

## Artículos

# LA TEORÍA MUSICAL ÁRABE EN EL MARCO DE LA CULTURA CLÁSICA Y MEDIEVAL

**Reynaldo Fernández Manzano**

*Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, profesor de la Universidad Internacional de Andalucía UNIA*

### Resumen:

La teoría musical árabe y de al-Andalus se estudia dentro del contexto de la cultura clásica de Grecia y Bizancia así como en el mundo medieval cristiano de occidente. Los mitos, el papel de la música en la educación y las teorías musicales dentro del mundo científico de la época. Se analizan los principales tratadistas así como sus obras y aportaciones.

**Palabras clave:** Teoría musical árabe, teoría musical de al-Andalus, tratados musicales moriscos, teoría musical griega, teoría musical de la Edad Media.

### *The Classical and Medieval Cultural Frameworks of Arab Music Theory*

### Abstract:

In this article, Arab music theory and that of al-Andalus are set into the wider cultural contexts of Ancient Greece and Byzantium as well as the Western medieval Christian world. The author explores certain myths and the place of music in education and that of musical theories in the scientific worldview of each period. He also identifies the principal writers of treatises on music and analyses their writings and contributions.

**Keywords:** Arab music theory, the music theory of al-Andalus, musical treatises of the Moriscos, Greek music theory, medieval music theory.

**Fernández Manzano, Reynaldo.** “La teoría musical árabe en el marco de la cultura clásica y medieval”. *Música oral del Sur*, n. 10, pp. 10-45, 2013, ISSN 1138-8579.

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>1</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 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, Egiptio, 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.

<sup>1</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.

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, Munaŷŷim, Ijwān al-Šakā' (Los Hermanos de la Pureza) y escuela 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 ṭunbūristas: 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, Aristides Quintiliano, ibn Sinā (Avicena), Šafī al-Dīn al-Urrnawī (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.

## 1. Mitos musicales.

### 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>2</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>3</sup>.*

El ritmo y el éxtasis de la música es lo que Alcibiades sentía cuando Sócrates tocaba los aulós. Marsias también fue un tañedor de aulós<sup>4</sup>. Marsias perdió el duelo musical con Apolo y por eso fue descuartizado vivo.

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE: El nacimiento de la tragedia, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

<sup>3</sup> Esquilo, *Fragmento 71*, en Giorgio COLLI: *La sabiduría griega*, vol. I, Trotta, Madrid, 1998.

<sup>4</sup> PLATÓN: *El banquete*, 215c.

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>5</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.

### **1.2. Música y muerte: el rito del sacrificio.**

Orfeo había seducido a las terribles divinidades del Hades con su lira, igual que había hecho con árboles y piedras. Tanto en la versión de Virgilio como en la de Ovidio<sup>6</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>7</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–.

### **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 Adan. 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>8</sup>.*

<sup>5</sup> Massimo DONÀ: Filosofía de la música, Global rhythm, Barcelona, 2008.

<sup>6</sup> OVIDIO: Metamorfosis, XI, 1-66.

<sup>7</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.

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-Ŷinn)*<sup>9</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>10</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>11</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 grandes *aswāq al-`arab* o centros comerciales más importantes de la época, como Medina, Ṭafif 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 *Ḥāna*, 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>12</sup>.

## 2. Educación, ethos y música.

Música educativa y música degenerada. El ethos de cada melodía y ritmo es lo que le confiere distintas utilizaciones 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

<sup>9</sup> Al-MAQQARĪ.: *Nafḥ al-Ṭibb*, III, 125-126.

<sup>10</sup> HOMERO: *La Odisea*, ed. cast. Fernando Gutiérrez, Barcelona, 1980, XXII, 344 ss.

<sup>11</sup> *Ibid.*, VIII, 261 ss.

<sup>12</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).

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 contrario<sup>13</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>14</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 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*

<sup>13</sup> PLATÓN: *La República*, III, 400 a, b.

<sup>14</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)

*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 frígios 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>15</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 gozar 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 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. Compañían alocuciones de partes iguales [versos], estableciendo entre ellas una concordancia mutua que se advertía por el número de letras cambiantes y letras quiescentes [sílabas 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*

<sup>15</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.

*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.

### 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.

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>16</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>17</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 las 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.*

<sup>16</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>17</sup> Platón: *Timeo* [www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Timeo.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Timeo.pdf) p. 13 y p.22.

*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 disarmonica 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.*

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>18</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...*

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

---

<sup>18</sup> Plotin: *Les Ennéades*, París, 1957-1959, texto griego, traducción francesa y notas M. N. BOUILLET, 3 vols. Première Ennéade, Livri Troisième.

medieval, como ha analizado Seyyed Hossein Nars<sup>19</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 Artifice 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 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...*

#### 4. La música como ciencia (cronológicamente).

Los Sumerios y los Egipcios, en los albores de la historia, usaron escalas y modos ligadas a relaciones numéricas bien establecidas<sup>20</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*

<sup>19</sup> NARS, Seyyed Hossein.: *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona, ed. Herder, 1985, Cap.: “Hermes y los escritos herméticos en el mundo islámico”.

<sup>20</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, reimpression 1999.

de *Aristides Quintiliano*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1990<sup>21</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>22</sup> fue el primero –al que se le atribuye– que de forma 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 re2. Luego el re1 estará representado por 9/8, y de esta forma se continúa con los demás sonidos.

<sup>21</sup> ARÍSTIDES QUINTILIANO: *Sobre Música*, estudio, traducción y comentarios de Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, 1996.

<sup>22</sup> F. BELLARMANN: *Die Tonleitern and Musiknoten der Griechen* Berlin, 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 occidental*. Madrid, 1992.

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:

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

$F \cdot n+1/n$ ; 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>23</sup>, será el primer tratado musical técnico conservado casi entero.

El libro I trata sobre las partes de la ciencia que se ocupan del *mélos*, 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 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.

<sup>23</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.

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 en la *rhythmopoía*”) 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 *rhythmopoía*, entre “sistema” y “realización”.

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

Las fuentes citan un diálogo atribuido a Plutarco<sup>24</sup> pero la crítica actual lo considera espúreo, *Acerca de la Música*.

#### **Nicómaco de Gerasa** (s. II).

Nicómaco de Gerasa<sup>25</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

<sup>24</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>25</sup> NICOMAQUE (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].

tonos según el peso de cada trozo de hierro. Su obra conservada, porque realizó otra más amplia perdida, es *Enchiridion harmonices*.

***Aristides Quintiliano (siglo II d.C.).***

Aristides Quintiliano<sup>26</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 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 aquella 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 zodíaco, 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 *melopoïia*, la *rhythmopoïia* y la *poïesis* respectivamente; esta parte concluye 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).

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

<sup>26</sup> ARÍSTIDES QUINTILIANO: *De Musica*, ed Winnington-Ingram, Leipzig, 1963. ARÍSTIDES QUINTILIANO: *Sobre la Musica*. Trad de L. GIL y B. COLOMER, Madrid, 1996.

Claudio Ptolomeo<sup>27</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 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 Zodíaco. 9. De qué modo los unísonos y consonancias del concierto armónico aparecen también en el Zodíaco. 10. La variación continua de los sonidos se asimila al movimiento de los astros en longitud. 11.

---

<sup>27</sup> I. DÜRIN: *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*. Göteborg, 1930. Demetrio SANTOS SANTO: *Claudio Ptolomeo: Armónicas*, Málaga, 1999.

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.

### Modos griegos

The image displays eight pairs of musical staves, each representing a Greek mode. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are represented by circles on the lines and spaces of the staves. The modes and their corresponding notes are as follows:

- Dórica:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (D, A, B, F, C, G, A, D)
- Hipodórica:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (F, C, D, G, A, B, C, F)
- Frigio:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (F, C, D, G, A, B, C, F)
- Hipofrigio:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (F, C, D, G, A, B, C, F)
- Lidio:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (F, C, D, G, A, B, C, F)
- Hipolidio:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (F, C, D, G, A, B, C, F)
- Mixolidio:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (F, C, D, G, A, B, C, F)
- Hipomixolidio:** Treble (D, A, B, F, C, G, A, D), Bass (F, C, D, G, A, B, C, F)

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>28</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 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>29</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>30</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>31</sup>, y la Settimana agostiniana de Pavese de 1990<sup>32</sup> dedicada a: *De musica*.

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*

<sup>28</sup> Diesis sería más exactamente la mitad de un semitono menor.  $256/243 : 2/1 = 256/486$ .

<sup>29</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>30</sup> Paloma OTALO GONZÁLEZ: *El De musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*, Zamora, Editorial Estudio Agustiniano, 2005.

<sup>31</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: "Augustine'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>32</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.

*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>33</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>34</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 compensar con un silencio medido y contado con él*<sup>35</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; *recordables*, de memoria, y *sensuales*, de juicio sensible.

Según Patrick Le Boeuf<sup>36</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

<sup>33</sup> Paloma OTALO GONZÁLEZ, op. cit. 42.

<sup>34</sup> *De musica*, op. cit. VI, 17, 59.

<sup>35</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. cit. III, 8, 17.

<sup>36</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.

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>37</sup>: *De institutione musica*, se presenta 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 utilizan 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.

**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 patrones 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,

<sup>37</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 de Música*, Madrid, 2005.

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 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>38</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 diluuium. 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 sollemnibus, omnibudque laetis vel tristioribus rebun*. 3. *Vt enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis hymenaei, et in funeribus tren, et lamenta ad tibias canebantur. 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>39</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.

De las siete obras musicales de las que hablan las fuentes sólo se han conservado algunas: *Kitāb al-muṣawwītāt al-watariyya min dāt al-watar al-wāḥd ilā dāt al-`āsharat 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-muṣawwītāt al-watariyya min dāt al-watar al-wāḥd ilā dāt al-`āsharat 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

<sup>38</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>39</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.

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 aẓẓā' jabariyya fī al mūsīqī*<sup>40</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-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>41</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>42</sup>. Siguiendo las obras griegas, al-Kindī denomina “*mafrūdah*” (la nota grave) la octava más grave (*bu'd di al-kul al-atqal*), la cual recibe en griego el nombre de

<sup>40</sup> Al-KINDĪ: *Risāla fī aẓẓā' jabariyya fī al-mūsīqā*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, n.º 5530, folios 31 a 35.

<sup>41</sup> Trad. por LACHMANN y al-HAFNI. ed., Leipzig, 1931.

<sup>42</sup> La escala pitagórica está construida sobre la base de los largos (longitud de las cuerdas) y del intervalo cuya proporción es: 2/3.

“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-Muṭaṣim, del que era al-Kindī tutor. Consta de introducción y tres capítulos. El capítulo primero esta 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.

*Mujtaṣar 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>43</sup>.

Según al-Kindī las notas del `ūd serían:

La (a, cuerda al aire),	si (ḡim),	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 (ḡim),	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 (ḡim, segunda posición)

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.

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 Šākir* (ca. 800-873).**

<sup>43</sup> Amnon SHILOAH: *The Theory of Music in Arabic Writings (c.900-1900)*, RISM, München, 1979, 259-260.

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>44</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 Maṣṣūr al-Munaŷŷim<sup>45</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-Ṣafā'* (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 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>46</sup>(Epístola sobre la música).

***Al-Iṣfahānī* (897-967).**

Autor del famoso: *Kitāb al-Agānī*<sup>47</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 Iṣḥāq 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

<sup>44</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>45</sup> AL-MUNAŶŶIM (852-912): *Risāla fī l-mūsīqā*, ed. Z. Yūsuf, El Cairo, 1964, y Y. Ṣawqī, El Cairo, 1976.

<sup>46</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>47</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.

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).

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

Otras obras de al-Fārābī: *Kitāb ihṣā' al-īqā'āt* (Libro de clasificación de los ritmos). Reprocha a al-Kindī referirse a los ritmos griegos y no a los árabes. *Ihṣā' 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.

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

#### *al-Jawārizmī (-997).*

Abū `Abd al-Lāh Muḥammad ibn Aḥmad ibn Yūsuf (al-Kātib) al-Jawārizmī<sup>48</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-ḡinā` (La perfección de los conocimientos musicales)*<sup>49</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.

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

Abū `Alī al-Ḥusayn ibn `Abd Allāh ibn Sīnā, apodado "al-Šhayj al-Raīs" (el maestro)<sup>50</sup>, Afsana (Persia) 980 - Hamaḍān (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

<sup>48</sup> AL-JUWĀRIZMĪ (siglo X): *Mafātīḥ al-`ulūm*, Leiden, 1895; El Cairo, 1923. Beyrouth, 1991.

<sup>49</sup> AL-ḤASAN IBN AḤMAD IBN `ALĪ al-KĀTIB: *Kitāb kamāl adab al-ḡinā`*, *La perfection des connaissances musicales, traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du Xie siècle*, traducción y estudio: Amnon SHILOAH, París, 1972.

<sup>50</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.

Cremona (1114-1187), tendrán una gran influencia en la ciencia y el pensamiento durante toda la Baja Edad Media<sup>51</sup>.

Avicena trata de la música, fundamentalmente, en la tercera parte: Matemáticas de su obra *Kitāb al-Šifā*<sup>52</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 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'lfiyya* (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', šaný, sulyāq o šulyāq, yarā'at al-surnāy, urgānūn, šaný yīnī o šaný šīnī, etc.), dedicando especial atención al estudio del `ūd (laúd)<sup>53</sup>, conforman los aspectos más sobresalientes de su obra.

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

*Kitāb al-Nayāt*<sup>54</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,

<sup>51</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>52</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, Topkapı Sarayı 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.

<sup>53</sup> H. G. FARMER: "The Lute Scale of Avicenna" *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1937. -*The Sources of Arabian Music*, Bearnsden, 1940, Leyde, 1965.

las notas, los intervalos, las consonancias y disonancias, la causa de la agudeza y gravedad de los sonidos, las proporciones de las notas, los 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>55</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>56</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>57</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>58</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 Bāyḡa)* (Zaragoza ca. 1070 – Fez 1138).**

Abū Bakr Muḥammad ibn Yaḥyā ibn al-Ṣā'ig ibn Bāyḡa<sup>59</sup>. Teórico y compositor. 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

<sup>55</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>56</sup> *Qānūn fī l-ṭibb* (Ms. Turquía: Estambul, Köprülü Kütüphanesi, 976).

<sup>57</sup> *Risāla fī l-ḥurūf* (Ms. NL-Lu, Or. 958).

<sup>58</sup> *Risāla fī l-nafs* (Ms. Nu-Lu, Or. 958).

<sup>59</sup> H. G. FARMER: *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leyde, 1965, 226; Ibn Abī UṢAYBI' A: *Tabaqāt al-Naḥwiyyīn wa-al-Lugawiyyīn*, ed. Ibrāhīm ABŪ al-FAḌL, El Cairo, 1954, II, 62; IBN SA'ĪD: *al-Mugrib fī ḥulā l-Magrib*, El Cairo, 1964, I, 127-128, II, 119-129; aI-MAQQARĪ: *Nafḥ al-Ṭīb*, 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 *Epistola 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.

(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 (*sāḥb*) 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*:

-¡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 Bāyḡa temía las posibles consecuencias de esto y con astucia puso oro en sus zapatos y pisaba con ellos<sup>60</sup>.

Escritos musicales:

- *Kitāb Abī Bakr Ibn Bāyḡa al-Garnāṭī fī l-mūsīqā* (Libro de Abū Bark Ibn Bāyḡa al-Garnāṭī sobre Música), Perdido. Al-Maqqarī<sup>61</sup> lo menciona y considera que tuvo en el Magreb la misma importancia que la de al-Fārābī en oriente.

- *Kitāb fī l-naḡs*, (Ms. de la Biblioteca Nacional Alemana 5061) (Libro sobre el Alma). Según J. Lomba Fuentes y M. Puerta Vílchez<sup>62</sup>, al tratar del oído: "la acumulación

<sup>60</sup> Ibn SA`ĪD: *al-Muqtaṭaf min azāhir al-Ṭraf*, ms. 151/b; Y. KHAIRO CHANWAN: *La poesía arábigoandaluza y el canto, desde la conquista has finales del periodo almohade*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1980, 199-200. 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 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 Bāyḡa 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>61</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.

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-iqā'āt*) pasan de ser placenteros (*mulidda*) a ser discordantes (*munāfira*) y de discordantes a armónicos (*mulā'ima*)".

- *Al-Qawl fī l-sama*<sup>63</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>64</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 *muwaššahās* y *zéjeles* mencionan a Ibn Bāyḡa. E. García Gómez considera muy probable que compusiera también jarchas.

- *Risāla fī l-Alḥān*<sup>65</sup>, (Ms. GB:Ob, Pocock 206, Oxford Biblioteca Bodleian), (Epístola sobre las melodías). Se considera que fue escrita en su etapa de juventud. Mantiene las argumentaciones ya expuestas por Platón, Aristóteles, Aristides 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.

La obra de Ibn Bāyḡa 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 Bāyḡa fuera el gran difusor de las teorías de al-Fārābī en occidente y de que los repertorios atribuidos a al-Andalus de *muwaššahās* de Alepo, Siria o Egipto si utilizan la escala o modos árabes de al-Fārābī crea dudas: ¿se

<sup>63</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>64</sup> D. M. DUNLOP: "The Dīwān attributed to Ibn Bājjah (Aveppace)", *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-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.

<sup>65</sup> Ŷ. D. al-'ALAWĪ: *Mu'allafāt Ibn Bāyḡa*, Casablanca, 1987, 82-3. 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.

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 Bāȳya 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 *Iḥyāʾ 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>66</sup>. Las teorías de al-Gazālī influirán en las cofradías ṣufís 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>67</sup> (Libro sobre lo suficiente, acerca de las 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>68</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 patrocinio, 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

<sup>66</sup> AL-GAZĀLĪ: *Iḥyāʾ 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>67</sup> *Enciclopedia de al-Andalus, Diccionario de autores y obras andalusíes*, Jorge LIROLA DELGADO y José Miguel PUERTAS VÍLCHEZ, dirección. Fundación El Legado Andalusí, Granada, 2002, I, [204] 373-379 [M. COMES]

<sup>68</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.

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 almohade. Presentado por el visir Ibn Ṭufayl al sultán Abū Ya`qūb Yūsuf (en torno a 1168) fue nombrado qāḍī al-ḡamā`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 Marrakeš 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>69</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.

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

Aḥmad ibn Yūsūf al-Gafṣī al-Tīfāšī, 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

<sup>69</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 Quzmān*, 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.

la figura de al-Tifāšī se han ocupado: Emilio García Gómez<sup>70</sup> (1956, 1962, 1972), al-Tanḡī<sup>71</sup> (1968), Benjamin M. Liu y James T. Monroe<sup>72</sup> (1989), Maḥmoud Guettat<sup>73</sup> (1999). Especial importancia presenta para el estudio de la figura de Ziryāb, 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>74</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>fa`ūlun</i>	[5.-] <i>fā`ilātun</i>
[2.-] <i>mmafā`īlun</i>	[6.-] <i>fā`ilun</i>
[3.-] <i>mutafā`īlun</i>	[7.-] <i>maf`ūlātu</i>
[4.-] <i>mustaf`īlun</i>	[8.-] <i>mufā`īlun</i>

Estos ocho pies se componen de los siguientes tres elementos: el *sabab*, el *watad* y la *fāšila*<sup>75</sup>

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

El egipcio Ibn Sanā' al-Mulk realizó un tratado preceptivo de las muwaššaḥas: *Dār aṭ-Ṭirāz*<sup>76</sup>, junto a al-Tifāšī, Ibn Bassām e Ibn Jaldūn, representa una de las mejores fuentes

<sup>70</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>71</sup> AL-TANḠĪ: “Al-Tarā`iq wa-l-lhān 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>72</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>73</sup> Maḥmoud GUETTAT: *La música Andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999, 62-67.

<sup>74</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: *Todo Ben Quzmān*, op. Cit., 305.

<sup>75</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 *baīt*, que significa, en efecto, “tienda”). Así, *sabab* es “cuerda”; *watad* es “estaca que se clava para atar la cuerda”; y *fāšila* es “separación”... Para comprender lo que dice Tifāšī, 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 *fāšila* son dos sílabas breves + una larga ( y v - ), es decir, un anapesto”.

<sup>76</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: “Estudio del *Dār aṭ-Ṭirāz*. Preceptiva egipcia de la *muwaššaḥa*”, *Al-Andalus*, XXVII (1962), 21-104. IBN SANĀ` AL-MULK: *Dār aṭ-Ṭirāz fī`amāl al-muwaššaḥāt*, ed. al-Rikābī, Damasco, 1949, 3ª ed., 1980.

para este género. Dado que la *muwaššaha* 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-ta'līfīyya*, en la que refuerza las teorías del *Kitāb al-adwār*<sup>77</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 esta muy próximo a lo que posteriormente desarrollará Zarlino de escala equilibrada. A diferencia de los pitagóricos su punto de partida es Aristoxeno.

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

De la escuela levantina, estudiados por Manuela Cortés García<sup>78</sup>: *Kitab al-adwar al-mansub* (Tratado sobre las relaciones de los modos).

***Ibn Mun'im al-ʿAbdari* (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>79</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>80</sup> con el conocido

---

<sup>77</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.

<sup>78</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>79</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.

título de *An Old Moorish Lute Tutor*. Traducido al español por Rosario Mazuela Coll en su Memoria de Licenciatura (inédito) en la Universidad de Granada en 1986<sup>81</sup>.

Farmer, en su obra: *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (Londres, 1930) dedica tres capítulos<sup>82</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 pulsatione lambuti et aliorum similum instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae*. Rafael Mitjana<sup>83</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. Recientemente Manuela Cortés García<sup>84</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>85</sup>.

<sup>81</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>82</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 Instrumental Tablature”.

<sup>83</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.

<sup>84</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>85</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*

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

Autor de la famosa: *Risālāt Ṭawq al-ḥmāma* (El Collar de la Paloma)<sup>86</sup>, 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>87</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-Ṭurṭūṣī** (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>88</sup>.

**Fuentes lexicográficas:**

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

Apodado el Ciego de Murcia, en su obra: *Kitāb al-Mujaṣṣaṣ fi l-lunga* (Libro del específico sobre lexicografía)<sup>89</sup>, recoge una veintena de términos musicales.

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

Una de las primeras referencias de diccionario bilingüe<sup>90</sup>.

**- Pedro de Alcalá** (s. XV).

---

*Society* (Londres) 1941, 22-30 y 127-144. *Enciclopedia de al-Andalus. Diccionario de autores y obras andalusíes*, Granada, El Legado Andalusí, 2002, Jorge LIROLA DELG *Enciclopedia de al-Andalus...* op. Cit. [1153] 344-350, [F. FRANCO SÁNCHEZ].ADO y José Miguel PUERTA VÍLCHEZ (directores), [157] 306-309 [M, GUILLEÉN MONJE-EQUIPO DEL DAOA].

<sup>86</sup> E. GARCÍA GÓMEZ: *El Collar de la Paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, con prólogo de J. ORTEGA y GASSET, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1952; nueva edición Alianza Editorial, 1967 (con múltiples reediciones).

<sup>87</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>88</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>89</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-HĀYŶ], *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].

<sup>90</sup> ANÓNIMO: *Glossarium Latino-Arabicum*, (s. XII, según Reinhart Dozy), ms. 231 de la Biblioteca de Leiden, ed. de Ch. F. Seybold, Berolini, 1900.

Fray Pedro de Alcalá escribió: *Arte para ligeramente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, Granada, 1505<sup>91</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-Hāỵ al-Azdī, Abū l-'Abbās (m. Constantina (Sevilla) 1249/1250?)*.

Sobre la música en repertorio sufi y su regulación son de destacar los escritos de Ibn al-Hāỵ al-Azdī, Abū l-'Abbās (m. Constantina (Sevilla) 1249/1250?): *Kitāb al-Samā'*

---

<sup>91</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*, Göttingae, 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.

<sup>92</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>93</sup> *Enciclopedia de al-Andalus...* op. Cit. [1153] 344-350, [ F. FRANCO SÁNCHEZ].