

Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí

Manuela CORTÉS GARCÍA

BIBLID [0544-408X]. (2006) 55; 71-106

Resumen: Este artículo presenta la identificación de determinados aspectos implícitos en la música clásica del patrimonio *andalusí-magrebí* que revelan cómo lo profano y lo sufí caminan en paralelo. Destaca, además, el carácter inter-disciplinar de la misma que se manifiesta en la configuración de una serie de elementos marcados por la concepción humanística y científica de sus orígenes orientales, concepción que está vigente en el desarrollo andalusí y su evolución posterior en las escuelas magrebíes. En el proceso transmisor realizado por los moriscos en la otra orilla, melodías, ritmos, textos poéticos, voces e instrumentos conforman el mosaico de elementos integradores del contenido profano y sufí que atesoran los diferentes cancioneros (*Kunnašāṭ*) conservados en el Magreb. Esta realidad “dual” latente en los códices, determina la impronta de una música que presenta unas características claramente diferenciadoras del patrimonio medieval hispano y los repertorios conservados.

Abstract: Several implicit features in the Andalusian and North African musical legacy give evidence of the coexistence of secular and sufi elements, according to a pattern characterized by the interdisciplinarity of a humanistic and scientific concept already present in the oriental origins as well as in the Andalusian and North African later developments. In the transmission process led by the Moorish in the Northern Mediterranean border, melody, rhythm, poetic text, voice and instruments contributed to the integration of secular and sufi contents as mirrored in the repertoires (*Kunnašāṭ*) preserved in the Maghreb. This “dual” reality in the Maghribian manuscripts offer a clear evidence of the differences between the Spanish medieval legacy and the music preserved in these repertoires.

Palabras clave: Árbol Modal. Armonía de las Esferas. Cancionero. Cuerda. Laúd. *Kunnāš*.

Key words: Modal-Tree. Harmony of the Spheres. Song-book. Strings. Lute. *Kunnāš*.

BREVES NOTAS INTRODUCTORIAS

Si la música como arte es capaz de expresar toda la gama de sensaciones y sentimientos que alberga el alma humana, la andalusí, en la configuración del mosaico de elementos policromos que la integran, fue creada con la intencionalidad de transmitir a la audiencia el microcosmos y macrocosmos que atesoran la estructura y composi-

ción de los instrumentos (*al-ālāt*) como soporte del ritmo (*al-īqā'*), el carácter modal de las melodías (*al-alḥān*) y la poética (*al-ši'rī*) de los textos inmersa en sus repertorios sufíes y profanos.

Considerando la segunda mitad del siglo XIX como punto de partida de los primeros trabajos de investigación musicológica andalusí, y situándonos en el momento actual, observaremos que la aparición periódica de fuentes documentales diversas y obras de teóricos andalusíes y magrebíes nos permiten valorar las corrientes de transmisión en ambas orillas y reconstruir el “corpus” histórico de nuestro legado musical, así como los aspectos teóricos y prácticos que acuña.

Por otra parte, la diáspora de los moriscos a la otra orilla mediterránea y, con ellos, el proceso de la transmisión oral a la escrita reflejada en los cancioneros magrebíes conservados (ss. XVIII-XIX) nos lleva a conocer la diversidad de los repertorios musicales, en sus variantes profana y sufí, y la forma de interpretarlos¹. No obstante, el estudio y cotejo de los mismos desvela la pérdida de una parte de las canciones como consecuencia lógica de la erosión del tiempo y, en contrapartida, las aportaciones magrebíes posteriores, fruto del proceso de transculturación en las tierras de acogida a través de las escuelas: marroquí, argelina, tunecina y libia².

Distintos son los elementos a valorar en los fundamentos de la teoría musical y el proceso interpretativo de las *nawbas* como la música de la tradición clásica andalusí conservada en el Magreb con los moriscos, elementos basados, en gran medida, en la teoría músico-cosmogónica de clara influencia neo-pitagórica y neo-platónica enraizada en la escuela *harraní* y alejandrina. En este contexto, destacaremos cuatro de los más representativos: a) el significado de la “voz” (*al-ṣawt*) como transmisora de los textos poéticos; b) la simbología del laúd (*al-'ūd*), instrumento sobre el que los teóricos desarrollaron la teoría musical árabe y andalusí y su relación y proporciones numéricas con el cosmos a través de las notas (*al-nagamāt*), los intervalos (*al-ab'ād*) y las melodías; b) el Árbol Modal (*Ša'yarat al-Ṭubū'*) representación simbólica del macro-cosmos y el micro-cosmos y nexo de unión entre el hombre, sus naturalezas y la divinidad; y c) lo profano y lo sufí inmerso en los repertorios (*Kunnašāt*).

1. Vid. M. Cortés. *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla, 1996, pp. 95-107, cap. “Cancioneros y recopilaciones poético-musicales”.

2. Vid. M. Guettat. *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla, 1999, pp. 111-149, cap. “La nūba en el repertorio musical magrebí”.

1. SOBRE EL SIGNIFICADO DE LA VOZ

Gran parte de los tratados musicales árabes e hispano-árabes dedican algún capítulo introductorio a hablar de “la voz” como vía de comunicación entre el cantor y su audiencia, a la vez que transmisora del mensaje textual. Según estas fuentes, dependiendo del contenido de los textos, el mensaje se articulará en dos vertientes: a) si la temática de las canciones es profana y la interpretación transcurre en un ambiente festivo, los efectos que causará sobre el público serán el infundir el gozo a los oyentes, mientras que: b) si el contenido es laudatorio, es decir, poemas de alabanza (*madīh*) a Dios y el Profeta Muḥammad o poesía sufi, la voz como portadora de paz al espíritu actuará de intermediaria entre el hombre y el Ser Supremo.

Otro de los enfoques de estos tratados es poner de manifiesto los efectos que produce la música, siempre que vaya acompañada de una buena voz. Numerosos son los textos que recogen las posturas que presentan las distintas escuelas jurídicas en el contexto de la ortodoxia musulmana respecto al canto, la voz y los instrumentos, así como los hadices que muestran la actitud del Profeta frente a la misma. Cuando se trata del canto salmodiado coránico, estas escuelas coinciden en apoyar la recitación de los textos como vía de comunicación entre el creyente y Dios, rechazando la recitación melismática ya que puede provocar distracción o desviación en el camino recto hacia la naturaleza divina, de ahí que el canto coránico se presente desnudo de todo accidente musical o instrumental. No obstante y a pesar de la prohibición por parte de algunos representantes de estas escuelas en al-Andalus, la música, los cantores y los instrumentos formaron parte de la vida y las costumbres de los andalusíes.

El historiador tunecino Ibn Jaldūn (1332-1406), a propósito del “arte del canto” considera que los sonidos armónicos producen una sensación de placer (*ladda*) ya que “el oído disfruta percibiendo los sonidos armónicos”³. Respecto a la música, hace una distinción clara entre “profana” cuyo objetivo es procurar el placer de los oídos y “religiosa” donde la belleza radica en el contenido del mensaje divino y la forma de transmitirlo. Sobre la música profana añade que: “se aleja de la concepción del canto coránico basado en el cuidado de la pronunciación de las letras y en el alargamiento de las vocales, poniendo esmero y énfasis en las letras de prolongación, según las normativas establecidas por la escuela coránica a la cual pertenece el recitador, dando así continuidad a la tradición de los antiguos transmisores”⁴.

El tradicionista y sufi sevillano Abū Bakr Ibn ‘Arabī (Sevilla, 1075-76/1148-49) en su obra *al-‘Ārīḍa* dice: “El canto no es ilícito”, añadiendo: “y si lo acompaña una

3. Ibn Jaldūn. *al-Muqaddima*. Beirut, 1960, vol. V, p. 759.

4. Vid. M. de Slane. *Les Prolegómenes d’Ibn Khaldoun*. París, 1868, vol. II, p. 416.

bandola (*tumbūra*)⁵ no influye el hacerlo ilícito, pues todos son instrumentos en los que se quedan prendados los corazones débiles, y la gente encuentra descanso en ellos, y para descansar del peso del esfuerzo que no todas las almas pueden soportar sin que dependan de ello todos los corazones, la ley coránica lo ha permitido”⁶.

Respecto al canto sufí, la voz apoyada en el instrumento ejercerá la función de transmisora de la belleza conceptual de los textos poéticos, mientras que la estética de la danza, en aquellas cofradías (*ṭarāʿiq*) en las que la forme parte del ritual, será otra de las vías de acercamiento hacia la Causa Suprema. Así, la conjunción de factores integrados por: poesía, voz, melodía, instrumentos y danza llevarán al cantor mediante la mención y repetición del nombre y los atributos de Dios, el Profeta y la letanía de versos de poetas sufíes a elevar el estado de ánimo de los cofrades, conduciendo al alma a la purificación, al éxtasis y, en definitiva, a la ascensión con la Verdad Suprema, como finalidad de la sesión musical (*ḥaḍraʿ/dīkr*)⁸.

En lo que concierne a la música andalusí de corte profano, la melodía va unida al ritmo, a la métrica poética, al lenguaje y, también, a las inflexiones fonéticas marcadas por la voz. Sin embargo, la ornamentación que forma parte de géneros vocales como: la casida (*al-qaṣīda*), la moaxaja (*al-muwašṣaḥ*) y el zéjel (*al-zaʿjāl*) y, resulta fundamental, en el canto “solo” del *mawwāl* con toda la riqueza melismática que le caracteriza. La ornamentación conlleva una matización en la elección y repetición de las palabras y, también, una serie de técnicas vocales en la emisión de los sonidos que exigen la habilidad en el juego del timbre, el ritmo, los rellenos en la frase melódica y, todo ello, engarzado en el arabesco de formas y mensajes a transmitir. Sin embargo, el *inšad* (pl. *anašīd*)⁹ como canto *solo* que abre la interpretación vocal de la *nawba*, conlleva un carácter recitativo y salmodiado, apoyado en el instrumento, cuyo estilo se aproxima al canto coránico aunque su interpretación transcurra en un contexto profano.

5. Cordófono tipo laúd de mango largo; Véanse sobre las distintas variantes del instrumento en Fārūqī. *An annotated glossary of Arabic musical terms*. Connecticut, 1981, pp. 345-346.

6. *Apud*, Ḥāʿik. *Kunnās al-Ḥāʿik*. Copia de Būʿsal fechada el 7 de *raʿya* de 1350 (18-11-1931). Ed. facsimil del manuscrito. Granada, 2003, 5; Véanse las traducciones de F. Valderrama Martínez. *El Cancionero de al-Ḥāʿik*. Tetuán, 1954, p. 63; M. Cortés García. *Edición, traducción y estudio del “Kunnās al-Ḥāʿik”*. Madrid, 1996, p. 543 (Tesis Doctoral en microficha, U.A.M.).

7. Fārūqī. *Glossary*, p. 90.

8. *Ibid.*, p. 61.

9. Pedro de Alcalá traduce el verbo *enxede* por “cantar assí” y *naxid* como “canción assí, cantar assí, canto desta manera, canto de amores”, en *Arte para ligeramente saber la lengua araviga*. Facs. edit. New Cork: Hispanic Society of America, 1928, s.v. *cantar, cancion, canto*; vid. R. de Zayas. *La Música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá, 1492-1505*. Sevilla, 1995, p. 48: “canción assí”.

Asimismo, los tratados musicales recogen abundantes citas que hacen referencia a los efectos que produce la música y la voz en el hombre. En este sentido, veamos un pasaje extraído de uno de los cancioneros más antiguos y representativos de la tradición musical andalusí en Marruecos, el *Kunnāš al-Ḥā'ik* obra realizada en el siglo XVIII por al-Ḥā'ik, un tetuaní de origen andalusí y posible morisco¹⁰. Al-Ḥā'ik dedica el capítulo II de la introducción a hablar: “Sobre la utilidad de la música y su aprovechamiento”, indicando: “Dios no creó nada que influyera más sobre los corazones, ni que más subyugara a los sentidos que la buena voz, sobre todo cuando procede de un rostro hermoso, y no le está permitido a ningún musulmán reprochar a quien se sienta atraído por ella, puesto que emana de la dulzura y la sutileza del alma y del equilibrio del temperamento, y esto no puede negarlo sino el terco de carácter y el perturbado de mente”¹¹. A continuación, al-Ḥā'ik apoya sus palabras con un poema anónimo, que dice así:

“La música es luz nítida y su nitidez
se oculta y se esconde de aquél cuyo corazón es duro.
Es luz para aquél cuyo corazón está henchido de ella,
y fuego para quien lo tiene duro y autoritario”¹².

basī

En este sentido, el poeta y antólogo cordobés Ibn ‘Abd al-Rabbih (860-940) en su obra *Kitāb al-‘Iqd al-farīd* (El collar único) dedica el capítulo 20 a la música y el canto situándolo bajo el título de “*Kitāb al-yāqūt al-tāniya*” (El libro del segundo rubí)¹³ y respecto a la “buena voz” (*al-ṣawt al-ḥasan*), dice: “Es teoría sostenida por la mayoría de los grandes médicos que la voz hermosa corre por el cuerpo y las venas, purifica la sangre, eleva el alma, alivia el corazón y se estremecen los miembros”¹⁴.

Al-Ḥā'ik se suma a esta concepción terapéutica de la voz, y tomándolo de tratados anteriores, señala: “entre gran parte de los médicos predomina la teoría de que la voz hermosa penetra en el cuerpo, fluye por las venas, purifica la sangre, eleva a las almas, tranquiliza el corazón y se estremecen los miembros, pues todas las cosas son

10. Vid. “al-Ḥā'ik”. *Brock, suppl.* II, p. 709; F. Valderrama. *E.I.*, vol. II, pp. 72-73; M. Cortés. *D.A.O.A.*, vo. I, pp. 233-236.

11. Ḥā'ik. *Kunnāš*, 9; Valderrama. *Cancionero*, p. 70; Cortés. *Edición*, p. 548.

12. *Ibid.*

13. Véase biografía del autor y obra en *D.A.O.A.*, vol. 1, pp. 306-313.

14. Vid. *al-‘Iqd al-farīd*. Beirut, 1988: “*Kitāb al-yāqūt al-tāniya*”, vol. V, p. 4; Ḥā'ik. *Kunnāš*, capt. II: “Sobre la utilidad y las reglas de la música y el canto”, 69-70.

causa de fatiga física, excepto la música, por ser descanso del alma, primavera del corazón, distracción del triste, amiga del solitario y provisión del viajero, por el efecto que produce la voz hermosa en el cuerpo y el dominio que ejerce sobre él”¹⁵. La connotación estético-espiritual aplicada a las propiedades de “la buena voz” se pone de manifiesto en esta reflexión de al-Ḥā’ik, cuando puntualiza: “con la buena voz se alcanza el bien en este mundo y en el otro, porque la melodía induce a elevar la voz, haciendo el bien, fomentando el amor y la armonía entre los familiares, defendiendo el honor y tolerando las faltas”¹⁶.

Constatamos en este pasaje del *Kunnāṣ al-Ḥā’ik* ciertos paralelismos implícitos en la *Epístola* dedicada a la Música de los Ijwān al-Ṣafā’ (s. X)¹⁷, cuando en el capítulo “Los aforismos de los filósofos sobre la música”, indica a propósito de las cualidades que debe reunir el músico: “El músico cuando es el maestro de su arte conduce a las almas hacia la virtud y aleja de ellas los vicios”, y continúa: “el músico es el intérprete de la música y debe explicitarla y si logra expresar las ideas que contiene, hará comprender los secretos de las almas e informará sobre los secretos de los corazones, y si no lo consigue, sólo a él le incumbirá la falta”¹⁸. Una vez más, la concepción del cantor como intermediario entre la naturaleza humana y la divina se manifiesta en el pensamiento de filósofos y teóricos.

Siguiendo con su disertación, al-Ḥā’ik retoma estos versos de una casida del poeta marroquí Abū Muḥammad al-Ṣabbāḡ (s. XVIII) que hacen referencia a los efectos de la música como medicina del alma cuando va acompañada de los textos, además de destacar la función de la ornamentación vocal como factor determinante en la musicalidad poética:

“Aquél que no se conmueve con la dulzura de la música
es ciego de corazón y de entendimiento.
El Enviado de Dios ha dicho:
“adornad con vuestras voces las aleyas del Libro Puro”.

Y continúa:

15. Ḥā’ik, 9; Valderrama. *Cancionero*, p. 69; Cortés. *Edición*, p. 548.

16. Ḥā’ik. *Kunnāṣ*, cap. “Sobre la utilidad de la música y sus reglas”, 11; Valderrama. *Cancionero*, p. 71; Cortés. *Edición*, p. 550.

17. Epístola 5ª de las *Rasā’il*, situada en las epístolas dedicadas a la Astronomía y la Geografía.

18. A. Shiloah. “L’épître sur la musique des Ikhwān al-Ṣafā’”. *Revue des Etudes Islamiques*, 34 (1966), pp. 187-188; véase M. Cortés. “Algunas consideraciones sobre estética musical árabe”. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 6 (1999), pp. 131-155, apartado IV: “Visión estética del cantor/a y del músico” pp. 140-143.

“Cuanto más hermosa es la voz del hombre
 un adorno deja traslucir en ella
 la musicalidad del poema.
 Aquél que reprocha la música
 está envuelto en la ignorancia que no le deja ver.
 Los sufíes se apasionaron por la música
 a fin de avivar las llamas del fuego que no ardía.
 El Profeta David adornó los salmos con su flauta
 con lamentos en presencia de todos¹⁹.
 ¡Por Dios! el descanso que sienten los espíritus con la melodía,
 es un secreto oculto al ser humano”²⁰.

Como podemos observar, la idea de Dios está presente en el contenido de los textos a transmitir por el “recitador” (*al-munšǧīl*), en la recitación modulada del canto coránico, y por el “cantor” (*al-muganni*), en la música sufí, al ejercer su función de nexo entre el hombre y Dios. En cuanto a la música profana, la voz del cantor será el vehículo que conectará directamente con la audiencia a fin de proyectar la poesía inmersa en las canciones a interpretar y, dependiendo de la temática, podrá transformar el estado de ánimo de los oyentes y modelar sus caracteres. Los músicos, por su parte, contribuirán a favorecer el poder persuasivo de la música mediante la interpretación de las melodías, dado el carácter modal de las mismas y su relación con los humores corporales, como veremos después.

2. EL LAÚD Y SU SIMBOLOGÍA

La aparición de nuevas fuentes documentales en ambas orillas mediterráneas nos lleva a un mejor conocimiento de la historiografía musical y, con ellas también, a descubrir una variada iconografía inmersa en los códices, lo que facilita el cotejo de los instrumentos andalusíes y magrebíes con los árabo-orientales estableciendo, en principio, el proceso de inter-conexión a través de las cadenas de transmisión y, después, su desarrollo y evolución en el occidente musulmán.

Los teóricos y filósofos árabes del período bagdadí (ss. IX-XIII) basaron la teoría musical en el instrumento *mater*: el laúd, considerado como “el sultán de los instrumentos”, ya que se ajustaba a la modalidad tonal de la música árabe. Teóricos como al-Kindī (790-870), al-Fārābī (875-950); los Ijwān al-Šafā’ (s. X), Ibn al-Kātib (s. XI); Ibn Šīnā (980-1037) o al-Urmāwī (1230-1294), por citar a algunos, conocedores

19. Véase sobre David: *Corán*, XXI,79; XXXIV,10; *Biblia*, “Salmos”, IV, V y VI.

20. Ḥā’ik. *Kunnāš*, 11-12; Valderrama. *Cancionero*, p. 71; Cortés. *Edición*, p. 551.

de las ciencias clásicas e influenciados por las teorías de las escuelas neo-pitagórica, ptolomaica, neo-platónica y *harraní*²¹, centraron sus tratados en el estudio de la estructura y composición de este cordófono, proyectando sobre las cuerdas (*al-awtār*) las teorías sobre la Armonía Universal que envuelve las Esferas Celestes, armonía fundada, además, sobre la ciencia y el sistema de las proporciones numéricas. El laúd dada sus características, al ejercer la función de elemento aglutinador, permitió la configuración de la teoría musical árabe.

A propósito de “La Armonía de las Esferas”, González Urbaneja en su obra *Pitágoras el filósofo del número* indica que “la doctrina pitagórica de la *Armonía de las Esferas* es la quintaesencia de la belleza en la explicación del cosmos divino, armonizado de forma fascinante por las concordancias de las proporciones aritméticas y musicales, que, extrapoladas al universo entero, determinarían que los cuerpos celestes emitieran en sus movimientos unos tonos musicales armoniosos, cuya combinación produciría una maravillosa melodía permanente: *la música de las esferas*”²². En otro pasaje de la obra, González Urbaneja señala que, como en otros muchos aspectos, Pitágoras debió recoger en sus viajes la tradición Mesopotámica, y en un apartado que dedica a: “El teorema e Pitágoras en Mesopotamia”, insiste: “Mucho antes de que Pitágoras enunciara la ley general que la historia ha bautizado con su nombre, la Babilonia de la dinastía de Hammurabi sabía cómo calcular ternas de números pitagóricos”²³, lo que demostraría que los tratados traducidos sobre *las ciencias de los antiguos* en la Casa de la Sabiduría (*Dār al-Ḥikma*) no resultarían ajenos a los filósofos y teóricos árabes de las escuelas de Bagdad y el Jurasán²⁴, ante la impronta residual de sus culturas ancestrales.

Ibn Sīnā (Avicena) en *Kitāb al-ṣifā'* (Libro de la curación) dedica la tercera y última parte de la obra a las *Matemáticas*, sección que compendia un tratado sobre la *Música* en el que señala que el objeto de la ciencia musical es “el estudio de las notas musicales... y las reglas de la composición musical”²⁵. Entre la amplia gama de instrumentos, Ibn Sīnā sólo estudia el laúd del que dice que no sólo es el más conocido, extendido y popular, sino que puntualiza: “si existe algún otro instrumento más noble, no es muy conocido de los ejecutantes”²⁶. Asimismo, el filósofo, teórico y músi-

21. Véase sobre “La escuela de Harrán y la metafísica emanatista”, Mohamed Ábed Yabri. *El legado filosófico árabe*. Madrid, 2001, 165-172.

22. Madrid, 2001, p. 136.

23. *Ibid.*, p. 154 y sigs.

24. Véase sobre estas escuelas, Yabri. *El legado filosófico árabe*, p. 172 y sigs.

25. *Apud* M. Cruz Hernández. “La teoría musical de Ibn Sīnā (Avicena) en *Kitāb al-ṣifā'*”. *Milenario de Avicena*, 2 (1981), pp. 27-36 (32).

26. *Ibid.*, p. 35.

co Ibn Bāȳya (1070-1138) centra su *Risālat al-alḥān* (Epístola sobre las melodías)²⁷ en este cordófono, haciéndose eco de las teorías neoplatónicas aplicadas a las cuerdas. Un segundo opúsculo, *al-Kawl fīl-sama‘* (Sobre la audición musical)²⁸, define “la audición musical” como la percepción que deja en el aire la colisión entre dos cuerpos, y “el sonido melódico” como el conjunto de percusiones al aire producidas por instrumentos musicales como el laúd.

La construcción del laúd está concebida de tal forma que, a través de sus cuerdas, el laudísta pueda proyectar el sentido místico y mágico que encierra el instrumento al atesorar en su caja el círculo armónico que envuelve al Mundo de las Esferas dotando al instrumento de una dimensión espiritual, filosófica y cósmica²⁹.

La representación del cuerpo sonoro del laúd de cuatro cuerdas dobles la encontramos en los manuscritos orientales, andalusíes y magrebíes como símbolo de las ocho notas musicales designadas por cuatro letras del alifato, notas que, a su vez, sintetizan a los cuatro elementos de la naturaleza: tierra, aire, agua y fuego, los cuatro humores del cuerpo: atrabilis, sangre, flema, bilis y sus correspondencias con los cuatro modos melódicos principales, en principio (fig. 1).

Esta proporción numérica basada en el número cuatro origen del cuadrado, como primera representación pictórica del Árbol de los Modos, y figura geométrica que daría paso al círculo, símbolo del cosmos, se repite en la teoría y la práctica musical árabe y andalusí-magrebí, siendo, además, el resultado de aplicar el *canon* del *quadripartitum* pitagórico al considerar a la Música como Ciencia Matemática. A propósito de esta concepción griega, Cruz Hernández señala que las Matemáticas incluyen cuatro ciencias: la Aritmética, ciencia del número que estudia las propiedades de éste, sus relaciones y sus especies; la Geometría, que trata de las magnitudes; la Astronomía que versa sobre la disposición de las partes del universo, sus posiciones, sus distancias y los movimientos de los astros, y la Música, que estudia las notas y las reglas de composición³⁰. Retomando las teorías griegas, como bien señala Muḥammad Yābri a propósito de la escuela filosófica oriental, los filósofos en su esfuerzo por integrar la estructura del pensamiento científico griego en la estructura del pensamiento religioso islámico, consideraron que el primero representaba el punto de vista racional, *científico*, en torno al universo y al hombre, mientras que el segundo repre-

27. Véase la catalogación de este códice en A. Shiloah. *The theory of music un Arabic writtings*. Munich, 1979, p. 157 (nº 096 del catl.).

28. *Ibid.*, p. 156 (nº 095 del catl.).

29. Vid. M. Guettat. *La musique classique du Maghreb*. Paris, 1980, pp. 110-113, cap. “Le ‘ūd de Ziyāb et la théorie de l’ethos”.

30. Vid. Cruz Hernández. *Historia del pensamiento en el mundo islámico*. Madrid, 1981, pp. 27-36.

sentaba la *Verdad* y la identidad cultural³¹. Así también, los filósofos y teóricos orientales en su búsqueda de la *Verdad* a través de la filosofía griega se ocuparon en armonizar las concepciones astronómico-matemáticas y las cosmologías y, tras aplicarlas a la música como ciencia, lograron conciliar filosofía y música.

En este proceso integrador de la Música como disciplina humanística y científica, resulta obligada una mirada retrospectiva al pensamiento filosófico de Pitágoras, Nicomaco, Ptolomeo, Alexando de Afrodixia, Euclides, Aristóteles, Platón y Plotino y la escuela sabea de Harrán, entre otras, pues mediante el análisis de sus obras comprobamos que las huellas de la transmisión del pensamiento filosófico clásico subyacen en las corrientes subterráneas de la música oriental, andalusí-magrebí.

La influencia de las escuelas orientales resulta evidente en la música de la Península Ibérica durante el Emirato y parte del Califato omeya con la implantación de una música que llevaba la impronta de las escuelas clásicas del Ḥiḡāz (La Meca y Medina, 622-750); b) de Damasco (661-749); y c) de Bagdad (750-1258)³² y, con ellas, la sistematización teórica del laúd, los ritmos, los modos, los estilos musicales y, también, géneros poético-musicales orientales de carácter vocal como la *casida* clásica, y el *mawwāl* semi-popular³³.

Respecto a la orientalización de la música en al-Andalus y la influencia de estas escuelas, el historiador cordobés Ibn Ḥayyān (m. 1076) en su obra *Muqtabis* II-1, dedica un amplio capítulo a la música que se escuchaba en Córdoba durante el reinado de los emires al-Ḥakam I (796-822) y ‘Abd al-Raḥmān II (822-847)³⁴.

Bajo el epígrafe de: “El canto: Noticias de Ziryāb el mejor cantante de al-Andalus”³⁵ el historiador cordobés nos sumerge en el ambiente palaciego de la corte de ‘Abd al-Raḥmān II, cenáculo de poetas y músicos, y refiriéndose al laúd, señala: “en al-Andalus sigue teniendo cuatro cuerdas a la antigua usanza, respondiendo a los cuatro elementos naturales, si bien Ziryāb le añadió la quinta cuerda intermedia, logrando su laúd un concepto más sutil y un sentido más completo, pues la primera es la amarilla y corresponde en el laúd a la bilis (*al-ṣafrā*) del cuerpo, la segunda que la sigue se hizo roja (*al-maṭṭā*), ocupando en el laúd la posición de la sangre (*al-*

31. Apud M. Ýabri. *El legado filosófico árabe*, p. 43.

32. Véase sobre estas escuelas en R. Fernández Manzano. “Árabe, música”. E. Casares. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, 1999, vol. I, pp. 505-520 (506-507).

33. Vid. M. Cortés. *Música y poesía en el esplendor omeya*. Córdoba, 2001, cap. “Orientalización de la música durante el Emirato Omeya”, pp. 27-32.

34. Vid. *Anales de los Emires de Córdoba Alhaquén I (180-206H./796-822J.C.) y Abderramán II (206-232/822-847)*. Edición facsimil del código editado por la Real Academia de la Historia (Legado Emilio García Gómez), dirigido por Joaquín Vallvé Bermejo. Madrid, 1999.

35. *Anales*, fols.147v-173r.; Vid. Trad. M. ‘Alī Makkī y F. Corriente Córdoba. *Crónica de los emires al-Ḥakam I y ‘Abdaraḥmān II entre los años 796 y 847 (Almuqtabis II-1)*. Zaragoza, 2001, pp. 193-272.

damm) en el cuerpo, siendo en grosor el doble de la primera, por eso se llama doble, mientras que la siguiente es negra, correspondiente en el laúd a la atrabilis (*al-saw-dā'*) del cuerpo, y se llama bordón, siendo la cuerda superior del laúd, doble de la tercera que está debajo y carece de tinte, quedando según ello blanca (*al-maṭlat*), pues equivale a la flema (*al-balgam*) en el cuerpo y es en grosor doble que la segunda, por lo que se llama tercera³⁶.

A continuación, Ibn Ḥayyān habla de la relación entre las cuatro cuerdas, los cuatro humores del cuerpo y las cuatro naturalezas. Asimismo, deja testimonio de la aportación del músico oriental Ziryāb a la música de al-Andalus, considerado como el precursor de la escuela de laudistas andalusíes, cuando indica que: “añadió al conjunto la cuerda intermedia sanguínea, esta quinta cuerda que inventó en al-Andalus y puso bajo la tercera y encima de la segunda, acertando en su propósito, pues en su laúd se completaron las fuerzas de los cuatro humores, y la quinta añadida en la mitad vino a ser como el alma en el cuerpo, con lo que se perfeccionó su obra y evidenció su mérito³⁷”.

Si analizamos el testimonio de Ibn Ḥayyān, observaremos que dos conceptos aparecen claros en la incorporación de esta quinta cuerda central teñida de rojo intenso: a) la idea de “equilibrio” simbolizado en la incorporación de un quinto elemento: “el éter”, así como el carácter simbólico implícito en esta cuerda al crear la idea del “alma” como elemento vivificador del cuerpo físico. Aunque según algunas fuentes musicales, la quinta cuerda era conocida en la época de al-Kindī, resulta evidente que Ziryāb, conocedor de la concepción cósmico-religiosa latente en la escuela neoplatónica y *harraní*, ampliamente desarrollada en el pensamiento filosófico de al-Kindī y el carácter cosmogónico que imprimió a la música y su relación con el alma y la luz divina, claramente explicitado en sus tratado *Risālat fī l-luḥūm wa-l-nagām* (Epístola sobre las notas y las melodías)³⁸, unido a sus conocimientos en: “astronomía, los astros y sus movimientos, órbitas, cálculos de sus ascendientes e influencias...”³⁹, debieron servirle para transmitir al occidente musulmán a través de esta cuerda, la función mediadora del “alma” en el camino de búsqueda hacia la perfección. De esta forma, el alma, en cuanto a unidad conformada por sus diferentes facultades, estaría en función y dependería de la existencia del cuerpo.

Sin duda, la incorporación de la quinta cuerda: *al-ḥādd* supuso el completar el sistema perfecto de dos octavas, dotando al instrumento de mayor musicalidad, aun-

36. *Anales*, fol. 150-r; *Crónicas*, pp. 201-202.

37. *Ibid.*

38. Shiloah. *The theory*, pp. 257-259 (nº 176 del catl.)

39. *Crónicas*, p. 202.

que como bien puntualiza Ibn Ḥayyān: “el laúd sigue teniendo (se refiere a su época, s. XI) cuatro cuerdas a la antigua usanza, respondiendo a los cuatro elementos naturales”⁴⁰. No obstante, la cuerda *al-ḥādd* la encontramos formando parte de la teoría musical aplicada al laúd en los tratados de teóricos orientales posteriores (s. XI-XIII) como Ibn al-Kātib, Ibn Sīnā y al-Urmāwī, entre otros, así como en las representaciones gráficas que iluminan sus códices. Ibn al-Kātib, por ejemplo, en *Kitāb kamāl adab al-ginā'* (Tratado sobre la perfección de los conocimientos musicales) habla ampliamente de esta quinta cuerda, señalando: “que juega un papel importante en el laúd, al contribuir en el perfeccionamiento de las melodías y el embellecimiento de la música instrumental, a la vez que sirve para multiplicar las notas y mostrarlas en su totalidad”⁴¹.

Como podemos constatar a través de las fuentes documentales, la idea del Cuaternario de clara influencia pitagórica y platónica está presente en la epístola citada de al-Kīndī según la teoría cosmogónica aplicada a las cuerdas del laúd que establece una proporción (*tanāsul*) numérica en torno al número cuatro, origen de las cuatro notas y los cuatro modos principales. Ibn Bāyḥya recoge estas correspondencias aplicadas a las cuerdas en la *Epístola sobre las melodías*, cuerdas que, en los tratados de los teóricos, aparecen dibujadas sobre el laúd junto a la nota musical correspondiente que debía servir de base a los cuatro modos principales que darían origen al Árbol Modal de la música andalusí representado, en principio, en la figura de un doble cuadrado⁴².

El simbolismo numérico como esencia del universo y del sistema de proporciones armónicas arranca de la esencia divina y aparece reflejado en la casa de Dios, fundada sobre cuatro ángulos. El número cuatro constituye una de las claves de la naturaleza y del hombre. Cuatro son los elementos primigenios (aire, tierra, fuego y agua) que conforman el cosmos, cuatro las fases de la luna, los puntos cardinales, las estaciones del año y las partes del día (alba, día, crepúsculo y noche) en las que los teóricos aconsejan la audición de los modos dependiendo de su naturaleza y, también, las partes de los árboles (raíz, tronco, hojas y frutos) sobre los que sitúan los modos principales y derivados. Cuatro las cualidades de las cosas (caliente, frío, húmedo y seco) y las clases de animales. Cuatro las facultades del hombre (inteligencia, conocimiento, opinión y sensación), los humores y los temperamentos (flemático, sanguíneo, colérico y melancólico). Asimismo, los atributos de Dios son: Ciencia, Volun-

40. *Ibid.*, p. 201.

41. Vid. Shiloah. *La perfection des connaissances musicales*. París, 1972, p. 156.

42. Vid. M. Cortés: “Sobre la música y sus efectos terapéuticos en la *Epístola sobre las melodías* de Ibn Bāyḥya”. *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 11-23 (18-19).

tad, Poder y Palabra, como reflejo fiel de los cuatro principios: intelecto, alma, naturaleza y materia, de ellos derivan los cuatro elementos cósmicos como base de los doce signos zodiacales, resultado de la multiplicidad del Cuaternario de las tendencias fundamentales de la naturaleza, número en torno al cual gira la música, por el Terciario como resultado de la combinación de la *mónada* por la *díada*. Cuatro son, también, las edades del hombre: infancia, adolescencia, plenitud y decrepitud; sus facultades: inteligencia, conocimiento, opinión y sensación; y virtudes: prudencia, fortaleza, templanza y justicia, así como las potencias del cuerpo [*de quaternario corporis*] y del alma [*de quaternario animae*], estructuradas en un sistema de cuatro grados que en el sufismo simbolizan los cuatro estadios para alcanzar el misticismo⁴³.

Esta relación numérico-armónica aplicada a la música y relacionada con la matemática y el misticismo la encontramos en Pitágoras, considerado como el filósofo del número, quien fue el primero en utilizar el término “cosmos” para describir un universo ordenado y armónico a través del número que rige el tono musical, de ahí que la música estuviera omnipresente en las actividades de la comunidad pitagórica y cumpliera la función de purificación, catarsis y terapia⁴⁴. Asimismo, Ptolomeo⁴⁵, citado por los teóricos orientales, andalusíes y magrebíes como “el creador de la música y compositor del libro de los ocho tonos”⁴⁶, refiriéndose a los ocho modos griegos, conecta los ciclos cósmicos y los aspectos astrológicos de la música en *Armónicas*, obra que serviría de base a los estudios musicales durante el Medioevo. Este tratado que aborda, entre otras disciplinas, la astronomía, la astrología, la óptica, la geografía y la geometría esféricas, nos ofrece una visión clara de las correspondencias del alma humana con el concierto musical. Demetrio Santos en la introducción a la edición española de *Armónicas*, apunta la tesis de que la fuente que lleva a Ptolomeo a establecer las relaciones musicales de los elementos que componen las cosas, “acaso procedan de la cultura caldea” la fuente que lleva a Ptolomeo a establecer las relaciones musicales de los elementos que componen las cosas⁴⁷, lo que justificaría, una vez

43. A propósito del número 4 y sus relaciones, vid. P. M. González Urbaneja. *Pitágoras*, pp. 93-94; J. Chevalier y A. Cheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Herder, 1994, 380-384; “Sobre las potencias del alma”. En Hugo von St. Víctor (s. XII). *Discalio[n]* [753B-754D], vid. F. Alberto Gallo. *Historia de la Música 3*. Medioevo, 2ª parte. Madrid: Turner, 1987,31; M. Cortés García. *Pasado y presente de la música andalusí*, véase capt. VI: “La *nawba* y sus efectos terapéuticos”, pp. 71-84.

44. Vid. González Urbaneja. *Pitágoras*, pp. 138-151.

45. Se refiere a Claudio Ptolomeo, astrónomo, matemático y geógrafo nacido en el siglo II en Tolemaida (Alto Egipto).

46. Hā'ik, *Kunnāṣ*, 12; Valderrama. *Cancionero*, p. 48; Cortés. *Edición*, p. 553.

47. Claudio Ptolomeo. *Armónicas*. Trad. y notas de Demetrio Santos Santos. Málaga, 1999, p. 11; Véase, capt. 7: “De qué modo las mutaciones musicales se asimilan a las mutaciones de las almas por el diverso estado de las cosas”, pp. 157-158.

más, su influencia de la escuela *ḥarranī* entre los movimientos heterodoxos orientales e implícita en el pensamiento musical de los Ijwān, cuya impronta encontramos en algunos teóricos andalusíes.

Según las fuentes musicales andalusíes-magrebíes, la proporción numérica del cuatro está relacionada, además, con las cuatro estaciones del año (*nanāzil*) y los cuatro puntos cardinales. Como múltiplo del cuatro y simbolismo numérico de la multiplicidad del cuaternario por el terciario, el número doce marca su relación con los meses del año y el duodenario zodiacal y, a su vez, con las veinticuatro horas y sus correspondientes modos melódicos (veinticuatro) pensados para ser interpretados en el transcurso del día, y todo ello en conexión con las 24 casas de la Luna y el movimiento de los astros en el Cosmos, como podemos constatar en las iluminaciones que acompañan los códices musicales.

Diferentes códices magrebíes se suman a esta idea primigenia de la representación del laúd con toda su carga simbólica, entre ellos un opúsculo del fesí ‘Abd al-Raḥmān al-Fāsī (1631-1685): *Kitāb ḡumū’ fī ‘ilm al-mūsīqā wa-l-ṭubū’* (Libro que trata sobre la ciencia de la música y los modos), escrito en el año 1650⁴⁸, tratadito que recoge una *urḡuza* que habla sobre la relación: cuerdas, modos, humores y temperamentos. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva también en el manuscrito misceláneo tetuaní (s. XVIII) n° 5307 unos pliegos sueltos que recogen la figura de un laúd de cuatro cuerdas sobre las que aparecen dibujadas cuatro letras del alifato: 1ª cuerda: *bamm-alif*; 2ª: *matlā-fā*; 3ª: *maṭnā-ḡim*; 4ª: *zār-dal*⁴⁹. El mismo códice incluye dos pliegos en los que aparece otra *urḡuza* atribuida al polígrafo lojeño Ibn al-Jaṭīb (1294-1375), conocida como “La Casida sobre los modos” y en la que, una vez más, se hace patente la relación: cuerdas, modos y humores⁵⁰.

El filósofo, médico y poeta zaragozano Ibn Bāḡyā, continuador en la cadena de transmisión de la escuela de laudistas andalusíes, centra su opúsculo: *Risālat al-alḡān* en el tratamiento del laúd y sus concordancias (*munāsabat*) con las notas, los humores como elementos que forman parte de la naturaleza y su relación con el movimiento de los astros. Avempace puntualiza que: “cuando el hombre escucha las notas de

48. Ms. n° 5521 cat. Ahlwardt (Biblioteca Nacional de Berlín); Shiloah. *The theory*, pp. 108-109 (n° 059 del catl.). Vid. Edición y traducción de Farmer. *Studies in Oriental music*. Frankfurt, 1986, vol. II, pp. 568-569, cap. “The notes and their natures”.

49. Vid. G. Robles. *Catálogo de manuscritos árabes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1889, apartado: “Música”, n° CCCXXXIV-2, fol. 14r-17r; Véase A. Shiloah. *The theory*, pp. 415-416 (n° 325 ctl.); Farmer. *Studies in Oriental music*, vol. II, pp. 555-563, cap. “An old Morís Lute Tutor”; M. Cortés. “Revisión de los manuscritos musicales de la Biblioteca Nacional de Madrid”. *Homenaje a D. Emilio García Gómez. IV Congreso Internacional de Estudios Andalusíes*. El Cairo, 1998, pp. 95-108 (99).

50. Ms. 5307-3; Vid. Shiloah. *The theory*, pp. 36-317 (n° 327 ctl.).

una melodía, coge el instrumento y las interpreta acompañándose de la poesía, y hace el esfuerzo de comprenderla, la música llega a lo más profundo del ser y lo purifica”⁵¹.

Sin embargo, frente a Platón que basaba la música en la díada “melodía-texto”, el pensamiento aristotélico está presente en este tratado de Ibn Bāỵya al presentar la triada “melodía-texto-instrumento” como elementos que van íntimamente unidos a la música, participando, además, de la concepción aristotélica del “alma” (*al-nafs*) como complemento vital del cuerpo.

Ibn Bāỵya acompaña la Epístola con unos ejemplos prácticos explicando que si un hombre padece de una enfermedad hepática, debe pulsar la cuerda *ẓṛ*, es decir, la teñida de color amarillo que simboliza la bilis y el fuego, pues al tañerla con fuerza provocará la dulzura y desaparecerá la dolencia. Contra las enfermedades relacionadas con la sangre aconseja frotar la *matnà*, segunda cuerda del laúd teñida de rojo, símbolo de la sangre y el elemento aire, pues con ella se fomenta la alegría y el corazón se llena de gozo. Contra la atrabilis sugiere pulsar la cuerda tercera, es decir, la *matlâ* de color negro, símbolo de la tierra, porque al tañerla el oyente que se siente liberado del miedo y la melancolía. En cambio, si quiere combatir la flema, pulsará la *bamm*, teñida de blanco y símbolo del agua, ya que su naturaleza provoca la tristeza y el llanto⁵².

A propósito de un breve fragmento sobre los valores propedéuticos de las melodías musicales inserto en su obra *Kitāb al-nafs* (Tratado sobre el alma), Puertas Vilchez refiriéndose al tema central, señala que Ibn Bāỵya “se funda en la idea de que la música es capaz de influir en el temperamento humano gracias a la sincronía o concordancia que supuestamente existe entre los diversos caracteres temperamentales y los sonidos del laúd”, idea que, puntualiza, “fue difundida al menos desde al-Fārābī y rebatida con ahínco por Ibn Ḥazm”⁵³. Puertas Vilches continúa diciendo que: “la premisa clave que explica la incidencia directa de los sonidos del laúd en la psique del receptor es la afinidad (*munāsaba*) existente entre cada una de las cuerdas del laúd y cada uno de los cuatro tipos humanos: colérico, sanguíneo, flemático y melancólico. El sonido de cada cuerda del laúd duplica en intensidad acústica a la cuerda precedente, lo que posibilita, a su parecer, que entren en armonía con cada uno de los temperamentos humanos señalados”⁵⁴.

51. Vid M. Cortés. “Sobre la música y sus efectos terapéuticos...”, p. 15.

52. *Ibid.*

53. *Apud* J. M. Puertas Vilchez. “Estética y teoría de la sensibilidad en el pensamiento andalusí”. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 6 (1999), pp. 105-129 (116).

54. Ibn Bāỵya. *Kalām fī l-alḥān*. En *Rasāʾil falsafīyya li-Abī Bakr b. Bāỵya*. Beirut-Casablanca, 1983, pp. 82-83, *Apud* J. M. Puertas Vilchez. “Estética y teoría de la sensibilidad en el pensamiento andalusí”.

Ibn Bāȳya en la Epístola sobre las melodías hace referencia, además, a las cualidades que debe reunir un buen laudista si desea conseguir interpretar las notas perfectas que proporcionen el estado idóneo al alma. Para ello, deberá respetar las normativas en cuanto a la ejecución e interpretación, adecuándola a los diferentes estados anímicos. Aconseja fijar su atención en los cuatro puntos vitales del cuerpo: pecho, garganta, frente y cabeza, puntos que, a su vez, están relacionados con las cuatro cuerdas del laúd⁵⁵.

Resulta curioso, al menos, la concepción armónica que Avempace establece en este opúsculo entre las cuerdas y cuatro de los puntos energéticos del cuerpo humano, puntos que en la filosofía hindú corresponden a los conocidos como “chakras” o puntos vitales generadores de energía corporal, cuando dice: “la cuerda *bamm* está relacionada con el pecho, la *matlā* con la garganta, la *matnā* con la frente y la *zār* con el cerebro”⁵⁶.

Estas normativas en la ejecución melódica dadas por Avempace vienen a corroborar las teorías del poeta y antólogo cordobés Ibn ‘Abd al-Rabbih cuando en un pasaje del *Kitāb al-yāqūt al-tānī* dedicado a “la voz”, dice que: “mediante el proceso del canto, la voz surge del corazón, asciende por la garganta y sube a la frente hasta llegar al entendimiento”⁵⁷. En este caso, Ibn ‘Abd al-Rabbih establece una conexión clara entre la facultad racional y el mundo superior a través del cuerpo físico (*al-yīsm*), el intelecto (*al-‘aql*) y el conocimiento (*al-ma‘rifa*) como vía final e iluminativa.

Constatamos que ambos autores andalusíes confirman la teoría sobre la función de la música como intermediaria entre lo racional y lo espiritual que veremos desarrollada después en la simbología de las distintas iconografías conservadas en los códices magrebíes a propósito del Árbol Modal, revelando las evidentes connotaciones sufíes que caracterizan al símil arbóreo.

Esta teorías de los tratadistas andalusíes implícitas en el tratamiento del laúd, llegaron a al-Andalus a través de distintas obras orientales de carácter esotérico y difundidas, en general, por algunas de las corrientes heterodoxas andalusíes. Entre ellas destacan las *Rasā’il* (Epístolas) de los Ijwān al-Ṣafā’, más conocidos como los Hermanos de la Pureza, tratado que revela la presencia hermética y neoplatónica así como las tendencias heterodoxas de la Escuela de Basora influenciadas, en gran parte, por la escuela de espiritualistas sabeos de Ḥarrān como corriente filosófico-esotérica

pp. 116-117.

55. M. Cortés. “Sobre los efectos terapéuticos de la música...”, pp. 15-16.

56. *Ibid.*, p. 15.

57. Vid. *al-‘Iqd al-farīd*, vol. V, p. 8.

e iluminativa⁵⁸. Estas *Epístolas* que fueron introducidas en al-Andalus por el matemático, astrónomo y amante de la música: Maṣlama al-Maʿrīfī, más conocido como “El Madrileño” (s. X-XI)⁵⁹, tendrían gran repercusión entre los movimientos que se alejaban de la ortodoxia islámica.

Los Hermanos de la Pureza conocedores de las teorías de Pitágoras y Platón sobre las Esferas Celestes y la Armonía Universal y enraizados en la escuela *harraní*, forjadores de una filosofía que reunía el poso del conocimiento de la astronomía caldeo-babilónica, la espiritualidad de Platón y Plotino y el gnosticismo persa, pasado por el tamiz del pensamiento religioso islámico y los movimientos místicos de la época, dedican la *Epístola* (nº 5) a la Música, incluyéndola en la sección: Matemáticas junto a la Aritmética, la Geometría y la Astronomía. Inmersos en el pensamiento de estas escuelas, los Ijwān ponen de manifiesto el poder mágico, moral y terapéutico de la música, y destacan, una vez más, la idea de Armonía Universal que debe envolver a la música como referente del Cosmos y la importancia de los astros como mediadores entre Dios y los hombres, teorías que tuvieron gran repercusión entre la escuela de laudistas andalusíes, proyectándose después sobre los magrebíes.

Según los Ijwān, los cuerpos celestes fueron concebidos y creados formando un todo, una sola persona y un solo estado. Insisten, además, en las propiedades del número ocho representado en las ocho esferas (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno y estrellas fijas) y su relación con las 28 mansiones (casas) de la luna. Basándose en la astrología y los cálculos matemáticos, consideraban que la proporción armónica existente entre los diámetros de las esferas celestes, los elementos cósmicos y los temperamentos humanos, al proyectarse sobre los sonidos armónicos conseguían elevar la paz del espíritu⁶⁰.

Sobre la base de las 28 letras del alifato y sonidos, los Ijwān establecen una comparación entre las 28 casas de la Luna como esfera lunar, simbolizadas en las letras (*alif, lām, fā, yīm, mīm, nūn, dāl* y *wau*), con los ocho paradigmas y pies métricos de la poesía árabe (*mafāʿil*), los ocho géneros rítmicos de la música, los ocho grados o escalas (*tabaqāt*) del paraíso y las ocho notas (*la, si, do, re, mi, fa, sol, la*) que arrancan de las cuerdas del laúd⁶¹, notas que en tratados como *Kitāb al-mūsīqā al-kabīra* (El Gran Libro sobre la música) de al-Fārābī (s. X) y en los códices magrebíes están situadas sobre las cuerdas y representadas con letras del alfabeto árabe.

58. Vid. Mohamed Abel Yabri. *El legado filosófico árabe*, cap. “La escuela de Harrán y la metafísica emanatista”, pp. 166 y sigs.

59. Véase sobre una “posible” copia de la *Epístola de la música*, atribuida a al-Maʿrīfī en Shiloah, *The theory*, p. 234 (nº 155 catl.).

60. *Apud* Ijwān, trad. Shiloah, pp. 136; 140-141.

61. Vid. Shiloah, “L’Épître...”, pp. 164-165.

Asimismo existe una relación simple entre el ritmo solar y el de la luna, ésta recorre el zodiaco en 28 días asignándosele 28 estaciones o mansiones que se reparten de modo desigual, aunque rítmico en las doce partes del zodiaco y se cuentan a partir del equinoccio de primavera.

Burckhardt en su obra *Clave espiritual de la astrología musulmana*, basada en el pensamiento de Ibn ‘Arabī, a propósito de la facultad de mediación del sonido primordial como vehículo de la revelación espiritual en el lenguaje articulado, señala: “el esoterismo islámico establece una correspondencia entre las 28 mansiones de la luna y las 28 letras o sonidos de la lengua sagrada. “No son como piensa la gente—dice Mohyiddīn ibn ‘Arabī— las mansiones de la luna las que representan el modelo de las letras. Son los 28 sonidos los que determinan las mansiones lunares”, añadiendo: “estos sonidos representan, en efecto, la expresión macrocósmica y humana de las determinaciones esenciales de la Espiración divina, que es el motor primero de los ciclos armónicos”..., y concluye: “la serie de sonidos que se atribuyen a las mansiones lunares comienza con la *hā* y termina con la *waw*, formando estas dos letras el Nombre divino *huwa*, “El”, símbolo de la esencia una e idéntica a Sí misma”⁶².

No obstante, frente a la proporción numérica centrada en el número ocho correspondiente a las cuatro cuerdas dobles del laúd por parte de los Ijwān, al-Ḥā’ik, siguiendo la cadena de transmisión andalusí, articula la simbología del laúd andalusí-magrebí en torno al número cuatro. La carga semántica de estas cuerdas parece tomar vida en estos versos de un poeta anónimo andalusí extraídos de la introducción de su *Kunnāš* (Cancionero), cuerdas dotadas aquí de evidentes connotaciones profanas:

“Mira cómo las cuerdas han adoptado un carácter
como la naturaleza.

La primera es la *zīr*, porque su sollozo
es la queja del enamorado y la alegría del ebrio.

La *matnà* ríe y juega con reproche cuando la pulsán las manos.

La triste *matlat* está acostumbrada al llanto
y vibra como el movimiento del indeciso.

La *bam* baja su voz como si fuera un ser débil
que se lamenta del mal del abandono”⁶³.

tāwīl

62. Barcelona, 1982, pp. 39-40.

63. Ḥā’ik. *Kunnāš*, 13; Valderrama. *Cancionero*, p. 29; Cortés. *Edición*, p. 556.

Continuando con la cadena de transmisión de sus antecesores, las obras de los teóricos magrebíes comprendidas entre los siglos XVI-XVIII, recogen distintas iconografías que tienen como elemento referencial al laúd y su composición, la situación y el nombre de las cuerdas, las notas y los modos musicales correspondientes y, todo ello, acompañado de poemas que van ligados a la cosmogonía que encierra el universo musical y la simbología que atesora el cordófono, hasta sumergirnos en el mar del lenguaje de las formas simbólicas y existenciales que van íntimamente ligadas a la idea del camino o “vía” que debe emprender el ser humano a lo largo de su existencia (*wu’yūd*).

Estos grandes científicos, filósofos y teóricos de la música que construyeron sus teorías sobre la base del instrumento, aglutinaron en él todo un macro-cosmos y micro-cosmos conceptual profano y místico, sirviendo de eslabón entre el pensamiento clásico greco-alejandrino, las teorías bizantinas y persas, así como el poso filosófico-científico de las escuelas arabo-orientales y andalusíes.

De igual forma que la Casa de la Sabiduría desempeñó un papel fundamental en la transmisión del conocimiento musical clásico a los teóricos árabes, a través de las traducciones, gran parte de la sabiduría oriental y andalusí atesorada en sus obras fueron traducidos al latín, el griego y el hebreo, gracias a las vías de transmisión establecidas entre las escuelas de traducción española y las de Montpellier, Provenza, Marsella y Palermo, entre otras, contribuyendo al proceso del trasvase de sus enseñanzas a la música occidental durante la Edad Media y el Pre-Renacimiento europeo, conocimientos que, en nuestra opinión, fueron fundamentales en la formación y desarrollo de la escuela de vihuelistas del siglo XVI. No obstante, éste continúa siendo otro de los puntos pendientes de esclarecer y, dada la complejidad que presenta, necesitaría otro estudio.

3. SIMBOLOGÍA NUMÉRICO-CÓSMICA Y SUFÍ DEL ÁRBOL MODAL

La relación y composición de los primeros modos andalusíes (ss. IX-XIII) nos ha sido legada, en principio, mediante noticias aisladas insertas en fuentes indirectas de carácter histórico, literario y antológico. Sin embargo, serían las distintas iconografías musicales sobre la configuración del Árbol Modal en los códices magrebíes, acompañadas de algunas *ur’yūzas*, poemas didácticos, sobre los modos principales y sus derivados, los indicadores del proceso de formación y desarrollo de los mismos.

Diferentes códices musicales y pliegos sueltos marroquíes recogen en la conocida como “Casida de los Modos” una *ur’yūza* (metro *ṭāwīl*) que aparece bajo el epígrafe de: *Fīl-ṭabā’i wa-l-tubū wa-l-uṣūl* (Sobre los humores, los modos y sus orígenes). Dependiendo de los códices, el poema que oscila entre doce y quince versos, atribu-

ye la autoría de los doce primeros al granadino Ibn al-Jaṭīb (s. XIV), versos que incluyen los cinco modos principales: *al-Māya*, *al-Dayl*, *al-Zaydān* y *al-Mazmūm*, así como catorce derivados, mientras que los tres últimos versos, según apuntan otros códices, serían añadidos por el sabio e imán feśī al-Wanšarīši (m. 1548) quien recogería seis modos derivados, completándose, así, el círculo de los veinticuatro modos que constituyen el soporte melódico de la música clásica andalusí-magrebí⁶⁴.

La representación iconográfica de los elementos que conforman esta *urṡūza* se plasma en una rica variedad de Árboles Modales simbolizados en la figura de diferentes cuadrados que, partiendo de un mismo punto central, configurarían el círculo como figura geométrica.

La idea del Uno de Plotino remontándose a Empédocles, está presente en la teoría sobre la *Materia espiritual* como emanación primera del Uno, teoría que pasó a través de Ibn Masarra (s. X) a Ibn ‘Arabī (s. XII) aunando las ideas de la trascendencia absoluta de la Esencia divina y la teofanía, como manifestación de Dios, a todas y cada una de las cosas. El filósofo andalusí Ibn Masarra, como transmisor del legado de Plotino, mantenía la teoría del origen del “todo” a partir de la materia original. El arabista Emilio de Santiago en su obra: *El polígrafo granadino Ibn al-Jaṭīb y el sufismo* analiza la teoría de Ibn Masarra en un amplio capítulo que titula: “El corazón, el espíritu, el entendimiento y el alma”, desarrollándola en la figura de cuatro círculos. Basándose en un primer círculo que daría origen a la materia original, el segundo círculo enmarcado en un cuadrado estaría formado por: frío, calor, humedad y sequedad, pasando a un tercer círculo integrado por el alma universal que conduce a un cuarto conformado por el espíritu universal⁶⁵.

Encontramos gran paralelismo entre la simbología geométrica, basada en la teoría de los círculos, y las iluminaciones que, sobre los árboles modales, aparecen inmersos en las obras de los teóricos magrebíes. La representación más antigua del árbol modal pertenece a dos folios sueltos que forman parte de un manuscrito misceláneo marroquí, privado, realizado por al-Marṡīdī, y recogen la figura de un doble cuadrado precedido de algunas noticias interesantes sobre la música⁶⁶. El cuadrado interior aparece dividido en cuatro triángulos sobre los que aparecen los cuatro modos principales: *al-Māya*, *al-Zaydān*, *al-Dayl* y *al-Mazmūm*, mientras el exterior recoge los

64. El *Kunnās* de al-Ḥā’ik, entre otros códices, recoge esta *urṡūza*. Vid. Ḥā’ik. *Kunnās*, 14-15; Valde-rama. *Cancionero*, p. 30; Cortés. *Edición*, pp. 556-558.

65. Granada, 1983, p. 78.

66. Véase nota 67.

modos derivados⁶⁷ (fig. 2). El descubrimiento de este primer cuadro modal nos ha llevado a una amplia gama de cuadros de características similares.

No obstante, recientemente hemos descubierto un curioso triple cuadrado modal, posterior, que forma parte de un tratado marroquí sobre teoría musical realizado por al-Ṭadīlī (s. XIX): *Tā' l'f̣ al-mūsīqā* (Sobre la composición musical) y presenta marcadas diferencias respecto a los anteriores, ante la incorporación de nuevos elementos que, curiosamente marcan las correspondencias que recogen los códices orientales⁶⁸. El triple cuadrado que aparece dividido en doce triángulos, presenta: a) un cuadrado interior formado por cuatro triángulos sobre los que aparecen dibujadas las estaciones del año, los humores, las letras del alifato y sus correspondencias con las cuerdas y las notas; b) el cuadrado central formado por cuatro triángulos recoge los nombres de los cuatro modos principales; mientras que: c) en el cuadrado exterior aparecen claramente indicados los veinte modos derivados (fig. 3).

Esta figura geométrica daría paso a una auténtica proliferación de árboles recogidos en códices magrebíes, perfectamente definidos y ricamente decorados, formados por raíces, tronco, ramas, hojas y frutos, de claras connotaciones sufíes.

De esta forma, el Árbol Modal andalusí-magrebí aparece configurado en los tratados marroquíes con un total de veinticuatro modos melódicos que se correspondían con las veinticuatro horas del día, acompañando, en los apartados teóricos, el momento adecuado para su interpretación, momento que dependía de la naturaleza (*al-tab'*) con que fueron creados.

Los teóricos magrebíes, continuando con la tradición oriental, dividen el día en ocho fases, anotando los momentos propicios para escuchar las diferentes *nawbas* conservadas, según recoge el cuadro adjunto:

- 1) al alba: *al-'Uššāq*.
- 2) durante el día: *Ramal al-Māya* y *Ḥiḃāz al-Kabīr*.
- 3) al mediodía: *Raṣd al-Dayl*.
- 4) durante la tarde: *Ḥiḃāz al-Mašrīqī*.
- 5) al crepúsculo: *al-Māya* y *Garibāt al-Huseyn*.
- 6) en noches de cuarto creciente: *al-Istihlāl*.
- 7) en noches de placer: *'Irāq al-'Āyām*.

67. Véase sobre este manuscrito, el estudio sobre la *urḃāna* en Cortés. "Nuevos datos para el estudio de la música an al-Andalus de dos autores granadinos: aš-Šuštārī e Ibn al-Jaḃīb". *Música Oral del Sur*, 1 (1995), pp. 177-194, vid. doble cuadro en p. 187.

68. Códice donado por la familia de Fernando Valderrama Martínez al Centro de Documentación Musical de Granada, sin catalogar.

8) al finalizar la noche: *al-Iṣbihān* y *al-Raṣd*⁶⁹.

Así también, el contenido de la poesía cantada debía adecuarse al momento en el cual se interpretaban, a fin de que se produjera una armonía perfecta entre el temperamento modal, la temática de las canciones y el ambiente que envolvía a la sesión musical. En este contexto, el virtuosismo del músico y su función en el conjunto de la orquesta jugaban un papel determinante en la transmisión del espíritu que debía generar la interpretación de las *nawbas*, como objetivo principal de su creación.

La representación del árbol modal, al sintetizar la teoría musical proyectada sobre el laúd y sus conexiones diversas, nos lleva a considerar a los modos como elementos integradores de la melodía, al mismo tiempo que alma generadora de los textos poéticos, lo que les convierte en el núcleo axial del mensaje a transmitir.

La incorporación a la música *andalusí-magrebí* del quinto modo: *Garibāt al-Muharrar* conceptualizado por los teóricos como “principio sin derivaciones”⁷⁰, situándolo en la parte superior del árbol, establece, a través de su verticalidad, la idea de una música que, enraizada en lo profano y simbolizada en el elemento “tierra” como materia orgánica, asciende hacia el “universo”, símbolo del cosmos, lo infinito y la divinidad, conectando la materia original con el espíritu universal (fig. 4).

Curiosamente, si extrapolamos al Árbol Modal la estructura social piramidal alfabiana de la Ciudad Ideal, observaremos ciertas similitudes que nos llevan a comprobar la jerarquización de los cinco modos principales y su situación en la estructura arbórea. Su simbología refleja, además, cómo la sabia del tronco enraizado en la “tierra”, como rango más bajo de la materia, asciende a través de las cuatro ramas simbolizadas en los cuatro modos principales (*al-Māya*, *al-Dayl*, *al-Zaydān* y *al-Mazmīm*), y al dotar de vida a las diecinueve hojas (modos derivados), logra ascender hasta la copa (*Garibāt al-Husayn*) que se eleva hacia el universo, consiguiendo el grado más alto. De igual forma, el oyente mediante el proceso de audición de la música profana a la sufí consigue pasar del micro-cosmos al macro-cosmos (de las sombras a la luz), y al elevar su espíritu puede alcanzar la luz del conocimiento y acercarse a la naturaleza divina.

Entre las culturas antiguas predominan las representaciones de figuras geométricas que, basadas en los elementos: tierra, agua, fuego, aire, simbolizan y manifiestan la armonía de los principios universales como generadores energéticos de la victoria

69. Vid. Cortés. *Pasado y presente de la música andalusí*, cap. “Ritmos y modos en la música andalusí”, pp. 53-58 y 81.

70. Ḥā'ik. *Kunnāṣ*, 142; Valderrama. *Cancionero*, p. 105; Cortés. *Edición*, p. 203.

de la sabiduría iluminada sobre la ignorancia, ejerciendo de puente entre lo visible y lo invisible.

Este carácter alegórico-simbólico del símil arbóreo del que se servían los teóricos y filósofos de la música para representar al Árbol Modal tiene, sin embargo, su origen en el árbol utilizado por los sufíes como símbolo del Árbol del Universo (*Šaýarat al-kawūn*) o “Árbol del Amor Divino”, implícito en la tradición cananea⁷¹.

Emilio de Santiago en un estudio de la mística jatibiana sobre el tratado sufí del polígrafo granadino Ibn al-Jaṭīb: *Kitāb rawdat al-ta’rīf* (Jardín del conocimiento de amor divino) señala: “Ibn al-Jaṭīb compara el “amor divino” con la figura de un árbol plantado sobre una tierra peculiar que son las almas de los hombres. Las ramas de este árbol espiritual son las variadas partes y categorías del amor. Las flores son los hombres puros que cantan a este amor y, por último, los frutos del árbol significarán la etapa final de la unión mística con Dios, quedando así colmadas las sublimes apertencias del místico”⁷².

Si leemos detenidamente el contenido y el mensaje de la *urýūza* sobre los modos, observaremos que el armazón estructural del poema establece una correspondencia perfecta entre las cuerdas, los humores, los elementos de la naturaleza, los cuatro vientos, las cuatro edades del hombre y sus naturalezas, así como los modos y los momentos de interpretación, correspondencias que no resultan ajenas al pensamiento y las conexiones que, en este sentido, Ibn al-Jaṭīb establece en algunos pasajes de su tratado sobre la higiene y, también, en su tratado sufí en el que incluye un amplio y riguroso capítulo dedicado a la música, lo que evidencia el grado de sus conocimientos musicales⁷³.

Las evidentes conexiones y el análisis comparativo entre el Árbol del Mundo, como representación del pensamiento sufí, y el Árbol Modal nos lleva a comprobar que en el proceso alquímico de catarsis y purificación que desarrollan las distintas cofradías mediante el canto de la música sufí, el alma en su viaje por los cuatro modos principales, simbolizados en los cuatro elementos y su relación textual con las canciones, llevarán al iniciado (*al-murīd*) a pasar del mundo de las tinieblas a la luz, es decir, del microcosmos conceptual profano al macro-cosmos místico, como nexo de unión entre el intelecto individual y el intelecto universal, llevando al estado definitivo de unión con Dios como objetivo principal de la sesión musical.

71. Cortés. “Nuevos datos...”, p. 182 (Simbología e importancia del árbol modal).

72. Apud E. Santiago. *El polígrafo granadino Ibn al-Jaṭīb y el sufismo*. Granada, 1983, p. 111.

73. Tratadito en estudio.

4. ELEMENTOS PROFANOS Y SUFÍES EN LOS REPERTORIOS

La música medieval hispana conservada, de forma generalizada, a través de los códices y documentos sacros, presenta claras diferencias con la música andalusí en la tradición magrebí ante la riqueza y variedad de los repertorios profanos y sufíes inmersos en una rica colección de recopilatorios conocidos como *Kunnašāʿ* y pliegos sueltos, lo que demuestra la importancia de los mismos como integrantes de la vida y las costumbres en ambas orillas.

Si nos planteamos el objetivo que guiaba a los teóricos magrebíes a la hora de redactar sus obras, veremos que dos conceptos aparecen claros. Por una parte, su deseo de transmitir a las nuevas generaciones de músicos los conocimientos adquiridos y los repertorios aprendidos de sus maestros en poesía y música, difundiéndolos con el propósito de continuar con la cadena de transmisión escrita y, por otra, el transmitir los repertorios sufíes como “vía” o camino para llegar a Dios. Ambas concepciones justificarán el sentido lúdico y sensitivo de los repertorios profanos, repertorios que aparecen cubiertos de amplios ropajes divinos, no exentos de armonía, dejando, así, constancia de una parte de las tradiciones conservadas.

Aunque sabemos por las fuentes documentales de la existencia de destacados repertorios musicales andalusíes realizados por músicos, compositores y teóricos, inexplicablemente se han perdido, siendo los moriscos en su diáspora por el Magreb los grandes difusores del patrimonio oral en tierras del Norte de África.

El paso de la transmisión oral a la escrita supuso la aparición en el panorama musical de los primeros recopilatorios en Marruecos, Argelia y Túnez, escritos entre los siglos XVIII-XIX⁷⁴.

El cancionero más antiguo, aunque incompleto, es la obra de Bu‘šamī (principios s. XVIII), músico que pertenecía a una afamada familia fesí de melómanos, quien reuniendo noticias aisladas de teóricos anteriores y una parte de las canciones conservadas en la tradición oral, elaboró su tratado: *Iyqāḍ al-šumū‘ li-ladḍat al-masmū‘ binagamāt al-ṭubū‘* (Las velas encendidas ante el placer de la audición de las melodías modales), obra que recoge cinco *nawbas* de la tradición andalusí y fragmentos de otras cuatro⁷⁵.

Según las fuentes manuscritas, el proceso de transmisión escrita prosiguió hasta el siglo XIX, sin embargo, no cabe duda de que el *Kunnāš* realizado por Muḥammad al-Ḥusayn al-Ḥā’ik al-Ṭiṭwānī al-Andalusī está considerado como el cancionero más

74. Véase sobre las fuentes manuscritas M. Guettat. *La musique classique du Maghreb*, pp. 180-186.

75. Vid. edición de la obra realizada por ‘Abd al-‘Azīz b. ‘Abd al-‘Yalīl. Rabat: Academia Real del Reino de Marruecos, 1995, 176 pp.

completo y reconocido⁷⁶. Este códice estructurado en tres partes, posee una unidad y una lógica interna formada por: a) La introducción articulada en tres capítulos (pp. 1-13), I: “Sobre la licitud de la música y su arraigo; II: Sobre su utilidad y aprovechamiento; III: Sobre sus orígenes y reglas; b) El *corpus* formado por las 11 *nawbas* conservadas que incluyen un repertorio aproximado de 1250 canciones profanas y sufíes (casidas, moaxajas y zéjeles), indicando los metros poéticos, los modos, los ritmos y el número de períodos rítmicos (pp. 13-227); y finalmente c) El epílogo (p. 228).

La lectura de los capítulos que integran la introducción del *Kunnāš al-Ḥā'ik* nos llevan a constatar la clara intencionalidad por parte de su autor de justificar el contenido profano del cancionero al incorporar el repertorio sufí en los márgenes del manuscrito. Dos son las posibles teorías que sustentan la convivencia de ambos repertorios. La primera, basada en el testimonio de al-Ḥā'ik quien recoge todo tipo de citas de ulemas, alfaquíes, testimonios del Profeta Muḥammad y representantes de las escuelas jurídicas, extraídas, en general, de obras de reconocidos tradicionalistas, con la finalidad de justificar el contenido profano, teoría que, en opinión de algunos investigadores, contribuiría a salvarlo. La segunda y, tal vez, unida a la primera, apunta que al-Ḥā'ik, en su labor de recopilador, quisiera dejar constancia de la co-existencia de ambos repertorios conservados en su época.

Al-Ḥā'ik, apoyándose en algunas cadenas de transmisión del hadiz, destaca la licitud de la música haciendo constar, una vez más, su función como “portadora de paz al espíritu”⁷⁷. Esta idea le lleva a iniciar la obra haciendo una verdadera profesión de fe cuando dice: “Alabado sea Dios que nos ha colmado con sus bienes evidentes y ocultos y nos ha permitido disfrutar del placer del oído, convirtiéndolo en fuerza para los corazones y zarcillos para las orejas, es salud para los cuerpos con la que los órganos satisfacen sus fuerzas y alcanzan el extremo de su gozo elevando al espíritu a su satisfacción, y proporcionado la alegría que está unida al vino desde la lactancia y se hermana con él en aquello que es útil y provechoso, moviendo lo que estaba quieto con la dulzura de las cuerdas y la melodía de la flauta”⁷⁸.

Además, va esparciendo citas y versos de poetas sufíes como el sevillano Abū Maydān (m. 1197-98)⁷⁹, el granadino Šuštārī (s. XIII) y personajes reconocidos como el cadí ceutí Iyād, entre otros, con el fin de sustentar su postura acerca de la licitud

76. Véase nota nº 6.

77. Ḥā'ik. *Kunnāš*, 8; Valderrama. *Cancionero*, p. 43; Cortés. *Edición*, p. 554.

78. Ḥā'ik. *Kunnāš*, 1; Cortés. *Edición*, p. 535.

79. Brock, G.I, p. 438 y S.I., p. 783.

del canto, cerrando su apología con una reflexión: “Si la lectura melódica del Corán no es censurable, menos aún será la de otros textos con métrica”⁸⁰.

El epílogo a la obra y las palabras del autor corroboran nuestra teoría de la clara justificación del contenido profano, cuando puntualiza: “Pido perdón a Dios Altísimo —alabado sea, por cuanto haya proporcionado de vano o divertido, y a Él suplico que cubra lo que he compuesto con el velo de la protección, la tolerancia y el perdón”⁸¹.

No obstante, la poesía profana, como texto a transmitir e interpretar, se nos presenta ocupando la caja del códice como factor e indicador determinante de su evidente práctica, mientras que el repertorio sufí recogido en los márgenes nos habla por sí solo de su existencia.

Aunque en sus orígenes, la música clásica, basada en la estructura rígida de la *nawba*, era una música de corte, los repertorios que se interpretaban estaban en función del marco. La música profana, por ejemplo, se interpreta en el contexto de las conmemoraciones festivas y los eventos importantes que tenían lugar en las cortes y las mansiones de los nobles, además de formar parte de las veladas poéticas y musicales, los banquetes, las fiestas y preparativos que envolvían a las bodas, las circuncisiones y las fiestas familiares, en general.

El estudio de la música sufí nos lleva a constatar, sin embargo, que aunque durante algunos períodos estuvo prohibida ya que los movimientos sufíes, en general, no estaban bien vistos por la ortodoxia musulmana inmersa en la escuela *malikí*, música que se escuchaba en el contexto de las cofradías religiosas y en el marco de las *zāwiyya*-s y los santuarios dedicados a los maestros sufíes venerados por la tradición islámica. Hasta hoy, la música andalusí-magrebí en su vertiente profana va unida a fiestas lúdicas mientras que la sufí forma parte, sobre todo, de las fiestas del *Mawlid* que transcurren entre las distintas cofradías magrebíes que conmemoran el nacimiento de los grandes maestros sufíes, en noches de Ramadán y en las celebraciones del *Mawlid* del Profeta.

Los géneros poéticos cantados en los repertorios profanos y sufíes responden a la triada cultural, histórica y lingüística que caracteriza a esta música, es decir: casidas de origen oriental y moaxajas y zéjeles compuestos por poetas andalusíes y magrebíes⁸².

80. Hā'ik. *Kunnāṣ*; Valderrama. *Cancionero*; Cortés. *Edición*.

81. Hā'ik. *Kunnāṣ*, 227; Valderrama. *Cancionero*, p. 164; Cortés. *Edición*, p. 923.

82. Vid. M. Cortés. “Autores andalusíes en los repertorios del Norte de África”. *Música y poesía al Sur de al-Andalus*. Granada: Fundación el Legado Andalusí, 1995, pp. 53-63.

La temática de las canciones de corte profano gira en torno a la poesía amorosa, floral, descriptiva y báquica, plasmando la riqueza metafórica y las imágenes de la poesía pre-islámica, islámica y andalusí. Las composiciones de corte religioso, sin embargo, se articulan en dos vertientes: a) poemas básicamente religiosos en alabanza a Dios y el Profeta Muḥammad, conocido como *madīḥ*, y b) poemas sufíes de carácter místico. La poesía sufí se caracteriza por la doble connotación semi-profana, semi-amorosa proyectada sobre una serie de imágenes cifradas en la figura del Amado que, sirviéndose de una variada terminología sufí, describen los distintos grados de amor por los que debía pasar el iniciado hasta llegar a la unión definitiva con Dios.

Como ejemplo de un poema sufí hemos recogido estos versos extraídos de una casida del poeta y sufí sevillano Abū Maydān, que forman parte del *Kunnāṣ* de al-Ḥā'ik:

“Oh cantor de los enamorados ¡levántate y canta!.
Susúrranos el nombre de la amada y alégranos
pues si nos regocijamos y se regocijan nuestros espíritus
y se apodera de nosotros el vino de la pasión,
nos cubriremos de oprobio”.

*tawīl*⁸³

Veamos otro ejemplo de casida, en este caso oriental, canción incluida en el repertorio lúdico. Los dos versos de esta *ṣana'ā* (canción) que se interpretaba en el ritmo *biṭ ayḥī* de la *nawba* II: *al-Iṣbahān*, fueron seleccionados por los músicos de un panegírico de cuarenta y tres versos (1 y 39) del poeta iraquí al-Muttanābī (s. IX) dedicado al cadí al-Antākī:

“¡Oh moradas!, tenéis un lugar en el corazón.
Estáis vacías pero en él habitan vuestros recuerdos.
Si sobre mí os llegan reproches de un hombre imperfecto,
serán para mí el testimonio de que soy perfecto”.

*kāmil*⁸⁴

83. Ḥā'ik. *Kunnāṣ*, 3; Cortés. *Edición*, 539.

84. Ḥā'ik. *Kunnāṣ*, 61; Valderrama. *Cancionero*, p. 94; Cortés. *Edición*, p. 630. Vid. Trad. E. García Gómez. *Poetas musulmanes*. Madrid, 1944, p. 38.

Moaxajas y zéjeles componen gran parte del elenco de canciones que acuñan los diferentes repertorios. Al-Ḥā'ik recoge en el *Kunnāṣ* trescientas ochenta moaxajas y trescientos noventa y dos zéjeles. El total de las canciones recogidas en los cancioneros aparecen como anónimas. No obstante, el trabajo de investigación sobre la autoría de una parte de las mismas nos lleva a constatar que en lo que se refiere a las casidas orientales predominan las composiciones del período clásico y neoclásico, mientras que la poesía estrófica andalusí cantada pertenece a poetas de los Reinos de Taifas, Almorávides, Almohades y Nazaríes⁸⁵. La extensión de estas composiciones y el número de estrofas llevaría a músicos y cantores a la hora de elaborar una *ṣana'ā* a elegir entre dos y siete versos, canciones que se caracterizan por la relación: ritmo poético-ritmo musical, y la correspondencia entre el contenido de los textos y la naturaleza del modo que acompaña a la interpretación.

Sirva, a modo de ejemplo, este zéjel anónimo de corte amoroso que al-Ḥā'ik inserta en la *nawba Ramal al-Māya* y se interpretaba en ritmo *biṭ ayḥīf*:

*“¿Qué tiene un loco de amor
cuya pasión es constante?”*

Amo a este cervatillo.
De fuego inflamó mis entrañas
y mientras quiso
me convirtió en su enamorado.
*Estoy decidido
a la unión amorosa siempre*⁸⁶.

La poesía mística inmersa en los recopilatorios magrebíes del siglo XIX se caracteriza, sin embargo, por la incorporación a los repertorios de nuevas composiciones realizadas por reconocidos poetas sufíes locales, respondiendo así al gusto del público. Veamos, a modo de ejemplo, un fragmento de una casida de Ibn Masā'yb (Tlemecén, ss. XVIII-XIX), canción que se interpreta en los repertorios sufíes de música *garnānṭī*, de la tradición granadina, en la escuela argelina y se canta, hasta hoy, en la escuela *garānṭī* de Ouzda (Marruecos):

*“Me arrepiento de mis culpas,
Olvidé que debía encontrarme con Dios*

85. Ver nota nº 84.

86. Ḥā'ik. *Kunnāṣ*, 35; Cortés. *Edición*, p. 591.

y caí en el engaño de Iblis.
Me sedujo arrojándome al abismo y al pecado.

.../...

Rezad al Mensajero y guía,
Muḥammad, centro de la existencia,
corona de los nobles y noble entre los nobles,
Mi señor y señor creado por Dios”⁸⁷.

El papel destacado de la mujer andalusí en el campo de las artes, en general, y la popularidad de la que gozaron sus composiciones poéticas, llevaron a los músicos a seleccionar para sus repertorios algunos poemas de reconocidas poetisas andalusíes. Como ejemplo representativo de estas mujeres, esta moaxaja de corte amoroso de la granadina Nazhūn b. al-Qilā‘ī (s. XII) que pertenecía a una familia de intelectuales granadinos, canción que al-Ḥā’ik incluye en la *nawba Ramal al-Māya*, ritmo *qā’im wa-niṣf*:

“Pasó junto a mí con un grupo de amigos,
iba recogiendo flores
mientras recitaba una aleya
buscando recompensa.
Después me recuerda por su amor,
otra aleya.
*Quién si me hubiera querido no me habría recordado
por temor a olvidarme.
Dejó atrás el corazón sobre la brasa del fuego,
mientras él se ocupa de mis asuntos*”⁸⁸.

ramal

La poesía descriptiva de exaltación a las ciudades andalusíes y sus lugares, monumentos y personajes más representativos aparece también recogida en los distintos cancioneros. Así, la ciudad de Sevilla, considerada por historiadores y poetas como el centro irradiador de la música a partir de los Reinos de Taifas, y reconocida, además, por la fama de sus escuelas de música, sus esclavas-cantoras y la construcción

87. M. Cortés. *50 Festival Internacional de Música y Danza de Granada* (22-VI/8-VII, 2001). Granada, 2001, Libreto y poemas (árabe-español) del concierto: “Poemas religiosos de la tradición popular”, s/p.

88. Ḥā’ik. *Kunnāṣ*, 3’0; Cortés. *Edición*, p. 584. Vid. Z. ‘Inānī. *Al-Muwašṣahān al-andalusiyya*. Kuwait, s.d., p. 134 ; M. Sobh. *Poetisas arabigo-andaluzas*. Granada, s.d., pp. 92-93.

de instrumentos musicales, aparece en este zéjel anónimo y acéfalo que se interpreta en la *nawba Ḥiḡāz al-Kabīr*, ritmo *basī*:

“Tú mi contertulio,
llama a la Señora de los árabes⁸⁹
y sírveme un vaso de vino espeso.
*Levanta la cortina y contempla
la Torre del Oro, las palmeras,
los jardines y las zāwiyya-s,
las casas y los erguidos Alcázares*”⁹⁰.

El Cancionero de al-Ŷāmi‘ī (s. XIX) escrito por el ministro y melómano fesí Ŷāmi‘ī, considerado como uno de los grandes protectores y mecenas de esta música, recoge en cuatro versos extraídos de una moaxaja del rey-poeta nazarí Yūsuf III, esta composición inmersa en la *nawba al-Istihlāl*, que dice así:

“Aquél que por su belleza y esplendor
es para mí luna creciente, ha agotado mi paciencia
con su alejamiento y desdén.
Dije: “Tal vez mi noche vuelva el día del encuentro”.
Si tu imagen me visitara en sueños
conseguiría lo que deseo.
*Concédeme la unión y sé generoso,
tú mi enfermero y mi médico*”⁹¹.

La amplia gama temática reflejada en el contenido de estas canciones, así como el índice de poetas orientales, andalusíes y magrebíes presentes en los cancioneros, son los indicativos del gusto del público por la poesía cantada en ambas orillas, siendo, en este caso, la música, los maestros y músicos, junto a los mecenas y amantes de la tradición andalusí, los grandes transmisores de este legado común que se ha mantenido en sus variantes profana y sufí, a pesar de su azarosa existencia.

89. Posible lectura “*Sitta al-garab*”

90. Ḥā’ik. *Kunnāṣ*, 162; Cortés. *Edición*, p. 804.

91. Vid. I. Benŷellūn. *Maŷmu‘ āz ŷāḡ al-andalusīyya al-magribīyya al-ma’rūf bi-l-Ḥā’ik*. Rabat, 1977, p. 76.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El estudio y análisis de los factores que integran el patrimonio musical andalusí nos llevan a comprobar la interrelación profano-sufí que subyace en la esencia de una serie de elementos referenciales que revelan la impronta de las disciplinas científicas (*al-ṣinā'a l-'ilmiyya*) implícitas en la filosofía arabo-oriental y que aplicada a la música *andalusí-magrebí*, reflejan la amalgama de elementos inter-disciplinares que la caracterizan.

La relación profano-sufí marca el elemento claramente diferenciador del patrimonio musical andalusí-magrebí respecto al hispano-medieval, conservado, en general, a través de las fuentes documentales de carácter religioso. El legado *andalusí* presenta el auge literario y musical implícito en este período histórico y, además, unas connotaciones sociales, culturales y estéticas propias que van vinculadas al foco oriental de origen y desarrollo, como elementos catalizadores e intrínsecos a su cultura.

El proceso de transculturación en la otra orilla mediterránea contribuyó a la asimilación de los elementos árabo-orientales y andalusíes a los magrebíes que se fueron incorporando, a posteriori, como consecuencia de su desarrollo y evolución en estas tierras. Tradición y evolución subyacen, pues, en el trasfondo histórico, literario, lingüístico y filosófico que conforman los aspectos teóricos y prácticos del patrimonio musical *andalusí-magrebí*. Superando los avatares de su dilatada historia, las huellas de este legado podemos apreciarlas hoy en la variedad de repertorios que presentan las actuales escuelas magrebíes.

Cerrando mi disertación, me gustaría puntualizar que, frente a los trabajos tangenciales de investigación del patrimonio musical de al-Andalus realizados por arabistas y musicólogos entre los siglos XIX y mediados del XX, se impone la nueva orientación musicológica iniciada el siglo pasado por García Barriuso, Valderrama Martínez y Larrea Palacín, entre otros investigadores, metodología articulada en la integración del patrimonio musical andalusí al magrebí, ya que gracias a la labor de recopilación y a la transmisión escrita de los textos desarrollados por sus teóricos, junto a la labor de interpretación de sus escuelas, gran parte de los interrogantes planteados en esta orilla encuentran la respuesta en el eslabón que nos une a la vía de transmisión al Magreb con los moriscos.

Consideramos que el proseguir con esta vía de investigación contribuirá a destacar en su proceso integrador, no sólo su importancia en el contexto de la música medieval hispana, sino que ayudará a desvelar aquellos elementos, conexiones y corrientes que la vinculan con la música europea. Teniendo en cuenta estos factores determinantes, se podrán establecer “definitivamente” unos criterios claros que permitan abordar con rigor la historia y el análisis de la música medieval española.

Fig. 1. Repres. laúd de cuatro cuerdas (ms. musical marroquí, s. XVIII)

Fig. 2. Cuadro modal (ms. al-Maÿriḩī)

Fig. 3. Cuadro modal (ms. al-Ṭadillī, s. XIX)

Fig. 4. Árbol modal de la música andalusí-magrebí (ms. copia del *Kunnāṣ al-Ḥā`ik*)