreas (en su mayoría procedentes de la Guenizá de Fostat): MS. Adler, Nueva York, 2158, 2818, 2193, 3419, 2385; MS. British Museum, 5557 D, Or. 5557 P; MS. Berlín, 103, 186; MS. Cambridge T.-S., Loan 63, H 15, 8 K 14, 108, 96, n. s. 114, n. s. 111; MS. Oxford 1971, 1970, 2853, Hebr. e. 100, 1972, no. 253; MS. Frankfurt 159; MS. Schocken, Jerusalén, 37.

<sup>219</sup>Dato facilitado por Manuela CORTÉS GARCÍA. "IBN JĀTIMA", *Enciclopedia de la cultura andalusí, Biblioteca de al-Andalus*, Jorge LIROLA DELGADO y José Miguel PUERTAS VÍLCHEZ (directores), Almería, 2004, vol. 3, 698-709. S. GIBERT: *El dīwān de Ibn Jātima de Almería (Poesía arabigoandaluza del siglo xiv)*, Barcelona, 1975.

Reynaldo Fernández Manzano

The image displays a musical score for a piece by Reynaldo Fernández Manzano. The score is written in 3/8 time and consists of two parts: a melody and an accompaniment. The melody is written on a single staff in the treble clef, starting with a repeat sign and a double bar line. The accompaniment is written on eight staves, also in the treble clef, and begins with the word "tune" above the first staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The melody is characterized by a series of eighth notes and rests, while the accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often with slurs and ties. The piece concludes with a double bar line.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Estas composiciones describen reuniones de canto, fiestas, flores, sin olvidar el elogio a cualquier personaje de quien se espera un favor. Pero sobre todo historias de enamorados, cerrando el poema la voz de una muchacha en quejas de amor, añoranza del amado ... con el ya conocido amor platónico, y en ocasiones menos platónico, del que tanto gustaban en aquella época.

Es precisamente a partir del descubrimiento de las *jarchas* mozárabes en *muwaššaha-s* hebreas (1948)<sup>220</sup> y las contenidas en *muwaššaha-s* árabes (1952)<sup>221</sup>, las *jarchas* del manuscrito "*Ŷaiš*" de Ibn al-Jaṭīb, contenidas a su vez en el manuscrito "*Colin*" de Ibn Bušrā al-Garnāṭī<sup>222</sup> (s. XIV-XV), cuando se ha venido derramando más tinta, especialmente en el plano filológico y literario<sup>223</sup>. No es

---

<sup>220</sup> S. M. STERN: "Les vers finaux en espagnol dans les muwaššah hispano-hebraïques: une contribution à l'étude du muwaššahs et à l'étude du vieux dialecte espagnol-mozárabe", *Al-Andalus*, XIII, 1948, 299-346. *Les chansons mozárabes: Les vers finaux (jarchas) en espagnol dans les muwashshahs arabes et hébreux*, Palermo, 1953.

<sup>221</sup> Emilio GARCÍA GÓMEZ: "Veinticuatro jarḡyas romances en muwaššahas árabes", *Al-Andalus*, XVII, 1952, 57-127. *Las jarchas romances en la serie árabe en su marco*, 1ª ed. Madrid, 1965; 2ª ed. Barcelona, 1975. "La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica", ponencia en el *XII Convengo Internacionales Volta de la Academia Nazionale dei Lincei*, (Roma-Florenca, 27 de mayo – 1 de junio de 1956). Publicada en las *Actas del Convengo*. Reimpresa en *Al-Andalus*, 1956, 303-338. Un buen resumen lo constituye la obra: *Poesía arábigo-andaluza*, Instituto Faruk I de Estudios Islámicos, Madrid, 1952. Sobre el desarrollo y evolución de las muwaššahas en Ben Quzmán, véase: *Todo Ben Quzmán*, Madrid, 1972, vol. III, 227-301.

<sup>222</sup> Ibn Bušrā: *Uddat al-ḡalīs wa-mu'ānasat al-wazīr wa-l-ra'īs* (Equipamiento del contertulio y solaz del visir y el arráez), editado por A. JONES: *Uddat al-ḡalīs of `Alī ibn Bishrī. An Anthology of Andalusī Arabic Muwashshahāt*, Cambridge, 1992, a partir del único manuscrito encontrado, que fue dado a conocer por George S. COLIN en 1948. Los poemas del 1 al 63 tienen anotaciones marginales sobre metro y música, posiblemente realizados por otras personas con conocimientos musicales. Las muwaššahas con jarcha romance fueron traducidas por E. GARCÍA GÓMEZ: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965.

<sup>223</sup> Dámaso ALONSO: "Cancioncillas –de amigo– mozárabes", *Revista de Filología Española*, XXXIII, 1949, 297-349. Ramón MENÉNDEZ PIDA: "Cantos románicos andalusies, continuadores de una lírica latina vulgar", *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 1951, 187-270, trabajo incluido en la obra: *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, 1ª ed. Madrid, 1941, 6ª ed. 1973. Klaus HEGER: *Die voröfentlichten Hargas und ihre Deutungen*,

## Reynaldo Fernández Manzano

extraño que en este tema, como en tantos otros, la filología haya precedido a la musicología en el estudio y tratamiento de estas composiciones.

No vamos a entrar aquí en las diferentes teorías filológicas de todas conocidas propuestas por Emilio García Gómez o las de Yārīz Abū Ḥayd<sup>224</sup>, así como de diversos autores<sup>225</sup>. Tampoco trataremos el tema de su nacimiento y evolución literaria. En este sentido es muy interesante el artículo de R. Hitchcock "Las jarchas, treinta años después", publicado en la revista *Awraq*, editada por el Instituto Hispano-Árabe de Cultura (n. 2, 19-25), en la que da una visión de conjunto sobre los estudios y polémicas que el tema ha suscitado.

Entre los autores de *muwaššahas* de los que se conservan poemas con *jarchas* en romance destacan en los reinos de Taifas, en el siglo XI, la generación de poetas -tanto árabes como judíos- como Yōsef al-Kātib "el escriba", en la corte granadina; Abū l-Walīd Muḥammad ibn `Abd al-`Azīz ibn al-Mu`allim, en la corte de Sevilla; Abū Bakr (alias Abū `Abd Allāh) Muḥammad ibn Arfa` Ra'suh, toledano; Abū `Īsā ibn Labbūn, magnate levantino.

Una segunda generación de poetas que murieron a finales del siglo XI serían: Iṣḥāq ben Yehūdā ibn Gayyāt, de Lucena, participando en la corte de Córdoba; Mu`tamid ibn `Abbād, rey de Sevilla; Abū Bakr Muḥammad ibn `Īsā ibn al-Labbāna al-Dānī, "el de Denia", que murió en Mallorca; Muḥammad ibn `Ubāda al-Qazzāz al-Mālaqī, "el de Málaga", y que desarrolló su actividad en la corte de Almería; Abū Bakr Yaḥyā al-Saraqustī al-Ŷazzar, "el carnicero", de la corte de los Banū Hūd de Zaragoza; Abū Bakr (alias Abū `Abd Allāh) Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Kumayt al-Garbī "el del Algarbe"; al-Baḥalyawsī, "el de Badajoz", y que actuó en la corte de

---

Tübingen, 1960, Beichfte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 101. Rodolfo A. BORELLO: *Jarchas andalusíes*, Bahía Blanca, 1959, Cuadernos del Sur.

<sup>224</sup> En el año 1978 el profesor Yariz ABU HAYD, publicó un artículo en la revista *Afaq `Arabiyya* (Horizontes árabes), VI, cuyo título era: "Aḍwā' ḡadīda `lá dawr al-jarḡa fī al-Muwaššah" a la que el profesor Emilio GARCÍA GÓMEZ replicó en la revista *Al-Andalus*, XLIII, 1978, con el título: "¿Mu`rab o magrib?". En el mismo número véase "Jarchas, moaxajas, zéjeles" de Ángel RAMÍREZ CALVENTE.

<sup>225</sup> Entre otros, el artículo de Iḥsān `ABBĀS: "Ajbār al-Ginā", Revista *Abḥāt*, I, 1963, pp. 10.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Zaragoza; Abū Muḥammad `Abd Allāh ibn Hārūn al-Aṣḥāḥī al-Lāridī, "el de Lérida".

A caballo entre el siglo XI y el siglo XII, el granadino Mošē ben `Ezra, que vivió gran parte de su vida en Sevilla. En el siglo XII, bajo el poder de los almorávides, Abū l-`Abbās Aḥmad ibn `Abd Allāh ibn Hurayra al-`Absī al-A`mā al-Tuḥlī, "el ciego de Tudela", desarrollando su actividad en Sevilla; Abū l-Qāsim al-Manīšī, "el de Manīš", aldea de Sevilla, poeta autor de *muwaššahas* y lazarillo de al-A`ma al-Tuḥlī; Abū Bakr Yaḥyā ibn Muḥammad ibn `Abd al-Raḥmān al-Qaysī ibn Baqī, cordobés, algunas de cuyas composiciones todavía se cantan en el Norte de África; Abū l-Ḥasan Yehūdā ben Šemūel Halevī, de Tudela; Abū `Amr Yōsef ben Ya`qōb ibn Šaddīq, cordobés; Abū Bakr Muḥammad ibn Aḥmad ibn Ruḥaym, natural de Bocairente (Valencia); Abraham ben Meir ben `Ezra, natural de Tudela; Abū Bakr Yaḥyā ibn al-Šayrafī al-Garnāṭī, "el de Granada"; Abū Bakr Aḥmad ibn Mālik al-Anṣarī al-Saraqustī, "el de Zaragoza".

Posterior, quizás de época almohade, Abū l-Walīd Yūnus ibn `Īsā al-Jabbāz al-Mursī, "el panadero de Murcia"; De la segunda mitad del siglo XIII, el toledano Ṭodrōs ben Yehūdā Abū l-`Āfia. Etc.

Significativa resulta la figura del egipcio Ibn Sanā` al-Mulk (1155-1211), que escribió un tratado preceptivo de las *muwaššahas* creadas en al-Andalus, titulado *Dār al-ṭirāz fī `amal al-muwaššahat*<sup>226</sup>, lo que demuestra la gran difusión y auge de estas formas poético-musicales.

En el terreno musicológico podemos citar, como más representativos, las siguientes antologías de música impresa:

Como antecesora mencionar la realizada por el teórico musical egipcio Muḥammad Šihāb al-Dīn<sup>227</sup> (1856) con el músico sirio Šākir, recoge un buen número de *muwaššahas*, en donde indica el modo y el ritmo, aunque no recoge la notación

<sup>226</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: "Estudio del *Dār aṭ-Ṭirāz*. Preceptiva egipcia de la *muwaššaha*", *Al-Andalus*, XXVII (1962), 21-104. IBN SANĀ` AL-MULK: *Dār aṭ-Ṭirāz fī `amal al-muwaššahāt*, ed. al-Rikābī, Damasco, 1949, 3ª ed., 1980.

<sup>227</sup> ŠIHĀB al-DĪN, Muḥammad: *Safīna al-mulk wa-naḥḥa al-fulk* (el buque real y la suntuosa nave), El Cairo, al-Matba`a al-Hajariyya, 1273 h/1856.

## Reynaldo Fernández Manzano

musical.

La primera con notación musical es la que realizó Fīlīb Fa'dān al-Hāzin<sup>228</sup>, también conocido como Philippe el-Khazen: *Al-'Adārā al-mā'isāt fi'l-azjāl wa l-muwaššahat, Ballades y romances andalouses*, Jounieh, 1902. Esta obra ha sido muy difundida en las escuelas de garnatí de Argelia y Túnez.

Continúan las realizadas por: Ṣāliḥ Maḥdī<sup>229</sup> (1925), y Fuad Raja'i<sup>230</sup> (1950, 1955). Esta última consta de 138 *muwaššahas*, agrupadas y transcritas musicalmente en 22 *Waslahs*, con una detallada introducción sobre la poesía de al-Andalus. Esta antología no incluye las improvisaciones, ornamentos y melismas, que quedan a la discreción y conocimientos del intérprete.

En el Cairo, el Alto Comité de la Música en colaboración con Chafiq Abou'ouf, presidente de este Comité, y el músico Ibrahim Crafiq, responsable de las transcripciones, se publicó en cuatro volúmenes: *Touratouna al-Mousiqe* (Nuestra herencia musical), 1963. Comprende 49 *muwaššahas* y 161 Dors (el dor es un tipo de canto egipcio que se inicia en el siglo XIX).

La antología de *muwaššahas* de Salīm al-Ḥilū<sup>231</sup> (1965) comprende 115 *muwaššahas*, estando algunas de ellas en la antología anterior: *Min Kounouzina*. Salīm al-Ḥilū ha puesto él mismo música a más de veinte composiciones, que suplen o toman el lugar de otras *muwaššahas* tradicionales. La introducción corre a cargo del escritor Ihsan Abbas. (Sobre esta antología he realizado el análisis musical que

---

<sup>228</sup> Fīlīb Fa'dān al-HĀZIN [Philippe el-KHAZEN]: *Al-'Adārā al-mā'isāt fi'l-azjāl wa l-muwaššahat, Ballades y romances andalouses*, Jounieh, 1902, 2ª ed. Beirut, 1982.

<sup>229</sup> Ṣāliḥ MAHDĪ: *al-Mūsīqá al-arabiyah fi masīratihā al-mutawāšīlāh: majmū'at al-muwaššahāt wa-al-bashārif wa-al-samā'iyāt wa-al-nūbāt wa-al-lūnghāt*, Beirut, 1925, reed. 1999.

<sup>230</sup> Fuad RAJA'I: *Min Kounouzina* (extracto de nuestros tesoros), Alepo, 1950, se trata de una antología de *muwaššahas de Alepo*, fruto de la colaboración del escritor Fou'ad Radja'i y el músico Nadin Ali Darouich, editada por Habib Hassan Touma.  
- *al-Muwashshahat al-andalusiyah*, Alepo, 1955.

<sup>231</sup> Salīm al-ḤILŪ: *Al-Mowachahar Al-Andaloussia*, Beirut, Dar Maktabat Al-Hayat, 1965.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

desarrollo en estas páginas).

ʿAbd al-Mun'im ʿArfaḥ<sup>232</sup> (1966) publicó su antología en El Cairo. La *Antología del Conservatorio Nacional Tunecino de Música y Danza*, editada por Salah al-Mahdi y el Ministerio de Cultura de Túnez, 1967, tiene para nuestro tema un especial interés el cuaderno II: *Madjmou'at al-Mouchchahat oual-'Azdjgal*, que comprende 8 Waslahs. (El cuaderno I está dedicado a los *Bacharfs*, que son canciones instrumentales de origen turco con refrán. El cuaderno II y V recogen parte de las obras de los músicos Chmis Ternan y Ahmad al-Quafi. Y el IV cuaderno contiene una *nūba* del modo *Irāq*).

Por último mencionar la obra de Adnān Abū al-Shāmāt: *Diwān al-mushshaḥāt*, Damasco, 2000, con transcripciones de las *muwašṣaḥas* de la tradición conservada en Siria y la obra de Muḥammad Abū ʿUjaylah Sharīf: *al-Urūd al-fanniyah III-muwashshahāt al-Lībīyah*, El Cairo, 2004.

### - Análisis musical de las muwašṣaḥas conservadas en el Próximo Oriente.

El análisis musical que presento se basa en la obra del musicólogo Salim Al-Ḥilū: *Al Mowachahat Al-andaloussia*, antología antes descrita, por lo que estas notas -obviamente- no pueden tener un carácter definitivo ni global sobre la estructura musical de la forma *muwašṣaḥa* en la Edad Media. Se trata de un trabajo parcial que representa un ejemplo de uno de los aspectos a desarrollar por el quehacer musicológico sobre este tema. La datación de Salim Al-Ḥilū es la siguiente: Poesía antigua, Música antigua y Música moderna de tal o cual autor. En la datación de “Música antigua” no suele especificar fecha ni autor. En dos indica: Música antigua andalusí, obras que analizaremos especialmente. En total existen 59 *muwašṣaḥas* en las que consigna "Música antigua", sobre ellas versará este análisis. Todas estas obras son para canto (*gina'*) y nuestra principal cuestión es

---

<sup>232</sup> ʿArfaḥ ABD AL\_MUNI'M: *al-Bāqah al-mūsīqīyah: al muwashshahāt / ta'līf*, El Cairo, 1966.

## Reynaldo Fernández Manzano

doble, por una parte la relación letra-música, dado que son poemas o fragmentos de poemas (*qit'a*) cantados; el otro problema consiste en el estudio estrictamente musical (estructura de la composición y tratamiento melódico en sí).

### PRINCIPALES ASPECTOS A TRATAR

V.3.1. Relación letra-música.

V.3.2. Algunas notas sobre el análisis musical de la melodía:

V.3.2.1. Sobre el ritmo *darb*.

V.3.2.2. Sobre la melodía *lahn*.

V.3.3. Sobre el posible acompañamiento.

V.3.4. Análisis de la *muwaššaḥa* andalusí *Man Ḥabbak*.

#### V.3.1. Relación letra-música.

La relación melodía (*lahn*) poesía (*šī'r*) tradicionalmente seguía los cauces ya descritos por al-Fārābī en su *Kitabu al-musīque al-kabīr*. Libro III, Discurso II<sup>233</sup>. Poemas -o fragmentos de poemas- a los que se le ponía música y música a la que se le adaptaba un poema. Sin embargo existe un tercer recurso no descrito por al-Fārābī, y es el que Ibn Sanā' al-Mulk nos relata, en su tratado teórico que precede su antología de *muwaššaḥas: Dār Aṭ-ṭirāz*<sup>234</sup>. Esta manera consistía en un poema pensado para ser cantado, cuya única métrica era la música.

La música de estas *muwaššaḥas* por lo general no está justificada por ningún tipo de métrica, ni islámica ni romance, es decir, aunque en ocasiones podemos ver la intención de respetar la métrica del verso esto no es suficiente para explicar de forma satisfactoria y completa la mayoría de estas composiciones. Asimismo, los continuos periodos de vocalización en " 'ah 'ahi" o "lī lā lā lā ..." son muy frecuentes en la casi totalidad de estas obras. Existen dos maneras de utilizar estos periodos de vocalización, una consiste en introducirlos en el interior del verso (hemistiquios) para

---

<sup>233</sup> Rodolphe D'ERLANGER: *La musique arabe*, París 1930, vol. I, 2ª parte, y vol. II, 1ª parte.

<sup>234</sup> Emilio GARCÍA GÓMEZ: "Estudio del "Dār aṭ-ṭirāz", *Al-Andalus*, XXVII.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

completarlo o darle musicalidad; la otra consiste en añadirlos como algo independiente de la estructura del verso, que forma de la misma manera una estructura completa en sí, en este caso se utilizan como recurso de variedad y quizá por mantener el tipismo que este procedimiento posee. En algunos se deforma incluso la palabra se corta, se repite, se transforma..., en este caso podemos hablar de un canto no métrico (*Gayrmawzūn*) con numerosos adornos vocálicos (*zawā'id*) y embellecimientos (*taḥsīn*). La elaboración de estas *muwaššahas* es muy cuidada, como seguidamente veremos, por lo que podemos considerarlo como (*san`a*) o canto artístico.

Nos encontramos ante una música muy libre, que no respeta ningún tipo de cuadro o esquemas preestablecidos, por lo que el único criterio constructivo es el buen gusto, o como dice Sanā' al-Mulk: lo que el oído musical acepta como bueno. De las tres partes que agrupan el poema *Dawr*, *Jāna*, y *Qufla*, y que normalmente se repiten con distinta letra en esta sucesión, encontramos *muwaššahas* en las que todas las frases musicales corresponden al *Dawr*, teniendo las partes *Jāna* y *Qufla* la misma música que las del *Dawr*. En otras, la música sólo se corresponde a algunos versos del *Dawr* y todas las demás poseen igual música. En otros casos existe música diferente para los versos del *Dawr*, del *Jāna* y del *Qufla*. En definitiva, cada *muwaššaha* es un mundo, por así decirlo, no pudiendo deducir una norma o grupo de normas musicales que las rijan.

Pongamos algunos ejemplos:

En la *muwaššaha* que aparece en la página 22 de dicho libro, tanto el *Dawr* como el *Jāna* y como el *Qufla*, poseen música diferente. En esquemas las frases musicales de cada uno serían: (obsérvese que las letras del esquema corresponden a frases musicales diferentes).

*DAWR*: A-B-C-D-E

*JĀNA*: C-c

*QUFLA*: D-E-C

En la *muwaššaha* que aparece en la página 24 nos encontramos con el siguiente esquema:

## Reynaldo Fernández Manzano

*DAWR*: A-B-A-B

*JĀNA*: C-D

*QUFLA*: A-B

En la *muwaššaḥa* de la página 25 aparece:

*DAWR*: A-A-B-C-c-A-A-B-C-c

*JĀNA*: D-E-D-E-D-E

En la *muwaššaḥa* de la página 27 vemos cómo partiendo de una estructura muy occidental se va orientalizando por medio de las glosas hacia el final del tema. Sólo trata los dos hemistiquios del *Dawr* 1 y 2. En la *muwaššaḥa* de la página 28 solamente trata los tres versos (seis hemistiquios) del *Dawr* con melismas orientales.

En la *muwaššaḥa* que encontramos en la página 88, cuya estructura es *Dawr* 1, 2, 3 y 4, sólo trata los dos hemistiquios del *Dawr* 1 con glosa arcaica. Y finalmente, la *muwaššaḥa* de la página 102, cuya estructura es *Dawr* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8, sólo trata de los dos hemistiquios del *Dawr* 1 en esta forma:

1. hemistiquio: A

2. hemistiquio: a-B

Es quizá una excepción por su simplicidad estructural.

### V.3.2. Algunas notas sobre el análisis musical de la melodía.

#### - Sobre el ritmo "*Darb*".

a) El ritmo se basa en ciclos rítmicos, en golpes sonoros, golpes sordos y silencios. En numerosas ocasiones llega a tener gran complejidad. Concepto ajeno a la música occidental que se basa en el compás y en el *tactus*. En al-Andalus se utilizaba para el ritmo el término *iqa'a*.

b) La utilización de lo que nosotros llamamos tresillos..., en definitiva, pequeños ritmos irregulares, es habitual en estas obras.

c) De la misma forma, nos llama la atención la manera de construir cadencias suspensivas dentro de la composición por el procedimiento rítmico. Es decir, este

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

procedimiento lo consiguen manteniendo en las sílabas anteriores a la última del hemistiquio, o de cualquier lugar donde se desee esta cadencia, valores largos y asignar a la última sílaba valores breves que quedan en suspensión resolviendo en un valor largo.

d) Es también muy significativa la utilización de formas sincopadas, que en algunas obras vemos de forma masiva. La síncopa va unida a una construcción musical muy sutil y su tratamiento es perfecto.

e) Por último, la alternancia de valores de duración entre las notas es lo que le da gracia a las numerosas glosas que esta música posee, y que analizaremos más detenidamente al tratar de este procedimiento del arabesco musical o glosa.

f) Para concluir añadiremos un cuadro rítmico<sup>235</sup>.

En este cuadro de los principales ritmos de las 59 *muwaššahas* analizadas, donde las podemos clasificar rítmicamente, hemos seguido el siguiente criterio: se da la referencia simbólica del compás x/y, después se agrega el número de la página en la que se encuentra una *muwaššaha* con este ritmo. Esta indicación del compás es simbólica (x/y) y en la mayoría de los casos no corresponde -cuando esta forma coincide- con la occidental, articulándose en golpes sonoros, golpes sordos, acentuados, graves, agudos y en un gran número de matices y formas de percutir con la mano, con el puño, con los dedos, en el borde, en el centro, en la parte próxima a los bordes del parche, etc., creando así ciclos rítmicos básicos que se van adornando y enriqueciendo en la ejecución musical.

---

<sup>235</sup> Dotarlos de una referencia simbólica x/y, que normalmente no corresponde con el significado de estos quebrados en la música europea, es sólo por comodidad, y a causa de respetar la ordenación que ya Sālim al-Ḥilū ha utilizado en sus transcripciones. No hemos querido encasillar estos ritmos en los Ouasn clásicos de la música islámica por estimar más útil para su comprensión la tabla en partitura, y no entrar, en esta ocasión, en la polémica de los Ouasn. En realidad se trata de ciclos rítmicos con unos acentos fundamentales que los caracterizan y otros secundarios que pueden variar. Igualmente el ciclo base se puede glosar, transformar y adornar.

## Reynaldo Fernández Manzano

En total hay 18 ritmos diferentes que con sus variantes suman 24.

2/4 (a,b,c) 25 (a)-66 (b)-123 (c)-148 (a)

3/4, 78-83

5/4, 176

7/4, 22-91-93-117-126-133

9/4, 135

11/4, 97

12/4, (a,b) 27 (a)-77 (b)

13/4, 42-121-144-168-171

14/4, 100-111

16/4, 78-115

19/4, (a-a') 55 (a)-142 (a')

32/4, (a,b) 74 (a)-136 (b)

48/4, 28

6/8, 33-35-36-73-92-94-99-102-128-129-138-150

9/8, (a,b) 44 (b)-96 (a)-108 (b)-161 (b)-179 (a')

10/8, 24-84-85-87-89-110-130-146-175

13/8, 88

17/8, (a,b) 139 (a,b)

En cuanto al ritmo de las *muwaššaḥas* en general, estudiado en los conservatorios del mundo islámico por su complejidad, se pueden distinguir unos 46 tipos<sup>236</sup>.

### - Sobre la melodía “*lahn*”.

a) Acerca del *ašba`* (modo). Es muy frecuente la utilización del *Si bemol*, y el *Mi bemol*. Las alteraciones más usuales para realizar ciertos melismas son: *La bemol*, *Si becuadro*, con *Si bemol*, (*Re sostenido*, *Fa sostenido*, o *Re sostenido*, *Mi becuadro*). También es típico encontrar el *Re bemol* en determinados melismas. Es normal con las alteraciones de *Si bemol*, *Mi bemol*, *La bemol*; y como adornos *Fa sostenido*, *Si becuadro*, *Sol bemol*, *Re sostenido*, *Mi becuadro*. O con *Si bemol*, *Mi bemol*, encontrar *Fa sostenido*, *La bemol*, *Mi becuadro*, *Do sostenido*. En muchos

---

<sup>236</sup> [www.maqamworld.com](http://www.maqamworld.com) magnífica página con muchos ejemplos y audiciones, de la que hemos tomado esta información de la tabla de ritmos alfabética.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

casos se busca el efecto de segunda aumentada.

La estructura modal que en muy pocas *muwaššahas* definida perfectamente. En la mayoría de los casos permanece oculta tras el ropaje de los adornos o glosas. (Téngase en cuenta la afinación diferente de la música islámica).

a) Esquema modal de las *muwaššahas* analizadas<sup>237</sup>:

Las alteraciones fuera de paréntesis indican las habituales, las que están dentro del paréntesis alteraciones accidentales, en la mayoría de los casos para formar adornos o glosas; los números indican la página en la que se encuentra la *muwaššaha*, siguiendo este procedimiento y no el de su título para abreviar espacio.

(*Mi bemol, Re bemol, La bemol*) - 66

*Si bemol, Mi bemol* (*Mi becuadro, Do sostenido*) – 29

" " " " (*Re sostenido, Fa sostenido*) – 22

" " " " (*La bemol, Si becuadro*) 24-35-42-85-102

" " " " (*La bemol*) 25-27

" " " " (*La bemol, Si becuadro, Si bemol, Re sostenido*)

28-33-66-74-77-78-83-84-87-88-89-91-92-93-94-100

" " " " (*Re bemol*) - 44

" " " " (*Fa sostenido, La bemol, Mi becuadro, Do sostenido*) 108-121

" " " " (*Fa sostenido, Mi becuadro*) 110-111-128-136

" " " " (*Fa sostenido, Mi becuadro, Do sostenido*) 115-117-126-130

" " " " (*Fa sostenido*) 123-129-135-138-139

" " " " (*Sol bemol, Fa sostenido, Sol becuadro*) -142

---

<sup>237</sup> Teniendo en cuenta que la afinación es muy diferente de la actual temperada occidental, damos una tabla indicativa que analiza las alteraciones que aparecen en las transcripciones de Sālim al-Ĥīlu, sin más pretensiones. No hemos creído necesario encajarlos dentro de los modos clásicos de la música islámica, caracterizados, en líneas generales, por la sucesión de cuatro tipos de segundas: 2ª menor 2/4 de tono, 2ª media 3/4 de tono, 2ª mayor 1 tono, 2ª aumentada 1+1/4 de tono. (Para ampliar este concepto y la movilidad, según la fonética y la expresión, de los cuartos de tono ver el apartado de teoría musical).

## Reynaldo Fernández Manzano

" " " " (Sol bemol, Sol becuadro) - 144

" " " " (Sol bemol) 146-150

" " " " (Sol bemol, Re bemol) - 148

*Si bemol, Mi bemol, La bemol (Fa sostenido, Si becuadro, Sol bemol Re sostenido, Mi becuadro) - 55-73*

" " " " (Si becuadro. La becuadro) 96-07-99-171

" " " " (Si becuadro, Re sostenido, Mi becuadro) 161

" " " " (Si becuadro, La becuadro, Fa sostenido, Re sostenido)- 168

" " " " (Si becuadro, La sostenido, La becuadro, Fa sostenido)- 173

" " " " (Si becuadro) 175-176-179

### **- Sobre la estructura musical de la composición.**

Nos encontramos ante una forma musical muy libre, cuya única regla es el dictamen del buen gusto de un oído musical educado. Incluso en las composiciones en las que se ve claramente que se ha tratado de seguir la letra con rigor no basta esta para explicarlas completamente de forma satisfactoria. Sin embargo, no podemos esperar en esta época que existan formas poético-musicales estrictas independientes de la letra y que garanticen una estructura sólida, en especial el análisis de estas *muwaššahas* así lo demuestran. El punto central del debate es el "dictamen del buen gusto de un oído musical bien educado". Educado, naturalmente, en una tradición inmersa en una época; el "buen gusto" de unas formas que se habían gestado en al-Andalus. En definitiva, el único criterio es un tipo de estética histórica que aunque mantenía relaciones con la tradición es algo nuevo. Pero no es el momento ni el lugar de responder a esta cuestión cuya extensión y complejidad supera estas sugerencias que sobre la estructura de la composición tratamos de dar. Sin embargo, podemos escrutar estas obras y sacar alguna síntesis general sobre la cuestión puramente técnica de las bases en las que -pese a su irregularidad- podemos reconstruir el edificio.

Así podemos hacer una primera división general:

Composiciones en que la música no necesita añadir ningún postizo a la letra

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

del poema, pudiendo intercalar entre un verso y otro periodos de vocalización pero que en modo alguna completan nada. Es decir, la frase musical se ajusta estrictamente al verso, entonces se añade -o no- otra frase o semi-frase musical con un periodo de vocalización, pero completamente independiente de la frase anterior y posterior. Es un recurso de dar variedad y en ocasiones mantener el tipismo que en las *muwaššahas* este recurso posee. En un principio, la frase: "se ajusta la música al verso podríamos entenderla de dos formas:

1) En algunos casos se ajusta la letra a un cómputo silábico. Quiere decir ello que no se ajusta a la rítmica propia del verso islámico. Evidentemente, es un problema muy ambiguo. Si a cada sílaba corresponde una misma duración musical esta claro que se otorga un valor igual a cada sílaba (exceptuando la última sílaba de cada hemistiquio que puede llevar una glosa cadencial de mayor duración). Nosotros sabemos que la música posee numerosos recursos para por otros caminos resaltar esta rítmica inherente a la lengua árabe, bien el árabe literario, o bien la rítmica en ocasiones modificada por la utilización del árabe dialectal. Entre otros tenemos: se resaltan las sílabas largas de las breves, o las quiescentes de las que implican un movimiento por medio de una pequeña glosa, procedimiento que la *muwaššaha* sólo utiliza ocasionalmente, dado que una utilización estricta quitaría libertad a la glosa, recurso que le proporciona un gran encanto y da flexibilidad a estas formas. Otro recurso consistiría en dar a estas sílabas quiescentes una nota cuya altura sea uno de los pilares de la estructura. Es decir, otorgando los sonidos principales y no los intermedios. Este procedimiento tampoco se ve en esta música utilizado de una forma constructiva uniforme. El más usual y el más frecuente es resaltar esta rítmica por medio de la percusión, en percusiones sordas y sonoras, lo cual mantiene la rítmica islámica del poema, dejando desembarazada a la melodía. El que este recurso en estas obras especiales fuera utilizado siempre o no es algo que desconocemos. De todas formas, no podemos descartar en estos ejemplos la influencia de juglares o músicos cristianos, o la convivencia y la familiaridad con los procedimientos de éstos y una posterior asimilación o islamización por recursos más complejos que hemos tratado de mostrar.

## Reynaldo Fernández Manzano

2) En otras ocasiones esta rítmica de la métrica islámica está plasmada en los valores de las notas de la melodía, en donde no tenemos lugar a dudas.

3) La forma más típica y característica es en la que la música tiene que suplir, completar y modificar la letra. Con periodos de vocalización interiores, repitiendo palabras del verso, modificándolas, lo que no indica que este mismo resultado se puede conseguir sin añadir nada extraño al verso, respetando su letra, si la música no se atiene al esquema del verso estamos en el mismo caso.

A su vez podemos analizar las micro-formas técnicas que constituyen la composición, y que en casi todas las ocasiones estén mezcladas entre sí, para construir la obra:

- Periodos salmodiados o casi recitativos que pueden estar glosados o no. Es decir, una misma altura de sonido para diferentes sílabas con adornos o sin ellos.

- Saltos de segundas, terceras, cuartas y quintas, por lo general. Los de sexta y octava son menos frecuentes y los restantes aparecen en menor número de casos.

- Estructuras que se van glosando con el "arabesco musical" de forma diferente, podemos reconocer la estructura y distinguir las diferentes glosas.

- Por último, composiciones en las cuales no podemos separar la glosa de la estructura básica pues forman un todo alambicado con la misma. Como es el caso típico de la *muwaššaha* "Man Ḥabbak" (Quien te quiso), que especialmente analizaremos.

### **- Sobre el posible acompañamiento.**

Estas melodías pueden ser cantadas solas o acompañadas con diversos instrumentos.

- 1) Un instrumento que realiza al unísono, o a octava inferior, o superior, las

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

mismas notas de la melodía.

2) Si la melodía es lenta y el instrumentista hábil puede ir glosando o adornando las notas de la melodía. Muy útil en las repeticiones o en cualquier otra forma idónea que no rompa la estética.

3) Un instrumento va tocando las notas extremas y sobre todo las fundamentales del armazón de la melodía. Recurso muy utilizado.

4) En algunos momentos utilizando la nota pedal, o notas pedales, frecuente en interludios instrumentales inspirados en temas de melodía.

5) Por último puede -y es también frecuente- que intervenga el acompañamiento de percusión, bien marcando el ciclo rítmico de la obra o marcando ritmos sutiles, acordes o no con el verso, procedimiento muy utilizado en la música islámica occidental.

### - Análisis de la *muwaššaḥa* andalusí *Man Ḥabbak*.

Poesía y Música Antigua Andalusí. *Muwaššaḥ Man Ḥabbak*<sup>238</sup> (Quien te quiso). Wasla min maqam al-Rast. Al-Iqā al-Samā`l taqīl (p. 24).

---

<sup>238</sup> El análisis que aquí presento se basa en la estructura de la melodía; es evidente el divorcio existente entre letra y música. En mi humilde opinión, se trata de una melodía de al-Andalus a la que posteriormente se le ha adaptado una letra. El paso del tiempo por diversas manos acentúa más estas divergencias, disociación que en parte, por exageración, modifican la posible relación original.

Es evidente que no se podrá emprender una labor medianamente definitiva hasta que no tengamos un corpus de *muwaššaḥas* lo suficientemente amplio y con un aparato crítico apropiado para estudiar la relación letra-música de estas cancioncillas.

Mi intención con estas líneas es dar una muestra de la investigación actual sobre este tema, bastante provisional desgraciadamente, aunque a grandes rasgos podemos aportar datos que creemos válidos, los análisis más pormenorizados están sujetos a profundos cambios cuando se realice el sueño de su estudio con un buen material de base, crítico y con soporte sonoro.

Queda por estudiar el importante tema de la relación fonética, métrica-poética y música, sus influencias mutuas en el arte del canto islámico, sus transformaciones y la explicación de éstas, que por las características de los trabajos realizados hasta el momento sería aventurado avanzar.

## Reynaldo Fernández Manzano

- Extensión : Una novena



- Ritmo



- Modalidad o modo. Todas las notas naturales, excepto el *Si bemol*, y el *Mi bemol*; a efectos de buscar el giro de segunda aumentada en algunos giros encontramos *La bemol-Si becuadro*.

### RELACION LETRA-MUSICA

La música no respeta ningún tipo de métrica, ni siquiera respeta las palabras del verso. Introduce periodos de vocalización donde se le antoja, corta palabras, otras las repite, otras las transforma. La duración que le corresponde a cada sílaba es completamente irregular. Pero quizá la manera de exponer de forma visual, con mayor claridad, la relación letra-música sea comparando la letra del verso con la letra que canta la composición.

Texto:

<i>Dawr 1. Man ḥabbak</i>	<i>yaṣ`ub alīhit-taḡaḡfi</i>
<i>Sil ṣabbak</i>	<i>mā `ada yuṣliḡ jilāfi</i>
<i>Jāna: Mā `atabak</i>	<i>`ala` sabīl attaṣāff</i>
<i>Yashul bak</i>	<i>wā `anbariyas-sawalif</i>
<i>Qufila: Kīfaḡtal</i>	<i>walīl-mawla` laṡā` if</i>

Canto:

<i>'ah man ḥabbak</i>	<i>yiṣ`ab `alih `ah `alīhi ttaḡaḡfi</i>
<i>'ah ṣil ṣabbak</i>	<i>mā `ād yālil `ah yuṣliḡ jilāfi</i>
<i>Jāna : mā `atabak</i>	<i>`ala` `ala` sabīkabilittaṣāfi</i>
<i>Qufila: `ah Kīfaḡtāl</i>	<i>walī īslmaula` al mawla` laṡā` if</i>

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### ANÁLISIS MUSICAL - ESTRUCTURA DE LA COMPOSICIÓN

Esquema:

*Dawr* 1. Dos versos

*Jāna*: Dos versos

*Qufla*: Un verso

*Dawr* 2: Dos versos

*Jāna*: Un verso

*Qufla*: Dos versos

*Dawr* 1. (Dos versos) Frases musicales A-B-A-B

*Jāna*: (Un verso) Frases musicales C-D

*Qufla*: (Un verso) Frases musicales A-B

Cada hemistiquio corresponde a una frase musical.

Análisis de la melodía.

La melodía esta formada por una glosa, que si bien la podemos separar de su estructura no así de su estética. Es decir, glosa y música forman un todo en el cual radica el encanto de esta obra. Nos parece una composición muy elaborada, no pudiendo descartar que en un principio fuera una composición instrumental. Para afirmar esto nos basamos en las dificultades que por una parte posee para el canto, como por no coincidir la letra con las notas básicas de la estructura musical, existiendo en ocasiones una auténtica dislocación con la misma. En ella vemos muchos acentos hispanos, como un trasiego de la misma -a nuestro juicio- por diferentes manos, nos parece una obra elaborada por la vía de la tradición. La utilización en ella de las síncopas es portentosa. Nos recuerda los recursos que muchos siglos más tarde utilizarían un Couperin el Grande, un Clérambault, o un D'Anglebert, por sólo citar algunos ejemplos. Es una obra llena de gracia y sutilezas. Resaltar a este respecto el acertado proceso cadencial que vemos en el compás 3-4 y que se repite en el 6-7 como en el compás 12-13. La cadencia se espera que resuelva en *Do*, efectivamente da el *Do* pero se escapa rápidamente hacia el *Re*, causando una sorpresa en nuestro oído; mientras pensamos en este efecto sorpresivo nos vuelve a

## Reynaldo Fernández Manzano

engañar para hacer la cadencia en *Do*. Este recurso lo utiliza muchísimo en toda la obra, juega con nosotros, lo que acaba resultando muy interesante. Estamos ante una composición alegre y desenfadada cuyo principal efecto es la sorpresa. Nunca sabemos lo que va a venir después (excepto, qué duda cabe, cuando se repite el mismo tema). No podríamos encontrar una forma más libre y más sujeta a la vez al "buen gusto" único criterio en ella imperante. Esta estructura sorpresiva permite que pueda sucederle cualquier cosa, el secreto radica en que le sucede lo más bello, que a su vez sea capaz de reproducir esta plácida tensión de lo inesperado, y como es lógico y por si fuera poco, que lo consiga aumentando el interés de cada episodio pues mantenerse en un mismo nivel haría decaer la atención. Por todo lo cual podemos considerarla como un buen ejemplo del género, llena de concomitancias, de recuerdos y parentescos, de gracia, de elaboración sutil, delicada y de gran intuición. No vamos a repetir lo expuesto en el análisis general y que como antes decíamos es aplicable enteramente a esta obra, finalizaremos su análisis resaltando los temas fundamentales en los que se basa, aunque es complejo dado que está compuesta de pequeños motivos diferentes entre sí. Introduce el tema con un enérgico descenso por paso diatónico de la 5 justa descendente *Sol Do*



prosigue con la salmodia, *Do, Do, Do*, introducida por la transición



Continúa con otra transición brevísima que es el pequeño motivo:



que evidentemente nos puede conducir a cualquier parte. Sin embargo no resuelve y nos conduce a esta transición, que acentúa el interés y sigue manteniendo una total libertad de movimiento:

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



para resolver a la quinta justa superior en paralelismo de la resolución segunda *Do, Do, Do*, en este caso aumentando su interés por medio de una glosa en esta forma:



Pero he aquí que la melodía vuelve a jugar con nosotros, y no contenta con hacer una resolución igual a la que vimos en el compás segundo, pero a la quinta justa superior hace un encabalgamiento y desciende en ritmo sincopado a la quinta justa inferior. La síncopa espera su resolución que, como es natural por lo dicho anteriormente, no será una resolución simple, tras una breve transición realiza una elaboradísima cadencia en *Do*. Y es que realmente esta melodía juega con nuestro oído como un hábil prestidigitador juega con su público, con lo que concluye con las que hemos denominado frases A-B de los dos hemistiquios del primer verso del *Dawr*. Los dos hemistiquios del segundo verso del *Dawr* llevan la misma música, aunque no de forma idéntica, introduce interesantes glosas que aumentan el interés de las mismas y que preparan la transición a los motivos del *Jāna*.

En el *Jāna* juega ahora entre la resolución en *Fa* y en *Mi bemol* y parece como si en esta ocasión nos quisiera mostrar la fusión de dos tradiciones (hablo simbólicamente), comenzando con una glosa muy oriental que resuelve en *Fa*



con el giro característico de segunda aumentada (entre el *La bemol* y el *Si becuadro*) para hacer seguidamente la resolución tan típica occidental de quinta justa



haciendo el contraste de una forma oriental casi melismática, y por consiguiente, blanda, con la forma enérgica del giro de quinta justa. A su vez escapa esta resolución por medio de hacer una prolongación sincopada de la misma que resuelve

## Reynaldo Fernández Manzano

en una cadencia sobre *Mi*, en lugar de *Fa*, para realizar a continuación una glosa que concluye en la nota *Fa*, seguida de otra que podría resolver en *Fa* o *Do* pero que resuelve en *Mi*. No es necesario realzar el magnífico resultado estético de estos procesos cadenciales. En la parte musical de *Qufla* repite la estructura musical del *Dawr*, reduciendo las glosas de la cadencia a la quinta con lo cual mantiene la variedad y el interés.

Sólo nos resta ofrecer la partitura de la misma<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> La partitura que adjunto sigue en líneas fundamentales la transcripción realizada por Sālim al-Ḥīlu, transcribiendo a caracteres latinos la grafía árabe y revisando la misma. Por último, la indicación del metrónomo que Sālim al-Ḥīlu da (negra = 152) la hemos rectificado a negra = 96 (o corchea = 152).

Recordar, por último, que la transcripción de Sālim al-Ḥīlu no permite una idea clara de la afinación real, por lo que a la hora de interpretarla es necesario tener en cuenta la afinación pitagórica que era la más utilizada en al-Andalus.

Pese a todo, estas cancioncillas, en ocasiones mutiladas y ocultas tras el maquillaje del tiempo, conservan buena parte de sus elementos primigenios que sus transformaciones no puede arrebatarnos. Son las *muwaššaḥas* medievales, uno de los monumentos de la música universal, que ahora comienzan –tímidamente- a dejarnos vislumbrar sus rasgos musicales.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

## Muwassaha: Man Habbak (quién te quiso)

Musica: al-Sama`i Taqil. Maqâm: al-Rast.



Voz

Violín

Percusión

'a - h man - hab - bak yis 'a - b 'a - lí -

h 'a - h - 'a lí hi tta yâ - fi 'a h sil sab

bak ma `â - d yâ - lí - l 'a - h yus lih fi lâ -

Reynaldo Fernández Manzano

7

fi mâ - `a-ta ba - k `a lâ a' la' - sa bî - ka

Musical notation for measures 7-8, including vocal line, piano accompaniment, and percussion.

9

bî - li - tta - sâ - fi - `a - h kî - fah -

Musical notation for measures 9-10, including vocal line, piano accompaniment, and percussion.

11

tâ - l wa lî ial máu - lâ - `a-l mân lâla ta -

Musical notation for measures 11-12, including vocal line, piano accompaniment, and percussion.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

13

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are vocal lines in G minor (one flat). The first measure of the vocal lines contains the lyrics "if". The bottom staff is a lute tablature, featuring rhythmic flags (vertical lines) and fret markers (crosses) on a horizontal line. The score is marked with a double bar line at the end of each staff.

#### V. 4. Zéjel.

El *zéjel*<sup>240</sup> es una forma poética, en su modalidad más simple formada de un tríptico monorrímo con estribillo, con un cuarto verso de vuelta de rima igual al estribillo, escrito en árabe dialectal (dialecto hispanoárabe). En su forma musical era cantado con alternancia de coro y solista, el verso de vuelta avisaba para la entrada del coro, siendo una estructura de corta duración secuencial.

La figura más destacada de este género fue Ibn Quzmān (+ 1160), siendo de mencionar el místico granadino al-Šuštārī (+ 1269), ibn al-Jaṭīb (+ 1374) e ibn Zamrak (+ 1393), entre otros.

El *zéjel* tuvo una gran difusión fuera de las fronteras de al-Andalus, en el mundo musulmán y en la Europa medieval, especialmente en la primera etapa de la lírica trovadoresca y en algunas Cantigas a Santa María del rey Alfonso X "El Sabio", según indica R. Menéndez Pidal<sup>241</sup>. El hecho de estar escritos en el dialecto árabe andalusí será de gran trascendencia en el estudio la dialectología árabe como para la lingüística histórica hispánica, siendo uno de los temas -que por su carácter polémico- ha generado una mayor bibliografía tanto en las tendencias difusionistas como en los estudios lingüísticos históricos y estructuralistas, entre otras tendencias.

Según Federico Corriente<sup>242</sup> la métrica de los zéjeles de Ibn Quzmān podría denominarse eclécticamente "clásica acentual" o *arūḍ* cualitativo, dinámico o acentual. Distingue los metros siguientes, con diversas modificaciones:

*ṭawīl* (v-- v--- v--)

*mustaṭīl* (v--- v-- v---)

*basīṭ* (--v- -v- --v-)

---

<sup>240</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: *Todo Ben Quzman*, Madrid, 1972, 3 vols. F. Corriente: *Gramática, métrica y texto del Cancionero hispano-árabe de Aban Quzmān*, Madrid, 1980; *-Ibn Quzmān. El Cancionero hispanoárabe*, Madrid, 1984; *-Poesía estrófica (cejeles y/o muwaššahāt) atribuidas al místico granadino Aš-Šuštārī*, Madrid, 1988; "Catorce cejeles de Ibn Zamrak y uno de Ibn Aljaṭīb", *Anaquel de estudios árabes*, 1, 1990, 1-33.

<sup>241</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941.

<sup>242</sup> F. Corriente: op. cit. (1980), 78-79.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*madīd* (-v-- -v- -v--)

*mumtadd* (-v- -v--)

*hazaj* (v--v v---v)

*rajaz* (--v- --v- v--)

*ramal* (-v-- -v--)

*sarī`* (--v- --v- -v-)

*munsariḥ* (--v- -v-v -vv-)

*xafīf* (-v-- --v- -v-)

*muqtaḍab* (-v-v -vv-)

*mujtatt* (--v- -v--)

*mutaqārib* (v-- v-- v-)

*mutadārik* (-v- -v-)

## V. 5. Nūba.

Las *nūba-s*<sup>243</sup> son estructura de larga duración. En líneas generales se articula mediante un preludio instrumental, que recoge los diversos temas que aparecerán después en la *nūba*, distintos fragmentos cantados e interludios instrumentales, junto a otro elemento de coherencia como el ritmo que pasa paulatinamente de lento a *prestissimo* al final. La tradición hace remontar el origen de la *nūba* a la figura de Ziriyāb. Aunque se hayan aprovechado e insertado poemas o fragmentos melódicos anteriores, la forma actual que se conserva en el Norte de África es fundamentalmente bajo medieval y del periodo nazarí. Mahmoud Guettat diferencia la *nūba* de Ziriyāb (s. IX) formada por: *Našīd*, *Basīt*, *Muḥarrakāt* y *Ahzaý*; la estructura de la *nūba* de ibn Bāȳya (Avempace) (s. XII): *Istihlāl/Našīd*, *ʿAmal/(Istihlāl)*, *Muḥarrakāt/(Murqiṣāt)*, *Muwaššahāt/Azyāl* (poemas ligeros y danza); y la *nūba* de Tifāšī (s. XIII): *Našīd/Istihlāl*, *ʿAmal*, *Muḥarrakāt*, *Muwaššahāt/Azyāl* (poemas ligeros).

Abū `Abd Allāh Muḥammad ibn al-Ḥasan al-Ḥā'ik, que vivió en Tetuán en el siglo XVIII, realizó una recopilación de *nūbas*, en 1799, conocida como: *Kunnāš al-Ḥā'ik*<sup>244</sup>.

El musicólogo Mahmoud Guettat caracteriza a estas formas como típicamente del Magreb o del Mediterráneo occidental. El sustrato de la música de

---

<sup>243</sup> M. GUETTAT: *La musique classique du Magreb*, París, 1980, -*La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999. C. Poché: *La musique arabo-andaluse*, Cité de la musique/Actes Sud, 1995. M. CORTÉS GARCÍA: *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, 1996.

<sup>244</sup> VALDERRAMA MARTÍNEZ: *El Cancionero de al-Ḥā'ik*, Tetuán, 1954. M. CORTÉS GARCÍA: *Edición, traducción y estudio del Kunnāš al-Ḥā'ik*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 1996 (tesis doctoral en microficha); BENNUNA, M. y `ABBAS, Y.: *Kunnāš al-Ḥā'ik* (copia del manuscrito de la Biblioteca Muhammad Dawud de Tetuán), Rabat, Academia Real del Reino de Marruecos, 1999. *Kunnāš al-Ḥā'ik*, *Muḥammad b. al-Ḥusayn al-Ḥā'ik al-Tiṭwānī al-Andalusī*, Granada, 2003, facsímil de una copia del original realizada en 1931 para el Dr. Fernando Valderrama Martínez, donada por su familia al CDMA, estudio: M. CORTÉS GARCÍA. Existen diversos cancioneros, entre ellos destaca: *Iqād al-šumū`*, de al-Bu`šāmī; *Rawḍal al-ginā' fī uṣūli al-ginā'*, de un autor anónimo del siglo XVIII.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

al-Andalus toma en algunos lugares -con el paso del tiempo- elementos de la música beduina, bereber, turca, oriental y autóctonas. Se denomina *ma'lūf* o *fann* (tradicional) en Libia<sup>245</sup>, Túnez<sup>246</sup> y en la región de Constantina; *ṣan`a* (obra artística) en Argelia<sup>247</sup>, y *ālāt* (instrumentos) o *ṭarab* (emoción) en Marruecos<sup>248</sup>. Las *nūbas* del Magreb han tenido una serie de recopilaciones a lo largo de su historia, como obras teóricas y narrativas. En la Edad Media existía la *nūba* oriental, diferenciada de la occidental, aunque el término *nūba* ha sido

---

<sup>245</sup> Maḥmūd GUETTAT: *La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999, 134-136. El repertorio libio ha tenido influencias del mundo bereber, de Egipto y de los turcos. "... fruto de su adopción y transmisión casi exclusiva por las *ṭarīqa-s* o cofradías religiosas, en particular la cofradía de los *ʿisāwa*, donde el *ma'lūf* encontró su mejor refugio. Gracias a las distintas *zāwiya-s* (pequeñas mezquitas donde se reúne la cofradía), el *ma'lūf* conservó toda su vitalidad... Predominan los temas místicos y religiosos que cantan al amor y la gloria de Dios y del Profeta". "El *ma'lūf* constituye la tercera y última parte de la *ḥaḍrah* (sesión) de la cofradía". Los instrumentos utilizados son: *darbūka*, *gayta*, *bandīr*, *naqārāt* y *ṭār*. La *nūba* no toma el nombre del *ṭab`* o modo, sino de la primera *dajla* (hemistiquio inicial del poema cantado). Diferencian entre la *nūba barwāl* (más corta) y la *nūba maṣaddar* (más larga e importante).

<sup>246</sup> M. GUETTAT, op. cit. 127-131. "Las noticias sobre la *nūba* tunecina se remontan al siglo XIII, según la obra *Mut`atu al-asmāʿ fī ʿilm al-samā`*, de Aḥmād Tifāšī". Ha tenido influencias de la música bereber, de la música de las cofradías religiosas y turcas, como el *bašraf* (obertura o prelude instrumental de influencia turca). En esta obra se M. GUETTAT se puede seguir las personalidades e instituciones que han influido en este repertorio.

<sup>247</sup> M. GUETTAT, Op. cit. 121-127. "El repertorio de las *nūbas* argelinas está aparentemente representado por tres escuelas: la de Tremecén, la de Argel y la de Constantina... el repertorio de Tremecén, denominado "*garnaṭī*" [granadino] está emparentado con su vecino fronterizo de la escuela de Ouzda, en Marruecos. "La escuela de Constantina está dentro del marco cultural de Libia y Túnez, con gran influencia bereber. La escuela de Argel es deudora de las dos anteriores con influencias turcas. "Actualmente existen doce *nūbas* completas, a las que se suman siete *nūbas inqilābat* (sing. *neqlāb*), especie de "mini-*nūbas*" de origen reciente".

<sup>248</sup> M. GUETTAT: Op. cit. 116-117. En cuanto al repertorio marroquí: "... la música andalusí-magrebí ha conocido creadores como `Abd al-Raḥmān al-Fāsī (m. 1650), quien compuso piezas en el *ṭab`Raṣd al-dayl* y reemplazó los temas de la *nūba Ramal al-māya* por otros de carácter exclusivamente religioso; el músico también fesí Àllāl al-Batla, inventor, a principios del siglo XVIII, del *ṭab`* y la *nūba Istihlāl*; al-Bu`ṣāmī, autor de varias reformas; Muḥammad b. Zākūr (m. 1806), autor de numerosos poemas y zéjeles sufíes y Hiddū b. ʿYallūn, quien sustituyó el *qā'im wa*

## Reynaldo Fernández Manzano

reemplazado por el *waṣla* en el Próximo Oriente o *fāṣil* en Turquía.

En un principio, este repertorio se ha conservado gracias al sistema social de corporaciones artesanales y de hermandades religiosas, teniendo un gran prestigio y participando en fiestas públicas y privadas. El apoyo institucional en el siglo XX, su inclusión en los Conservatorios de música, la red de Festivales, desde los años 1960, las grabaciones discográficas y los medios de comunicación de masas, han difundido este patrimonio. En el caso del repertorio de *nūbas* de Argelia es de destacar las figuras de los investigadores Alexandre Christianowitsch<sup>249</sup> (1863), que tanta influencia tuvo en Rismki-Korsakov y en Borodin. Nathan-Edmond Yafil<sup>250</sup>, que realizó una serie de transcripciones a

---

*niṣf* (perdido), de la *nūba Garībat al-ḥusayn*. Conviene destacar igualmente la invención de la forma poético popular esencialmente marroquí: la *baryūla* (pl. *barwīl*) y la forma musical *al-dar̄y* (cuarta fase rítmica de la *nūba*), así como la inclusión en el *mizān* del *quddām bawākīr al-Māya* y del *quddām al-Ŷadīd*. Entre los numerosos músicos contemporáneos que han dejado su impronta en este repertorio, destacan en Tetuán: `Abd al-Salām Berrasūl y M. Bennūna (1902-1966), y en Fez: `Umar al-Ŷ`idī (1873-1952), Brīhī (1877-1955?) y Mṭīrī (1876-1946). La fama de éstos últimos es tal, que aún hoy se habla de la “*ṣana`ā*” *ḡ`idiyya*, *brīhīyya* o *mṭīriyya*. Estos tres *ṣana`i* están perpetuados por sus respectivos sucesores: Moḥammad Ŷ`idī, de la escuela de Tánger, al-Haḡy` `Abd al-Karīm Rā`is, de la escuela de Fez, Aḥmād al-Lukīlī, de la escuela de Rabat y Ṣaqqarā, de Tetuán”.

<sup>249</sup> Alexandre CHRISTIANOWITSCH: *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*, Colonia, 1863.

<sup>250</sup> Nathan-Edmond Yafil: *Ma`ymū' al-Agānī wa l-alḥān min Kalām al-Andalus*, (Recopilación de cantos y melodías andalusíes), Argel, 1904. También publicó en 22 fascículos una interesante serie de partituras: *Repertoire de musique Arabe et Maure. Collection d'ouvertures, mélodies, noubat, chanson, préludes, dances, etc.*, Argel, [1904]: 1. *Noubat et Sultan*, 2. *Bane Cheraff*, 3. *Touchiat Zidane, ... des Moures de Grenade*, 4. *Li habiboun ked samah li*, 5. *Touchiat Remel, ... des Moures de Grenade*, 6. *Kadriat senāa*, 7. *Ya Racha el Fitane*, 8. *Kadriat senāa 2e recueil*, 9. *Tchenebar aārak*, 10. *Mahma ikhter fel moudelel*, 11. *Touchiat Ghribt Hassine, musique andalouse*, 12. *Ya Badi el-Hassni Ahla ya Merhaba*, 13. *Tchenebar Sika*, 14. *Djar el-Haoua Ouhrek*, 15. *Zendani, 1e recueil*, 16. *El Ked el Ladi Sabani*, 17. *Touchiat Ghrib, ... des Maures de Grenade*, 18. *Zendani, 2e recueil*, 19. *Touchiat Maïa, ... des Moures de Grenade*, 20. *Ghouzili Sekkour nabet*, 21. *Zendani 3e recueil*, 22. *Touchiat Sika, musique andalouse*. También anuncia en esta colección la publicación de la *Nouba Remel Maïa*, integral, aunque personalmente no he podido ver esta edición.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

partitura muy utilizadas por la escuela Garnatí de Argelia. Salvador Daniel<sup>251</sup> (1963); Jules Rouanet<sup>252</sup> (1905-27). En el terreno discográfico Ahmed Hachlef<sup>253</sup> fue el fundador y presidente del *Club du Disque Arabe* en París, editando una serie de discos de 1963 a 1994.



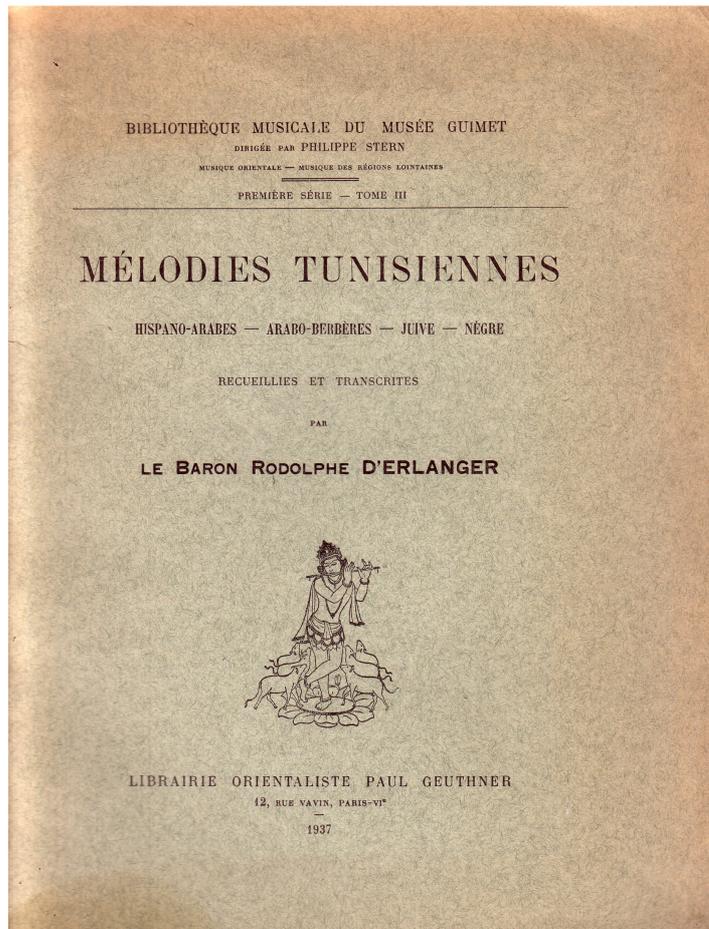
<sup>251</sup> F. SALVADOR-DANIEL: *Musique et instruments de musique du Magreb*, Argel, 1863, reeditada en París, 1986, y una reedición anterior con el título: *La musique arabe et ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, 1879.

<sup>252</sup> Jules ROUANET y Edmond Nathan YAFIL: *Répertoire de musique arabe et maure*, Argel, 1927, en donde recoge el trabajo que publicaron en 27 fascículos desde 1905.

<sup>253</sup> Christian POCHÉ y Jean LAMBERT: *Musiques du monde Arabe et Musulman, bibliographie et discographie*, Paris, 2000, 172.

## Reynaldo Fernández Manzano

En Túnez, el barón Rodolf d'Erlanger<sup>254</sup> (1930-59) y precisamente en el palacio que habitó, en Sidi Bou Saïd, se ha creado el *Centre des musiques arabes et méditerranéennes CMAM* en 1992.



---

<sup>254</sup> Rodolf d'ERLANGER: *La musique arabe*, Paris, 1930-1959, 6 vols. Reedición y estudio a cargo de Chr. POCHÉ, Paris, 2001.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

En Marruecos destacar a los pioneros Alexis Chottin<sup>255</sup> (1931); el padre Patrocinio García Barriuso<sup>256</sup> (1939, 1941); Arcadio Larrea Palacín<sup>257</sup> y Alfredo Bustani(1956); Abdelkrim Raïs y Mohamed Briouel<sup>258</sup> (1985). En cuanto a grabaciones discográficas la *Maison des cultures du monde*, creada en París en 1982, en colaboración con el Ministerio de Cultura de Marruecos, editó la integral de las *nūbas* de este país, en 11 estuches y un total de 72 CD<sup>259</sup>.

Las estructuras poéticas más utilizadas son la *qaṣīda*, *muwašṣaḥa* y *zéjel*. Además, existen en el Magreb otras *nūbas* populares y religiosas que suelen tomar el nombre del *Walī* (hombre piadoso) al que están dedicadas, igualmente los judíos del Norte de África conservan un repertorio de *nūbas* de origen andalusí.

La música de al-Andalus y del reino nazarí de Granada, llamada *garnāṭī*, se ha conservado por tradición oral en los países del Próximo Oriente, fundamentalmente repertorios de *muwašṣaḥas*; en el Norte de África (Marruecos, Argelia y Túnez), en especial las *nūbas* de al-Andalus y del reino nazarí de Granada, como diversas costumbres de la cultura andalusí en la Curva del Níger, conquistada por el morisco del reino de Granada Yúder Pachá en 1591.

---

<sup>255</sup> Alexis CHOTTIN: *Corpus de Musique Marocaine. Fascicule I: Nouba de Ochchāk*, París, 1931, reed. Casablanca, 1987.

<sup>256</sup> Patrocinio GARCÍA BARRIUSO: *Ecos del Magreb*, Tánger, 1939; *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid, 1941, reed. Sevilla-Tánger, 2001.

<sup>257</sup> A. LARREA PALACÍN y BUSTANI, Alfredo: *Nawba Isbahan*, Tetuán, 1956.

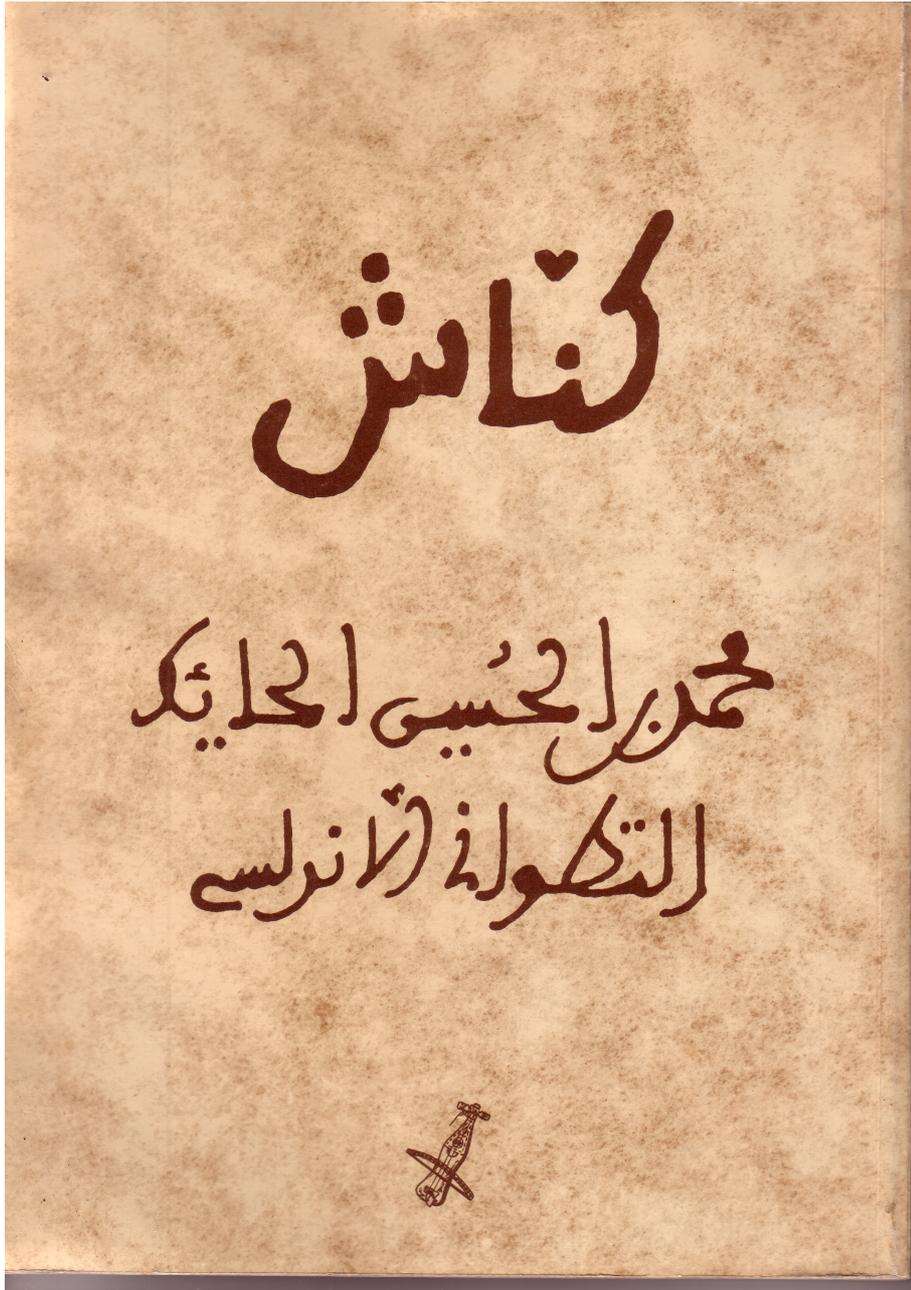
<sup>258</sup> RAÏS, Abdelkarim y BRIOUEL, Mohamed: *Al-Mūsīqā al-andalusiyya al-maghibiyya nawbat gharībat al-husayn*, Rabat, 1985.

<sup>259</sup> *Anthologie Al-āla: musique andalusi-marocaine*, París / Rabat, Maison de la Culture du Monde, Ministère de la Culture, Royaume du Maroc, 1989-2000, 11 estuches que contienen cada uno una *nūba* específica, en total 72 CD.

Christian POCHÉ: *La musique arabo-andalouse*, Cité de la musique / Actes Sud, Arles, 1995. Libro + CD. El disco que acompaña la publicación tiene un gran interés, dado que ha digitalizado grabaciones de discos de pizarra de 78 rpm de música andalusí.

Reynaldo Fernández Manzano

La cultura musical de al-Andalus, de transmisión oral, generó una serie de formas poético-musicales propias, desarrolló la teoría musical y contó con un gran número de fuentes narrativas, históricas, biográficas, literarias, lexicográficas y jurídico-morales.



Facsimil del manuscrito de al-Ḥā'ik: *Kunnās al Ḥā'ik*, Casablanca, 1981.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### V. 6. El papel de la mujer.

Podríamos distinguir tres aspectos o grupos:

- 1) Las mujeres esclavas.
- 2) Las mujeres libres.
- 3) La mujer y la cultura popular y cotidiana.

El tema ha sido estudiado<sup>260</sup> por Manuela Cortés, M<sup>a</sup> Dolores Guardiola, Manuela Marín, Teresa Garulo, Pierre Guichard, M<sup>a</sup>. Jesús Viguera, Mahmud Sobh, etc. Gracias a los Diccionarios biográficos, género histórico de gran tradición en el mundo islámico, conocemos a más de 116 mujeres en al-Andalus.

Se ha mitificado el papel de la mujer en al-Andalus en la literatura de

---

<sup>260</sup> María Luisa ÁVILA: “Las mujeres ‘sabias’ en al-Andalus”, *La mujer en al-Andalus*, Madrid-Sevilla, 1989, 139-184. María Dolores GUARDIOLA: “La figure de la Kayna dans les sources musicales”, *Le patrimoine andalou dans la culture arabe et espagnole*, Túnez, Cahier du Cérès (Histoire n° 4), 1991, 107-127. Manuela CORTÉS GARCÍA: *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, 1996; - “La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval”, *Música Oral del Sur*, 2 (1996), 193-206; - “Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)”, *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Rosa INIESTA MASMANO [ed.], Valencia 2011. María Isabel FIERRO: “Mujeres hispanoárabes en tres repertorios biográficos: Yāḍwa, Ṣīla y Bugya (siglos XI-XII)”, *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid, 1983, 177-182. Teresa GARULO: *Dīwān de las poetisas de al-Andalus*, Pierre GUICHARD: *Structures sociales “orientales” et “occidentales” dans l’Espagne musulmane*, Paris, Mouton, 1977 (versión española: *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*, Barcelona, 1976). Manuela MARÍN: “Las mujeres de las clases sociales superiores: al-Andalus, desde la conquista hasta el final del califato de Córdoba”, *La mujer en al-Andalus*, Madrid-Sevilla, 1989, 105-127; - “Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Andalus”, *Historia de las mujeres*, (título original: *Storia delle donne*, Roma-Bari, 1990), Madrid, 4<sup>a</sup> ed. 2006, 562-573. María Jesús RUBIERA: *Poesía femenina hispanoárabe*, Madrid, 1990. Mahmud SOBH: *Poetisas árabe-andaluzas*, Granada, (s. d.) ISBN: 84-505-2106-8. María Jesús VIGUERA: (de.) *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*, Madrid-Sevilla, 1989, ed. “Estudio preliminar” 17-34.

## Reynaldo Fernández Manzano

finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, considerando a la mujer en al-Andalus como una precursora -casi- del feminismo actual, culta y liberal. Ciertamente llegó a un grado de desarrollo mayor que otras zonas pero con bastantes limitaciones. Las esclavas no eran libres, pertenecían a sus amos, debían satisfacerlos física e intelectualmente. Una joven esclava que supiera cantar, tocar instrumentos, componer poemas, bailar, era mucho más apreciada que otra que careciera de estas cualidades, pero era para mostrarlas ante su señor o para que este presumiera de su poder y riqueza ante sus amigos -hombres- exhibiéndola. Gozaban de un estatus mejor que el resto de las esclavas, siendo las favoritas, pero cuando la juventud y belleza desaparecían su papel era diferente, encargándose del aprendizaje de otras esclavas jóvenes. También había escuelas de esclavas para así aumentar su valor a la hora de su venta.

Las mujeres libres, como muy bien indica Manuela Marín, con alguna excepción, habían recibido su formación de su padre, sus hermanos o su marido. Abū `Amr al-Dānī tuvo como alumna a Rayḥāna, en Almería. Rayḥāna estudiaba el Corán separada por una cortina de su maestro, quién le indicaba las pausas por medio de una varita.

Como las esclavas, las mujeres libres podían satisfacer mejor intelectualmente a sus maridos y cumplir un papel cualificado como reproductoras, al poder educar a los hijos desde muy temprana edad. En ningún caso tendrán una actividad pública, no serán *ulemas*, ni enseñaran en las Madrazas ni ocuparan altos cargos en la Corte y en la administración. Su ámbito será el doméstico y la participación en las tertulias de sus maridos y familiares. Estas limitaciones no serán obstáculo para que muestren su talento y alto grado de conocimiento de la lengua árabe en sus poemas, campo en el que destacaron especialmente.

Mut`a, esclava de Ziryāb cantó al príncipe `Abd al-Raḥmān ben al-Ḥakam unos versos compuestos por ella misma. Ibn `Abd Rabbihi (860-940) se impresionó mucho al escuchar una canción de la esclava Maṣābīḥ, adiestrada por Ziryāb. Famosa fue la esclava Lubnā (siglo X) por sus conocimientos de

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

gramática, métrica, como poetisa y en cálculo. Otras esclavas célebres fueron Qalam, Qamar y Hind.

Muy conocida es la anécdota de la esclava I`timād al-Rumaykīyya, quien lavando en el río Guadalquivir supo completar el segundo hemistiquio del verso de Mu`tamid ben `Abbād (1039-1095), futuro rey de Sevilla, enamorándose y casándose con ella. Su hija Buṭayna también fue excelente poetisa. Otra esclava de al-Mu`tamid también componía poemas: al-`Abbādiyya. Gāyat al-Munà, al-`Arūḍiyya, etc. Conforman un amplio repertorio de esclavas poetas y cantoras.

En cuanto a las mujeres libres que destacaron en el arte de la poesía mencionar a: Ḥafṣa bint Ḥamdūn, siglo X, de Guadalajara. Al-Gassāniyya al-Bayyāniyya, siglo XI, natural de Pechina (Almería). Ḥamda bint Ziyād al-Mu`addib, también llamada Ḥamdūna, Henrí Pérès la sitúa en el siglo XI, Ibn Sa`īd en el XII, de Guadix (Granada). Wallāda bint al-Mustakfī (994-1091), Córdoba, hija del califa Mustakfī. Muhya bint al-Tayyānī, discípula y enamorada de Wallāda, siglo XI, Córdoba. Umm al-Kirām bint al-Mu`taṣim ben Ṣumādih, siglo XI, su padre era rey de Almería.

Umm al-`Alā' bint Yūsuf al-Hiyāriyya, siglo XI, Guadalajara. Nazhūn bint al-Qilā'ī, siglo XII, Granada, al-Maqqarī en *al-Mugrib*, dice que era libertina. Mientras que Ibn Sa`īd en *Rāyāt al-mubarrizīn*, la sitúa en el XII y nos dice que su poesía era superior a la de los hombres. Ḥafṣa bint al-Ḥāyī al-Rukūnī (o al-Rukūnyya), siglo XII, era de La Alpujarra granadina, enseñaba a las mujeres en el palacio de al-Manṣūr en Marrākus, donde murió. Amat al-`Azīz, siglos XII-XIII, levantina. Al-Ballisiyya, siglo XII?, poetisa analfabeta que aprendió poesía de forma oral, al-Ḍabbī la menciona como de Vélez. Qasmūna bint Ismā`īl, siglo XII, Granada, de familia judía.

### V.6.1. Amor 'udrī y amor cortés.

Ibn Hazm de Córdoba: Difieren entre sí las gentes sobre la naturaleza del amor y hablan y acaban sobre ella. Mi parecer es que consiste en la unión entre partes del alma que, en este mundo creado, andan divididas, en relación a cómo primero eran en su elevada esencia; pero no en el sentido en que lo afirma Muh.ad ibn Dāwūd [868-910] (¡Dios se apiade de él!) cuando,

## Reynaldo Fernández Manzano

respaldándose en la opinión de cierto filósofo, dice que “son las almas esferas partidas”, sino en el sentido de la mutua relación que sus potencias tuvieron en la morada de su altísimo mundo y de la vecindad que ahora tienen en la forma de su actual composición...

Corroborar esta opinión el hecho de que sabemos que existen diferentes suertes de amor. Es el mejor el de los que aman en Dios Honrado y Poderoso, bien por el esfuerzo que ambos ponen en una obra común, bien por coincidir en los principios de una secta o escuela, bien por compartir la excelencia de un saber que puede ser otorgado al hombre. Pero hay, además, el amor de los parientes; el de la afectuosa costumbre; el de los que se asocian para lograr fines comunes; el que engendran la amistad y el conocimiento; el que se debe a un acto virtuoso que un hombre hace con su prójimo; el que se basa en la codicia de la gloria de ser amado; el de los que se aman porque coinciden en la necesidad de guardar encubierto un secreto; el que se encamina a la obtención del placer y la consecución del deseo; y por fin, el amor irresistible que no depende de otra causa que de la antes dicha de la afinidad de las almas<sup>261</sup>

Ibn Hazm determina los distintos tipos de amor: amor a Dios, amor al prójimo, amor a la familia y amigos, amor egoísta e interesado, amor carnal y amor *`udrī*, o amor cortes neoplatónico.

El amor es física y química, lo que los clásicos denominaban instinto, pero también es uno de los elementos más importantes en la articulación social<sup>262</sup>. En la sociedad islámica los matrimonios son pactados por los familiares, ni el hombre ni la mujer eligen a sus parejas. El hombre puede tener más de una esposa, pero estas también son impuestas. Esta sociedad genera una serie de dependencias: el esclavo/esclava dependen de su dueño, la mujer del marido, el hombre de sus mayores, sus mayores del jefe del clan este del jefe de tribu, el jefe de tribu del *cadī* (juez), del *imān* de la mezquita y del ejército, estos del gobernador, el gobernador del Emir o Califa, generándose complejas relaciones de dependencia e influencias mutuas. Las contradicciones que se producen entre instinto y estructuras sociales del matrimonio se resuelve, en parte, mediante la sublimación

---

<sup>261</sup> Emilio GARCÍA GÓMEZ: *Ibn Hazm de Córdoba: El Collar de la paloma*, 1ª de., Madrid, 1971, 2ª de, Madrid, 1979, 101-102.

<sup>262</sup> Lewis Henry: *Systems of consanguinity and affinity*, 1870.F. ENGELS: “El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado”, en C. MARX y F. ENGELS: *Obras escogidas en dos tomos*”, t. II, Editorial Progreso, Moscú, 1971, pp. 168-169.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

artística, poesía y música jugaran un papel de bálsamo y envolvente de estos conflictos.

El objetivo final del amor *'udrī* es el amor mismo, un amor puro, casto, alejando de cualquier idea de relación sexual o contacto carnal. Pero la cultura no solo tiene un papel funcional evidente, también tiene la capacidad de tener vida propia, de generar desarrollos autónomos y de -en ocasiones- ser un elemento que se opone al sistema.

La poesía y la música que la acompaña han sido el escenario en donde podemos observar todas las posibilidades de esta situación: amores prohibidos, amores entre homosexuales, deseo de placer de las mujeres poetas, hasta el amor cortes, platónico o *'udrī*.

En el lado cristiano la “cansó” de los trovadores es casi exclusivamente amorosa y esta concebida para el servicio de las damas<sup>263</sup>. Los trovadores, en la manera de expresar y sentir el amor, trasladan la terminología jurídico-feudal y las situaciones de señor y vasallo a las relaciones hombre-mujer. Ella es el Señor y el poeta el vasallo. Como comenta Martín de Riquer, lo que algunas veces pudo nacer como una ficción de amor también se puede convertir en un amor verdadero disimulado con otras ficciones. En la lírica trovadoresca admitían cinco escalones respecto a la dama: el de *fenhedor* (tímido), *pregador* (suplicante), *entendedor* (enamorado tolerado), *drutz* (amante), y *fach* (*acte de la copulación*).

El amor trovadoresco exige, por encima de todo, la discreción del poeta, ya que la mujer a la que canta ha de ser forzosamente una dama casada. Frente al matrimonio de conveniencias políticas o económicas, a este amor cortes se le confiere un mayor contenido espiritual, dado que es verdadero y de libre elección, y que se acrisola en la prueba de clandestinidad y por el riesgo que comporta.

---

<sup>263</sup> MARTÍN de RIQUER: *Los trovadores: Historia, literatura y textos*, 3 vols. Madrid, 1975. 77-82.

## Reynaldo Fernández Manzano

(Recordemos la idea neoplatónica recogida por los pensadores árabes de dos medias esferas separadas que desean su encuentro).

Guillermo IX (1071-1127), Conde de Poitiers y Duque de Aquitania, será el primer trovador occidental del que nos ha quedado obra en lengua provenzal. En los años 1101 y 1102 participó tardíamente en la Primera Cruzada tras la caída de Jerusalén. Sostuvo varias guerras contra los condes de Tolosa. Fue excomulgado en dos ocasiones, una de ellas por abandonar a su esposa legítima y arrebatarle a la fuerza la mujer a su vasallo el vizconde de Châtellerauld. Hizo adornar su escudo de guerra con la imagen de su mujer desnuda. Entre 1120 y 1123 combatió junto a Alfonso I el Batallador, su cuñado, para intentar conquistar a los musulmanes el reino de Valencia.

Guillermo IX, según Ramón Menéndez Pidal<sup>264</sup>, se vería influenciado por la poesía y la música de al-Andalus, así como por el amor *`udrī*.

Ramón Menéndez Pidal<sup>265</sup> nos cuenta el episodio de Barbastro en 1064, recogido por el cordobés Ibn Ḥayyān: Otra noticia pertinente... Se relaciona con cruzada hispánica bastante anterior a las primeras cruzadas de Oriente, cruzada emprendida por los nobles franceses en auxilio del rey de Aragón, nieto de Sancho el Mayor. Entonces un ejército papal de normandos, y franceses conquistó transitoriamente Barbastro, en la frontera de Aragón, en el año 1064, y el historiador coetáneo, el cordobés Aben Hayyan, cuenta que un mercader judío, amigo suyo, fue encargado de rescatar las hijas de un rico musulmán, cautivas en poder de un conde de los conquistadores de aquella ciudad... el Conde dijo: “Esta que ves ahí es mi predilecta. Aquella otra, tan hermosa, es una incomparable cantora... Acabado el canto, el conde despidió al mercader, encareciendo de nuevo el agrado que recibía de sus cautivas, muy preferible para él a todo el oro que el padre enviaba para rescatarlas... sabemos que de esos cautivos selectos, una de cuyas preciadas habilidades era el canto, se llevaron los conquistadores de Barbastro muchos millares a Francia y que hasta Constantinopla llegaron 7.000. Al capitán del Papa, se dice, cupieron 1.500 cautivas. Y esta anécdota de Barbastro puede tener relación directa con la cuestión del primer trovador conocido, pues el duque de Aquitania, Guillermo VIII, futuro padre de Guillermo IX el

<sup>264</sup> Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1 ed. 1942, 7ª ed. 1975, 17; *-España eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, 1ª ed. 1956, 3ª ed. 1977.

<sup>265</sup> Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1ª de. 1941, 6ª ed. 1973, 36-36.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

trovador, tomó parte principalísima en la cruzada, tanto que a él solo atribuyen algunos documentos franceses la conquista de Barbastro, y así es de presumir que en el botín que se llevo a su tierra figurarían algunos centenares de jóvenes cautivas.”

Pero este amor `udrī o amor caballeresco ¿era un mero entretenimiento masculino? ¿qué papel jugaban las mujeres?. Veamos dos ejemplos.

Al-Mu`tamid<sup>266</sup> (1040-1069), rey de Sevilla, paseando un día a orillas del Guadalquivir con su amigo y amante Ibn `Ammār de Silves o Abenamar (1031-1086) jugaban a improvisar poemas, entretenimiento extremadamente popular en la sociedad andalusí de la época. Al levantarse una ligera brisa sobre el río, dijo al-Mu`tamid: "El viento tejiendo lorigas en las aguas". Ante lo cual esperaba la respuesta de su compañero. Sin embargo, Ibn Ammar no tuvo tiempo de responder puesto que ambos oyeron una voz femenina que completaba la rima: "¡Qué coraza si se helaran!".

La voz correspondía a una muchacha escondida tras los juncos. Era una joven bellísima llamada Rumaikiyya, esclava de un arriero. Al-Mu`tamid quedó inmediatamente enamorado, la llevó a su palacio y la hizo su esposa, tomando el nombre de Itamad. Cuando al-Mutamid fue depuesto, Rumaikiyya partió con él al exilio.

La relación Al-Mu`tamid y Rumaikiyya fue la fuente de numerosas historias, como la que aparece en el *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, cuento XXX, *De lo que aconteció al rey Abenabed de Sevilla con su mujer, Ramaiquía*, obra de Don Juan Manuel.

Leonor de Aquitania (ca. 1122-1204), nieta de Guillermo IX de Aquitania el trovador, se casó con Luis VII (1120-1180), el mismo año de 1137 en que se convertirá en rey de Francia. El padre de Leonor, Guillermo X de Aquitania, fue el protector del trovador Marcabré.

---

<sup>266</sup> Miguel José HAGERTY: *Al Mu`tamid: Poesía. Traducción y comentario*, Bosch, Barcelona, 1979; *-Al-Mutamid de Sevilla. Poesía completa. Traducción y comentario*, Granada, Comares, 2007.

## Reynaldo Fernández Manzano

Luis VII de Francia no simpatizaba con el juego de amor que se practicaba en el Sur, a diferencia de su esposa Leonor que le encantaba. La costumbre de coquetear de la reina le llevó a obtener la anulación de su matrimonio en 1152. Leonor se casará en seguida con Enrique de Anjou, duque de Normandía, y que dos años más tarde se convertirá en Enrique II rey de Inglaterra. Leonor, reina de Inglaterra, tenía varios trovadores en su corte y le transmitió esta afición a sus hijos, el más famoso: Ricardo Corazón de León. A la muerte de Enrique II Leonor se hará cargo del reino de Inglaterra en ausencia de su hijo Ricardo Corazón de León que se encontraba en la tercera Cruzada hasta su regreso.

Papel muy destacado en la difusión de la moda trovadoresca y en el amor cortés tendrán las hijas de Leonor de Aquitania, que fue reina de Francia y reina de Inglaterra. De su matrimonio con Luis VII de Francia nacerán María y Aelis. María se convertirá en condesa de Champagne y Aelis en condesa de Blois. Aelis inspirará al trovador Gautier d'Arras y María al famoso Chrétien de Troyes, autor de famosos libros de caballería basados en las leyendas artúricas. El nieto de María: Teabaldo, gran trovador, será conde de Champagne y luego rey de Navarra. Por otra parte Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra y Leonor de Aquitania, se casará con Alfonso VIII de Castilla.

La hija de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet, nieta de Leonor de Aquitania, Berenguela I de Castilla (1180-1246), madre de Fernando III, mostrará su amor por la música trovadoresca, la danza y la música árabe en su almohada, conservada en el Museo de Burgos. En tafetán carmesí, presentando decoraciones incrustadas de tapicería, entre las que destaca el gran medallón central. Éste está formado por una corona con inscripción árabe en letra cursiva que enmarca las figuras de dos danzarinas enfrentadas en torno a un esquemático árbol de la vida. Esta decoración es propia del arte copto.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Las mujeres tendrán una importancia decisiva en la difusión del amor cortes, como receptoras de mensajes, como protectoras, como difusoras, como juglares y como poetas y músicos que transmiten y participan en la creación de ese repertorio, por el cual, en el mundo poético ellas son las señoras y los hombres sus vasallos en una sociedad que imponía lo contrario.

### V. 7. La música *imazighen* (bereber)

Los *imazighen* en lengua bereber (*sing. amazigh* pl. *imazighen*) pertenecen a un conjunto de etnias autóctonas del Magreb, al oeste del valle del Nilo. Se distribuyen del oasis de Siwa, en Egipto, al océano Atlántico y del mar Mediterráneo al río Níger. Hasta la conquista de las Islas Canarias, en el siglo XV, el ámbito de los pueblos bereberes abarcaba también las islas Canarias, ya que sus aborígenes eran *imazighen*. El conjunto de las lenguas bereberes denominado *tamazight* es una rama de las lenguas afro-asiáticas.

Los musulmanes que entraron en la Península Ibérica en el año 711 fueron principalmente bereberes al mando de un bereber, Ṭāriq ibn Ziyād, aunque bajo la soberanía del califa `Abd al-Mālik y su virrey del norte de África, Musa ibn Nuṣayr. Los bereberes ayudaron supuestamente a `Abd al-Raḥmān I en al-Andalus tras la masacre de su familia porque su madre era bereber.

Durante la época de las taifas (1031-1094) algunas dinastías fueron bereberes. El periodo de taifas terminó cuando una dinastía bereber de los almorávides se hizo cargo de al-Andalus (1086-1145), hasta que fueron sucedidos por los almohades (1147-1232) otra dinastía del Norte de África.

En la jerarquía de poder los bereberes se encontraban entre la aristocracia árabe y los muladíes. La rivalidad étnica fue uno de los factores más importantes que impulsaron la política andalusí. Los bereberes componían hasta un 20% de la población del territorio ocupado. Después de la caída del califato los gobernantes de los reinos de taifas de Toledo, Badajoz, Málaga y Granada eran bereberes.

Una de las grandes obras sobre el mundo bereber es la *Encyclopédie Berbère*, iniciada en 1984 bajo los auspicios del Consejo Internacional de Filosofía de la UNESCO y bajo la dirección de Gabriel Camps<sup>267</sup>, hasta el momento se ha publicado el volumen 28-29 que contiene los términos de la K a la L. En el terreno musical

---

<sup>267</sup> *Encyclopédie Berbère*, director: Gabriel CAMPS, Edisud, Aix-en -Provence, 1984 y ss. Hasta el momento se ha publicado el vol. 28-29, 2008, que contiene los términos de K a L.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

destacar la obra pionera de Alexis Chottin<sup>268</sup> de 1933, o los estudios más actualizados de Miriam Rovsing Olsen<sup>269</sup>, de 1997, y la obra de Bernard Lortat-Jacob<sup>270</sup> de 1980, entre otras. Esta primera parte es un estado de la investigación basada en estos dos autores. La segunda parte, sobre la escuela andalusí en la Curva del Níger es una investigación propia.

La cultura y la música bereberes son poco conocidas, pese a que podemos suponer que tuvieron una notable influencia en el panorama del mundo rural de al-Andalus así como en las ciudades.

Se trata de una poesía, música y danzas populares de transmisión oral, vinculada a los ciclos de la naturaleza, del mundo agrario y los ciclos vitales. La poesía tiene una gran importancia, la improvisación acompañada de polirritmias de tambores de marco (panderos), platillos, sonajas metálicas, palmas, gritos de jaleo (*taghwrit*) y otros instrumentos idiófonos metálicos (*tiqqawin*, instrumento por excelencia de los *gnawa*, grandes castañuelas metálicas. *Naqus*, campana fabricada con un tubo de metal sobre la que se golpea con dos varillas metálicas, pero nunca de forma simultánea con las *tiqqawin*). En el Gran Atlas occidental incorporan la flauta, *talc`wwatt*, de la familia del *nāy*, instrumento pequeño de sonido agudo de seis agujeros, vinculado al mundo del pastoreo y que era muy conocido en al-Andalus.

Poesía religiosa, poesía popular profana cantada, poesía improvisada y cantada en justas o torneos poéticos. Estructuras de estribillo y estrofas solistas, tipo villancico y conjuntos instrumentales. Todo ello nos lleva a especular sobre la relación de estas músicas bereberes que se implantaron en las zonas rurales de al-Andalus con el folclore posterior de trovos de la Alpujarra y de la serranía de

---

<sup>268</sup> CHOTTIN, Alexis: *Corpus de musique marocaine II. Musique et danses berbères du pays cheleuh*, París, Heugel, 1933. Reedición en Casablanca, Librarie Libre-Service, 1987.

<sup>269</sup> ROVSING OLSEN, Miriam: *Chants et danses de l'atlas (Maroc)*, Cité de la Music / Actes Sud, 1997; trad. Española: *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*, Akal, Madrid, 1999, libro + CD; *Chants de mariage de l'Atlas marocain*, tesis de doctorado de tercer ciclo, Nanterre, Universidad de París-X, 1984.

<sup>270</sup> LORTAT-JACOB, Bernard: *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 1980, libro + disco de 45 rpm flexible con grabaciones de 1969-1975.

## Reynaldo Fernández Manzano

Córdoba, lo verdiales de los montes de Málaga, la flauta y el tamboril rociero de Huelva, las décimas improvisadas de Canarias o los repentistas cubanos e hispanoamericanos. Pero es pronto para hacer conjeturas y la investigación con sus métodos probatorios y documentales debe realizarse sin prisas y queda mucho por conocer para poder sacar conclusiones, que en estos momentos solo la intuición parece atisbar.

En el mundo rural bereber es especialmente importante el ciclo de la cebada, en el que se realizan cantos de carácter religioso. La siega, la trilla con los animales que pisotean (burros, mulos y mulas) en donde los hombres se alternan cantos agudos no medidos de carácter triste sin acompañamiento instrumental (en nuestro folclore los cantos de muleros son muy característicos); el aventado para separar el grano de la paja, conforman un repertorio que marca el devenir natural anual y el ciclo agrario.

Los esponsales forman un ciclo propio de gran importancia. La boda sella un pacto entre dos familias, en ocasiones entre dos tribus. La boda congregan a cientos de invitados a los que hay que dar comida y alojar varios días. El ritual y la música canalizan los diversos momentos de la fiesta.

### - *Tamghra*.

La *tamghra* es una danza ritual específica de la boda. Se ejecuta el primer día de la fiesta y a veces también el tercero. Las mujeres bailan en medio de dos grupos de hombres, unos tocan el tambor y otros cantan.

### - **Endechas y *amarg*.**

Cada tribu o fracción de tribu tiene su propio repertorio para las bodas. Son cantos de mujeres para la novia. Se denominan: *ladkar, urar, asnimmr, urrahman, asallaw, izwirring, izirring*, (según los lugares). Las endechas forman la primera parte, son canciones tristes que hacen llorar, sostenidas por el lamento de las mujeres, cantos no medidos a *capella*. *Amarg* son cantos para el final, mas alegres y que invitan a la danza. El principio de cada secuencia se inicia con tres chillidos largos

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*tagħwrit*. Especial relevancia tienen los cantos de mujeres para los preparativos de la novia antes de salir de su casa. Se invoca a `Allāh y se realizan cantos tristes y de consuelo a la novia antes de su partida y de acuerdo con el ceremonial. Estas canciones o *amarg* suelen ser cantadas por mujeres casadas o divorciadas. Su estructura es antifonal (alternándose dos coros). También se producen estructuras responsoriales y antifonales entre dos solistas seguidos de sus propios coros. Estos coros (mujeres de la familia del novio y mujeres de la familia de la novia) se colocan de forma teatralizada ocupando diferentes espacios. En el Anti-Atlas, cuando el séquito de la novia llega a casa del novio, las mujeres del novio cantan desde el tejado de la casa y las de la novia a la entrada de la misma.

### - *Aħwash* y *aħidus*.

Las fiestas nocturnas en el buen tiempo: *aħwash* y *aħidus*. Después de una dura jornada de trabajo se cambian de ropa, se ponen sus mejores galas y caminan largos recorridos para asistir a la fiesta de música y danza que durará hasta el amanecer. Estas fiestas campesinas, a las que acuden músicos ambulantes profesionales, se denominan *aħwash* en la zona suroeste del Atlas donde están los Chleuhs, y *aħidus* en la región bereber del nordeste del Atlas. Los tambores de marco del *aħidus* están provistos de una campanilla, a diferencia de los tambores de *aħwash* que no la tienen (Lotart-Jacob, 1980). Poesía improvisada y cantada, danza de las jóvenes, el ritmo de los tambores de marco, las palmas, los gritos, el repertorio tradicional, todo ello conforma un espectáculo que impresionó a los viajeros occidentales y la industria del cine. Se ha especulado sobre si estas danzas tienen un carácter ritual, si el entrecruzamiento de melodías femeninas y masculinas no provoca un torbellino que atrae la lluvia, si la caída de las mujeres al final de la danza no es un desvanecimiento. Gilbert Rouget<sup>271</sup> opina que no, pero Miriam Roving<sup>272</sup> mantiene serias dudas.

---

<sup>271</sup> ROUGET, Gilbert: *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, prefacio de Michel Leiris. París, Gallimard, 1980, reed. París, 1990, 425-426.

<sup>272</sup> ROVSING OLSEN, Miriam, op. Cit, 1997, 108-110.

## Reynaldo Fernández Manzano

Por último mencionar algunas figuras y agrupaciones características:

### - *Imdyazn.*

Los *imdyazn*, músicos de temporada del Gran Atlas oriental. Al jefe le acompañan dos músicos con el tambor de marco y con el *kamānya* (fidula, viola o violín tocado en posición vertical). A este grupo se une un personaje singular: *bu ughanim* “el del junco”, que canta y toca un aerófono doble de lengüeta simple (tipo clarinete), con una caña melódica y otra que hace de bordón. Este personaje se engalana y baila como una mujer, es un bufón que indaga en los temas que le preocupan a la comunidad o que son de actualidad local para incorporarlos a sus cantos.

### - *Shikhat.*

Se encuentran en el Medio Atlas y en el Gran Atlas oriental. Según Miriam Rovsing y Lortat-Jacob, se trata de bailarinas-cantantes, muchas veces prostitutas, que se acompañan de un grupo de músicos. Sus canciones son picantes, amorosos, etc.

### - *Rways.*

Los *rways*. grupos muy populares que actúan en los poblados de los Chleuhs y en los lugares de Europa en donde han emigrado. El poeta-cantor se acompaña de un *rribab*<sup>273</sup> monocorde, su timbre es nasal y recuerda al de una flauta. Lo acompañan varios músicos que tocan el laúd de cuatro cuerdas (*loṭar; genbri*). Un músico toca una campana (*naqus*), a los que se puede sumar otros tañedores de panderos (*allun*) y de platillos (*nuiqsat*). Estos platillos eran tocados a principios de siglo por jóvenes afeminados, en la actualidad solo los tocan las bailarinas (*raysat*).

---

<sup>273</sup> Según CHOTTIN, op. cit. 1933, el *rabāb* (*rribab*) se introdujo a principios del siglo XX como instrumento del cantor-solista. Aunque en todo el mundo árabe medieval es muy frecuente el poeta acompañado de este instrumento.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### - *Rāy (rai)*.

Reseñar como el fenómeno actual del *rāy (rai)* surge de la música bereber, de los pastores beduinos, en Oran (Argelia), acompañada de tambor de marco y flauta, en los ambientes pobres del proletariado urbanos de 1930. Canto de denuncia y crítica social, de fusión, que ha evolucionado incorporando instrumentos de la música árabe y del pop-rock, muy popular en los países árabes y en Europa, especialmente en Francia y en París donde reside una importante colonia argelina siendo una manifestación muy apreciada. (No nos detenemos en este género por salirse del marco de nuestro estudio).

## V. 8. Estructuras musicales.

La música árabe y de al-Andalus es fundamentalmente monódica, aunque en algunos momentos se produce heterofonía. La música vocal será un gran determinante y factor de primer orden, pudiendo presentarse sola o acompañada de instrumentos musicales y de la danza. El repertorio instrumental lo constituyen preludios y posludios de obras vocales-instrumentales, así como composiciones e improvisaciones específicas de este género. La música árabe presenta un gran desarrollo melódico y rítmico, amplio y rico en matices. Las formas de división de la octava o los modos de la música árabe son muy variados. Se podría distinguir los modos de la escuela de *ūdistas*, los de la escuela de *ṭunbūristas*, como los de la escuela de los sistemáticos. Comparar la especulación en la música culta árabe de la teórica con la práctica real, analizar los más utilizados en los distintos países, tanto en la música religiosa como en la popular, es una labor que no es posible realizar en estas breves líneas.

Fundamentalmente el modo consta de siete notas diferentes, estando algunos sonidos a distancias inferiores al medio tono, (aunque algunos países islámicos africanos utilizan escalas pentatónicas). El modo o la gamma la constituye una forma melódica determinada, a la que se le asignan estados de ánimo diferentes. Las notas fundamentales, de esta forma melódica, permanecen invariables en un determinado modo, *ṭab'* (en países occidentales árabes) o *maqām* (en los países orientales árabes) y pueden ser transportadas, quedando otras notas como secundarias o no características de dicho modo y por consiguiente pudiendo variar, fórmula que enriquece la melodía y le da amenidad.

### Ciclos rítmicos.

La música occidental se articula mediante la medida del compás. En otras culturas el ritmo se ha organizado en ciclos. El ritmo se articula en golpes sordos, golpes sonoros y silencios, junto a todo tipo de combinaciones, acentuaciones, matices, ritmo fundamental y ritmos sutiles, que conforman uno de los aspectos

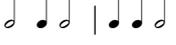
## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

más ricos y variados de la música árabe. Vamos a ver distintos ejemplos de esta estructuración en diversas culturas.

### Los ciclos rítmicos en la **música griega**

Pies griegos	notación
Troqueo	♩ ♩
Yambo	♩♩
Espondeo	♩ ♩
Dáctilo	♩ ♩♩
Anapesto	♩♩♩
Anfibraco	♩♩ ♩
Baquio	♩♩ ♩
Anphimacro o Cretico	♩ ♩ ♩
Antibaquio	♩ ♩ ♩
Peonio I	♩ ♩♩♩
Peonio II	♩♩ ♩♩
Peonio III	♩♩♩ ♩
Peonio IV	♩♩♩♩
Jónico mayor	♩ ♩ ♩♩
Jónico menor	♩♩♩ ♩
Coriambo	♩ ♩   ♩♩
Antipasto	♩♩   ♩ ♩
Tríbraco	♩♩♩
Moloso	♩ ♩ ♩
Epitrito I	♩♩ ♩ ♩
Epitrito II	♩ ♩♩ ♩
Epitrito III	♩ ♩ ♩♩

## Reynaldo Fernández Manzano

Epitrito IV	
Adónico (dactilo + troqueo)	
Dochmius I	
Dochmius II	
Dáctilo + Antibaquio	
Amphimacro + Anapesto	

Con el procedimiento de la hemiola se transformarían los ciclos con valores irregulares: ejemplo de hemiola del pie Troqueo:  se transforma en un ciclo de 5/16 

La música de la **India** es una de las más ricas en la estructuración de ciclos rítmicos. Olivier Messiaen es el que mejor estudió estos ritmos y los aplicó en su música<sup>274</sup>.

---

<sup>274</sup> Olivier MESSIAEN: *Traité de Rythme, de Coleurs, et D'Ornithologie*, Tomo I, en donde analiza los ciclos rítmicos griegos, de la India, y su repercusión en obras del de el clasicismo hasta en autores contemporáneos.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Veamos una de las tablas que realizó Messiaen de los 7 Tālas y los 5 Jātis en la teoría Karnātiqa:

Noms des 5 Jātis

Noms des 7 Tālas	Tīshra	Chaturúshra	Cúndh	Míshra	Sankírna
Dhruva	3 2 3 3 ♩ ♪ ♪ ♪	4 2 4 4 ♩ ♪ ♪ ♪	5 2 5 5 ♩ ♪ ♪ ♪	7 2 7 7 ♩ ♪ ♪ ♪	9 2 9 9 ♩ ♪ ♪ ♪
Mátsya	3 2 3 ♩ ♪ ♪	4 2 4 ♩ ♪ ♪	5 2 5 ♩ ♪ ♪	7 2 7 ♩ ♪ ♪	9 2 9 ♩ ♪ ♪
Rúpaka	3 2 ♩ ♪	4 2 ♩ ♪	5 2 ♩ ♪	7 2 ♩ ♪	9 2 ♩ ♪
Jhampa	3 1 2 ♩ ♪ ♪	4 1 2 ♩ ♪ ♪	5 1 2 ♩ ♪ ♪	7 1 2 ♩ ♪ ♪	9 1 2 ♩ ♪ ♪
Tripata	3 2 2 ♩ ♪ ♪	4 2 2 ♩ ♪ ♪	5 2 2 ♩ ♪ ♪	7 2 2 ♩ ♪ ♪	9 2 2 ♩ ♪ ♪
Atatāla	3 3 2 2 ♩ ♪ ♪ ♪	4 4 2 2 ♩ ♪ ♪ ♪	5 5 2 2 ♩ ♪ ♪ ♪	7 7 2 2 ♩ ♪ ♪ ♪	9 9 2 2 ♩ ♪ ♪ ♪
Ekatāla	3 ♩	4 ♩	5 ♩	7 ♩	9 ♩

Cada número representa una duración determinada, empezando por el 1 que correspondería a la semicorchea, el 2 a la corchea, el 3 a la corchea con puntillo, el 4 a la negra, etc.

El **flamenco** es otra tradición que utiliza los ciclos rítmicos<sup>275</sup>.

- Palos de 12 tiempos:

- Grupo de la *Soleá*: *Bulerías, Bulerías por soleá, Alegrías, Soleá por bulerías, Caña, Polo, Mirabrás, Caracoles, Cantiñas, Bamberas, Romeras y Alboreas.*

- Grupo de la *Seguidiya*: *Saetas, Livianas, Serrana, Cabales, Guajiras y*

<sup>275</sup> Nan MERCADER: *La percusión en el flamenco*, Madrid, 2001.

## Reynaldo Fernández Manzano

*Peteneras.*

- Palos binarios:

- Grupo de los *Tangos*: *Rumba*, *Garrotín*, *Colombianas*, *Milongas*, *Farruca*, *Tarantos*, *Tientos* y *Marianas*.

- Palos ternarios: *Fandangos*, *Sevillanas*, *Fandangos malagueñas* y *Seguidillas sevillanas*.

- Polirrítmicos: *Tanguillos* y *Zapateao*.

- Libres: *Malagueña*, *Granaina*, *Media granaina*, *Rondeña*, Cantes de las minas: *Cartagenera* y *Tarantas*.

Así, la *Bulería*, con la cuenta tradicional de los flamencos, sería un ciclo de 12/8 con los siguientes acentos (∩ = silencio de ♩):

∩ ♩ ∩ ∩ ♩ ∩ ∩ ♩ ∩ ♩ ∩ ♩  
1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

La *Seguirilla*, que es la otra gran familia de los ciclos de 12/8 sería:

∩ ♩ ∩ ♩ ∩ ♩ ∩ ∩ ♩ ∩ ∩ ♩  
y 1 y 2 y 3 y a 4 y a 5

Si observamos es una combinación en anacrusa de pies de tres y de dos, en la *seguirilla* empezamos en el 5 de la *bulería* (con los pies de dos).

La **música de al-Andalus**. Se articula en ciclos, como la música árabe<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> Patrocinio GARCÍA BARRIUSO: *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Lareche, 1941, ed. facsimil Sevilla-Tánger, Fundación El Monte – Instituto Cervantes, 2001, trata sobre el ritmo en 95-118. Philippe VIGREUX: *La Derbouka. Technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*, Aix-en-Provence, Édisud, 1985. Chadly BEN ABDALLAH: *Fêtes religieuses et rythmes de Tunisie*, Tunis, 1988. Issam al-MALLAH: “Rythmes arabes: entre notation et pratique”, *Musique arabe. Le congrès du Caire de 1932*, El Cairo, CEDEJ, 1992, 163-179. Yahia GHOU: “Introduction à l'étude des rythmes du patrimoine musical andalou de Tlemcen”, *Música*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Según la escuela de los *ʿūdistas*, que fue la utilizada en al-Andalus, los ocho ritmos básicos eran<sup>277</sup>:

*Al-Faqīl*



*Jaḥīf al-Jaḥīl al-awwal*



*Al-Taḥīl al-tānī*



*Jaḥīf al-taḥīl al-tānī*



*al-Ramal*



*Jaḥīf al-ramal*

---

*Oral del Sur*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995, 201-203 (en Internet en la Biblioteca Virtual de Andalucía. “Le sens du rytme” en C. MÉCHIN [ed.]: *Anthropologie du sensoriel*, París, L'Harmattan, 1998. “La représentation du rythme dans la théorie islamique ancienne”, M. PÉRÈS [dir.]: *La rationalisation du temps au XIIIe siècle*, Royaumont, Créaphis, 1999.

<sup>277</sup> Mahmoud GUETTAT: *La musique classique du Maghreb*, París, 1980, 84-85.

Reynaldo Fernández Manzano



*al-Hazaj*



*Jafif al-hazaj o jafif al-jafif*



En las escuelas del Próximo Oriente se consideran cuarenta y seis ritmos de las *muwaššaha-s*, ordenados según el modelo del ciclo<sup>278</sup>:

2/4 *Ayyub, Malfuf, Wahda Mukallafa, Unknūn.*

3/8 *Samai Ta'er, Unknūn.*

4/4 *Maqsum, Masmidi Sa`ir, Wahda.*

5/8 *Aaraj, A`ar Aqsaq.*

6/4 *Sinkin Samai.*

6/8 *Yuruk Samai.*

7/8 *Dawr Hindi.*

7/4 *Nawajt.*

8/4 *Masmudi Kabir.*

8/8 *Katakufi.*

9/8 *Aqsaq.*

9/4 *Nin Rawan.*

10/8 *Samai Thaqil, Ŷurŷina.*

11/8 *Awis, Nim Ūyun Hawasi.*

12/4 *Mudawwar.*

<sup>278</sup> [www.maqamworld.com](http://www.maqamworld.com) magnífica página con muchos ejemplos y audiciones de ritmos, detalla los ritmos del maqām, ordenados por compases y por orden alfabético, con notación musical, así como los ritmos de las *muwaššahas*.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- 13/8 *Darafat*.
- 13/4 *Murabbaa*.
- 14/4 *Muhaŷŷar*.
- 15/4 *Fikra*.
- 16/8 *Mujammas, Nawjt Hindi, Sadah Duyik*.
- 17/8 *Juŝ Rank*.
- 18/8 *Nim Dawr*.
- 19/4 *Awfar*.
- 20/4 *Fajit*.
- 21/4 *Turrah*.
- 21/8 *Unknūn*.
- 22/4 *Hazaj*.
- 24/4 *Šanbar Halabi, Frankaŷin*.
- 28/4 *Dawr al-Kabir*.
- 32/4 *Mujammas Turki, Sittatu Aŝar, Waršan Arabi*.
- 48/4 *Šanbar Kabir, Šanbar Masri*.

Las estructuras musicales se presentan en formas de corta duración y de larga duración. Las estructuras de corta duración están compuestas por canciones y piezas instrumentales, forman un repertorio importante de obras de la tradición medieval como de la música popular. Las estructuras de larga duración comprenden repertorios bajo medievales, de la edad moderna y contemporánea, articulándose mediante una serie de principios melódicos, rítmicos y de alternancias, a fin de conseguir una coherencia y unidad de la obras. Es frecuente que un preludeo u obertura presente los distintos temas que se desarrollaran a lo largo de la obra, la realización de la melodía simple y con diferentes adornos, glosas y desarrollos, con el método del arabesco, así como la aceleración del ritmo en el transcurso de la obra, etc. Las improvisaciones, tanto vocales, como melódicas, rítmicas y tímbricas, son frecuentes en esta música fundamentalmente de tradición oral.

### V. 8. 1. Relación letra-música.

Articulada de diversas maneras: formas musicales que respetan la estructura del árabe literal (poesía árabe clásica), en su origen vinculadas a los

## Reynaldo Fernández Manzano

ambientes cortesanos donde estaba perfectamente regulada la función de los poetas para festejar triunfos, nacimientos, coronaciones, decorar muros, fuentes. etc. En ocasiones, y siguiendo la costumbre de refinamiento cortesano, los músicos componían sus melodías a la manera más clásica, ateniéndose a la métrica de la poesía clásica en árabe literal y adaptándose la curva melódica a la fonética propia de la lengua árabe. Procedimiento muy utilizado en la música religiosa, en donde la audición del texto es el elemento fundamental. Sobre todo se emplea en estructuras de corta duración. Formas musicales que respetan la estructura del árabe dialectal. Formas musicales libres de la métrica y fonética del texto. Formas musicales híbridas. Es decir, la forma musical se adapta a la estructura del árabe dialectal con gran libertad y no en su totalidad, introduciendo períodos de vocalización como *'ah 'ahi*, o *lī lā lā lā*, etc., creando melismas, adornos, glosas, donde le parece oportuno, no teniendo siempre por qué coincidir estos realces musicales con la estructura del texto. Estas formas son las más abundantes e importantes dentro de la música árabe, insertas tanto en estructuras de corta como de larga duración, en la música tradicional culta y popular.

### V. 8. 2. Agrupaciones instrumentales.

Las agrupaciones instrumentales son reducidas: de cinco a nueve instrumentistas. En general los instrumentistas también forman el grupo vocal, aunque este puede ser independiente especialmente el cantante solista. El director suele tocar el *`ūd* (laúd), mientras que el miembro más anciano toca -tradicionalmente- el *rabāb* (en algunos lugares el tañedor de *rabāb* es el director). La agrupación, en la música culta tradicional, la forman cordófonos de la familia del laúd (como el *`ūd `arbī*, *`ūd šarqī*, *kwītra*), de la familia de cuerda frotada (*rabāb*, *kamanýa*) y de percusión (*darbūqa*, *naqqarāt*, *ṭar*, *bandīr*), a los que se les puede añadir otros. Con frecuencia aparecen, junto a este núcleo, instrumentos de la familia de las cítaras, así como aerófonos (especialmente la flauta o *nāy*) y diversos instrumentos de percusión, grupos de palmeros, etc. La música popular presenta una gran variedad instrumental, los instrumentos de percusión tienen un

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

papel destacado junto a cordófonos y un mayor protagonismo de los aerófonos con lengüetas. Las agrupaciones de música religiosa son muy variadas, el grupo instrumental suele ser reducido destacando los instrumentos de percusión y sobre todo los grandes membranófonos de sonido grave. La instrumentación de la música militar y heráldica, en la Edad Media, se componía fundamentalmente de aerófonos de metal, donde la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista, trompetas llamadas *añafiles*, de diversos tipos, tamaños y nomenclatura, e instrumentos de percusión: *atambores* y *timbales*. Esta música se utilizaba para avisar a los soldados, infundirles valor y ánimo, atemorizar al enemigo, etc. A diferencia de la música popular o cortesana, que sirve de diversión en reuniones, bailes y celebraciones, esta música es mucho más sobria y por lo general carente de grupos vocales, salvo el *lelilí* o grito que según las fuentes cristianas: *daban los alárabes al entrar en combate o en sus celebraciones, fiestas y zambras*.

## **VI. LA MÚSICA DE LOS MORISCOS DEL REINO DE GRANADA.**

Estas líneas se centran en un periodo de la música decisivo en nuestra historia, por lo que conlleva de cambio y transformación de una cultura islámica a otra cristiana, que aún manteniendo raíces autóctonas se vinculará definitivamente y en su totalidad territorial al orbe europeo. Para ello tenemos un símbolo: la ciudad de Granada y una fecha: el 2 de enero de 1492 (aunque este proceso continuará a lo largo del siglo XVI). Así lo entendieron en los ambientes intelectuales y artísticos del viejo continente.

Son muchas las noticias y documentos ya editados en obras dispersas de carácter histórico que ahora se recogen y agrupan, junto a otros inéditos, para ofrecer un panorama -distribuido en periodos- de lo que concierne a la música de los moriscos del reino de Granada.

El momento histórico presentaba un equilibrio inestable de fuerzas: la Corona Catalano-Aragonesa en plena expansión por el Mediterráneo, con intereses en el Norte de África; Castilla a punto del descubrimiento del Nuevo Mundo, las fluctuantes alianzas de los monarcas del Magreb, el Reino Nazarí sumido en luchas internas por el poder político, las graves tensiones sociales del siglo XV; la personalidad de los Reyes Católicos: Isabel y Fernando, la coyuntura internacional y los progresos en logística militar, aceleraron y culminaron la conquista del Reino Nazarí de Granada.

Para nuestro tema este proceso aportará novedades sustanciales:

1) La cultura musical de al-Andalus se refugió en el Reino Nazarí de Granada, como último enclave musulmán en la Península Ibérica, en su intento de mantener el acervo del pasado, lo que favoreció grandes compilaciones junto a la

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

proliferación de polígrafos y una mayor y más sistemática plasmación en fuentes narrativas musulmanas de las tradiciones musicales de la España islámica.

2) Tras la etapa de guerras (1482-1492) y la conquista del Reino Nazarí de Granada hay un mayor interés por el tema de la música de al-Andalus en fuentes narrativas cristianas.

La nueva situación política y jurídico administrativa trae consigo una riqueza de fuentes diplomáticas: bulas, capitulaciones, pragmáticas, informes, peticiones, documentos notariales, repartimientos, etc., que en periodos anteriores son mucho más escasas. En ellas se recoge la música popular de los moriscos, sus zambras y leilas, en una serie de documentos de gran valor para el estudio de las instituciones y marco social de la música del Reino Nazarí de Granada y la etapa morisca, dado que la música cortesana emigró con los monarcas musulmanes.

3) Estéticamente el mundo musical de al-Andalus y la España cristiana, con formas coincidentes y numerosos intercambios durante la Edad Medieval, se separan considerablemente al final de la misma y a lo largo del Renacimiento. Polifonía y *Nūbas* vendrán a simbolizar los dos mundos sonoros.

4) El instrumental de ambas formaciones culturales en esta etapa se diferencia con nitidez, tanto en la construcción (surgen algunos instrumentos de tecla y otros se perfeccionan en el mundo cristiano), como en la manera de ejecutar música en ellos.

5) Se produce un proceso de aculturación. Desde la fecha de la conquista en que se permiten las manifestaciones musicales y festivas de los vencidos hasta el empeoramiento de la situación y su prohibición -que antecede a la rebelión de los moriscos- y que dura un periodo de setenta y cuatro años aproximadamente (1492-1566). Proceso que presenta un gran interés, así como la paulatina inserción de modos y formas musicales de la España cristiana. Sin olvidar la sustitución en los sistemas de transmisión y conservación musical, formas de enseñanza e

## Reynaldo Fernández Manzano

instituciones.

6) El transvase de este repertorio al Norte de África y otros puntos del mundo islámico. Esta situación no es nueva pero ahora se consolida y da forma definitiva a procesos anteriores. Con lo cual existe una transmisión oral viva en estas regiones, mantenida en algunas ocasiones con el apoyo estatal y diversas instituciones de los países receptores, generando a su vez una amplia documentación.

7) El acontecimiento histórico que se analiza tuvo importantes repercusiones en las tradiciones, en la vida cultural y literaria de España y Europa. Como ejemplo pueden mencionarse los ciclos de romances moriscos, romances fronterizos, novelas, dramas, etc., que generó, muchos de los cuales eran puestos en partitura gozando de gran popularidad.

8) La supervivencia de esta música en distintos folclores y cancioneros peninsulares, siendo un elemento decisivo en algunos de ellos.

9) La música está imbricada en la cultura, industria, economía, religión, marco jurídico, social e institucional.

Es importante resaltar en este sentido cómo la música se integra en el mundo económico, incluso la música popular, ya que es objeto de un impuesto llamado "tarcón" para las zambras y festejos de los moriscos y el gran número de estas manifestaciones como para hacer rentable a las arcas del Estado dicho impuesto, como la institución de "alcaide de juglaras y juglares".

Por otra parte la fabricación de instrumentos musicales. Las cuerdas del laúd son algunas de seda, lo que significa una vinculación con la producción de seda junto a hilados especiales. Otras cuerdas son de tripas de animales, con lo cual la ganadería y la caza tienen una aplicación más; de pieles son los parches de tambores, timbales, panderos, etc. Las plumas de ciertas aves son utilizadas como plectros o púas para tocar los instrumentos de cuerda; instrumentos con

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

incrustaciones en marfil, elaborados con maderas especiales, taraceas, y la sofisticada técnica metalúrgica que implican determinados instrumentos de viento, forman un panorama muy sugestivo y poco estudiado.

El mito de la tradicional convivencia de las tres culturas peninsulares: islámica, judía y cristiana, que durante la Edad Media habían compuesto sus melodías codo con codo, laúd con fídula, experimentan un proceso de cambio profundo. La agrupación renacentista suplantarán a las melodías del Reino Nazarí.

Los documentos permiten la siguiente división<sup>279</sup>:

**Primer periodo, 1492-1525: La utopía de la convivencia.**

**Segundo periodo, 1526-1565: El choque cultural.**

**Tercer periodo, 1566-1609: Aculturación y marginalidad. Suplantación de la música popular del Reino de Granada por la música renacentista y las tradiciones cristianas.**

---

<sup>279</sup> R. FERNÁNDEZ MANZANO: *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*, Granada, 1985.

### **VI.1. Primer periodo, 1492-1525: La utopía de la convivencia, yuxtaposición cristiano-morisca.**

Los Reyes Católicos tenían un pensamiento primordial: erigir en Granada iglesias y una catedral. Mucho antes de la conquista de esta ciudad, según las investigaciones del P. José López-Calo<sup>280</sup>, pidieron a Inocencio VIII la importante Bula que expidió el 4 de agosto de 1486 en la que:

otorgaba amplia potestad al Cardenal de Toledo y al Arzobispo de Sevilla, para que cualquiera de los dos, o sus sucesores, por sí mismos o por otros, pudieran erigir e instituir la catedral, colegiadas y demás iglesias que juzgasen oportuno en las ciudades y villas del reino de Granada y que pudieran crear en ellas prebendas y beneficios eclesiásticos. "Reconquistada la ciudad de Granada, se debió trabajar muy activamente en la erección jurídica de la catedral, pues el 21 de mayo del mismo año 1492, en la fortaleza de la Alhambra, el Cardenal de Toledo D. Pedro González de Mendoza promulgaba la Bula de erección. La Catedral de Granada había nacido"<sup>281</sup>.

Estos documentos "*erección*" y "*consuetud*" (datada la copia definitiva de ésta en 1523-24, siendo el original muy anterior probablemente de 1516)<sup>282</sup>, son fundamentales en la historia de la música de la catedral de Granada; iglesias y catedral que imitarían la estructura musical de sus homólogas en el resto de España, con capilla vocal y grupo de ministriles.

El 13 de septiembre de 1504, en Medina del Campo, por Real Cédula dispusieron los Reyes Católicos que:

en la catedral de Granada y a la mano derecha de su capilla mayor, se construyese para sepultura de sus cuerpos otra capilla, que se llamaría de los Reyes y estaría bajo la advocación de los santos Juanes, Bautista y Evangelista, estableciendo para su servicio, trece capellanes perpetuos, uno de los cuales tendría el nombre de capellán mayor, a más de otros empleados y ministros subalternos,

---

<sup>280</sup> J. LÓPEZ-CALO: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, 1.963. vol.I. pp. 6-20.

<sup>281</sup> J. LÓPEZ-CALO: op. cit., p.7.

<sup>282</sup> J. LÓPEZ-CALO op. cit., pp.14-16.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

y ordenando que diariamente se dijese en ella tres misas por su alma y la de sus antecesores y sucesores, y se celebrasen tres aniversarios en las fechas de sus fallecimientos, y en el día de Todos los Santos, con la misma solemnidad con que se celebran en Sevilla las misas y honras por el rey San Fernando..., según narra el historiador Antonio Gallego y Burín<sup>283</sup>.

Música polifónica, vocal, instrumental, y canto llano o gregoriano, que desde el primer momento tras la toma de Granada se hizo presente con la entonación solemne del "*Te Deum laudamus*"<sup>284</sup>.

En la antigua Madraza, edificada por Yūsuf I en 1349, se instaló a partir de 1500 la Casa de Cabildos.

Otro sueño era crear la Universidad. En 1526 Carlos V por real cédula establece en Granada un Colegio de Lógica, Filosofía, Teología y Cánones. Aunque el nacimiento de la Universidad, propiamente dicho, se da con la Bula que

---

<sup>283</sup> A. GALLAGO BURIN: *La Capilla Real de Granada*, C.S.I.C./Patronato "Marcelino Menéndez Pelayo": Madrid, 1.952. p.19.

<sup>284</sup> Este dato está reflejado en la mayoría de los cronistas. Entre ellos citemos a BERMUDEZ de PEDRAZA: *Historia eclesiástica de la ciudad de Granada*. Granada, 1.638. Parte III, cap. LI, f.170. -Refiriéndose a la entrada de los Reyes Católicos el día de la Toma de Granada, 2 de enero de 1.492, dice: "La real capilla entonó el himno del Te Deum laudamus, que apenas se oía entre el ruido de las caxas y clarines, salva de arcabuces y mosquetes"- . Luis del MARMOL CARVAJAL: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Biblioteca de Autores Españoles: Madrid, 1.852. Libro I, cap.XX. Entrada de los Reyes Católicos el día de la Toma de Granada: "... y los de su capilla [de la reina] comenzaron a cantar el himno Te Deum laudamus..." - Ginés PEREZ DE HITA: *Guerras civiles de Granada*, Ed. lit. Blanchard-Demouge Madrid, 1.913-15. Vol.I, p.289. -"La música real de la capilla del rey luego, a canto de órgano, cantó Te Deum laudamus. Fue tan grande el placer, que todos lloraban. Luego, del Alhambra, sonaron mil instrumentos de música de bélicas trompetas. Los moros amigos del rey que querían ser cristianos, cuya cabeza era el valeroso Muza, tomaron mil dulzainas y añafíles, sonando grande ruido de atabores por toda la ciudad"- . Diego de VALERA: *Crónica de los Reyes Católicos*, Ed.lit. F. de la Mata Carriazo: Madrid, 1.929. cap.87, p.269.-"... e a las trompetas hicieron muy grande sonido, e los atabales e tamborinos, de tal manera que parecía todo el mundo estar allí. E los prelados e clérigos e religiosos que allí se hallaron cantaron en alta voz Te Deum laudamus..."

## Reynaldo Fernández Manzano

el Papa Clemente VII otorga el 14 de junio de 1531, datando sus primeras constituciones de 1542<sup>285</sup>. Universidad en la que también estaban presentes las enseñanzas musicales, como lo demuestra el capítulo XXV de su constitución.

La implantación de la música acompañando a reyes, nobles, militares y repobladores, en la ciudad, en la Iglesia y en la Universidad, era un hecho. ¿Cuál era la situación de la música de los vencidos?

En el mundo islámico encontramos diversas tipologías de impuestos, limosnas y donaciones.

*Zakāt* es la limosna legal. Uno de los cinco pilares del Islam, significa el 2,5% de las posesiones y riquezas, los chiítas la elevan al 5%, es obligatoria, se castellanizó en *azaque* y la podríamos comparar con *el diezmo* cristiano.

*Ṣadqah* (plural *awqāf* o *ḥubs-aḥbās*), es la limosna voluntaria o de caridad.

*Jizya*, impuesto a los no musulmanes.

*Zakāt al-fitr*, caridad dada a los pobres al final del ayuno del Ramadán.

*Waqf*, institución de los bienes de “manos muertas”, afectos a fundaciones son bienes inalienables. En el Magreb se denomina *habis*, de hay la castellanización de *habiz* y de *bienes habices*. Las tierras no se podían vender, se aprovechaba su producto. Financiaban fundaciones para Madrazas y hospitales. Los ingresos del *Waqf* podían financiar mezquitas, instituciones religiosas o caritativas. Se podía nombrar a un administrador (que en ocasiones era familiar del donante) que recibía el 10% del *Waqf*. Existía el cargo de *sāḥb al-aḥbās wa-l-mawārīt* (curador de *habices* o herencias vacantes).

Los *Libros de habices*<sup>286</sup> constituyen una base esencial para el

<sup>285</sup> A. GALLEGO MORELL: "La Universidad de Granada", en: *Temas de nuestra Andalucía*, Caja General de Ahorros de Granada: Granada, 1.981.

<sup>286</sup> A. GARCÍA SANJUÁN: *Los bienes habices en al-Andalus: estudio socioeconómico de una institución islámica a través del análisis de las fuentes jurídicas*, Universidad de Sevilla, 1998, tesis doctoral, publicado con el título: *Hasta que Dios herede la tierra. Los Bines Habices en Al-*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

conocimiento de las estructuras urbanas y rurales, al no existir súbditos musulmanes los *bienes habices* son intervenidos por la administración real. Según estos *Libros* el dinero se destinaba en origen a las mezquitas, los pobres, hospitales, enseñanza, *habices* particulares, dar aguado y sepultura, rescate de cautivos y alquerías. En el reino de Granada tenemos estos documentos desde comienzos del siglo XVI<sup>287</sup>.

El primero es de 13 de febrero de 1492, apenas había transcurrido algo más de un mes de la conquista, y comportaba la organización y fiscalización de la música morisca<sup>288</sup>.

*- Carta de merçed del oficio de alcaide de las juglaras y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros. Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 13 de febrero de 1492. Granada. Folio 18.*

*Merçed de una alcaidia de Granada.*

*Don Fernando e Donna Ysabel, etc.*

*Por facer bien e merçed a vos Ayaya Fisteli, es nuestra merçed e voluntad*

---

*Andalus (Siglos X al XV)*, Universidad de Huelva, 2002; - “Los bienes habices en el Al-Andalus a través del Miyar de al-Wan- saris”, *Quturba. Estudios medievales*, no 6. Madrid, 2001; - “Los bienes hábices y la repoblación de Andalucía en el s-XIII: el caso de Sevilla”, *Historia. Instituciones. Documentos*, nº. 26, 1999, 211-231.

<sup>287</sup> P. HERNÁNDEZ BENITO: *La Vega de Granada a fines de la Edad Media según las rentas de los habices*, Granada, 1990. C. TRILLO SAN JOSÉ: *La Alpujarra antes y después de la conquista castellana*, Granada, 1994. M<sup>a</sup>. T. MARTÍNEZ PÉREZ: “Las mezquitas de Granada en los libros de habices”, *Andalucía Islámica. Textos y Estudios*, IV-V (1983-1986), 203-235. M. ESPINAR MORENO y J. MARTÍNEZ RUIZ: *Ugijar según los libros de habices*, Granada, 1983; - *Los Ogijares. Estructura socio-económica, toponimia, onomástica, según el libro de habices de 1547-1548*, Granada, 1983.

<sup>288</sup> La transcripción de este documento se encuentra en la obra de M. A. LADERO QUESADA: *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I*, Valladolid, 1.969. p.189. Agradezco los consejos para completar este documento al Dr. Antonio Malpica Cuello y a la Licenciada Ma. Dolores Quesada.

## Reynaldo Fernández Manzano

*que agora e de aqui adelante para en toda vuestra vida seades alcayde de las juglaras e juglares de la çibdad de Granada e llevedes los derechos e salarios al dicho ofiçio anexos e pertenecientes, según que acostumbraron llevar los alcaydes que fueron de los reyes moros pasados. E por esta nuestra carta mandamos al prinçipe don Juan, nuestro muy caro e amado hijo, e a los ynfantes, perlados, duques, marqueses e condes e a los del nuestro consejo e al corregidor e alcaldes e otras justiçias qualesquier de la dicha çibdad que luego que por vos fueren requeridos vos reciban al dicho ofiçio, e recibido, vos acudan e fagan acudir con el dicho salario al dicho ofiçio anexo e perteneciente e vos guarden e fagan guardar todas las onrras, graçias, mercedes, franquezas e libertades que se guardaron a los alcaydes que se han seydo de las dichas joglaras e joglares de la dicha çibdad, e en todo ello vos non pongan ni consyentan poner enbargo ni ynpedimento alguno. E los unos ni los otros non fagades en de al so pena de XU a cada uno.*

*Dada en la çibdad de Granada a trese días del mes de febrero de mill e quatroçientos e noventa e dos annos.*

*Yo El Rey, Yo La Reyna, yo Fernando de Çafra, secretario del Rey e de la Reyna, nuestros sennores, lo fise escribir por su mandado.*



## Reynaldo Fernández Manzano

El respeto y el optimismo de este periodo se hace evidente en el deseo de "juglares y juglaras" de mejorar su situación, por lo que solicitan que se quiten los derecho e impuesto que llevaba Fernando Morales, antes Ayaya Fisteli, como era costumbre en la época de la Granada nazarí y porque -según ellos- habiendo cambiado la situación no había lugar a mantener cargas antiguas<sup>289</sup>.

*- Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado "tarcón", que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios. Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos desde 1516 hasta 1518 [27 de enero de 1517], Folio 101r y v.*

*Este día los jurados que estaban presentes presentaron dos escritos de requerimiento a los dichos señores, el tenor de los cuales son éstos que se sigue: Escribano presente, dad por testimonio a nosotros los jurados de esta çibdad que presentes somos, cómo en guarda y conservación de las dichas libertades e franquezas de esta çibdad y privilegios de ella, pedimos e requerimos a la justicia e veinticuatro que presentes son, que, visto lo pedido por este requerimiento, lo provean conforme a justicia, y contando el caso decimos: Que a nuestra noticia es venido como en tiempos de moros había en esta çibdad, como en sus Alpuxarras e reino, un derecho morisco que se llamaba tarcón, el cual dicho derecho se llevaba por razón de las zambras e bodas e desposorios que se hacían en esta çibdad e sus Alpuxarras e reino en el tiempo que Nuestro Señor hubo por bien de dar gracia a los dichos moros que se convirtiesen a su santa fe católica por mano del reverendísimo señor Cardenal. El Rey y la Reina, nuestros señores, que en gloria están, usando con ello como verdaderos cristianos les hicieron merced de les mandar quitar todos los derechos moriscos, que no se usan ni llevan, fue vuelto el dicho derecho tarcón que por razón de las dichas zambras, e bodas e desposorios, se llevaban en tiempos de los dichos moros, e asimismo se lleva agora siendo cristianos. El cual derecho se lleva por información del dicho Fisteli, fecha a Sus*

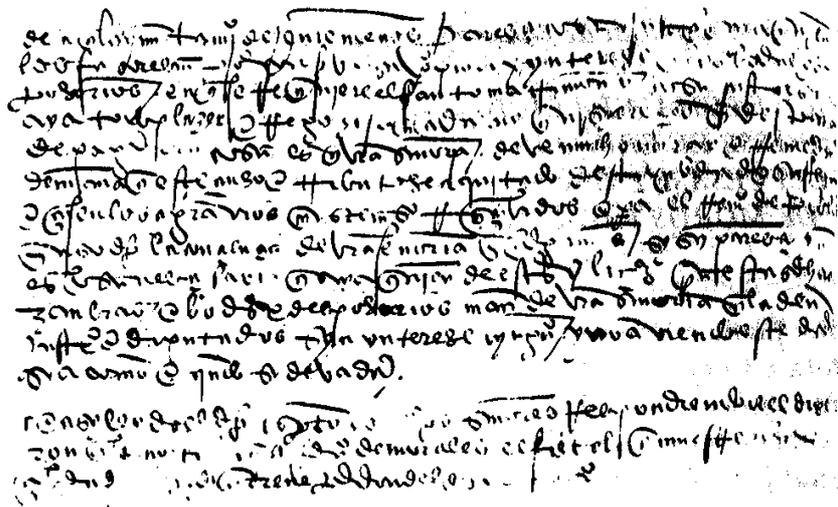
<sup>289</sup> Este documento se encuentra recogido en el Apéndice Documental de la obra de A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL.: *Los moriscos del Reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1.554*. Ed. lit. Darío Cabanelas Rodríguez, Universidad de Granada: Granada, 1.968. Ed. facsímil, estudio preliminar: Bernard Vincent, Universidad de Granada, 1996, p. 186.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Altezas, careciendo de verdadera relación, porque va fuera de términos de toda razón; lo uno, porque es contra las libertades de esta çibdad e franquezas de ella, y lo otro, contra la primera merced de Sus Altezas; y lo otro, porque si haberlas dichas zambras es cosa lícita y provechosa, porque se allega en ellas para rescate de cautivos, e para otras buenas obras, no parece ser cosa justa que de esto haya quien tenga derechos, sino que todo sea para el buen fin para que se hace. E si no es cosa lícita e provechosa que haya las dichas zambras, si de ellas algunos inconvenientes se recrecen de aquel ayuntamiento de gentes, menos parece cosa justa que haya quien las favorezca para conservar su propio derecho e interés; en las bodas e desposorios en que se requiere el santo matrimonio, cosa justa es que haya todo placer y regocijo que uno quisiere, pero que de esto haya de pagar derecho, cosa es que Vuestra Señoría debe mucho mirar e remediar, de manera que este censo e tributo sea quitado de esta çibdad e de su reino e cesen los agravios en este caso recibidos. E para el remedio de todo lo susodicho la conciencia de Vuestra Señoría encargamos, si así parezca y que es cosa necesaria que haya quien de esto dé licencia para estas dichas zambras e bodas e desposorios, mande Vuestra Señoría que la justicia e diputados sin interés alguno, y, no habiendo éste, dad sea como y cuando se deba dar. E así leído el dicho escrito, los dichos señores, respondieron a él, dixeron: que se notifique a Hernando Morales el Fistelí que muestre a la çibdad la merced que tiene por donde lleva el dicho derecho.*



## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Archivo del Excmo. Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos de 1516 a 1518, f. 101 r. y 101 v. *Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado tarcón que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios* [27 enero 1517].

El 11 de marzo el Ayuntamiento decide que cuando muera Fernando Morales El Fisteli, alcaide de "juglaras e juglares", se dé por extinguido el impuesto "tarcón" y el cargo que llevaba aparejado<sup>290</sup>. Dándolo por anulado el 4 de enero de 1519 al morir el dicho alcaide de la música<sup>291</sup>.

<sup>290</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 187.

<sup>291</sup> A: GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 189.

Reynaldo Fernández Manzano

*- Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales el Fisteli cesase e consumiese el derecho que en tiempos de moros pagaban los juglares o zambrosos. Archivo de la Catedral de Granada. Legajo 2003. Indiferentes. 11 de marzo de 1518.*

*Doña Juana e Don Carlo su hijo, etc. Por quanto vos, Don Antonio de Mendoza e Gonzalo de Medrano, veinticuatro de la nombrada çibdad de Granada, procuradores de la corte que mandamos hacer y celebrar en esta noble villa de Valladolid, este presente año de la data de esta nuestra carta, y en nombre de la dicha çibdad nos hiciste relación por vuestra petición diciendo: Que los Católicos rey Don Fernando e reina Doña Isabel, nuestros señores, padres, e abuelos (que santa gloria hayan) hicieron merced a Fernando Morales el Fisteli, nuevamente convertido a nuestra santa fe católica, de ciertos derechos que solían pagar en tiempo de moros los juglares e zambrosos, para que los llevase por su vida, según que más largamente en la dicha merced, que de ellos fue hecha, se contiene. E porque los dichos Católicos Reyes mandaron que en la dicha çibdad y en otras çibdades e villas e lugares de su reino no se llevasen los derechos e servidumbres que en tiempos de moros se solían llevar, nos suplicaron, en el dicho nombre mandásemos revocar la dicha merced, o a lo menos, la mandásemos consumir para después de la vida del dicho Fernando Morales, o como la nuestra merced fuese. Lo cual visto por los del nuestro Consejo, e conmigo el Rey consultado, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra carta en la dicha razón, e Nos, para hacer bien y merced a la dicha çibdad, tuvimoslo por bien. E por esta nuestra carta declaramos e mandamos que, fallecido el dicho Fernando Morales se consuma la dicha merced que le fue hecha de los distintos derechos que solían pagar en tiempos de moros los juglares o zambrosos. E prometemos e damos nuestra fe e palabra real de no hacer merced de los dichos derechos a persona ni personas algunas después de los días del dicho Fernando Morales, ni antes por su renunciación, ni en otra manera alguna, porque nuestra merced e voluntad es que los dichos derechos no se pidan ni lleven desde en adelante. De lo cual vos mandamos dar esta nuestra carta firmada de mi, el Rey, e sellada con*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*nuestro sello, e librada de los del nuestro Consejo.*

*Dada en la noble villa de Valladolid a once días del mes de marzo, año del nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e dieciocho años. -Yo el Rey. -Yo Bartolomé de Castañeda, secretario de la Reina e del Rey, su hijo, la hice escribir por su mandado. -Arciepisopus granatensis. -Licenciatus Polanco. -Don Alosso de Castilla, Licenciatus. -Doctor Cabrera. -Licenciatus De Quellas. -El Doctor Beltrán. -Registrada, Licenciatus Ximénes. -Por canceller, Juan de Santillana.*

*[En seis días del mes de enero de mil e quinientos e diecinueve años, por mandado de los muy magníficos señores justicia e regimiento de esta çibdad de Granada, se pregonó esta carta de Sus Altezas en la Plaza de Bibarrambla por voz de Alonso de Salamanca, pregonero público, estando presente Luís de Valdivia, Veinticuatro de esta çibdad, e el licenciado Domingo Pérez. Testigos, el licenciado Carmona e Francisco de Alvarado e Pedro Fernández Camacho, vecinos de Granada. -Pedro García de Baeza.]*

*- Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto tarcón que se pagaba por las zambras. Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos de 1518 hasta 1522, 4 de enero de 1519, Folio 42.*

*Este día los dichos señores dixeron que por quanto son informados que haya fallecido Hernando Morales el Fistelí, el cual tenía merced por su vida de cierto derecho de las zambras, y esta çibdad tiene una Provisión de la Reina e del Rey, Nuestros Señores, por la cual sus Altezas hacen merced a esta çibdad del dicho oficio para después de los días del dicho Hernando Morales, para que el dicho oficio se consuma e que de aquí adelante no se lleven tales derechos, e que sus Altezas no harán merced del dicho derecho a persona alguna, por ende, que ellos, por virtud de la dicha Provisión e merced, han por consumido e consumen el dicho oficio, e mandaron que la Provisión de Sus Altezas se pregone públicamente.*





## Reynaldo Fernández Manzano

El Término *zambra* utilizado para designar la música de los moriscos aparece en diversos documentos<sup>292</sup>.

- *Ordenanza hecha por Don Fernando de Toledo para de Toledo para doctrina de los cristianos nuevos de Huéscar y Castelléjar, 9 de junio de 1514. Archivo del Ayuntamiento de Huéscar. Ordenanzas de la Ciudad de Huéscar, Título 34. “Doctrina de los cristianos nuevos”; folio 81 v.*

*... Yo Don Fernando de Toledo, Duque de Alba, Marqués de Coria, Conde de Salvatierra, señor de Val de Coneja e de la villa de Huéscar y Castelléjar, mirando e acatando lo que cumple al servicio de Dios Nuestro Señor, especialmente proveyendo algunas cosas que tocan a los nuevamente convertidos mis vasallos, vecinos de las dichas mis villas de Huéscar y Castelléjar e sus términos, para que sean instruidos en la doctrina y dexen los usos y ceremonias que solían e usaban siendo moros, los cuales así como a señor de dichas villas, conviene proveer y remediar para la salvación de las ánimas de los dichos nuevamente convertidos...*

*Item que las bodas se hagan entre los nuevamente convertidos conforme y en la manera que los cristianos viejos hacen las suyas; e que no hagan ritos de alfeña, ni cortar cabellos, ni las otras cosas que suelen hacer, **salvo que pueden tañer zambras el día de la velación y un día antes**, so pena de dos mil maravedís a cada persona que en ello se hallare por primera vez, repartidos en la manera ya dicha, e por la segunda que le den cien azotes.*

El 31 de diciembre de 1495 decide el Ayuntamiento de Baza que los ministriles moros de los lugares de su tierra acudan para acompañar la celebración del Corpus Christi<sup>293</sup>. Igual resolución toma el mismo Ayuntamiento el 4 de noviembre de 1524 para acompañar el recibimiento del Jubileo<sup>294</sup>. En Málaga, con fecha más tardía de 7 de agosto de 1535, se requieren -como es habitual- a los

---

<sup>292</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. Cit. Apéndice documental.

<sup>293</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 157.

<sup>294</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 196.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

músicos moriscos o zambreros para hacer un regocijo<sup>295</sup>.

*- Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que los ministriles moros de los lugares de su tierra fuesen a dicha ciudad para la celebración de las fiestas del Corpus Christi. Archivo del Ayuntamiento de Baza. Registro de Cabildo. 31 de diciembre de 1495, (comenzó en Domingo 12 de octubre de 1493).*

*En miércoles, 31 de diciembre de 1495 años, este día se juntaron en Cabildo los señores Andrés de Torres, alcalde ordinario, e Luis Bocanegra, e Sebastián Sánchez e Juan Carrillo e Alonso Doña e Rodrigo Nogerol, e Rodrigo Vayo e Juan Ortega, regidores, e Alvaro de Montoya, jurado. Los dichos señores acordaron e mandaron que porque en servicio de Nuestro Señor, que de aquí adelante todas las fiestas del Corpus Christi de cada año hayan de venir todos los ministriles de los lugares de la tierra de esta çiudad de Baça para celebrar e honrar la fiesta y esto se haga saber al alguacil de campo para que, quince días antes de la fiesta, se lo haga saber para que lo pongan en obra, so pena de seiscientos maravedís al dicho alguacil si no lo hiciera saber, e a cada uno de los dichos oficiales e ministriles de trescientos maravedís.*

*- Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que a esta ciudad fuesen los moradores de las villas de Zujar, Freila, Caniles y Benamaurel al recibimiento del Jubileo y que los de Caniles fuesen los que tenían cargo de sus zambras. Archivo del Ayuntamiento de Baza. Cabildos de los años 1523, 1524 y de 1525, 4 de noviembre de 1524.*

*En el dicho Ayuntamiento ante los dichos señores pareció presente el muy reverendo señor Francisco de Hervás, Provisor de esta ciudad de Baza e dixo: Que él viene a estar y residir en esta ciudad y trae encargo de predicar el jubileo nuevamente concedido por Su Santidad, e pues es de tantas gracias e indulgencias e tal que merece que sea recibido con toda veneración e regocijo, pues es tan provechoso para las ánimas e conciencia de los fieles cristianos, que lo hacía*

---

<sup>295</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 243.

## Reynaldo Fernández Manzano

*saber a sus Mercedes para que por ciudad concierte e manden que se haga el dicho recibimiento con toda solemnidad...*

*Otrosí los dichos señores dixeron que se haga mandamiento para que los vecinos e personas que tienen cargo de la zambra de la villa de Caniles vengan con todos al recibimiento del jubileo, con pena que así lo hagan e cumplan.*

*- Particular acuerdo del Ayuntamiento de Málaga para hacer un regocijo con las zambras de los lugares de su Axarquía y de su Hoya. Archivo del Ayuntamiento de Málaga. Libro IX de Cabildos. Folio 186. 7 de agosto de 1535.*

*En presencia de mí, Bautista Salvago, escribano mayor del consejo de la dicha ciudad, y estando juntos los dichos señores, platicaron sobre la orden e alegrías que se han de hacer por razón de la toma de Túnez e de la fiesta que la acostumbra hacer el día de San Luis, porque en aquel día se ganó esta dicha ciudad, e habiendo sobre ello platicado, acordaron e mandaron lo siguiente: Que se envíe un peón con mandamiento de la ciudad a los lugares del Axarquía y Hoya para que se vengan las zambras a esta ciudad, e que sea aquel miércoles, a la buena nueva de la toma de Túnez, a los cuales la ciudad les mandarán pagar su trabajo.*

Cuando a raíz de las prohibiciones de 1566 de interpretar esta música se queja Francisco Núñez Muley, en su famoso Memorial<sup>296</sup>, recuerda en su defensa los tiempos de convivencia e ilusión:

*- Francisco Núñez Muley: visita del arzobispo Fray Hernando de Talavera a la villa de Ugijar acompañado de las zambras morisca [1502].*

*... en tiempos del señor arzobispo D. Hernando de Talavera, primero que fue nombrado por los Reyes Católicos en esta ciudad... permitió las dichas zambras, acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del Corpus Christi... y que habiendo pasado el señor arzobispo a la visita de la villa*

---

<sup>296</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 277.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*de Ugíjar, posando en la casa llamada Albarba, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su ilustrísima hasta llegar a la iglesia, donde decía la Misa, estando los dichos instrumentos y zambras en el coro de los clérigos; en el tiempo que había de tañer los órganos, como no los había, tocaban los dichos instrumentos, diciendo en la Misa algunas palabras en arábigo, especialmente cuando decían "Dominus vobiscum", decían "ibaraficum", lo que había visto en el año 1502...*

Diversas prohibiciones pesaban sobre las costumbres de los moriscos, especialmente relativas a su religión, pero la música y la danza<sup>297</sup> -en este primer periodo- gozó de un puesto de privilegio, integrándose incluso dentro de las mismas celebraciones litúrgicas y mejorando su situación económica al verse libres de impuestos *tarcon* desde 1519.

---

<sup>297</sup> El libro de Christoph WEIDITZ: *Das Trachtenbuch des... von siener Reisen nach Spanien (1529) und Niederlanden (1531-32)*, editado por Theodor Hampe, Berlín y Leipzig, 1929, es un magnífico muestrario de láminas que nos informa gráficamente de los vestidos y adornos de los moriscos granadinos. El trabajo de campo arroja nueva luz a este tema, así, el estudio de Joaquina ALBARRACÍN DE MARTÍNEZ RUIZ: *Vestido y adorno de la mujer musulmana de Yebala (Marruecos)*, Madrid, 1964, pp. 33-34, nos ofrece este dato: "Danza morisca. Así danzan los moriscos y con esto castañetean los dedos. Esta es la danza morisca, con esto gritan como los terneros... La danzarina con pañuelo de cabeza blanco, frontero rojo, realzado con oro, sobre vestido azul, vestido de debajo blanco y rojo; realzado con oro y con mangas semejantes, la manga blanca (a la derecha) con vuelta roja, la manga roja (ala izquierda) con vuelta blanca, pantorrilleras violadas ...".

## VI.2. Segundo periodo, 1526-1565: El choque cultural.

Como analiza Manuel Barrios Aguilera<sup>298</sup>, el cardenal fray Francisco Ximénez de Cisneros rompió las capitulaciones de 1491, motivando la rebelión de 1499-1500 que tuvo que sofocar en persona el rey Fernando el Católico. Rotas las capitulaciones de 1491 y castigada la rebelión era el momento de imponer unas nuevas capitulaciones, unidas a la conversión general en lo religioso. Así, la General Conversión finisecular, las Nuevas Capitulaciones de 1500-1501 y el decreto de febrero de 1502, que liquidaba oficialmente el estatuto mudéjar y daba paso al morisco, marcarán una nueva situación. Cripto-Islam y dura tribulación conformaban el panorama de los moriscos<sup>299</sup>.

El doctor Johannes Lange, acompañante del conde Federico del Palatinado, que estuvo en Granada en junio y julio de 1526, catorce días durante la estancia de Carlo V, describe así las zambras<sup>300</sup>

*- Johannes Lange: descripción de las zambras en la visita del emperador Carlos V a Granada [junio-julio de 1526].*

*Bailaron a la manera de su país al son de laúdes y tambores tocados por mujeres que tendrían unos cincuenta años y una de aproximadamente cuarenta años acompañó con un cante de voz desagradable y tosca haciendo palmas con alegría [...] En el último día de su residencia en Granada el emperador llevó a mi*

---

<sup>298</sup> M. BARRIOS AGUILERA: *Granada morisca, la convivencia negada*, Granada, 2002; - y V. SÁNCHEZ RAMOS: *Martirios y mentalidad martirial en Las Alpujarras*, Granada, 2001, pp. 27-44.

<sup>299</sup> B. VINCENT: *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*, Granada, 1987; - y A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Historia de los moriscos, vida y tragedia de una minoría*, Madrid, 1978, ed. Revista de Occidente.

<sup>300</sup> A. GALLEGU MORELL: "La Corte de Carlos V en la Alhambra en 1526", *Miscelánea de Estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, I, pp. 274-276; "Carlos de Gante en Granada", *Revista del centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, segunda época, 1 (1987), 155-164.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*noble señor a los jardines de la Alhambra para que viera la danza hecha por las moriscas, todas alhajadas con excelentes perlas y otras piedras preciosas en orejas, frente y brazos, vestidas de manera parecida a los diáconos en la celebración de la misa.*

El emperador Carlos V concedió una audiencia en junio de 1526, recién llegado a Granada, a representantes de una y otra comunidad."Consecuencia inmediata fue la creación de una comisión de cinco miembros, en la que eran los principales don Gaspar de Ávalos y fray Antonio de Guevara [...] El emperador ordenó la constitución de una junta de teólogos, juristas y consejeros [segunda comisión] que aportaran soluciones a la gravedad del problema morisco. Es la que se conoce como "Católica Congregación de la Capilla Real", cuyas deliberaciones, desde noviembre de 1526 [...] desarrolló en diez densas sesiones, [...] Se optó por diseñar un plan [...] que atacaba directamente sus fundamentos civilizatorios y su peculiaridades identitarias [...] El resultado fue la provisión regia de siete de diciembre de 1526, en donde se prohíben costumbres, tradiciones, ceremonias, lengua... y los medios para su provisión. Se crea un tribunal del Santo Oficio de la Inquisición para el Reino de Granada, dándose un plazo de tres años de gracia para que los moriscos confesasen sus errores con relativa impunidad. En el lado positivo se creaba el colegio para la educación de los niños moriscos Imperial de San Miguel de Granada y un estudio general para el clero capacitado, que años más tarde se concretaría en la creación de la Universidad de Granada. La radicalidad de las medidas de la Capilla Real quedó en buena parte atenuada mediante la compra de la permisividad al emperador por la comunidad morisca, que aceptó el aplazamiento de su aplicación por cuarenta años"<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> A. REDONDO: *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genève, 1976, pp. 262-289; - "El primer plan sistemático de asimilación de los moriscos granadinos: el del doctor Carvajal (1526)", *Les Morisques et leur temps*, París, 1983, pp. 113-123. Se publicó el texto íntegro en J. GIL SANJUAN: "El Parecer de Galíndez de Carvajal sobre los moriscos andaluces (año 1526)", *Baetica*, 11 (1988), pp. 385-401. M. BARRIOS AGUILERA y V. SÁNCHEZ RAMOS op. cit. pp. 31-33, de quién hemos recogido estas líneas.

## Reynaldo Fernández Manzano

Esta etapa de casi cuarenta años se caracteriza por un claro empeoramiento del marco de convivencia. Es el periodo de los celos, de las acusaciones, de quien por no entender las palabras teme se dirijan contra él y sobre todo por causas socio-económicas y culturales que crean profundas tensiones.

La Universidad de Granada se consolida, como veíamos en líneas anteriores, con la cédula de Clemente VII en 1531 y con las primeras constituciones de 1542.

La reina Isabel de Portugal, esposa del Emperador Carlos V de Alemania y I de España, fue defensora (dentro de este clima antes mencionado) de la música de los moriscos en contra del arzobispo de Granada Gaspar de Avalos. El arzobispo prohíbe las zambras y la reina le pide explicaciones. La reina aduce que en 1526 se mandó que no se hiciesen ceremonias de moros en las zambras, pero que existe la licencia en ese reino de que se hagan dichas zambras, por lo que la prohibición del arzobispo causó gran descontento entre los convertidos, diciendo éstos, que si no había en ellas ningún insulto a la religión cristiana ni ceremonia morisca no tenían por qué suprimirse<sup>302</sup>.

*- Cédula para que el arzobispo de Granada informara de las razones que había para prohibir las zambras. Archivo de la Iglesia Catedral de Granada. Reales Cédulas, libro II, duplicado. Folio 38v.-39r. 20 de junio de 1530.*

*La Reina. Muy reverendo en Cristo padre arzobispo de Granada, del nuestro Consejo: sabed que me ha sido hecho relación que en la Congregación que por vuestro mandado en esa ciudad se tuvo el año pasado de (mil) quinientos y veintiseis, se mandó que no se hiciesen ceremonias de moros en las zambras que solían hacer en las bodas de los nuevamente convertidos a nuestra santa fe católica en ese reino y que desde en adelante las nuestras justicias de él han dado*

---

<sup>302</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 217.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

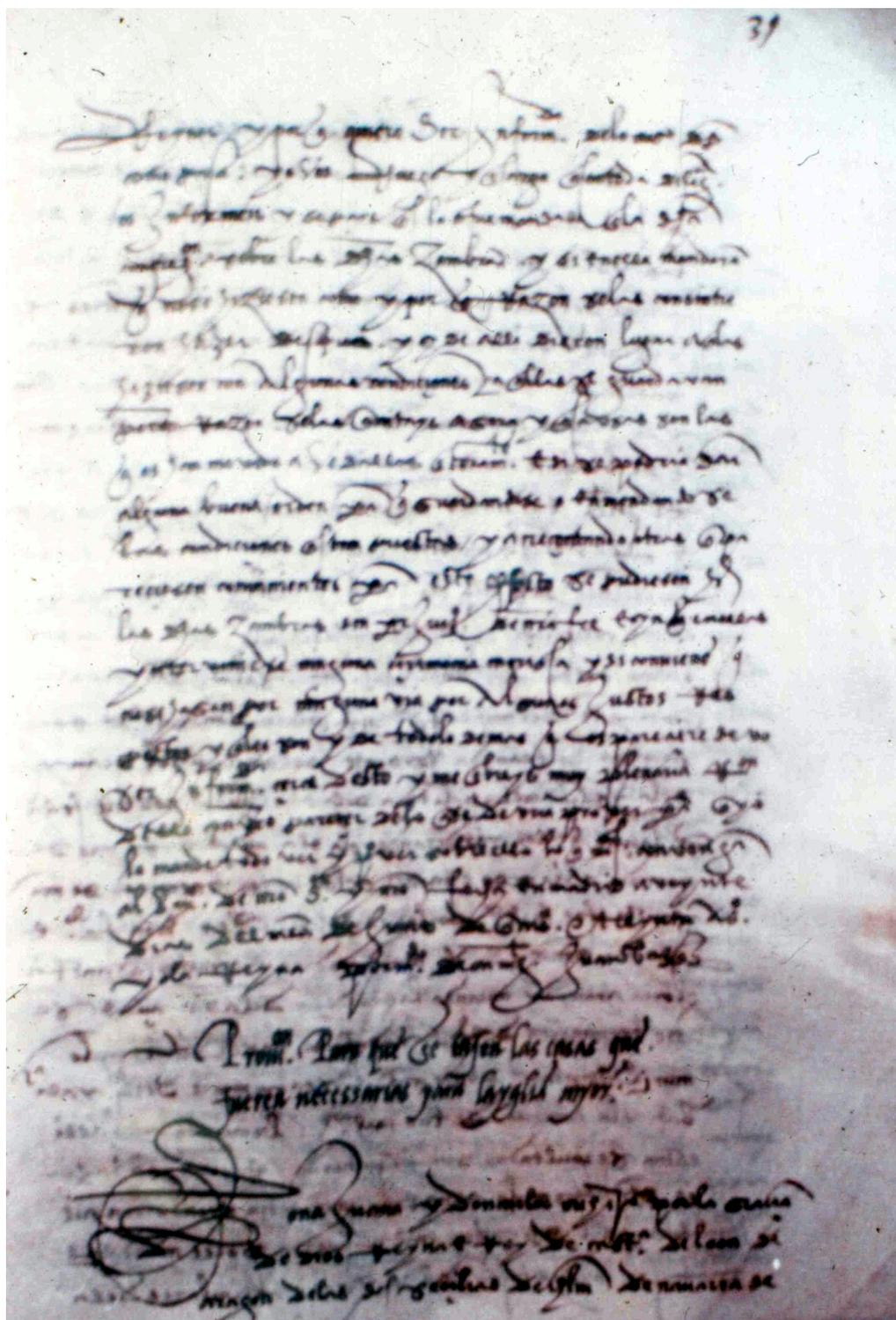
*licencia para que se hagan las dichas zambras con tanto que no hubiese en ellas las dichas ceremonias y que agora vos las habéis hecho quitar del todo, por manera que, de poco acá no se hacen, de que los dichos convertidos diz que tienen mucho descontento, diciendo que, no haciendo en ellas ninguna ceremonia morisca ni otra cosa ninguna que sea contra nuestra santa fe no se deberían prohibir, pues es para regocijar y solemnizar las fiestas de los matrimonios, como se permiten que se haga en semejantes actos con otros instrumentos en estos nuestros reinos.*

*Y como quiero ser informada de lo susodicho como pasa, yo vos ruego que con toda diligencia os informéis y sepáis que es lo que fue mandado en la dicha Congregación sobre las dichas zambras, y si en ellas mandaros que no se hiciesen, cómo y por qué razón se las consistieron después, y si de allí dieron lugar a que las hiciesen con algunas condiciones, y aquellas se guardaban, por qué razón se las quitáis agora y qué causas son las que os han movido a vedarlas enteramente, e si se podría dar alguna buena orden para que, guardándose e enmendándose las condiciones que están puestas, y acrecentando otras que parecieren convenientes para el efecto, se pudiesen hacer las dichas zambras sin perjuicio de nuestra fe y sin que en ellas interviniese ninguna ceremonia morisca, y si conviene que no se hagan por ninguna vía por algunos justos respectos y cuáles son y de todo lo demás que os pareciere, debo ser informada acerca de esto, y me enviéis muy plenaria razón de ello con vuestro parecer de lo que se debería proveer; para que yo lo mande todo ver y proveer sobre ello lo que más convenga al servicio de Nuestro Señor y nuestro.*

*Fecha en Madrid a veinte días del mes de junio de (mil) quinientos e treinta años.- Yo la Reina.- Por mandado de su Majestad, Juan Vazquez.*

*[The image shows a page of handwritten text in a cursive script, likely from a historical document. The text is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. The handwriting is dense and somewhat difficult to decipher due to its cursive nature and the fading of the ink. There are several lines of text, with some larger, possibly decorative or initial letters. The overall appearance is that of a historical manuscript or a page from an old book.]*

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Archivo de la Catedral de Granada. Libro de asuntos varios, nº. 11, f. 38 v y 39 r. Real cédula pidiendo informes acerca de las zambras. (1530).

## Reynaldo Fernández Manzano

Las acusaciones que pesaban sobre los la música de los moriscos granadinos se reflejan en la segunda cédula que la reina Isabel de Portugal envía el 10 de marzo de 1532 sobre: *la música, canto y bailes de los nuevamente convertidos* al presidente y oidores de la Audiencia y Chancillería de Granada; éstas son: *cantan algunos cantos que mencionan a Mahoma, asimismo porque los gazis y harbis (que son esclavos y cautivos) hacían algunas zambras en las que había mucha deshonestidad (lo que) causaba gran vexación a la gente de bien y honrada*. La reina intercede por las zambras diciendo que en las que no se realizasen ceremonias moriscas, ni insultos a la fe, ni sean deshonestas, se permitan<sup>303</sup>.

- *Cédula sobre las músicas, cantos y bailes de los nuevamente convertidos [10 de marzo 1532]. Archivo de la Real Chancillería, Cédulas, provisiones, visitas y ordenanzas de la Audiencia de Granada (Granada, 1551). Folio 102v.*

*Presidente y oidores de la nuestra Audiencia y Chancillería que reside en la ciudad de Granada: Por parte de los cristianos nuevos del reino de Granada me ha sido hecha relación que los días pasados fue por Nos mandado que no se juntasen a tañer y cantar y bailar, ni hacer ningún regocijo de estos de ninguna manera, ni aun en sus boda, a causa de que cantaban algunos cantos que nombraban a Mahoma, y así mismo porque los gazís o harbis, que son esclavos y cautivos, hacían algunas zambras en las que había mucha deshonestidad y cosas no bien hechas y que si esto se entendiese con la gente de bien y honrada, era hacerles gran vexación. Y me suplicaron mandase poner pena a los que cantaren cantares de Mahoma y otros por Nos prohibidos; asimismo que los dichos esclavos cautivos o libres no hagan los tales regocijos ni se junten a hacerlos, y, a lo más, que se les diese licencia para tañer, cantar y bailar con sus instrumentos músicos en sus bodas y pasatiempos, como lo solían hacer desde que son cristianos, o como la mi merced fuese.*

*Por ende, yo vos mando que veáis la orden que se dio acerca de lo*

---

<sup>303</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. p. 234.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*susodicho estando el Emperador, mi señor, en esa ciudad, e la instrucción que entonces se hizo por su mandado, y proveáis acerca de lo susodicho lo que os pareciere que más convenga, y no fagades ende al...*

*Fecha en Medina del Campo, a diez días del mes de marzo de (mil) quinientos y treinta y dos años.-Yo la Reina.-Por mandado de su Majestad, Juan Vazquez.*

Especial importancia tendrá en Sínodo de Guadix de 1554<sup>304</sup>, en la línea de prohibiciones de las de la "Católica Congregación de la Capilla Real de Granada" de 1526.

En 1559 se revisan todos los títulos de propiedad de los moriscos, a la vez que crece la amenaza turca en el Mediterráneo occidental y las acciones de piratería por parte de Berbería. En 1558 es atacada Berja por parte de los piratas musulmanes; en 1559 los turcos argelinos atacan el castillo de Fuengirola; en 1560 los corsarios aparecen en Castel de Ferro y se llevan los habitantes de Notaes. En 1565 es cuando se realiza la acción más espectacular: los corsarios de Tetuán batieron a las tropas regulares españolas atacando Órgiva, mientras, los turcos se hacen presentes en el Mediterráneo occidental poniendo cerco a Malta en 1565<sup>305</sup>.

Todo esto -como es lógico- acentúa el clima de tensión y recelos. Son muchos los moriscos que deciden embarcar con rumbo al Norte de África. Así tenemos documentos de 1559<sup>306</sup> y 1563<sup>307</sup> en el Archivo de la Alhambra, donde se da noticia de los bienes muebles que se dejaban abandonados o se confiscaban; entre ellos encontramos unos *atabales moriscos*, y un *laúd morisco, viejo y*

---

<sup>304</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. 47-49.

<sup>305</sup> J. LYNCH: *España bajo los Austrias*. Ediciones península. 3a. ed. Barcelona, 1.975. Vol.I, pp.269-294.

<sup>306</sup> Datos recogidos de la obra de J. MARTINEZ RUIZ: *Inventario de los bienes moriscos del Reino de Granada (siglo XVI)*. Lingüística y Civilización. C.S.I.C.: Madrid, 1.972.

<sup>307</sup> J: MARTÍNEZ RUIZ op. cit.

Reynaldo Fernández Manzano

*quebrado*, preludio simbólico de lo que sucedería tres años más tarde con la música de la cual el laúd es emblema.

*- Instrumentos musicales en inventarios de bienes muebles [unos atabales moriscos]. Archivo de la Alhambra. Año 1599. Lobras y Nechite (Bienes secuestrados). L-34-51, f.9r., línea 32.*

*En el término de Almarje, otra heredad, regadío, de tres /2- marjales con nueve morales, en barbecho /3- En el lugar de Nechite en una haza de Laux, un moral grande /4- que hace diez arrobas de hoja. /5- Los bienes que truxo su mujer y se secretaron en bienes /6- partibles son los siguientes: [folio 8v.] **Unos atabales moriscos.** [folio 9r., línea 32].*

*- Instrumentos musicales en inventarios de bienes muebles [un laúd morisco, viejo, quebrado]. Archivo de la Alhambra. Pataura L-9-7. Folio 2r. Año 1563.*

*/1- Lope Caluca y su hijo. /2- Sebastián Caluca, vecino de Pataura. /3- Los bienes que fueron secretados por de Lope de Caluca y su hermano Sebastián, vecinos de Pataura. /4- que se pasaron allende en XXVI de abril de MDLXIII años, los cuales fueron secretados /5- por Juan González Castrejón, capitán de /6- Motril. /7- Bienes muebles de los dichos /8- Lope Caluca y Sebastián Caluca: /18- **Un laúd morisco, viejo, quebrado.***

*Folio 5r:*

*Almoneda de los bienes muebles /2- que Hernando Azara depositario, entregó, que /3- fueron secretados por de los Calucas. /4- En el dicho lugar, el dicho día, a seis del mismo mes e año, /5- yo el dicho escribano, notifiqué a Hernando Azara, vecino del /6- dicho lugar, que luego traiga los bienes muebles que en él están de- /7-positados, que fueron secretados por de Lope y Sebastián Caluca. /8- A la plaza de este lugar para venderlos en pública almoneda. /9- El cual los entregó en la dicha plaza siendo testigos, Jerónimo García y /10- Domingo Sánchez, vecinos del dicho lugar y estantes en él, y en fe /11- de ello*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*firmé de mi nombre, /12- Pedro de Annover. /13- Escribano /14- Almoneda de los bienes muebles. /19- **Un laúd viejo y quebrado**, se remató /20- en Jerónimo García, vecino de Orgiva en un re- /21- al, que pago luego.*

En 1560 en la visita inquisitorial del licenciado Coscojales a las tierras de Málaga multó severamente a dos alcaldes y dos regidores de Tolox por permitir *zambras*, y a un vecino de Casarabonela por haber hecho muchas noches *leylas* para la boda de su hija<sup>308</sup>. Se diferencian las *zambras* en honor de Mahoma, que son penadas, de las que no lo son, y las *leylas*, que por ser de noche son siempre penadas.

*- Multa del Inquisidor a dos alcaldes y dos regidores de Tolox (Málaga) por permitir a un vecino de Casarabonela hacer zambras y leylas por la boda de su hija [1560].*

*11. Francisco Atayfor, por se haber hallado en zambras y trabajando en días de fiesta. Misa y cuatro ducados. (Ojo, las leylas las castigan los inquisidores y así lo manda la instrucción que se les dio de los capítulos sacados de la Congregación de la Capilla Real; y se les toman los instrumentos, y hay muchos en esta inquisición, aunque la Congregación de Toledo [1539] manda que no se castiguen las zambras si no cantaren o tañeren cosas en loor y aplauso de Mahoma; porque como las hacen de noche y a solas se tiene entendido que las tañen y cantan, y siempre que hay zambras de noche hay leylas) [...]. 122. Alonso Xuárez, por haberse hecho leyla en su casa para çierta boda. Misa y mil maravedís. (No constatando haber cantado cosas a Mahoma, se penitencian las leylas, porque se hacen de noche, y si constara haber cantado cosas a Mahoma, fuera de Granada).*

---

<sup>308</sup> Ma. I. PÉREZ de CELOSÍA y J. GIL SANJUÁN: "Los moriscos del Algarbe malageño: orígenes y presión inquisitorial", *Jábega*, 56 (1987), pp. 13-28; "Málaga y la Inquisición (1550-1600)", *Jábega*, 38 (1982), monográfico.

### **VI.3. Tercer periodo, 1566-1609: Aculturación y marginalidad. Suplantación de la música popular del reino de Granada por la música renacentista y las tradiciones cristianas.**

En el reinado de Felipe II España será "martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio de Loyola y paladín de la Contrarreforma". A su regreso del Concilio de Trento don Pedro Guerrero mantiene una entrevista con Felipe II. En 12 de diciembre de 1564 se crea una comisión de teólogos y juristas en Madrid, en 1565 se crea la decisiva Junta de Madrid -presidida por el cardenal Espinosa- concretando sus resultados en la primavera de 1566. Al mismo tiempo, en septiembre de 1565, se celebra el Sínodo Provincial de Granada.

En 1566 el inquisidor general cardenal Diego de Espinosa preparó, junto con Felipe II, un edicto que imponía varias prohibiciones a los moriscos<sup>309</sup>. El 1 de enero de 1567, y para preparar el aniversario de la entrada de los Reyes Católicos en 1492, Pedro de Deza es nombrado -ex profeso- presidente de la Audiencia de Granada quién promulgó el edicto y comenzó a ponerlo en práctica<sup>310</sup>.

*- Capitulo acordado en la Junta de la villa de Madrid sobre las reformas de las costumbres de los moriscos de Granada. 1566. Luis del Mármol Carvajal: Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada. Libro II, cap. VI.*

*... Que todos los libros que estuviesen escritos en lengua árábica de cualquier materia y calidad que fuesen, los llevasen dentro de tres días ante el presidente de la Audiencia Real de Granada para que los mandase ver y examinar; y los que no tuviesen inconveniente, se los volviese para que los tuviesen por el tiempo de tres años, y no más...*

---

<sup>309</sup> J. LYNCH op. cit. 279.

<sup>310</sup> L. MARMOL CARVAJAL: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, Biblioteca de Autores Españoles: Madrid, 1.852. Libro III, cap.VI.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Cuanto a las bodas, se ordenó que en los desposorios, velaciones y fiestas que se hiciesen, no usasen de los ritos, ceremonias, fiestas y regocijos de que usaban en tiempo de moros, sino que todo se hiciese conformándose con el uso y costumbre de la santa madre Iglesia y de la manera que los fieles cristianos lo hacían; y que en los días de bodas y velaciones tuviesen las puertas de la casa abiertas, y lo mismo hiciesen los viernes en la tarde y todos los días de fiesta; y que no hiciesen zambras ni leilas con instrumentos ni cantares moriscos en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen y ni dixesen cosa contra la religión cristiana ni sospechosa de ella...*

*Esta fue la resolución que se tomó en aquella Junta, aunque algunos fueron de parecer que los capítulos no se executasen todos juntos por estar los moriscos tan casados con sus costumbres, y porque no sentirían tanto yéndoselas quitando poco a poco; más el presidente don Diego de Espinosa, fabricado de los avisos que tenían cada día de Granada, y abrazándose con la fuerza de la religión y poder de un príncipe tan católico, quiso, y consultó a su Majestad, que se executasen todos juntos.*

Los moriscos de Granada intentaron negociar durante un año. Su procurador Jorge de Baeza fue a Madrid para protestar ante Felipe II, mientras que su hombre de estado de más prestigio: Francisco Núñez Muley presentaba un memorandum a Deza.

Bernard Vincent<sup>311</sup> comenta: *El criptomusulmán fuera de toda presión, en la clandestinidad, consigue conservar lo esencial. En cambio, se señala a la luz pública por toda una serie de prácticas culturales marcadas por el sello de la diferencia. A medida que pasa el tiempo, las autoridades civiles y eclesiásticas, incapaces de llegar al corazón religioso de la comunidad morisca, privilegian los criterios culturales del ser morisco y construyen un arsenal legislativo encaminado a erradicar cualquier particularidad... Francisco Núñez Muley tiene claramente*

---

<sup>311</sup> Bernard VINCENT en el est. prelim. a la reedición de la obra de A. GALLEGO BURÍN y A. GÁMIR SANDOVAL: *Los moriscos del Reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*, Granada, 1996, p. XXXI).

## Reynaldo Fernández Manzano

*conciencia de ello, cuando responde a las decisiones de Madrid de 1566 e ilustra las del sínodo de Guadix de 1554.*

En lo que se refiere a la prohibición sobre la música y los instrumentos moriscos, Núñez Muley hace una inteligente defensa recordando que en ella no había nada de ceremonia morisca, aduciendo que era costumbre de reinos y provincias y que existía una amplia historia de tolerancia<sup>312</sup>.

*- Súplica que hizo Francisco Núñez Muley para que se suspendiese la ejecución de la Pragmática dada contra los moriscos en 1566. Archivo de la Alhambra. Legajo 159. [Apuntamiento hecho en 1775 por el veedor y contador de la Alhambra don Lorenzo de Prado en el que recoge dicha súplica].*

*Francisco Núñez Muley pide que se recompense los servicios que había hecho en beneficio de su Majestad y los naturales de su nación y presentó un memorial en el que se hizo presente muchas cosas en contrario de la Pragmática publicada y que se favoreciese: Que expresa que la conversión de los naturales había sido por fuerza y contra lo capitulado por los Reyes Católicos con el rey Muley Buaudari y algunos de sus alcaides que habían firmado el privilegio que contenía más de cuarenta capítulos y que se asentaron cuando la entrada en esta ciudad, siendo uno de ellos el que había de quedar en su secta y en todo lo que tocaba a los provechos y situados en sus mezquitas, y que quedasen con sus armas, excepto los tiros gruesos, expresando que la capitulación original que se hizo cuando la entrada en esta ciudad, estaba en poder y en los libros de Hernando de Zafra, secretario que había sido de los señores Reyes Católicos, donde se podría (ver), con otras muchas cosas, que expresa que había prohibido por Provisión en Valladolid en veintinueve de julio, y otras en 1511, por las que se prohibió matasen la carne como acostumbraban, y que los sastres y oficiales que tejían las cosas de vestir, no las tejiesen ni cortasen, y que las existentes las gastasen en tiempo de seis años, y que no hubiese padrinos ni madrinas de los*

---

<sup>312</sup> A. GALLEGO BURÍN y A. GAMIR SANDOVAL op. cit. pp. 275-277.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*naturales, haciendo mención que en el año de 13 fue dada una Provisión de Su Alteza, por la que mandó que cualquier cristiano viejo que descubriese la cara a cualquier morisca o su almafala o sábana dándole mala palabra, fuese condenado en tantos días de cárcel y cierta pena contenida en dicha Provisión, que había sido publicada en tiempo de Fernando Arias, correxidor. Y que habiendo fallecido los señores Reyes Católicos, en el año 1516, había pasado en compañía del señor marqués de Mondéjar a darle la enhorabuena al señor Emperador, y que por el señor rey don Felipe no se habían querido cobrar los veintin mil ducados con que los naturales de este reino se habían obligado a pagar por el servicio ordinario, habiendo mandado suspender la pragmática en el año 1518...*

*Siendo de gran inconveniente el que las moriscas trajesen las caras descubiertas, sin que pudiese serles descargo a los dichos naturales el capítulo que hablaba sobre las bodas, placeres, zambras e instrumentos y músicas de ella, que se dirigió al señor arzobispo, por cuanto esta no había sido pregonada ni vedado más de la zambra e instrumentos de ella hasta el tiempo del señor arzobispo don Pedro de Alba, lo que vedaron los señores inquisidores, lo que no era contra la fe católica, y que si algunos alfaquíes o alcaides eran convidados a algunas bodas, cesaban de tañer hasta que salían de ella, y que el rey moro, queriendo salir a algún viaje, llegando a la puerta del río Darro, teniendo que pasar por el Albaicín, callaban los instrumentos hasta que el rey pasaba de la puerta de Elvira, por cuanto tenían por cortesía no tañer los instrumentos donde estaban, no siendo estos de moros, sino es costumbre de reinos y provincias, certificando lo expresado de que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez ni otros pueblos de Berbería ni Turquía, pues de unos y de otros eran diferentes, lo que siendo rito de su secta, debían de ser todos unos. Lo que comprobaba que en tiempo del señor arzobispo don Hernando de Talavera, primero que fue nombrado por los señores Reyes Católicos en esta ciudad, en cuyo tiempo había alfaquíes y moftís asalariados para que le informasen de su secta, quien permitió la dicha zambra acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del Corpus Christi, acompañando cada maestro con su bandera, por cuya razón era tan solemne y tomadas en toda Castilla, sin que nada de ello perjudicase, y que habiendo*

### Reynaldo Fernández Manzano

*posado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ujijar, posando en la casa que llaman Albarba, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su Ilma., hasta llegar a la iglesia, donde decía la misa, estando los dichos instrumentos y zambras en el coro de los clérigos, en los tiempos que habían de tañer los órganos, como no los había tocaban los dichos instrumentos, diciendo en la misa algunas palabras en árabe especialmente cuando decían Dominus vobiscum, decían Ibaraficum, lo que había visto en el año 1502; y pidiendo el agua en los tiempos estivales salían con sus procesiones y gente a pedirla e iban del monasterio de la Zubia del señor San Francisco, que era de su orden, mandando viniesen descubiertas sus cabezas con su cruz y clérigos a pedir el agua, y que los naturales la pidiesen en lenguaje árabe, lo que se había acostumbrado en los años 6 y 7 ... Concluyendo su dicho memorial con la suplicación de que se hiciese presente a Su Majestad para que atajase los inminentes riesgos que amenazaban el reino.*

Estos argumentos eficaces en épocas pasadas surtían ahora poco efecto. En la Nochebuena de 1568 se produce el levantamiento de los moriscos en el Albayzín. Aunque fracasaron su movimiento se extendió por las Alpujarras, Sierra Nevada y la Costa. Fernando de Valor, de viejo linaje árabe, tomó el nombre de Aben Humeyya y fue proclamado rey. Un año más tarde fue asesinado sucediéndole su primo Aben Aboo. En 1569 se extendió la insurrección de las montañas a los llanos, apoyados por los mofies o musulmanes estrictos que se dedicaban al bandolerismo en Sierra Nevada<sup>313</sup>.

En junio de 1568 se decreta que los moriscos de la ciudad de Granada sean sacados fuera de su tierra y dispersados por toda la Mancha. En 1570 D. Juan de Austria se decidió por emprender una campaña en toda regla. Hechas las tropas de D. Juan de Austria con la situación se decretó, el 28 de octubre de 1570, las órdenes para la evacuación total de moriscos del reino de Granada. Colonos de Galicia, Asturias, y las regiones de León y Burgos, vinieron a encontrar un nuevo

---

<sup>313</sup> J. LYNCH op. cit. 280.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

mundo en Granada.

Finalmente, en 1609-14 los moriscos de los reinos de España serán definitivamente expulsados, no sin antes haber dejado su huella en romances, canciones, instrumentos, y en el folclore de distintas regiones peninsulares. Así como la memoria de su presencia en los círculos de la vanguardia musical<sup>314</sup>. Prueba de ello será Mahoma Mofferiz: *el Moro de Zaragoza*, maestro en hacer órganos y claviórganos, instrumento que llevaba la vanguardia en la línea de instrumental de experimentación dentro de esta época, siendo sus obras muy apreciadas por reyes, nobles y altos dignatarios eclesiásticos. Familia de artesanos cuya labor está documentada desde 1500 hasta 1545 y que ilustra el proceso de aculturación<sup>315</sup>.

Otro colectivo en la marginalidad tomará el relevo de las zambras moriscas, transformándolas e incorporándole su sello propio: el pueblo gitano de las cuevas del Sacromonte granadino<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> Ma. S. CARRASCO URGOITI: *El moro de Granada en la literatura*, est. prelim. de J. MARTÍNEZ RUIZ, Universidad de Granada, 1989. J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD: *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, 2002.

<sup>315</sup> P. CALAHORRA MARTÍNEZ: *La música en Zaragoza, siglos XVI-XVII*. Institución Fernando el Católico: Zaragoza, 1.977. Vol. I, pp. 96-106.

<sup>316</sup> C. G. ORTIZ de VILLAJOS: *Gitanos de Granada*. Granada, 1949. E. MOLINA FAJARDO: *El flamenco en Granada*. Granada, 1974.

## VII. ESCUELA ANDALUSÍ DE LA CURVA DEL NÍGER.

El tema de los andaluces en la Curva del Níger llamó la atención de historiadores<sup>317</sup> e intelectuales como: Julio Caro Baroja<sup>318</sup>, Antonio Domínguez Ortiz, Bernard Vincent<sup>319</sup>, José Ortega y Gasset<sup>320</sup>, Emilio García Gómez<sup>321</sup>, Michel Arbitbol<sup>322</sup> y Zakari Dramani-Issfou<sup>323</sup>, entre otros.

La primera “Expedición Científica y Cultural de la Universidad de Granada a la Curva del Níger” se realizó de diciembre de 1984 a enero de 1985 y la segunda expedición de marzo a abril de 1988<sup>324</sup>. Personalmente no pude participar en estas expediciones, pero ya en la primera le pedí a mi profesor de árabe y querido amigo Dr. Amador Díaz García que me grabara la música andalusí de la Curva del Níger, para lo que le di un radio-cassette con varias cintas y juegos de pilas. El aparato llegó inservible lleno de arena del desierto pero las cintas contenían un material de gran interés. También conocí a Ismaïl Diadie Haidara con

---

<sup>317</sup> John O. HUNWICK and Alida Jay BOYE: *The Hidden Treasures of Timbuktu. Rediscovering Africa's Literary Culture*, Londres, Published by Thames & Hudson, 2008.

<sup>318</sup> Julio CARO BAROJA: *Ciclo y tema de la historia de España: Los Moriscos del Reino de Granada, Ensayo de Historia social*, Madrid, ed. Istmo, colección Fundamentos, 50, 1975, 50 y notas 8, 9.

<sup>319</sup> A. DOMÍNGUEZ ORTIZ y B. VINCENT: *Historia de los moriscos*, Madrid, 1989, 232.

<sup>320</sup> J. ORTEGA y GASSET: “Las ideas de León Frobenius”, *El Sol*, 12 y 26 de Marzo de 1924.

<sup>321</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: “Españoles en el Sudán”, *Revista de Occidente*, Madrid (1935), nº 148, octubre, L, 93-117.

<sup>322</sup> M. ABITBOL: *Tombouctou et les Arma. De la conquête marocaine du Soudan Nigérien en 1591 à l'égémonie de l'empire Peul du Macina en 1833*, París, 1979, 295.

<sup>323</sup> Z. DRAMANI-ISSFOU: *L'Afrique noire dans les relation internationale XVIe siecle. Analyse de la crise entre le Maroc et le Sonrhäi*, París, Khartala, 1982.

<sup>324</sup> Amador DÍAZ GARCÍA [et alii.]: *Andalucía en la Curva del Níger*, Universidad de Granada, 1987; José BIGORRA [et alii.]: *Españoles en la Curva del Níger*, Universidad de Granada, 1991.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

el que trabajé en diversos temas<sup>325</sup>, estableciendo una estrecha relación de amistad. En mi etapa en la Consejería de Cultura en Sevilla tuve la ocasión de colaborar y entablar diversas reuniones tanto con la Junta de Andalucía como con el Ministerio de Cultura para la microfilmación, restauración y difusión del importante fondo de manuscritos Kati de Tombuctú que Ismaïl había conseguido reunir y comprar a diversos familiares, y que cristalizó en el actual archivo-biblioteca del fondo Kati en Tombuctú.

Las relaciones entre al-Andalus y la Curva del Níger fueron frecuentes. La coronación de los Reyes de Gao se hacía bajo los auspicios del Califa de Córdoba. La epigrafía nos muestra que las tumbas de estos reyes incluían epitafios traídos de Córdoba y Almería, sobre todo en el XI y XII. De Córdoba venía la obra poética de al-Fazzāzī al-Qurtūbi (Córdoba 1229, Marrakech 1290), vigente desde el s. XIII en la cultura de la Curva del Níger.

En el siglo XIV, un andaluz de Granada, Es-Saheli (Granada 1290-Tombuctú 1346) crea la llamada "arquitectura sudanesa" con magníficas mezquitas de adobe y troncos de madera<sup>326</sup>.

En el siglo XV llega a la región Sidī Yaḥyà al-Tuḥḥāla, uno de los poetas místicos andalusíes más importantes natural de Tudela. También en este siglo llegará `Alī ben Ziyāb al Qūṭī al-Andalusí ("el godo", después se transformo en al-Kāṭī). El hijo de éste, Maḥmūd Kāṭī, será el fundador de un gran archivo de manuscritos árabes denominado fondo Ka' ṭī.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, M. MAIZADA e Ismaïl DIADIE HAIDARA: "Introduction à la tradition musicale des Arma de la boucle du Níger", *Le Maroc et l'Afrique subsaharienne aux débuts des temps modernes: les Sa`diens et l'Empire Songhay. Actes du colloque International...* Marrakech, 23-25 octobre 1992. Institut des Etudes Africaines, Rabat, 1995, 325-361. (Desgraciadamente se publicó con diversos errores y sin las transcripciones musicales de las que solo se publicó una página al ser las actas de un congreso muy numeroso en las que no se pudieron corregir pruebas).

<sup>326</sup> Rafael LÓPEZ GUZMÁN y José BIGORRA: "Arquitectura y urbanismo de Tombuctú", *Espanoles en la Curva del rio Níger*, Universidad-Diputación de Granada, 1991, 47-60.

<sup>327</sup> Ismaël DIADIÉ HAIDARA: *Los últimos visigodos. La biblioteca de Tombuctú*, Sevilla, 2005;

## Reynaldo Fernández Manzano

A principios del XVI vemos aparecer en el Níger al granadino Ḥassan ben Moḥammad al-Wazzān al-Fāsī, más conocido como Juan León de Médecis o "León el Africano"<sup>328</sup> (Granada 1488, Túnez 1552). Tras visitar Tombuctú, en 1506, éste andaluz dejaría escrito "...se venden muchos libros traídos de la Berbería y se saca más beneficio de estas ventas que del resto de la mercancía. Y es que en Tombuctú hay numerosos cadíes, imanes y alfaquíes, todos bien pagados por el rey, que honra mucho a los hombres de letras".

A finales del XVI irrumpe en escena Yuder Pachá (Cuevas de Almanzora, Almería, Marrakech, 1605) que conquista la Curva del Níger con un ejército de moriscos y renegados cristianos en nombre del Sultán de Marrakech, tras haber participado en la rebelión de los moriscos de la Alpujarra del reino de Granada. En sus planes querían hacerse con las minas de oro del Sudán para hacer una pinza a Felipe II entre Marruecos e Inglaterra, Marruecos se quedaría con al-Andalus e Inglaterra con las colonias de Hispanoamérica. Nunca llegarán a conquistar las minas de oro pero sí la importante ruta comercial de la Curva del Níger<sup>329</sup>.

Descendientes de todos ellos viven hoy en día en la curva del Níger bajo el nombre de "Armas", así denominados por ser la primera vez que se escucharon armas de fuego en aquellos desiertos.

Tombuctú fue una auténtica "fabrica de libros"<sup>330</sup> llamada Ould Elhaj,

---

- y Manuel PIMENTEL: *Los otros españoles. Los manuscritos de Tombuctú: andalusíes en el Níger*, Madrid, 2005. [www.fundacionmahmudkati.org](http://www.fundacionmahmudkati.org)

<sup>328</sup> León el AFRICANO.: *Descripción General de África y de las cosas notables que en ella se encuentran*, trad. y ed. Crítica: Luciano Rubio, Madrid, 1999. Juan León AFRICANO: *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay*, trad., introducción, notas e índices, Serafin FANJUL, con la colaboración de Nadia CONSOLANI, Granada, El Legado Andalusí, 2004. Amin MAALOUF: *León el africano*, trad. Del francés: María Teresa GALLEGRO URRUTÍA y María Isabel REVERTE CEJUDO, Madrid, 2010.

<sup>329</sup> Leocadio MARTÍN MINGORANCE: "La conquista del Sudán en el marco de las relaciones entre Marruecos, España e Inglaterra", *Andalucía en la Curva del Níger*, Granada, 1987, 35-56.

<sup>330</sup> Francisco VIDAL CASTRO: "Cultura y Patrimonio islámico en el África Subsahariana. Los manuscritos de Tombuctú", *Andalucía en África Subsahariana. Bibliotecas y manuscritos andalusíes en Tombuctú*, Sevilla, 2003, 17-56 (30-31 la cita). Dupuis YAKOUBA: *Industries et principales professions des habitants de la région de Tombouctou*, París, 1921.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

instalada en una casa grande y organizada en seis talleres. En el primero se agrupaban los manuscritos, en el segundo estaban los copistas, en el tercero los correctores, en el cuarto los encuadernadores (expertos zapateros), en el quinto recortaban y daban hechura al libro, y en el sexto, los sabios que buscaban personal y aconsejaban sobre los nuevos manuscritos a buscar.

La música “Arma” o la escuela andalusí de la Curva del Níger es como su pueblo un crisol de formas norte-africanas, árabes, bereberes, moriscas y del África negra. Sin duda, con esos elementos ha sido posible crear una cultura propia que se manifiesta en repertorios, fiestas y ceremonias.

### VII.1. Música religiosa en la Curva del Níger.

La música religiosa en la Curva del Níger es esencialmente vocal y panegírica. Dos textos andalusíes son todavía cantados: el *Qasā'id al-ishrīniyyat fī madh Sayyidina Muhammad*, de `Abd al-Raḥmān b. Yahlaftān b. Aḥmad al-Fazzāzī de Córdoba, y el *Šifa* del Cadi Iyad de Ceuta. El director introduce el tema que lo retoma el coro, a lo largo del canto las mujeres -en tono agudo- hacen una vibración de la lengua.

La fuente fundamental es Al-Sa'dī<sup>331</sup>, que profundiza y amplía la obra de su maestro Ahmad Baba: *Kifāyat*<sup>332</sup> (1596). Al-Sa'dī, en concreto en los capítulos IX, X, XI y en los obituarios de los capítulos XXX, XXXIV y XXVI, nos suministra interesantes noticias sobre los estudiantes de Ahmad Baba y sobre los estudios de los diferentes ulemas e imanes. Complementa y amplía la obra de Ahmad Baba con los personajes de la tradición mālakita. Cita los *Ishrīniyyat*<sup>333</sup> del poeta al-Fazzāzī de Córdoba. Brockelmann menciona el poema panegírico de al-Fazzāzī al Profeta del Islam: *Achrīniyāt al-fazāziya*. Poema muy famoso en el mundo Subsahariano y en los programas de estudios de la Universidad de Tombuctú.

Esta práctica de la lectura del poema de al-Fazzāzī en Kanem (Kaenoem) estuvo muy extendida en la Curva del Níger, según al-Sa'dī. Se realizaba una

---

<sup>331</sup> `Abd al-Raḥmān al-SA'DĪ: *Ta'riḫ al-Sudan*, [1653] texte arabe édit. et trad. par O. HOUDAS, París, réimpr.. 1964.

<sup>332</sup> Ahmad BABA: *Nayl al-ibtihay* (repertorio bio-bibliográfico, contiene información sobre la vida y la cultura del Sudán y del reino de Granada), 1596. Mahmud A. ZOUBER: "Kifayāt al-muhtāj li ma'rifat man laysa fī l-Dībāj" (documento suficiente para conocer los personajes que no son mencionados en el Dībāj), *Revue Sankoré*, Tombuctú, 1985, 42-47. Ahmad BABA AL-TINBUKTI: *Kifayat al-muhtaj li-ma'rifat man laysa fi 'l-Dibaj*, ed. Muhammad Muti'. 2 vols., Rabat, 2000; - *Nayl al-ibtihaj bi-tatriz al-Dibaj*, on marg. of IBN FARHUN: *al-Dibaj al-mudhahhab fi ma'rifat a'yan'ulama' al-madhab*, Cairo, 1932-3.

Abdeljelil TEMIMI: "L'ouvrage "Nayl al-ibtihadj" d'Ahmad Baba de Tombouctou: une encyclopédie de biographies maghrébines", *Revue Maghrébine de Documentation*, III, mars 1985, 143-6.

<sup>333</sup> Carl BROCKELMANN: *Geschite der Arabischen litteratur*, Leiden, 1943, T. I. p. 322, noticias 13 y los suplementos, Leiden, 1937, 482-483.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

lectura en las mezquitas el viernes y otras en cada una de las fiestas de la natividad del Profeta. Cuarenta y dos días antes de la natividad del Profeta, es decir la primera noche del mes de Safar y el treinta del mismo mes, este poema es leído dos veces en todas las mezquitas de Tombuctú. Dividido en dos partes se lee una vez por quincena. De la primera noche de *Rabi an-nabawi* a la décima, se lee el texto en su totalidad. Esta vez se divide en diez partes. La doceava noche en la primera oración de la mañana se lee el texto íntegro. La catorceava noche (que es la diecisieteava noche de la natividad) a las dieciocho horas y a las dos horas de la madrugada se lee el texto en su totalidad.

Este recitado se practica en muchas mezquitas de la localidad. En la gran mezquita -construida por al-Saheli al-Garnati- se reúnen los Tuat de Ghadames y los Peuls; en la mezquita del poeta y asceta Sidi Yahya al-Andalusi se reúnen los Wangara; en Sankoré los Sanhaja y otros de Biru (Walata). En la mezquita del Sheikh Sidi Ali se concentran formando un grupo los Ahl-Arawan y formando otro grupo los Ahl Sidi Ahmad Nur. En el barrio de Jingarey-Ber, puerta comercial marroquí Morabbi, se reúnen los Tajakanet y el resto de magrebíes de al-Aqça; en Bajindé, al sur de Sidi Yahya, se dan cita los Kunta, descendientes de Sheikh Sidi Mohammad al-Bakkay, y en Sankoré (Taka-Bundu) los Kunta Regegda.

El relato de al-Sa'dī llega hasta el 12 de marzo de 1656, fecha final de la redacción de su *Ta'rij al-Sudān*. Esta obra que sigue en este apartado la *Kifayat* de Ahmad Baba, nos aporta un dato nuevo, y es incorporar la obra de Kadi Iyad de Ceuta a la tradición de Tombuctú. Esta obra: *as-Šifa* celebra los méritos del Profeta y está dividida en treinta partes, conservada íntegra en los manuscritos de Tombuctú. Este poema se ejecutaba en el mes de Ramadán -entre otras- en la mezquita de Sankoré.

## VII.2. Música civil ceremonial y militar de la Curva del Níger.

Pocos elementos nos han dejado las fuentes históricas sobre la música de la corte. El anónimo *Tadzkiret an-Nisyan*<sup>334</sup> cita diversos instrumentos musicales relacionados con el pachalik de Tombuctú: *Cuando las tropas llegaron, Ahmad al-Qalīfā los distribuyó a su alrededor y a cada uno de los soldados le dio una parte del botín que habían obtenido. “La orden de Dios será transmitida por vuestra orden, exclamaron los soldados, desde hoy eres nuestro pacha” - “Entiendo, respondió él, que yo soy vuestro pacha, pero ¿donde están los atributos y las insignias del poder soberano? ¿donde están las chirimías, atabales, rabeles, atambores y dulzainas? ¿donde están el tambor de Zeïdien, los grandes tambores de los askien y todos los demás instrumentos de música que son atributos del pachalik?*

Este lugar singular de los instrumentos musicales<sup>335</sup> en el pachalik es igualmente señalado por el Ka'tī en la corte del renegado Mahmud b. `Alī b. Zarqun, que reemplazará a Jawdar Pacha a la cabeza del pachalik en 1591, y donde cita los instrumentos: *tañedores de qitārā, de nezoua y de chirimías, se situaban sentados en la tienda del pacha y pasada la entrada, en las ceremonias organizadas para la recepción de la llegada del Askia Mohammad Gao, recibimientos que se repiten en épocas posteriores.*

## VII.3. Música popular en la curva del Níger.

La música popular esta relacionada con los ciclos productivos (siembra, recogida de la cosecha, etc.) y de los ciclos vitales: nacimiento, esponsales, así como en las festividades religiosas.

Cantantes, instrumentistas y compositores populares mantienen esta tradición, los mas conocidos son: Aïssa Alamiréjé, Diadié Allou du Binga, Sidali Turé o Hayra.

---

<sup>334</sup> *Tadhkirat al-nisyan fi akhbar muluk al-Sudan* [anónimo], ed. & trans. O. Houdas. Paris 1890, 150.

<sup>335</sup> Dupuis YAKOUBA: *Industries et principales professions des habitants de la région de Tombouctou*, París, 1921, 152-154. Mamadou DIALLO: *Essai sur la Musique Traditionnelle au Mali*, París, Agence de Cooperation Culturelle et Technique, [1980]. Capítulo “Lórganologie Malienne”, 33-40.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Analizaremos, a continuación, algunos ejemplos que nos muestran la variedad y riqueza de la música Arma, siendo conscientes de que estas líneas son unas pinceladas sobre un tema del que queda mucho por investigar.

### VII.4. Análisis y transcripción de una muestra del repertorio de la Curva del Níger.

#### VII.4.1. *Tandina*.

Binga, que fue una región del Pachalik, desde 1591 conoció a grandes panegiristas. De Diadié Allou y de la única interpretación que hemos podido rescatar, está la patética obra que llama a al-Mansur (al-Mansur 1719) para que regrese a su ciudad de Tombuctú. En efecto, después de haber perdido el poder ante Bâ-Haddu Ad-Der'i, abandona Tombuctú y se instala en Shebi que le es fiel.

El texto en su totalidad nos presenta una estrofa desigual, que se distribuye así:

Nº de estrofas	Nº de versos
1	5
2	5
3	4
4	8
5	8
6	7
7	4
8	7
9	7
10	2

Los versos varían entre 11 y 18 sílabas, el ritmo de las rimas de este poema se articula en dos niveles. Un nivel interior que está marcado por las cesuras de los hemistiquios y la repetición a cada cesura de una u otra parte de la rima final que se reitera a partir del segundo verso; y el ritmo de la rima general de la totalidad del poema. Podemos observar el orden siguiente a partir de las cesuras:

## Reynaldo Fernández Manzano

a	b
c	d
c	d
c	d
c	d
c	d
c	d

Esta forma general se mantiene con algunas excepciones (4,5,7).

Nos recuerda a las letanías con las monótonas repeticiones de palabras. Esta composición puede encuadrarse en un tiempo binario de 2/4. El ùd con la percusión realizan una introducción no mesurada. Hemos transcrito la primera estrofa, dado que el resto se realiza con la misma música aunque con letras diferentes. En algunas estrofas encontramos gran número de versos pero todas se cantan con la misma melodía. La voz se mueve en el ámbito de una cuarta, con una estructura de recitativo que desciende por grados conjuntos en su conclusión. La nota *mi* es la más grave, es también el punto de reposo (cadencia) y el referente de la canción. Estructuralmente presenta dos periodos recitativos, el introductorio en *la* con descenso a *mi* y el *sol sostenido*. Los otros con referencia en *sol natural* y descenso a *mi* con el *fa sostenido*. El ùd juega cuatro notas en el ámbito de una quinta, realizando terceras, cuartas y quintas (para resolver en cuartas o como nota de paso para hacer las cuartas), con una referencia rítmica a *la* nota la que actúa como *ostinato*. El ritmo forma un ciclo, con un comienzo sincopado, dentro del esquema de ciclos rítmicos africanos.

Notas para la transcripción

Songhay	Castellano
,	,
c	ch
j	y
k	c
y	y

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Título: *Tandina*

Cantante: Diadié Allou

Instrumento de cuerda: `ūd (laúd).

Transcripción:

*Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan*

*Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan*

*Yuwar-me jeneri / saney di salamun n'da ni*

*Shebi-me jeneri / saney di salamun n'da ni*

*Ankaba-me jeneri / saney di salamun n'da ni*

*Hawlakata me jeneri / saney di salamun n'da ni*

*Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan*

*Sama mâ di ci wura / Alfa Cissé Mamadan*

*Sama mâ di ci badila / Alfa Cissé Mamadan*

*Sama mâ di ci al-lulu / Alfa Cissé Mamadan*

*Sama mâ di ci al-marzan / Alfa Cissé Mamadan*

*Tandina heyfo / Arma ijé ni si bey gabi mé*

*Faji di Marrakasin / Arma'jé ni si bey gabi mé*

*Ulad Marrakasin / Arma'jé ni si bey gabi mé*

*Sharati Marrakasin / Arma'jé ni si bey gabi mé*

*Tandina hey / kokoy ver ma boyrey mana*

*Sarey-Keyna al-basa / saney di salamun'da ni*

*Jingarey-ber al-basé'jé / saney di salamun'da ni*

*Sidi-Yahya al-basé'jé / saney di salamun'da ni*

*Hey Bâ-jindé al-bassé'jé / saney di salamun'da ni*

*Koy Sonkoré-mé al-bassé'je / saney di salamun'da ni*

Reynaldo Fernández Manzano

*Al-Kamsu al-bassé'jé / saney di salamun'da ni*

*Sababu al-bassé'jé / saney di salamun'da ni*

*Tandina heyfo / kokoy ver ma hâma n'di ni*

*Mow yéné Tandina hey / Larow'oyo n'ga kamkam'di ni*

*Mawlad Idrisi / Larow di yo n'ga kamkam mana*

*Mawlad Sulayman / Larow di yo n'ga kamkam mana*

*Mawlad Nasibey / Larow di yo n'ga kamkam mana*

*Ay mow Bujubeyha / Larow di yo n'ga kamkam di ni*

*Ay mow Taudenna / Larow di yo n'ga kamkam di ni*

*Ay mow Yarawan-ganda / Larow di yo n'ga kamkam di ni*

*Tandina heyfo / Arma'jé ni si bey gabi mé*

*Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu*

*Fajidi Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu*

*Ulad Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu*

*Sharati Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu*

*Sidi b. Sidi / Sidi ni n'ga hôy né héré mé*

*Kabitan al-jinshi / Daraa di yo n'ga hôy né héré mé*

*Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu*

*Tandina hey / lâjaw koy ma lajaw mana*

*Sharati Marrakasin / lâjaw koy ma lajaw mana*

*Ulad Marrakasin / lâjaw koy ma lajaw mana*

*Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu*

*Surgu-sarey zari zeyban / zeyban wo yo n'ga wélé n'ga no*

*Bon-fendu zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé*

*Cenga-bomo zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé*

*N'gorfu-hondu zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé*

*Takuti zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhéré mé*

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Gungu-bomo zari zeyban / zeyban di yo n'ga hoy néhé mé*

*Tandina hey / boro di yo go sallam ni ga*

*Tandina heyfo / surgo yo n'ga hamney mana*

*Yer mow Kel jurgu / surgo yo n'ga hamney mana*

*Yer mow Tenjerejef / surgo yo n'ga hamney mana*

*Yer mow Kel Ta-boriti / surgo yo n'ga hamney mana*

*Yer mow Ulimidan / surgo yo n'ga hamney mana*

*Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan*

*Sama mâ di ci wura / Alfa Cissé Mamadan*

Reynaldo Fernández Manzano

# Tandina

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line (Voz) and a rhythmic accompaniment (Percusión). The accompaniment features a repeating pattern of eighth notes with triplets, and the vocal line includes lyrics in Spanish.

**System 1:**

Voz: [Empty staff]

ùd: [Musical notation with triplets]

Percusión: [Rhythmic notation]

**System 2:**

Voz: [Musical notation with lyrics: Tan-di - na hey, al - fa Ci - ssé Ma-ma -]

ùd: [Musical notation with triplets]

Percusión: [Rhythmic notation]

**System 3:**

Voz: [Musical notation with lyrics: dam Yu - war - me jen-ne - ri, sa - ney di sa-la - mu -]

ùd: [Musical notation with triplets]

Percusión: [Rhythmic notation]

**System 4:**

Voz: [Musical notation with lyrics: n'da-ni She - bi - me, jen-ne - ri, sa - ney di, sa-la - mun -]

ùd: [Musical notation with triplets]

Percusión: [Rhythmic notation]

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

The image displays three systems of a musical score, likely for a piece in the style of al-Andalus. Each system consists of three staves: a vocal line, an instrumental line, and a rhythmic line. The vocal lines are in a single melodic line with lyrics underneath. The instrumental lines are in a single melodic line with triplets and other rhythmic markings. The rhythmic lines are in a single line with 'x' marks indicating the rhythm. The piece is in a 7/8 time signature, as indicated by the '7' in the first measure of each system. The key signature has one sharp (F#).

System 1 (measures 25-30):  
Vocal: n'da-ni An-ka - ba - me jen-ne - ri sa - ney - di sa la-mun  
Instrumental: Features triplets and eighth notes.  
Rhythmic: x x x | x x x | x x x | x x x | x x x | x x x

System 2 (measures 31-36):  
Vocal: n'da-ni Haw-la - ka - ba - me jen-ne - ri sa - ney di sa - la - mun  
Instrumental: Features triplets and eighth notes.  
Rhythmic: x x x | x x x | x x x | x x x | x x x | x x x

System 3 (measures 37-40):  
Vocal: n'da - ni  
Instrumental: Features triplets and eighth notes.  
Rhythmic: x x x | x x x | x x x | x x x

#### VII.4.2. *Bahaddu*.

Aïsa Alamiréjé ha sido la figura más influyente en la música Arma de la primera mitad del siglo XX. La antología de la que disponemos nos da una idea de la variedad de los temas tratados, tanto religiosos como profanos y de la vida cotidiana de Tombuctú. Ella misma tocaba el *rabāb* (instrumento de cuerda frotada) sobre un fondo epicúreo de “carpe diem” que insiste en el placer:

*Aïssa Assarci ma ñin di yer yer minini*  
*Minini ñin go hallal*  
*Alfa diyo n'ga har ga*  
*Tabey hau diyo n'ga har ga*  
*Al-alim diyo n'ga har ga*  
*A si jen'di al Risala cow di*  
*A si jen'di al Yimmu cow di*  
*A si jen'di al Yimmu cow di*  
*A si jen'di Lahdari cow di*  
*A si jen'di al-Bukhari cow di.*

Su repertorio hace referencia a la consolación o evoca un largo panegírico la genealogía del destinatario de su poema cantado:

*Ay cin ma dengay Saney di Belle ma dengay*  
*Ya saney di Belle*  
*Ka ci kulli yawmin koy*  
*Ya saney di Belle ya*  
*Ma dengay koda al Hashim ijé*  
*Koda Haïdara*  
*Al hasen ben al hasen beyni*  
*Siraj al Munir*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Ella recoge temas enteramente asentados en la tradición Arma, como la canción que transcribimos dedicada a Fāsi Ba Haddu b. Yahya b. Ali El-Mobarek de Der'i, Caïd y enseguida nombrado pacha, en sustitución de Mansur b. Mas'ud b. Mansur Ez-Za'ri en febrero del año 1714. Será nombrado tres veces pacha hasta su muerte (29 de junio de 1720)<sup>336</sup>.

El poema evoca la forma carnavalesca de los Armas en un periodo de desintegración del Pachalik, donde se nombraban y cesaban con frecuencia los pacha. Recordemos que de 1591 a 1833 ciento sesenta y siete pacha reinaron en la Curva del Níger.

*Wa lawkana boro go bun*  
*Bara yer ma to ka dam boro*  
*Wala yer ma to ka kow boro*

(Aunque si muere alguien  
necesitamos que llegue otro para nombrarlo  
o que llegue alguien para cesarlo).

*Bahaddu* comienza con una introducción instrumental con el *n'diarka* (de la familia de cuerda frotada) y la percusión; los versos de la canción alternan con solos instrumentales que realizan variaciones melódicas del tema principal, esta alternancia es libre y da lugar para las improvisaciones, que no responden a un plan ni a unas reglas fijas. Cada verso termina en una especie de *glissando* para retomar el tema principal. La voz se mueve en el ámbito de una octava, realizando un recitativo o salmodia en *do*, con giros descendentes y adornos que concluyen en esa nota. El *n'diarka* realiza un recitativo en *do* y un movimiento descendente hasta el *do*, similar a lo que realiza la voz. El ritmo puede transcribirse como binario 2/4, forma un ciclo rítmico con el comienzo sincopado. La afinación es

---

<sup>336</sup> *Tedzkiret*, op. cit. 236.

Reynaldo Fernández Manzano

muy diferente de la occidental y presenta grandes oscilaciones.

Título: *Bahaddu*

Cantante: Aissa Alamiriye

Instrumentos:

Instrumento de cuerda: *n'diarka* (de la familia de cuerda frotada).

Instrumento de percusión: Calabaza golpeada con bastoncillos.

Transcripción:

*Bahaddu ijé ni mâ ci ma*

*Bahaddu Yahya ijé ni mâ ci ma*

*Jur go mêt*

*Jur go mêt*

*Jur go mêt*

*Arma ijé ga*

*Mami'jé ni mâ ci ma*

*Arcia Mami'jé ni mâ ci ma*

*Mami'jé ni mâ ci ma*

*Saggaydu b. Haman ni mâ ci ma*

*Mamijé ni mâ ci ma*

*Amul Kalidi bin Ahaman ni mâ ci ma*

*Manijé ni mâ ci ma*

*Cîn Tafa bin Sidijé ni mâ ci ma*

*A cîn mamijé ni mâ ci ma*

*Jarruku bin Sidijé ni mâ ci ma*

*Yá Hafju Ya salám*

*Yássalam ta guattagaya*

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Yá hafiju ya salám*

*Yá hafiju yá salám*

*Baridi má ci Addu Salám*

*Gáridi má ci Abdul Wahau*

*Akoy di má ci Abdul Karím*

*A cín bahadijé ni má ci ma*

*Mulfu sibi linji sara*

*Takuba taci algauda fo*

*Ya hafiju yá salám*

*Yur go mér Armajé ga*

*Wa lawkana borro go bun*

*Bara yer ma tó ka dam boro*

*Wala yer ma tó ka kow boro*

*Mamijé ni má ci ma*

*Tawo amirijé ci ni cére ya*

*Mamijé ni má ci ma*

*Alkaydi Yahyajé ci ni cére ya*

*Mamijé ni má ci ma*

*Buya baba Adarawi ni má ci ma*

*Koci mamir har ni má ci ma*

*Bannáti lamir har ni má ci ma*

*Basígoronte lamir har ni má ci ma*

*Kabudi lamir har ni má ci ma*

*Baba al-hayta lamir har ni má ci ma*

*Mamijé ni má ci ma*

*Arcía Mamijé cére go bún*

Reynaldo Fernández Manzano

# BAHADOU

The musical score is written in 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system includes a vocal line (Voz) with rests, a violin line with eighth-note patterns and triplets, and a percussion line with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The second system begins at measure 9 and includes lyrics: "Ba ja-dou jé ma-ci-ma ba-ja - dou yar-ya jé ni". The third system begins at measure 15 and includes lyrics: "ma-ci-ma Jur-go mer Jur-go-mer Jur-go - mer ar-ma-jé-ga". The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf*.

Voz

Violín

Percusión

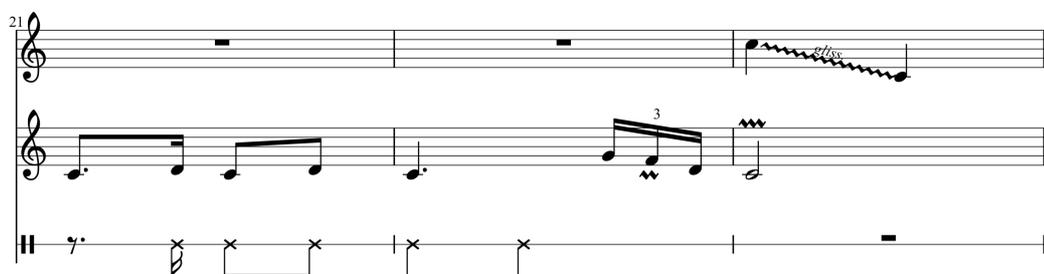
9

Ba ja-dou jé ma-ci-ma ba-ja - dou yar-ya jé ni

15

ma-ci-ma Jur-go mer Jur-go-mer Jur-go - mer ar-ma-jé-ga

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



### VII.4.3. Ay Mama.

Este panegírico es una especie de himno de los Armas y en Tombuctú todos se reconocen en él. Lo canta Aïsa Alamiréjé. El texto, que en su globalidad se refleja en la letra de la canción, cita a los Armas como los últimos descendientes de al-Mansur al-Zar'i (1719) con el apelativo de *Jarruku* (estrofa 6ª). El texto guarda por el efecto de la repetición un cierto ritmo pero no respeta la reglas fijas de la rima como sí lo hacía el ejemplo primero de *Tandina*.

El *n'diarka* (instrumento de cuerda frotada y sonido similar al violín) comienza con una gama cromática para dar paso a la voz que canta al unísono con el instrumento, realizando diversos solos en estilo cromático. La voz tiene un ámbito preferente de una quinta, en una continua oscilación en torno a *mi bemol*, dando unos fragmentos cromáticos que alternan con los recitativos. El *n'diarka* realiza una función rítmica de continua excitación y gran rapidez que alternan el arco por la punta y por el talón, creando un efecto de zumbido.

Título: *Ay Mama*

Cantante: Aïssa Alamiréjé

Instrumento: *n'diarka* (instrumento de cuerda frotada agudo).

Reynaldo Fernández Manzano

Transcripción:

*Yé dón Sankoré borodiyosé ka wirira gara n'da'l barka ka  
donise Ay Mάma.*

*Bisimilahi gó ay mάma gamé  
Ha wangay, ha wangay mάma gamé*

*Arisala dón di koy di ci Mάma  
Anna habī yay ci Mάma  
Anna habī kalamullahi ci Mάma  
Anna habī kalamul Rasul ci Mάma*

*Alkáli Yahyajé ci Mάma  
Alkáli hay Alkáli ci Mάma  
Alkáli bilal háma ci Mάma  
Alkáli Abakar hára ci Mάma  
Audul Mulku Baba yé háma ci Mάma  
Sabayda Tuttul Humal háma ci Mάma  
Adaga Mahaman Al-Kabir háma ci Mάma  
Sidi Mahamudu Idal hamar háma ci Mάma  
Idamar Aidal hamar háma ci Mάma*

*Cilabana Banjugu bana ma móm  
Cilabana Banjugu bana Abul Barakati*

*Hammu bin Arasul háma ci Mάma  
Alfa Móya Tamasikur háma ci Mάma*

*Tuntun ka bari lamtun ma móm  
Asilihijé bani lamtun ma móm*

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Mahmaman ijé Bani lamtun ma móm*

*Jarruku ijé Bani lamtun ma móm*

*Lamtun tun ka bari lamtun ma móm*

*Koy guna arrisalara hay kan bá ma cow*

*koy guna allimunra hay kan bá ma cow*

*Ma koy guna lahadarira hay kan bá ma cow*

Reynaldo Fernández Manzano

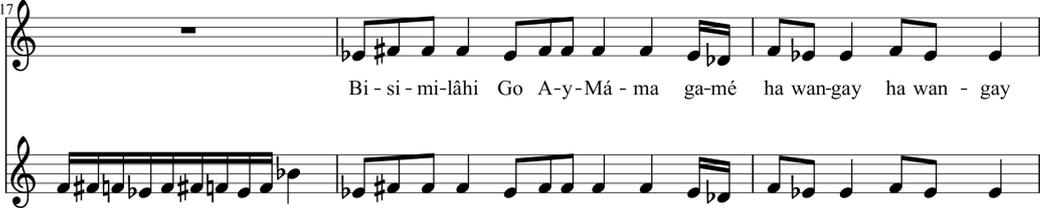
# AY MÁMA

[Hablado] Yé dón Sankoré borodiyosé ka wirira gara n'da'l barka ka donise Ay Máma

Voz 

Violín 

14 

17 

20 

## **VIII. ORGANOLOGÍA E ICONOGRAFÍA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS Y DEL REINO NAZARÍ DE GRANADA.**

**VIII.1. Simbolismo y mitos de los cordófonos en al-Andalus: el *`ūd*.**

**VIII.2. Iconografía musical de al-Andalus: tipologías.**

**VIII.3 . Instrumentos de la música árabe y de al-Andalus.**

### **VIII.1. Simbolismo y mitos de los cordófonos en al-Andalus: el *`ūd*.**

Podríamos distinguir dos ámbitos: cortesano y popular.

En primer lugar, y de forma somera, analizaremos las ideologías del poder en torno a la música y la presencia de los cordófonos en las mismas.

En al-Andalus se desarrolló un lenguaje simbólico en torno a la figura del gobernante y su corte, atributos que se plasmaron en los tejidos, cerámica, orfebrería, eboraria, artes decorativas, construcciones y jardines. La autoridad del soberano en la ordenación del territorio agrícola y urbano, no sólo de potestad sino también organizativa y tecnológica, unido a la abundancia que su capacidad de gobierno había generado, se reflejaba en objetos capaces de transmitir estos conceptos.

Podríamos interpretar que en el *`ūd* (laúd) se darán una serie de condiciones especiales. Por una parte la evocación de la cultura cortesana árabe, como instrumento que ya tenía un gran prestigio en Medina, La Meca, Damasco y Bagdad; por otra parte, sus virtudes sonoras y técnicas. La transformación del ruido en sonido, y en sonido producido por objetos realizados por el hombre altamente cualificado artísticamente, siempre ha sido un símbolo de dominio, de ordenación del caos, de someter el entorno circundante a unas reglas. El *`ūd* es un cordófono muy elaborado, su caja de resonancia amplifica mejor el sonido, con un

## Reynaldo Fernández Manzano

fondo de madera excavada que evolucionó a la técnica de listones en forma de gajos dispuestos longitudinalmente, su significado puede estar relacionado con la unidad de la comunidad conseguida gracias al sometimiento de unas reglas. La tabla armónica ya no es de piel, es de madera fina de pino, con oídos tornavoces que representa motivos geométricos y en ocasiones florales -muy utilizados en las artes decorativas islámicas-. Pero a su vez, en al-Andalus el *`ūd* se singulariza, como corresponde a los procesos culturales que desembocarán en el Califato de Córdoba, y será el *`ūd* de Ziryāb al que le añadió una quinta cuerda doble aparte de otras mejoras, quién simbolice la peculiaridad de al-Andalus frente al califato `abbasí y fāṭimí. La evolución de la "guitarra" podría significar un paso más en este proceso de autoctonía, configurándose como el instrumento singular de la etapa mudéjar y morisca tanto en la Península Ibérica como en Sicilia.

Son muchas las leyendas que la historiografía musulmana y las fuentes literarias y narrativas construyeron en torno al dominio de la naturaleza por el hombre, en cuanto a la transformación del caos en orden y armonía a través del *`ūd*. Por citar un ejemplo de al-Andalus podríamos mencionar la anécdota que ibn Sa`īd relata de un alumno de ibn Bāyṣā, llamado Abū `Amir Muḥammad ibn al-Ḥammāra al-Garnāṭī (el granadino), en la que dice de él: *Sobresalió en la ciencia musical. Era muy famoso porque él mismo se dirigía a una arboleda, cortaba una rama y con sus propias manos fabricaba un laúd para el canto. Componía la poesía y la música y luego la cantaba ...*<sup>337</sup>. El *`ūd* simbolizará el refinamiento de una cultura capaz de singularizarse y plasmarse en representaciones simbólicas.

---

<sup>337</sup> IBN SĀ`ĪD: *al-Mugrib fī ḥula al-Magrīb*, El Cairo, 1964, II, n. 436, p. 120. En relación a las leyendas oriental sobre la invención del *`ūd* atribuida a Lamek y su inspiración en los miembros del cuerpo (el muslo inspiraría a la caja, la ante-pierna el mástil, el pie al clavijero, los dedos del pie a las clavijas y las arterias las cuerdas), como para otros atribuida a Ptolomeo, y su transmisión a al-Andalus, consúltese: AL-MMAS`ŪDĪ: *Murūy al Dahāb*, trad. francesa, Barbier de MEYNARD y Pavet de COURTEILLE, París, 1861-1877, VIII, 88-89; IBN `ABD RABIHHI: *Iqd al-farīd.*, ed. Aḥmad Amīn, El Cairo, 1948-1953, VI, 72-73; R. MAZUELA COLL: "El laúd, sultán de los instrumentos musicales", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, , 1987, 137-138.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Así, el *`ūd* será cantado por los poetas como manifestación de lo lúdico, del amor y de los sentimientos de la ideología cortesana.

Ibn Ḥazm en *El collar de la paloma* nos dice<sup>338</sup>:

*Mientras cantaba, no fueron las cuerdas del laúd  
sino mi corazón, lo que hería con el plectro.  
Jamás se borrará de mi memoria aquel día . . .*

Ibn Huḍayl dijo acerca del *`ūd* (laúd) estos versos<sup>339</sup>:

*- Del cuello de la gacela está hecho mi cuello  
y las manos de las mujeres bellas son mis collares.  
- La compasión aumenta en mí  
y a mí me dice: Por Dios, más.  
- Cuando se suceden las canciones  
se inclinan hacia mí unos corazones  
que no son el palpar del triste apasionado.  
- Las cuerdas manifiestan el anhelo que está en mi pecho,  
y que despierta la pasión hasta en el hombre más destacado.*

Interesante es el fragmento del poema que escribió Ismā`īl b. Bard cuando pidió a `Abd al-Ḥamād b. Basīl que le regalara un laúd y éste le mando uno antiguo<sup>340</sup>

*Fuiste muy generoso al mandarme un laúd*

---

<sup>338</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: *Ibn Ḥazm de Córdoba: El collar de la paloma*, 1. ed. Madrid, 1952, ed. consultada: Madrid, 1979, Alianza Editorial, p. 251. Ibn Ḥazm vivió la crisis y el derrumbamiento del del del califato de Córdoba.

<sup>339</sup> Fragmento de AL-KATTĀNĪ: *Kitāb al-taṣbīhāt mīn aṣ`ar ahl al-Andalus*, ed. por I. `Abbās, Beirut, 1966, p. 109.

<sup>340</sup> AL\_KATTĀNĪ op. cit. p. 110.

Reynaldo Fernández Manzano

*que era de la familia de al-Walīd.  
Generación tras generación  
lo remendaron las manos.  
Es para mí como un laúd de mosaicos.  
Las arañas tejieron sobre él  
porque lo creían vestigio  
de un edificio en ruinas.  
Este laúd, es como líneas borradas,  
como el resto de tinta de una preciosa caligrafía.*

Ibn Quzmán, con su gracia y su genio presenta al *lāúd* en diversos *zéjeles*, como en este *zéjel*<sup>341</sup>

*Un laúd afinar ...  
...(Qué hermoso es el laúd, qué bella su forma!  
Oyendo su prelude me conmuevo,  
por él se debe toda tarea abandonar;  
escúchalo y oye lo que recita.  
Oye a quien sólo dice la verdad,  
y magia cosecha, si lo interrogan;  
amar recomienda, aunque él no ame,  
y nostalgia recuerda, sin él amar.  
Joyas tiene que no forjara platero,  
fino es su cuello, lleno su vientre,  
y su voz no es la del adulto:  
niño es, y cuanto hace agrada.*

La cultura musical de al-Andalus desarrolló una serie de mitificaciones en

---

<sup>341</sup> F. CORRIENTE: *Gramática, métrica y textos del Cancionero hispanoárabe de Aban Quzmán*, Madris, 1980, pp. 874-77; *-Ibn Quzmán. El Cancionero hispanoárabe*, Madrid, 1984, p. 289; E. GARCÍA GÓMEZ: *Todo Ben Quzmán*, 3 vols., Madrid, 1972, pp. 690-91.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

torno a personajes reales convertidos en símbolo de esa cultura. En el campo musical estos personajes ofrecen dos vertientes: práctica e intelectual, y que podríamos ejemplificar en las figuras de Ziryāb, padre de la música de al-Andalus, símbolo de la creación musical aún hoy en los países islámicos, músico práctico. De otro lado, ibn Bāyḡa (Avempace), el filósofo musical de al-Andalus por antonomasia, comparado con al-Fārābī el gran teórico musical de los musulmanes. El *ūd* sera en Ziryāb y en ibn Bāyḡa el compañero inseparable en la formación del mito musical. Ziryāb aligera el peso del *ūd*, como mejora las formas de hilado de las cuerdas de seda, según la leyenda, la cuarta y la tercera las confeccionaba de tripa de cachorro de león, relacionando a las cuerdas del *ūd* con los humores del cuerpo -gracias a sus amplios conocimientos de la filosofía neoplatónica y de Ptolomeo-, añadiendo la quinta cuerda que simbolizaba el alma, e inventó un nuevo plectro hecho con las plumas delanteras del águila<sup>342</sup>. Ibn Bāyḡa, artífice cultural de su momento, filósofo, teórico musical y a su vez gran tañedor de *ūd*<sup>343</sup>.

La teoría musical islámica se construye a partir de un instrumento que sirve como base y ejemplo para los intervalos, consonancias, etc. Este instrumento será un cordófono: el *ūd*, y posteriormente el *ṭūnbur*.

Podríamos pensar que al-Andalus realizó un singular desarrollo de la escuela de los *ūd*istas, representada en Oriente por la generación de Ibrāhīm al-Mawṣilī, con tratadistas como Ijwān al-Ṣafī y sobre todo al-Kindī, frente a la escuela de los *ṭūnbūristas*, surgida en Bagdad y otras regiones a finales del siglo IX, basada en el *ṭūnbūr*, con tratadistas de la talla de al-Fārābī o ibn Sīnā

<sup>342</sup> AL-MAQQARĪ: *Nafḥ al-Ṭīb*, ed. I. `Abbās, Beirut, 1968, vol. III, pp. 122-133.

<sup>343</sup> IBN SA`ĪD: *al-Muqtaṭaf min azāhir al-Taraf*, ms. 151/b; IBN SA`ĪD: *al-Mugrib fī ḥula al-Magrib*, El Cairo, 1964, II, n. 435, p. 119-120; AL-ZUBAYDĪ: *Ibn Abū `Uṣaybi`a. Tabaqāq al-Naḥwyīn wa l-Lugawyīn*, ed. Abū al-Faḍl Ibrāhīm, El Cairo, 1954, II, p. 62; AL-MAQQARĪ: *Nafḥ al-Ṭīb*, ed. I. `Abbās, Beirut, 1968, III, pp. 185, 192-193, VII, pp. 17-24; FARMER: *The sources of arabian music*, Leyde, 1965, en la introducción sin numerar; FERNÁNDEZ MANZANO: "Ibn Bāyḡa: Músico, teórico y filósofo de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII", *Nassare*, III, 2., Zaragoza, 1987, pp. 19-25.

## Reynaldo Fernández Manzano

(Avicena). Dado el simbolismo del `ūd y las aportaciones de músicos como Ziryāb esta instrumento tendrá el simbolismo del rey, aunque también fueron muy conocidas las teorías de al-Fārābī e ibn Sīnā (con el ṭunbūr como protagonista), gracias a las traducciones del árabe a otras lenguas realizadas en la Península Ibérica y su propagación por Europa, en donde al-Andalus no solo jugó un papel de difusor sino que fueron asimiladas y enriquecidas<sup>344</sup>.

En el ámbito cortesano también fueron de gran aceptación otros cordófonos de la familia de las cítaras como el *qānūn* y el *sanṭūr*; de la familia del laúd, como el *qitār* o *qitāra* (el Arcipreste de Hita la denomina "guitarra morisca y guitarra latina"); de la familia de cuerdas frotadas, como el *rabāb*, y el *kamān* o *kamān̄ya*, etc.

En el campo popular tuvieron gran incidencia los cordófonos existentes en el periodo visigodo así como los instrumentos de la cultura bereber. Música vinculada a los ciclos vitales y a los periodos festivos, como a las tareas agrícolas, ganaderas y de pastoreo. Serán habituales los cordófonos con mango y la tabla armónica construida con una piel, tipo *gunbrī*, como diversos modelos de *rabāb*, de laudes, y sobre todo, aerófonos e instrumentos de percusión. Una población urbana de artesanos, militares y sirvientes de la corte será el puente entre la cultura cortesana y la cultura campesina.

Interesante es el estudio lingüístico de la terminología aplicada a los instrumentos musicales, su técnica, construcción y ejecución, como la evolución de los mismos en el dialecto hispanoárabe. En este sentido es de resaltar el mencionado diccionario de Pedro de Alcalá: *Arte para ligeramente saber la lengua árabiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, impreso en Granada en 1505, donde describe y define los instrumentos musicales con la pronunciación del dialecto hispanoárabe del siglo XV-XVI, observándose transformaciones

---

<sup>344</sup> Teoría de la exclusividad de la escuela de los `Ūdistas en al-Andalus y las zonas de influencia bereber mantenida por M. GUETTAT: *La musique classique du Magreb*, París, 1980, pp. 105-121.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

importantes en los vocablos, así como la denominación castellana de los mismos<sup>345</sup>.

---

<sup>345</sup> P. de ALCALÁ: *Arte para ligeramente saber la lengua árabiga y vocabulista aráuigo en lengua castellana*, Impreso en Granada en 1505, ed de Paul de LAGARDE: *Petri Hispani. De lingua Arabica Libri Duo*, Gottingae, 1883, reproducida por Otto ZELLER, Osnabrüch, 1971; F. CORRIENTE: *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Zaragoza, 1988. R. de ZAYAS: *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505)*, Sevilla, 1995. Igualmente, resulta interesante en este sentido el Anónimo de Leiden, C. F. SEYBOLD: *Glossarium Latino-Arabicum*, Berlín, 1901 sub voce. F. CORRIENTE: *El léxico árabe estandar y andalusí del "Glosario de Leiden"* Madrid, 1991.

## VIII.2. Iconografía musical de al-Andalus: tipologías.

La polémica y prohibición -por ciertas escuelas teológicas islámicas- de representaciones de figuras animadas hacen que el material sea muy reducido. Su significado entrará dentro de la iconografía de la autoridad, de la soberanía sobre la tierra y el dominio político de la misma, siendo en ocasiones atributo exclusivo del gobernante, extendiéndose a los grandes personajes cortesanos y clánicos del mundo musulmán. Podríamos esbozar, a grandes rasgos, cinco tipologías iconográficas dentro de la cultura de al-Andalus, dado que no trataremos de la representación de instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana, objeto de los magníficos trabajos realizados por la Dra. Rosario Álvarez Martínez<sup>346</sup>.

---

<sup>346</sup> R. ÁLVAREZ MARTÍNEZ: "Los instrumentos musicales de Al-Andalus en la iconografía medieval cristiana", *Música y poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 92-120.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### 1) Modelo real (Bote de al-Mugīra, Arqueta de Leyre).

El monarca aparece en su trono flanqueado por dos sirvientes. La figura del monarca es sustituida por un tañedor de *ūd* (laúd) estando flanqueado por dos sirvientes, como es el caso del bote de al-Mugīra del periodo califal. El joven de la derecha sostiene un abanico redondo (seguramente plegable) y el de la izquierda sujeta una redoma y una flor de tallo largo. Los dos jóvenes están sentados con los pies cruzados y descalzos, viéndose al de la izquierda la planta de un pie. Llevan el pelo corto y liso y la cabeza descubierta, sin el tocado que generalmente se asocia a personas de alto rango, aunque están todos sobre un trono de leones<sup>347</sup>. Evolución de este motivo será la sustitución de los atributos de los sirvientes por sendos instrumentos. Así, en la Arqueta de Leyre encontramos al músico de laúd de mango corto, en el centro, flanqueado por sendos tañedores, uno de instrumento aerófono de lengüeta y dos tubos cilíndricos, que podría ser una flauta doble o aulós, pero la forma de insuflar el aire en la figura hace que nos inclinemos por un instrumento de lengüeta, y otro tocando el cuerno (aerófono de la familia de las trompas)<sup>348</sup>.

---

<sup>347</sup> Bote de Mugīra, fechado en el 968, marfil y metal. H. 15 cm; diám. 8 cm. Museo del Louvre (Sección islámica), París. 4068. Procedente de Madīnat al-Zahrā' (Córdoba). E. LÉVI-PROVENÇAL: *Inscripciones arabes d'Espagne*, Leiden, 1931, pp. 25, 188; J. BECKWITH: *Caskets from Cordoba*, Victoria and Albert Museum, Londres, 1960, pp. 16-20, láms. 14-17, 22A, reedición en 1989, pp. 194-265; E. KÜHNEL: *Die Islamischen Elfenbein-skulpturen, VIII-XIII. Jahrhundert*, Berlín, 1971, n. 31, pp. 38-39, láms. XVII, XVIII; J. P. ROUX: *Etudes d'icongraphie islamique: quelques objets lumineux des Turcs et des Mongols*, Cahiers Turcica, París y Lovaina, 1982, pp. 87-88; R. ETTINGHAUSEN y O. GRABAR: *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*, Harmondsworth, G. B., 1987, pp. 145-53; O. GRABAR: *The Formation of Islamic Art*, ed. revisada y ampliada, New Haven y Londres, 1987, pp. 165-66; GRANADA: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, cat. exp. The Metropolitan Museum of Art, 1 de julio-27 septiembre, 1992, pp. 192-197.

<sup>348</sup> Arqueta de marfil de 23,6 x 38,4 x 23,7 cm, procedente del Monasterio de Leyre, y conservada en el Museo de Navarra (Pamplona), en la que se representa a Ḥisām II. La arqueta de Leyre se labró en el año 1004-1005 y está dedicada a `Abd al-Malīk, el hijo de Almanzor. Firmada por sus artífices (en la inscripción del interior dice: *obra de Faraḡ y sus discípulos*). J. BECKWITH, 1960, op. cit., pp. 26, 29, láms. 23, 24; de NAVASCUÉS y de PALACIO: "Una escuela de eboraria, en

## Reynaldo Fernández Manzano

El modelo iconográfico real con sustitución de los personajes por tañedores de instrumentos musicales se observa también en diversos marfiles, como en el bote del Museo Victoria y Alberto de Londres, entre otros.

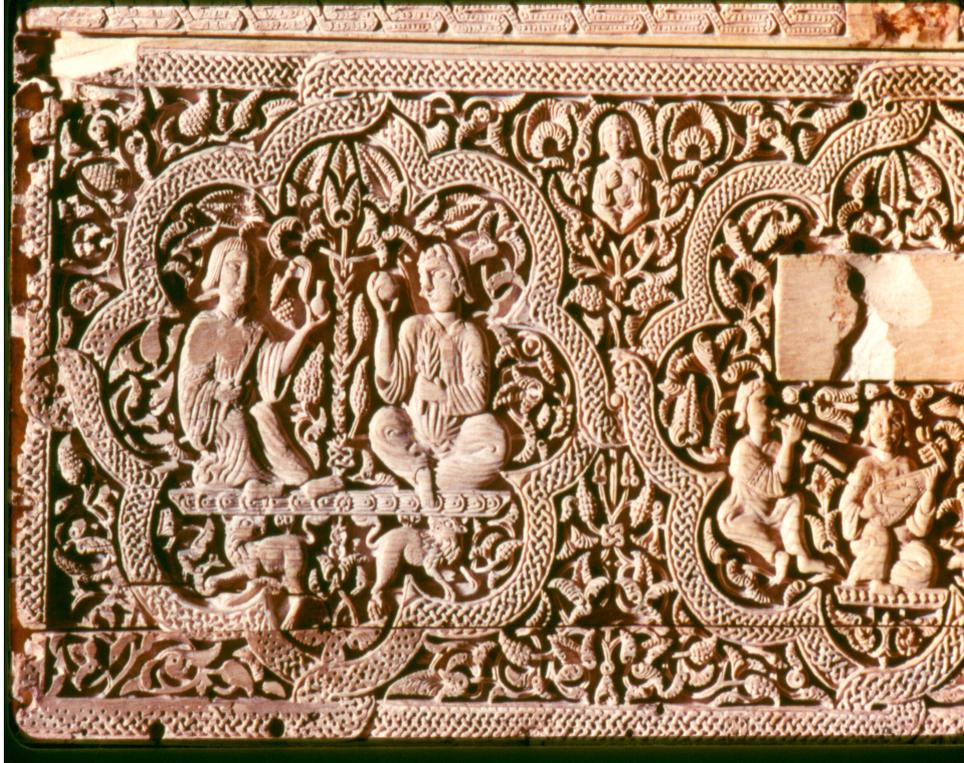
---

Córdoba, de fines del siglo IV de la Hégira (XI de J. C.), o, Las inscripciones de la arqueta hispano-musulmana llamada de Leyre", *Al-Andalus*, 29 (1964), pp. 199-206; E. KÜHNEL, 1971, op. cit. n. 35, pp. 41-43, láms. XXII-XXVI; Cl. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE: "La arqueta de Leyre", *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, cat. exp. Diputación Foral de Navarra, Madrid, 1983, pp. 4-17; GRANADA, 1992, op. cit. pp. 198-200.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



*Ilustración 1: - Bote de al-Mugira, ca. 986, procedente de Medīna al-Zahrā', Córdoba (Museo del Louvre, sección islámica).*



*Ilustración 2: - Arqueta de Leyre (1004-1005), procedente del monasterio de Leyre. Representa a Ḥisām II y a un grupo de músicos palatinos (Museo de Navarra).*

## **2) Pintura monumental, ciclo señorial (Tañedora de nāy (flauta) del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis).**

Los fragmentos de pintura figurativa del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis, que paso a ser parte del Convento de Santa Clara y actualmente sede del Museo Regional de Murcia, corresponden a la cúpula de mocárabes, con una decoración de tallos vegetales que rellenan los espacios entre las figuras, enmarcados por hileras de motivos anulares en reserva. Son fragmentos de figuras de animales y seres humanos, cuya iconografía se puede adscribir inequívocamente al tradicional “ciclo señorial” de la pintura monumental islámica.

La figura de la flautista, según la descripción que hace de ella Alejandro

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

García Avilés<sup>349</sup>, se ha conservado parcialmente. Se trata de un rostro de formas redondeadas, ojos almendrados y una nariz larga y recta flanqueada por dos manchas de color rosado que destacan expresivamente las mejillas. Con la mano izquierda sostiene un instrumento musical de viento (*nāy*, flauta)<sup>350</sup>. En el tratamiento del rostro y las manos se observa que el pintor realizó primero los contornos y después coloreó el interior y el fondo azul, reservando una estrecha franja en torno a la cara para destacar el rostro.



*Ilustración 3: - Tañedora de nāy (flauta) de la cúpula de mocárabes del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis, siglo XII, Real Monasterio de Santa Clara, Museos de la Región de Murcia.*

---

<sup>349</sup> Alejandro GARCÍA AVILÉS: “Arte y Poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1147-1172)”, *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1998, 31-37.

<sup>350</sup> Manuela CORTÉS GARCÍA: *La música en la Zaragoza islámica*, Zaragoza, 2009, 119-120.

Reynaldo Fernández Manzano

**- Escenas de caza (Sala de los Reyes del Patio de los Leones de la Alhambra).**

Otro elemento figurativo en este grupo serán las escenas de caza, en las que es frecuente encontrar un ojeador tocando el cuerno de caza y otra figura tocando el pandero para espantar a las aves y las bestias, como nos muestra la escena de caza de la Sala de los Reyes de la Alhambra<sup>351</sup>.



*Ilustración 4: - Sala de Los Reyes, Patio de los Leones de la Alhambra de Granada. Escenas de caza en donde se representan a un tañedor de cuerna y pandero para levantar el vuelo de las aves. Pintura sobre piel (s. XIV).*

---

<sup>351</sup> E. MOLINA FAJARDO: "Caza en el recinto de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*, n. 3, 1967, Granada, pp. 45-46; J. BERMÚDEZ PAREJA: *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, Granada, 1987, pp. 31, láms. 6, 12.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### 3) Escenas lúdicas (Botella de los músicos; Friso de las bailarinas del Metropolitan Museum de New York; Pila de Játiva; escena de vino y aerófono, cerámica esgrafiada de Murcia).

Se representan grupos de músicos, y en ocasiones, danzarinas y volatineros. Podríamos citar como ejemplos la Botella de los músicos del período califal. La figura más clara representa a un músico sonando un cuerno, sin turbante, de pie, y posiblemente en actitud de marcha. La figura contrapuesta, rota por un desprendimiento del barniz en la parte central de la misma, representa a otro personaje masculino destocado y barbado. En sus manos parece sostener un elemento curvo, posiblemente un pandero. Detrás de la primera figura aparece otro hombre sentado, con barba y con un airoso turbante cónico, que dirige su mirada a los músicos. A su lado otra figura, también barbada y con turbante, sostiene en su mano una larga vara con un elemento diagonal de difícil interpretación: ¿se trata de un chambelán?. Detrás del sonador de pandero se observa otra figura imberbe, agachada o tendida en tierra, con los brazos extendidos. Sobre su cabeza tiene un objeto negro en aspa. Cabe interpretarlo como un volatinero haciendo sus ejercicios<sup>352</sup>.

El Friso de las bailarinas del Metropolitan Museum de New York es otro ejemplo, de marfil, cuarzo y pigmentos (s. X - principios del XI) califal, atribuido a Córdoba (10,8 x 20,3 cm). Tallado en una sola pieza de marfil de elefante, adorna uno de los lados de una caja rectangular. La complejidad de la decoración, así como la atención a los detalles, los ojos de las personas y animales están perforados con incrustaciones de pequeñas piedras de cuarzo, los pigmentos muestran un gran refinamiento. Se representa el árbol de la vida, vegetación,

---

<sup>352</sup> Botella de los músicos, período califal, siglo X. Cerámica vidriada con decoración en verde y manganeso. H. 24,5 cm. Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, 11.282. S. SANTOS JENER: "Botella de cerámica hispanomusulmana con representaciones humanas", *Al-Andalus*, 17 (1952), pp. 401-402, láms. 25, 26; Madrid 1966, p. 97, n. 347; L. M. LLUBIÁ: *Cerámica medieval española*, ed. reedición de la ed. 1968), Barcelona, 1973, pp 82-110; CÓRDOBA: *La mezquita de Córdoba: siglos XI al XIII*, cat. exp. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Córdoba, 1986, p. 97, n. 8; GRANADA, op. cit., 1992, p. 233.

## Reynaldo Fernández Manzano

animales y figuras humanas en posición de danza.

Otro ejemplo lo constituiría la Pila de Játiva, del período de los taifas, en donde se representa a un tocador de `ūd, músicos, luchadores y danzantes, junto a tañedores de aerófonos de la familia de las trompas (cuerno, trompeta o *al-būq*)<sup>353</sup>.

Interesantes, en este sentido, son las pinturas de la casa árabe que se sitúa a la izquierda de la Torre de las Damas en los Jardines del Partal, descubiertas en 1907 al levantar los enlucidos de las paredes de una reducida habitación, y aunque muy deterioradas e incompletas, se puede ver -en la zona alta- escenas de cacería y animales fantásticos; en la baja, hombres y mujeres que se solazan con músicos y cantores, y en la de en medio, empezando por la pared oriental, la llegada a un campamento de una expedición guerrera con numerosos caballos y camellos lujosamente enjaezados<sup>354</sup>.

Pertenece a este grupo la escena festiva de bebedores, en cerámica esgrafiada, hallada en Murcia y fechada en el segundo cuarto del siglo XIII, donde uno de los personajes toca posiblemente un instrumento de viento -de difícil identificación- mientras el compañero bebe en una copa. Entre las dos figuras aparece un objeto de formas poco precisas que el Dr. Julio Navarro Palazón identifica como una botella<sup>355</sup>. En la cerámica fatimí son frecuentes las representaciones de bebedores y tañedores de `ūd o de aerófonos.

En resumen, y dentro del modelo iconográfico de escenas lúdicas

---

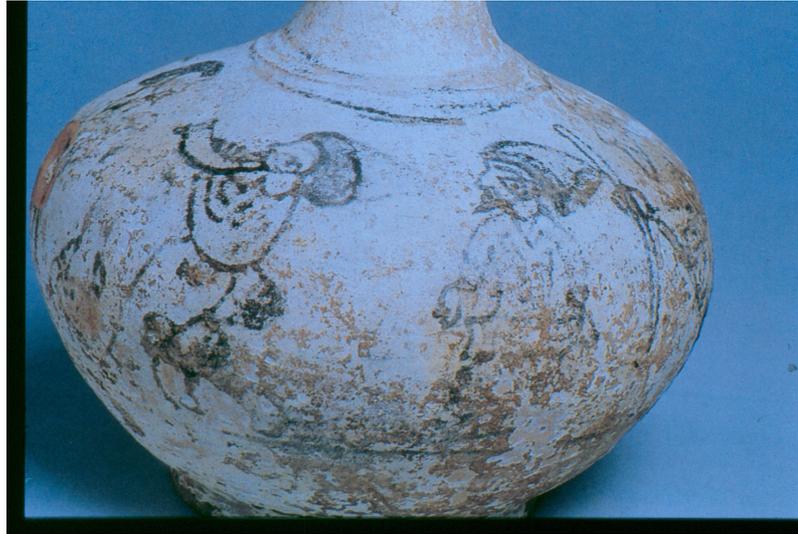
<sup>353</sup> Pila de Játiva, período de taifas, siglo XI, marmol, 42 x 170 x 67 cm. Museo del Almudín, Játiva A25. M. GÓMEZ MORENO: *El arte árabe español hasta los almohades. Arte morárabe*, *Ars Hispaniae*, 3, Madrid, 1951, pp 274-76, 278, figs. 328-30; E. BEAR: "The `Pila' of Játiva: A Document of Secular Urban Art in Western Islam", *Kunst des Orients*, (1970-71), pp. 142-66; C. SARTHOU CARRERAS: *El Museo Municipal de Játiva*, 1947, reedición Valencia, 1987, pp. 8-10; GRANADA, 1992, op. cit. pp. 261-263.

<sup>354</sup> A. GALLEGO y BURÍN: *Granada, guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1987, p. 116.

<sup>355</sup> J. NAVARRO PALAZÓN: *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Madrid, 1986, p. 69.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

podríamos destacar cinco apartados: a) músicos y acróbatas, b) músicos y juegos: torneos, etc. c) escenas de bebedores y músicos, d) desfiles o pasacalles y músicos, e) escenas de solaz con la música como protagonista, de gran tradición en el mundo persa, que se observa en algunos ejemplos de al-Andalus.



*Ilustración 5: - Botella de los músicos. Pintura en una vasija que representa grupos de músicos, danzarinas y volatineros, s. X (Museo Arqueológico Provincial, Córdoba).*

Reynaldo Fernández Manzano



*Ilustración 6: Friso de las bailarinas. Metropolitan Museum de New York (s. X - principios del XI) califal, atribuido a Córdoba. Marfil, cuarzo y pigmentos (10,8 x 20,3 cm) John Stereart Kennedy, Fondo 1913 (13 141).*



*Ilustración 7: - Pila de Játiva, período de taifas, siglo XI, mármol, 42 x 170 x 67 cm. Museo del Almudín, Játiva A25*

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



*Ilustración 8: - Cerámica esgrafiada, procedente de Murcia, s. XIII, dibujo y estudio de Julio Navarro Palazón.*

#### **4) Escenas militares y heráldicas.**

En donde se representan a guerreros, estandartes y añafles. Aunque oriental, citamos el famoso ejemplo de al-Ḥarīrī (1054-1122) de Basra, maestro en el *maqāma*, en sus cincuenta *maqāma* narra diversas anécdotas del mundo musulmán, dado que alcanzó gran fama y difusión en todo el mundo árabe. El héroe o protagonista de la obra: Abū Sa`īd es un pícaro que vive de su astucia. Los manuscritos de los siglos XII y XIII de esta obra suelen tener ricas miniaturas de la escuela de Basra y Bagdad en donde presentan un gran cuidado en los trajes y figuras, con afán por la reproducción del natural, se distinguen por su rico colorido y por la expresión de los largos rostros y típicas narices semitas. En estas miniaturas se representan diversos motivos iconográficos, incluido el militar<sup>356</sup>.

#### **5) Escenas de músicos individuales (Capitel de los cuatro músicos, Tañedora de `ūd, cerámica esgrafiada de Murcia).**

Se representa a un músico tañendo generalmente un cordófono. En este sentido tenemos el capitel con cuatro músicos, procedente seguramente de una alquería de alguno de los palacios de las afueras de Córdoba, en cada una de sus caras tienen tallado un músico tañendo el `ūd e instrumentos de la familia del `ūd. Los cuatro están de frente y de pie sobre los acantos que rodean el collarino del capitel, con tallas muy destacadas, se encuentran decapitados, quizás por la osadía que representan en lugar visible. Su tipología puede tener una inspiración estructural en piezas como el capitel de los Cuatro Evangelistas visigodo, también conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba<sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París. E. BLOCHET: *Les enluminures des manuscrits orientaux -turs, arabes, persans- de la Bibliothèque que Nationale*, París, 1926; Cl. HUART, *Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman*, París, 1908.

<sup>357</sup> Periodo califal, siglo X. Marmol. H. 25,5 cm. Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, D/133. GRANADA, 1992, op. cit., pp. 248.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



*Ilustración 9: - Capitel de los cuatro músicos. Periodo califal, siglo X. Mármol. H. 25,5 cm. Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, D/133.*

Otro ejemplo significativo será los fragmentos de cerámica esgrafiada con decoración antropomorfa hallados en Murcia, datados en el segundo cuarto del siglo XIII. En concreto, la tañedora de  $\text{`ū}d$ <sup>358</sup> es el tema principal en uno de los ejemplares. El personaje aparece sentado al modo oriental envuelto en amplios ropajes y sobre un fondo de posibles estilizaciones vegetales, todo ello inscrito en

---

<sup>358</sup> J. NAVARRO PALAZÓN, 1986, op. cit., pp. 66-69.

Reynaldo Fernández Manzano

el interior de un medallón. El fragmento cerámico corresponde a un vaso cerrado de difícil identificación, cuya decoración se estructura en bandas horizontales, probablemente la inspiración de este motivo y de la técnica de esgrafiado sea de influencia fatimí.



*Ilustración 10: - Tañedora de `ūd. Cerámica esgrafiada, procedente de Murcia, s. XIII.*

### VI.3. Instrumentos musicales de al-Andalus.

Dada la variedad y riqueza de los instrumentos musicales del mundo islámico, tanto en la música clásica tradicional como en la música popular y religiosa, y su evolución en el tiempo, limitaremos estas líneas a sus rasgos fundamentales, haciendo especial mención de aquellos que han jugado un papel destacado en la música árabe, así como en los que han tenido una mayor relación con el mundo de al-Andalus.

#### **Cordófonos: familia del laúd (*`ūd*, *kwitrā* o *qīṭar*, *guitarra*, *ṭunbūr*, *gembrī*).**

*`ūd* o *al-`ūd*<sup>359</sup>. Es el rey de los instrumentos de la música islámica. Se introdujo en Europa a través de la España musulmana. Así en Italia, y derivado de la voz árabe, se denomina *laùto*, *leuto* o *liuto*; en español *laúd*, en francés *luth*, en alemán *laute*, en inglés *lute*.

Tiene una caja armónica, en un primer momento semiesférica, piriforme y muy cóncava después, con un fondo en un principio de madera excavada y posteriormente evolucionó realizándose con listones en forma de gajos dispuestos longitudinalmente, de madera de arce o nogal; la caja se cierra en su parte superior por una tabla armónica de madera de pino con oídos tornavoces en forma de media

---

<sup>359</sup> Jean-François RAVET: *Etude organologique du luth et des ses applications dans le monde islamique*, París, EPHE, 1969, diplôme. C. BESNAINOU: “Le luth”, *Bulletin du groupe d'acoustique musicale*, 72 (1973). Jean-Claude CHABRIER: *Un mouvement de réhabilitation de la musique arabe et du luth oriental. L'Ecole de Bagdad de Cherif Muhieddin à Munir Bachir. Etude sociologique et musicologique*, Université Paris-Sorbonne, 1976, tesis doctoral, 666 p. Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN: “Une marionette de l'époque parthe et le problème de l'origine du luth”, *Oudheidekundige Mededelingen uit het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden*, 65 (1984-85), 23-30. Nabil y Anne-Marie BIANQUIS: “Luth, luthistes et luthiers”, en A.-M. BIANQUIS: *Damas, miroir brisé d'un Orient arabe*, París, Autrement, 1993, 219-225.

## Reynaldo Fernández Manzano

luna de *M* o *S* muy abiertas en un principio, con un rosetón grabado en el centro (o tres) después, sustituyendo a los oídos tornavoces. En la parte inferior de la tabla, y junto al borde extremo, aparece fijado un listón de madera donde se ligan las cuerdas, al tiempo que con su ligera prominencia hace a la vez de puente o caballete. El mango, de aspecto semicilíndrico es relativamente corto, sin llegar a ser demasiado grueso, y el clavijero muy curvado en ángulo recto. Las medidas aproximadas son: L = 51,5 cm. F = 35,5 cm. P = 18,5 cm. M = 20 cm. D = 59,5. Tenía cuatro cuerdas dobles y Ziryāb le añadió una quinta cuerda, aunque al-Kindī ya cita esa quinta cuerda. De él se han derivado un nutrido grupo de instrumentos que en árabe se denominan de la familia del laúd.

Se distinguen dos tipos fundamentales: el *`ūd `arbī* y el *`ūd šarqī* o *mašrī*. El *`ūd šarqī* u oriental tenía las medidas aproximadas dadas anteriormente, cinco cuerdas dobles, eran de seda -las dos más agudas-, mientras que las otras eran de tripa, algunos constructores añaden una sexta cuerda. Se afina por cuartas justas, excepto la primera que se afinan por un intervalo de segunda.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Reproducción del ʿūd de la Arqueta de Leire. Luthier: Carlos Paniagua, 1995. (Colección de “El Legado Andalusi”, Granada).

## Reynaldo Fernández Manzano

El *`ūd `arbī*, muy utilizado en al-Andalus y en el Norte de África era más pequeño que el *šarqī*, con una tabla armónica de madera de castaño, y con cuatro cuerdas dobles; se afinaba por intervalos de octava o sexta, quinta descendente, y cuarta ascendente. Las medidas aproximadas eran: L = 48,5 cm. F = 32,5 cm. P = 16 cm. M = 24,5 cm. D = 61,5 cm.

*Kwitrā* o *qīṭar, qīṭara*<sup>360</sup>. El Arcipreste de Hita distingue lo que denomina "guitarra morisca" y "guitarra latina". La primera (la guitarra morisca que se conserva sobre todo en la música garnatī de Argelia: *Kwitrā*) es un instrumento de madera, de cuerdas punteadas con caja de resonancia piriforme u ovalada y tabla armónica de madera, longitud de la caja, 50 cm., ancho, 27 cm., profundidad, 15 cm., mástil, 26,5 cm., longitud de las cuerdas 67,5 cm (aunque sus medidas son variables). Tenía cuatro cuerdas dobles.

Su afinación es de sexta, quinta descendente y cuarta ascendente: sol, mi, la, re, o bien, do, la, re, sol.

La técnica de interpretación en este instrumento es muy similar a la del *`ūd*, las cuerdas se puntean con un plectro de pluma de águila u otra ave, madera, nácar, etc., que se coge entre el pulgar y el índice; mientras tanto los dedos de la mano izquierda actúan sobre las cuerdas pisándolas contra el mástil. El punteo puede ser sencillo (ù) o doble (ù û), regular (ù û ù û) o irregular (ù ù û ù ù), realizado por abajo (ù) o por arriba (û) de las cuerdas.

---

<sup>360</sup> R. FERNÁNDEZ MANZANO: "La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del *`ūd* en al-Andalus", *La guitarra en la historia*, vol. V, Quintas Jornadas de Estudios sobre la Historia de la Guitarra, Córdoba, 1994, 13-40.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Qitāra, escuela garnaṭī, Tlemcén, Argelia (Colección Reynaldo Fernández Manzano R. F. M., Granada).

## Reynaldo Fernández Manzano

*Guitarra* (Denominada por el arcipreste de Hita: guitarra latina). Rosario Álvarez Martínez<sup>361</sup> ha realizado una profunda investigación sobre este tema y su periplo desde sus orígenes centroasiáticos, pasando por el mundo bizantino e islámico para llegar a Europa por España e Italia.

Rosario Álvarez describe así el instrumento: *Desde finales del siglo XII y a lo largo del XIII, se trata de un tipo específico de laúd de largo mango. Que estaba constituido por una caja de contorno entallado, con amplias escotaduras en los costados, hombros rectos caídos y el final redondeado o escafoide... su dorso era del tipo que llamamos plano, ya que la caja estaba formada por dos tapas, unidas por aros o eclisas. La tabla del fondo era ligeramente abombada y los aros disminuían de ancho desde los hombros hasta el final de la caja... sobre el mango se encontraba el bastidor, quedando su extremo inferior sobre la tabla armónica. En él se disponían una serie de trastes, cuyo número oscilaba entre cinco y siete. El mango finalizaba en el clavijero, que presentaba diversas formas: simplemente doblado hacia atrás y ligeramente curvado, sin llegar a la forma de hoz, en los ejemplares más antiguos, o rematado en talla de cabeza humana o de animal en los más modernos. Las clavijas se insertaban casi siempre por el frente, es decir, perpendiculares al clavijero. Las cuerdas, cuyo número oscilaba entre cuatro y cinco -sólo en algunos casos tiene tres dobles-, se sujetaban al final de la caja por medio de botones en la mayoría de los ejemplares... y sus cuerdas se herían con un largo y grueso plectro<sup>362</sup>.*

---

<sup>361</sup> Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: “Iconografía de la “guitarra” medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos”, *El sonido de la Piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago*, coordinador: Carlos Villanueva, Coruña, Xunta de Galicia, 2005, 223-280.

<sup>362</sup> Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: “Iconografía de la “guitarra” medieval...”, op. cit. 224-225.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Placas de marfil fatimíes, tañedor de guitarra (s. XII) Museo de Arte Islámico de Berlín (MIK, I 6375).<sup>363</sup>

*Ṭunbūr* o *ṭanbūr*. Engloba a todo tipo de laudes de mástil largo. Posee trastes, con caja de resonancia piriforme, sus cuerdas dobles varían de dos (en el tradicional) hasta llegar a diez. Instrumento asiático, muy utilizado en Turquía, Kurdistán, norte iraquí, y este de Siria. En Persia se denominaba *dotār* (dos cuerdas). De él han derivado un gran número de instrumentos, como el *Siṭār* o *seṭār*, de tres cuerdas, típico de Irán. Destinado especialmente a la interpretación de la música religiosa, de sonoridad íntima. El *Ṭār*, derivado del *seṭār*, muy utilizado en Irán se trata de un laúd estrangulado, etc.

---

<sup>363</sup> Procedentes de la colección Zu Rhein (1868), pasaron al coleccionista austriaco Figdor, de quien las adquirió el Museo berlinés en 1936. Son cuatro placas que en la actualidad se presentan encuadradas, formando a manera de un marco de espejo. Una de las placas presenta una tocadora de laúd y otra, una compleja escena con seis personajes que completan su decoración dos enturbantados personajes bebedores, sentados, uno en actitud contemplativa, el otro apurando su vaso, se alternan con músicos femeninos con elaborados tocados que juegan con flautas, guitarras y laúdes sentados en el suelo, mientras en el centro una mujer baila con singular gracejo mientras lleva en las manos un grueso laúd.



ʿTunbūr, Turquía (colección R. F. M.).

*Genbrī*<sup>364</sup>. Instrumento muy extendido en Marruecos, es un laúd de mango largo y redondo, recubierta la caja de resonancia con piel de carnero, la caja de resonancia puede ser de madera o ser el caparazón de una tortuga. Tiene dos o tres cuerdas. Sus dimensiones no son constantes, es un instrumento popular. Las clavijas de afinación se insertan en unas perforaciones realizadas en el mango de madera, y las cuerdas se anudan en la terminación del mástil que atraviesa la caja de resonancia. Un puente móvil o caballete facilita la altura necesaria a las cuerdas, éstas son de tripa o seda. Existe una gran variedad de instrumentos populares de la familia del laúd de mango largo, similares al *genbrī*, como el *hayhūy*, *suisdī*, *suissan*, *lutar*, *tidinīt*, el monocorde de caja rectangular *genbra* o *gnaybra*, etc.

---

<sup>364</sup> Gilbert ROUGET: “Guembri”, en F. LESURE y F. MICHEL: *Encyclopédie de la musique*, París, Franquelle, 1958-61, II, 367.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Genbrī bereber, Alto Atlas, Marruecos (colección R. F. M.)

Reynaldo Fernández Manzano



Genbrī bereber, Tetuán, Marruecos. Caja de resonancia formada por el caparazón de una tortuga (colección R. F. M.)

**Cordófonos de arco (*rabāb*, *kamānġa*, *ġozé*).**

*Rabāb*. Instrumento de caja ovalada y alargada, convexa y curvada lateralmente, de madera de nogal de una sola pieza. La tapa armónica se divide en dos partes: la superior, cincelada, está hecha de cobre amarillo (en Túnez y Argelia), o de madera (en Marruecos); la parte inferior es de pergamino o de piel de cabra o carnero; el clavijero se curva hacia atrás y tiene dos cuerdas de tripa, frecuentemente de una sola pieza (es decir la misma cuerda da la vuelta sujetándose en una prominencia de madera de la parte inferior de la caja) y se eleva mediante un puente cilíndrico móvil, situado transversalmente en la piel de la tapa armónica. Se afina por quintas: *sol-re* o *re-la*. Se sujeta con el pulgar y el dedo índice de la mano izquierda y apoyado en la pierna izquierda, ligeramente oblicuo, mientras la derecha maneja un arco muy curvo. La gran distancia que separa las cuerdas de la parte superior de la tapa armónica hace necesario pulsar las cuerdas transversalmente sin tocar con el dedo la madera o cobre de la tapa. El papel de este instrumento en el repertorio de la música andalusí y norteafricana es de primera magnitud, siendo frecuente que el director del grupo o el miembro más anciano toque este instrumento. En Marruecos existe una variedad de este instrumento llamado *rabāb garnāġī* con la caja de resonancia en ocho para facilitar el paso del arco. El *rabāb* se introdujo en la Península Ibérica a través de al-Andalus perviviendo en la música popular y denominándose *rabel*.

Existe otro instrumento denominado *rabāb al-šā`ir* de una sola cuerda, mango cilíndrico, con estrecha caja de resonancia, trapezoidal y rectangular, de madera, cubierta con una piel de cabra o carnero, su afinación más común es *re* y su extensión de una cuarta. Muy popular en la música beduina de Oriente Medio como instrumento de acompañamiento de los poetas.

Reynaldo Fernández Manzano



Rabāb, Tetuán, Marruecos (colección R. F. M.)

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Rabāb garanġi, Tlemcén, Argelia (colección R. F. M.)

Reynaldo Fernández Manzano



Rabāb bereber, Alto Atlas, Marruecos (colección R. F. M.)

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.



Rabel, pastor de La Alpujarra, tabla armónica de latón, ca. 1960 (colección R. F. M. donado al CDMA).

## Reynaldo Fernández Manzano

*Kamān, Kamānyā, yārāna.* Instrumento iraní, probablemente de origen kurdo, posee una pequeña caja de resonancia casi esférica que es medio coco o madera de morera, cuya tapa está formada por una piel muy tensa de carnero o pescado. La tapa armónica lleva un puente colocado oblicuamente en la parte superior de la membrana; el mástil, largo y estrecho, es cilíndrico y en él se colocan las clavijas. Tenía tres cuerdas, afinadas por quintas y en ocasiones por cuartas. Posteriormente se le añadió una cuarta cuerda, a imitación de los violines europeos. Es de destacar la posición del intérprete, apoyando el instrumento sobre su rodilla, y el arco que permite tensar las crines de distinta forma durante la ejecución con los dedos del instrumentista. En la actualidad -y desde finales del siglo XIX- se sustituyó por el violín occidental.

*Ŷozé.* Instrumento iraquí, su caja de resonancia es medio coco, abierto por las dos partes, cubierta la parte superior por una piel, en donde se coloca el puente, y un mástil de madera de cuarenta y siete centímetros, tiene cuatro cuerdas afinadas por cuartas.

### **Cordófonos: familia de las cítaras (*qānūn, šanṭūr*).**

*Qānūn*<sup>365</sup>. El *qānūn* posee una caja de resonancia de madera, plana y trapezoidal, uno de cuyos lados forma un ángulo de alrededor de 45 grados, el otro lado es rectangular. Las dimensiones aproximadas son las siguientes: de 75 a 100 cm. para la base mayor, 25 a 44 cm. de base menor, y de 3 a 5 cm. -llegando a 10 cm. en el Norte de África-, de altura. Tiene de 63 a 84 cuerdas, generalmente 78, aunque en el Norte de África el tradicional tenía 51 cuerdas, de tripa antiguamente, agrupadas de tres en tres y afinadas al unísono, estando tensadas paralelamente a la caja: arrancando de la parte derecha del instrumento y pasando sobre un puente situado sobre cinco correas de piel rectangulares tensadas sobre la caja; las cuerdas

---

<sup>365</sup> Salah CHERKI: *Le qānoum dans la musique marocaine*, Rabat, s. d. fascículo de 28 p. con notación musical y fotos, en francés y árabe.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

acaban en las clavijas clavadas en el otro extremo (veintiséis series de clavijas, tres por cada serie); la longitud de las cuerdas es decreciente. Cerca del clavijero van situadas unas placas de cobre o metal para modificar la afinación por cuartos de tono, utilizándose un máximo de tres placas por cada sonido en el *qānūn* oriental, en el modelo de al-Andalus y Norte de África el músico tenía que cambiar la afinación en las clavijas o utilizar una técnica sofisticada de ejercer presión con los dedos o la mano en la cuerda cerca de la clavija. La afinación es diatónica, con las adaptaciones de las placas se puede ejecutar cualquier *maqām*, de do 3 a sol 5, sobrepasa a veces las tres octavas y excepcionalmente cuatro octavas. Las cuerdas se puntean con uñeros de cuerno, de concha o metal, colocados en cada uno de los índices; las dos manos quedan entre sí a una distancia de octava: la mano izquierda puntea las cuerdas con un ligero retraso respecto a la mano derecha de forma que se crea una heterofonía sincopada. El *qānūn* fue estudiado por Abū Ṣalt (m. en 1134) y por al-Šaqundī (m. en 1231), la fabricación en Sevilla de este instrumento alcanzó gran fama.



## Reynaldo Fernández Manzano

*Šanṭūr*. Similar al *qānūn*, muy utilizado en el Próximo Oriente. La caja de resonancia es generalmente de madera de nogal, tiene forma de un trapecio isósceles cuya base mayor mide unos 75 cm, la menor 35 cm y la altura 27 cm. El instrumento posee dieciocho cuerdas de cuatro hilos de latón cada una afinadas al unísono, lo que hace un total de 72 cuerdas fijas y entrecruzadas, sostenidas por dieciocho puentes móviles de madera dura y provistos de una barra metálica. La extensión normal es de tres octavas más una nota: del mi 2 al fa 5 (en el registro sobreagudo: del mi 5 al fa 6). El *šanṭūr* iraquí difiere del iraní descrito antes. Tiene cuerdas triples en veintitrés grupos, y tres series de puentes dispuestos en hileras continuas o discontinuas. Se toca golpeando las cuerdas con unas baquetas rectas o curvas.

### **Cordófonos: familia de las liras y arpas (*ṭanbūra, semsemiyya, karbī, ardīn*).**

Fundamentalmente, en la zona del Próximo Oriente y de las regiones del Nilo se conservan diversas variedades de liras y arpas pentatónicas y diatónicas. Destacan la denominada *ṭanbūra* de Arabia, Sudan y alto Egipto, llamada *qiṭār* o *gissar*, provista de cinco cuerdas de metal, de afinación pentatónica. La *semsemiyya*, diatónica, y la *karbī*, como la *ardīn*, cuya caja de resonancia es una calabaza, de afinación pentatónica utilizada por las mujeres.

### **Aerófonos: familia de las flautas (*nāy, šabbāba, sifūra*).**

Los aerófonos, como sucede con otros muchos instrumentos, han tenido diversas denominaciones en los distintos países para designar a instrumentos similares, así como un mismo término se aplica de forma genérica e indistinta a instrumentos muy diferentes lo que ha producido una gran confusión en la terminología y en los propios tratadistas. Intentaremos ofrecer los términos más generalizados y aceptados, en la medida en que sea posible en estas breves líneas.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Nāy*<sup>366</sup>. Flauta recta de bambú o caña. La característica de esta flauta es que no posee ni embocadura, ni canal, ni lengüeta: el tubo tiene abiertos ambos extremos de los cuales el superior aparece tallado simplemente en forma de cono truncado. Lleva por lo general siete agujeros, uno de los cuales es posterior; en el instrumento tradicional es importante que los nudos del bambú se hallen separados entre sí a distancias iguales, y que el agujero posterior vaya en el centro del tubo.

La denominación de las flautas varía según el tamaño y la nota base de la misma. Así, podemos distinguir cuatro para la *ṭabqa kabīra* (gran registro): *nāyāt dukāh* (re, 60 cm) y *nawā* (sol, 44,5 cm.); *būsalik* (mi, 54 cm.) y *ḥusaynī* (la, 40,5 cm.). Tres para la *ṭabqa ṣagīra* (pequeño registro): *rast* (do, 68 cm.), *jahārka* (fa, 51 cm.) y *ʿāyam* (si bemol, 37,5 cm). Las flautas pueden oscilar de 8 a 75 cm. de longitud, aunque las utilizadas en la música clásica varían de 37,5 a 68 cm. El tubo suele quedar dividido por los nudos del bambú en 9 partes, el agujero posterior se sitúa en la quinta parte, y los restantes: el primero en el final de la sexta, el segundo entre las sexta y la séptima o en el inicio de la séptima, el tercero en la séptima, y el cuarto, quinto y sexto agujero en la octava parte. La extensión de este instrumento puede abarcar más de tres octavas, con la posibilidad de producir simultáneamente dos sonidos a distancia de octava, e intervalos de cuarto de tono. Es un instrumento que exige un alto grado de virtuosismo, utilizándose diversas técnicas interpretativas: la más corriente consiste en apoyar el tubo en posición oblicua contra los labios mientras se sopla por el extremo superior; otra técnica consiste en colocar esta abertura entre los dientes. En todos los casos, el control de la respiración parece ser primordial ya que el sonido debe ser modulado incesantemente y la posición de los labios, la intensidad de la emisión de aire (con sus mínimas variaciones) y las formas de ataque constantemente modificadas durante la interpretación. Se requiere, además, una habilidad extrema necesaria para tapar y destapar los agujeros en múltiples combinaciones total o parcialmente. Se considera como la flauta más difícil del mundo. Su timbre es ligeramente velado y misterioso. Es el instrumento de viento que participa en la música árabe

---

<sup>366</sup> Louis SORET: “Les flûtes au Maroc”, en C. TRIPP [dir.]: *Flûtes du Monde, du Moyen Orient au Magreb*, Belfort, Association des flûtes du monde, 1996, 168-169.

## Reynaldo Fernández Manzano

culta y ritual, siendo el resto de los aerófonos utilizados fundamentalmente en la música popular.

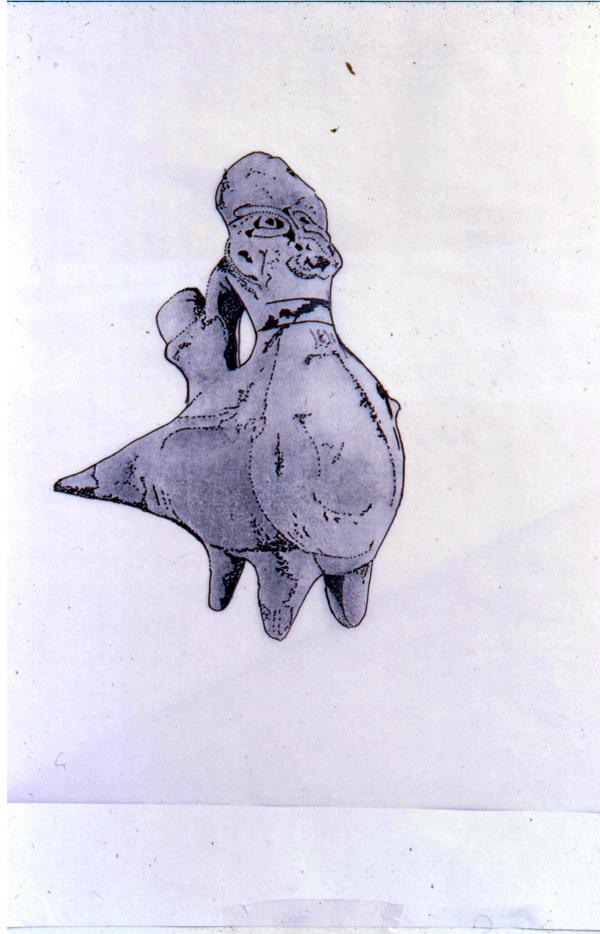


*Šabbāba*, *kawal*, o flauta travesera, utilizada en la música popular, de afinación diatónica, de 80 cm. de longitud aproximadamente, abierta en sus dos extremos, la embocadura se sitúa en la sección superior, estando tallada en forma de bisel muy pronunciado. Existe una gran variedad de flautas traveseras y verticales en la música popular con diversas denominaciones.

*Sifāra*, *safir* o *musafir*, silbatos de barro, en algunas ocasiones con figuras zoomorfas, utilizados como juguetes para producir ruido lúdico, documentados en el Museo Hispanomusulmán de la Alhambra, en los baños árabes de Jaén, en la almacabra de "Las cuevas de la arena" de Baza, en Almería, o en los Museos de

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Málaga y Mallorca.



**Aerófonos de lengüeta doble (*zurna o mizmār, gayṭa*) .**

*Zurna, mizmār* (*mizmār* es un término genérico que designa a los instrumentos de viento de lengüeta simple o doble). Aerófono de lengüeta doble y sección cónica. Antiguamente se tocaba junto a trompetas y tambores, especialmente en la música militar, actualmente se ha convertido en el instrumento de la música popular por excelencia. Se compone de un tubo cónico de madera dura, la parte superior del tubo lleva un ancho disco de metal o de hueso redondeado al tubo de la boquilla. El tubo acaba en un pabellón de madera (a veces de metal) que se ensancha en forma abocinada. Su longitud oscila entre 30 y 40 cm. Su afinación es diatónica y varía de una octava y media a dos octavas. La lengüeta doble se introduce profundamente en la boca. De sonido agudo y penetrante posee ocho agujeros anteriores y uno posterior. Un tubo fino introducido en el interior del instrumento permite modificar su afinación. Dado que estos instrumentos, con otros de lengüeta simple, se utilizaban también en la música militar junto a trompetas (*al-būq*) y aplicando la terminología genérica de este instrumento, en España se denominó *albogue* y *albogón*, no a la trompeta recta, sino a un aerófono de lengüeta doble, o primitiva *chirimía*. Aparece representado este instrumento en la *cantiga* 310 y 330, mientras el *albogón* se representa en la *Cantiga a Santa María* 300 (códice b. I. 2).



## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Gayṭa*, muy utilizado en el África occidental, sobre todo en Libia, similar a la *zurna*, instrumento cónico desmontable, de madera cubierta de cuero, presenta cuatro agujeros. Igualmente estos aerófonos de lengüeta doble tienen muchas denominaciones, en ocasiones poco diferenciadas de los de lengüeta simple, así, en el Oriente árabe se designan como *mizmār* (aunque este termino es genérico para los aerófonos de lengüeta), *sibs*, *surnay*, *šalabiyya* ; *gayṭa* en Libia y Túnez, Argelia y Marruecos, *zurna* en Turquía, *surna* en Irán, etc.

### **Aerófonos de lengüeta simple (*zammāra* o *argūl*).**

*Zammāra* o *argūl*. Interviene en la música popular, acompañado del tamboril u otro instrumento de percusión. Se compone de dos tubos cilíndricos paralelos, de caña o madera, pegados o atados juntos, en el *argūl* egipcio son desiguales (pudiendo alcanzar uno de ellos hasta los dos metros de largo), por lo general los dos tubos son iguales. Cada uno de ellos posee lengüeta simple batiente, tallada directamente en el tubo, cuya embocadura forma una lengüeta rectangular. Es frecuente encontrar insertadas en el extremo superior de los tubos pequeñas varillas de caña de las cuales se tallan las lengüetas. En algunos modelos, los tubos terminan en un pabellón cónico de cuerno (sobre todo en el Norte de África). Permite tocar la melodía junto a una nota bordón. Puede llevar tres tubos. Las lengüetas se introducen dentro de la boca. Los agujeros simétricos producen un efecto de falso unísono. De sonoridad aguda y potente, sus denominaciones más comunes son: *zammāra* en el Oriente árabe; *maṣūl* en las regiones del Golfo Pérsico y Omán; *matyāb* en Siria e Irán; *zamr*, *mizmār* o *magrūna* en Marruecos; cuando son los tubos desiguales y uno de ellos no lleva agujeros se denomina: *argūl*, *tomāy*, *qurna*, *zummāra* ... Como *alboque* (distinto del *albogue*) aparece representado en la *cantiga* 340 (códice b. I. 2). Existen además, aunque poco utilizados, aerófonos de lengüeta simple provistos de una vejiga para insuflar aire que se denominan *zakra* en Libia, o *mizwid* en Túnez.

**Aerófonos: familia de las trompas (*al-naḡīr* o *añafil*, *būq*).**

Instrumentos de viento en los que la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista. Formarían este grupo los instrumentos denominados *naḡīr* o *al-naḡīr*<sup>367</sup> (en castellano: *añafil*), que eran trompetas rectas de diversos tipos, utilizadas en la música militar; como *būq* o *al-būq*, trompeta que en castellano dio *albugue* (aunque el *albugue* es un instrumento de lengüeta). Los *añafiles* se representan en las miniaturas de las *Cantigas a Santa María* 320 y 360 (códice b. I. 2).



Tañedores de añafiles, miniatura de las *Cantigas a Santa María* del rey Alfonso X el Sabio.

<sup>367</sup> André SCHAEFFNER: "Timbales et longues trompettes", *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire*, XIV/4 [Dakar], 1952, 1466-1489.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

**Instrumentos de percusión. Membranófonos (*riqq* o *ṭār*, *duff*, *bandayr*, *mīzar*, *darbūqa*, *ṭāriyya*, *maqqāra*, *ṭabl*).**

*Riqq*, *ṭār*. Pandereta de 20 a 15 cm de diámetro, posee cinco ranuras dobles para suspender unas placas metálicas o platillos. Su aro es de poca altura. Es el instrumento rítmico por antonomasia.



*Duff*. Similar al *riqq*, más grande, de 30 cm de diámetro, su aro es más bajo, y tiene 5 pares de platillos en lugar de 10. En castellano se denominó *adufe*.

*Bandayr*, *bandīr*, *bindīr*. Pedro de Alcalá lo cita como *pandayr*. Es el pandero. Instrumento provisto de una sola membrana sujeta a un aro de madera de 10 cm, y de 40 o 50 cm de diámetro. Su parche es de cabra o de oveja, bajo el

## Reynaldo Fernández Manzano

mismo -en su cara interior- está atravesado diametralmente por dos cuerdas.



*Miẓar, maẓar*. Gran pandero de uso religioso, acompaña a las procesiones y ceremonias y música *ṣūfī*. Posee una sola membrana de 70 cm a un metro de diámetro, sin adornos en el aro, tiene en su interior una serie de anillas enlazadas. El timbre es grave y potente, se suelen tocar en grupos de *miẓar*.

*Darbūqa*<sup>368</sup>. Tambor en forma de cáliz, de 30 a 60 cm. de longitud, abierto por los dos lados, en uno de sus lados (de 30 a 40 cm) se tensa el parche de piel, quedando la otra parte libre (su diámetro es inferior, de 10 a 15 cm). La membrana se golpea alternativamente con la mano en el centro y con los dedos en los bordes y centro tocándose con ambas manos y una sofisticada técnica<sup>369</sup>. Se denomina

---

<sup>368</sup> ROSELLÓ BORDOY, G: “Música y arqueología: Organología musical y hallazgos arqueológicos”. Música y poesía al Sur de al-Andalus. Sevilla-Granada: Fundación El Legado Andalusi, 1995, 69-75; -“Instrumentos musicales en barro cocido, una pervivencia medieval”. Rvta. Música Oral del Sur. Granada, 2 (1996), 28-51. -“Hallazgo de tambores de la España islámica (ss. X-XIV)”. Revista de Musicología, XII, 2 (1989), 411-421 (Roselló Bordoy y R. Álvarez). -“La cerámica tardo-almohade y los orígenes de la cerámica nasrī”. Actas del IV Congreso Internacional de cerámica Medieval del Mediterráneo Occidental. Lisboa, 1987 (F. Cressier y G. Roselló). -“De nuevo los animales de juguete otros aspectos de coroplastia andalusí” en Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino-Palma de Mallorca, 1979. Madrid (1983), 210.

<sup>369</sup> Philippe VIGREUX: *La darbûka: histoire, organologie, etnomusicologie d'un instrument de percussion*, Université Paris X Nanterre, 1977, tesis doctoral, 3 vols. - *La derbouka: technique fondamentale et initiation aux rythmes*, Aix-en-Provence, Edisud, 1985, 2 ed. 1999.

La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

también *darabukka*, *durbakké*, *dunbak*, *derbūga*, *kawwal*, *agwal*, *debdaḥa*, *guellāl*

...



## Reynaldo Fernández Manzano

*Ṭāriyya*. Tambor en forma de diábolo con dos cuerdas en su interior.

*Naqqāra, nagarāt. Timbales o atabales*. Tipo de tambor con una sola membrana tensada sobre una caja de resonancia semiesférica o semiovoide, de distintos tamaños, por lo general de dos en dos. Muy utilizados en la música culta y popular, así como los más grandes en la música militar denominados *naqayra*.



*Ṭabl*. Tambor de dos caras, se presenta en una amplia gama de variantes.

**Idiófonos (*ṣanŷ, jalājil, qraqeb, qaḍib* o *`aṣá, saffaq, kaffāfa*).**

*Ṣanŷ*, plural *ṣunūŷ*. Crócalos o pequeños platillos de diversos materiales y variantes muy utilizados por las bailarinas.



La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Jalājil*. Brazaletes de cascabeles o címbalos utilizados por las danzarinas.

*Qraqeb* o *qraqeš*, grandes crócalos metálicos que se tocan en las cofradías de los *gnawas*.



*Qaḍ ib* o *`ašá* Bastón con el que se golpea el suelo para marcar el ritmo.

*Safaq*, *saḥa*, o *saffāq*. Palmas efectuadas con las manos. También se denomina *kaffāfa* a los grupos de palmeros del *ṣwt* de los países árabes del Golfo Pérsico.

Existe una gran variedad de idiófonos de diversos tipos y materiales siendo abundantes en la música popular.

## VIII. EXOTISMO Y ALTERIDAD EN LA MÚSICA EUROPEA: “ARABISMOS MUSICALES”.

### VIII. 1. Marco conceptual.

El concepto de alteridad como exótico será un elemento importante en la mentalidad europea.

Durante la Edad Media el orientalismo se asociaba en Europa a una visión de enemigo potencial o real, con todos los atributos de esta situación modulados por una amplia gama ideológica, desde la repulsa a la admiración e imitación, resaltando su valentía a la vez que su crueldad<sup>370</sup>. Con el advenimiento de la Edad Moderna se produce un proceso de transculturación entre comunidades marginales: judíos, moriscos, gitanos, negros, y el pueblo de los substratos sociales más bajos, junto a movimientos de mestizaje de ida y vuelta con Latinoamérica <sup>371</sup>.

En el caso español, en una primera etapa dichas comunidades participan en determinados procesos festivos, simbolizando la grandeza y extensión de la unión de las coronas de Castilla y Aragón, y fundamentalmente del Imperio de los Austrias (especialmente en el período de Carlos V). La unidad y cohesión del Imperio -desde Felipe II- se basa y refuerza en la ideología de la ortodoxia religiosa y en la homologación de las costumbres, produciéndose una fuerte aculturación en las comunidades marginales conquistadas. Así, el *edicto de 1566*, redactado en la villa de Madrid, sobre "las reformas de las costumbres de los moriscos" prohibía a los mismos su forma de vestir, hablar, tradiciones culinarias, instrumentos musicales,

---

<sup>370</sup> BALTRUSAITIS: *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico* (Madrid, 1983). M. ALVAR: *Granada y el romancero* (Granada, 1956). M. S. CARRASCO URGOITI: *El moro de Granada en la literatura* (Madrid, 1956, Universidad de Granada).

<sup>371</sup> R. FERNÁNDEZ MANZANO: "El flamenco: del exotismo europeo a la ciencia actual", *La Caña* (Madrid, 1993), n. 4, 9-13.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

canciones, melodías, etc., y que culminará con la rebelión de los moriscos o rebelión de las Alpujarras de 1568 a 1570, y su posterior expulsión de los reinos de España en 1609-10<sup>372</sup>. Situación de aculturación y marginalidad que se mantendrá hacia "las otras" comunidades durante el siglo XVII, como hemos visto en capítulos anteriores.

Sin embargo, ya en el siglo XVII y fundamentalmente en el XVIII, se habían generado algunas ideas que para el europeo identificaban lo oriental: el harén, el baño, y el guarda del serrallo<sup>373</sup>. El siglo de "las luces" adoptará nuevas actitudes sobre todo con los monarcas ilustrados. No obstante, las ideas de la *Enciclopedia* convivirán con casticismos locales y una moda que revalorizará lo popular. Rousseau establecerá los fundamentos de una primera visión moderna de "los otros" y el "buen salvaje" será un paradigma ideológico, junto a otros enciclopedistas<sup>374</sup>.

Europa en la etapa contemporánea, es decir desde la Revolución francesa, genera un concepto de orientalismo y una visión peculiar de las culturas islámicas. En esta época Europa se debate en la alternativa de imperio o nacionalidades. Esta búsqueda de su identidad en momentos de crisis motivan la necesidad de lo distinto, lo diferente, lo otro, como auto-afirmación de la propia existencia y costumbres, tanto individual como colectivamente. Pero no se realiza un estudio de las otras culturas sino que se fabrica un prototipo que responda a las necesidades de encontrarse en lo distinto y de válvula de escape de y para los europeos.

El Oriente se identifica en muchas ocasiones con la cultura islámica. El Oriente es el sueño, el mito. Lo distinto es lo deseado. El Oriente se concibe como

---

<sup>372</sup> R. FERNÁNDEZ MANZANO: *De las melodías del Reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas: la transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la península Ibérica* (Granada, 1985). Luis del MÁRMOL CARVAJAL: *Descripción general del África* (Granada, 1573). Diego de TORRES, *Relación del origen de los xarifes y del estado de los reinos de Marruecos, Fez y Tarudante* (Sevilla, 1586).

<sup>373</sup> A. GROSRICHARD: *Estructura del harén. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico* (Barcelona, 1981).

<sup>374</sup> ROUSSEAU: *El contrato Social* (orig. 1762, Madrid, 1975). J. CAZENAVE: "Une tragédie mauresque de Voltaire: Zulime", *Revue de Littérature Comparée* (1925), V, 594-640.

## Reynaldo Fernández Manzano

una especie de paraíso terrenal, superador de todos los tabúes del hombre occidental; pero a la vez, como todo sueño, se desborda por ambos lados. El Oriente será también lo maligno, lo misterioso, lo cruel, lo insólito. Y frente a esta polaridad entre el paraíso y el infierno el occidental encontrará en su tipificación de lo oriental sus propios valores que surgen en medio de un escenario de lo distinto. Europa inventa un Oriente a su medida <sup>375</sup>.

En este debate europeo entre imperialismo y nacionalismo, al que antes aludíamos, se sitúan las campañas napoleónicas a Egipto que crearon una escuela de lenguas orientales y de sabios en Europa.

Los románticos se lanzaron a viajar por Oriente y especialmente por los países islámicos: Chateaubriand, Flaubert, Rimbaud, Gauguin, Fromentin, Nerval, y un largo etc.

A finales del siglo XIX las relaciones con Oriente se han regularizado, gracias al desmembramiento del Imperio Otomano, lo que permitió intervenir a las potencias europeas, en primer lugar comercial y políticamente, y finalmente, a partir de 1880 de manera directamente militar. Desde este momento el concepto de oriental y del mundo islámico sufrirá el filtro del colonialismo <sup>376</sup>.

En el caso español surgirá un movimiento intelectual y de instituciones africanistas iniciado en la segunda mitad del XIX de gran interés <sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> D. PERROT y R. PREISWERK: *Etnocentrismo e Historia. América indígena, Africa y Asia en la visión distorsionada de la cultura occidental* (México, 1979). E. SAID: *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (París, 1980). José A. GONZÁLEZ ALCANTUD: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias* (Barcelona, 1989); - *La extraña seducción: Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente* (Universidad de Granada, 1993).

<sup>376</sup> G. LECLERC: *Antropología y Colonialismo* (Madrid, 1973). D. K. FIELDHOUSE: *Economía e Imperio. La expansión de Europa. 1830-1914* (Madrid, ed. Siglo XXI, 1977).

<sup>377</sup> En Europa proliferan las *Sociedades Geográficas*, creándose en nuestro país la *Sociedad Geográfica Española (S.G.E.)* publicando un *Boletín* a partir de 1876, como la *Revista de Geografía Colonial y Mercantil*, publicación de la *Sociedad Española de Geografía Comercial*, desde 1883.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Las puertas de lo "oriental" serán Andalucía y el Norte de África. Washington Irving y Víctor Hugo son los que principalmente difunden el sello "oriental" de España. Granada se convierte en símbolo y puente de este mundo de la mano de Zorrilla, Gregorio Romero Larrañaga, José Espronceda o el Duque de Rivas. Proliferan los estudios del pasado islámico europeo, tanto de al-Andalus como de la zona italiana islamizada en la Edad Media.

Delacroix encuentra en la luz y el color del Norte de África la justificación de su sistema de colores complementarios, con el cual intensificó la gama tonal de su paleta e introdujo el color puro dentro de la sombra, siendo el ejemplo de Renoir para sus dos viajes a Argelia.

---

Papel importante desempeñaron las *Cámaras de Comercio*, junto a entidades financieras, así como la *Compañía Transatlántica*. Los *Centros Comerciales* publicaron la revista *España en África*, sucediéndose los *Congresos de Africanistas* entre 1907-12. En 1913 se creó la *Liga Africanista Española*, que publicó la revista *África Española. Revista de Colonización, Industria, Comercio, Intereses Morales y Materiales*, dirigida entre 1913-17 por Augusto Vivero, a partir de 1918 apareció con el título de *Boletín*, y desde 1922 -bastante languidecida- pasó a llamarse *Revista Hispano-Africana*. La *Dirección General de Marruecos y Colonias* (1925) fue otra institución de la época. Se configuran los especialistas arabistas, berberólogos y filosefarditas. En 1932 se crean las *Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, dependientes del *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, fundándose la revista *Al-Andalus* (1933). En 1934 los africanistas españoles participan y se incorporan a la *Sociedad de Estudios Internacionales y Colonias*, generando una gran cantidad de publicaciones.

## VIII.2. Creaciones musicales inspiradas en el orientalismo.

Esta moda de lo oriental o del concepto de oriental que se había fabricado Europa llega también a la música. Se generan una serie de tópicos: la "escala oriental", el cromatismo, los giros de segunda aumentada, los ritmos más típicos. En todos estos elementos técnicos se observa la neta diferencia entre la riqueza y variedad de modos y ritmos de la cultura islámica y estas pseudo-imitaciones conceptuales existentes únicamente en la mentalidad del músico europeo, que vienen a ser una deformación o simplificación de lo real, mezcladas o como base de formas musicales y sistemas compositivos y orquestales característicos de la música europea. Sin embargo, la conceptualización de lo "oriental" ha sido una fuente de inspiración que ha creado grandes obras de arte, en todos los terrenos, en el ámbito europeo.

Veamos algunos ejemplos<sup>378</sup>: Marc'Antonio Cesti compone *Semiramides*, libreto de Giovanni Andrea Moniglia, estrenada en Viena en 1667, ópera inspirada en la mítica figura de la reina de Babilonia, terrible y bellísima, a quien se atribuyen maravillas y horrores. Este mismo tema sirve para varias versiones operísticas, así Nicola Porpora, con libreto de F. Silvani, estrena en Nápoles en 1724: *Semiramis, Reina de Asiria*; y Niccoló Jommelli con libreto de Pietro Metastasio presenta el mismo argumento en Turín en 1741. También Christoph Willibald Gluck dedica su atención al tema *Semiramide riconosciuta* con libreto de Metastasio y estrena su ópera en Viena en 1748. Rossini ofrece una nueva versión en 1823.

Giacomo Heidegger realiza la ópera *Almahide*, en 1710, inspirada en las

---

<sup>378</sup> R. MITJANA: "L'orientalisme musical et la musique arabe", *Le Monde Oriental*, 1 (1906), 121-184. A. P. de MIRIMONDE: "La musique orientale dans les ouvres de l'École française du XVIII siècle", *Revue du Louvre*, 19 (1969), 231-246. P. CACHIA: "A 19th Century Arab's Observations on European Music", *Ethnomusicology*, 17 (1973), 41-51. R. FERNÁNDEZ MANZANO: "El orientalismo en la música europea", *III Congreso Nacional de Musicología (1990)*, *Revista de Musicología*, XIV (1991), 423-427, en dicho artículo se recogía una selección de obras musicales inspiradas en el orientalismo que en esta ocasión se amplían.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

luchas de zegríes y abencerrajes. Georg Friedrich Händel: *Tamerlán*, libreto de de A. Piovene, estrenada en Londres, en 1724. Antonio Vivaldi: *Tamerlán*, libreto de A. Piovene, estrenada en Verona, en el Teatro Filarmónico, en el carnaval de 1735.

Interesantes son los "ballet héroïques" *Zaïde, Reine de Grenade* (1739), con música de Royer y texto de Abbé de la Mere; o el ballet de Disson: *Les Fêtes de Grenade*, de 1749.

Domenico Cimarosa: *Cleopatra*, libreto de F. Moretti, estrenada en San Petesburgo, en 1789.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte -La flauta mágica-*, libreto de J.E. Schikaneder, estrenada en Viena, en 1791, en la que aparecen Sarastro, gran sacerdote de Isis; Tamino, príncipe de Egipto, esposo destinado a Pamina; Pamina, hija de Astrifiamantis; Astrifiamantis, reina de la noche y enemiga de Sarastro; etc. Mozart compuso otras óperas basadas en temas orientales como: *Thamos, rey de Egipto*. libreto de T. Philipp, barón von Gebler, estrenada en Viena, en 1773, o sus esbozos de: *Zaida*, libreto de J. Andreas Schachner, manuscrito que encontró Constanza, la mujer de Mozart, entre las cartas del maestro ya fallecido. *Zaida* puede considerarse como el momento de preparación de una de las grandes óperas de Mozart: *Die Entführung aus dem Serail -El rapto del Serrallo-* en el que un joven noble: Gomatz cae prisionero del sultán Solimán de Turquía, de él se enamora la favorita del sultán: Zaida, que decide ayudarlo a escapar. El esclavo Allazim ayuda a la pareja a la huida pero son detenidos y condenados a muerte. Para salvarse y salvar a sus compañeros Allazim relata cómo en tiempos pasados salvó la vida del sultán y en el relato se descubre que Zaida y Gomatz son hijos del sultán, que, conmovido, ordena su liberación.

F. A. Boïeldieu compone: *Le Calife de Bagdad*, libreto de C. Gordard d'Aucour de Saint-Just, estrenada en París en 1800. Cherubini realiza la ópera *Les Abencérages ou L'Etendard de Grenade*, en 1807, con libreto de Etienne Jouy, a cuyo estreno asistió Napoleón. La ópera de Dalayrac: *Le Pavillon du Calife ou Almanzor et Zobeïde* (1804) inspiró la ópera cómica de Pixérécourt: *Le Pavillon des*

## Reynaldo Fernández Manzano

*Fleurs ou Les Pêcheurs de Grenade*, de 1822<sup>379</sup>.

Etienne Nicolas Méhul compone *Joseph en Egypte*, libreto de A. Duval, estrenada en París en 1807. Carl María von Weber realiza: *Abu Hassan*, libreto de Franz Karl Hiemer, basado en un cuento de *Las Mil y Una Noches*, estrenada en Munich en 1811.

Giacchino Rossini compone *Ciro in Babilonia*, libreto de Francesco Aventi, estrenada en Ferrara en 1812, *Il turco in Italia*, libreto de Felice Romani, estrenada en Milán en 1814, *L'italiana in Argeli*, libreto de Angelo Anelli, estrenada en Venecia en 1813, *Otelo, ossia Il moro di Venezia*, libreto de F. Berio di Salsa, basado en la tragedia homónima de Schakespeare, primera representación: Nápoles, 1816, y *Semiramide*, antes mencionada.

Henry Rowley compone *Aladdin*, libreto de Georges Soane, estrenada en Londres en 1826. Vincenzo Bellini *La Zaira*, libreto de Felice Romani, estrenada en Parma en 1829.

En el apartado de zarzuelas, en esta época, Saldoni realiza *Boabdil, último rey de Granada* (1845), Arrieta: *La conquista de Granada* (1850), Barbieri: *Los diamantes de la corona* (1854), Gaztambide: *La conquista de Madrid* (1863), ambientada en el Madrid musulmán del siglo XI. Destacando las obras instrumentales del "alhambrismo" musical: *Adiós a la Alhambra*, de Monasterio (1855), *El adiós de Boabdil a Granada* (1860), sinfonía de Salvador Giner, *Fantasia morisca*, de Chapí (1879), etc.

Ramón Sobrino<sup>380</sup> distingue tres periodos en el Alhambrismo musical. Primer periodo: de 1845 a 1866, vinculado a la difusión de la literatura romántica. Periodo de consolidación: de 1875 a 1888, donde la proliferación de la música de salón difunde esta moda, aunque las referencias a lo árabe son más bien nominales, los

---

<sup>379</sup> A. MARJORIE: *Le roman mauresque en France de Zayde au dernier Abencérage* (Nemours, Impr. André Lesot, 1928).

<sup>380</sup> *Música Sinfónica Alhambrista*, ed. y estudio a cargo de Ramón SOBRINO, Oviedo: ICCMU y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, Introducción, pp. XI-XII.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

componentes alhambristas residen en el argumento más que en la música. Etapa final: 1888 a 1891, caracterizada por el costumbrismo y por utilizar melodías con reminiscencias árabes, siendo muy significativas las obras: *En la Alhambra, serenata* (estrenada en versión orquestal por la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1888) de Bretón y *Los Gnomos de la Alhambra* (estrenada por la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1891) de Chapí.

Peter Cornelius estrena en 1859: *Der Barbier von Bagdad*, sobre libreto propio, primera representación en Weimar, 1858, dirigida por Franz Liszt.

Jacob Meyerbeer: *L'Africaine*, libreto A. Eugène Scribe, estrenada en París, en 1865. Bizet: *Djamileh*, ópera cómica ambientada en Egipto, estrenada en París en 1872.

Giuseppe Verdi compone *Aida*, libreto de Antonio Ghislanzoni, basado en unas notas de F. A. Mariette reelaboradas por Camile du Locle en colaboración con Verdi, estrenada en El Cairo, Teatro de la Ópera en 1871, *Otello*, libreto de Arrigo Boito, estrenada en Milán en 1887.

Victor Massé realiza *Une nuit de Cléopâtre*, libreto de J. Barbier, basado en una novela homónima de T. Gautier, primera representación en París, 1885. Karoly Goldmark compone: *Die Königin von Saba*, libreto de Salomon Hermann Monsenthal, estrenada en Viena en 1875. Camille Saint-Saëns *Samson et Dalila*, libreto de Ferdinand Lemaire, estrenada en Weimar, 1877. Jules Massenet: *Thaïs*, libreto de L. Gallet, basado en una novela homónima de Anatole France, primera representación, París 1894, *Le Cid*, libreto de A. P. d'Ennery, L. Gallet y E. Blau, basado en la tragedia homónima de Pierre Corneille, estrenada en París, 1885; *Herodiade*, ópera trágica, libreto de Angelo Zamardini, Bruselas, 1881. Richard Strauss compone: *Salomé*, libreto basado en el drama homónimo de Oscar Wilde, traducción alemana de Hedwig Lachmann, estrenada en Dresde, 1905. Henry Rabaud: *Marouf, sabatier du Caire*, libreto de Lucien Népoty, estrenada en París, 1914. Giorgio Federico Ghedini compone: *Re Hassan*, libreto de Tullio Pinelli, estrenada en Venecia, 1939.

## Reynaldo Fernández Manzano

Balakirev compone en 1869: *Islamey*, una fantasía para piano; Rimsky-Korsakov realiza en 1885: *Scherezade*; Ketelbey trabaja en la famosa obra: *En un mercado persa*; el granadino Ángel Barrios lleva a la guitarra, entre otros: *Aben Humeya (danza árabe)*; López Chavarri: *Leyenda del castillo moro*; Tárrega hace sonar en el mismo instrumento: *Recuerdos de la Alhambra*. Debussy compone: *Dos arabescas*, 1888, para piano; *La Puerta del Vino* prelude para piano, 1910-1913; *Lindaraja*, 1901, para dos pianos. Ravel compone: *L'heure espagnola* (obra escénica en un acto, 1907), *Schehérazade*, obertura orquestal de 1898 (en 1903 la adaptó como canción), *Rapsodie Espagnole*, 1907 (en cuatro partes, orquestal, hizo una adaptación para dos pianos en 1907); el célebre *Bolero*, de 1928.

Felipe Pedrell: *El último abencerraje*, 1869 (primera versión de esta ópera en cuatro actos, libreto de J. B. Atlés. En 1870 hizo una versión para piano. En 1874, 1875 y 1889, hizo otras tres nuevas versiones operísticas sobre el tema); *Orientales*, 1876 (doce canciones sobre poemas de Víctor Hugo); *Siete canciones arabescas*, 1906.

Joaquín Turina compuso: *Jardín de Oriente*, ópera en un acto con libreto de Gregorio Martínez Sierra; *Cinco danzas gitanas*, primera serie: *Zambra*, *Danza de la seducción*, *Danza ritual*, *Generalife* y *Sacromonte*. Enrique Granados evoca el tema oriental en su *Suite árabe*, para orquesta; *Marcha oriental*, *Zambra*, *Morisca*, *Canción árabe*, para piano; *Oriental*, para oboe e instrumentos de cuerda. Isaac Albéniz viene a Granada en 1898, entre su amplia producción mencionemos: *Serenata morisca*, para orquesta; para piano: *Evocación*, *Oriental*, *Zambra granadina*, *Albaicín*, *Torres Bermejas*, *Serenata árabe*, *Azulejo*, *La Vega*, *Leyenda*, etc.

Manuel de Falla: *Noches en los Jardines de España*, 1909-15, en donde esta presente el Generalife y la Alhambra; *El amor brujo* (ballet, Madrid, 1915, Barcelona, 1933), inspirado en leyendas gitanas. Enrique Fernández Arbós compone su *Zambra* para violín y orquesta. Miguel Alonso: *La morisca*, con la que obtuvo el gran premio de Roma. A esta lista podríamos añadir un largo etc.

En la actualidad, mencionar la obra de Antón García Abril: *Concierto*

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

*Mudejar*, para guitarra y orquesta, de 1986, y *Nocturno de la Antequeruela*, para piano y orquesta, de 1996.

Desde la posmodernidad, José María Sánchez Verdú se inspira en al-Andalus en sus obras: *Cuarteto nazari* (1993), *Kitab para dos guitarras* (1995), *Kitab 2* (1995), *Kitan 1* (1996), *Kitab 3* (1997/98), *Kitan 6* (1997), *Kitab 5* (1997), *Kitab 7* (1997), *Kitab 3* (1997-98), *Kitab 4* (1998), *Alqibla* (1998), *Qabriyyat* (2000), *Maqbara (Epitafio para voz y gran orquesta)* (2000), *Qasid 2* (2000), *Qasid 3* (2000/01), *Qsid 1* (2001), *Qasid 7 (Libro de las canciones)* (2001), *Ahmar-aswad* (2000/01), *Libro del destierro* (2001/02), *Taqsim* (2002), *Abyad-kamoon* (2002/05), *Istikhbar* (2002/05), *Kitab al-alwan (Book of the Colours)* (2000-2005), entre otras.

## **IX. RUIDO FESTIVO Y LA MÚSICA EN LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS.**

### **Ruido festivo.**

Analizar o aproximarnos al lenguaje sonoro en el que se articula el simbolismo del ruido festivo y sus interrelaciones espaciales, temporales y estructurales, sincrónica y diacrónicamente, nos permite entrever la aplicación de parámetros generales del universo sonoro de una cultura utilizados en procesos singulares y a la vez su forma de concretarse en los mismos.

Dentro de la producción de ruido festivo podemos distinguir entre el ruido realizado por el pueblo, caracterizado por su desorganización, significando con el estruendo conseguido advertir a propios y extraños de su presencia y actividad, guerrera, fiesta, etc., realizado mediante diversas técnicas: pólvora, percusión de utensilios metálicos, maderas, etc., y por otro lado el ruido mediatizado por el poder, que se pone de manifiesto ante la comunidad como elemento organizador y civilizador de la misma, siendo por consiguiente ruido organizado, en donde el caos se convierte en ritmo perfectamente definido, en dos ámbitos, el religioso, mediante la utilización de campanas metálicas de las iglesias, y el civil, mediante salvas rítmicas (frente a la pólvora arrítmica del pueblo), y con instrumentos de percusión de gran formato, membranófonos y en ocasiones algún aerófono (en la época actual: redobles de tambores, bandas de cornetas y tambores o bandas de música).

### **Ruido festivo del pueblo.**

Ginés Pérez de Hita narra el gusto de los moriscos granadinos por el ruido festivo y la utilización de la pólvora, en concreto en la fiesta morisca de

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Purchena<sup>381</sup> -costumbre muy arraigada en Marruecos<sup>382</sup>- así como la utilización de cohetes, fuegos artificiales, etc., en ambas culturas.

Este tema ha sido ampliamente estudiado por José Antonio González Alcantud, en cuyo enfoque coincidimos plenamente, por lo que remitimos al interesado al mismo<sup>383</sup>.

### **Ruido festivo del poder.**

El poder intento controlar el ruido festivo organizado por el pueblo, tanto en el Reino Nazarí de Granada como en la etapa cristiana y de forma universal en todas las épocas.

Como hemos visto en el capítulo dedicado a la música de los moriscos, en el Reino Nazarí de Granada y en la etapa morisca existirá una regulación tan compleja que lleva aparejada el cargo de “Alcaide de juglaras y juglares”, regulando las zambras y leilas y cobrando un impuesto llamado “tarcón”.

Sin embargo, la autoridad religiosa y civil no solo ha intentado encauzar el ruido festivo y la música popular sino que han generado sus propios mecanismos de ruido festivo y música específica.

Frente a los idiófonos de sonido indeterminado y la arritmia, el ritmo de las campanas, idiófono de sonido determinado, siendo sus distintos toques transmisores de mensajes y singularizando el paisaje sonoro, utilizadas por la iglesia.

En cuanto al poder civil tenemos numerosos ejemplos de su utilización tanto en el reino nazarí de Granada como en la etapa de conquista.

Ginés Pérez de Hita nos cuenta<sup>384</sup>: ... *había un caballero llamado Abidbar, del linaje de Gomeles, caballero valeroso y capitán de gentes de guerra, y no*

---

<sup>381</sup> G. PÉREZ de HITA: *Guerras Civiles de Granada*, Madrid, 1915, 165.

<sup>382</sup> Alí BEY: *Viajes por Marruecos*, Madrid, 1984, 300.

<sup>383</sup> J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD: *Agresión y rito y otros ensayos de antropología andaluza*, Granada, 1993, “Agresión y ruido en la fiesta”, 13-41.

<sup>384</sup> G. PÉREZ de HITA: *Guerras civiles de Granada*, op. cit. 14-15.

## Reynaldo Fernández Manzano

*hallándose sino en batalla contra cristianos, le dijo un día al rey: -Señor, holgaría que tu alteza me diese licencia para entrar en tierra de cristianos, en los campos de Lorca, Murcia y Cartagena, que confianza tengo de venir con ricos despojos y cautivos-,. El Abidbar le besó las manos por ello, y fue a su casa y mandó tocar sus añafiles y trompetas de guerra, al cual bélico sonido se juntó grande copia de gente armada para saber de aquel rebato. Andrés Bernáldez nos relata la utilización musical del bando contrario<sup>385</sup>, en este caso de cómo el rey fue sobre la çibdad de Baça y la cercó y la tomó de los moros: partió la reina de Jahén, e llegó al real a cinco días de noviembre, donde le fue fecho solepne recibimiento, como solía en otros reales. Con su venida todos los del real fueron muy alegres y esforçados, porque en pos de sí llevaría siempre muchos mantenimientos e gentes; e creían que por su venida se haría más aína al partido de los moros. Los moros fueron mucho maravillados de su venida en invierno e se asomaron de todas las torres e alturas de la çibdad ellos y ellas; a ver la gente del recibimiento e oír la música de tantas bastardas, e clarines e trompetas italianas e cheremías e sacabuches e dulçaynas e atabales, que parecían que el sonido llegava al cielo... Diego Valera<sup>386</sup> menciona cómo el día de la toma de Granada: las trompetas hicieron muy grande sonido, e los atabales e tamborinos, de tal manera que parecía todo el mundo estar allí. E los prelados e clérigos e religiosos que allí se hallaron cantaron en alta voz Te Deum laudamus.*

Salvas de artillería, en número determinado y a intervalos regulares, añafiles, timbales y tambores, formaban el bricolaje del significado sonoro del poder, del orden establecido, en este caso del nuevo orden. Pervivencia que se pone de manifiesto en las salvas de cañones y en las bandas de cornetas y tambores o en las más sofisticadas bandas militares o bandas de música desde el siglo XIX, aunque estas últimas con utilizaciones polisémicas.

---

<sup>385</sup> A. BERNÁLDEZ: *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y Dña. Isabel*, de. y estudio M. GÓMEZ MORENO y J. M. CARRIAZO, Madrid, 1962, 206-209.

<sup>386</sup> Diego de VALERA: *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. J. M. CARRIAZO, Madrid, 1927, cap. 87.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

El poder religioso y civil articula un nuevo ruido festivo, singularizado tímbricamente y rítmicamente tanto del ruido popular como del producido por los poderes enemigos (el timbre del instrumental cristiano era diferente del islámico, así como el ritmo y los toques).

### **Música popular en la calle.**

La música popular, inserta en la cultura oral, se diferencia netamente de los entornos anteriores. Fundamentalmente vocal, con acompañamiento instrumental, transmisora de *zéjeles*, *muwaššaḥas*, *coplas*, *romances*, *villancicos*, *cuartetas*, *quintillas*, etc., en donde las piezas instrumentales se convierten en interludios entre las que llevan texto. El ritmo es generalmente danzable, aunque en algunos casos -y por influencia de la música litúrgica- se ralentiza. Las estructuras más frecuentes son monódicas, en determinadas ocasiones varias voces (en procesos de mestizaje con la música culta) y de melodía acompañada. Las formas -aunque establecidas- dejan siempre lugar para pequeñas improvisaciones, tanto vocales como instrumentales, sobre todo en los adornos, formas de emisión de la voz y técnica instrumental, que no son homogéneas. Los instrumentos musicales son de fabricación casera o realizados por artesanos de la zona, fundamentalmente instrumentos de percusión de pequeño formato y útiles del ajuar cotidiano que en las fiestas juegan un papel extraordinario -como fuera de la cotidianidad es la propia fiesta- aerófonos de madera (frente a los aerófonos de metal, elemento noble) y cordófonos.

En la calle tenemos pasacalles, procesiones, marchas, desfiles, fanfarrias. El Código de Yusūf I (1333-1354)<sup>387</sup> menciona: *Las fiestas para celebrar las pascuas de Alfitra y de las Víctimas, han sido causa de alborotos y escándalos, y*

---

<sup>387</sup> E. LAFUENTE ALCÁNTARA: *Historia de Granada, comprendiendo la de sus cuatro provincias, Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días*, Granada, 1843-1846, 4 t., t. III, 166-167. C. SÁNCHEZ ALBORNOZ: *La España musulmana*, Madrid, 1946, 1º ed., 2 vols., Madrid, 1973, 3ª ed. En el vol. II, 510-512, recoge la traducción de E. Lafuente Alcántara sobre el Código de Abū l-Ḥaŷŷāy Yusūf I, padre de Muḥammad V.

## Reynaldo Fernández Manzano

*en ellas las loables alegrías de nuestros mayores han degenerado en locuras mundanas. Cuadrillas de hombres y mujeres circulan por las calles arrojándose agua de olor, y persiguiéndose con tiros de naranjas, de limones dulces y de manojos de flores, mientras tropas de danzantes y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y de dulzainas, de canciones y gritos; se prohíben tales excesos, y se previene al exacto cumplimiento de las costumbres primitivas.*

Música ritualizada. Si oponíamos al ruido festivo del pueblo el ruido del poder también podemos distinguir entre la música popular y la música del poder, que en este caso hemos denominado música ritualizada, aunque todo ruido y música festiva están dentro de un proceso de ritualización.

Bermúdez de Pedraza, refiriéndose a la entrada de los Reyes Católicos el día de la Toma de Granada el 2 de enero de 1492, dice<sup>388</sup>: *La real capilla entonó el himno del Te Deum laudamus, que apenas se oía entre el ruido de las caxas y clarines, salvas de acabuces y mosquetes.* Dato que recogen Luis del Mármol Carvajal, G. Rodríguez de Ardila, Diego Valera, Ginés Pérez de Hita, etc.<sup>389</sup>

---

<sup>388</sup> F. BERMÚDEZ de PEDRAZA: *Historia Eclesiástica de la ciudad de Granada*, Granada, 1638, tercera parte, cap. LI, fol. 170.

<sup>389</sup> L. del MARMOL CARVAJAL: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*, op. cit. libro I, cap. 20; J. LÓPEZ CALO: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, 1963, vol. I, 4-5; G. PÉREZ de HITA: *Guerras civiles de Granada*, ed. P. BLANCHARD-DEMOUGE, Madrid, 1913-1915, vol. I. 289; R. FERNÁNDEZ MANZANO: *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas...* op. cit. 146-148.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

### **Ruido festivo y músicas en la fiesta de moros y cristianos.**

José Antonio González Alcantud comenta<sup>390</sup>: *Para las descripciones más antiguas de una justa, es decir, de un juego caballeresco, hay que remitirse a las célebres fiestas de Purchena, narradas por Ginés Pérez de Hita, en lo que se refiere al lado musulmán; o a la corte del Condestable Lucas de Iranzo, en lo referente al campo cristiano. En la frontera del siglo XV y, en particular, en la pequeña corte que establece en Jaén el condestable Miguel Lucas de Iranzo, son relativamente frecuentes las fiestas, torneos y comedias donde intervienen cristianos vestidos a la morisca, que llevan a cabo lances contra enemigos imaginarios.* Adolf Salvá i Ballester<sup>391</sup> menciona las fiestas de moros y cristianos toledana, en Zocodover en 1533, con motivo del desembarco del Emperador Carlos V en Barcelona; o la celebrada en 1561 con motivo de la entrada en Toledo de Isabel de Valois para su boda con Felipe I, las fiestas de Segovia de 1613; y como se deleitaban los Duques de Alcalá cuando se trasladaban de Tarifa a Alcalá de los Gazules con fiestas itinerantes donde su séquito era atacado por fingidos moros<sup>392</sup>.

El área geográfica en la que se desarrolla la fiesta es la región levantina, la andaluza y la aragonesa, con focos aislados en Galicia y Castilla, en Latinoamérica los misioneros organizaron fiestas de moros y cristianos que aún hoy se

---

<sup>390</sup> J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD: *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, 2002, 161. - "Guerra de conquista y toma imaginaria: trazos genealógicos de una pulsión política", J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD y M. BARRIOS AGUILERA (eds), *Las Tomas. Antropología histórica de la ocupación territorial del reino de Granada*, Granada, CIE Ángel Ganivet, 2000, 661-679. - "Moros y cristianos en Andalucía: los laberintos de la alteridad", *Artes de México*, México, 2000.

<sup>391</sup> Adolf SALVÁ i BALLESTER: *Bosqueig historic i bibliografic de les festes de moros i cristians*, Alicante, 1958.

<sup>392</sup> María Soledad CARRASCO URGOITI: "La fiesta de moros y cristianos y la cuestión morisca en la España de los Austrias", *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares, CSIC, Madrid (1987), 65-84.

## Reynaldo Fernández Manzano

mantienen<sup>393</sup>.

Según palabras de Pedro de Córdoba<sup>394</sup>: *el bricolaje cultural ha configurado nuevos sistemas de creencias en donde el mundo de la religión y la política se interrelacionan en una red de símbolos inconscientes; hace doscientos años surgió un ideario político que sigue estructurando el mundo en que vivimos. El mito del ciudadano como mito de autoctonía, en donde el espacio público de la ciudad se constituye por exclusión del intruso. Todo rito de paso consiste en rechazar lo antiguo para aceptar lo nuevo, al origen del espacio público de la ciudad, hay que situar un principio inalterable, intangible en su pureza. La Virgen patrona como mito de autoctonía.*

La fiesta de moros y cristianos ha tenido un carácter simbólico polisémico que ha evolucionado a lo largo del tiempo. Como antecedente mencionar el concepto de reconquista. La ideología de las crónicas junto a la influencia de los mozárabes crearon este concepto, como se observa en la evolución de la historiografía de Alfonso III (*crónica abeldense, rotense, ovetense y crónica profética*), proceso estudiado por Abilio Barbero y Marcelo Vigil<sup>395</sup>. Esta ideología de reconquista y cruzada estará muy presente en la baja Edad Media, y se acentuará en épocas de conflictos en la Edad Moderna y Contemporánea (peligro de los turcos en el Mediterráneo, colonialismo, guerras de África). La etapa de la Dictadura de Franco intentó reavivar dicha ideología como explicación histórica, pero a partir de la segunda mitad del siglo XX perdió vigencia en los ambientes intelectuales. En la actual situación democrática y con anterioridad a la misma, se fue articulando otra visión de la historia y una simpatía idealizada, rebelde y con tintes neo-románticos hacia lo musulmán. En nuestros días es más popular disfrazarse de moro que de cristiano, incluso algunos ciudadanos opinan

---

<sup>393</sup> Ronald L. GRIMES: *Symbol and Conquest. Public ritual and drama in Santa Fe*, Alburquerque, Univ. New México Press, 1992.

<sup>394</sup> P. CÓRDOBA MONTIYA: "La Virgen y el ciudadano", *Fundamentos de Antropología*, Granada, 1992, n. 1, 101-113.

<sup>395</sup> A. BARBERO y M. VIGIL: *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Barcelona, 1978, 232-278.

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

que debería cambiarse el final de la representación y que en lugar de concluir con la victoria cristiana y la conversión de los moros sería más conveniente un final en tablas, como expresión del mutuo respeto y tolerancia, mientras otros consideran que esos cambios falsearían la historia y la tradición, aunque los argumentos esgrimidos en ningún caso contienen elementos de la ideología de reconquista y cruzada.

Otro parámetro próximo al anterior es la ideología de la frontera, real o imaginaria, con simbolismo que no ha perdido actualidad aunque sí ha sufrido transformaciones conceptuales e ideológicas. Pero la fiesta de moros y cristianos también ha servido como elemento de enculturación para explicar determinados elementos arquitectónicos del paisaje (castillos, atalayas, etc.). En la actualidad la alfabetización y escolarización de la población han hecho que este significado pierda importancia, siendo los parámetros de autoctonía -siempre presentes en la fiesta de moros y cristianos- los que toman una nueva fuerza en nuestros días. La frontera inclina su balanza de ser un elemento de la reconquista a ser los límites simbólicos de la autoctonía, la frontera es la fiesta de moros y cristianos del pueblo vecino. Cuando la cultura de masas crea una homogeneización y aculturación en las comunidades estas intentan mantener, reforzar, rescatar, o incluso inventar, parámetros simbólicos que definan sus señas de identidad y su autoctonía.

Miguel Flores González Grano de Oro en 1936 describe la fiesta de moros y cristianos de Carboneras (Almería)<sup>396</sup>: *en la primera jornada de la que se ejecuta en Carboneras, los moros, que llegan en lanchas desde la próxima isla, saliendo de una cueva que en ella hay, a la que tienen acceso las embarcaciones, y en donde han permanecido ocultos hasta el momento de la simulación del ataque marítimo, en la tarde de las vísperas del día de la festividad se apoderan de San Antonio, que se encuentra sobre andas, en la plaza, a la puerta de la fortaleza. La*

---

<sup>396</sup> Ramón de CALA LÓPEZ y Miguel FLORES GONZÁLEZ: *La Fiesta de Moros y Cristianos en la villa de Carboneras*, 1919, ed. facsímil, estudio preliminar: "Estudio preliminar", Almería, 1993, XLIX-L, incluye el texto completo de la representación, 41-77.

## Reynaldo Fernández Manzano

*segunda parte se desarrolla en la mañana del día de la fiesta, y en ella los sarracenos tienen cautiva a la disputada y venerada imagen; mientras se entregan al descanso llega a caballo el Alférez del bando contrario, que les comunica su restitución, a lo que terminantemente se niegan, entablándose una batalla en la que triunfan los cristianos, quienes después de rescatar el Santo, y convertir a los mahometanos a su credo, llevan al Patrón a la Iglesia, seguidos del pueblo, que se suma al festejo disparando toda clase de armas de fuego.*

En las fiestas de moros y cristianos encontramos la música popular de la localidad que sale a la calle en diversas formas temporales y espaciales: puede anteceder a la misma, insertarse en diversos pasajes de la representación y formar el baile nocturno, una vez finalizada esta. También tenemos pasacalles, procesiones, desfiles, fanfarrias, antes y durante la celebración de la fiesta de moros y cristianos en donde su espacialidad es la calle. Escénicamente la música participa en la trama de la fiesta con romances, coplas, etc. (en algunos casos con intervención de la danza) alusivas a ambos bandos en un espacio escénico. En la plaza con el baile festivo una vez que terminado la representación. La participación de las bandas de música también es importante y en muchos casos representan el poder civil, en ocasiones entonan el himno de Andalucía o el himno nacional, como diversas marchas militares.

El poder religioso también se hace presente con procesiones, padrenuestros, himnos y jaculatorias, utilizados por la iglesia católica. Musicalmente, la Salve o himnos a la Virgen patrona o Santo patrón cierran muchas representaciones de moros y cristianos, en diversas ocasiones en su forma a "capella", de ritmo más lento que la música popular, diferenciándose de ésta, como la exclusión de instrumentos musicales hace referencia a la pureza de la voz (el alma) frente a la corporeidad instrumental. En algunas representaciones esto no es así y se acompaña con instrumentos musicales populares, aunque esta situación se puede interpretar como modificaciones y transformaciones posteriores. El ruido festivo de salvas, pólvora, arcabuces, trabucos, espingardas, mosquetes, cañones, espadas, lanzas, etc; así como el sonido de las campanas de la iglesia, conforman

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

el ruido festivo de estas celebraciones.

El caos, el desorden, la violencia contenida, el ruido del poder, la música popular en sus diversos espacios, y la música de la autoridad civil y religiosa, el esparcimiento y el reforzamiento de las señas de identidad, de la victoria del pueblo, en su mito fundacional y en su autoctonía, frente al pasado islámico, frente a los "extraños", simbolizado en la Virgen patrona o el Santo patrón, representado musicalmente por la Salve o himno singular de esa Virgen o de ese Santo, dibujan un paisaje sonoro en donde el lenguaje musical adopta funcionalidades distintas en una polisemia definida por elementos estructurales, temporales y espaciales.

## CONCLUSIONES.

La música de al-Andalus se ha transmitido tradicionalmente por vía oral en diversos países del mundo islámico. Este hecho no impide que tengamos una gran riqueza de fuentes documentales escritas: fuentes narrativas, históricas, diplomáticas, jurídicas y poéticas, tanto en lengua árabe como en castellano y otras lenguas. Igualmente el mundo árabe y de al-Andalus desarrolló una intensa actividad en el campo de la teoría musical, que tuvo una importante repercusión en el occidente medieval.

La música de al-Andalus se desarrolló en un momento histórico, se ha transmitido en el tiempo gracias a diversos países receptores y ha formado parte del imaginario del mundo occidental y de los países islámicos, siendo el motivo de inspiración de nuevas creaciones con estéticas muy diferenciadas.

La investigación sobre la música de al-Andalus, iniciada de forma rigurosa o moderna a finales del siglo XIX, ha tenido diversas fases y temas en los que ha centrado su atención. Como hemos visto en el capítulo primero de análisis de la bibliografía, en una primera etapa: finales del siglo XIX y principios del XX, la labor de recogida, transcripción y compilación de los diversos repertorios fue un objetivo prioritario. En la primera mitad del siglo XX dos temas tendrán el protagonismo, por una parte las posibles influencias de la música de al-Andalus en la lírica trovadoresca y juglares europeos, coincidiendo con las tendencias metodológicas difusionistas; y por otra el estudio, edición y traducción de las fuentes, especialmente las referentes a teoría musical. La segunda mitad del siglo XX y principios del XXI se ha abierto a nuevos temas: análisis musicales y estructurales, el papel de la música dentro de una visión nueva de antropología cultural, las relaciones con el entorno: música y sistemas de producción, de género: el papel de la mujer; de las minorías: judíos y mozárabes; de las clases más humildes: bereberes y agricultores. El orientalismo y exotismo musical, la música

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

de al-Andalus en las vanguardias, etc.

La aparición del fonógrafo a finales del siglo XIX (1877) permitió un cambio radical en la investigación y difusión de las músicas de tradición oral, aportando documentos sonoros y más tarde audio-visuales a este rico patrimonio.

La enseñanza de la música de al-Andalus de tradición oral se ha transformado, sin desaparecer, comparte protagonismo con otros métodos educativos. La enseñanza reglada en los Conservatorios de música del mundo árabe, las grabaciones sonoras y los medios de difusión: radio y televisión, han tenido una considerable incidencia en este nuevo proceso cultural.

La música bereber y la música en la Curva del Níger conforman un nuevo campo de estudio que puede aportar claves para entender procesos de músicas tradicionales posteriores, recuperando un rico patrimonio olvidado.

¿Por qué existe una clara diferenciación modal entre la música de al-Andalus y del mundo islámico occidental en relación al mundo islámico oriental?. Se han esgrimido diversas teorías. Como hemos visto en el análisis de los tratadistas, la escuela de al-Andalus sería seguidora de al-Kindī, mientras que la oriental partiría de la nueva división de la octava de al-Fārābī. ¿Influencia de la música mozárabe, desconocimiento de las nuevas teorías de al-Fārābī?. Evidentemente, al-Fārābī y su teorías filosóficas y musicales eran conocidas en al-Andalus, ibn Baŷŷā (Avempace) será uno de sus grandes comentaristas y difusores en al-Andalus. También los poetas y músicos de la escuela oriental eran conocidos y apreciados en las cortes andalusíes, dado el intercambio de los músicos, intelectuales y esclavas cantoras. Quizás esta tendencia a un estilo arcaico tengamos que buscarla en esas señas de autoctonía política y cultural que se comenzaron a gestar en el siglo IX, como se ha analizado.

Podemos encontrar elementos comunes en la música griega, bizantina,

## Reynaldo Fernández Manzano

árabe, de la India y andaluza, lo que nos permite considerar como una región cultural la formada por el eje indo-mediterráneo. No es posible afrontar una cultura musical como un hecho aislado, sus relaciones con el contexto político, económico y social, así como su situación y lugar en las culturas del mundo con las que mantiene relaciones en diverso grado, influencias, diferenciación, etc., conforman un calidoscopio interpretativo de mayor alcance.

El orientalismo y arabismo decimonónico se renueva en el último tercio del siglo XX y principios del XXI, desde nuevos supuestos tanto en la música culta, es el caso de José María Sánchez Verdú, entre otros, y en la música popular: Carlos Cano, Enrique Moratalla, Esteban Valdivieso, Suhail Serghini, Shakira, etc. La danza árabe y las academias que la imparten se pone de moda en todo el mundo.

Los procesos migratorios del último tercio del siglo XX y principios del XXI ha traído mano de obra a los países europeos, entre los que se encuentran músicos y cantantes, igualmente las universidades europeas han acogido a diversas élites que han venido a formarse y realizar sus doctorados, posibilitando la utilización de metodologías comunes y un aumento de las investigaciones en este campo.

Internet, mediante los bloc, redes sociales, páginas especializadas de asociaciones e instituciones, así como las redes sociales y los canales de vídeos de los usuarios, ha facilitado un acceso directo y una nueva globalización.

En esta etapa actual, considerando desde la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, el tejido social e institucional se ha transformado. Han surgido diversas y numerosas asociaciones culturales, se han creado bibliotecas y archivos especializados en diversos lugares del mundo, y el terreno educativo y universitario también ha experimentado cambios. En el caso de Andalucía la creación del Grado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, así como el Máster en Patrimonio Musical de la Universidad de Granada,

### La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

Universidad de Oviedo y Universidad Internacional de Andalucía, han incorporado asignaturas y materias de la música de al-Andalus y las músicas del Mediterráneo; la creación del Centro de Documentación Musical de Andalucía (1987) de la Junta de Andalucía ha permitido la creación de un fondo bibliográfico, de partituras y registros sonoros especializado, así como la realización de ediciones, conferencias, conciertos y encuentros.

**- Fuentes de la música árabe y de al-Andalus ordenadas cronológicamente (selección).**

(Para un relación más completa véase: Fuentes y Bibliografía ordenadas alfabéticamente).

- AL-KINDĪ (796-874): *Mu'allafāt al-Kindī al-mūsīqiyya*, ed. Z. Yūsuf, Bagdad, 1969, *Risāla fī jubr šina`at al-ta`līf al-alḥan*, ed. del texto árabe con trad. inglesa de Y. Šawqī, El Cairo, 1923, *Risāla fī l-luḥūn wa-l-nagam*, ed. Z. Yūsuf, Bagdad, 1965.
- AL-MUNAYYĪM (852-912): *Risāla fī l-mūsīqā*, ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1964, y Y. Šawqī, El Cairo, 1976.
- AL-FĀRĀBĪ (870-950): *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr*, ed. G. A. Jašaba, El Cairo, 1967; trad. francesa de R. d'Erlanger: *La musique arabe*, I y II, París, 1930-1935.
- AL-IŠFAḤĀNĪ, Abu al-Faraj. (897-967): *Kitāb al-agānī al-kabīr*, ed. Būlāq, 20 vol., El Cairo, 1869; vol. 21, Leiden, 1888; 25 vol., Beirut, 1955-1964; trad. parcial al francés de E. M. Quatremere, en *Journal Asiatique*, París, 1835.
- IBN ḤAYYĀN (987-1070): *al-Muqtabas*, ed. de Makkī, El Cairo, 1971, Beirut, 1973; ed. P. Chalmeta, Madrid, 1979. M. `A MAKKĪ y F. CORRIENTE (trad.): *Crónica de los emires Alḥakam I y `Abdarraḥmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*, Zaragoza, 2001.
- AL-JUWĀRIZMĪ (siglo X): *Maḡātīḥ al-`ulūm*, Leiden, 1895; El Cairo, 1923.
- IJWĀN AL-ŠAFĀ' [Los Hermanos de la Pureza] (siglo X): *Risāla fī l-mūsīqā*, en *Rasā'il Ijwān al-Šafā'*, ed. Bombay, 1887-1889, Beirut, 1957. Amnon SHILOAH: "L'épître sur la musique des Ikhwān al-Safā'" (trad. francesa), *Revue des Études islamiques*, París, 1964, n. 32, 125-162 y 1966, n. 34, 159-193. Amnon SHILOAH: *Epistle On Music Of the Ikhwan al-Safa' (Bagdad, 10th Century)*, Tel Aviv, 1976 (en hebreo), Universidad de Tal Aviv, 1978 (en inglés).
- IBN SĪNĀ (AVICENA) (980-1037): *Kitāb al-Šifā'* (Libro de la curación [del alma]), (Ms. GB:BL., Or. 11190; Londres, India Office, 477; Oxford, Bodleian Library (GB: Ob), Pocock 109; GB-Ob, Pocock 250; Turquía: Estambul, Süleymaniye Kütüphanesi, T:Is, Damat Ib. 823. T:Is, Damat Ib. 822; Turquía: Estambul, Topkapı Sarayı Müzesi, T-Itks, A-3473). R. d'ERLANGER: *La musique arabe*, París, 1935, II. 102-245 (traduce el "Yawāmi`ilm al-mūsīqā" del *Kitāb al-Šifā'* de Avicena). M. CRUZ HERNÁNDEZ: "La teoría musical de ibn Sīnā en el *Kitāb al-Šifā'*", *Milenario de Avicena, Cuadernos del Seminario de Estudios de Filosofía y Pensamiento Islámicos*, Madrid, 1981, 27-36. "Yāwāmi`ilm al-mūsīqā", en *Kitāb al-šifā'*, ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1956; trad. francesa de R. d'Erlanger: *La musique arabe*, París, 1935, 102-245, "Risāla fī-l-mūsīqā" en *Kitāb al-Najāṭ*, ed. I. Faḥallāh, Beirut, 1955.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- IBN ḤAZM (+ 1064): *Ṭawq al-Ḥamāma*, ed. de al-Ṭāhir Aḥmad Makkī, El Cairo, 1977; trad. española de E. García Gómez: *El Collar de la paloma*, Madrid, 1952, *Ŷamharat ansāb al-`arab*, ed. de `Abd al-Salām Muḥammad Hārūn, El Cairo, 1962. I. `ABBAS: *Risā'il Ibn Ḥazm*, I, 430-9, traducida por Elías TERÉS: "La epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Ḥazm de Córdoba", *Al-Andalus* (Madrid-Granada) 36 (1971) 203-214.
- IBN SIDA (1007-1066): *Kitāb al-Mujaššaṣ fi l-lunga* (Libro del específico sobre lexicografía), Ed. BŪLĀQ, 1316 H (=1898) a 1321 H (= 1903), 7 tomos (la obra se divide en 17 volúmenes, más de 3.500 páginas). Manuela CORTÉS GARCÍA: "Reflexiones en torno a los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XX): nuevos objetivos y planteamientos", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Granada, 56 (2007) 21-49 (30-36); - "Tratados musicales andalusíes de la escuela levantina y aportaciones el marco Interdisciplinar (ss. XI-XIII), 159-181 (167). [IBN al-HĀŶŶ], *Enciclopedia de al-Andalus. Diccionario de autores y obras andalusíes*, Almería, 2004, Jorge LIROLA DELGADO y José Miguel PUERTA VÍLCHEZ (directores), vol. 3 [572] 330-332; [IBN SĪD], Almería, 2007, vol. 5, [1156] 352-363 [D. SERRANO-NIZA].
- IBN ZAYLA (+ 1048): *Kitāb al-kāfi fi l-mūsīqā*, ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1964.
- AL-GAZZĀLĪ, Abū Ḥ. M. (1058-1111): *Iḥyā' `ulūm al-Dīn*, 4 vols, El Cairo, 1933. Duncan Black MACDONALD: "Emotional religion in Islam as affected by music and singing", *Journal of Royal Asiatic Society*, Londres, 1901. F. JABRE: *La Notion de certitude selon Ghazali dans ses origines psychologiques et historiques*, París, 1958; Al- GAZHAHALI: *Le livre du licite et de l'illicite*, J. VRIN, París, 1981; E. ORMSBY: *Theodicy in Islamic Thought*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1984.
- IBN BĀŶŶA (AVEMPACE) (1070-1138): R. FERNÁNDEZ MANZANO: "Ibn Bāyya: Musico, teorico y filosofo de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII", *Nassarre*, III, 2, 1987, 19-25; - "Avempace", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. I, 880-1. M. CORTÉS GARCÍA: "Sobre la música y sus efectos terapéuticos en la *Epístola sobre las melodías* de Ibn Bāyḡa", *Revista de Musicología*, 19, 1-2 (1996), 1-13; J. LOMBA FUENTES y M. PUERTA VÍLCHEZ: "Ibn Bāyḡa, Abū Bakr", *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2002, vol. I, 625-663. AVEMPACE: *Libro sobre el alma. Kitāb al-naḥs*, edición y traducción de Joaquín LOMBA, Madrid, 2007. D. M. DUNLOP: "The Dīwān attributed to Ibn Bājjah (Avempace)", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (Londres), 15 (1952), 463-77; A. S. STERN: "Four Famous Muwaššḥs from Ibn Bušrā's Anthology", *Al-Andalus* (Madrid-Granada), 23 (1958), 360-1; S. al-GĀZĪ: *Dīwān al-muwaššḥāt al-andalusīyya*, 2 vols, Alejandría, 1979, I, 406-10; Al-QAWWĀL: *Muwaššahāt*, 47-9; Ŷ. D. al-`ALAWĪ: *Mu`allafāt Ibn Bāyḡa*, Casablanca, 1987, 136-52. Ŷ. D. al-`ALAWĪ: *Mu`allafāt Ibn Bāyḡa*, Casablanca, 1987.
- AL-KĀTIB (siglo XI-XII): *Kitāb Kamāl adab al-ginā'*, ed. Z. Yūsuf, en *al-Mawrid*, II, Bagdad,

## Reynaldo Fernández Manzano

- 1973, 101-154; G. A. Jašaba, El Cairo, 1975; trad. francesa, de A. Shiloah, París, 1972.
- ANÓNIMO: *Glossarium Latino-Arabicum*, (siglo XII, según Reinhart Dozy), ms. 231 de la Biblioteca de Leiden, ed. de Ch. F. Seybold, Berolini, 1900.
  - IBN ABĪ L-ŠALT AL-DĀNĪ (ABUZALE) (1068-1134): *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*, Jorge LIROLA DELGADO y José Miguel PUERTAS VÍILCHEZ, dirección. Fundación El Legado Andalusí, Granada, 2002, I, [204] 373-379 [M. COMES]. Manuela CORTÉS GARCÍA: “Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)”, *Itamar*, n. 1 (2008), 159-181.
  - IBN BASSĀM (+ 1147): *Dajira*, vol. I (t. 1 y 2), vol. II (t. 1), El Cairo, 1939-1945.
  - IBN RUŠD (AVERROES) (1126-1198): *Taljīs Kitāb al-Nafs* (Ms. E-Mn, 5000). *Aristoteles, Opera omnia... Averrois in ea opera*, Venecia, 1560; M. STENSCHNEIDER: "Schriften der Araber in hebräischen Handschriften ...", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Leipzig, 1893, 47, 335-84; N. MOTATA (ed. y tr.): *El Compendio de Anima ...*, Madrid-Granada, 1934; A. F. al-AHWĀNĪ (ed.), IBN RUŠD: *Taljīs Kitāb al-Nafs*, El Cairo, 1950, see III, 20, 35-38; S. CRAWFORD: *Commentarium magnum in Aristotelis De anima libros*, Cambridge, 1953; H. A. WOLFSON: "Revised plan for the publication of a Corpus Commentatorum Averroes in Aristotelem. Appendix I: Was there a Hebrew Translation from the Arabic of Averroes' Long de Anima? Appendix II: The identity of the Hebrew translator from the Latin of Averroes' Long de Anima", *Speculum*, 1963, 38, 88-104. H. G. FARMER: *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leyde, 1965, 230; E. GARCÍA GÓMEZ: *Todo Ben Quzmán*, Madrid, 1972, zéjel n. 106; J. VERNET: *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978; A. SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900)*, R.I.S.M. München, 1979, 208-209; M. CRUZ HERNÁNDEZ: *Abū -l- Walīd ibn Rušd (Averroes): vida, obra, pensamiento, influencias*, Córdoba, 1986. AVERROES: *Sobre el intelecto* [Tafšir de anima], traducción y estudio de Andrés MARTÍNEZ LORCA, Madrid, 2004.
  - IBN TAHHĀN (siglo XII): *Hāwī al-Funūn wa salwat al-mazūn*, Ms.
  - IBN SANĀ' AL-MULK (1155-1211): *Dār al-ṭirāz fī `amal al-muwaššahat*, ed. I. al-Rukabi, Damasco, 1949; trad. española de E. García Gómez: "Dār aṭ-ṭirāz", *Al-Andalus*, XVII-1, 1962, 21-104.
  - IBN MUN`IM AL-ABDARI (+ 1228/9?): Manuela CORTÉS GARCÍA: “Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)”, *Itamar*, n. 1 (2008), 159-181.
  - AL-TIFĀŠĪ (1184-1253): *Mut`at al-asmā' fī `ilm al-samā`*, Ms. E. GARCÍA GÓMEZ: “La lírica hispanoárabe y la aparición de la lírica románica”, *Al-Andalus*, 21 (1956) 308-38, 310; - “Una extraordinaria página de Tifāšī y una hipótesis sobre el inventor del zéjel”, *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, (París, Maisonneuve, 1962), vol. 2, 517-23; - *Todo Ben Quzmán*, Madrid, 1972, vol. III, Apéndice I: “Traducción del capítulo XXXVII de la obra sobre música de Tifāšī: sobre la semejanza de las leyes de la música con la métrica”, 305-308. Al-

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

TANŶĪ: "Al-Tarā`iq wa-l-ahān al-mūsīqīyya fī Ifriqīyyā wa-l-Andalus", *Al-Abhāt: Quarterly Journal of the American University of Beirut*, 21, 1, 2, 3 (December, 1968), 93-116. Traduce parcialmente el manuscrito musical de al-Tīfāšī. Benjamin M. LIU y James T. MONROE: *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*, University of California, 1989, traducen al inglés los capítulos 10 y 11 de música de al-Tīfāšī.

- AL-URMAWĪ, Ṣafī al-Dīn al-Bagdādī (1216-1294): *Kitāb al-adwār*, ed. Hāyġ Hāšim al-Raġab, Bagdad, 1982; trad. francesa de Carra de Vaux: "Le traité des rapports musicaux ou l'Epître a Sharaf ed-Din", *Journal Asiatique*, 1891. Anas GHRAB: *Commentaire anonyme du Kitāb al-aswār: édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l'ouvrew de Ṣafī al-Dīn al-Urmawī*, Université Paris-Sorbonne IV, 2009, tesis doctoral.

- AL-ŠAQUNDĪ (+ 1231): *Risāla*, trad. española de E. García Gómez: *Elogio del Islam español*, Madrid-Granada, 1934.

- IBN SA`ĪD al-Magribī (+ 1282): *Kitāb rayāt al-Mubarrizīn wa-gāyāt al-Mumayyizīn*, trad. española de E. García Gómez: *Libro de las banderas de los campeones*, Madrid, 1942.

- AL-TŪSĪ (1201-1274): *Risāla fī `ilm-al-mūsīqā*, ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1964.

- IBN SAB`IN (1217-1271): Manuela CORTÉS GARCÍA: "Tratados Musicales andalusíes de la escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar (ss. XI-XIII)", *Itamar*, n. 1 (2008), 159-181.

- *Vocabulista in Arabico*, atribuido a Raimundo Martí(n), (siglo XIII), ed. de C. Schiaparelli, Florencia, 1871.

- IBN AL-JAṬĪB (+ 1374): *Kitāb a`māl al-`Alām fī man Būyi`a qabla al-Iḥtilām min mulūk al-Islām*, ed. E. Levi Provençal, Beirut, 1956, *Al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa*, ed. M. `Inān, I-IV, El Cairo, 1973-1977.

- IBN GAYBĪ (1354-1434): *Ŷāmi` al-ahān*, Ms.

- ANÓNIMO: *Traité anonyme dédié au Sultan Osmanli Muḥammad II*, (siglo XV), trad. francesa de R. d'Erlanger: *La musique arabe*, IV, París, 1939.

- IBN JALDŪN (+ 1406): *al-Muqqadima*, trad. española de J. Feres, ed. y estudio de E. Trabulse, México, 1977.

- AL-ŶURŶANĪ (+ 1413): *Šarh Mawlāna Mubārak Šah bar adwār*, (comentario del *Kitāb al-adwār*, de Ṣafī l-Dīn), Ms. trad. francesa de R. d'Erlanger: *La musique arabe*, III, París, 1938, 183-566.

- AL-LĀDIQĪ (+ 1495): *al-Risāla al-Fatḥīyya*, Ms. trad. francesa de R. d'Erlanger: *La musique arabe*, IV, París, 1939, 257-530.

AL-ŠAYDĀWĪ (+ 1505): *Kitāb fī ma`rifat al-nagamāt wa-šarḥi-hā*, Ms.

- ANÓNIMO: *Ars de pulsatione Lambuti* (1497) [perdido]. G. H. FARMER: *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Londres, 1930, cap. V: "The Syllables of Solfeggio"; cap. VI: "New Date for Notation Origins"; cap. VII: "Arabian Influence in Istrumental Tablature". Rafael

## Reynaldo Fernández Manzano

MITJANA: “La musique en Espagne: art religieux et art profane”, *Encyclopédie de la musique*, Albert Lavignac, Paris, 1920; - *La Música en España*, Granada, 1993, prólogo de Antonio Martín Moreno, cap. II. Manuela CORTÉS GARCÍA: “Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al Patrimonio Musical Andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos”, *MEAH (Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos) Sección Árabe-Islam*, 56 (2007), 21-49 (25-26).

- ANÓNIMO: *Risalat al-`ūd* [Tratado morisco del laúd] (BNE Ms. 5307-2, antiguo 334) (anterior a 1504). G. H. FARMER: “An Old Moorish Lute Tutor”, *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, n. 2 (Apr., 1931) 349-266; “And Old... (Continued)”, n. 1 (Jan, 1932) 99-109; “And Old... (Continued)”, n. 2 (Apr. 1932) 379-389; “And Old... (Continued)”, (New Series) (October 1932) 64, 897-904. *An Old Moorish Lute Tutor. Being Four Arabic Texts from Unique Manuscripts in the Biblioteca Nacional, Madrid (No. 334) and the Staatsbiblotek, Belin (Lbg. 516)*, volumen 1 de la: *Collection of Oriental Writers on Music*, The Civic Press, 1933. Edición árabe y traducción inglesa en: *Studies in oriental music*, Frankfurt am Main, 1986, II, 555-562 (trad.) y 598-603 (de. árabe). Rosario MAZUELA COLL: *Traducción del manuscrito 334/5307 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Memoria de Licenciatura, director: miguel HAGERTY FOX, Universidad de Granada, 1986.

- ALCALÁ, Pedro de. (siglo XVI): *Arte para ligera mente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, Granada, 1505; ed. de P. Lagarde: *Petri Hispani de lingua arabica libri duo*, Gottingae, 1883; F. Corriente: *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá (ordenado por raíces, corregido, anotado y fonéticamente interpretado)* Madrid, 1988. R. de Zayas: *La música en el Vocabulista de Fray Pedro de Alcalá, 1492-1505*, Sevilla, 1995.

- ANÓNIMO: *Kitāb al-šayara āt al-akmām al-hāwiya li uṣūl al-angām*, (siglo XVII), ed. G. A. Jašaba y I. Fatḥallāh, El Cairo, 1983.

- AL-FĀSĪ (+1685), *Kitāb al-Ķamū` fi ilm al-mūsīqā wa-l-tubū`*, Ms.

- AL-MAQQARĪ (+ 1637): *Naḥḥ al-Ṭīb*, 8 vols., ed. crítica de Iḥsān `Abbās, Beirut, 1968.

- AL-ḤĀ`IK (siglo XVIII): *Kunnāš al-Ḥa`ik*, Casablanca, 1972 y 1981; Rabat, 1977.

- AL-MUSALLAM AL-MAWṢILĪ (+1708): *al-Durr al-naqī fi `ilm al-mūsīqā*, ed. Š. I. al-Ḥanafi, Bagdad, 1964.

- AL-SIYĀLA (siglo XVIII): *Qānūn al-aṣḥiyā` fi `ilm nagamāt al-akiyā`*, Ms.

- AL-TĀDILĪ (+ 1889): *Agāni al-ṣīqa fi `ilm al-mūsīqā*, Ms.

- G. H. FARMER: *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leyde, 1965.

- SHILOAH, Amnon: *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, *RISM*, München, 1979.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA GENERAL (Ordenadas alfabéticamente).

- ABBAS, Adnan: *Studia na prozodiq arabska: band i muwaššaḥa*, Warszawa, 1996.
- `ABBĀS, Iḥsān: *Tā`rīj al-`adab al-andalusī* (Historia de la literatura andalusí), Beirut, 1960-1961, 3 vols.
- `ABD al-NABĪ, M. `A.: *Majmū`at asjāl* (Antología de zéjeles), El Cairo, 1922.
- ABDEL-NOUR, J.: *Étude sur la poésie dialectale au Liban. Préface de Fouad E. Bustany*, Beirut, 1957
- ABDELWAHAB, Ḥ. Ḥ.: "Le développement de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie", *Revue Tunisienne*, 25, 1918, 106-117.
  - "Al-Tifāšī al-Qafsī", *Al-Fikr*, 4, n° 9 (june) 1959, 816-822.
- `ABD AL-ŶALĪL, `Abd al-`Azīz.: *Madjal ilá ṭā`rīj al-mūsīqà al-magribiyya* (Introducción a la música magrebí), Kuwait, 1983.
  - *al-Mūsīqà andalūsiyya al-magribiyya* (La música andalusí-magrebí), Kuwait, 1988.
- ABOU-BAKR, O. M.: *A Study of the Poetry of al-Shushtari*, Universidad de Berkeley, 1987, tesis, *Dissertation Abstractc International*, 48 (1987-88), 2330 A.
- ABRAHAM, G.: "Arab Melodies in Rimsky-Korsakov and Borodin", *Music and Letters*, 56 (1975), 313-318.
  - *Essays on Russian and East European Music*, Oxford, 1985.
- ABŪ ĀLĪ: *Petite introduction à la musique classique algérienne*, Alger, 1968.
- ABŪ BUTAYNA, Muḥammad `Abd al-Mun`im: *Al muxṭar min azjāl Abū Butayna* [Selección de zéjeles de Abū Butayna], El Cairo, 1964.
  - "Al-zajal al-`arabī" [El zéjel árabe], *Al-Hilāl*, n° 270 (1972), 18-25.
  - *Al-zajal al-`arabī. Māḍīhi wa-ḥāḍīrihi wa-mustaqbaluhu*, [El zéjel árabe, pasado, presente y futuro], El Cairo, 1973.
- ABŪ I-FARĀŶ al-ISFAHĀNĪ: *Kitāb al-agānī* (El libro de las canciones), 20 vol. Ed. Būlāq, El Cairo, 1869, y ed. Beirut, 1970.
- ABŪ HAIDAR, J. A.: *Hispano-Arabic Literature and the Early Provençal Lyrics*, Londres, 2001.
- ABŪ MADYAN, Šu`ayb al-Andalusī al-Išbilī: *Dīwān*, Damasco, 1938, (recoge 48 poemas en forma de *muwaššaḥas* y zéjeles).
  - *Kitāb al-jawāhir al-ḥisān fī naẓm awlīya Tilimsān*, ed. `Abd al-Ḥamīd Hājiat, Argel 1393/1974, 2ª ed. 1982. Antología de poemas religiosos de Abū Madyan, contiene 16 *muwaššaḥas* y 39 zéjeles (anónimos) de Tlemcen.
- ADIB, Hoda: *De rhapsode au zajal*, París, 1998.

## Reynaldo Fernández Manzano

- AFANDI, M, al.: *Al-muwaššahāt al-mašriqīya wa-ātār al-Andalus fī-hā*, [Las *muwaššahas* en oriente islámico y la influencia de al-Andalus], Damasco, 1420/1999.
  - *Al-muwaššahāt fī al-`ašr al-`uṭmānī*, [Las *muwaššahas* en el periodo otomano], Damasco, 1420/1999.
- AHWĀNĪ al-, ʿAbd al-`Azīz: *al-Zaʿyāl fī l-Andalus* (El *zējel* en al-Andalus), El Cairo, 1957.
  - “Acerca de la invención del *muwaššah*”, *Al-Andalus*, II (1934), 215-222.
- `ALAMĪ al-, `Abd Allāh Muḥammad: *al-Anīs al-muṭrib fī man laqiya-hu mu`allifu-hu min udabā` al-Magreb*. Lit. Fez, 1897 (B. N. de Rabat y de Argel).
- ALBERT, H.: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Leipzig, 1899 (Reimp. Tutzing, 1968).
- `ALLĀF, `Abd al-Karīm: *al-Ṭarab `ind al-`arab* (La emoción del canto árabe), Bagdad, 1963, 2ª ed.
- ALLAH WARDĪ, M.: *Falsafat al-mūsīqā al-šarqiyya* (La filosofía de la música oriental), Damasco, 1949, 2ª ed.
- ALLONY, N.: *Mi-torat ha-lašon ve-ha-šra b-ime-ha-benayim* [Estudio de la proxodia medieval hebréa], Jerusalem, 1944.
  - *Torat ha-mišqalim šel Dunaš, Yehudah Halevi ve Abraham Ibn `Ezra* [Escansión (medida, metro rítmica de los versos) en los potas hebreos medievales: Dunaš, Yehuda ha-Levi y Abraham Ibn `Ezra], Jerusalén, 1951, edición de su tesis de 1948.
- `ALLŪYĪ, A.: *Rā`id al-mūsīqā al-`arabiyya* (Guía de la música árabe), Bagdad, 1964.
- ÁLVAREZ, Rosario: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1982.
  - José Herrando, Domenico Scarlatti, Francisco Courcelle, José de Nebra y Agustino Massa: *Obras inéditas para tecla*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1984.
  - “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso, su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología*, X, nº 1, Madrid, 1987, 67-95.
  - *La Iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio/ Latin American musical iconography in the Renaissance and in the baroque period: its importance and guidelines for its study*, Washington, Secretaría General de la Organización de Estados Americanos (OEA) y Secretaría General Permanente del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), colección INTERAMER, nº 26, 1993.
  - “Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana”, *Música y poesía del sur de al-Andalus, Sevilla-Granada*, publicado con motivo de las exposiciones sobre “Música y Poesía al sur de al-Andalus”, El legado andalusí”, bajo el patrocinio de la UNESCO, del Ministerio de Comercio y Turismo, del Ministerio de Cultura y de la Junta de Andalucía, Sierra Nevada 95-Lunwerg editores, Granada-Sevilla,

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

93-120.

- y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar.: *La música en la sociedad canaria a través de la Historia. I Desde el período aborigen hasta 1600*, Canarias, Proyecto RALS de Canarias, el Museo Canario y Cosimte, 2005.
- “Música y pintura promovidas por un sabio monarca: las imágenes musicales de los códices alfonsinos entre el testimonio de la vida musical de su corte y el pensamiento artístico de sus pintores”,  
- *Ars musica de fray Juan Gil de Zamora*, edición crítica y traducción española por PÁEZ MARTÍNEZ, M., Murcia, Colección Estudios Históricos, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca de Murcia, 2010.
- ALVES, A.: *Arabescos. Da música árabe e da música portuguesa*, Lisboa, 1989.
- `AMBAR, M. A.: *Le problème de l'influence arabe sur les premiers troubadours*, París, 1948.
- AMĪ, A.: *al-Mawsū`a al-islāmiyya* (Enciclopedia islámica), Beirut, 1969, 5ª ed.
- ANAWATI, Georges y GARDET, Louis: *Mystique musulmane*, París, 1960, 1968, 1976.
- ANDERSON, W.D.: *Music and Musicians in Ancient Greece*. Cornell Univ. Press. Londres, 1984.
- ANDRÉS, J.: *Cartas sobre la música de los árabes*, Venecia, 1787.
- ANĪS al-, Ibrāhīm: *Mūsīqā-l-šī`r* (La música de la poesía), El Cairo, 1972, 4ª ed.
- ANÓNIMO (s. XVIII): *al-Rawḍatu al-ginā`fi usūli al-ginā`* (Jardín del canto y fundamentos del canto), Ms. Biblioteca Nacional de Madrid, nº 5.307/5. Vid. al-M. Mannūnī. *Maḡallat al-baḥt al-`ilmī*, nº 14-15 (1969), p. 153.
- AOUS, Rachid [dir.]: *Chant arabo-andalou. Saad Eddine Elandaloussi. Nūba raml al-māya*, París, El Ouns, 1999, 1 CD audio + 1 CD-ROM interactivo, nº 10972.
- Archivo General de Simancas: <http://www.mcu.es/archivos/MC/AGS/index.html>
- Archivo Municipal de Granada: <http://www.granada.org/inicio.nsf/archivo?open&windice=1,10> [contiene fondos desde 1492]
- ARÍSTIDES QUINTILIANO: *De Music*, ed. WINNINGTON-INGRAM, Leipzig, 1963; *Sobre la Musica*. Trad de L. Gil y B. Colomer. Madrid, 1996.
- ARISTOXENO: MACRAN, H. S.: *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford, 1902; MARQUARD, P.: *Die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus*. Berlín, 1968; PIGHI, G.B.: *Aristoxeni Elementa Rhythmica*. Bolonia, 1969; WESTPHAL, R.: *Aristoxenos von Tarent: Melik und Rhythmik des Classischen Hellenthums*. Leipzig (2 vols.), 1883-1893.
- `ASAD al-, Naṣīr al-Dīn: *al-Qiyān wa-l-ginā`fi l-aṣar al-ḡahiliyya* (Las cantoras y el canto durante la época preislámica), Beirut, 1960.

## Reynaldo Fernández Manzano

- `ĀSĪ, M.: *al-šī'r wa-l-bī`a fī l-Andalus* (La poesía y su entorno en al-Andalus), Beirut, 1970.
- `ATTĀR al-, Sulaymān: *Dirāsāt fī naš'at al-muwaššaḥat al-andalūsiyya* (Estudios sobre la creación de las *muwaššaḥas* andalusíes), El Cairo, 1991.
- AUBERT, Laurent: *Musique traditionnelles. Guide du disque*, Génova, 1991.
- AUBRY, Pierre: *Trouvères et troubadours*, Ginebra, 1974, 2ª ed.
- AVEMPACE: *Libro sobre el alma. Kitāb al-nafs*, edición y traducción de Joaquín LOMBA, Madrid, 2007.
- AVERROES: *Sobre el intelecto* [Tafšir de anima], traducción y estudio de Andrés MARTÍNEZ LORCA, Madrid, 2004.
- AVICENNA [Ibn Sīnā]: "Musique", *Le livre de science*, París 1986, trad. M ACHÉM y H. MASSÉ, *Belles Lettres*, UNESCO, 221-243, reedición de una obra publicada en 1955-58 y traducida del persa.
- `AYDŪN, Aḥmad: *Musiques du Maroc*, Casablanca, 1992.
- `AZĀWĪ, `Abās al: *al-mūsīqā al-`Irāqiyya fī `had al-Magūl wa l-Turkmān*, Bagdad, 1978.
- AYDOUN, Ahmed: *Musique du Maroc*, Casablanca, 1994.
  - *Les musiques du Maroc*, Rabat, 1999.
- AZZOUNA, Jelloul: "Evolution de la musique arabe jusqu'au zajal", *IBLA*, 140, Túnez, 1977, 213-241.
  - *Rapport inter-influences de la lyrique arabe et de la lyrique romane du Moyen Age. L'Andalousie, le muwashshah*, tesis doctoral, Universidad París IV, 1977.
- BARBES, L. L.: "La musique musulmane en Algérie", *Revue Information Coloniale*, nº 33 (1947).
- BAKR`, `Adil al-: *Safī al-Dīn al-Urmawī "muḥaddid al-mūsīqā al-`abbasiyya*, Bagdad, 1978.
- BARKER, A.: *Greek Musical Writings I*. Oxford, 1984.
  - *Greek Musical Writings II*. Oxford, 1989.
- BEC, Pierre: "Les instruments de musique d'origine arabe: une approche linguistique", en C. HOMO-LECHNER y C. RAULT [dir] *Instruments de musique de Maroc et d'al-Andalus*, Royaumont, Fondation Royaumont, 1999, 24-28.
- BELGHAZI, Mohamed [et al.]: *Instruments des musiques populaires et des confréries au Maroc. Fragments de Musées*, Aix-en-Provence, Edisud, 1998.
- BELLERMANN, F.: *Anonymou sýggramma perí mousikés*. Berlín, 1841.
  - *Die Tonleitern and Musiknoten der Griechen* Berlín, 1847.
- BEN `ABD ALLAH, S.: *Fêtes religieuses et rythmes de Tunis*, Túnez, 1988.
- BENCHEIKH, Abderrahim: *Formations économiques et sociales et pratique musicale*, Argel, 1979.
- BENNUNA, M. y `ABBAS, Y.: *kunnāš al-Hā'ik* (copia del manuscrito: Biblioteca Muhammad Dawud de Tetuán) Rabat, Academia Real del Reino de Marruecos, 1999.
- BENSERAZ, Mohamed: *Traduction et commentaire du Kunnâs Al-Haiik*, Universidad París IV,

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

La Sorbona, 1989, tesis.

- BEN MUSTAFÁ, abd Alláh: *Lexicon Bibliographicum et Encyclopaedicum*, (Dict et nomine Haji Khalf), Londres, 1850, t. V. p: 258-59, n. 13412

- BEN YÁLLŪN, I.: *al-Durūs al-mūsīqiyya min nūbāt al-`ala al-magribiyya* (Estudios musicales sobre la nūba magrabí), Casablanca, 1960.

- BERNABÉ PONS, Luis F.: *Bibliografía de la literatura aljamiado-morisca*, Universidad de Alicante, 1992.

- BEYHOM, Amine.: *Théories de l'échelle et pratiques mélodiques chez les arabes: une approche systématique et diachronique*, París, Geuthner, 2010.

- *Biblioteca de al-Andalus*, véase: *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*.

- Bibliotheca Alexandrina: [http://www.bibalex.org/Home/Default\\_EN.aspx](http://www.bibalex.org/Home/Default_EN.aspx) [catálogo, biblioteca virtual]

- Bibliothèque nationale de France: <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>

- Bibliothèque nationale de Tunisie: <http://www.bibliotheque.nat.tn/fr/default.aspx>

- Biblioteca Nacional de España, Sección de Música:

<http://www.bne.es/es/Colecciones/MusicaMusicologia/>

- BOECIO: *De institutione musica libri quinque*, ed. FRIEFLIN, G., Leipzig, 1867, Frankfurt, 1966; VILLEGAS GUILLÉN, Salvador: *Anicio Manlio Torquato Severino Boecio: Tratado de Música*, Madrid, 2005.

- BOHBOT, Elie: *Abrégé théorique et pratique de musique traditionnelle à ¼ de ton*, París, 1983.

- BOIS, Pierre: "L'Orient de Debussy à Boulez. Quelques réflexions concernant l'influence des musiques orientales sur la musique moderne et contemporaine", en M. C. BURGAT [dir]: *D'un Orient l'Autre*, París, 1991, 437-456.

- BONCOURT, André: *Rituel et musique chez les `Aïssaoua citadins du Maroc*, Universidad de Strasburgo, 1980, 2 vols., tesis de 3e ciclo.

- BOUBAKEUR, Si Hamza: "Psalmodie coranique", en J. PORTE: *Encyclopédie des musiques sacrées*, París, 1968, Labergerie, I, 388-403.

- BROCKLMAN, Carl: *Geschichte der Arabischen literatur*, Weimar, 1898. Ed. Leyden, 1937-1943. Reedición de F. Sezgin, Leyde, 1967. Trad. Árabe de `A. al-Nayyār y R. `Abd al-Tawwāb, El Cairo, 1968-1975, 5 vols.

- BOUGHICHE, L.: *Langues et littératures berbères des origines à nos jours. Bibliographie internationale*, París, 1997.

- BOUMEDIENNE, L.: *Lexique général de la musique algérienne*, Orán, 1993.

- BŪDĪNA, Muhammed: *al-mausū`a al-mūsīqiyya*, Túnez, 1991.

- BU`ŠĀMĪ al-, `Abd Allah Muḥammad: *Iqād al-šumū` li-laḍḍat al-masmū`bi nagamāt al-ṭubū`* (Las velas encendidas ante el placer de escuchar las melodías de los modos), ed. `Abd al-`Yalīl. Academia Real de Marruecos, Rabat, 1995.

## Reynaldo Fernández Manzano

- CANO, Aurora: *Léxico de términos técnicos árabe-español. Astronomía – Matemáticas*. Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- CARRA DE VAUX, Bernard: *Safi ed-din abd al-Mu'min al-Bagdádí*, Journal Asiatique, París, 1891, 8, 18, pp: 279-355.
- CASARES RODICIO, Emilio [et al.]: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002, 10 vols.
- CASIRI, M.: *Biblioteca arabico-hispana Escorialensis*, 2 vols. Madrid, 1760-1777.
- Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, CMAM:  
<http://www.cmam.nat.tn> [centro de investigación, Museo, Biblioteca, Fonoteca, Taller de instrumentos musicales, publicaciones].
- Centro de Documentación Musical de Andalucía, CDMA:  
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms> [centro de investigación, documentación, Biblioteca, Fonoteca, colección de instrumentos y aparatos musicales, publicaciones].
- Centro de estudios bizantinos, neogriegos y chipriotas:  
<http://www.centrodeestudiosbnch.com/intro/index.php> [Universidad de Granada, investigación, catálogo, Biblioteca Virtual, publicaciones].
- CHAARANI, Mona: *L'orgue hydraulique mécanique automatique des Banu Moussa Ben Chaker*, tesis de 3 ciclo, EHESS (École des hautes études en sciences sociales), París, 1981.
- CHAILLEY, Jacques: "Musique orientale et harmonie européenne", en W. K. ARCHER: *The Preservation of Traditional Forms of the Learned Music of the Orient and the Occident. International Congress 6-12 April, 1961, Tehran, Iran*, Urbana, Universidad de Illinois, 1964, 83-88.
  - *Éléments de Philologie musicale*, París, 1985.
  - *Histoire musical du Moyen Age*, París, 1969, 2ª ed.
  - *Précis de Musicologie*, París, 1984, 2ª ed.
- CHELBI, M.: *Musique et société en Tunisie*, Túnez, 1985.
- CHENAL, Alain: "Collection de disques", *Musicales, Institut du Monde Arabe*, Janvier, 1995.
- CHERKI, Salah: *Le qānūn dans la musique marocaine*, Rabat [s. d.], fascículo en árabe y francés.
  - *Al-moustadraf dans les règles de l'art et de la musique*, Rabat, 1972. Se trata de un método de qānūn con ejercicios en notación occidental.
  - *La musique marocaine*, Muhammadia, Fédala, 1985.
- CHLYEN, Abdelhafid: *Les gnaoua d'Essaouira*, Essaouira, Sefrioui, 1994.
  - *Les gnaoua du Maroc: Itinéraires initiatiques transes et possession*, Casablanca, 1998.
- CHOTTIN, Alexis: *Corpus de Musique Marocaine. Fascicule I: Nouba de Ochchāk*, Casablanca, Librairie Livre Service, 1987, facsímil de la edición de París, 1931.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- *Corpus de Musique Marocaine. Fascicule II: Musique et danses berbères du Pays Chleuh*, Casablanca, Librairie Livre Service, 1987, facsímil de la edición de París, 1931.
- *Tableau de la Musique Marocaine*, París, Geuthner, 1999, facsímil de la edición de París, 1939.
- “La pratique du chant chez les musiciens marocains”, *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, I (1933) y III (1935).
- COHEN, J. R.: *Le rôle des femmes-musiciennes dans l'Espagne médiévale dans les communautés chrétienne, juive et musulmane*, maestría, Universidad de Montréal, 1980.
- COLWA, Franco de: *Tratado de canto mensural*, trad. Ángel Medina, Oviedo, 1988.
- COMOTTI, G.: *La música en la cultura griega y romana*. Madrid, 1986.
- CONDE, J. A.: *Historia de la dominación árabe en España*, París, 1840.
- CORBIN, Solange: *L'église à la conquête de sa musique*, París, Gallimard, 1960.
- CORRIENTE, F.: *Ibn Quzmān. El cancionero hispano-árabe*. Madrid, 1984.
  - *Poesía estrófica (céjeles y/o muwaššaḥāt) atribuidas al místico granadino aš-Šuštārī (siglo XIII d. C.)*, Madrid, 1988.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela: “Tetuán, paraíso encontrado de la música andalusí”, *Revista B.A.E.O.*, XXII, Madrid (1986), 373-379.
  - “Revisión de los manuscritos poético-musicales árabes, andalusíes y magrebíes de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *IV Congreso Internacional de Civilización Andalusí*, Universidad de El Cairo (1988), 95-108.
  - “Organología oriental en al-Andalus”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, Madrid, XXVI (1990), 303-332.
  - “Algunas notas sobre la música andalusí hoy en Marruecos”, *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXIX, Madrid (1993), 247-262.
  - “Vigencia de la transmisión en el Kunnāš al-Ḥā'ik”, *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, separata II: *Música Islámica y Judía y su relación con lo hispánico*, vol. XVI, Madrid (1993), pp. 1942-1952.
  - “Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus de dos autores granadinos: Šuštārī e Ibn al-Jaṭīb”, *Revista música oral del Sur*, Granada, 1995, n.º 1, pp: 177-194.
  - “Autores andalusíes en los repertorios del Norte de África”, *Música y poesía del Sur de al-Andalus*, Sevilla-Granada, 1995, 53-63.
  - y FERNÁNDEZ MANZANO, R; SANTIAGO SIMÓN, E. de; `ABD AL-KARĪM RĀ'IS, Ḥaŷŷ.: *Nūba de los poetas de al-Andalus*, Granada, El Legado Andalusí, 1995, estuche que contiene libro de 60 pág. + CD. Interpreta: Grupo “El Brihi” de música andalusí de Fez.
  - *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, 1996.
  - “La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval”, *Música Oral del Sur*, 2 (1996), 193-206.

## Reynaldo Fernández Manzano

- “Sobre la música y los efectos terapéuticos en la epístola sobre las melodías de Ibn Bâyyâ”, *Revista de Musicología*, Madrid, 1996, 19 (1-2): pp. 11-23.
- “Perfil de la nawba durante el período omeya”, *El saber de al-Andalus*, Sevilla, 1997.
- *La música Hispano-Musulmana en Marruecos*, Padre Patrocinio García Barrinus, Sevilla, 2001.
- *Música y poesía en el esplendor omeya*, Córdoba, 2001.
- *La música en la Zaragoza islámica*, Zaragoza, 2009.
- “Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n. 23, 2011, 31-65 (Publicación Online).
- “Estatus de la mujer en la cultura islámica: las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)”, *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Rosa INIESTA MASMANO [ed.], Valencia 2011.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina.: *Catálogos de los fondos musicales de la Sociedad General de Autores de España I : Teatro lírico, 1 : Partituras-Archivo de Madrid / colaboradores Angeles Alfonso... [et al.] ; prólogo de Emilio Casares. -- Madrid : Sociedad General de Autores de España, 1994.*
- Francisco Asenjo Barbieri: *Jugar con fuego*, ed. crítica CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina, Madrid, ICCM, 1992.
- Emilio Arrieta: *Marina*, ed. crítica CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina, Madrid, ICCM, 1994.
- Emilio Arrieta: *El dominó azul*, ed. crítica CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina y SOBRINO, Ramón., Madrid, ICCM, 1996.
- Ángel Barrios: *Zambra en el Albayzín, intermedio de La Suerte, Seis Canciones*, ed. crítica CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina y SOBRINO, Ramón., Madrid, ICCM, 2007.
- Federico Chueca y Joaquín Valverde: *La Gran Vía*, ed. crítica CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina y SOBRINO, Ramón., Madrid, ICCM, 1996.
- Emilio Arrieta: *La conquista di Granata [Música impresa]: dramma lirico in tre atti / Emilio Arrieta ; libreto Temistocle Solera ; ed. crítica CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina y SOBRINO, Ramón., Madrid, ICCM, 2007.*
- CRUCES ROLDÁN, Cristina.: *Introducción al Flamenco en el Curriculum Escolar y Docente.*, Madrid, Universidad Internacional de Andalucía/Akal, 2004.
- *Antropología y Flamenco (II)*, Sevilla. Signatura Ediciones, 2003.
- *El Flamenco y la Música Andalusí : Argumentos para un Encuentro*, Barcelona, Carena. 2003.
- *Historia del Flamenco*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2002.
- *Más Allá de la Música : Antropología y Flamenco I : Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002.
- *El Flamenco Como Patrimonio : Anotaciones a la Declaración de los Registros Sonoros de la Niña de los Peines Como Bien de Interés Cultural*, Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla, 2001.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- *Flamenco y Trabajo : un Análisis Antropológico de las Relaciones Entre el Flamenco y las Experiencias Cotidianas del Pueblo Andaluz*, Cabra, Ayuntamiento de Cabra, 1998.
- *La Bibliografía Flamenca, a Debate*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, 1998.
- y MORENO NAVARRO, I.: *El Flamenco: Identidades Sociales, Ritual y Patrimonio Cultural*, Sevilla, Consejería de Cultura (Junta de Andalucía)/Centro Andaluz de Flamenco, 1996.
- DANIELLOU, Alain: *Traité de musicologie comparée*, París, Hermann, 1959.
- DAOULATLI, Abdelaziz: “La musique et la cité musulmane”, *al-Ḥayāt al-Thaqāfiyya* 5 [Túnez] 1978, 142-143.
- DAYF, Šawqī: *al-Šiʿr wa al-ġinā fi al-Madinā wa Makká*, El Cairo, 1976.
  
- DERMENGHEM, E.: “Les grands temas de la poésie amoureuse chez les arabes, précurseurs des poètes d’Oc”, *Cahiers du Sud*, agosto-octubre (1942).
  
- *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, CASARES RODICIO, Emilio (director), Madrid, SGAE, 1999-2002, 10 vols.
- DIELS, H. – Kranz, W.: *Die Fragmente der Vorsokratiker* [Presocráticos], Berlín, 1956.
- DOZY, R. P. A.: *Recherches sur l’histoire et la littérature de l’Espagne pendant le Moyen-Age*, Leiden, 1881, 3ª ed.
  - *Histoire des musulmans d’Espagne jusqu’à la conquête de l’Andalousie par les Almoravides (711-1110)*, Leiden, 1932, 3 vols.
  - *Supplément aux dictionnaires arabes*, París, 1967, 3ª ed.
- DULAYMI al-, M. N.: *Dīwān al-muwaššahāt al-mawṣiliyya* (Diván de las *muwaššahas* de Mosul), Mosul, 1975.
- DURING, Jean: *Musique et extase l’audition mystique dans la tradition soufie*, París, 1988.
  - *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l’Orient musicale*, Lagrasse, Verdier, 1994.
- ELSNER: *Encyclopédie de l’Islam*, Leiden-París, 1913-1942, 4 vols. y supl. Ed. Antigua y Leiden-París 1987, 8 vols. Nueva ed.
  - *Mélodies tunisiennes*, París, 1937.
- *Enciclopedia de al-Andalus: Diccionario de autores y obras andalusíes*, LIROLA DELGADO, Jorge, y PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel (dirección), Granada, El Legado Andalusí, 2002, Tomo I [A-Inb B]. Esta enciclopedia no tuvo continuidad, el proyecto se retomó en la: *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*.
- *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*, LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel (dirección y edición), Almería, 2004-2012, 7 vols. + volumen de Apéndice.
- *Encyclopédie Berbère*, Aix-en-Provence: Edisud, 1984, hasta 2010 han aparecido 31 vols.
- EPALZA M. y PETIT, R.: *Études sur les “moriscos” andalous en Tunisie*, Madrid, 1973.
- ERLANGER, Rodolphe [d].: *La musique arabe*, París, 1930-1959, 6 vols. Tomo I : Al-Fārābī : Grand Traité de la Musique / *Kitābu l-Mūsīqī al- Kabīr;ī Livres I et II*. Tomo II : Al-Fārābī : Suite :

## Reynaldo Fernández Manzano

*Livre III* et Avicenne : Mathématiques / *Kitābu' š-šifā'*. Tomo III : *Safīyu-d-Dīn al-Urmawī* / Epître à Šarafu-d-Dīn / *Aš-šarafīyyah* et le Livre des Cycles musicaux / *Kitāb al-adwār*. Tomo IV: Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Muhammad II ( Xve s. ) et *Al-Lādhiqī* : Traité al-Fathiyah ( XVIe s. ). Tomo V: Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne / Echelle générale des sons et Système modal. Tomo VI: Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne / Système rythmique et Formes de composition. Reedición y estudio a cargo de Chr. Poché, Paris, 2001.

- FANJUL, Serafin: “Música y canción en la tradición islámica”, *Anaquel de Estudios Árabes*, IV (1993), 53-76.

- *El mawwāl egipcio: expresión literaria popular*, Madrid, 1977.

- *Literatura popular árabe*, Madrid, 1977.

- *Al-Andalus contra España: la forja de un mito*, Madrid, 2000.

- *Leo Africanus: De la descripción general de África y de las cosas peregrinas que allí hay*, Granada, El Legado Andalusi, 2004.

- *La quimera de al-Andalus*, Madrid, 2004.

- *Ibn Battuta, Muhammad b. Abad Allah: A través del islam*, traducción del árabe, introducción y notas, Madrid, 2005.

- FĀRĀBĪ al-, Abū Naṣr: *Kitāb al-mūsīqī al-Kabīr* (Gran tratado de música) Ed. Gattās `Abd al-Mālik, El Cairo, 1967. Trad. D'Erlanger: *La musique arabe*, vols I y II, París 1930-1935. Reedición a cargo de Chr. Poché, París 2001.

- FARMER, Henry George: *The arabian influence on musical theory*, Londres, 1925.

- *A History of arabian music to the XIII th. Century*, Lonfres, 1929, eds. árabes: El Cairo, 1956, Beirut, 1972.

- *Historical facts for the arabian musical influence*, Londres, 1930.

- *Studies in oriental musical instruments*, Londres, 1931, Glasgow, 1939.

- *The sources of arabian music*, Leyde, 1965, trad. árabe de H. Naṣṣār, El Cairo, 1957.

- *Studies in Oriental Music*, Frankfurt am Main, 1986.

- FARUQÍ, L. I. al-: *An annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, Greenwood Press, Connecticut, 1981.

- “Muwaššaḥah, a vocal form in islamic culture”, *Ethnomusicology*, XIX (1975).

- FĀSĪ, `Abd al-Raḥmān al-: *Kitāb al-ḡumū`fī `ilm al-mūsīqā wa l-ṭubū`* (Libro de los sistemas sobre la ciencia musical y los modos). Ms. Staatbibliothek de Berlín, nº 5.521. Ed. y trad. de H. G. Farmer: “The notes and their netures”, *Studies in oriental music*, II, 568-69.

- FĀSĪ, Muḥammad al-: “al-Mūsīqā al-magribiyya al-musammāt andalusiyya” (La música magrebí llamada andalusí). Rvta. *Tituwān*, 7 (1926), 7-26.

- *Chants anciens des femmes de Fés*, París, 1967.

- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo.: "Pinceladas sobre la historia de la música de al-Andalus,

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- s. VIII-XIV", *Ritmo*, 503, Madrid, 1980, 12-22.
- "La música de al-Andalus en su marco interdisciplinar: aspectos metodológicos", *Gazeta de Antropología*, 1, Granada, 1982, 48-56.
  - *Esbozos metodológicos sobre el arte musical*, Diputación Provincial de Granada, 1983, 114 págs.
  - "La música de al-Andalus: problemática, fuentes y aspectos más sobresalientes", *Asociación Cultural y Económica España-Arabia Saudí*, Madrid, 1983, 9-12.
  - y María Dolores Quesada Gómez: "Documento relativo a la historia institucional de la música en el reino nazarí de Granada", *Gazeta de antropología*, n. 2, 1983.
  - "Introducción al estudio de instrumentos musicales de al-Andalus", *Cuadernos de Estudios Medievales*, XII-XIII, Universidad de Granada, 1984, 47-62.
  - "Algunas notas sobre la estructura musical de las muwaššaḥas", *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Universidad de Oviedo, ed. Gredos, Madrid, 1985, 609-629.
  - "Legislación de las tradiciones musicales de los moriscos del reino de Granada", *Actas: "Encuentro de las tres culturas"*, Toledo, 1985, 157-165.
  - *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*, Diputación Provincial de Granada, 1985. Digitalizado en:  
[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo/consulta/resultados\\_busqueda.cmd?id=3663&posicion=1&forma=ficha](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo/consulta/resultados_busqueda.cmd?id=3663&posicion=1&forma=ficha)
  - "La música folclórica andaluza conservada en los países islámicos", *I Congreso de Folclore Andaluz: Danzas y Músicas Populares*, Granada, 1986, 107-122.
  - "Ibn Baña: músico, teórico y filósofo de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII", *Nasarre*, Revista Aragonesa de Musicología III, 2 Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1987, 19-25.
  - "Relaciones musicales Hispano-marroquíes en la Edad Media", *Actas: Congreso Internacional "El Estrecho de Gibraltar"*, Ceuta, 1987, Universidad Nacional de Educación a distancia, 313-321.
  - "La música de los moriscos del reino de Granada: la cara oculta del renacimiento español", *Nasarre*, IV, 1-2, 1988, 85-94.
  - "Iniciación a la música de al-Andalus", *Historia y cultura del Islam español*, Escuela de Estudios Árabes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Granada, 1988, 75-99.
  - y Azucena Fernández Manzano: "El trovo de la Alpujarra", *Gazeta de antropología*, 6. Granada, 1988, 53-57.
  - y Azucena Fernández Manzano: "Canciones de ánimas de la Alpujarra," *El Folk-lore Andaluz*, 3, Fundación Machado. Sevilla, 1989, 153-169.
  - "10 Años de música en Andalucía" *1978/1988 Andalucía diez años de cultura*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1989, 112-118.
  - "Notas metodológicas para el estudio de los instrumentos musicales populares", *II Congreso de Folclore Andaluz: danza, música e indumentaria tradicional*, Granada, 1990, 221-27.

## Reynaldo Fernández Manzano

- y Beatriz de Miguel Albarracín, Manuela Reina de la Torre: "El Centro de Documentación Musical de Andalucía: integración de los campos archivísticos, bibliotecarios y documentales", *VI Jornadas Bibliotecarias de Andalucía*, Alcalá de Guadaíra (Sevilla), 2, 3, y 4 de noviembre de 1989. Asociación Andaluza de Bibliotecarios, Málaga, 1990, 149-160.
- "Las zambras de los moriscos del reino de Granada", *El Folk-lore Andaluz*, 7, Fundación Machado, Sevilla, 1991, 129-148.
- "El orientalismo en la música europea", *III Congreso nacional de musicología*, (Granada, 1990) *Revista de Musicología*, XIV-1991 n. 1-2, Madrid, 1991, 423-427.
- "I Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima", Reseña del programa y actividades realizadas durante el Festival Cuba, 13-20 de mayo de 1991. *Abuxarra*, Núm. 9 - Agosto 1991, Revista Comarcal de la Alpujarra.
- [et. alii.] "El trovo de la Alpujarra", *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Asociación Cultural Abuxarra, Orgiva, 1992, 25-61.
- "El folklore musical de la Alpujarra", *XI Festival de Música Tradicional de la Alpujarra*, Adra, 9 de agosto de 1992, edición de la Comisión organizadora del Festival Asociación Cultural Abuxarra, Ayuntamiento de Adra.
- *Censo musical de Andalucía*, ed. informática, dirección científica. Granada, 1992.
- "El flamenco: del exotismo europeo a la ciencia actual", *La Caña, Revista de Flamenco*, 4, Madrid, 1993, 9-13.
- "Diversos aspectos de los cordófonos en al-Andalus y en la etapa morisca," *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, *Revista de Musicología*, Vol. XVI, n. 3, Madrid, 1993, 1373-1393.
- "La música de al-Andalus y el flamenco en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada", *Festival internacional de Música y Danza de Granada*, Barcelona, 1994, 35-39.
- "La guitarra morisca en el marco de los cordófonos de la familia del `ūd en al-Andalus", *La guitarra en la historia*, Vol. V, Quintas Jornadas de Estudios sobre Historia de la Guitarra, Córdoba, 1994, 13-40.
- y Beatriz de Miguel Albarracín: *Catálogo de discos de 78 y 80 rpm. del Centro de Documentación Musical de Andalucía*, dirección científica, Granada, 1995, 373 págs.
- y E. de SANTIAGO SIMÓN, M. CORTÉS GARCÍA, Ḥayy `ABD AL-KARĪM RĀ'IS: *Nūba de los poetas de al-Andalus*, Granada, El Legado Andalusi, 1995, estuche que contiene libro de 60 pág. + CD. Interpreta: Grupo "El Brihi" de música andalusí de Fez.
- "Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales de al-Andalus", *Música y poesía del sur de al-Andalus*. Barcelona, 1995, 79-89.
- *Música y poesía al sur de al-Andalus*, Catálogo de la exposición. "El Legado Andalusi" (Reales Alcázares de Sevilla), en colaboración con Emilio de Santiago Simón, Granada, 1995, 125 pag.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- y Azucena Fernández Manzano, Ismail Diadie Haidara: "Introduction à la tradition musicale des Arna de la boucle du Níger", *Le Maroc et l'Afrique subsaharienne aux débuts des temps modernes: les Sa`diens et l'Empire Songhay. Actes du colloque International...* Marrakech, 23-25 octobre 1992. Institut des Etudes Africaines, Rabat, 1995, 325-361.
- "El arte de los sonidos y los instrumentos musicales de al-Andalus", *Un legado común: instrumentos musicales de origen arabigo-andalusí*, catálogo de la exposición, Centro cultural "Gran Capitán", Granada, 1995, 1-12.
- "La Granada de Glinka (1845-1846)", *Los papeles españoles de Glinka*, Madrid, 1996, 19-24.
- "Instrumentos musicales en al-Andalus", *El saber en al-Andalus*, Universidad de Sevilla, 1997, 101-136.
- *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, [autor de los términos], V. 1: Al-Kātib, Yōsef (el Escriba)" 151; "Árabe, música" 505- 520; "Avempace (Abū Bakr Muḥammad ibn Yayà ibn al-Sā'ig ibn Bāyḡa)" 880-881; "Averroes (Abū l-Walīl ibn Rušd)" 882; "Avicena (Abū `Alī al Husayn ibn `Abd Allāh ibn Sīnā, apodado "al-Šhayj al-Ra'īs" (el Maestro)" 882-883; v.6 "Ibn al-Jaḡīb", "Ibn Bassām", "Ibn Ezra, Moshe", "Ibn Ḥazm" 393; "Ibn Jaldūn", "Ibn Saīd al-Magribī", 349; v. 7: "Muwaššaḡa" 921-922; "Nūba" 1073-1075; v. 10:"Zéjel" 1184-1185; "Ziryāb" 1190.
- [et. alii.] *Un futuro para la memoria. Sobre la administración y el disfrute del Patrimonio Histórico Español*, Madrid, 2000.
- "La música de la Alhambra", *Pensar la Alhambra*, Barcelona, 2001, 277-291.
- "El asociacionismo flamenco: las peñas en Andalucía", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, k 307-312.
- "Transculturaciones científicas: la investigación de la música de al-Andalus. Análisis bibliográfico", *Música Oral del Sur*, Granada, n. 4, 2002, 81-89.
- "Poesía improvisada y cantada en la Alpujarra: el trovo", *III Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andinos: Influencias y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos*, Bogotá, 2003, 287-300.
- "Las primeras imágenes fotográficas del flamenco, texto y contexto", *Sinmisterios del flamenco, fotografías de Isabel Steva "Colita"*, Carlos Arbelos y Steve Kahn, Granada, 2003, Diputación Provincial de Granada, 17-27.
- y María Carmen Millán Ráfales: "Catalogación de los archivos de música y de los órganos en Andalucía", *Patrimonio cultural: Documentación, estudios, información*, n. 40, 2004, 83-96.
- "Prologo": Ángel Barrios: *Zambra en el Albayzín, Intermedio de La Suerte, Seid canciones*. Ed. crítica: Ramón Sobrino y María Encina Cortizo, Oviedo, 2007, IX-X.
- "Introducción" *Canciones y romances de la Alpujarra*, 2 v. Germán Tejerizo Robles, Granada, 2007, 7-10.
- "El flamenco en la musicología", *La nueva Arboreá*, n. 3, julio-septiembre 2007, 59-60.
- FERRANDIS, J.: *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona-Buenos Aires, 1928.

## Reynaldo Fernández Manzano

- FETIS, F. J.: *Histoire général de la musique*, París, 1869-1876.
- FORTLAGE, C.: *Das musikalische System der griechen*. Amsterdam, 1964.
- GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio.: *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid, 1950, Sevilla-Tánger, 2001 (edición facsímil).
  - *Ecos del Magreb*, Tánger, 1940.
  - “Música marroquí y música española”, Rvta. *África*, nº 1, 8. Madrid (1942), 14-18.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio.: *Quelques aspects esthétiques de la poésie arabe*, Bordeaux, 1940.
  - *Poemas arábigoandaluces*, Buenos Aires, 1942, 2ª ed. Trad. árabe H. Mu`nis, El Cairo, 1969.
  - “La canción famosa Calvi vi calvi, calvi aravi”, Rvta. *al-Andalus*, XXI (1956), 1-8.
  - “Una extraordinaria página de Tifāsi y una hipótesis sobre el inventor del zéjel”, *Études d’Orientalisme dédiées à la mémoire de Levi-Provençal*, París, 1962, 517-523.
  - “Estudio del Dār aṭ-Ṭirāz: preceptiva egipcia de la muwaššaḥa”, Rvta. *al-Andalus*, XXVII (1962), 21-104.
    - *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965.
    - *Todo Ben Quzmān, editado, interpretado, medido y explicado por ...*, Madrid, 1972, 3 vols. Incluye la traducción del capítulo XXXVII de la obra sobre música de Tifāsi: "sobre las semejanzas de las leyes de la música con las de la métrica", vol. 3, 305-398.
    - *Andalucía contra berbería*, Barcelona, 1976.
    - *El mejor Ben Quzmān en cuarenta zéjeles*, Madrid, 1981.
- GARCÍA LÓPEZ, J.: “Sobre el vocabulario ético-musical del griego” *Emérita*, 32, 1969, 335 ss.
- GARULO, Teresa.: *Diwān de las poetisas de al-Andalus*, Madrid, 1986.
- GASSĀNĪ, Abū al-Qāsim al-: *Ḥadīqat al-azhār* (Jardín de flores), Ms. Biblioteca Nacional de Rabat, nº 1686. Ed. M. `A. al-Jaṭṭābī, Beirut, 1990, 2ª ed.
- GAUDFROY-DEMOMBREY, M.: “Sur le cheval-jupon et al-kurraḡ”, *Mélanges*, París (1950), 155-160.
- GAWṬĪ, Abū `Alī al-: *Kašf al-ginā`an ālāt al-samā`* (Índice del canto con instrumentos en el *samā`*), Argel, 1904.
- GĀZĪ, I.: *Diwān al-muwaššaḥāt al-andalusiyya* (Diván de las *muwaššaḥas* andalusíes), Alejandría, 1979, vols I y II.
- GEVAERT, F. A.: *Historie et théorie de la musique de l’antiquité*. Gante, 1875.
- GHRAB, Anas.: *Commentaire anonyme du Kitāb al-adwār: édition critique, traduction et présentation des lectures arabes de l’ouvre de Ṣaḡī al-Dīn al-Urmawī*, Université París-Sorbonne IV, tesis doctoral.
- GOLDÁRAZ GAINZA, J.: *Afinación y temperamento en la música occidental*. Madrid, 1992.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio.: *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos, 1989.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- *La extraña seducción. Variaciones sobre el horizonte exótico de Occidente*, Granada, Universidad de Granada. 1993.
- *Agresión y rito y otros ensayos de antropología andaluza*, Granada, Diputación Provincial Granada. 1993.
- *Antropología (y) Política. Sobre la formación cultural del poder*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- *Políticas del sentido. Los combates por la significación en la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2000.
- *Economía contra tradición. Investigaciones en antropología económica andaluza*, Granada, Universidad de Granada, 2000.
  
- GOZÁLEZ PALENCIA, A.: *Historia de la literatura árabe-española*, Barcelona-Buenos Aires, 1945. Trad. árabe H. Mu`nis, El Cairo, 1955.
- GUARDIOLA GONZÁLEZ, María Dolores: “La figure de la Kayna dans les sources musicales”, *Le patrimoine andalou dans la culture arabe et espagnole*, Túnez, Cahier du Cérès (Histoire n° 4), 1991, 107-127.
- *La música árabe oriental: algunos datos históricos extraídos del manuscrito: Kitāb al-Imtā' bi Aḥkam al-Samā'*. Memoria de licenciatura, Universidad de Granada, (circa 1987).
- GUETTAT, Mahmoud.: *La musique andalouse et ses prolongements contemporains au Maghreb*, París, 1977.
- *La musique classique du Maghreb*, París, 1980.
- “La musique tunisienne”, *Bulletin du C.E.M.O.*, n° 28-29, París (1982).
- “Visages de la musique tunisienne”, *IBLA*, n° 150, Túnez (1982), 227-240.
- “Naḏariyyat al-`iqā al-mūsīqī `ind al-`arab” (La teoría del ritmo musical en los árabes), *Al-Hayāt al-taqāfiyya*, n° 19-20, Túnez (1982), 41-51.
- “al-Turāt al-mūsīqī al-`yazā`irī” (El patrimonio musical argelino), *Al-Hayāt al-taqāfiyya*, n° 32, Túnez (1984), 141-167.
- “Musique et danse de Tunisie: reflets de la vie quotidienne”, *Le Monde*, París 3-4 junio (1984) y *Tuniscope (Vivre en Tunisie)*, Túnez (1993), 130-137.
- “Naḏariyyāt al-nidām al-jumāsī wa aṭaru isti`mālihi fī mūsīqā al-Magrib al-`arabī” (La teoría del sistema pentatónico y su impacto en la música magrebí), *Funūn*, n° 3-4, Túnez (1985), 57-83.
- *La tradition musical arabe*, Ministère Français de l'Education National, Nancy, 1986.
- “Dirāsāt fī l-mūsīqā al-`Arabia” (Estudios sobre la música árabe), *Dār al-Hiwār*, Siria (1987).
- “al-Rašidiyya”, *Encyclopédie de l'Islam*, N. E. Paris-Leiden, 1987, 463-464.
- “Min qawālib al-turaṭ al-mūsīqī al-`arabī al-islamī” (Sobre los moldes del patrimonio

## Reynaldo Fernández Manzano

musical árabe islámico), *Encyclopédie de la Civilisation Islamique*, Amman, Jordania (1989), 193-206; *Al-Hayāt al-Taḡāfiyya*, n° 63, Túnez (1992), 17-41.

- “Dawr Tunis fī irsā’ al-turāḡ al-mūsīqī al-magribī al-andalusī” (El papel de Túnez en la difusión del patrimonio musical andalusí-magrebí), *Mūsīqā al-madīna* (obra colectiva), Beirut (1991), 143-182.

- “L’art andalou-maghrébin: une musique savante et citadine”, *L’art du Maghreb*, ed. La Découverte, París (1991), 287-88.

- “Ziryāb, musicien et maître à vivre”, *Correo de la Unesco*, Julio-agosto (1992), 74-76.

- Impact de la musique grenadine sur la musique européenne au XVI siècle: la face dissimulée d’une mutation”, *Echo de la prise de Grenade dans la Culture Européenne aux XVIe et XVIIe siècle*, Túnez (1994), 347-355.

- “Coexistence de la Qasīda, el Muwaššaḡ et le Zaḡal dans la nawba: l’exemple tunisien”, *Le chant arabo-andalou*, CEFRESS/L’Harmathan, París (1995), 31-48.

- “El universo musical de al-Andalus”, *Música y poesía del Sur de al-Andalus*, Barcelona, 1995, 17-30.

- “L’École musicale d’al-Andalus à travers l’oeuvre de Ziryāb”, *Música Oral del Sur*, Granada, 1995, n° 1, 204-213.

- *La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999.

- GUIGNARD, Michel: *Musique, honneur et plaisir au Sahara. Etude psychosociologique et musicologique de la société maure*, París, 1975.

- ḤABĪB, Muḡammad al-: *Ta’rīj al-mūsīqā al-`Arabia* (Historia de la música árabe), Túnez, 1962.

- “Ālāt al-ṡarab `inda al-`arab” (Los instrumentos musicales de los árabes), *Jandūba*, Túnez (1967).

- “L’evolution de la nowba dans l’histoire musulmane”, *Patrimoine Musical Tunisien*, 4<sup>o</sup> fascicule. *La nawbah à travers l’Histoire Islamique nawbet el Irak*, Túnez, Ministère des Affaires Culturelles, Direction des Arts et de la Musique / Conservatoire National de Musique et de Danse, [1970].

- HACHLEF, Ahmed y ELHABIB, Mohamed: *Anthologie de la musique arabe (1906-1960)*, París, 1993, [importantes referencias discográficas].

- ḤĀ`IK, al-: *Kunnās al-ḤĀ`ik* (*Cancionero de al-ḤĀ`ik*), edición facsímil del ms. Legado Fernando Valderrama a cargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2003. (Dir. M. CORTÉS GARCÍA). Vid. M. CORTÉS GARCÍA: *Edición, traducción y estudio del Kunnās al-ḤĀ`ik*, ed. copia de M. Bu`asal, Tetuán, 1977, Universidad Autónoma de Madrid, 1996 (tesis doctoral en microficha). BENNUNA, M. y `ABBAS, Y.: *kunnās al-Hā`ik* (copia del manuscrito: Biblioteca Muhammad Dawud de Tetuán) Rabat, Academia Real del Reino de Marruecos, 1999.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- HAMDÍ, Siyyanát Mahmūd: *Tārīj ālat al-‘Ud*. El Cairo. 1978.
- HANNA, Charbel: *Le rôle et l'influence de Ziryāb dans l'evolution de la musique arabe et andalouse*, tesis, Universidad París IV, 1987.
- HASAN HUSNI, `Abd al-Wahhāb: “al-Tifāši al-Qafsi”, Rvta. *Al-Fikr*; Túnez (1959), IV, 816-822.
  - *Waraqāt*, Túnez, 1972, 3 vols.
- ḤAYYĀN, `Abd al-Raḥmān: *Tā'rij al-mūsīqā al-andalusīyya* (Historia de la música andalusí), Beirut, 1969.
- HEIJKOOP, Henk y ZWARTJES, Otto: *Muwaššah, Zajal, Kharja. Bibliography of Strophic Poetry and Music from al-Andalus and Their Influence in East and West*, Leiden, 2004.
- HELL, Bertrand: *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, París, 1999. (Trata los Gnawa de Marruecos).
- HERNÁNDEZ, Cruz Miguel: “La teoría musical de Ibn Siná en el Kitāb al-Šifa” *Milenario de Avicena*, ed. I.H.A. Madrid, 1981, 27-36.
- HIFNĪ, Mahmūd Ahmed al: *‘Ilm al-‘ālāt al-mūsīqīyya* (La ciencia de los instrumentos musicales), El Cairo, 1971.
  - *Ziryāb, El Cairo, 1975.*
  - “Safī al-Din al-Urmawī” *Ālam al-fikr* V, VI, n.º I, Kuwait, 1982, pp: 283 – 287.
- HOMO-LECNER, C. y RAULT, C. [dir.]: *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, Royaumont, Fondation Royaumont, 1999, Catálogo de la exposición + 1 CD en donde se han grabado los instrumentos de forma separada.
- HULŪ, Salīm al: *Tārīj al-mūsīqā al-Šarafīyya*, Beirut, 1975.
- IBN ABĪ al-ŠALT, Umayya: *Risāla fī l-mūsīqā* (Epístola sobre la música), Trad. anónima en hebreo, Ms. n.º 1037, Bibliothèque National de París.
- IBN `ABD RABBIHI-al, Abū `Umar Aḥmad: *Kitāb al-‘Iqd al-Farīd* (El collar único), ed. El Cairo, 1948-1950 y Beirut, 1988.
- IBN `ARABĪ, Muhyi al-Dīn: *Diwān* (Diván), El Cairo, 1865.
- IBN `AṬIYYA, Muḥammad: *Ŷāmi` al-magānī* (Recopilación de canciones), Túnez, s/d.
- IBN BĀSSAM aš-Šantarīnī, Abū al-Hasan `Ali: *ad-Dajūra fī maḥāšīn ahl al-Andalus* (Antología poética de al-Andalus), ed. El Cairo, 1939-1945 y Beirut 1979.
- IBN al-DARRĀŶ, Abū `Abd Allah: *Kitāb al-imtā` wal-l-intifā` bī-masālat sama` al-sama`* (Libro del goce y el provecho para la audición musical), Rabat, 1982.
- IBN DĀWŪḌ, Abū Bakr Muḥammad: *Kitāb al-zaḥra* (Libro de los huertos), Bagdad, 1975.
- IBN FUWATI-al: *al-Hawadit al-Ŷāmi`a*, Ed. Beirut, 1987.
- IBN GAYBĪ, `Abd al-Qādir: *Ŷāmi` al-alḥān* (Recopilación de melodías), Teherán, 1985.
- IBN ḤAYYĀN de Córdoba: *al-Muqtabas fī tā'rij riḡal al-Andalus* (Historia de los personajes de al-Andalus, París, 1937. Ed. Del texto árabe P. Chamelta, F. Corrientes y M. Subhi, Madrid, 1975.

## Reynaldo Fernández Manzano

- *Cronicas de los emires de Al-hakam I y Abdarrahmán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-I]*, trad. F. Corriente Córdoba y M. `Ali Makki, Zaragoza, 2001.
- IBN HAZM al-Qurtubī: *Tawq al-ḥammam*. El Cairo, 1959. Trad. E. García Gómez: *El collar de la paloma*, 4ª ed., Madrid, 1983.
- *Risāla fī l-gina`al-mulhi* (Epístola sobre el canto con la música instrumental), trad. Elías Terés, *al-Andalus* XXXVI, Madrid (1971), 203-214.
- *Rasā`il* (Epístolas), ed. Iḥsān `Abbās, Beirut, 1980-3, 4 vols.
- IBN `IDĀRĪ, al-Marrākusī: *al-Bayān al-mugrib fī ajbār al-Andalus wa-l-Magreb* (Historia del Norte de África y de al-Andalus), Beirut, 1950.
- IBN JALDŪN, al-Ḥāȳy Idrīs: *Kitāb al-`ibar* (Libro de las experiencias), Beirut, 1981. Trad. M. G. Slane, París, 1925-35, 3 vols.
- *al-Muqaddima* (Prolegómenos), Túnez, 1985. Trad. V. Montiel: *Discours sur l'Histoire Universelle*, París, 1979, 3 vols. *Al-Muqaddimah, Introducción a la Historia Universal*, traducción, estudio preliminar, revisión y apéndices de Elías Trabulse, México, 1977, Fondo de Cultura Económica.
- IBN AL-JAṬĪB, Lisān al-Dīn: *Ŷayš al-tawšīḥ* (Antología de *muwaššahāt*), ed. Túnez, 1967.
- *Kitāb al-lḥāta fī ajbār Garnāta* (Historia de Granada), ed. `Inān, El Cairo, 1977, 4 vols.
- IBN AL-MUNAYYIM, *Ŷahyá: Risāla fī al-mūsīqā* (Epístola sobre la música), Ed. B. al-Aṭarī, Bagdad, 1950; Z. Yūsuf, El Cairo, 1961 e Y. Šawq, El Cairo, 1972.
- IBN AL-NADĪM, Abū Muḥammad: *Kitāb al-Fihrist* (Libro de Índices), Beirut, 1964.
- IBN AL-QUTAYBA, Abū Muḥammad `Abd Allah: *al-ši`r wa-l-šu`arā* (La poesía y los poetas), El Cairo, 1944-1949, 2 vols., Beirut, 1964.
- IBN QUZMĀN, Abū Bakr: *Diwān* (Diván), El Cairo, 1955.
- IBN SA`ID, al-andalusī: *al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib* (Historia del Magreb), El Cairo, 1953, 1964.
- IBN SANĀ`al-MULK: *Dār aṭ-Ṭirāz fī amāl al-muwaššahāt*, Ed. Al-Rikābī, Damasco, 1949, 3ª ed. 1980. Trad. E. García Gómez: "Estudio de Dār aṭ-Ṭirāz, preceptiva egipcia de la muwaššaha", *Al-Andalus*, XXVII, Madrid (1962), 21-104.
- IBN SĪNA, Abū `Alī al-Ḥusayn: *Ŷawāmi` ilm al-mūsīqā* (Epístola sobre la ciencia de la música). Extracto del *Kitāb al-Sifā`* (El libro de la curación). Ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1956. Trad. D'Erlander: *La musique arabe*, II, París, 1935, Reedición a cargo de Chr. Poché, París 2001.
- IBN al-ṬAḤḤĀN, Abū al-Ḥasan Muḥammad: *Hāwī al-funūn wa salwatu al-mahzūn* (El libro de las artes y estímulo del afligido), Ed. facsímil de la Universidad de Frankfurt, 1990, ed. Z. Ŷusuf, Bagdad, 1976.
- IBN TĀWĪṬ y `AFIFI, M. S.: *al-Adab al-magribī* (La literatura magrebí), ed. Dār al-Kitāb, Beirut, 1969.
- IBN ZAYLA, Abū al-Manšūr al-Ḥusayn: *Kitāb al-Kāfī fī l-mūsīqā* (Tratado suficiente sobre la música), Ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1965.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- IBŠĪHĪ- AL, Šiḥab al-Dīn Muḥammad: *al-Muštaṭraf fī kulli fann al-mustaẓraf* (Antología de curiosidades), El Cairo, 1942, Beirut, 1987.
- IDŪN, Aḥmad: “Qirā’at fī kitāb al-Adwār” *al-Manāhil*, Rabat, 1984, pp: 378-82.
- IJWĀN AL-ŠAFĀ’: *Risāla fī l-mūsīqā* (Epístola sobre la música), *Rasā’il*, El Cairo, 1947, 2 vols., Beirut, 1957. Amnon SHILOAH: “L’épître sur la musique des Ikhwān al-Safā’ “ (trad. francesa), *Revue des Études islamiques*, París, 1964, n. 32, 125-162 y 1966, n. 34, 159-193. Amnon SHILOAH: *Epistle On Music Of the Ikhwan al-Safa' (Bagdad, 10th Century)*, Tel Aviv, 1976 (en hebreo), Universidad de Tal Aviv, 1978 (en inglés).
- IĀNĪ, Z.: *Diwān al-Muwaššaḥāt al-andalūsiyya* (Diván de *muwaššaḥas* andalusíes), Kuwait s/f.
- IŠFAHĀNĪ- AL, Abū `Abd Allah al-`Imad: *Yārīdat al-qaṣr wa-yārīdat al-`aṣr* (Doncella de la brevedad y noticias de la gente de al-Andalus), El Cairo, 1951 y Túnez 1986, 3 vols.
- JALĪL, Ibn Iṣḥāq: *Mariage et répudiation*, Trad. E. Fagnan, Argel-París, 1909.
- JAN, C. von.: “Die griechische Musik, zweiter Artikel. Die Excerpte aus Aristoxenus”. *Philologus* 30, 1871, 408 ss.
  - *Musici Scriptores Graeci*. Leipzig, 1895.
- JARGY, S.: *La musique arabe*, París, 1071.
- JOUAD, Hassan y LORTAT-JACOB, Bernard: *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas*, París, 1978.
- KĀRIM- AL, `A.: “al-Muwaššaḥāt wa l-azýal” (La *muwaššaḥa* y el *zéjel*), *Funūn al-adab al-`arabī*, nº 8, El Cairo (1965).
- KATIB, Ahmad Sh. al-: *New dictionary of Scientific & technical terms*. Beirut, 1986.
- KHAZEN- AL, Ph.: *al-`Adārā al-mā’isāt fī l-azýal wa-l-muwaššaḥat* (Baladas y romances, zéjeles y *muwaššaḥas*), Jounieh, 1902, Beirut, 1982, 2ª ed.
- KĪNDI- AL, Abū Yūsuf Ya`qūb: *Risāla fī l-luḥūn wa-l-nagām* (Tratado sobre las melodías y las notas), Ed. Z. Yūsuf, Bagdad, 1965. Trad. A. Shiloah: “Un ancien traité sur le `ūd de Abū Yūsūf al-Kindī”, *I. O. S.* IV, 188-189.
- KITTABI, Maḥammad Ab `Arabi: *Catalogues of al-Hassania Library*, Rabat, 1982, vol, V, pp. 65-67.
- KUTUBĪ, In Šākir al: *Fawāt al-Wafayāt*, Ed. Ihsán Abbās, Beirut, 1974, vol. II.
- LĀDIQĪ- AL, Muḥammad: *al-Risāla al-faiyya* (Epístola artística), ed. Hāyḥ Ḥasim Muḥammad al-Raṣab, Kuwait, 1986. Trad. R. D’Erlanger: *La musique arabe*, IV, 1939, reedición a cargo de Chr. Poché, París 2001.
- LADJILI, Myriam: “La musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d’exotisme (1844-1914)”, *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 26, 1995, 3-33.
- LAGRANGE, Frédéric: *Musicas de Egipto*, Madrid, 1997.
- LALOY, L.: *Aristoxène de Tarente et la musique de l’Antiquité*. París, 1904.

## Reynaldo Fernández Manzano

- LAND, J. P.: *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, Leiden, 1884.
- LAPASSADE, George: *Les Rites de Possessions*, Paris, 1997.
  - *Derdeba. La nuit des Gnaoua*, Marrakech, 1998.
- LARREA PALACÍN, Arcadio.: *Cancionero judío del Norte de Marruecos I y II. Romances de Tetuán: III. Canciones rituales hispano-judías*, Madrid, CSIC, 1952-1954.
  - y A. Y al-BUSTĀNĪ, F.: *Nawba Isbahān*, Tetuán, 1956.
  - *Cancionero del África Occidental Española*, Madrid, 1957.
- LECOMTE, Nathalie: "L'orientalisme dans le ballet aux XVIIe et XVIIIe siècle", *La recherche en danse*, I, 1982, 54-60.
- LE GENTIL: *Le Virelai et le Villancico: le problème des origines arabes*, Paris, 1954.
- LEVI-PROVENÇAL, E.: *L'Espagne musulmane au Xème siècle*, Paris, 1932.
  - *Islam d'Occident. Études d'histoire médiévale*, Paris (1948).
  - *Histoire de l'Espagne musulmane*, Paris-Leyde, 1950-1967, 3 vols.
  - *Série de conférences sur la littérature et l'histoire de l'Andalousie*, Universidad de Alejandría, Trad. árabe de A. S`ira, El Cairo, 1951.
- Library Yale, Universidad: <http://www.library.yale.edu/neareast/exhibitions/arabmusic1.html>  
[Biblioteca que tiene un rico fondo de manuscritos y libros de música árabe].
- LIÈVRE, Viviane: *Danses du Maghreb. D'une rive à l'autre*, Paris, 1987.
- LIPPMAN, E.A.: *Musical Thought in Ancient Greece*. Nueva York y Londres, 1964.
- LIROLA DELGADO, Jorge.: véase: *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*.
- LOMBA FUENTES, Joaquín.: *La filosofía islámica en Zaragoza*, Zaragoza, 1991.
- LÓPEZ-CALO, José.: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, 2 v.
  - *La música medieval en Galicia*; fotografías de Constantino Martínez (Tino), La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa , 1982.
  - *Historia de la música española, siglo XVII*, Madrid, 1983.
  - *Indices de la revista Tesoro sacro musical : 1917-1978*, Madrid : Sociedad Española de Musicología, 1983.
  - *Clasificación y catalogación de los archivos musicales españoles : ponencia inaugural [de las Jornadas Metodológicas de Catalogación de Fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía]*, Granada : Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1989.
    - *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, Granada, CDMA, 1992, 3 v.
    - *Catálogo de la Capilla Real de Granada*, Granada, CDMA, 1993-94, 2 v.
    - *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria : su reconstrucción y la música de su tiempo*, coordinación, José López-Calo. -- La Coruña : Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994. 2 v. (811) p. : il. col. y n., notación musical.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- *La música en la Catedral de Santiago de Compostela, La Edad Media*, v 5, La Coruña, 1994.
- *Documentario musical de la Capilla Real de Granada*, Granada, CDMA, 2005.
- LORENT, Catherine: *L'inspiration orientale dans la musique de Florent Schmidt. Contribution à l'étude de l'orientalisme en France*, Universidad París-Sobonne IV, 1997, tesis.
- LORTAT-JACOB, B. [ed.]: *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, París, SELAF, 1987.
  - *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, París, 1980, libro + disco flexible de 33 rpm.
- LORY, Pierre: "Danse et spiritualité dans l'espace musulman", en F. SHOTT-BILLMANN: *Danse et spiritualité*, París, Noësis, 1999, 87-97.
- LOUATI, Ali [dir.]: *Centre des musiques arabes et méditerranéennes. Palais du Baron d'Erlanger*, Túnez, Ministère de la Culture, 1992.
- MACRAN, H.S.: *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford, 1902.
- MAHDĪ- AL, Salāḥ: *La musique arabe*, París, 1972.
  - *al-Mūsīqā al-'arabiyya tārijuhā wa adābuhā*, Túnez, 1979.
  - "La nawbah", *Patrimoine Musical Tunisien, 3º fascicule. La Nawbah dans le Maghreb arabe. Nawbet edhil tunisienne*, Túnez, Secrétariat d'Etat aux Affaires Culturelles, Conservatoire National de Musique et de Danse, [1972].
- MAḤFŪZ, Ḥusayn `Alī: *Qāmūs al-mūsīqā al-'arabiyya* (Diccionario de música árabe), Bagdad, 1977.
- MALĪKĪ- AL, Abū Bakr `Abd Allah: *Kitāb riyāḍ al-nufūs* (El libro de los jardines del alma), El Cairo, 1951.
- MALPICA CUELLO, Antonio: *El Concejo de Loja (1486-1508)*, Granada, 1981.
  - *Turillas, alquería del alfoz sexitano. (Edición del Apeo de Turillas de 1505)*, Granada, 1984
  - (ed.) *La cerámica altomedieval en el S de al-Andalus*, Granada, 1993.
  - *Poblamiento y territorio de la Costa de Granada en época medieval*, Granada, 1994.
  - (ed.) *Paisajes del azúcar*, Granada, 1995.
  - *Medio físico y poblamiento en el delta del Guadalfeo. Salobreña y su territorio en época medieval*, Granada, 1996.
  - *Poblamiento y castillos en Granada*, Barcelona, 1996.
  - (ed.) *Castillos y territorio en al-Andalus*, Granada, 1998.
  - *Granada, ciudad islámica. Mitos y realidades*, Granada, 2000

## Reynaldo Fernández Manzano

- (ed.) *Navegación marítima del Mediterráneo al Atlántico*, Granada, 2001.
  
- MAMMERI, Hasseine: "Musique et folklore en Afrique du Nord et au Proche-Orient: les fonds de la Phonothèque nationale", *Arabica*, XIII-3, 1966, 295-306.
- MANUEL BRIENNIO: *Harmonica*, ed. JONKER, G. H. Groningen, 1970.
- MAROUF, Nadir [dir.]: *Le chant arabo-andalou*, París, 1995.
- MAQQARĪ- AL, Abū al-`Abbās Aḥmad: *Nafḥ al-ṭīb fī gṣn al-Andalus al-raṭīb wa ḍikr wazīri-hā Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb* (Exhalación de perfumes: monografía de la España musulmana y del célebre polígrafo granadino Ibn al-Jaṭīb), ed. Iḥsān `Abbās, Beirut, 1968, 8 vols.
  - *Analectes sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne*, R. Dozy, W. Wrigt, L. Khrehl y G. Dugat. Leyde, 1855-1861. 2 vols.
- MARQUARD, P.: *Die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus*. Berlín, 1968.
- MARTÍN MORENO, Antonio.: *El Padre Feijoo y las Ideologías Musicales del XVIII en España*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976.
  - *Sebastián Durón, José de Cañizares: Salir el Amor del Mundo, zarzuela en dos jornadas del siglo XVII*, Málaga: Sociedad Española de Musicología, 1979. Introducción y Estudio mas 152 pp. de edición del texto y la música de la zarzuela.
  - *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
  - *Historia de la Música Española: Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Ed., 1985, reimpressiones en 1996, 2000, 2002.
- DEL CAMPO, Manuel y A. MARTÍN MORENO (eds.). *Francisco Cuenca, Galería de Músicos Andaluces*, La Habana, Cultura S.A., 1927. Edición facsímil de Unicaja, Servicio de Publicaciones, Málaga, 2002.
- MARTÍN MORENO, Antonio (director y coautor); G. EMPARAN BOADA, G.; GONZÁLEZ SÁNCHEZ V.; MARTÍN QUIÑONES M. A.; MARTÍN TENLLADO G.; MARTÍNEZ GONZÁLEZ F.; MESSA POULLET C.; RAMOS LÓPEZ P.; VEGA GARCÍA J.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, CDMA, 2003, 2 vols.
- MAROUF, Nadir dir.]: *Les chant arabo-andalou*, París, 1995.
- MARZŪQĪ, M.: *Dīwān al-Ḥakīm Abī l-Ṣalt*, Túnez, 1974.
- MEIBON, M.: *Antiquae Musicae auctores septem*, 1652.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941.
- MICHAELIDES, S.: *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. Londres, 1978.
- MICHOT, Jean R.: "L'Islam et le monde: al-Ghazālī et Ibn Taymiyya à propos de la musique (samā`)", en G. Florival: *Figures de la finitud*, Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur de la Philosophie, 1988, 246-261.
  - *Musique et danse selon Ibn Taymiyya*, París, 1991.
- MISSUM, `Abdallah: *Ta`ṭīr al-muwaššaḥāt fī l-trūbādūr* (Influencia de las muwaššaḥas sobre los

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

trovadores), Argel, SNED, 1981.

- MITJANA, R.: "L'orientalisme musical et la musique arabe", *Le monde oriental*, I, Uppsula (1906), 184-221.

- "La musique en Espagne", *Encyclopédie de Lavignac*, IV, 1.913-2.351.

- MOLÉ, Marijan: "La danse extatique en Islam", *Les danses sacrées*, Paris, 1963.

- MONRO, D.B.: *The Modes of Ancient Greek Music*. Oxford, 1894.

- MONROE, J. T.: "Aḥmad Ṭīfāšī on Andalusian Music", *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*, *Modern Philology*, vol. 125, University of California (1989), 35-44.

- MORENE, M.: "Les donnés historiques de l'influence de la poésie andalouse sur la lyrique des troubadours", *Annales de l'Institut des Études Occitanes*, n° 7 (1951).

- NAJOCK, D.: *Drei anonyme griechische traktete über die Musik*. Gotinga, 1972.

- *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*. Leipzig, 1975.

- NEUBAUER, Eckhard: "Saḥī al-Dīn al-Urmawī" *E.I.* ed. Fnc., Leiden 1995, vol. VIII, pp: 832-34.

- "Ziryāb", *The New Grove*, Londres (1980), vol. XX, 697-98.

- NEUBECKER, A.J.: *Altgriechische Musik*. Darmstadt, 1977.

- NOURRIT, Chantal y PRUITT, William: *Musique traditionnelle de l'Afrique noire. Discographie. Mauritanie*, Paris, RFI / Centre de Documentation Africaine (Radiothèque n° 3), 1978.

- NYKL, A. R.: *Hispano-arabic poetry and its relations with the old provençal troubadours*, Baltimore, 1946.

- ODEIMI, Béchir: „Kitāb al-imtā` wa-l-infītā`, un manuscrit de Ibn al-Darrāj“, *Arabica* 38 (1991), 40-56.

- *Catalogue des manuscrits de musique arabe qui traitent de l'acoustique (Istanbul)*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1991.

- OLSEN, Miriam Roving, ver ROVSING-OLSEN, Miriam.

- ORGANIZACIÓN ÁRABE PARA LA EDUCACIÓN, LA CULTURA Y LA CIENCIA: *Mustalahāt al-riyādiyāt fī l-ta`līm al-`ām*, Casablanca, 1997

- PACHOLCZYK, J. M.: "The relationship between the nawba of Morocco and the music of the troubadours and trouvères", *The world of music* (1983), XXV-2, 5-16.

- PÂQUES, Viviana: *La religion des esclaves. Recherche sur la confrérie marocaine des Gnawas*, Bérghamo, 1991.

- PEDRELL, F.: *Por nuestra música*, Paris, 1893.

- *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, 1896, Valencia, 1992.

- PÉRÈS, Henri.: *La poésie andalouse en arabe classique au IIe siècle*, Paris, 1953, 2<sup>a</sup> ed. *Esplendor de al-Andalus*, trad. Mercedes García Arenal, Madrid, 1983, 3<sup>a</sup> ed.

- "La poésie à Fes sous les almoravides et les almohades", *Hesperis*, XVIII (1934), 9-40.

- "La poésie arabe d'Andalousie et ses relations possibles avec la poésie des troubadours", *L*

## Reynaldo Fernández Manzano

- Islam d'Occident. Cahiers du Sud*, Marsella-París (1947), 107-130.
- PIGHI, G.B.: *Aristoxeni Elementa Rhythmica*. Bolonia, 1969.
  - PINTACUDA, M.: *La musica nella tragedia greca*. Cefalú, 1978.
  - PITOËFF, Pribislav: "Du cylindre au disque compact. Les archives sonores du Musée de l'Homme (Paris)", *EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Lucca, Libreria Musical Italiana, 1993, 143-149.
  - PLUTARCO: *Obras morales y de costumbres*. Trad. de M. García Valdés. Madrid, 1987.
  - PLUTARCO [Ps]: CAMBERINI, L.: *Plutarco. Della Musica*. Florencia, 1979; LASSERE, F.: *Plutarque, De la musique*. Lausana, 1954; WEIL, H. – Reinach, Th.: *Plutarque de la musique*. París, 1900; ZIEGLER, K.: *Plutarchus, Moralia (IV)*. Leipzig, 1966.
  - POCHÉ, Christian: *La musique arabo-andalouse*, París, 1995, libro + CD.
    - *Vocabulaire des musiques traditionnelles de la Méditerranée*, París, Miinerve, 2000.
    - "Un nouveau regard sur la musique d'al-Andalus: le manuscrit d'al-Tīfāshī", en A. SHILOAH [éd.]: *Actes du XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Madrid, tirada especial de la *Revista de Musicología XVI/1*, "El Encuentro de las Culturas Musicales Cristianas, Judías y Musulmanas en la Península Ibérica (Antes de 1492)", Madrid, (1993), 367-379.
    - y LAMBERT, Jean: *Musiques du monde arabe et musulman. Bibliographie et discographie*, París, 2000.
  - PÖHLMANN, E.: *Denkmäler altgriechischer Musik*. Núremberg, 1970.
  - *Beiträge zur antiken und neuen Musikgeschichte*. Frankfurt am Main, 1988.
  - PORFIDIO: DÜRING, I.: *Ptolemaios und Porphirios über die Musik*. Göteborg, 1932.
  - PTOLOMEO: DÜRIN, I.: *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborg, 1930;
  - SANTOS SANTO, Demetrio: *Claudio Ptolomeo: Armónicas*, Málaga, 1999.
  - PUERTAS VÍLCHEZ, José Miguel.: véase: *Enciclopedia de la cultura andalusí: Biblioteca de al-Andalus*.
  - RAÏB, Hašim Muhammad al: "al-sullam al-mūsīqī 'inda al-Urmawī", *al-manāhil*, Rabat, 1984, n.º 36, pp: 378-82.
  - RAŠID, Subhī Anwar: *al-álāt al-mūsīqīyya fī al-'Usūr al-Islamiyya*, Bagdad, 1975.
  - REINACH, Th.: *La musique grecque*. París, 1926.
  - RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922.
    - *La música andaluza medieval*, Madrid, 1923.
    - *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, 1927; reed. *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1985.
  - RIZQĪ, AL-, Muḥammad al-Šādiq: *al-Agānī al-tūnisiyya* (Los cantos tunecinos), Túnez, 1969, 2ª ed.
  - ROSELLÓ BORDOY, G.: "Música y arqueología: Organología musical y hallazgos

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

arqueológicos”. Música y poesía al Sur de al-Andalus. Sevilla-Granada: Fundación El Legado Andalusi, 1995, 69-75.

-“Instrumentos musicales en barro cocido, una pervivencia medieval”. Rvta. Música Oral del Sur. Granada, 2 (1996), 28-51.

-“Hallazgo de tambores de la España islámica (ss. X-XIV)”. Revista de Musicología, XII, 2 (1989), 411-421 (Roselló Bordoy y R. Álvarez).

-“La cerámica tardo-almohade y los orígenes de la cerámica nasrí”. Actas del IV Congreso Internacional de cerámica Medieval del Mediterráneo Occidental. Lisboa, 1987 (F. Cressier y G. Roselló).

-“De nuevo los animales de juguete otros aspectos de coroplastia andalusí” en Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino-Palma de Mallorca, 1979. Madrid (1983), 210

- ROUANET, J.: “La musique arabe”, *Encyclopédie de Lavignac*, V, 2.667-2.812.

- “La musique arabe dans le Maghreb”, *Encyclopédie de Lavignac*, V, 2.813-2.942.

- ROUGET, Gilbert: *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, 1980.

- ROVSING-OLSEN, Miriam: *Chants et danses de l'atlas (Maroc)*, Cité de la Music, 1997, trad. Española: *Cantos y danzas del Atlas (Marruecos)*, Madrid, 1999, libro + CD.

- RUELLE, Ch.: “L' introduction hermonique de Cleónide”, en *Auteurs Grecs relatifs à la musique*, III. Paris, 1884.

- “Corrections proposées dans l' Anonyme be Bellermand”, *Revue de Philologie*, 32, 1908, 28-29.

- RUBIERA MATA, M<sup>a</sup> Jesús.: *Poesía femenina hispano-árabe*, Madrid, 1989.

- *Bibliografía de la literatura hispano-árabe*, Universidad de Alicante, 1988.

- SACHS, S.: *The history of musical instruments*, Nueva York, 1840.

- SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Musical Instrument*, Nueva York, 1984, vol. II.

- *The New Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980.

- SÁEZ BADILLOS, Á. y TARGARONA BORRÁS, J.: *Diccionario de autores judíos (Sefarad, ss. X-XV)*, Córdoba, 1988.

- ŞAFADĪ AL-, Salāh al-Dīn Jalīl: *Tawšī` al-tawšīh* (Antología de *muwaššahās*), Beirut, 1966.

- ŞAFĪ, al-Dīn `Abd al-Mu`mīn: *Kitāb al-adwār* (Libro de los ciclos musicales), ed. facsímil Universidad de Frankfurt, 1984. Eds. Bagdad, 1980 y El Cairo, 1986.

- *Al-Risāla al-šarafīyya fī l-nisab al-ta`fīyya* (Epístola de Şaraf al-Dīn sobre los intervalos armónicos), ed. facsímil Universidad de Frankfurt, 1984. Ed. Bagdad, 1982. Trad. Carra de Vaux: “Le traité des rapports musicaux ou l'Épître à Şaraf al-Dīn”, *Journal Asiatique*, Paris (1891) y R. D'Erlanger: *La musique arabe*, Paris, 1938, vol. III.

- SAFTA, Aḥmad: *Dirāsāt fī l-mūsīqā al-ýazā`irīyya* (Estudios sobre la música argelina), Argel, 1988.

## Reynaldo Fernández Manzano

- ŠALĀHĪ AL-, Muḥammad b. Ibrahīm: *Kitāb al-'imtā`wa-l-'intifā`bī-masālat samā`al-samā`* (Libro del goce y el provecho de la audición musical), Biblioteca Nacional de Madrid, ms. n. 603, ed. M. Ibn Šaqrūn, Rabat, s/f.
- SALAZAR, A.: *La música de España*, Buenos Aires, 1953.
- SALINAS, Francisco: *Siete libros sobre la música*, versión I, por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, 1983.
- SALVADOR-DANIEL, F.: *Musique et instruments du Maghreb, Argel*, 1863; reeditada en Argel, 1879, con el título: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, 2ª de. 1879; París, 1986.
- ŠĀMĪ AL-, Yūnis: *al-Nūbāt al-andalusiyya al-magribiyya* (La nūba andalusi-magrebí), Casablanca, 1982-1986, 4 vols.
- SAMUEL, Claude [dir.]: *Colloque Influences réciproques des musiques d'Orient et d'Occident*, Rennes, Maison de la Culture, 1974.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.: *La España musulmana*, Buenos Aires, 1946-1960, 2 vols.
- SANTOS SANTO, Demetrio: *Claudio Ptolomeo: Armónicas*, Málaga, 1999.
- SARQĪ AL-, Salah: *al-Mustazrafī qawā`id al-fann wa-l-mūsīqā* (Las reglas del arte y la música), Rabat, 1972.
  - *Aḍuwa`ala al-mūsīqā* (Luces sobre la música marroquí), Mohamadía, 1977.
- SAQUNDĪ AL-, Abū al-Walīd Isma`il: *Risāla fī fadl al-Andalus* (Elogio del Islam de al-Andalus), Trad. E. García Gómez: "Elogio del Islam Español", *Andalucía contra Berbería*, 1976, 73-141.
- SAULNIER, Daniel: "Modes orientaux et modes grégoriens", *Etudes grégoriennes* XV (1997), 45-61.
- SAUVANET, Pierre: *Pour une morphologie du rythme avec une étude détaillée d'une notation rythmique orinale (Saḥī al-Dīn, Bagdad, XIIIe siècle)*, DEA, Universidad París-Sorbonne, 1989.
- SAYDEL, G.: *Symbolae ad doctrinae Graecorum harmonicae historiam*. Leipzig, 1907.
- SCHNEIDER, Marius: *Studien zur Mittelmeermusik 1. Etudes de musique méditerranéenne 1. Die tunesische Nuba ed Dhil /La nouba tunisienne ed Dhil*, Ratisbona, Gustav Bosse Verlag, [1970], (contiene la transcripción musical completa de la nūba).
- SEFRIQUI, Ahmed: *Le festival de Marrakech*, [s. l.] Office Marocain du Tourisme, 1980.
- SERRI, Sid Ahmed: *Chants andalous. Recueil des poèmes des noubates de la musique "sanaa"*. *Musique classique algérienne*, Argel, 1997, libro + CD.
- SHAEFFNER, A.: "Les instruments de musique", *La musique des origines à nos jours*, París, 1968, 3ª ed.
- SHILOAH, Amnon: *The theory of Arabic Music writing (900-1900)*, Munich, 1979.
  - "L'epitre sur la musique des Ijwān al-Safā", *Revue des Études Islamiques*, XXXIV (1966), 125-162.
  - *La perfection des connaissances musicales*, (Kitāb Kamāl adab al-ḡinā, París, 1972).

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- *Music in the world of islam, scales, modos and Rhythms*, London, 1995, pp : 110-126.
- SHIRLAW, M.: "Claudius Ptolomey as Musical Theorist" *Musical Review* 4, 1943, 14-27.
- ŠIHAB al-Dīn Muḥammad: *Safīnat al-mulk wa naḥsāt al-fulk* (Nave del reino y joya de la bóveda del cielo), Antología de muwaššaḥas y casidas, El Cairo, 1892.
- ŠIRĀWĪ, Fath Allāh: *Risāla fi `ilm al-mūsīqā* (Epístola sobre la música), Ed. facsímil, Frankfurt, 1986.
- SIYĀLA AL-, al-Šafāqūsī: *Qānūn al-ašfiyā'fi `ilm nagamāt al-aḍkiya'*(La Ley de los sinceros para conocer las notas de los inteligentes), B. N. de Bagdad, ms. n.º 2.276 y B. N. de Túnez, ms. n.º 19.241.
- SLANE, M. Baron de: *Catalogne des manuscrits arabes*, Bibliothéoque National, París, 1883-1895, p : 4329, n.º 2479.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón.: Jesús de Monasterio: *Concierto en Si menor para violín y orquesta*, ed. crítica, Madrid, ICCMU, 1991.
  - *Música sinfónica alhambrista*: Jesús de Monasterio, Tomás Bretón, Ruperto Chapí, ed. crítica, Madrid, ICCM, 1992.
  - y CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina.: *Recuperación y edición de la producción sinfónica de Manuel García: Sinfonía n. 1, Sinfonía n. 5*, Madrid, ICCMU, 1996.
  - Ruperto Chapí y Gerónimo Giménez: *Preludios e intermedios de zarzuelas*, ed. crítica, Madrid, ICCMU, 1997.
  - Tomás Bretón: *Zapateado, Baile Español, Escenas andaluzas, Polo Gitano*, ed. crítica, Madrid, ICCMU, 1998.
  - Ángel Barrios: *Zambra en el Albayzín, intermedio de La Suerte, Seis Canciones*, ed. crítica CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>. Encina y SOBRINO, Ramón., Madrid, ICCM, 2007.
  - Ruperto Chapí: *Fantasia morisca*, ed. crítica, Madrid, ICCMU, 2010.
- SONNECK: *Chants arabes du Maghreb*, París, 1902, 2 vols.
- SORIANO FUENTES, M. A.: *Música arabo-española y la conexión de la música con la astronomía, la medicina y la arquitectura*, Barcelona, 1853, 4 vols.
  - *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*, Madrid, 1855-1859.
- STARKIE, W.: « L'Espagne: voyage musical dans le temps et l'espace », *Histoire universelle de la musique*, París-Ginebra, 1959.
- STERN. S. M.: « Some textual notes on the muwaššaḥs arabs », *al-Andalus*, XVIII (1953), 130-140.
  - «Andalusian muwaššaḥāt on the musical repertoire of North Africa», *Actas del Primer Congreso de Estudios Árabes e Islámicos de Córdoba en 1962*, Madrid, 1964, 319-327.
  - *Les chansons mozarabes*, Oxford, 1964.
  - *Hispano-Arabic Strophic Poetry*, Oxford, 1974.

## Reynaldo Fernández Manzano

- SUBIRA, J.: *La musique espagnole*, Trad. de M. Jouve, París, P.U.F. 1959.
- ŠUŠTARĪ AL-, Abū al-Ḥasan: *Dīwān* (Diván), El Cairo, 1960.
- SŪYŪTĪ AL-, H. J.: *al-Mustaẓeaf min ajbār al-ŷawārī* (Curiosidades sobre las noticias acerca de las esclavas), Beirut, 1976.
- TĀDILĪ AL-, Ibrahīm: *Agānī al-sīqā fī `ilm al-mūsīqā* (Canciones de la armonía sobre la ciencia musical), Biblioteca Nacional de Rabat, ms. n° 487.
- TAHAR, Aḥmad: *La poésie populaire algérienne*, Argel, 1975.
  - *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Stanley Sadle, 12984.
- TEÓN DE ESMIRNA: *Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*, trad por J. Dupnis, París, 1892.
- THOMSETT, Michael C : *Musical Terms symbols and theory an illustrated Dictionary*, Londres, 1989.
- TĪFĀŠĪ AL-, al-Gafṣī aḥmad: *Mut`at al-asmā` fī `ilm al-samā`* (El placer de los oídos ante la audición musical), vol. XLI de la enciclopedia: *Fadl al-jitāb fī madārik al-hawās al-jams lī-`ūli al-albāb*, ms. Túnez, ed. parcial de al-Tanŷī: “al-Tarā`iq wa-l-aḥān al-mūsīqīyya fī Ifriqīyya wa-l-Andalus”, *Al-Abhāt*, Beirut (1968), n° 21, 93-116.
- ṬOUMA, Ḥabib Ḥassan.: *La musique arabe et les traditions musicales*, París, 1977.
  - “La música andalusí en el Norte de África”, *Música y poesía del Sur de al-Andalus*, Sevilla-Granada, 1995, 35-49.
  - *La música de los árabes*, trad. Ramón Barce, Madrid, 1999.
  - *Der Maqam Bayati mi arabischen Taqsim*, Beiträge zur Ethnomusikologie, 2, Karl Dieter Wagner, Hamburgo, 1976.
- TŪSĪ AL-, Naṣīr al-Dīn: *Risāla fī `ilm al-mūsīqā* (Epístola sobre la ciencia musical), Ed. Z. Yusuf, El Cairo, 1964.
- OLRICH, Michel: *Atlas de música*, Madrid, 1982, t. I.
- UMARĪ, Ibn Fadl Allāh al: *Masālik al-absār fī mamālik al-amsār*.
- URMAWI, Saḥī al-Dīn al: *Kitāb al-Adwār*, ed. Hasim Muhammad, al-Raŷīb, Bagdad, 1980.
- VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando.: *El Cancionero de al-Ḥā`ik*, Tetuán, 1954.
- VARGAS Y GUZMAN, Juan Antonio de: *Explicación de la guitarra*, ed. Ángel Medina, C.D.M.A. Granada, 1994.
- VIDA, Giorgio Levi della: *Elenco die manuscritti arabi islamici della Biblioteca Vaticana*, Vaticano, 1968, pp: 28-29, n.º 319.
- VIGUERA MOLINS, Mª Jesús.: *El Islam en Aragón*, Zaragoza, 1995.
- VILLEGAS GUILLÉN, Salvador: *Anicio Manlio Torquato Severino: Tratado de Música*, Madrid, 2005.
- VINCENT, A. J.: “Notice sur divers manuscrites grecs relatifs à la musique”, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi et d’autres bibliothèques*, XVI, 2, París, 1847, 1-233..

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

- VIRÉ, Marie: "Timbales mamlúkes conservées à la fin du XVIe siècle en l'Eglise Saint-Paul de Narbonne, *Arabica*, V (1958), 191-194.
- WASSERSTEIN, D.: "The language situation in al-Andalus", *Studies on the muwashash and the kharja*, A. Jones y R. Hitchcock, Oxford, Oriental Institute Monographs (1991), 1-15.
- WAZZĀNĪ AL-, al-'Arābī: "Al-Mūsīqā al-andalusiyya al-magrebiyya" (la música andalusí-magrebí), *al-Funnūn*, Rabat (1973), 46-48.
  - *Ma`alumāt rāqiya `ani-ṭ-ṭarab al-andalusī wa-l-`alamāt al-mūsiqiyya* (Conocimientos espléndidos sobre la emoción musical andalusí y los signos musicales), Rabat, 1966.
- WEST, M.L.: *Ancient Greek Music*. Oxford, 1992.
- WESTPHAL, R.: *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*. Leipzig, 1861.
  - *Griechische Rhythmik und harmonik*. Leipzig, 1861.
  - *Aristoxenos von Tarent: Melik und Rhythmik des Classischen Hellenthums*. Leipzig (2 vols.), 1883-1893.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P.: "Aristoxenos and the intervals of Greek music", *Classical Quarterly* 26, 1932, 195-208.
  - *Mode in Ancient Greek Music*. Amsterdam, 1936.
- WRIGHT, O.: "Ibn al-Munaŷŷim and the Early Arabian Modes", *Galpin Society Journal*, n° XIX (1966), 224-256.
  - "Music in Muslim Spain", *Legacy of Muslim Spain*, Leiden, 1992 y 1994.
- WULSTAN, D.: "The muwashash and Zajal revised", *Journal of Arab Oriental Society* (1982), 247-264.
- YAFIL, Edmond: *Maŷmū`āt al-agānī wal-alḥān min kalām al-Andalus* (Recopilación de cantos y melodías andalusíes), Argel, 1904.
  - ŶIRĀRĪ AL-, `Abbās: *Muwaššaḥāt magribiyya* (Muwaššaḥas marroquíes), Casablanca, 1973.
    - *Aṭar al-Andalus `alā `Urūbā* (Huellas andalusíes en Europa), Casablanca, 1980.
- YŪSUF, Z.: *Mūsīqā al-Kindī* (La música de al-Kindī), Bagdad, 1962.
- ZAFRANI, Haïm: *Traditions poétiques et musicales juives en Occident musulman*, París, 1998.
- ZANONCELLI, L.: *La manualistica musicale greca*. Milán, 1990.
- ZAYAS, Rodrigo de.: "La musicología hispano-musulmana en España", Rvta. Awraq, anexo al vol. XI, Madrid (1990), 165-190.
  - *Les morisques et le racisme d'Etat*, París, 1992.
  - *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá 1492-1505*, Sevilla, 1995.
- ZERRŪQĪ, Muḥammad: "Musique occidentale et musique arabe", *IBLA*, Túnez (1950), 268-278.
- ZIEGLESER, K.: *Plutarco*. Brescia, 1965.
- ZGHONDA, Fethi: *La musique dans les chants liturgiques de la confrérie religieuse "Sulamiya" (Tunisie): répertoire et analyse*, Cartago, Fondation Nationale, 1991.

## Reynaldo Fernández Manzano

- *Les instruments de musique en Tunisie*, [Sidi Bou Saïd], Centre des musiques arabes et méditerranéennes, 1992.

- ZINELABIDINE, Mohamed: *Le `ūd, instrument de concert en solo, symbolisme et langage musical*, DEA, Universidad Paris-Sorbonne, 1991.

## GLOSARIO DE TÉRMINOS.

Este glosario contiene una somera selección de términos de lenguaje musical árabe, de la música de al-Andalus, de los moriscos y bereber.

<i>al-ab'ād al-lahniyya:</i>	Intervalo melódico de notas contiguas. Se dividían en tres tipos: a) tono mayor = 1 tono; b) tono medio = 1/2 tono; c) tono menor = 1/4 de tono.
<i>al-ab'ād al-ṣugrā:</i>	Intervalos menores (tercera mayor, tercera menor y segunda mayor).
<i>al-ab'ād al-'udmā:</i>	Intervalos mayores (doble octava, octava + quinta, octava + cuarta).
<i>al-ab'ād al-wuṣṭā:</i>	Intervalos medios (quinta justa y cuarta justa).
<i>Alcayde de juglaras y juglares:</i>	Nombramiento que hacen los Reyes Católicos a Ayaya Fistelī el 13 de febrero de 1492, “conforme usaron tal cargo los Alcaydes nombrados por los moros”. Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, 13 de febrero de 1492, folio 18.
<i>agnza:</i>	El ritmo de los tambores en la música beréber del Gran Atlas Central.
<i>agwal:</i>	En el Gran Atlas occidental: pequeño tambor de barro en forma de cubilete que utilizan los bailarines <i>taskiwin</i> . En el Antiatlas: <i>aḥwash</i> de las mujeres y los jóvenes entre los Issafen.
<i>ahayyu:</i>	En el Gran Atlas Central, nota larga y mantenida por los hombres en un registro agudo para anunciar o

## Reynaldo Fernández Manzano

	concluir los cantos y hacer callar los coros.
<i>ahellil:</i>	Canto religioso de los bereberes, vinculado a la vida agrícola y a otras circunstancias.
<i>aḥidus:</i>	Entre los bereberes, término que incluye un gran número de danzas colectivas diferentes, cantadas con acompañamiento de tambores.
<i>ahnaqqar:</i>	En el Antiatlas, tipo de aḥwash masculino que incluye justas poéticas entre solistas.
<i>aḥwash:</i>	Danzas bereberes que se acompañan de tambor de marco con sonajas y flauta de seis agujeros.
<i>ālātiyya:</i>	Término formado a partir de `āla, instrumento de música. Instrumentista.
<i>allun:</i>	Tambor de marco bereber provisto de sonajas o unos pequeños címbalos.
<i>amarg:</i>	Cantos de boda bereberes realizados por las mujeres para la novia, suelen ser los cantos finales, su carácter es alegre e invita a la danza.
<i>amdyaz:</i>	Poeta-cantor bereber, jefe de un grupo de músicos ambulantes.
<i>amn'qqar:</i>	“El que golpea”, músico bereber que dirige el conjunto de tambores y mantiene el suyo en posición vertical.
<i>andḍam:</i>	Poeta-cantor bereber chleuh.
<i>anrar:</i>	En el Atlas: era para la trilla, por extensión: plaza de danza.
<i>argūl:</i>	Aerófono doble de lengüeta simple (tipo clarinete), formado por un tubo bordón y un tubo melódico, empleado en la música popular rural.
<i>astara:</i>	Paseo. 1) Preludio o interludio instrumental en la música de los bereberes <i>rways</i> . 2) Preludio de una serie de <i>taskiwin</i> ejecutados por flauta y tambores. Interludio bailado entre dos <i>taskiwin</i> por muchachas

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

	jóvenes y denominado <i>astara n ighariwn</i> ( <i>astara</i> de los hombros, por el movimiento de estos en la danza).
<i>bahr</i> (pl. <i>buhúr</i> ):	Metro poético. 1. Tetracordio. 2. Pentacordio.
<i>baladī</i> :	Popular, campesino. Músicas populares de conjuntos instrumentales.
<i>baqiyyah</i> :	Un <i>limma</i> (243/256).
<i>bengri</i> :	Sinónimo de <i>ganga</i> en el Gran Atlas occidental y central (tambos de dos caras)
<i>beraberes</i> :	Bereberes que hablan el <i>tamazight</i> , originarios del Atlas Medio o del Gran Atlas oriental.
<i>bu'd</i> (pl. <i>ab'ād</i> ):	Intervalo.
<i>bu'd dī l-kull</i> :	Octava justa.
<i>bu'd dī l-kull al-ahad</i> :	Octava superior.
<i>bu'd dī l-kull l-aṭqal</i> :	Octava inferior.
<i>bu'd dī l-kull wa al-'arba'</i> :	Octava + cuarta.
<i>bu'd dī l-kull al-awwal</i> :	Octava grave.
<i>bu'd l-irja'</i> :	Intervalo de 1/4 de tono.
<i>bu'd dī l-kull wa jams</i> :	Octava + quinta (duodécimo).
<i>bu'd dī l-maddatayn</i> :	Intervalo diatónico.
<i>bu'd dī l-kull marratayn</i> :	1. Intervalo doble octava. 2. Intervalo con más de 14 notas.
<i>bu'd dī l-kull al-tānī</i> :	Octava aguda.
<i>bu'd muttafiq</i> :	Intervalo consonante que produce una consonancia perfecta (la octava justa, la quinta justa y la cuarta justa).
<i>bu'd muttafiq bi l-ittifāq al-awwal</i> :	Intervalo que posee la primera consonancia interválica (octava justa).
<i>bu'd muttafiq bi l-ittifāq al-tānī</i> :	Intervalo de segunda consonancia interválica (doble octava).

## Reynaldo Fernández Manzano

<i>bu'd mutanāfir:</i>	Intervalo disonante. Produce una consonancia imperfecta (terceras y sextas mayores y menores).
<i>bu ganga:</i>	Tañedor de <i>ganga</i> , tambor de dos caras muy utilizado por los esclavos del Atlas.
<i>bu ughanim:</i>	Músico-bufón bereber que toca el <i>ughanim</i> , aerófono de lengüeta simple, consta de dos cañas, una melódica y otra que hace el bordón.
<i>chleuhs:</i>	Bereberes que hablan el <i>tashlḥiyt</i> , originarios del Gran Atlas occidental o central, de la llanura del Sous o del Antiatlás.
<i>darbūqa:</i>	Tambor de arcilla cocida en forma de cáliz, recubierto de una piel de pescado o cabra. Actualmente se realizan de metal con una membrana de plástico.
<i>dārib:</i>	Tañedor del laúd.
<i>dastān (pl. dasātīn):</i>	Traste de laúd.
<i>dawr o dōr:</i>	Tipo de poesía cantada en el <i>waṣlā</i> oriental. Forma inventada en la segunda mitad del siglo XIX, y basada, como el <i>zējel</i> de al-Andalus, en una cuarteta monorríma con verso de vuelta y estribillo, en lengua dialectal, en donde el conjunto vocal realiza el estribillo y el solista las cuartetos, forma que se puede presentar independiente.
<i>dd'rst:</i>	Literalmente, cadena, hilera. En el Antiatlás designa un tipo de <i>aḥwash</i> masculino en el que se celebran justas poéticas entre los solistas.
<i>dīkr:</i>	Ceremonia religiosa musulmana, de hermandades o no, en la que se evoca el nombre de <i>Allāh</i> llevando a los participantes al trance.
<i>dūlāb:</i>	Introducción musical, a modo de prelude, medida en un ciclo <i>wahda</i> , de corta duración, existían diversos <i>dūlāb</i> para cada modo. Desde los años 1930 el <i>dūlāb</i>

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

	es reemplazado por una composición musical a modo de preludio u obertura.
<i>fadalāt lahniyyah:</i>	Aumentos melódicos (sostenidos y bemoles).
<i>al-fājiṭī:</i>	Modo rítmico persa compuesto de 20/8.
<i>al-fājiṭī l-za`id:</i>	Modo rítmico aumentado compuesto de compás 28/8.
<i>al-fāṣila al-wustā:</i>	Nota aguda (La) = Media disyuntiva.
<i>ganga:</i>	Tambor de dos caras que se toca con dos baquetas encorvadas. Originario de la cofradía subsahariana de los <i>gnawa</i> , acompañado de Unas castañuelas de metal de gran tamaño llamadas <i>tiqrqqawin</i> .
<i>genbrī:</i>	Véase <i>lotar</i> .
<i>hāddat al-haddāt:</i>	Nota sobreaguda (Sol) = Aguda de las sobreagudas.
<i>hāddat al-munfāṣilāt:</i>	Nota aguda (Re) = Aguda de las disyuntivas.
<i>hāddat al-awsāt:</i>	Nota Fa = Aguda de las medias.
<i>hāddat al-ra`isāt:</i>	Nota Do = Aguda de las principales.
<i>hank:</i>	Estructura responsorial entre el solista y coro.
<i>harakah:</i>	Movimiento rítmico o melódico. Tiempo.
<i>harakah batī`a:</i>	Movimiento lento.
<i>harakah mu`tadilā:</i>	Movimiento moderado, <i>andante</i> .
<i>harakah sarī`a:</i>	Movimiento rápido, <i>presto</i> .
<i>harakat al-ṣawṭ:</i>	Movimiento del sonido.
<i>al-hāsāh al-sāmi`yah:</i>	Percepción auditiva.
<i>hāssat al samā`:</i>	Percepción de oído del canto.
<i>hawād al nagam:</i>	Notas sobreagudas.
<i>al-haza`y:</i>	Modo rítmico continuo, ciclo rítmico.
<i>hay`ah munāsibah:</i>	Forma proporcional. Forma de obtener proporciones armónicas.
<i>al-hiddah:</i>	Agudeza.
<i>hi`yazī:</i>	Modo rítmico clásico, ciclo rítmico.
<i>ihṭizāz al-awṭār:</i>	Vibración de las cuerdas.
<i>ihṭizāz al-ṣawṭ:</i>	Vibración del sonido.

## Reynaldo Fernández Manzano

<i>'ilm al-nisb al-tā'lifīyya:</i>	Ciencia del conocimiento de las proporciones armónicas.
<i>'ilm al-iqā':</i>	Ciencia del conocimiento del ritmo.
<i>al-ihsās bī l- ṣawt:</i>	Percepción del sonido.
<i>imdyazn:</i>	Pl. de <i>amdyaz</i> : grupo de músicos ambulantes bereberes.
<i>imtizāyẓ al-nagamāt:</i>	Relación de varias notas. Consonancia de notas.
<i>inshād:</i>	Término genérico que designa el canto religioso musulmán, excepto la recitación coránica.
<i>intiqāl:</i>	Movimiento melódico de la nota grave a la aguda. Pasar una composición de un modo a otro.
<i>intiqāl al-dāfir:</i>	Movimiento melódico alternado intervalos largos-pequeños/ ascendentes-descendentes.
<i>intiqāl 'alā in'irāy:</i>	Movimiento melódico ascendente-descendente con un modelo que alterna la dirección libre pero no vuelve a la nota fundamental.
<i>intiqāl 'alā istidārah:</i>	Movimiento cíclico. Melodía simétrica ejecutada en ambas direcciones desde la nota tónica que produce vueltas después de cada nota, de cada dos notas y de cada tres.
<i>intiqāl 'alā istiqāmah:</i>	Movimiento melódico de forma alternativa en una dirección ascendente o descendente.
<i>intiqāl hābit:</i>	Movimiento melódico descendente.
<i>intiqāl mutṭaṣil:</i>	Movimiento diatónico de notas alternativas sin saltos.
<i>intiqāl sā'id:</i>	Movimiento melódico ascendente.
<i>al-iqā':</i>	Ritmo.
<i>iqāmah:</i>	Pausa. Silencio.
<i>istidarāt al-hawā':</i>	Circulación del aire.
<i>iṣfahān:</i>	Modo melódico.
<i>iskraḍ:</i>	En el Antiatlas y Gran Atlas occidental, justa poética en forma de intercambios dialécticos injuriosos.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

<i>iṣṭihāb</i> :	Afinación de las cuerdas del laúd.
<i>iṣṭihāb al-ma' hūd</i> :	Afinación ajustada inventada por al-Urmawī.
<i>ittifāq</i> :	Añadido. Consonancia.
<i>ittifāq -awwal</i> :	Consonancia de primera especie (octava perfecta).
<i>ittifāq al-tānī</i> :	Consonancia de segunda especie (doble octava).
<i>izli</i> , <i>pl. izlan</i> :	poesía cantada de los bereberes al iniciar el <i>aḥīdus</i> , casi siempre en forma de justa poética.
<i>jafāta</i> :	Voz baja. Gravedad.
<i>jāfīf</i> :	Modo rítmico ligero.
<i>jāfīf al-taqīl</i> :	Modo rítmico moderado descrito por los teóricos clásicos conocido, además, por <i>Mujammas</i> en al-Urmawī.
<i>jawāṣ al-ṣawt</i> :	Características del sonido.
<i>kamān</i> , <i>kamānya</i> , <i>ḡarāna</i> :	Antiguo nombre del violín persa, que actualmente designa al violín occidental.
<i>l`amt</i> :	En los Chleuhs, asociación de hombres jóvenes para aprender a tocar el tambor.
<i>lahn</i> :	Melodía. Conjunto de notas diferentes en agudeza y gravedad.
<i>layālī</i> :	Canto libre o medido que introduce o concluye, improvisado sobre las palabras “ <i>ya lēl ya `ēn</i> ” (Oh noche, oh ojo).
<i>lāzima</i> :	Réplica instrumental improvisada a una frase cantada.
<i>l`msaq</i> :	Justa poética sobre versos dodecasílabos en la música bereber.
<i>l`wnt</i> :	Asociación de músicos y bailarines de <i>taskiwin</i> , que incluye a amigos y ayudantes en el Gran Atlas occidental.
<i>l`yaḍ</i> :	Locuciones de llamada a las mulas y mulos de los hombres, quejas o llamadas de las mujeres en las bodas.

## Reynaldo Fernández Manzano

<i>lotar:</i>	Laúd de tres o cuatro cuerdas que tañen los músicos ambulantes en la música popular bereber, también denominado <i>genbrī, hayhūy, suisdī, swissan, lutar, tidinīt</i> , etc.
<i>mabdā'</i> :	Nota fundamental de un modo melódico.
<i>al-madarrāh:</i>	Arcilla seca que se lanza en un estanque para producir ondas concéntricas y sonidos.
<i>maddāh:</i>	En el ámbito popular, himnoda que interpreta un <i>dīkr</i> en el marco privado de las cofradías.
<i>madīh:</i>	Poema en árabe clásico o dialectal en alabanza del Profeta o algún Santo popular, personaje reconocido en la tradición islámica por su sabiduría y vida ejemplar.
<i>al-mafrūdā:</i>	Nota fundamental (Sol grave).
<i>al-majūrī:</i>	<i>Juerga: término compuesto de dos palabras que significa “beber vino”.</i>
<i>maqām:</i>	Modo musical, caracterizado por una fundamental, una escala y una tradición de tratamiento. (Véase apartado de teoría musical).
<i>al-masāfāh:</i>	Distancia. Intervalo musical.
<i>mazmūm:</i>	Modo melódico clásico, actualmente equivale al modo melódico “ <i>maqām yaharkah</i> ”.
<i>mawwāl:</i>	En el ámbito popular, poema cantado en árabe dialectal cuya melodía es improvisada, medido o no, que se puede acompañar rítmicamente.
<i>miqdār:</i>	Medida interválica. Frecuencia de afinación.
<i>mizān:</i>	Ritmo.
<i>mizmār:</i>	Aerófono de lengüeta doble, tipo oboe, terminado en un pabellón cónico, utilizado en la música popular.
<i>mugannī:</i>	cantante.
<i>mujālifat al-ṣawt:</i>	Oposición del sonido

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

<i>munfaṣil:</i>	Tono o semitono “disyunto” que separa una combinación de dos tetracordios.
<i>munṣid:</i>	Himnoda que interpreta cantos religiosos.
<i>al-mukarrar al-mujtalif:</i>	Repetición diferente.
<i>al-mukarrar al-mutasāwī:</i>	Repetición igual.
<i>muqawwamāt al-alhān:</i>	Estructura melódica.
<i>muqāwamat al-ṣawt:</i>	Resistencia acústica.
<i>murakkabāt:</i>	Combinaciones. Elementos de estructura musical.
<i>muṣādamah:</i>	Choque.
<i>mutafādil tulātī:</i>	Ciclo rítmico disyunto. Modo rítmico ternario desigual.
<i>mutalā`m al-ittifāq:</i>	Consonancia interválica.
<i>mutasāwī tulātī:</i>	Ciclo rítmico ternario igual.
<i>muṭlaq al-watar:</i>	Nota producida al pulsar la cuerda al aire del `ūd.
<i>mutrib (fem. mutriba):</i>	Cantante solista.
<i>muwašṣaḥa:</i>	Forma poético-musical inventada en al-Andalus a finales del siglo IX, muy extendida por todos los países árabes, combinaba el árabe literal con la <i>jarcha</i> en lengua romance (español antiguo), también hay otras en lenguas dialectales. Dada su complejidad rítmica es una de las pruebas para obtener el título de canto en diversos conservatorios de música del mundo árabe.
<i>muḡannab al-sabbāba:</i>	Traste del `ūd que produce notas graves pulsado con el dedo índice.
<i>muḡannab al-wustā:</i>	Traste del laúd que produce las terceras notas, pulsado con el dedo corazón.
<i>al-naḡij:</i>	Flautista.
<i>nagmah (pl. nagamāt):</i>	Nota musical.
<i>nagma masmū`a:</i>	Nota auditiva. (Literalmente: conjunto de notas).
<i>nagmat al-binṣir:</i>	Nota producida al pulsar el `ūd con el dedo anular.

## Reynaldo Fernández Manzano

<i>nagmat al-jinšir:</i>	Nota producida al pulsar el <i>`ūd</i> con el dedo meñique.
<i>nagmat al-sabbāba:</i>	Nota producida al pulsar el <i>`ūd</i> con el dedo índice.
<i>nāqiš al-ittifāq:</i>	Consonancia imperfecta.
<i>naqrah:</i>	Percusión. Punteo del laúd.
<i>naqus:</i>	1. Idiófono metálico golpeado con dos objetos metálicos (pinchos de brochetas, pulseras...), utilizando utensilios de la casa comunes (barra de hierro, bandeja metálica de té...). 2. Danzas cantadas por las mujeres Chleuhs para divertirse mientras esperan el té o la comida, acompañándose del <i>naqus</i> .
<i>nawā:</i>	Modo melódico.
<i>nawa' (pl. anwā')</i> :	Especie. Término utilizado para una octava: tetracordios o pentacordios.
<i>nāy:</i>	Flauta de caña con tubo abierto sostenida oblicuamente.
<i>nisb al-adwār:</i>	Proporciones rítmicas.
<i>nisb al-awwal marātib</i>	
<i>al-matal wa l-ŷuza':</i>	Intervalo de quinta justa.
<i>nisb al-di`af:</i>	Intervalo de octava justa.
<i>nisb al-matal wa l-tulut:</i>	Intervalo de cuarta justa.
<i>nisb al-matal wa l-tumun:</i>	Intervalo de tono mayor (tanīnī). (1/8, 9/8).
<i>nisb tā`lifīyya:</i>	Proporciones armónicas.
<i>nūba:</i>	Ronda, término que designa la música andalusí conservada en el Norte de África (Marruecos, Argelia y Túnez), con diversas escuelas y formas. Estructuras de larga duración que articulan partes instrumentales y ciclos vocales en la tradición andalusí-magrebí.
<i>nuiqsat:</i>	Pequeños címbalos de cobre de los bailarines o bailarinas y que hacen entrechocar en las manos.
<i>qānūn:</i>	Cítara trapezoidal de madera con 24 órdenes de cuerdas, punteadas con ayuda de plectros.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

<i>qasīda</i> :	Literariamente, poema monorrímo y monométrico. Musicalmente, todo texto cantado en árabe literal (clásico).
<i>qasīda mursala</i> :	<i>Qasīda</i> cantada sobre una melodía no medida, compuesta o improvisada.
<i>qasīda muwaqqa'a</i> :	<i>Qasīda</i> cantada en el ciclo <i>wahda</i> 4/4, sobre una melodía compuesta o improvisada.
<i>qufl, qufla</i> o <i>qafila</i> :	Cerrojo, cierre, cadencia conclusiva instrumental o vocal. Cada músico debe conocer un repertorio de <i>qufl</i> en cada modo <i>qafalāt</i> -clichés melódicos que después puede mezclar para hacer uno original. En la <i>muwaššaha</i> designa la <i>jarcha</i> .
<i>al-quwwah al-dāfi'ah</i> :	Intensidad del sonido, volumen.
<i>al-quwwah al-sāmi'a</i> :	Agudeza auditiva.
<i>rabāb</i> :	Viola de una o dos cuerdas de tripa frotada por un arco de crines de caballo. Tradicionalmente el tañedor de <i>rabāb</i> era el director del grupo. El <i>rabāb</i> dio el <i>rabel</i> en el occidente cristiano.
<i>rāhawī</i> :	1. Modo melódico. 2. Segmento tetracordial, similar al tetracordio <i>mazmúm</i> .
<i>al-rāyī'</i> :	Vuelta.
<i>al-rāyī' al-mujtalif</i> :	Vuelta diferente.
<i>al-rāyī' al-mutasāwī al-nisb</i> :	Vuelta de proporciones iguales.
<i>al-rāyī' al-mutawātir</i> :	Vuelta consecutiva.
<i>rays</i> :	Jefe, maestro del grupo.
<i>raysa</i> :	Mujer cantante o bailarina.
<i>riqq</i> :	Pandereta enmarcada dotada de seis pares de sonajas metálicas, es el instrumento rítmico por excelencia en la música árabe.
<i>risālā</i> :	Epístola. Opúsculo.
<i>r'sh</i> :	Entre los bereberes, palmas ejecutadas con las manos

## Reynaldo Fernández Manzano

	“en posición horizontal”.
<i>ruba'tanīnī</i> :	Cuarto de tono interválico, equivalente a un semibemol.
<i>al-ramal</i> :	Modo rítmico, ciclo rítmico.
<i>rāst</i> :	Modo melódico.
<i>sabab</i> :	Término prosódico utilizado por los teóricos árabes para indicar la duración de dos consonantes en un pie métrico.
<i>šad</i> (Pl. <i>šudūd</i> ):	Modo melódico dividido en dos tetracordios conjuntos o en un tetracordio y un pentacordio.
<i>šafá l-šawt</i> :	Voz nítida.
<i>šahrūd</i> :	Instrumento cordófono antiguo inventado por <i>Julāyṣ Ibn Ahwaṣ</i> (s. X). El teórico al-Qādir Ibn Gaybī lo describe como cardófono de 10 cuerdas dobles e incluso 12, que producía el mayor número de notas conocido entre los cordófonos de su época.
<i>saltana</i> :	Concentración y dominio de los intervalos y el <i>maqām</i> que deben tener los instrumentistas para comunicar el <i>tarab</i> , emoción, “duende”.
<i>al-samā'</i> :	Audición musical y rítmica.
<i>al-šammáj</i> :	(Pl. <i>šammájayn</i> ) Dos conductos auditivos.
<i>sarí'al-hazây</i> :	Modo, ciclo rítmico con movimiento rápido.
<i>al-šawt</i> :	Término que dependiendo de los teóricos y la época define: Sonido físico. Nota. Voz. Modo melódico en los albores período islámico. Suite vocal en la región Hiýaz.
<i>al-šawt al-hayūlī</i> :	Acústica.
<i>al-šawt al-musmū'</i> :	Sonido auditivo.
<i>šayj</i> :	Persona que ha tenido una enseñanza religiosa, intérprete del repertorio religioso musulmán.
<i>al-šiddah</i> :	Intensidad, volumen.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

<i>shikhat:</i>	Entre los bereberes, bailarina-cantante que se acompaña de un grupo de músicos.
<i>simsimiyya:</i>	Lira de cinco cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia redonda y sostenida verticalmente por el intérprete. Su afinación es pentatónica y se utiliza en la región de Nubia y Aswán.
<i>al-ṣinā'ah:</i>	Práctica musical.
<i>šī'r:</i>	Poesía.
<i>surādiq:</i>	Gran tienda de tela engalanada, montada en las proximidades de las mezquitas con motivo de fiestas o entierros.
<i>sur'at al-ṣawt:</i>	Velocidad del sonido. Aceleración. Tiempo.
<i>ṭabl:</i>	(Pl. <i>ṭubul</i> ). Tambor de doble membrana.
<i>al-tā'lif:</i>	Composición musical.
<i>al-ṭabaqah:</i>	Registro (tetracordio), modo.
<i>al-ṭabaqah al-'ūlā:</i>	Primer tetracordio o pentacordio de una escala.
<i>al-ṭabaqah al-ṭāniya:</i>	Segundo tetracordio o pentacordio de una escala.
<i>al-ṭabaqah al-ṭālitā:</i>	Tercer tetracordio que empieza a partir de la octava aguda.
<i>al-ṭabaqah al-rābi'a:</i>	Cuarto tetracordio que finaliza la octava aguda.
<i>al-ṭad'īf:</i>	Repetición de percusiones que se añaden a un ciclo rítmico con modelos derivados.
<i>al-ṭad'īf al-awwal:</i>	Intervalo de limma pitagórico.
<i>al-ṭad'īf al-ṭānī:</i>	Intervalo diatónico.
<i>taghwīrit:</i>	grito emitido por las mujeres bereberes para animar, jalear, en un contexto profano o ritual. Según la ocasión diferencian una variedad de gritos, cortos, largos, vibrantes con la lengua, etc.
<i>tajt:</i>	Conjunto de música que comprende: <i>'ūd</i> , <i>qānūn</i> , <i>kamānya</i> (violín), <i>nāy</i> y <i>riqq</i> . Desde 1930 se ha ampliado incorporando instrumentos occidentales

## Reynaldo Fernández Manzano

	como violonchelo, contrabajo, acordeón, piano, clarinete, etc. En la actualidad también designa una formación orquestal oriental.
<i>al-takrir:</i>	Repetición.
<i>tamazight:</i>	Dialecto bereber del Atlas Medio y del Gran Atlas oriental.
<i>tamdīd:</i>	Modalidad. Grado de tensión de la cuerda, afinación de un instrumento musical.
<i>tamdyazt:</i>	Poesía cantada de los bereberes con carácter moral o político.
<i>tamghra:</i>	Danza ritual nupcial de los bereberes Chleuhs y Ayt Mgoun.
<i>tanbūra:</i>	Ver <i>simsimiyya</i> .
<i>Tanḍāmt:</i>	1. Poetisa bereber. 2. Justas poéticas de los bereberes destinadas a grabaciones y a la venta.
<i>al-ṭaqīl al-awwal:</i>	Primer modo rítmico lento. Uno de los cuatro ritmos clásicos.
<i>al-ṭaqīl al-tānī:</i>	Segundo modo rítmico lento.
<i>ṭaqīlat al-awsāt:</i>	Grave de las medias. Nota Re.
<i>ṭaqīlat al-haddāt:</i>	Grave de las agudas. Nota Mi sobreaguda.
<i>ṭaqīlat al-mafrūdāt:</i>	Grave de las añadidas. Nota Sol grave.
<i>ṭaqīlat al-munfasilāt:</i>	Grave de las disyuntas. Nota Si aguda.
<i>ṭaqīlat al-ra'isāt:</i>	Grave de las principales. Nota La grave.
<i>taqsim al-bu'd:</i>	División del intervalo en varios segmentos.
<i>taqsim al-watar:</i>	División de la cuerda en varios segmentos.
<i>taqtūqa:</i>	Típica del <i>waṣlā</i> oriental. Después de la Primera Guerra Mundial se ha convertido en una canción ligera comercial.
<i>taqṣīm:</i>	Improvisación instrumental sobre un modo dado, no medida, en principio introducía o cerraba un ciclo, desde los discos de pizarra de 78 revoluciones se ha

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

	independizado como pieza instrumental.
<i>tarab:</i>	emoción, goce estético intenso, momento mágico.
<i>al-ṭaraf al-`had:</i>	Nota aguda. Octava aguda.
<i>al-ṭaraf al-atqal:</i>	Nota grave. Octava grave.
<i>tarcón:</i>	Impuesto que se les cobraba a los moriscos por las zambras y léilas. Asociado al cargo de “Alcayde de juglaras y juglares”, existente en el reino Nazarí de Granada y que estuvo vigente en la etapa posterior de 1492-1519.
<i>tashlḥiyt:</i>	Dialecto bereber del Gran Atlas occidental y central, del AntiAtlas y de la llanura del Sous.
<i>taskiwin:</i>	Danza guerrera de los bereberes interpretada por hombres acompañada de tambores de barro y flauta.
<i>tasrgwlt:</i>	Para los bereberes del AntiAtlas, último verso de la estrofa que resumen la intención general del poema.
<i>thrrim:</i>	Onomatopeya. Entre los bereberes designa el tambor de grupo que se diferencia del tambor solista. Es de sonido más grave y se toca en posición horizontal.
<i>al-ṭiql:</i>	Sonido grave.
<i>tiqrqqawin:</i>	Onomatopeya. Grandes castañuelas de metal que se tocan en las hermandades <i>gnawa</i> . En la actualidad muy difundidas en otras músicas bereberes.
<i>tismammayin:</i>	Plural de <i>tasmammayt</i> , pequeñas sonajas sujetas al tambor de marco, cascabeles sujetos al cuerno de pólvora de los bailarines bereberes.
<i>`ūd:</i>	Laúd de caja abombada con cinco cuerdas dobles, punteado con un plectro. Es el rey de instrumentos musicales del mundo árabe, sobre él se ha desarrollado una interesante iconografía así como poesías y relatos literarios.
<i>‘uṣṣāq:</i>	Modo melódico.

## Reynaldo Fernández Manzano

<i>`usūl al-iqā`:</i>	Modos, ciclos rítmicos.
<i>wasla:</i>	<i>Suite</i> libremente realizada en un mismo modo con modulaciones a modos afines, instrumental y vocal, en marcos profanos y religiosos.
<i>watar al-bamm:</i>	Primera cuerda del laúd que produce la nota fundamental grave (nota Sol).
<i>watar al-hād:</i>	Cuerda prima y quinta del laúd (Nota Fa sobreaguda).
<i>watar al-maṭlaṭ:</i>	Segunda cuerda del laúd (Nota Re).
<i>watar al-maṭnā:</i>	Tercera cuerda del laúd. (Nota Sol aguda).
<i>watar al-zīr:</i>	Cuarta cuerda del laúd (Nota Do aguda).
<i>wāsitat al-awsāt:</i>	Media de las medias. (Nota Mi).
<i>wāsitat al-haddāt:</i>	Media de las agudas (Nota Fa sobreaguda).
<i>wāsitat al-munfasilāt:</i>	Media de las disyuntas. (Nota Do aguda).
<i>wāsitat al-ra`isāt:</i>	Media de las principales. (Nota Si grave).
<i>al-wuṣṭā:</i>	Dedo corazón. La media. (Nota Sol aguda).
<i>al-ŷahārah:</i>	Voz aguda.
<i>al-ŷama`:</i>	Conjunto de notas. Una octava. Un sistema.
<i>al-ŷama` al-kāmil:</i>	Doble octava.
<i>ŷama`āt al-naqarāt:</i>	Conjunto de percusiones.
<i>al-ŷama` al-nāqiṣ:</i>	Octava imperfecta. (Modo que finaliza en el 7.º grado).
<i>al-ŷama` al-tām:</i>	Octava perfecta. (Modo que finaliza en el 8.º grado).
<i>al-ŷama` al-tām al-`atqal:</i>	Octava perfecta grave. (Modo que comienza de la nota Sol grave).
<i>al-ŷama` al-tām al-`ahad:</i>	Octava perfecta aguda. (Modo que comienza de la nota Sol aguda).
<i>al-ŷama` al-tānī:</i>	Octava aguda.
<i>al-yarā`:</i>	Flauta de caña (especie de <i>nāy</i> ).
<i>ŷassa al-awtār:</i>	Tañer pulsando las cuerdas con los dedos.
<i>ŷassa al-nagam:</i>	Tañer la nota grave y la aguda simultáneamente produciendo una octava justa.

## La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.

<i>al-ŷins</i> :	Género.
<i>al-ŷins dū al-maddatayn</i> :	Género diatónico.
<i>al-ŷins al-lawnī</i> :	Género cromático.
<i>al-ŷins al-layyin</i> :	Género suave.
<i>al-ŷins al-mufrad</i> :	Género aislado (Pentacordio).
<i>al-ŷins al-muttasil</i> :	Género conjunto.
<i>al-ŷins al-nadim</i> :	Género diatónico seguido de un semitono y dos tonos mayores.
<i>al-ŷins al-qawī</i> :	Género fuerte.
<i>al-ŷins al-qawī al-munfasil</i> :	Género fuerte (diatónico) disyunto.
<i>al-ŷins al-rāsim</i> :	Género enarmónico.
<i>al-zajmah</i> :	Plectro para pulsar el cordófono ( <i>ūd</i> ), púa.
<i>zamān</i> (pl <i>azminā</i> ):	Tiempo rítmico. Duración.
<i>zambra</i> :	Termino que designa la música de los moriscos del Reino de Granada. Posteriormente (s. XIX) flamenco de los gitanos de las cuevas del Sacromonte de Granada.
<i>zéjel</i> :	forma poético-musical inventada en al-Andalus, que utilizaba estribillo y cuarteta monorríma, escrito en árabe andalusí o hispano-árabe. Por extensión composición escrita en árabe dialectal.
<i>ziyādat al-hiddah</i> :	Incremento de la agudeza.
<i>ziyādat al-'irjā'</i> :	Incremento de la gravedad.