

# **Elementos musicales griegos y árabes en la España de las tres culturas**

**Dra. Esther Morales-Cañadas**

## **Elementos musicales griegos y árabes en la España de las tres culturas**

En la investigación y análisis de los comienzos de la música española se han producido desgraciadamente – y se siguen produciendo – interminables polémicas y controversias entre los llamados arabistas y antiarabistas. Los primeros quisieron ver la influencia de la población árabe, durante ocho siglos, como el origen de nuestra cultura, e idealizan esta tesis sin pensar en el substrato de la población a la llegada de los árabes. Por el contrario, los antiarabistas parten de la base de que la cultura, sobre todo en lo concerniente a la música - por tratarse ésta de una tradición oral -, comienza a existir en España a partir del reinado de Alfonso X “el sabio” y gracias a un intercambio con el resto de los otros países europeos. Una de las razones que mueven a estos últimos a mantener su teoría es el no querer aceptar que una población no católica, pueda haber aportado al pueblo español las raíces de su cultura, o una gran parte de ellas, al nivel que se alcanzó. Esta tesis se impuso en el pensamiento español, perdurando hasta finales del s. XX, concretamente hasta el final de nuestra dictadura, aunque ya por entonces hubo valientes historiadores que llevaron a la luz la verdad de los orígenes de nuestro arte y nuestra cultura.

Podemos brevemente recordar aquí las tres grandes épocas que formaron la idiosincrasia española y que aportaron a darle una identidad sociocultural y religiosa para el resto de su larga historia. Me refiero en primer lugar a la población hispanorromana, heredera directa de la cultura romana de Italia y de la cultura griega. Esta última ya había aparecido en el sur de la península a través de la cultura tartesa, la cual, con un alfabeto propio, había adquirido un estilo muy similar al griego. Los romanos definieron a España tanto sociocultural como políticamente. De sus *diócesis* profanas (del griego διοίκησις, “administración”, “gobierno”) surgieron las diócesis religiosas, en las que los obispos tenían sus sedes y actuaban como el *defensor civitatis* profano. Con el tiempo, estas diócesis se multiplicaron y adquirieron un gran poder político, sobre todo en la época de Constantino, obteniendo la libertad para formar en el suelo español concilios que iban a ser de gran relevancia para los demás países. Uno de los más

renombrados fue el I Concilio de Toledo en el año 400, organizado por el obispo Ossio de Córdoba, que era un consejero de Constantino. Esto es una prueba del intercambio de España con Bizancio ya desde el Medievo, y este intercambio será de suma importancia para su cultura y su música, pues no hay que olvidar que en aquellos tiempo era la religión – la iglesia y los monasterios- quien guardaba los bienes intelectuales y artísticos, más aún que las cortes de los reyes y nobles.

Este intercambio con Bizancio se va a fortalecer con la llegada de los visigodos a la península y va incluso a influir en la religión: precisamente de Bizancio llegan las ideas heréticas arrianas. Dado que los hispano-visigodos se habían convertido por completo al catolicismo, convirtiéndolo en la religión nacional, pronto dan comienzo los enfrentamientos entre las dos ideologías. El rey Atanagildo pide por ello ayuda al obispo de Bizancio, quien le envía sus tropas que permanecerán largo tiempo en suelo español. El carácter imperialista bizantino era algo atractivo para la sociedad hispanorromana y visigoda y se funde enseguida con el substrato sociocultural español, completando la base de nuestra identidad cultural: por un lado, la herencia grecolatina traída por los romanos; por otro, los bizantinos, quienes aportaron los elementos orientales de esa misma cultura impregnados de helenismo. Un personaje muy importante de esta época es el filósofo Arístides Quintiliano (s. III). Quintiliano escribió un tratado sobre Retórica, *Institutio oratoria*, que fue en el siglo XVIII el tratado por excelencia para la retórica musical y que J. S. Bach utilizó constantemente.

El imperio romano se había extendido por Asia y África, transportando la herencia griega (de ahí que hablamos de expansión helenística, y no simplemente romana). Y la expansión árabe del siglo VII tuvo lugar por las mismas zonas por las que se había difundido el helenismo, centrándose casi en los mismos países y ciudades.



Expansión helenística



Expansión islámica

Estas zonas geográficas<sup>1</sup> no habían sufrido solamente las influencias grecorromanas, ya que anteriormente se habían formado a partir de las grandes culturas egipcia, mesopotámica y siria. Como se puede observar, esta mezcla de culturas que impregnan la cultura griega y romana de orientalismo es, pues, la que nos van a traer los musulmanes a España en el siglo VIII.

La capital del Islam había sido trasladada en aquella época a Damasco por el Califa Muawiyya, fundador de la dinastía Omeya (*banu-Ummayyada*). Esta dinastía estaba constituida por aristócratas muy cultivados, de índole pacífica y preocupados por el desarrollo cultural. Por ello fueron fácilmente derrotados y aniquilados por los abasidas a fuerza de grandes matanzas. El único superviviente dinástico, Abd'Al-Rahman, pudo huir de la masacre e instalarse en España, en Córdoba, en donde, casi recién llegado, fue aclamado como Emir por la población musulmana ya allí asentada. Así es como comienza para España la llamada época árabe, en la que musulmanes, cristianos y judíos, que ya se habían establecido en la península desde el siglo I, van a convivir en paz, intercambiando sus ideas tanto tradicionales como culturales e incluso religiosas. Por ello se le llama a este periodo la España de las “tres culturas”.

Hemos de suponer que, debido a que nuestra población ya estaba romanizada, no todo lo que trajeron los omeyas resultaría novedoso y, de igual modo, que estos últimos encontraron en España una cultura semejante a la suya, es decir, la base grecolatina con elementos orientales. Y es precisamente esta mezcla la que se va a poner de manifiesto en la concepción y práctica de la música, la cual, en cierto modo, ha sido una de las cunas de nuestra literatura.

## CONCEPCIÓN MUSICAL

<sup>1</sup> Los mapas están extraídos de internet: *El mundo helenístico a la muerte de Alejandro Magno* [15.04.2016], <<http://gnt.soest.hawaii.edu>>; *Die islamische Expansion zwischen 622 und 756* [15.04.2016], <<http://www.gl.iit.edu/govdocs/maps/mapshtm>>

Según el musicólogo Jacques Handschin, el poder de la música en las grandes culturas orientales sobrepasa los límites de su influencia, haciendo llegar al individuo al éxtasis<sup>2</sup>. Esta predisposición y acción de la música es igualmente la base del concepto musical de los griegos, los cuales la convirtieron en una especie de enseñanza ética. En esta ética, el comportamiento humano se encuentra de tal modo unido a los movimientos y al carácter de la música, que esta pone de manifiesto la disposición del comportamiento de los músicos, consiguiendo al mismo tiempo una influencia directa en el sentir del oyente. Esta concepción fue ya expuesta por Platón y Aristóteles.

Aristóteles nos dice:

« Estas impresiones que ciertas almas experimentan de un modo tan poderoso, alcanzan a todos los hombres, aunque en grados diversos; porque todos, sin excepción, se ven arrastrados por la música a la compasión, al temor, al entusiasmo. Algunos se dejan dominar más fácilmente que otros por estas impresiones; y así puede verse cómo, después de haber oído una música que ha conmovido su alma, se tranquilizan de repente al escuchar los cantos sagrados, que vienen a ser para ésta una especie de curación y purificación moral. Estos cambios bruscos tienen lugar también necesariamente en aquellas almas que se dejan arrastrar por el encanto de la música a la compasión, al terror, o a cualquier otra pasión. Cada oyente se siente conmovido, según que estas sensaciones han influido más o menos en él; pero todos han experimentado una especie de purificación y se sienten aliviados de este peso por el placer que han experimentado. »<sup>3</sup>

Estos llamados “afectos de la música” serán tratados por otros autores posteriores a la época helenística y, del mismo modo, transmitidos a generaciones venideras que van a estudiarlos y analizarlos. Éste es el caso de Boecio. Este gran teórico de la música escribe su obra precisamente en el siglo V, coincidiendo con la caída del imperio romano y la subida al poder del imperio bizantino. En su *De institutione musica* se refiere constantemente a la filosofía musical de Platón y los pitagóricos, así como de otros filósofos griegos, y nos cuenta historias que describen la unión de la música con las pasiones humanas:

« Es de todos bien sabido cuán frecuentemente una canción ha refrenado las iras, cuántas maravillas ha obrado en los talentos de los cuerpos y de las almas. ¿A quién es desconocido que Pitágoras con el canto de espondeos, volvió más sosegado y dueño de sí a un joven de Taormina ebrio que se había excitado al son del modo frigio<sup>4</sup>. Una noche, una prostituta se había encerrado, a la sazón en la casa de un rival y el muchacho, furioso, quería prender fuego a la casa. Pitágoras, según su costumbre, estaba

---

<sup>2</sup> Jacques Handschin, *Musikgeschichte*, Ed. Noetzel, Wilhelmshaven, 1990, p. 48

<sup>3</sup> Aristóteles, *Política*, Libro V, Cap. VII 1342<sup>a</sup>, Reclam, Leipzig, 1998

<sup>4</sup> Quintiliano describe también esta anécdota en su *Institutio oratoria*, I, 10, 32, Reclam, Leipzig 1998

examinando el curso de las estrellas y, cuando advirtió que el joven, espoleado sin cesar por los consejos de los amigos al son del modo frigio, no quería desistir de su fechoría, ordenó cambiar el modo y así aplacó el ánimo del enfurecido muchacho hasta un estado de mente apaciguadísimo».<sup>5</sup>

Hay, no obstante, una diferencia entre los efectos cósmicos de la música y los que podemos llamar artificiales o instrumentales. La llamada “música cósmica” formaba parte de las materias de matemáticas y de astronomía de las que Pitágoras de Samos (ca. 570-510 a.C.) fue su más significativo representante. La teoría de la música sideral o música de las esferas, que es el nombre que se le da en la musicología a la música cósmica, estaba ya instituida en Babilonia, a donde la tradición atribuye a Pitágoras varios viajes, así como en Siria. En estos países también se consideraba la teoría de los números como base de la astronomía y de la música, puesto que esta última es la clara representación de la relación entre los cuerpos celestes.<sup>6</sup> La tesis de la música sideral fue resumida por Boecio y un siglo después, en España, fue retomada y reescrita por Isidoro de Sevilla (ca. 550-570), que le dedica un capítulo entero de su *Ethimologiarum*. A pesar de que él mismo no era un experto en esta materia, fue capaz de resumir todos los conocimientos musicales de su tiempo. Isidoro une la teoría boeciana con la de Agustín de Hipona y de algún modo con la de Casiodoro y Ptolomeo. En su tratado explica la etimología de la palabra música, y añade que algunos atribuyen su invención a Túbal<sup>7</sup>, figura del Antiguo Testamento y descendiente de Caín, y que otros se la adjudican a Pitágoras:

« Moisés dice que el inventor del arte de la música fue Túbal, de la estirpe de Caín y que vivió antes del diluvio. Por su parte, los griegos afirman que fue Pitágoras quien echó los cimientos de este arte, inspirándose en los sonidos de los martillos y de la percusión de cuerdas tensadas. Otros sostienen que los primeros en sobresalir en el arte musical fueron el tebanos Lino, Zeto y Anfión. »<sup>8</sup>

Los árabes helenistas encuentran el origen de la música también en el Antiguo Testamento. Según su tradición, cuando Dios creó a Adán, ordenó que el alma entrase en el cuerpo, y en ese momento comenzó a latir el corazón. Y como Adán ya poseía una voz y el latir del corazón era rítmico y equilibrado, así, el ser humano pudo poseer desde un principio un

---

<sup>5</sup> Boecio, *Tratado de música*, Libro I, Proemio. Traducción al español de Salvador Villegas Guillén, Clásicas Ediciones, Madrid 2005

<sup>6</sup> En la tradición antigua, la música estaba relacionada con la gramática y pertenecía a las artes liberales, e incluso en la época que va de Cicerón a Quintiliano se consideraba así. Con la influencia de las teorías pitagóricas es cuando la música se va a ir separando de la gramática para asociarse a las matemáticas, idea que prevalecerá con el tiempo.

<sup>7</sup> *Génesis*, Cónfer <https://en.wikipedia.org/wiki/Tubal-cain>

<sup>8</sup> Isidoro de Sevilla, *Ethimologiarum III, 16*, Edición bilingüe de José Oroz Reta y Manuel. A Marcos Casquero, Edición Católica, Madrid, 2000.

ritmo y un sonido. Y estos son el origen de la música. Al mismo tiempo otorgan a la música un valor cósmico y terapéutico y sirve de unión entre Dios y los hombres.

La primera oleada de la invasión musulmana en España coincide con el dominio árabe sobre las zonas helenizadas de Siria y Egipto. Y, aunque algunos de estos pueblos eran todavía simples caravaneros, se establecieron en las grandes ciudades en donde ya vivían aristócratas helenizados que acababan de convertirse al Islam. Enseguida se dejaron impregnar por la cultura de los dominados y se apasionaron por ella, como es el ejemplo de la dinastía Omeya (660-750), sobre todo en el momento en que se trasladó la capital del reino de Damasco a Medina. En el año 750 tomaron el gobierno los Abasidas y se expandieron hasta Irak, trasladando nuevamente la capital, esta vez a Bagdad. Como ya se mencionó, los Abasidas asesinaron prácticamente a casi todos sus antecesores, los omeyas, y el único sobreviviente huyó y se refugió en España, en donde fue nombrado emir en la ciudad de Córdoba. Es pues este omeya, Abd'al-Rahman I, el primer emir en tierras españolas. Con él y sus sucesores entró en la península la cultura helenística de las tierras orientales que ellos mismos habían asimilado<sup>9</sup> y se fusionó con el sustrato romano y visigótico. Se trata de las teorías de los grandes filósofos de la Antigüedad, las cuales habían sido traducidas del griego directamente al sirio en los últimos años, precisamente en tierra siria. Uno de los primeros y mas importantes representantes de esta herencia filosófica griega fue Al'Kindī (nacido en 873, el 260 de la Hégira). Al'Kindī no solamente se ocupó de la filosofía, sino también de la teoría de la música, aunque desgraciadamente la mayoría de sus estudios han desaparecido. No obstante, tuvo muchos seguidores y alumnos que hablan de sus enseñanzas, por ejemplo Ishāq ben Imrān (aprox. en el año 907) que nos habla de los efectos de la música en Orfeo, narración que posiblemente había oído de su maestro:

« Los reyes me han llevado a sus sociedades para recrearse y divertirse conmigo. Pero yo soy en verdad quien se recrea y divierte con ellos, puesto que yo puedo cambiarles su ánimo y su carácter y transformar su ira en templanza, su tristeza en alegría, su depresión en sosiego, su rencor en amabilidad, su avaricia en generosidad y su cobardía en valentía. »<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Franz Rosenthal, *Das Fortleben der Antike im Islam*, Artemis, Zürich, 1965, p. 309. Este autor trata todos los datos históricos de la cultura helenística en la zona islámica. Desgraciadamente toca muy escasamente el tema sobre la música y su teoría.

<sup>10</sup> „Die Könige haben mich zu ihren Gesellschaften herangezogen, um sich über mich zu ergötzen und zu amüsieren. Aber ich bin es, der sich über sie amüsiert und ergötzt, da ich ihre Stimmung und ihren Charakter verändern und ihren Zorn in Beschwichtigtsein, ihre Traurigkeit in Freude, ihre Depression in Gleichmut, ihren Ingrim in Freundlichkeit, ihren Geiz in Freigebigkeit und ihre Feigheit in Tapferkeit verwandeln kann“. C. Brockelmann, „Geschichte der arabischen Literatur“, Weimar und Leiden 1898/1949, en Franz Rosenthal, *Das Fortleben der Antike im Islam de Rosenthal*, p. 309

Un contemporáneo de Al'Kindī y uno de los mejores intérpretes de la obra de Aristóteles fue Al'Fārābī <sup>11</sup>(872-950, 260-339 de la Hégira). Su tratado sobre la música – el primero después del de Al'Kindī, *Kitābu-l-Mūsīqī al-Kabīr* (*Gran tratado sobre la música*) consta de dos partes, divididas la primera en ocho y la segunda en cuatro Discursos, estos últimos desaparecidos. Al'Fārābī habla de los efectos de la música, agrupándolos en tres especies diferentes<sup>12</sup>:

1. La música que produce diversión.
2. La música que mueve los ánimos y las pasiones humanas.
3. La música que mueve la fantasía. A esta la considera como la más perfecta porque está unida a la palabra.

Tenía un concepto algo diferente del de San Isidoro, puesto que este hacía la división en:

1. Música armónica, o sea, la música que se forma a través de la voz
2. Música orgánica, que se produce a través de instrumentos musicales, como los instrumentos de viento.
3. Música rítmica; la producida por instrumentos de percusión<sup>13</sup>

Una síntesis o un resumen de estos dos conceptos lo encontramos en otro filósofo reconocido, contemporáneo de Al'Fārābī, Avicena (*ca.* 980-1037; 370-428 de la Hégira).<sup>14</sup> Avicena escribe sobre toda clase de ciencias y fue un médico muy reconocido. Del mismo modo que Al'Fārābī, representa la escolástica árabe. En su tratado de música, *Kitābu 'š-šifā*, siguiendo la enseñanza ptolemaica, divide la música en armónica y rítmica. La música armónica contiene la aplicación de las notas musicales, mientras que la rítmica es la relación entre las notas y la melodía. Según Avicena, la música rítmica tiene una unión directa con las ciencias naturales y rige sobre las matemáticas y los principios psíquicos, es decir, que contiene en sí los efectos psíquicos de éstas.<sup>15</sup>

Pero volvamos a Al'Andalus, la España árabe, y enseguida encontraremos a otro alumno de la escuela de Bagdad que conoció las enseñanzas de estos dos grandes tratadistas. Se trata de Abū al-Hasan Alī Nafī, llamado Zyriab, que quiere decir “mirlo negro”, y que vivió entre el

---

<sup>11</sup> Al'Fārābī, Abū n-Naṣr Muhammad ibn Muhammad ibn Tarhān ibn Uzlag al'Fārābī nació en Persia y estudió en Bagdad. V. Rodolphe d'Erlangen, *La musique arabe*, Tomos I-III, ed. Geuthner, Paris, 1939/2001

<sup>12</sup> Rodolphe d'Erlangen, *La musique arabe*, p. 13 y siguientes

<sup>13</sup> Isidoro de Sevilla, *Ethimologiarum III*, 16, p.18

<sup>14</sup> Abū, Ali al Husayn ibn'Abd-Allah ubn Sina, llamado el Maestro

<sup>15</sup> Rodolphe D'Erlangen, *La musique arabe*, Tomo III.

789 y el 857.<sup>16</sup> Él es, sin duda alguna, la figura más representativa de la época de los Omeyas. Se dice que perfeccionó el laúd, añadiéndole una quinta cuerda en el centro para representar al alma humana, ya que las otras cuatro simbolizaban los cuatro elementos del carácter humano, es decir las pasiones. Con esta inclusión mostraba la unión o la concordancia entre lo cósmico y lo humano. Esta concordancia se podría representar así:<sup>17</sup>

<b>Cuerdas del laud</b>	<b>Elementos cósmicos</b>	<b>Temperamentos humanos</b>	<b>Color</b>
Zīr	Fuego	Bilis amarilla	Amarillo
Matnā	Aire	Sangre	Rojo
Cuerda de Zyriab	Vida	Alma	Rojo oscuro
Matlāt	Agua	Mucosidad	Blanco
Bamm	Tierra	Bilis negra <sup>18</sup>	Negro

Un seguidor de Zyriab, y al mismo tiempo un famoso y reconocido filósofo y representante también de la escolástica latina, fue Abū Bakr Ibn Yahyā al'Sāig, conocido en la España árabe como Ibn Bāyyā, y latinizado como Avempace. Alberto Magno lo menciona en sus traducciones de Averroes. Avempace era además un gran músico y describe en su obra los efectos terapéuticos de la música, sobre todo el referido al laúd. Es por ello por lo que exige que los tocadores del laúd tengan un conocimiento exhaustivo de los temperamentos humanos. Sigue la teoría pitagórica referente a la partición del tono, aplicándola al laúd, y describe la relación del tono con los signos del Zodíaco, con las estaciones del año, etcétera, es decir, la relación existente entre el cosmos y el ser humano. De este modo, une al ser humano a la fuerza divina, alejándose un poco de las ideas neoplatónicas y volviendo a las aristotélicas, como Al'Fārābī, puesto que reconoce la división de los diferentes géneros musicales y, como

<sup>16</sup> Se cuenta de Zyriab que se formó en Bagdad con el famoso maestro del laud clásico, Ishāq-Mawsalī (767/850) y que ya siendo famoso se trasladó a Ifrīqiyya bajo los servicios del emir Kairawān Allāh (816/837). Un buen día ofendió Zyriab al emir y fue castigado y expulsado del país. Entonces se marchó a Córdoba para servir al califa al-Hakam I. A su llegada acababa de morir repentinamente el califa, pero su hijo, Abd al-Rahman II, lo tomó a sus servicios. En esta corte alcanzó Zyriab su máximo esplendor artístico. Era un hombre de costumbres muy refinadas y trajo a la península no solo la música culta, sino también nuevas modas en el peinado, en el vestir, en la mesa, en la comida, además de enormes conocimientos de Astronomía y de Geografía. Fundó en Córdoba una Escuela de Música que se hizo famosa también por la actuación de su hija y de sus esclavas. (Ver: Mahmoud Guettat, *La música andalusí en el Mahgreb*, traducción de María del Mar Carrillo, Fundación Caja Sol/El Monte, Sevilla 1999, pp. 24-25-26)

<sup>17</sup> Mahmoud Guettat, *La música andalusí en el Mahgreb*, pp.24-25-26

<sup>18</sup> La distinción entre bilis amarilla y bilis negra está basada en la teoría humoral de Hipócrates que se corresponde con los cuatro temperamentos: sanguíneo, colérico, melancólico y flemático. Estos temperamentos se forman a partir de un desajuste en el equilibrio cuantitativo de los fluidos corporales. La superproducción de la llamada bilis negra es la causa de la melancolía.



consecuencia, reconoce como música perfecta, aquella en la que la palabra unida a la melodía está acompañada por instrumentos.<sup>19</sup>

## ARMONÍA E INTERVALOS

Sería un trabajo arduo y muy complicado exponer aquí toda la teoría matemática de las relaciones de los sonidos interválicos, tanto en su tratamiento por los griegos, como por los árabes, y más aún, si intentásemos relacionarlas o compararlas. Es, sin embargo, digno de mención que para ambas escuelas era la melodía la manifestación absoluta de la mejor música. Toda la armonía, que los griegos consideraban como una absoluta concordancia, está, por así decirlo, contenida en la melodía, en la que se hallan todas las relaciones interválicas y los acordes. Y todo este conjunto se revela como un “todo-sonante”, como *Symphonia*, que a su vez contiene en sí la relación numérica matemática. Pues el número, la cifra, es para la música del mundo antiguo – y no solamente para los griegos – principio cósmico y vital. Como es de sobra conocido, la relación interválica griega se basa en el principio de los intervalos de cuarta, quinta y octava, que sirven de sustento a la melodía. Entre estos soportes armónicos se pueden hacer toda clase de ornamentos, como ocurre en un templo griego si colocáramos guirnalda entre las columnas. Como la octava, por la distancia entre sus sonidos, no es tan adecuada para la melodía, se le da prioridad a la cuarta, y por ello los griegos basaron el principio tonal de sus escalas en el tetracordo. La formación *Teléion* o sistema completo se hacía uniendo dos tetracordos, una idea que fue realmente tomada del *Katakomé Kanónos* (*Sectio canonis*) de Euclides.<sup>20</sup> Esta teoría de los intervalos es la que utiliza Al’Fārābī y precisamente con la misma terminología griega. Y así dice al principio del capítulo que trata esta materia:

« Si dos notas que forman un intervalo se unen en el oído como si se fundieran en una sola, se dice que ellas armonizan [conciordan], y al intervalo resultante de estas dos notas se le califica como

---

<sup>19</sup> “Risalat al-alhan (Epístola sobre la música) de Ibn Bayya”, en Manuela Cortés García, *La música en la Zaragoza islámica*, Instituto de Estudios Islámicos en el Oriente Próximo, Zaragoza, 2009, Cap. 4, pp. 66/67

<sup>20</sup> Euclides de Alejandría, aprox. 360-280 a.C.

concordante [sinfonía](...) La sinfonía o armonización de notas [la consonancia] juega en la música el mismo papel que la armonización en todas las demás artes...»<sup>21</sup>

Algo semejante podemos leer en Avicena, quien, refiriéndose a Euclides<sup>22</sup> nos ofrece una explicación exacta de la partición de la octava:

*A la octava se la considera como un intervalo de consonancia absoluta (homófono); la quinta y la cuarta son consideradas como intervalos de notas semejantes (sinfonías) [...] Los grados extremos de la octava tienen, como hemos dicho, una misma potencia [...] Estos son los intervalos consonantes de primera clase.*<sup>23</sup>

Con respecto a la formación de los tetracordos recurre Al'Fārābī directamente a las fuentes griegas y expone una tabla en su libro en la que encontramos igualmente la terminología griega<sup>24</sup>:

Nombre griego y traducción	Correspondencia con la nota fundamental actual
Proslambanoménos (Nota añadida)	Sol
Hypaté Hypatôn (Nota fundamental)	La
Parypaté Hypatôn (La que está junto a la nota más grave)	Si
Lichanos Hypatôn (Aguda de la fundamental)	Do#
Hypaté Mèsôn (Grave de las medias)	Re
Parypaté Mèsôn (Media de las medias)	Mi
Lichanos Mèsôn (Aguda de las medias)	Fa#
<b>Mèse (Mediante)</b>	Sol
Paramèse (Disjuntiva de la mediante)	La
Trité Diézeugménôn (Tercera o grave de las disjuntivas)	Si
Paranète Diézeugménôn (Media de las disjuntivas)	Do#
Nète Diézeugménôn (Aguda de las disjuntivas)	Re
Trité Hyperbolèôn (Tercera o grave de las agudas)	Mi
Paranète Hyperbolèôn (Media de las agudas)	Fa#
Nète Hyperbolèôn (Aguda de las agudas)	Sol

A continuación nombra la tónica de las diferentes tonalidades, que hoy las consideramos como modos, a saber :

<sup>21</sup> d'Erlangen, *La musique arabe*, tomo 1, p. 86: „...Lorsque deux notes composant un intervalle se combinent à l'oreille de façon à se fondre en une seule, on dit qu'elles s'harmonisent (qu'elles concordent), et l'intervalle comportant ces deux degrés est qualifié de concordant (symphone)... La symphonie ou l'harmonisation de notes (la consonance) joue, en musique, le même rôle que l'harmonisation dans tous les autres arts... “

<sup>22</sup> Avicena en d'Erlangen, *La musique arabe*, tomo 1, p.129 ff.

<sup>23</sup> d'Erlangen, *La musique arabe*, tomo 1, p. 124. „La octave est appelée intervalle de consonance absolue (homophone); la quinte et la quarte sont appelées intervalles à notes ressemblantes (symphones) [...] Les degrés extrêmes de l'octave ont, comme nous l'avons dit, une même puissance [...] Ces sont là les intervalles consonants de première classe.

<sup>24</sup> Extracción de la autora sobre las fuentes de Rodolphe d'Erlangen, *La musique arabe*, tomo 1, p. 121.122

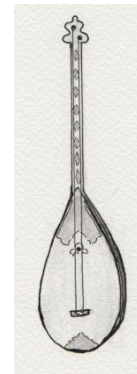
Tetracordos : eólico, hipoeólico, dórico, hipodórico, hiperdórico, relajado, relajado inferior, frigio, hipofrigio, hiperfrigio, reforzado, reforzado inferior, lidio, hipolidio e hiperlidio.

La tabla que se encuentra en este tratado presenta dichos tetracordos o modos de forma gráfica, y con ello se observa que éstos van en dirección contraria a la de los griegos, es decir, de abajo arriba, en sentido ascendente y no descendente y que es la que llevaría a la formación de los modos eclesiásticos. Más importante que esta observación es, no obstante, la definición del carácter de los tetracordos:

- Tetracordo Malawwanah (fuerte). Corresponde al tetracordo diatónico de Ptolomeo y de Euclides y más tarde al de Quintiliano. Consta de  $\frac{1}{2}$  -1- 1 intervalos.
- Tetracordo Rāsim/nādhin/ta'lif (suave). Corresponde al enarmónico y consta de  $\frac{1}{4}$  - $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{2}$  e incluso de intervalos más pequeños.
- Tetracordo Lāwinī (también suave). Corresponde al cromático  $\frac{1}{2}$  -  $\frac{1}{2}$  -  $\frac{3}{2}$ .

Estos dos últimos tetracordos son considerados como los mejores, tanto para los griegos como para los árabes.

La repartición de los tonos la enseñaban los griegos a partir del monocordio. Por el contrario, los árabes la enseñaban con el Tumbur<sup>25</sup>, que tenía dos cuerdas y, más tarde, con el laud.



## EL RITMO Y LA MELODÍA

La enseñanza del ritmo y de la melodía era una de las partes principales de la teoría de la música. El ritmo se relacionaba en ambas escuelas, la griega y la árabe, con la poética y con la medida del verso y también ambas escuelas tomaban en consideración la existencia de un ritmo original y universal como principio y base para todos los ritmos. Los autores árabes mezclaron y describieron los ritmos fundamentales de la Antigüedad y añadieron los típicamente árabes, aunque estos eran en realidad una adecuación a la flexión sibálica, ya que los antiguos eran más simples. Más importante era para ellos la utilización de *flores* retórico-rítmicas como adorno de las melodías para reforzar la expresión. Esta práctica se utilizó en Europa hasta finales del siglo XVIII, es, sin embargo, un invento oriental que llegó por un lado a Europa a través de Bizancio y, por otro, a través de la invasión árabe en España.

---

<sup>25</sup> Tumbur; dibujo de la autora.

## GÉNEROS

La música árabe era monódica como la griega y cuando se hacía heterofónica era a base de que los cantantes o los instrumentos dejaran sonar las melodías a destiempo, tipo cánones o con otros adornos que los otros. Aún así, se hacían diferencias entre los cantantes solistas y los pertenecientes al coro.

## LA PRÁCTICA Y LAS NOVEDADES EN LA MÚSICA DE LA ESPAÑA ARABE

Ya he nombrado anteriormente el nombre de Zyriab. No hay duda de que más de un autor ha tratado de idealizar o sublimar su figura, no obstante, ya en su tiempo fue considerado como una eminencia en su profesión y son muchos los coetáneos que lo admiraron y escribieron sobre él, con lo que esa fama ha llegado hasta nuestros días. Uno de los historiadores posteriores, prácticamente actual, que lo nombra y lo elogia es al-Maqaṛī, precisamente en su libro *Nafh al-tib min gusn al-Andalus al-ratib (Brisa de perfumes del país arboleado Al'Andalus)*, publicado en Beirut en 1968.

Al-Maqaṛī describe las novedades introducidas por Zyriab e indica que una de sus principales aportaciones fue la reestructuración de la Nūba.

Nūba significa « cambio » y se refería al cambio de músicos en una jornada musical o *zambra* ante el califa, en el tiempo de los Abasidas. Más tarde, ese cambio o nūba dejó de referirse a ese cambio físico y se aplicó a la música en sí, convirtiéndose la palabra en sinónimo de conjunto de piezas musicales que formaban lo que hoy se conoce por Suite, alternando las piezas vocales con las instrumentales y adquiriendo una estructura con la reorganización hecha por Zyriab. Y esta estructura se puede concretizar de la siguiente forma:<sup>26</sup>

<i>Nasīd</i>	Recitativo con ritmo libre
<i>Basīt</i>	Canto con tiempo lento
<i>Muharrakāt</i> <i>Ahzāy</i>	Piezas ligeras y rápidas

Esta estructura tiene un parentesco con de la salmodia griega y, como consecuencia, con la música eclesiástica europea en sus comienzos, por ejemplo, con la antífona, pero sobre todo con el Troparion bizantino, que era una cambio de versos en el salmo; o también con la Kontaktion<sup>27</sup>, lo que nos muestra que la música en las zonas helenísticas-cristianas y en las

<sup>26</sup> Mahmoud Guettat, *La música andalusí en el Mahgreb*, p. 24

<sup>27</sup> La Kontaktion, que quiere decir en griego „palito“, se había desarrollado a partir de la homilía poética. Era una especie de Predicación recitada que seguía a la lectura del evangelio y que constaba de 20 y 30 estrofas, las llamadas Oikoi, estructuralmente iguales tanto en el número de sílabas, en la forma melódica, en las acentuaciones y en la distribución sintáctica. Tenían una introducción, el Prooimion o Kukulion, que era una

zonas árabes tenían un desarrollo común y que afectaba tanto a la música eclesiástica como a la profana. Por éso, no es de extrañar que las encontremos en otros países. Concretamente, en la España árabe del siglo XI se desarrolla a partir de estas formas mencionadas una nueva : la muwassaha o moaxaja. Se trata de una forma poético-musical que consta de:

*Matla: preludio*

*Dawr: estrofa*

*Markaz: estribillo*

La forma del verso fue al principio :

Aa	ABAB
bbb	ccc
AA	ABAB

Y para la música : ABA

La pieza musical se construye sobre una tonalidad o maqam, idéntica a la muwassaha y se adapta al ritmo que el compositor quiere poner de antemano. Este tipo de piezas fue una novedad en el mundo árabe de entonces, sobre todo, porque ya no se utilizó el idioma clásico árabe, sino que se unieron los tres idiomas que se hablaban en la península ibérica : el árabe, el castellano y el hebreo-sefardí. Para ello se abandona la flexión larga-corta árabe y se fija la acentuación en grupos de versos que forman una estructura rítmica, aunque en realidad son formas poéticas. Al final de este conjunto de piezas se colocaba una pequeña canción o estrofa que las cerraba y que son las famosas jarchas (kharja) – esta palabra significa « salida ». De estas jarchas se deriva el conocido zéjel, que era escrito en castellano. Se dice que fue Avempace quien lo inventó y alcanzó su florecimiento con el poeta Ibn Quzman de Córdoba (1086-1160). La forma del zéjel es exactamente igual que la de las muwassahas, pero no contienen jarcha, es decir, consta solo de estrofa-estribillo o refrán, que se repiten indefinidas veces. También en esta forma se realizaba la estrofa de forma solista y el estribillo lo hacía el coro, acompañado por instrumentos. Estas formas fueron – y siguen siendo- muy importantes para la literatura española de aquella época y para su desarrollo posterior, aunque

---

estrofa alométrica que se unía al Oikoi por un estribillo o refrán. Según esta estructura se deduce que eran cantadas de forma responsorial: Recital de estrofas llevada por los solistas, mientras que el estribillo lo cantaba el coro. Los antecedentes de esta forma se encuentran en las formas poéticas sirias de los siglos IV y V, y estas eran: la Memra, la Madraša y la Sogita. El Kontaktion floreció en el siglo VI y uno de sus representantes fue Syrer Romanos, del cual proceden por lo menos 85 Kontakia de las que se han hallado. Honnegger/Massenkeil, *Das große Lexikon der Musik*, volumen 4, Herder, Freiburg, 1987.

desgraciadamente solamente han quedado los textos. No obstante, con la expulsión de los musulmanes y de los judíos de tierras españolas se trasladó esta tradición al norte de África, en donde han sobrevivido hasta hoy y en donde aún se puede escuchar en forma de canciones, aunque ya sin jarchas, a falta de las lenguas castellana y hebrea.

Los zéjeles, las jarchas y las muwassahas que quedaron en España son, en realidad, una adaptación de los músicos y poetas árabes a un pueblo que crecía bilingüe y trilingüe, y que compartían las mismas tradiciones. Ellos fueron quienes abrieron las puertas a la lírica galaico-portuguesa y posiblemente influyeron los cantos de los trovadores. Por ello hay que agradecer a Avempace quien consiguió elaborar y conjuntar esta mezcla de elementos greco-helenísticos y oriental-bizantinos, culminándose así la identidad de la música española de aquel tiempo, pues como él mismo afirmó y nos recuerda Emilio Garía Gómez: «mezcló el canto de los cristianos con el canto de Oriente<sup>28</sup>»

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes:

Al'Fārābī, «Kitābu-l-Mūsīqī al-Kabīr», en: d'Erlanger, Rodolphe: *La musique árabe*, volúmenes I-II, Geuthner, París 1939/2001

Aristóteles, *Política*, Libro V, Cap. VII 1342<sup>a</sup>, Reclam-Edition, Leipzig, 1998

Avicenna: *Kitābu 'š-šifā*. In: d'Erlanger, Rodolphe: *La musique arabe*. Band I-II, Geuthner, París 1939/2001

Boëthius, Anicius Manlius Torcuatus Severinus: *De institutione musica*. Traducción al español de Salvador Villegas Guillén, Clásicas Ediciones, Madrid, 2005

Ibn Bayya: *Risalat al-alhan. (Epistola sobre la melodía.)* En: Cortés García, Manuela: *La música en la Zaragoza islámica*. Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza 2009

Isidoro de Sevilla: *Ethimologías. Libro III*, edición bilingüe de José Oroz Reta und Manuel Antonio Marcos Casquero, Edición Católica, Madrid 2000

Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio oratoria*, Reclam, Leipzig 1998

**Literatura secundaria:** Al-Maqqarī: *Nafh al-tib min gusn al-Andalus al-ratib*, editado por Ihsān Rašīd Abbās, Dār Ṣādir, Beirut 1968

---

<sup>28</sup> Garcia Gómez, Emilio: “Una extraordinaria página de Tifasí, y una hipótesis sobre el inventor del zéjel” en: Cruces Roldán, Cristina: *El flamenco y la música andalusí*, Ediciones Carena, Barcelona 2003, p. 50

- Altamira y Crevea, Rafael: *Historia de España y de la civilización española*, Herederos de Juan Gili, Barcelona, 1909, Edición Crítica, Barcelona 2001
- Brockelmann, Carl: *Geschichte der arabischen Literatur*, Brill, Weimar und Leiden 1898/1949
- Cortés García, Manuela: *La música en la Zaragoza islámica*, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, Zaragoza 2009
- Cruces Roldán, Cristina: *El flamenco y la música andalusí*, Ediciones Carena, Barcelona 2003
- D'Erlanger, Rodolphe: *La musique arabe*. Tomos I-II, Geuthner, París 1939/2001
- García Gómez, Emilio: *Una extraordinaria página de Tifasí, y una hipótesis sobre el inventor del zéjel*. En: Cruces Roldán, Cristina: *El flamenco y la música andalusí*, Ediciones Carena, Barcelona 2003
- Guettat, Mahmoud: *La música andalusí en el Mahgreb*, traducción de María del Mar Carrillo, Fundación Caja Sol/El Monte, Sevilla 1999
- Handschin, Jacques: *Musikgeschichte*, Noetzel, Wilhelmshaven, 1990
- Honegger/Massenkeil: *Das große Lexikon der Musik*, Herder, Freiburg, 1987
- Poché, Christian: *La musique arabo-andalouse*, Actes Sud, Arles, 1995
- Rosenthal, Franz: *Das Fortleben der Antike im Islam*, Artemis, Zürich 1965