

Escuelas musicales andalusíes y magrebíes: perfiles y sistemas pedagógicos

Manuela Cortés García

Universidad de Granada

manuarab@ugr.es

Recibido: 12 Mayo 2011 • Revisado: 21 Septiembre 2011 • Aceptado: 10 Noviembre 2011 • Publicación Online: 15 Diciembre 2011



RESUMEN

Basándonos en las fuentes documentales arabo-orientales, andalusíes y magrebíes, el contenido del artículo se centra en el análisis de los sistemas pedagógicos aplicados por los maestros y discípulos (hombres y mujeres) en las tres escuelas andalusíes más representativas. También analiza la proyección de estos métodos en los centros musicales magrebíes, a través de las pedagogías impartidas en los conservatorios mediante el sistema codificado de la *nawba/nuba*, considerada la música de corte clásico de la tradición andalusí¹. Así también, revela el carácter transmisor e interactivo de la música de la tradición clásica en el eje 'Oriente-al-Andalus-Magreb', como testimonian las fuentes de carácter secundario, los tratados de los teóricos andalusíes, moriscos y magrebíes, y los recopilatorios (*kunnasat*) conservados en la otra orilla en el proceso transmisor².

Palabras clave: al-Andalus, andalusí, escuelas, *kunnas/kunnasat* (cancioneros); música andalusí-magrebí, moriscos, *nawba/nuba*.

ABSTRACT

Based on Arabic documental sources — generated in the Islamic East, al-Andalus, and the Maghreb —, this article focuses on the analysis of the pedagogic systems put into practice by both male and female teachers and disciples at the three more representative Andalusí music schools. It also examines the influence of these methods in the Maghribian schools, through

¹ Vid. «*Nawba/nuba*» en Louis I. Faruqi-al, *An annotated glossary of Arabia Musical Terms*, Connecticut-Londres, 1981, págs. 234-236.

² Hemos utilizado un sistema de transliteración simplificada respecto a los términos árabes y facilitando, de esta forma, su lectura a los no arabófonos.



the application of certain pedagogies taught in the conservatoires, such as the *nawba/nuba* codified system, which represents the classical music within the Andalusí tradition. This essay also reveals the transmitting and interactive character of traditional Andalusí classic music in the axis 'East-al-Andalus-Maghreb', as attested in the secondary sources, the treatises composed by Andalusí, *Morisco*, and Maghrebían theorists, and the compilations of songs (*kunnasat*) preserved in North Africa during this transmitting process.

Keywords: Al-Andalus, Andalusí, schools, *kunnas-kunnasat* (song compilations), Andalusí-Maghrebían music, *Morisco*, *nawba/nuba*.

I. NOTAS INTRODUCTORIAS

El análisis de nuevas fuentes documentales árabes permite, en el marco de la historiografía musical de al-Andalus, perfilar la existencia de diferentes escuelas musicales ubicadas en los centros geo-políticos y culturales andalusíes de mayor importancia. Enraizadas en la Escuela Cordobesa durante el emirato y el califato omeya, liderada por el músico iraquí Ziryab (Irak-Córdoba, m. 857) y el mecenas cordobés al-Kettani (Córdoba, 951-Zaragoza, 1029), el resultado de las últimas investigaciones nos lleva a posicionarnos sobre la vigencia de nuevas escuelas focalizadas: a) Sur de al-Andalus; b) Marca Superior y c) Levante peninsular. En este contexto, fuentes textuales de índole diversa señalan las figuras de reconocidos teóricos, maestros, músicos, esclavas-cantoras (*qiyan*) y poetas-compositores³.

Nuestra teoría sobre la existencia y ubicación de las mismas está basada en cuatro pilares fundamentales: a) Las fuentes secundarias y la información recogida sobre los maestros y discípulos, y las pedagogías aplicadas; b) Los tratados de los teóricos y su contextualización; c) La localización de los poetas-compositores y las composiciones más representativas; d) La iconografía musical y los instrumentos procedentes de excavaciones arqueológicas.

La toma de Granada (1492) por parte de los Reyes Católicos marcó, sin embargo, un antes y un después en la configuración de una serie de factores claves en lo que respecta a la música culta impartida en estas escuelas y su puesta en escena en el ámbito cortesano. De hecho, su práctica desaparición del panorama musical peninsular tras la expulsión de los moriscos, unida a los procesos migratorios generados por la expatriación (1492-1609), obligaron a que una parte importante de los factores y elementos referenciales de la tradición culta andalusí (*nawbas-nubas*) fueran transmitidos a las escuelas magrebíes en la diáspora morisca por el Mediterráneo oriental (ss. XV-XVII). El patrimonio musical andalusí-magrebí⁴ ha sido así conservado en estas

³ Vid. Manuela Cortés García, *La Música en la Zaragoza islámica*, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo, Zaragoza, 2008, pág. 12.

⁴ Define al patrimonio musical de la tradición culta conservado en el Magreb (*nawbas-/dialect. nubas*).

escuelas, de forma más o menos fragmentada, a través de las cadenas de transmisión oral y escrita, y los sistemas pedagógicos aplicados en los conservatorios y asociaciones, junto a la práctica musical interpretada en el transcurrir histórico.

Por otra parte, los nuevos procesos de transculturación en esta orilla, promovidos a partir de los años 80, y los intentos de recuperación de un patrimonio común, han llevado durante las últimas décadas al incremento e interacción de la práctica musical andalusí-magrebí por parte de grupos mixtos forjados en ambas riberas mediterráneas. La doble vertiente que presentan los registros realizados, en esta orilla, por dichos grupos en el proceso transcultural —es decir, aquellos basados, por un lado, en la inspiración de la audición de la música andalusí-magrebí, y, por otro, en la recreación de la poesía estrófica andalusí—, llevaron al musicólogo argelino Salah Fethi a puntualizar lo siguiente: «Cada vez más la audición musical transcultural nos parece, pues, la vía más eficaz para desarrollar una “sensibilidad transcultural”» (Salah. 2002: 106). Nos gustaría añadir que, durante las últimas décadas, se han abierto nuevas vías de transculturalidad mediante la aparición de registros llevados a cabo por grupos centrados en presentar la realidad que registran las *nawbas* en las escuelas magrebíes.

II. CARÁCTER ORIENTAL DE LA ESCUELA CORDOBESA Y LOS SISTEMAS PEDAGÓGICOS

Las investigaciones en el campo de la musicología, centradas en el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX, insistían, de forma generalizada, en el carácter oral de la música andalusí ante la falta de documentación que permitiera su reconstrucción. No cabe duda, sin embargo, de que el Maestro Julián Ribera crearía el armazón histórico de la música de al-Andalus basándose en las fuentes manuscritas arabo-orientales y andalusíes, sirviendo de punto referencial de las investigaciones posteriores. Sin embargo, y como señalaba en una de mis últimas publicaciones, tras reconocer el mérito de Julián Ribera:

«Absorto en lo oriental y lo andalusí se volcó en demostrar que al-Andalus fue el nexo central que relacionaba el arte antiguo con el moderno, teoría que no estaba exenta de razonamientos científicos aunque, al mantener la postura de los sabios andalusíes defendiendo a capa y espada la superioridad de éstos frente a sus vecinos magrebíes, cayó en el error de no tener en cuenta las obras y el pensamiento de estos teóricos como herederos y continuadores del saber andalusí» (Cortés. 2007b: 36).

Los avances en la investigación y la localización, catalogación y estudio de nuevas fuentes documentales de carácter diverso permiten, día a día, que podamos pronunciarnos sobre la riqueza documental que presenta este período histórico de la música peninsular. No obstante, esta documentación se articula, fundamentalmente, en la música cortesana de corte clásico.

En este sentido, podemos constatar que las fuentes textuales andalusíes que aportan una parte de la información están basadas en crónicas de diferentes períodos, códices de corte histórico, biografías, antologías, obras literarias y libros de jurisprudencia.

dencia islámica⁵. A través de las mismas, observamos que la creación en la Córdoba omeya (s. IX) de las primeras escuelas-conservatorios y la implantación, a través de ellas, de los sistemas pedagógicos importados de las escuelas orientales, marcarían el desarrollo de la música, los instrumentos y los estilos de los períodos andalusíes posteriores, ya que lo oriental no era ajeno a la música peninsular. Como bien indica Martín Moreno en su obra *Historia de la Música Andaluza*:

«Los árabes lo que hicieron fue asimilar, potenciar, modificar y transmitir la música oriental, conocida en Andalucía desde bastante antes de la invasión musulmana, como tuvimos ocasión de comprobar al tratar de la música visigótico-mozárabe» (Martín Moreno. 1985: 80).

Se refería a la liturgia cristiana de influencia bizantina, entre otras, marcada por las relaciones peninsulares con Constantinopla.

A estos factores se suman los aspectos teórico-prácticos implícitos en los tratados conservados por los teóricos. En lo concerniente a los repertorios que se interpretaban en tierras de al-Andalus, las fuentes bio-bibliográficas señalan la existencia de diferentes cancioneros, lamentablemente perdidos, llevados a cabo por recopiladores y amantes del arte musical, indicando referencias sobre los autores y el título de las obras. Por otra parte, aquellas piezas conservadas del arte hispano-árabe que recogen escenas musicales, junto a la vasta información sobre la organología andalusí, de claro cuño oriental, que fue reseñada por los teóricos, y los instrumentos hallados en excavaciones arqueológicas permiten completar los datos para la reconstrucción de este patrimonio. Estas fuentes muestran la relevancia y la práctica de la música en la sociedad andalusí⁶.

La corriente de intercambios entre Oriente y al-Andalus, establecida a partir del reinado del emir Abd al-Rahman I (756-796), entre maestros, discípulos y esclavas-cantoras (*qiyān*) sentaría los precedentes del carácter orientalizante de la música andalusí, como resultado del proceso de arabización e islamización de sus estamentos políticos y socio-culturales⁷.

⁵ Manuela Cortés García, «Fuentes escritas para el estudio de la Música en al-Andalus (ss. IX-XIV)», en *Actas del Congreso sobre Fuentes musicales en la Península Ibérica*, Lérida, 2001, págs. 289-290.

⁶ Véanse los trabajos sobre organología, Guillermo Roselló Bordoy, «Música y arqueología: Organología musical y hallazgos arqueológicos», en *Música y poesía al Sur de al-Andalus*. Sevilla-Granada, 1995, págs. 69-75; Rosario Álvarez, «Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana», en *Música y poesía al sur de al-Andalus*, Catálogo de la Exposición de El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, págs. 93-120; Reynaldo Fernández Manzano, «Árabe», «Música», en *Diccionario de la Música Española e Hispano-Americana*, Madrid, 1999, vol. I, págs. 505-520; 1995; Mahmud Guettat, *La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999; Manuela Cortés García, «Organología oriental en al-Andalus», *Boletín de la Asociación española de Orientalistas*, XXVI (1990), págs. 303-332; Manuela Cortés García, *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla, 1996, págs. 59-69.

⁷ Manuela Cortés García, *Música y poesía en el esplendor omeya*, Córdoba, 2001, págs. 24-32.

Las fuentes documentales andalusíes (o hispano-árabes) muestran cómo la música que se escuchaba en al-Andalus en Córdoba en los inicios del período emiral (ss. VIII-IX) estaba profundamente enraizada en la tradición musical árabe de las escuelas clásicas del Hiyaz (La Meca y Medina, 622-750) y de la escuela omeya (Damasco y Alepo, 661-749)⁸. Más tarde, se incorporaría la influencia de la escuela abbasí (Bagdad, 750-1258) tras la llegada a la capital omeya de Ziryab (822) quien, procedente de la corte bagdadí y discípulo de los maestros de la Escuela de Bagdad Ibrahim (779-839) e Ishaq al-Mawsili (m. 850), pasaría al servicio del emir Abd al-Rahman II (822-858) tras haber pasado un tiempo en la corte aglabí de Cairauán⁹. Así también, la impronta de las escuelas filosóficas de Bagdad, el Jurasán y Harrán¹⁰ se dejaría sentir en la concepción filosófica y el pensamiento musical de la Escuela de *Laudistas* (tañedores de laúd) y *Tunburistas* (del *tunbur*) andalusíes¹¹ sobre las que se basaría la teoría musical.

El testimonio del tunecino Ahmad Tifasi al-Qafsi (1184-1253), inserto en el volumen XLI de su enciclopedia dedicado a la Música bajo el título *Mut'at al-asma' fi 'ilm al-sama'* («El placer de los oídos ante la ciencia de la audición musical»), resulta revelador, al retomar la información del teórico, músico y compositor Ibn Hasib «El Murciano» (s. XII) en la cadena de transmisión. A propósito de la impronta oriental, Tifasi señala lo siguiente:

[1] «El canto de las gentes de al-Andalus era en lo antiguo, o bien por el estilo de los cristianos, o bien por el estilo de los camelleros (*hudat*)¹² árabes, sin que tuvieran normas sobre las cuales basarse hasta el establecimiento de la dinastía omeya».

[2] «En tiempos de al-Hakam I el del Arrabal, vinieron al Emir desde Oriente [Medina] y desde Ifriqiya gentes que dominaban el arte de las melodías de Medina [Escuela del Hiyaz]. Los andaluces aprendieron de ellos». (Tifasi. Trad. García Gómez. 1962: 519).

⁸ Reynaldo Fernández Manzano, «Árabe...», art. cit., págs. 505-520.

⁹ Sobre la figura del Ziryab, véanse entre otras publicaciones: Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam: a socio-cultural study*, Londres, 1995, págs. 72-77; Mahmud Guettat, «L'école musicale d'al-Andalus à travers de l'oeuvre de Ziryab», en *Música Oral del Sur*, 1 (1995), págs. 204-213; Mahmud Guettat, *La música andalusí...*, op. cit., págs. 24-29; Manuela Cortés García, «Ziryab, la elegancia palatina», en Catálogo *El esplendor de los omeyas cordobeses*, Granada-Córdoba, 2001, págs. 240-243; Manuela Cortés García, «Ziryab, el vuelo del mirlo», *El Legado Andalusí*, 11 (2002), págs. 16-20.

¹⁰ Véase sobre estas escuelas y, a propósito de «La Escuela de Harrán y la metafísica emanantista»: Mohamed Yabri, *El Legado filosófico árabe*, Madrid, 2001, págs. 166-182. Sobre las Escuelas orientales de Harrán: Amnon Shiloah, *Music in the World...*, op. cit., págs. 45-49; Manuela Cortés García, «Elementos profanos y sufíes en la música andalusí-magrebí», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, LV, Granada, 2006, págs. 77-80.

¹¹ Mahmud Guettat, «La Escuela de los Laudistas» en *La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, 1999, págs. 49-59; Manuela Cortés García, «El laúd y sus simbologías», en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, LV, Granada, 2006, págs. 77-89.

¹² Prototipo del canto monódico de los caravaneros beduinos.

Tras ello, el mismo autor añade que «esos cantos primitivos evolucionaron hacia una música más depurada que era reflejo fiel de la que se escuchaba en las cortes omeya y abbasí en Oriente, ya que gran parte de los poemas cantados habían sido extraídos del *Kitab al-Agani* (“Libro de las Canciones”) de al-Isfahani»¹³. Luego, según todo parece indicar, el sello oriental estaba presente en los repertorios poéticos centrados en el canto de la *qasida* clásica, las melodías y estilos medineses, durante el período emiral.

Como fuente puntual que señala la impronta de las escuelas orientales en la Córdoba de los emires al-Hakam I (796-822) y Abd al-Rahman II (822-852), hallamos la obra del historiador cordobés Ibn Hayyan (m. 1076), el *Muqtabis* II-1. Ibn Hayyan dedica un amplio capítulo que sitúa bajo el epígrafe «Ziryab, el mejor cantor de al-Andalus», en el que destaca los vastos conocimientos atesorados por el músico oriental en el campo de la teoría y su práctica.

Respecto a las cualidades como laudista y compositor, y el número de composiciones orientales memorizadas (10.000 canciones) y transmitidas en Córdoba a sus discípulos y esclavas-cantoras (*qiyān*), dice Ibn Hayyan:

«Desentrañaba los libros de música en cuanto a sus categorías (*maratib*), principios (*mabadi'*), secciones (*maqati'*), tonos (*nagam*) y melodías (*alhan*), y memorizaba más de diez mil fragmentos cantables con sus tonos y modos de tañerlos» (Ibn Hayyan, Trad. Corrientes-Makki. 2001: 202-203).

El historiador puntualiza que:

«El canto de Ziryab era para los entendidos como la geometría para la filosofía y como la gramática para la retórica, pues la gramática ayuda a hablar bien a quien la conoce, y quien domina el canto de Ziryab supera a cualquier cantante y puede seguirlo en melodía y tañido» (Ibn Hayyan. Trad. Corrientes-Makki. 2001: 203).

Ibn Hayyan señala, además, datos puntuales sobre las pruebas vocales implantadas en la selección de los discípulos:

«Ordenaba al discípulo a sentarse en cojines redondos, debiendo contraer los riñones si tenía la voz fuerte, mientras que si la voz era suave le mandaba ceñirse el vientre con un turbante, lo que reforzaba la retención del aire en la cavidad abdominal y a expulsarla por la boca al emitir la voz. En cambio, si tenía las muelas tan juntas que no podía abrir bien la boca, o tenía el hábito de apretar los dientes al hablar, lo ejercitaba introduciéndole en la boca, durante varias noches, un trozo de madera de tres dedos de grosor hasta que se le separaban las mandíbulas, logrando así el emitir un grito perfecto. Además, con el objetivo de elegir entre el que poseía una buena voz y era apto para el canto, ordenaba al alumno que gritara “Barbero” o un “Ah”, prolongando la exclamación» (Ibn Hayyan. Trad. Corrientes-Makki. 2001: 207-208).

¹³ Véase Tifasi en la traducción de James Monroe, “Ahmad al-Tifasi on Andalusian Music”, en *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition: Modern Philology*, California, 1989, pág. 42.

Observamos que las técnicas utilizadas por Ziryab en las pruebas de selección de las voces se ajustaban perfectamente a las reglas establecidas en las escuelas musicales durante siglos. En realidad, la capacidad de retención del aire en la cavidad abdominal determinaba el grado de almacenamiento del mismo en el diafragma como órgano básico en la emisión del sonido, lo que permitía conocer sus aptitudes vocales.

Tras la prueba, si comprobaba que la voz era nítida, alta, fuerte, expresiva y natural, no afectada por nasalidad, ni falta de fuelle, entonces era seleccionado para pasar al aprendizaje¹⁴.

De igual forma, subraya la impronta de las escuelas clásicas orientales en cuanto a la aplicación de los aspectos teórico-prácticos explicitados por los teóricos en sus tratados¹⁵. Ziryab establece las bases respecto a la introducción recitativa (*al-nashid*) y las fases rítmicas por las que debían regirse los músicos en la interpretación de la *nawba*: «Comenzando con el *nashid* al principio de la canción, sea cual sea su tañido, siguiendo luego con el *basit*, y cerrando con *muharrakat* y *hazay*»¹⁶. Si comparamos la codificación establecida por el músico oriental con la interpretación de las *nawbas* actuales observamos que se han mantenido las fases rítmicas, comenzando con un ritmo lento (*basit*) y precedido de otros más acelerados (*qa'im wa-nisf*, *bitayhi*, *dary* y *quddam*), que se corresponderían con los ritmos: *lento*, *adagio*, *allegro* y *presto*¹⁷.

El historiador acompaña una amplia relación de esclavas-cantoras que, formadas bajo la batuta de Ziryab, se erigirían en las transmisoras del conocimiento de su maestro¹⁸. Asimismo, se pronuncia sobre la influencia de las técnicas y estilos orientales en las cortes andalusíes, al destacar que el tipo de canto preferido entre los andalusíes era el oriental, definiéndolo como «*medinés*» (de Medina) y «*hiyazi*» (del Hiyaz). Se trataba de un canto que se interpretaba sobre la base melódica de uno de los modos musicales más antiguos, *al-Hiyaz*, conservado, hasta hoy, en el contexto de la música clásica árabe y andalusí¹⁹.

Por otra parte, la información ofrecida por el historiador y antólogo portugués Ibn Bassam (m. 1147) en su obra *al-Dajira* corrobora el carácter de continuidad que presentaba la primigenia Escuela Cordobesa. Ibn Bassam destaca la figura del

¹⁴ Ibid., págs. 207-208.

¹⁵ Federico Corrientes Córdoba y Mahmud Alí Makkí (trad.), *Crónicas de los emires Alhakam I y Abdarramán II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-I]*, Zaragoza, 2001, págs. 193-194.

¹⁶ Ibn Hayyan, «*Al-Muqtabis II-1*», en *Anales de los Emires de Córdoba Alhaquén I (180-206H./796-822J.C.) y Abderramán II (206-232//822-847)*, Madrid, 1999, (ed. facs.): fol. 147v; *id.*, en Federico Corrientes Córdoba y Mahmud Alí Makkí (trad.), *Crónicas...*, *op. cit.*, pág. 207.; Maqqari-al, *Nafh al-tibb*, III, Beirut, 1968, pág. 128.

¹⁷ Véase sobre la *nawba* durante el período omeya, Manuela Cortés García, «Perfil de la *nawba* durante el período omeya», *El saber en al-Andalus*, Sevilla, 1997, págs. 51-64.

¹⁸ Federico Corrientes Córdoba y Mahmud Alí Makkí (trad.), *Crónicas...*, *op. cit.*, págs. 200-201 y 208-209.

¹⁹ Ibn Hayyan, *Anales...*, *op. cit.*, 1999, fol. 153r; Federico Corrientes Córdoba y Mahmud Alí Makkí (trad.), *Crónicas...*, *op. cit.*, págs. 210-211.

médico, poeta y mecenas cordobés Ibn al-Kattani, quien se jactaba de las cualidades y el virtuosismo que atesoraban las esclavas-cantoras (*qiyān*) de sus escuelas (Córdoba/Albarracín) y su elevado precio de venta²⁰. En este sentido se pronuncian diferentes autores al recoger noticias y anécdotas sobre el grado de formación, características físicas y cualidades artísticas. Entre ellas, retomamos esta cita de Ibn Bassam, a propósito de una cantora adquirida por el emir Ibn Razin, de los Banu Razin de Albarracín (1012-1104), que revela las facultades y cualidades que debían reunir las esclavas-cantoras profesionales:

«Nadie vio, en su época, mujer con aspecto más gracioso, de movimientos más ágiles, de silueta tan fina, de voz más dulce, sabiendo cantar mejor, más destacada en el arte de escribir, en la caligrafía, de cultura más refinada, de dicción más pura; no cometía ninguna falta dialectal en lo que escribía o cantaba, tantos eran sus conocimientos de morfología, lexicografía y métrica; incluso sabía de medicina, historia natural, anatomía y otras ciencias en las que los sabios de la época se hubieran revelado inferiores. Sobresalía en el manejo de las armas (*tiqaf*), en el volteo con escudos de cuero, en los juegos malabares con sables, lanzas y afilados puñales; en todos ellos no tenía pareja, igual ni equivalente» (Perés. 1990: 387).

El papel desarrollado por las esclavas-cantoras musulmanas y cristianas sería fundamental en la configuración de la música de al-Andalus, por ser mujeres que trabajaron con músicos y reconocidos teóricos como el maestro zaragozano Ibn Bayya (Zaragoza, 1070-Fez, 1138), como bien indica el tunecino Tifasi:

«El imán Ibn Bayya (Avempace), el máximo imán²¹, que tras encerrarse a trabajar por algunos años con esclavas diestras [cualificadas], logró improvisar sobre el *istihlal* [preludio recitativo de ritmo libre como variante del *nashid*] y el *'amal* [canto elaborado basado en *al-basit* de movimiento lento enriquecido y alternado con un recitativo de rítmico libre], hasta crear un estilo propio en al-Andalus como resultado de la fusión de los cantos cristianos (*gīna l-nasara*) y los orientales (*gīna l-masriq*)» (García Gómez. 1962: 519-520).

El testimonio de Tifasi nos lleva a posicionarnos sobre la importancia de las esclavas cantoras (*qiyān*), de distintas procedencias, en la configuración de una música que sería el resultado de la simbiosis entre el canto visigodo y el oriental. No obstante, a estos cantos primigenios basados en la *qasida clásica* se incorporarían, después, formas vocales integrantes de la poesía estrófica andalusí como la moaxaja y el zéjel que darían mayor vivacidad al canto mediante la alternancia del solista y los coros²².

²⁰ Henri Perés, en Mercedes García Arenal (trad.), *Esplendor de al-Andalus*, Madrid, 1990, págs. 386-387.

²¹ Denominación aplicada al autor como gran teórico, poeta, músico y compositor.

²² Véase la traducción completa del capítulo 11 de James Monroe, "Ahmad al-Tifasi...", art. cit., pág. 42; Sobre los géneros «*istihlal*» y «*'amal*» y el desarrollo del capítulo, Mahmud Guettat, *La música...*, op. cit., págs. 30-31; Manuela Cortés García, «Perfil...», art. cit., págs. 56-58.

Las fuentes históricas y los repertorios bio-bibliográficos nos informan, además, que los emires enviaban emisarios a Oriente con la finalidad de adquirir importantes tratados humanísticos y científicos, que pasaban a enriquecer sus bibliotecas y debían estar al servicio de los eruditos. La política liberal llevada a cabo por el emir cordobés al-Hakam II fomentó la creación de escuelas filosóficas y científicas, formadas en base a los fondos bibliográficos que reunió en su biblioteca, tras importar de Bagdad, El Cairo y Alejandría las obras más destacadas del acervo cultural hindú, griego y árabe clásico. Entre las obras del legado clásico griego adquiridas para el emir al-Hakam I (796-822) se encuentran las *Armónicas* y el *Almagesto* de Ptolomeo (s. II). Asimismo, durante el reinado de al-Hakam II (961-976) se compraron en Oriente el *Kitab al-Agani* («El Libro de las Canciones») del persa al-Isfahani (897-967) y el *Kitab al-Musiqa al-Kabir* («El Gran Libro sobre la Música») de al-Farabi (875-950), del que se conserva una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Res. 241) fechada en el siglo XII²³.

Este despertar hacia el conocimiento clásico se vería interrumpido, sin embargo, tras la subida al poder de Hisam II (976-1009) y la política de intolerancia aplicada por su ministro Almanzor (978-1002), quien ordenó que fueran quemadas cuantas obras atentaran contra la religión, ante la postura intolerante de los ulemas malikíes cordobeses, según nos informa Ibn Sa'íd de Almería (n. 1029)²⁴.

III. UBICACIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LA ESCUELA ZARAGOZANA Y LEVANTINA

El declive del poder político califal que presentaba Córdoba, marcado por la *fitna* (guerra civil, 1009), darían paso al desarrollo de una fructífera cultura andalusí centralizada en las cortes taifas. Entre ellas destacaron Córdoba, Sevilla, Granada, Málaga, Toledo, Almería, Denia, Murcia, Valencia, Játiva, Zaragoza y Albarraacín, donde el renacer de los estudios humanísticos y científicos conducirían al fomento de las artes. En este sentido se pronunciaba Ibn Sa'íd de Almería en *Tabaqat al-Umam* (Categoría de las naciones):

«Las capitales de las taifas se han convertido, progresivamente, en verdaderos centros intelectuales. El momento actual, en lo que se refiere a la difusión de estas ciencias [antiguas] y a la libertad que existe para estudiarlas, es el mejor que ha conocido nunca al-Andalus»²⁵.

²³ Amnon Shiloah, *The theory of music in Arabic writings (c. 900-1900)*, Munich, 1979, págs. 104-107 (cat. núm. 057).

²⁴ Eloisa Llavero Ruiz, *Historia de la filosofía y de las ciencias o Libro de las Categorías de la Naciones [Kitab Tabaqat al-Umam]*. Sa'íd al-Andalusi, Introducción de Andrés Martínez Lorca, Madrid, 2000, pág. 38.

²⁵ Ibid.

La Escuela Sevillana se erigiría, en cierta medida, en continuadora de la Escuela Cordobesa, ante la relevancia que adquiriría la ciudad en el campo de la música y en la fabricación y exportación de instrumentos musicales, datos en los que coinciden las fuentes textuales. Tifasi señala la existencia de mujeres sevillanas de edad «expertas» que enseñaban las artes musicales a esclavas-cantoras (*qiyan*) de su ciudad, las cuales, tras completar el período de formación y a la vista de sus cualidades artísticas (canto, memorización de poemas, instrumentación y danzas clásicas), eran consideradas «artistas consumadas». La valoración de las características artísticas que demostraban, añade Tifasi, contribuía a que fueran vendidas a altos precios tanto a los soberanos peninsulares (musulmanes y cristianos) como a los emires de Ifriqiya²⁶. La danza, junto a los distintos juegos y divertimentos, destacaría en la Escuela de Úbeda durante el período almohade (1129-1268). El poeta y antólogo cordobés al-Saundi (m. 1231) en el apartado dedicado a Jaén de su *Risalat fi fadl al-Andalus* (Elogio del Islam andalusí) subraya, entre otras noticias, la fama de las histrionisas y bailarinas (*raqisat*) de Úbeda:

«Célebres por la viveza de su ingenio y por su arte, pues son las más hábiles criaturas de Dios en esgrimir espadas, manejar dados y cubiletes, y entre otros juegos de manos, pasapasa, nexos de danzantes y mascaradas»²⁷.

Siglos después, el historiador Ibn Jaldun (1332-1406) ponía de manifiesto la vigencia de éstas y otros tipos de danzas que caracterizaban a las mujeres granadinas durante el período nazarí, y eran acompañadas con pañuelos, sables y distintos juegos donde demostraban su destreza, además de resaltar la riqueza de sus trajes y aderezos²⁸.

La desmembración del califato cordobés sería el detonante de la diáspora de una parte importante de sus intelectuales a otras cortes, circunstancia que marcaría la aparición de nuevas escuelas en otros puntos del mapa andalusí. Claro ejemplo fue el propio Ibn al-Kattani quien, huyendo de su ciudad, se refugiaría en la corte beréber de los Banu Razin de Albarraçín. En esta corte crearía uno de los centros de formación musical más importantes del territorio peninsular, con áreas de influencia y desarrollo localizados en la Marca Superior (Zaragoza) y potenciadas durante los reinos de taifas por sus emires tuyibíes (Banu Tuyib, 1018-1038) y hudíes (Banu Hud, 1038-1110)²⁹. Con ellos también se adquirirían en Oriente obras de gran calado en al-

²⁶ James Monroe, «Ahmad al-Tifasi...», art. cit., págs. 37-38.

²⁷ Traducción de la obra en Emilio García Gómez, traducción del capítulo sobre la epístola de al-Saundi, «*Risalat fi fadl al-Andalus*», en *Andalucía contra Berbería*. Barcelona, 1976, págs. 73-141; Sobre el contenido, Manuela Cortés García, «Fuentes...», art. cit., pág. 293. La Escuela de Úbeda junto a la sevillana, granadina y cordobesa forman parte, en esta clasificación, de la Escuela al Sur de al-Andalus.

²⁸ Vid. Ibn Jaldun, *Muqadima*, trad. Baron Slane, en *Prolegomenes*, París, 1938, II, págs. 156, 421 y 540.

²⁹ Sobre el mecenazgo de estas dinastías, Manuela Cortés García, *La Música... op. cit.*, págs. 21-38 (tuyibíes) y 38-56 (hudíes).

Andalus en el ámbito humanístico y científico, como las *Rasa'il* («Epístolas») de los *Ijwan al-Safa'* —más conocidos como los Hermanos de la Pureza (s. x), pertenecientes a la Escuela Filosófica de Basora (Irak)—. Sobre este tratado que sería comprado en Oriente por el científico cordobés al-Kirmaní (m.1066) para el emir zaragozano Ahmad al-Muqtadir I (m. 1081/2), el matemático y astrónomo Maslama al-Mayriti «El Madrileño» (m. 1007) haría una copia³⁰. La obra que incluía la *Risalat al-Musiqa* («Epístola sobre la Música») ³¹, era reflejo de la concepción filosófica, cosmogónica y mística que caracteriza a los tratados más representativos del pensamiento musical de la Escuela de Laudistas orientales, y después de las escuelas andalusí y morisca³².

La Escuela del Levante peninsular (*Sharq al-Andalus*) se configuró como la tercera en importancia. Una parte de los tratadistas de esta corriente aparece concentrada en dos focos principales: 1) La Taifa de Denia, gobernada por Iqbal al-Dawla (1045-1076), hijo de Muhammad al-Amirí (1010-1045); aunque era aquel un hombre culto y mecenas de las artes, en el año 1075 su taifa pasaría a formar parte de la jurisprudencia del emir de Zaragoza al-Muqtadir (1046-1081/2) y, décadas después, se integraría a la de Murcia, y 2) La región de Murcia, que cobraría importancia durante el período almorávide bajo el dominio del mecenas de las artes Ibn Mardanish (1147-1178). Conocido en las fuentes cristianas como El Rey Lobo; este personaje ejerció el gobierno de Murcia y Valencia, y el control de *Sharq al-Andalus* durante tres décadas (1147-1178). Además, era famoso por las fiestas que organizaba en su palacio pequeño (*al-Qasar al-Sag'ir*), donde se daban cita un verdadero cenáculo de eruditos, poetas, músicos y esclavas cantoras (*qiyan*), así como por reunir una de las orquestas (*sitarat*) más numerosas de al-Andalus³³.

En el marco de la taifa de Denia gobernada por el emir Iqbal al-Dawla (1047-1076) encontramos el primer diccionario de términos especializados, *Kitab al-Mujassas*, realizado, bajo su patrocinio, por Ibn Sida (Murcia, 1007-Denia, 1066), conocido como «El Ciego de Murcia». Esta obra sobre la que se conserva una copia en los fondos de la Biblioteca del Escorial, fechada en 1166, incluye varias voces relacionadas con la música, el canto, el duende, los instrumentos y los juegos³⁴.

No obstante, las fuentes textuales localizadas hasta ahora no se pronuncian sobre los sistemas pedagógicos aplicados en esta escuela, aunque el mayor número de códices conservados sobre la teoría y la práctica musical pertenece a teóricos nacidos y formados en el levante peninsular. Asimismo, diferentes son los documentos textuales que revelan la importancia de sus poetas, compositores, músicos, géneros voca-

³⁰ Amnon Shiloah, *The theory...*, *op. cit.*, pág. 234.

³¹ *Ibid.*, págs. 230-234.

³² Manuela Cortés García, «Elementos...», *art. cit.*, págs. 83-84.

³³ Manuela Cortés García, «Tratados musicales andalusíes de la Escuela Levantina y aportaciones al marco interdisciplinar», *Revista Itamar de la Universidad de Valencia*, 1 (2008), pág. 162.

³⁴ Amnon Shiloah, *The theory...*, *op. cit.*, pág. 210.

les y estilos. Junto a ellos, se conservan diferentes piezas iconográficas que recogen escenas musicales, a los que se suman los instrumentos encontrados en excavaciones arqueológicas musulmanas, algunos de ellos descritos por sus teóricos³⁵.

El análisis de las diferentes fuentes que integran la información sobre estas escuelas nos lleva a constatar que bajo el mecenazgo de los emires andalusíes, maestros y músicos expertos (hombres y mujeres) impartieron una pedagogía basada en el conocimiento de la lengua árabe y la memorización y la salmodia del texto coránico, como base formativa gramatical, lingüística y prosódica. Le precedía el conocimiento y la memorización, declamación y canto de la poesía clásica oriental (*al-qasida*) y las posteriores formas estróficas andalusíes incorporadas (la moaxaja y el zéjel). El aprendizaje y la práctica de estas disciplinas iban acompañadas de las distintas técnicas vocales e instrumentales, unidas a la práctica de los ritmos y el entramado melódico integrado en el árbol modal (*sayarat al-tubu'*)³⁶.

Por otra parte, el hecho de que los teóricos orientales y andalusíes consideraran en sus tratados la relación de la Música con las ciencias integrantes del *quadrivium* implicaba que el aprendizaje y la práctica del arte musical estuvieran a menudo unidos al conocimiento de la aritmética, la geometría, la astronomía y la astrología, considerada como pseudo-ciencia. Cuentan las fuentes que terminado el aprendizaje el discípulo/a recibía la conocida como *iyaza* o certificado que acreditaba su formación. Al mismo tiempo, daba acceso a impartir los conocimientos adquiridos a los nuevos discípulos (hombres y mujeres)³⁷. La proliferación de escuelas en el ámbito de la música cortesana llevaría a la especialización e interpretación de distintos géneros poéticos y musicales que generaron una amplia gama de estilos.

IV. LA ESCUELA DE LAUDISTAS ANDALUSÍES

En el ámbito de la instrumentación, existieron importantes tratados centrados en el laúd que datan de épocas tempranas, cordófono³⁸ sobre el que se forjaría la teoría musical árabe oriental y, como receptáculo, la andalusí. Como punto referen-

³⁵ Manuela Cortés García, «Tratados...», art. cit., págs. 178-180. Véanse, además, los trabajos de arqueología musical reseñados en el apartado bibliográfico, a cargo de Rosario Álvarez y Guillermo Roselló Bordoy, «Hallazgo de tambores de la España islámica (ss. x-xiv)», *Revista de Musicología*, XII, 2 (1989), págs. 411-421.

³⁶ Véase sobre los modos y ritmos andalusíes y magrebíes: Mahmud Guettat, *La música...*, *op. cit.*, págs. 46-48; 99-101; 111 y ss.; Manuela Cortés García, *Pasado...*, *op. cit.*, págs. 53-58 y 81; Fernando Valderrama Martínez, *El Cancionero de al-Ha'ik*, Tetuán, 1964, págs. 105 y ss.; Manuela Cortés García, *Edición, traducción y estudio del «Kunnas al-Ha'ik»* [Tesis Doctoral en microficha], Madrid, 1996, págs. 203-225; Sobre la «Simbología numérico-cósmica del Árbol Modal, véase Manuela Cortés García, «Elementos...», art. cit., págs. 89-94.

³⁷ James Monroe, «Ahmad al-Tifasi...», art. cit., pág. 37.

³⁸ Término científico aplicado a los instrumentos de cuerda.

cial de los posteriores tratados realizados por teóricos andalusíes, Ibn Hayyan, así se pronuncia respecto a la incorporación en al-Andalus, por parte de Ziryab, de la quinta cuerda:

«Añadió al laúd en al-Andalus la quinta cuerda roja intermedia, haciendo esta adición a las cuatro originales como invención propia, ... logrando su laúd un concepto más sutil y completo, pues la primera es la amarilla (*al-zîr*) y corresponde en el laúd a la bilis (*al-safra*) del cuerpo, la segunda que la sigue se hizo roja (*al-matnà*), ocupando en el laúd la posición de la sangre (*al-damm*) en el cuerpo, siendo en grosor el doble de la primera, por eso se llama doble, mientras que la siguiente es negra (*al-bamm*), correspondiente en el laúd a la atrabilis (*al-sawdá*) 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-matlât*), pues equivale a la flema (*al-balgam*) en el cuerpo y es en grosor doble que la segunda, por lo que se llama tercera»³⁹.

No obstante, las diferentes epístolas conservadas sobre el laúd y escritas por al-Kindi (790-874) muestran la incorporación de esta quinta cuerda en Oriente, conocida como *al-hadd*, lo que revela que, probablemente, Ziryab era conocedor de las obras de su contemporáneo. Además, justifica el carácter transmisor de la música oriental llevado a cabo por el laudista. Sin embargo, Ibn Hayyan (s. XI) señala que en su época el laúd utilizado era de cuatro cuerdas, que probablemente se mantendrían, ya que los tratados posteriores conservados sobre el instrumento se centran en ellas.

Varios son los tratados sobre el laúd perdidos. Entre los conservados se encuentra el opúsculo de Ibn Bayya (Zaragoza, 1070-Fez, 1138) titulado *Risalat al-alhan* («Epístola sobre las melodías») que forma parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Bodleian de Oxford⁴⁰. Entre la información recogida, nos informan sobre las cualidades que debía reunir el buen laudista:

«Resulta imprescindible el conocimiento de los cánones y la ejecución de la técnica transmitida por los expertos (*hukama*) en la materia, basados en los conceptos psicológicos, relacionados con los temperamentos, los puramente instrumentales como es la correspondencia dedos-cuerdas, los sistemas de los acordes, y la forma e intensidad a la hora de pulsarlas (las aconsejadas y desaconsejadas)». (Ibn Bayya, *Epístola sobre las melodías*, fol. 72v)⁴¹.

Respecto a la relación de las cuatro cuerdas con los humores, los temperamentos y las correspondencias entre dedos-cuerdas, retoma las teorías explicitadas por al-Kindi y Ziryab, lo que pone de manifiesto la continuidad que presentaba la teoría

³⁹ Ibn Hayyan, *Anales...*, *op. cit.*, fol. 150-r; *id.*, *Crónicas...*, *op. cit.*, págs. 201-202.

⁴⁰ Ver el estudio de la epístola, Manuela Cortés García, «Sobre los efectos terapéuticos de la música en la "Risalat al-alhan" (Epístola sobre las melodías) de Ibn Bayya», *Sociedad Española de Musicología*, XIX (1996), págs. 11-23.

⁴¹ Véase *ibidem*, págs. 15-16, artículo que recoge, además, la ubicación y catalogación del códice.

musical andalusí centrada en el laúd a través del proceso transmisor. Tifasi, por su parte, aporta algunas referencias sobre el sistema de afinación y digitación del instrumento⁴².

Así también, se ha conservado un destacado opúsculo morisco sobre el laúd, *Risalata al-'ud* («Epístola sobre el laúd») que pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 5307-2). Este manuscrito, procedente de Tetuán y editado y traducido al inglés por Farmer como *Magrifat al-nagamat al-thamam* («Sobre el conocimiento de las ocho notas»), parece ser en opinión de este último una copia del original fechado en 1506. La obra plantea la importancia y la necesidad de conocer las ocho notas (*nagamat*), el canto (*al-gina'*) y las melodías (*al-alhan*). Según este códice anónimo, que incluye la primera representación conservada del laúd de cuatro cuerdas, la escuela morisca también centraba la teoría musical en las cuatro cuerdas dobles del laúd relacionadas con las ocho notas, señaladas sobre la iconografía del instrumento con las letras del alifato (*alif, ba, yim, dal*), e indicando la posición exacta de los dedos sobre las cuerdas. Además, los sistemas de afinación, digitación y notación cifrada (alfabética-numérica) utilizados⁴³. De igual forma, la correspondencia de las cuerdas con los humores corporales, los elementos de la naturaleza y los modos melódicos (*al-tubu'*), principales (*al-usul*) y secundarios (*al-furu'*), vigentes en la interpretación de la música andalusí-magrebí actual.

Sobre los sistemas de afinación, el musicólogo Rafael Mitjana en un estudio realizado a propósito del manuscrito morisco, indica lo siguiente: «Bien podría tratarse de una especie de *tablatura* musical, posiblemente similar a la empleada por los grandes vihuelistas españoles del siglo xv»⁴⁴. El estudio comparativo realizado por el musicólogo tunecino Mahmud Guettat sobre el contenido de este códice y la representación del instrumento con el del tunecino Mahmud al-Siyala (s. xix), *Qanun l-asfiya' fi 'ilm nagamat al-adkiya* («Las reglas de los sinceros para conocer las notas de los inteligentes»), le llevan a reafirmarse en su teoría sobre el predominio de sistema diatónico en el acorde del laúd andalusí⁴⁵.

Como tercer tratadito sobre el laúd nos encontramos con un códice «mito» realizado por un morisco granadino y fechado el 25 de diciembre de 1495 que aborda el sistema de los acordes del instrumento y de notación musical. Localizado en un

⁴² Véase James Monroe, «Ahmad al-Tifasi...», art. cit., pág. 43.

⁴³ Véase la catalogación de Amnon Shiloah, *The theory...*, op. cit., págs. 415-416 (cat. núm. 325); y la edición y traducción de Henry G. Farmer, «An old Moorish Lute Tutor», en *Studies in oriental music*, 1986, vol. I, págs. 25-27 (*accordatura and scale*) y págs. 27-29 (*notation and tablature*). Sobre los códices andalusíes, moriscos y magrebíes en la Biblioteca Nacional, Manuela Cortés García, «Revisión de los manuscritos poético-musicales árabes, andalusíes y magrebíes de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *IV Congreso de Civilización Andalusí*, El Cairo, 1998, págs. 95-108.

⁴⁴ Rafael Mitjana, «L'orientalisme musical et la musique arabe», *Le Monde Oriental*, I (1906), pág. 213.

⁴⁵ Mahmud Guettat, *La música...*, op. cit., pág. 57.

monasterio capuchino gerundense por el Archivero Real Padre Villanueva, y catalogado en su obra *Viaje literario por las iglesias de España* (1803-1852) como *Ars pulsatione lambutio* («El arte de tañer el laúd») ⁴⁶, la obra aparece citada en trabajos de Miñana, Ribera y García Barriuso, entre otros ⁴⁷. Como resultado de mis últimas investigaciones en los archivos de la Corona de Aragón (Barcelona), cuyos fondos atesoran gran parte de las obras catalogadas por el Padre Villanueva, he podido comprobar que este códice morisco ha desaparecido. Así lo corroboran los investigadores Ignasi M. Puig i Ferreté y M. Assumpta Giner Molina en *Index Codicològic del Viaje Literario de Jaume Villanueva*, publicado por el Institut d'Etudis Catalans ⁴⁸. Observamos que, en el apartado titulado *Concordança dels còdexs conservats actualment*, aparecen en blanco los códices recogidos con el núm. 200, entre ellos el morisco, lo que muestra que en esta nueva catalogación ya no se encontraban en la citada biblioteca ⁴⁹. Todo parece indicar que la desaparición de este y otros códices bien pudo producirse como resultado de la Desamortización de Mendizábal (1835).

No obstante, el cotejo del contenido de ambos manuscritos y el estudio de la iconografía que recoge la Epístola sobre el laúd (ms. 5307-2) revelan la existencia de un sistema de digitación centrado en las normativas por las que debía regirse el buen laudista respecto a la afinación y la pulsación del instrumento. Además, los textos confirman la utilización de un sistema de notación cifrada alfabético-numérica aplicada a las cuerdas del laúd y las correspondencias citadas, que estaba fundamentada en la nota musical a través de una relación numérica que estaba en función de la longitud de la cuerda, sistema que se corresponde con la escala cromática ⁵⁰.

La localización del códice morisco gerundense podría haber sido la «pieza clave» que nos hubiera permitido demostrar la importancia de la Escuela de Laudistas andalusíes y moriscos, y su influencia en la Escuela de Vihuelistas hispanos del siglo XVI respecto a la construcción del sistema de notación cifrada. En este sentido se pronunciaba Antonio Martín Moreno en su obra *Historia de la Música Andaluza*, al señalar: «Cuando se investigue a fondo el alcance real de la influencia musical andalusí, a buen seguro que sus presupuestos estéticos nos serán familiares por ser los mismos de la teoría musical posterior» (Martín Moreno. 1985: 72).

⁴⁶ Publicado en Valencia, 1821.

⁴⁷ Algunas referencias puntuales sobre el códice pueden verse en Patrocinio García Barriuso, *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Sevilla-Tánger, 2001 [1945], pág. 245.

⁴⁸ Barcelona, 1998.

⁴⁹ Vid. Ignasi M. Puig i Ferreté y M. Assumpta Giner Molina, *Index Codicològic del Viaje Literario de Jaume Villanueva*, Barcelona, 1998, pág. 53.

⁵⁰ El análisis pormenorizado de estos trataditos aparecen recogidos en mis artículos: «Apuntes interdisciplinares sobre los tratados musicales moriscos y su conexión con los recopilatorios marroquíes», *Actas del Congreso Los Moriscos y su legado: Desde ésta y otras Laderas*, Rabat, 2011, págs. 304-336; «Aportaciones musicales de los teóricos andalusíes y moriscos», *Actas del Congreso sobre los moriscos*, Granada, 2011, 25 págs. [en prensa].

La desaparición progresiva del laúd del panorama musical peninsular tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos sería todo un hecho, así como el protagonismo que adquiriría la vihuela entre los músicos cristianos y musulmanes. Prueba de ello fue el auge que cobraría la Escuela de Vihuelistas españoles durante el siglo xvi y la aparición de diferentes obras de música cifrada para vihuela. Emilio Puyol en el prefacio que acompaña a la edición, transcripción y estudio de *Los seys libros del Delfín de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538) de Luís de Narváez (Granada, 1505), vihuelista, poeta y compositor en la corte de los Duques de Calabria y del rey Juan III de Portugal, señala lo siguiente:

«Lo cierto es que en una época en la que el laúd va adquiriendo en Europa su máximo esplendor, la vihuela reina en España con los instrumentos de teclado, *sin que el laúd aparezca en manos de artistas eminentes ni en libros impresos de música en cifra*»⁵¹.

Sin duda, la existencia de otros códices de la Escuela Marroquí conservados en el proceso transmisor, como la obra de Muhammad al-'Alami (m. 1721), *Kitab Anis al-mutrib* (El Libro del dulce cantor) y de Muhammad al-Bu'sami (m. 1778) *Iqa'ad al-sumu' li-laddat al-masmu' bi-nagamat al-tubu'* («El placer de las velas encendidas ante la audición musical») ⁵² que reproducen viñetas y contenidos similares a los códices moriscos citados, nos conducirán, en el futuro, a poder dejar constancia de esta realidad.

V. PERFIL Y CARACTERÍSTICAS DE TEÓRICOS, RECOPIADORES, MÚSICOS Y COMPOSITORES

El estudio de las obras musicales conservadas del patrimonio andalusí revela cómo las obras clásicas orientales marcarían de forma determinante la orientación de las andalusíes. Cuatro fueron los ejes temáticos orientales que siguieron los teóricos y recopiladores andalusíes:

1. El *Kitab al-Agani* («Libro de las Canciones») de al-Isfahani (897-967) ⁵³, como base de las composiciones poéticas, las melodías modales y los géneros vocales incluidos en los repertorios andalusíes y como punto de referencia en la elaboración de los cancioneros.
2. El *Kitab al-Musiqa al-Kabir* («El Gran Libro sobre la Música») de al-Farabi (875-990) ⁵⁴; el *Kitab al-Sifa* («Tratado sobre la curación») de Ibn Sina (930-1037) ⁵⁵ y, probablemente, el *Kitab al-adwar* («Tratado sobre los ciclos o modos musicales»)

⁵¹ Vid. E. Puyol, Introducción al capítulo: «Vihuela, laúd y guitarra», 8.

⁵² Edición de Abd al-Yalil y Abd al-Aziz, *Iqa'ad al-sumu' li-laddat al-masmu' bi-nagamat al-tubu'*, Rabat, 1995.

⁵³ Las catalogaciones y el resumen de los contenidos de las obras que se indican a continuación pueden consultarse en la obra de Amnon Shiloah, *The theory..., op. cit.*, págs. 234-236 (cat. núm. 156).

⁵⁴ *Ibid.*, págs. 104-107 (cat. núm. 057).

⁵⁵ *Ibid.*, págs. 215-218 (cat. núm. 142).

- y la *Risalat al-Sarafīyya* («Epístola sobre las proporciones musicales») de Safi al-Din al-Urmawi (1230-1295)⁵⁶, obras fundamentales en la formación teórico-práctica andalusí y que sirvieron de base a los posteriores tratados.
3. La *Risalat al-Musiqā* («Epístola sobre la Música») de los *Ijwan al-Safa'* (s. XI), obra clave en la concepción de la música y su relación con la Astronomía, la Filosofía y la Medicina⁵⁷.
 4. Las distintas obras de jurisprudencia islámica orientales centradas en el tratamiento y prácticas de *al-sama'*, tomando como precedentes las obras del teórico y sufí persa al-Gazzali (m. 1121)⁵⁸.

V.1. Teóricos y recopiladores

Como primer teórico andalusí nos encontramos con el poeta y antólogo Ibn Abd al-Rabbihi (Córdoba, 860-940) autor del *Iqd al-farid* («El collar único»). Esta obra basada en obras orientales anteriores, editada en veinticinco volúmenes, incluía un tratado dedicado a la música, el *Kitab al-yaqut al-thani* («Libro del segundo rubí») que recoge datos puntuales sobre los músicos, las esclavas cantoras orientales, el sonido y la importancia de la voz hermosa (*al-sawt al-hasan*) y sus cualidades terapéuticas⁵⁹. Curiosamente este tratado fue escrito con anterioridad al *Libro de las Canciones* de al-Isfahani, aunque las similitudes que presentan algunas informaciones nos llevan a deducir que ambos autores bebieron de fuentes orientales anteriores.

En lo que concernía a los recopilatorios (cancioneros) el modelo oriental fue el recopilatorio citado de al-Isfahani, obra que generó diferentes refutaciones y dió lugar a la creación de nuevos recopilatorios. Entre ellos, el *Kitab fi agani Ziriyab/Kitab ajbar Ziriyab* («Libro de las canciones de Ziriyab»/ «Libro sobre noticias de Ziriyab»), obra perdida aunque llevada a cabo por el prosista y poeta de origen oriental Abu l-Hasan Ibn Hasim (Córdoba, m. 1005)⁶⁰.

Un nieto del teórico cordobés Ibn Abd al-Rabbihi, llamado Muhammad (Málaga o Algeciras, m. 1205), secretario, literato y poeta, llevaría a cabo un resumen del recopilatorio de al-Isfahani titulado *Ijtisar fi Agani al-Isfahani* («Compendio del Libro de las Canciones de al-Isfahani»), obra no conservada⁶¹. Como autora de un recopilatorio perdido, los repertorios bio-bibliográficos señalan a la murciana Umm al-Fath Fathuna bint Ya'far b. Ya'far (s. X?) autora del *Kitab fi qiyān al-Andalus* («Libro sobre

⁵⁶ Ibid., págs. 312-315 (cat. núm. 223 y 224).

⁵⁷ Ibid., págs. 230-234 (cat. núm. 154 y núm. 155).

⁵⁸ Ibid., págs. 112-113 (cat. núm. 063).

⁵⁹ Henry G. Farmer, *Music: The Priceless Jewel*. Glasgow, 1942, págs. 7-33; *id.*, *Studies in oriental music*, vol. I, 1986, págs. 1-27.

⁶⁰ Véase Lirola: «Ibn Hasim», *ECA*. 2004: vol. 3, 312-313, [núm. 558].

⁶¹ Manuela Cortés García, «Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), pág. 17.

las esclavas-cantoras de al-Andalus»)⁶². La importancia de estas mujeres debió llevar a su autora a dedicarles esta obra, que sorprende al tratarse de un cancionero escrito en época temprana y que debía de emular a los tratados de al-Isfahani e Ibn Hasim. La falta de datos que completen la información sobre la vida y la obra de Fathuna nos impiden determinar a qué escuela/s pertenecían las composiciones de las cantoras compiladas, al no contar, además, con fuentes específicas sobre mujeres dedicadas a la actividad artística en la región del Levante peninsular.

Una parte de los datos biográficos recogidos sobre los poetas y los compositores de la Escuela Levantina aparecen, sin embargo, recogidos en el *Kitab al-Takmila* del valenciano Ibn al-Abbar (ss. XII-XIII), mientras que las referencias a las composiciones, modos y géneros vocales más utilizados en esta escuela los encontramos en la obra citada del antólogo tunecino Tifasi.

Durante la época de Ibn Mardanish nos encontramos con el teórico, compositor y músico Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi «El Murciano» (s. XII), al cual Tifasi (s. XIII) y al-Maqqari (s. XVI) señalan como autor de un recopilatorio perdido que reunía varios volúmenes⁶³. En este sentido, el testimonio de Tifasi resulta de gran valor cuando señala a propósito de la música en al-Andalus:

«El sello de este arte fue Abu l-Hasan Huseyn al-Hasib al-Mursi “El Murciano”, quien profundizó en él, tanto en la teoría como en la práctica, como nadie había profundizado antes, y escribió sobre la música una gran obra en muchos tomos. Todas las melodías que sobre versos modernos [refiriéndose a la poesía andalusí de la época] se oyen en al-Andalus y el Magreb proceden de él» (Tifasi/Trad. García Gómez. 1962: 520).

La amplitud de datos aportados en este capítulo por Tifasi nos da una idea clara sobre sus cualidades compositivas y, también, que gran parte de las composiciones poéticas que acompaña, obra de relevantes poetas andalusíes, se cantaban sobre melodías creadas por este autor, y también por Ibn Bayya.

Enmarcado en la Escuela Levantina se encuentra también Abu Zakariya Yahya b. Ibrahim al-Isbihi al-Hakim, más conocido como Yahyà al-Juduy al-Mursi «El Murciano» (Murcia, s. XII – Ceuta, s. XIII), reconocido recopilador y excelente calígrafo, autor de varios compendios y un tratado sobre el ajedrez. Según el antólogo sevillano al-Ru'ayni (s. XIII) 14 y el argelino al-Maqqari (s. XVI)⁶⁴, Yahyà al-Juduy llevo a cabo una afamada obra musical compuesta de varios volúmenes conocida como *Kitab al-*

⁶² Véase en Ibn al-Abbar, *Kitab al-Takmila li-kitab al-Sila*, 2 vols., 1987-1889, (biograf. núm. 2868); M.ª Luisa Ávila, «Las mujeres sabias en al-Andalus», en *Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, I, Sevilla, 1989, págs. 139-184 (biografía núm. 23, 156); Cortés. 2008c: 166.

⁶³ James Monroe, “Ahmad al-Tifasi...”, art. cit., págs. 42-43.

⁶⁴ Al-Ru'ayni, *Barnamay suyuj al-Ru'ayni*, Damasco, 1962, pág. 164 [biograf. núm. 86]; al-Maqqari, *Nafh...*, op. cit., pág. 185; id., *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne*, II, 1885-1886, pág. 125.

Agani al-Andalusiyya («Tratado sobre las canciones andalusíes»), cancionero no conservado que, según Maqqari, imitaba a la obra de al-Isfahani⁶⁵.

Teniendo como referente a la obra de al-Farabi, *Kitab al-Musiqa al-Kabir* («El Gran Libro sobre la Música»), el teórico Abu Ya‘far Ibn Hassan al-Quda‘i (Murcia o Granada, 1155-Marrakech, 1201 o 1203), a quien algunos de sus biógrafos atribuyen la *nisba* de «al Mursi» (El Murciano), mientras que en otros aparece como «al-Garnati» (El Granadino), fue autor de un tratado musical titulado *Ijtisar Kitab Abi Nasr al-Farabi fi l-musiqa* («Compendio de la obra de al-Farabi sobre Música»). Sobre este tratado se hicieron diferentes copias y fue muy comentado por los teóricos andalusíes⁶⁶.

Como teórico y máximo exponente de la música en la Escuela Levantina destaca el polígrafo Abu l-Salt b. Umayya al-Dani «El de Denia» (Denia, 1068-Bugia (Argelia), 1334) que vivió a caballo entre los Reinos de Taifas y los almorávides. Las fuentes árabes y hebreas destacan su erudición en las distintas ramas humanísticas y científicas como historiador, médico, filósofo, astrónomo, poeta, músico y compositor, además de señalar sus vastos conocimientos en Astronomía, Matemáticas y Óptica⁶⁷.

Abu l-Salt de Denia iniciaría su formación en esta ciudad durante el reinado el emir Iqbal al-Dawla (1047-1076), y completando sus estudios en Sevilla, Toledo y Granada con reconocidos preceptores, emigrando a Oriente a la edad de 30 años, donde estableció su residencia durante quince años en El Cairo y Alejandría. En ambas ciudades y los países del entorno aprovecharía para empaparse del conocimiento de las obras clásicas griegas y árabes. Autor de una vasta producción en las distintas áreas del saber, cuenta con un tratado musical *Risalat al-Musiqa* («Epístola sobre la Música») que incluye novedosas aportaciones. Sobre el tratadista señalan sus biógrafos que enseñó el arte musical de al-Andalus durante los años que vivió en la corte de Mahdiyya acogido a la protección de los ziríes de Túnez, zona a la que emigrarían una considerable parte de los musulmanes valencianos.

Aunque el manuscrito original se ha perdido, en la Biblioteca Nacional de París se conserva una copia hebrea. Todo parece indicar que fue traducido por el judío sefardí de la familia de los Ibn Tibbon de Granada (s. XIII), excelentes traductores, emigrado a la Provenza. El musicólogo judío Hanoch Averany llevó a cabo la traducción inglesa precedida de un estudio que aparece recogido en su artículo «The Hebrew version of Abu l-Salt’s Treatise on Music»⁶⁸. El contenido revela que Abu l-Salt

⁶⁵ Farmer. 1925: 225; Habib Hassan Touma, “Indications of Arabian musical influence of the Iberian Peninsula from the 8th to the 13th century”, *Revista de Musicología*, X, 1 (1987), págs. 137-150 (145, núm. 4); Vid. Biografía y obras de «al-Juduy», en Manuela Cortés García, «Al-Juduy», en *Enciclopedia de la Cultura Andalusí*, vol. VI, Almería, 2009, p. 228.

⁶⁶ Véase sobre el autor y su obra, Manuela Cortés García, «Poesía...», art. cit., pág. 17.

⁶⁷ Merce Comes, «Abu l-Salt», en *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes*, Granada, 2002, vol I, págs. 373-380 (biograf. núm. 204).

⁶⁸ Hanoch Averany, “The Hebrew version of Abu l-Salt’s Treatise on Music”, *Yuval*, 1974, III, págs. 7-84.

siguió de cerca al tratado musical citado de al-Farabi, mientras que la estructura es de corte aristotélico.

El códice está articulado en tres partes claramente diferenciadas: a) La Música como Ciencia Matemática; b) Teoría; c) Práctica. El contenido comprende los siguientes apartados: Capítulo I centrado en presentar una introducción a la Ciencia Musical; el Capítulo II aborda la Teoría de la Música y está dividido en dos apartados: II.1. Materias: notas, intervalos y géneros y II.2. Forma: Los sistemas; el Capítulo III aborda la Práctica de la Música, dividido en dos apartados: III.1. Materia: Los Instrumentos (naturales y artificiales) y III.2. Forma: Progresión de la melodía y el ritmo⁶⁹.

Según indica la arabista Mercé Comes en la biografía de Abu l-Salt:

«Hay suficientes datos para creer que Ibn Abi l-Salt habría compuesto una obra enciclopédica sobre las distintas disciplinas científicas del *quadrivium*..., y que la estructura de esta obra se dividiría en cuatro secciones consagradas a la Geometría, la Astronomía, la Aritmética y la Música, pues, frecuentemente el autor nos remite de una sección a otra» (Comes. 2002: 373).

Comes continúa la cita, señalando:

«De hecho, el tratado sobre Música comienza con las siguientes palabras: [“Cuarto capítulo de la segunda parte. Sobre la ciencia de la Música, Umayya b. Abd al-Azíz Abu l-Salt dijo: concluiremos ahora las disciplinas matemáticas con un tratado sobre la música» (Comes. 2002: 375)⁷⁰.

La puntualización de la arabista denota que el autor siguió la clasificación de algunos tratadistas clásicos griegos (neopitagóricos, aristotélicos) y árabe orientales (al-Farabi, Avicena, los *Ijwan al-Safa'* y al-Urmawi) al situar a la disciplina musical como integrante de las ciencias del *quadrivium* pitagórico, junto a la Aritmética (*al-Hisab*), la Geometría (*al-Handasa*) y la Astronomía (*al-Tanyim*). Esta obra, que constituye todo un clásico entre los tratados andalusíes, sin duda establece los precedentes clásicos griegos y árabes que sirvieron de referencia a los tratados posteriores andalusíes y sefardíes⁷¹.

Los avatares políticos que sufrieron los andalusíes ante un avance cristiano que se intensificó en el período almohade (s. XIII) hizo que una parte de los establecidos en la región levantina emigraran al Reino Nazarí de Granada, mientras que otros se dirigieron al Magreb y Oriente. Entre ellos, el teórico, poeta, filósofo y reconocido sufí Ibn Sab'in (Valle del Ricote [Murcia, 1217 o 17-La Meca, 1271) nacido durante la etapa del gobierno almohade de Ibn Hud al-Mutawakkil (1228-38). Tras su muerte,

⁶⁹ Cortés. 2008c: 168-170.

⁷⁰ Merce Comes, «Abu l-Salt...», art. cit., pág. 375.

⁷¹ Véase sobre «The science of Music» en Amnon Shiloah, *Music...*, *op. cit.*, págs. 45-49. A propósito de los teóricos sefardíes, ver Cortés. 2008: 85-95, «Aportaciones de la comunidad sefardí».

Ibn Sab'in emigró primero a Granada para dirigirse después a Oriente, en su viaje de peregrinación, estableciéndose en La Meca.

Ibn Sab'in fue autor de 64 obras de carácter filosófico-sufi y exotérico. Su interés y apasionamiento por las heterodoxias, la geomancia y el mensaje crítico encerrado en el significado y las combinaciones de letras y números le llevaron a escribir varios opúsculos. Además, fue autor del *Kitab al-adwar al-mansub* («Tratado sobre las relaciones de los modos»). Este manuscrito fue citado por el arabista y musicólogo inglés Farmer indicando que se conservaba una copia del mismo en la biblioteca privada del mecenas egipcio Ahmad Taymur Bachá⁷². Actualmente el código se encuentra formando parte de los fondos manuscritos del Museo Islámico de El Cairo.

A la Escuela Levantina pertenece Ali b. Mun'im al-Abdari al-Valansi «El Valenciano», más conocido como Ibn Mun'im al-'Abdari (Valencia, s. XII – Marrakech, 1228-1229²). Reconocido alfaquí, ulema y médico que destacó en el campo de las ciencias (Aritmética y Geometría), junto a las disciplinas artísticas, está considerado como uno de los matemáticos andalusíes de mayor prestigio. El tratado musical de al-Abdari aparece recogido en el repertorio bio-bibliográfico de al-Marrakusi *Kitab al-Dayl wa-l-Takmila*⁷³ bajo el epígrafe de *Masa'il 'ilm al-musiqa* («Cuestiones sobre la ciencia de la Música») ⁷⁴, código adquirido por una biblioteca privada a mediados del siglo XX que incluía una recopilación de melodías modales⁷⁵.

Abu Bakr Muhammad ibn Ahmad al-Riquti «El del Valle de Ricote» (Murcia, s. XII – Granada, s. XIII) aparece recogido en los repertorios bio-bibliográficos como uno de los teóricos, filósofos, médicos y matemáticos más representativos de la escuela levantina que vivió durante el reinado de Ibn Mardanish (1147-1172). Creador de una escuela musical en Murcia, fue autor de una obra musical perdida⁷⁶. Las fuentes históricas señalan que la toma de Murcia por parte cristiana le llevó a emigrar a la Granada zirí, donde su emir le regaló un carmen en el Albaicín, sede de su escuela de música⁷⁷. Hasta ahora no han aparecido datos concretos sobre los sistemas pedagógicos aplicados por al-Riquti en estas escuelas.

El carácter interdisciplinar de la música de al-Andalus se pone de manifiesto, también, en breves opúsculos que revelan su relación con la Física. El filósofo y médico Ibn Rusd, conocido en los textos latinos como Averroes (Córdoba, 1126-Marrakech, 1198), incluye en su comentario a *De Anima* de Aristóteles el opúsculo *Kitab taljis al-*

⁷² Henry G. Farmer, *A History of Arabian music*, Londres, 1929, pág. 226.

⁷³ Véase la catalogación de la obra de Ibn Mun'im en la edición del repertorio de al-Marrakusi realizado por Muhammad BenSerifa (s/f), *Kitab al-Dayl wa-l-Takmila*, Beirut, s/d, vol. I, págs. 59-60.

⁷⁴ Este tratado aparece recogido, además, en la edición de la obra matemática de Ibn Mun'im, *Fiqh al-hisab*, véase la edición de Idris al-Marabit, *Fiqh al-hisab*, Rabat, 2005, págs. 12-13.

⁷⁵ Manuela Cortés García, «Tratados...», art. cit., págs. 170-171.

⁷⁶ Henry G. Farmer, *A History...*, op. cit., pág. 227.

⁷⁷ Manuela Cortés García, «Poesía...», art. cit., págs. 28-30; *id.*, «Tratados...», art. cit., pág. 164.

nafs («Epítome *De Anima*»), donde aborda la física del sonido aplicado a la propagación esférica del mismo⁷⁸. Este manuscrito forma parte de los fondos reservados de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Res. 5000)⁷⁹.

En la misma línea se nos muestra el filósofo, teórico, músico y compositor Ibn Bayya formado con maestros en Córdoba y Sevilla, y líder de la Escuela de Laudistas. Fue autor de un tratado musical perdido similar a la obra citada al-Farabi y sobre la que Ibn Jaldun (m. 1406) y al-Maqqari (s. XVI) enfatizan, al señalar su importancia y práctica tanto en al-Andalus como el Magreb. Sobre Ibn Bayya se conservan, sin embargo, dos opúsculos: la ya citada Epístola sobre las melodías, centrada en el laúd, sus cuerdas y la relación del cordófono con la Medicina y la terapéutica musical⁸⁰; y un opúsculo integrado en su obra *Fi l-nafs* («Tratado sobre el alma») ⁸¹. En esta obrita define a «la audición musical» como la percepción que produce en el aire la colisión entre dos cuerpos, y al «sonido melódico» como el conjunto de percusiones al aire producidas por instrumentos musicales como el laúd⁸². A continuación, señala:

«La acumulación de percusiones en el aire producidas por instrumentos musicales del tipo del laúd produce en el aire diferentes clases de retorno que convierten el sonido en melodía (*nagam*). La concatenación de sonidos en las más variadas modalidades, provoca una mezcla de aire que da origen a una melodía combinada (*nagam mumtaziya*) que podría ser armónica o disarmónica (*imma mula'ima wa-imma munafira*)» (*Fi l-nafs*, f. 89r).

A la Escuela Zaragozana pertenece, también, Abu Utman Sa'íd b. Fathun al-Hammar al-Tuyibí al-Saraqustí al-Qurtubí (¿Zaragoza?, s. X – Sicilia, finales s. X o principios s. XI). Originario de Zaragoza, las fuentes documentales coinciden al centrar su formación en Córdoba, donde llevaría a cabo estudios en Gramática, Lexicografía, Bellas Artes (*adab*), Lógica, Ciencias, Filosofía, Matemáticas, Astronomía y Música, pasando a ejercer como poeta y músico destacado. Entre su amplia producción cuenta con dos obras perdidas, *Ta'lif fi l-musiqà* («Tratado sobre la composición musical») y *Kitab fi l-Arud* («Opúsculo sobre la Prosodia»), donde abordaba el tratamiento de las notas y los ritmos aplicado al ritmo prosódico⁸³, temática que también

⁷⁸ Véase la catalogación de la obra en Amnon Shiloah, *The theory...*, *op. cit.*, págs. 208-209 (cat. núm. 135).

⁷⁹ Sobre estos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, véase Manuela Cortés García, «Revisión...», art. cit., págs. 95-108.

⁸⁰ Véase el estudio y traducción parcial de la obra: Manuela Cortés García, «Sobre los efectos...», art. cit. Sobre la aportación de Ibn Bayya a la Escuela de Laudistas andalusíes, ver Mahmud Guettat, *La música...*, *op. cit.*, págs. 29-32 y 49-59.

⁸¹ El opúsculo inserto en el códice citado aparece catalogado por Amnon Shiloah, *The theory...*, *op. cit.*, pág. 157 (cat. núm. 096), con el título de *al-Khawal fi l-sama'* (Sobre la audición musical). Este tratado aparece traducido por Joaquín Lomba en la obra de Avempace, *Libro sobre el alma*, Editorial Trotta, 2007.

⁸² Manuela Cortés García, «Elementos...», art. cit., pág. 79.

⁸³ Id., *La Música...*, *op. cit.*, págs. 27-28.

planteaba Ibn Haddad (Guadix s. x – Almería, 1087-1088) en dos obras musicales perdidas que abordaban la teoría musical y algunas cuestiones sobre su relación con la prosodia (*a-‘arud*)⁸⁴. Estas obras tomaban como referente al sistematizador de la prosodia clásica árabe al-Jalil (m. 791), perteneciente a la Escuela de Lingüistas de Basora, autor del *Kitab fi l-‘Arud* («Tratado sobre la Prosodia»). Asimismo, el astrónomo, poeta y músico Ibn Firnas (Córdoba, m. 887) compuso un excelente libro sobre la métrica⁸⁵.

Numerosos son, asimismo, los tratados llevados a cabo por teóricos de las diferentes escuelas relacionados con el pensamiento musical y su orientación filosófico-científica y sufi tomando como modelo a la *Risalat al-musiqa* («Epístola sobre la música») de los *Ijwan al-Safa*. Por otra parte, la polémica suscitada por los alfaquíes y ulemas, tanto orientales como andalusíes, acerca de la licitud e ilicitud de la música, el canto, los instrumentos y la compra-venta de esclavas-cantoras, no impidió la prolífica producción de obras en ambas áreas del mundo musulmán.

Así, el humanista cordobés Ibn Hazm (994-1064) escribiría su *Risalat fi l-gina’ al-mulhi* («Epístola sobre el canto con música instrumental») ⁸⁶ donde muestra las posturas que presentaban algunas de las escuelas de jurisprudencia islámica. De igual forma, Abu Bakr al-Turtusi (Tortosa-El Cairo, 1126) recoge en el *Kitab tahrim al-gina’ wa-l-sama’* («Tratado sobre la prohibición del canto y *al-sama’*») ⁸⁷ las controversias que planteaba la ortodoxia islámica respecto a las manifestaciones musicales y sus intérpretes (hombres y mujeres). En la misma línea se encuentra la obra del gramático sevillano Abu l-Abbas Ibn al-Hayy al-Azdi (m. Constantina, 1249-1250?), autor del tratado *Kitab al-sama’ wa-ahkamu-hu* («Tratado sobre *al-sama’* y sus preceptos») donde codificaba las reglas que debían regir las prácticas sufíes⁸⁸. Sin embargo, el tratado rigorista del sufi Ibn Sid (Granada, 1255-1333) postulaba por la prohibición en las prácticas sufíes (*al-sama’*) de la flauta de caña conocida como *al-shabbaba* (axabeba) en el contexto de la cofradía familiar de los Banu Bunuh en el Albaicín⁸⁹. Del mismo corte encontramos un código árabe del jurista Ibn al-Darray de Ceuta (m. 1330) conservado en la Biblioteca Nacional (ms. Res. 246)⁹⁰. La obra incluye un amplio capítulo centrado en la organología y donde recoge un total de 33 instrumentos (cultos y

⁸⁴ Id., «Poesía...», art. cit., pág. 12.

⁸⁵ *Muqtabis*, II-1, 86/138.

⁸⁶ Elías Terés, «Epístola sobre el canto con música instrumental de Ibn Hazm», *al-Andalus* XXXVI, 1971, págs. 203-214.

⁸⁷ Amnon Shiloah, *The theory...*, *op. cit.*, págs. 351-352 (cat. núm. 258). Ver edición árabe del código Al-Turtusi, *Kitab tahrim al-gina’ wa-l-sama’* (Libro sobre la prohibición de *al-sama’*), en Muhammad Turki (ed.), Beirut, 1998.

⁸⁸ Cortés. 2007a: 17.

⁸⁹ Manuela Cortés García, «Tratados...», art. cit., págs. 164-165.

⁹⁰ Código catalogado por Amnon Shiloah, *The theory...*, *op. cit.*, págs. 323-324 (cat. núm. 232) y atribuido aquí su copista, al-Shalahi.

populares) que muestran la vigencia y evolución de los instrumentos orientales en el marco de las escuelas y la sociedad andalusí⁹¹.

Posiblemente fue la intolerancia implícita en la ortodoxia islámica lo que llevó a Ibn al-Jatib (Loja, 1313-Fez, 1374/5) a incluir en su tratado de corte sufi *Kitab al-Rawdat al-ta'rif bi l-hubb al-sharif* (Jardín del conocimiento sobre el amor divino) algunos capítulos que hacen referencia a la música y su relación con las Matemáticas. De esta forma justificaba el carácter científico de esta disciplina y su estudio. Basándose en el concepto de Armonía, Ibn al-Jatib establece, en un capítulo centrado en la licitud de *al-sama'*, un símil entre la armonía musical y el estado armónico que debía atesorar el sufi en el desarrollo de las prácticas musicales místicas, capítulo que, probablemente, perfiló en su *Risalat al-Musiqa* («Epístola sobre la Música»), no conservada⁹².

Como podemos observar, el estudio de los perfiles de los teóricos y recopiladores ubicados en las escuelas andalusíes responde, de forma generalizada, al de auténticos sabios medievales formados por preceptores y maestros andalusíes y orientales en el campo de las ciencias y las letras. Así lo testimonian los repertorios bio-bibliográficos y certifican sus propias obras centradas en las distintas ramas del saber. Por otra parte, basan sus tratados en códices orientales a los que incorporan sus propias aportaciones como resultado de sus conocimientos y la evolución de la música en tierras andalusíes, obras que sin duda servirían de base formativa en estas escuelas.

No obstante, las circunstancias políticas, ideológicas y económicas que asolaron al territorio bajo dominio musulmán durante algunos períodos, unido al debilitamiento progresivo ante las conquistas cristianas (ss. XII-XIII), les obligaría a abandonar sus tierras para emigrar a Oriente y el Magreb. En estas tierras, además de empaparse del saber de sus sabios y maestros, sus obras estarían marcadas por la impronta oriental, como ocurre con los tratados de Abu l-Salt, al-Turtusi e Ibn Sab'in, por citar algunos de los más representativos.

V.2. Músicos y compositores

Biógrafos, historiadores y antólogos a la hora de abordar a los compositores andalusíes, a menudo se centran en señalar su doble faceta de poeta-compositor, ade-

⁹¹ Las investigaciones sobre este códice realizadas por Bachir Odeimi, « *Kitab al-imta' wa-l-intifa'*: Un manuscrit sur la musique árabe de Ibn al-Darray », *Arabica*, XXXVIII, 1991, págs. 40-45 llevaron a determinar la autoría de Ibn Darray. Una parte del manuscrito fue traducido por Rosario Mazuela Coll (s/d), *Libro de los instrumentos musicales incluido en el «Kitab al-imta' wa-l-intifa'»*, traducción del capítulo sobre los instrumentos, trabajo depositado en Biblioteca Islámica, Madrid s/f, 167 págs. (aprox. años 90). Cortés. 1999: 204-205; Manuela Cortés García, «Poesía...», art. cit., pág. 29.

⁹² Próximamente verá la luz una obra monográfica de Ibn al-Jatib en la Universidad de Granada, a cargo de varios autores, que incluirá un capítulo dedicado a sus escritos sobre la música y donde dejaré constancia del contenido de esta obra.

más de mostrar, en algunos casos, su función como teóricos y músicos, recogiendo las composiciones más cantadas y los estilos acuñados.

En este sentido, resulta fundamental el testimonio del enciclopedista tunecino Tifasi quien nos proporciona la relación de los compositores andalusíes que gozaron de mayor fama. Entre ellos, los zaragozanos Ibn Bayya e Ibn Hammar, el cordobés Ibn Hudayl y los levantinos Ibn al-Hasib, Ibn al-Juduy e Ibn Zaqqat, junto a los poetas orientales clásicos y neoclásicos más reconocidos⁹³ que, curiosamente, aparecen incluidos en la obra de al-Isfahani (s. ix). De esta forma, Tifasi se suma al testimonio del andalusí Ibn Sa'íd (Alcalá la Real, 1208-Alto Egipto, 1265), autor de la obra perdida *Risalat ta'alif al-musiqa* («Epístola sobre la composición musical»), quien afirmaba que las composiciones recogidas por al-Isfahani seguían cantándose durante su época⁹⁴.

El prestigio del que gozó al-Hammar en al-Andalus como músico y compositor debió marcar el sistema teórico y musical de la Escuela Zaragozana, aunque la pérdida de sus obras supone una laguna en el estudio historiográfico y musicológico de este período. Contamos, sin embargo, con el preciado testimonio de Ahmad Tifasi, quien recoge varias de sus composiciones acompañadas del modo melódico de base, así como los estilos y géneros vocales vigentes (*sawt*, *nasid*, *istihlal* y *'amal*)⁹⁵. Junto a ellas, incluye los textos de prestigiosos poetas y compositores andalusíes acompañados de los modos y los estilos en los que se interpretaban⁹⁶.

En lo que concierne a los músicos e intérpretes anteriores a Ziryab, durante el período emiral en la corte cordobesa, Ibn Hayyan y al-Maqqari destacan a los maestros y cantores 'Allun y Rizqun quienes llegaron a al-Andalus durante el reinado del emir al-Hakam I y gozaron de gran prestigio dadas sus cualidades artísticas. Sin embargo, señalan que tras la llegada de Ziryab sus canciones se dejaron de cantar, de ahí que se perdieran⁹⁷. En cambio, ponen de manifiesto la fama lograda durante la época de Abd al-Rahman II por el cantante judío Mansur al-Mugani, a quien admiraba Ziryab⁹⁸. Asimismo, recogen diferentes datos sobre los ocho hijos varones de Ziryab y dos de sus hijas, considerados como poetas, cantores y músicos de prestigio⁹⁹.

Las fuentes literarias andalusíes muestran, a través de las composiciones poéticas, que el modelo de canto y los estilos más admirados por los andalusíes eran los orien-

⁹³ James Monroe, "Ahmad al-Tifasi...", art. cit., págs. 38-44.

⁹⁴ Véase sobre las obras de Ibn Sa'íd, Manuela Cortés García, «Poesía...», art. cit., págs. 15-16.

⁹⁵ James Monroe, "Ahmad al-Tifasi...", art. cit., págs. 40-41; Mahmud Guettat, *La música...*, op. cit., pág. 68.

⁹⁶ Véanse algunas de estas formas vocales recogidas por Mahmud Guettat, *La música...*, op. cit., pág. 68

⁹⁷ Ibn Hayyan, *Anales...*, op. cit., fol. 153r; Federico Corrientes Córdoba y Mahmud Alí Makkí (trad.), *Crónicas...*, op. cit., pág. 211; Al-Maqqari, *Nafh...*, op. cit., II, pág. 130.

⁹⁸ Ibn Hayyan, *Anales...*, op. cit., fols. 147v, 149r y 153r; Federico Corrientes Córdoba y Mahmud Alí Makkí (trad.), *Crónicas...*, op. cit., págs. 193, 198 y 211.

⁹⁹ Ibn Hayyan, *Anales...*, op. cit., fol. 152r; Federico Corrientes Córdoba y Mahmud Alí Makkí (trad.), *Crónicas...*, op. cit., pág. 208.

tales. En este sentido, abundan las citas donde al comparar las cualidades vocales de los cantores establecen el símil con Garid y Ma'bad, dos reconocidos cantores de la primera generación de la escuela de Medina¹⁰⁰.

V.3. Las esclavas-cantoras (*al-qiyān*)

Como factores a tener en cuenta en el análisis de los perfiles de los teóricos, maestros y músicos en el marco de estas escuelas, resulta fundamental el papel desempeñado por las esclavas-cantoras (*al-qiyān*). Las fuentes documentales destacan su función de auténticas transmisoras de las enseñanzas de los maestros, unido a la labor como rapsodas, poetisas, compositoras, recopiladoras, intérpretes y difusoras de la música y la poesía de su época¹⁰¹.

No obstante y como indico en el artículo «Estatus de la mujer en la cultura islámica: Las esclavas cantoras (ss. XI-XIX)», donde hago un análisis exhaustivo sobre la importancia de la mujer en el marco de los palacios, las fiestas cortesanas y las escuelas musicales:

«Resulta obvio que continúan repitiéndose ciertos estereotipos encorsetados que son el resultado de un cierto desconocimiento de las fuentes documentales árabes, lo que conlleva el presentar contenidos que, a veces, se alejan de la realidad» (Cortés, 2011: 7).

Las investigaciones realizadas durante las últimas décadas por arabistas sobre las poetisas y esclavas cantoras basan la información en los repertorios biográficos, puestos en el testimonio de informadores masculinos en su función de portadores, compiladores y biógrafos, como material fundamental que deja traslucir ciertos rasgos y anécdotas sobre sus vidas. En el caso de las poetisas, se conservan fragmentos de sus poemas, que en algunos casos se cantaban, aunque no se conservan obras completas. Sobre las que destacaron en el arte musical dejan constancia de sus nombres, maestros y anécdotas relacionadas con su actividad artística. Sin embargo, en aquellos casos aislados en los que fueron autoras de alguna obra o repertorio musical, no se han conservado.

Estos «nombres sin voz», como bien señala la arabista Manuela Marín¹⁰², no impide el pronunciarnos acerca de su función en el campo de la poesía, la música, su composición y difusión, ya que un centenar destacaron en el arte musical. El número

¹⁰⁰ Ribera. 1985: 33-40.

¹⁰¹ Manuela Cortés García, «La mujer árabe y la música: Tránsito de culturas en el área mediterránea», *Actas del Coloquio Internacional: Antropología y Música, Diálogos 3: Transculturaciones Musicales Mediterráneas, Revista Música Oral del Sur*, 5 (2002), pág. 94.

¹⁰² Manuela Marín, «Nombres sin voz: la mujer y la cultura en al-Andalus», *Historia de las Mujeres en Occidente*, Madrid, 1992, págs. 551-563.

de referencias a estas mujeres revela que superaron en número a la relación de maestros y cantores (hombres) aportada por biógrafos e informadores diversos.

El hecho de que no se hayan conservado tratados musicales llevados a cabo por mujeres nos obliga a fijar nuestra atención en las noticias recogidas en los repertorios bio-bibliográficos por voces masculinas. Respecto a los datos aportados por estas fuentes, entre ellas las obras de Ibn al-Abbar y al-Maqqari, aparecen centrados en su formación, cualidades y funciones artísticas, así como anécdotas relacionadas con sus vidas, familias o señores a los que pertenecían. Estas informaciones nos llevan a conocer su estatus social y el grado de poder que llegaron a acuñar en las cortes como mujeres libres o esclavas¹⁰³. En cualquier caso y como puntualiza Manuela Marín:

«La participación y aportaciones al ámbito de la cultura andalusí, en su condición de poetisas, cantoras, instrumentistas, danzarinas e incluso compositoras, constituye una innovación en la sociedad medieval, teniendo en cuenta el contexto social en el que transcurrían sus vidas y, también, el rechazo que mostraba la ortodoxia islámica» (Marín. 1992: 553).

Ibn Hayyan aporta el listado más amplio registrado sobre las esclavas-cantoras (*qiyan*) que formaban parte de la escuela de Ziryab, aproximadamente una cincuenta. Entre ellas, sus hijas Hamduna y ‘Aliyya, junto a Gizlan, Hunayda, Nur, ‘Itr, Saba, Hayal, Mahariq, Ruhban, Mu‘allilah, Muhtalah, Hilabah, Mutayyam, Galiba, Badl, Fadl, Saraf, Ahyaf, Talal, Fawzi, Rahah, Rayya, Malak, Subh, Sha’na, Ridwan, Humam, Halhal, Amal, Dayl, Nashr, Bid‘ah, Bazi’, Masabih, Gulam, Wasif, ‘Ay, esclava de Hashim b. ‘Abd al-Aziz, a quien se la regaló Ziryab, reconocida como una de sus mejores transmisoras y por su habilidad en el oficio, Tarub, Ward y Talibi¹⁰⁴.

El historiador, a veces deja constancia sobre las características y habilidades más notorias de aquellas que estuvieron en el palacio de Ziryab y de las que aprendieron afamadas esclavas-cantoras. Entre ellas señala a Gizlan y Hunayda, conocidas como las registradoras de sus composiciones. A propósito de la cantora Sunaif, señala:

«Que le sobrevivió mucho tiempo, de modo que cuando los cantantes no estaban seguros y diferían en muchas cosas de su canto, la necesitaban, escuchándola y aprendiendo de ella, pues conservaba el más antiguo estilo y era quien mejor lo había transmitido, por lo que la llamaron “el imán”, apresurándose a imitarla y consultándola en cualquier duda. Tenía una homóloga, apodada Kars (=tripa), de nom-

¹⁰³ Véanse los trabajos sobre las esclavas-cantoras orientales de M.^a Dolores Guardiola, «Licitud de la venta de esclavas-cantoras», en *Homenaje al Profesor José María Fórneas Besteiro*, Granada, 1999, vol. II, págs. 983-996; y sobre la relación de *qaynas* orientales, andalusíes y magrebíes, M.^a Dolores Guardiola, «La figure de la Kayna dans les sources musicales», en *Actes du VII Colloque Universitaire Tuniso-Espagnol sur Le patrimoine andalous dans la culture arabe et espagnole*, Granada, 1991, págs. 107-127; Manuela Cortés García, «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», *Música Oral del Sur*, 2 (1996), págs. 198-203.

¹⁰⁴ Ibn Hayyan, *Anales...*, *op. cit.*, fol. 152r-153v; *id.*, *Crónicas...*, *op. cit.*, págs. 208-211.

bre Ward, esclava de un notable coraichita, buena artista de quien fue transmitida y por ella corregida mucha de la producción de Ziryab, aunque mayormente del género *hiyaz*»¹⁰⁵.

El antólogo valenciano Ibn al-Abbar (n. 1199) indica sobre Nuzha al-Wahabíyya (s. XI), esclava del *katib* (escritor) al-Himyari, que estaba considerada entre las mejores y más cultas de las cantoras de Córdoba, además de recitar poesías, memorizar gran número de refranes y contar relatos e historias¹⁰⁶.

El análisis de las fuentes documentales referidas a estas mujeres, en cuanto a la formación musical, revela que las esclavas-cantoras, en general, eran versadas en las disciplinas lingüísticas, literarias, musicales, la danza y divertimentos varios, a las que se sumaban, a veces, el arte de la caligrafía y los conocimientos aritméticos. Respecto a las cualidades por las que eran valoradas, señalan que entre las características que debía reunir la perfecta cantora estaban: las buenas técnicas vocales y el saber recitar observando las reglas métricas y gramaticales y memorizar correctamente la poesía. Si además tenía buen oído para los distintos ritmos, ágiles dedos para tañer los instrumentos, excelente voz, calidad melódica, era ingeniosa y de alma delicada, sería la esclava perfecta ya que proporcionaría más placer y tendría más aceptación en el mercado. En lo concerniente a las bailarinas subrayan que debían ser flexibles, muy diestras en su oficio, de cuerpo y estatura armoniosa, vientre delgado y amplio torax para almacenar el aire, a fin de dar agilidad a sus movimientos.

Estos datos revelan, asimismo, que la mujer andalusí, como heredera de la rica tradición islámica, jugaría un papel relevante en la sociedad de su época y la transmisión de sus conocimientos artísticos, especialmente durante los siglos IX al XIII, considerados como los períodos más florecientes en el campo de las artes.

VI. PROCESOS DE TRANSMISIÓN AL MAGREB CON LOS MORISCOS Y PEDAGOGÍAS APLICADAS

La diáspora de los moriscos en las diferentes oleadas migratorias por el Mediterráneo (ss. XV-XVIII) marcaría una de las vías de transmisión oral y escrita de la música de la tradición culta (*nawba/nuba*) al Magreb. En este sentido se pronuncia el musicólogo marroquí Ahmed Aydoun, a propósito de la música andalusí-marroquí:

« Le Maroc possède dans la musique dite “andalouse” l’un de ses titres de noblesse. C’est un répertoire lyrique et instrumental transmis depuis des siècles par une importante tradition musicale confortant l’oralité par la conjonction de la théorie modale des *tubu* et d’un système particulier de formules rythmiques » (Aydoun. 1992: 24).

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibn al-Abbar, *Kitab al-Takmila li-kitab al-Sila*, en M. Alarcón y C. A. González Palencia (ed.), *Miscelánea de Estudios y Textos Árabes*. Madrid, 1915, pág. 608 [biograf. núm. 2116]; M.^a Luisa Ávila, «Las mujeres...», art. cit., pág. 169 [núm. 71].

La localización de datos aislados de corte histórico y literario que dejan constancia sobre la relación existente entre las cortes andalusíes y norteafricanas durante los siglos XI-XV, nos llevan a pronunciarnos sobre el intercambio de maestros, músicos y teóricos, de igual forma que ocurrió en el área peninsular entre las cortes musulmanas y cristianas. Como bien indica Mahmud Guettat: «el Magreb fue para al-Andalus la vía de acceso a la música árabe: recordemos que fue allí donde los califas andalusíes buscaban a sus músicos y cantores»¹⁰⁷; habría que añadir «además de las escuelas orientales, ante los intercambios Oriente-al-Andalus, y las esclavas de distintas procedencias tomadas como botín de guerra y educadas en al-Andalus en el arte musical». Si tenemos en cuenta que las oleadas migratorias de los andalusíes a Ifriqiya se iniciaron en el siglo X, movidas fundamentalmente por problemas políticos y económicos, la música bien pudo ser conocida e interpretada en el área del Magreb con anterioridad a la llegada de los moriscos. Así se pronuncia el musicólogo Amnon Shiloah en *Music in the World of Islam*, a propósito de su pervivencia en el Magreb:

“It is almost certain that the numerous musicians included among the Hispano-Arab exiles who took refuge in the Maghrib brought the flourishing Andalusian art with them and endeavoured to transplant it in their new environment. We may also assume that the imported art was not unknown and might have been cultivated in major Maghrib centres even before the last Muslim left Spanish soil” (Shiloah. 1995: 83).

Por otra parte, resulta obvio que los problemas de carácter ideológico y económico que afectaron a intelectuales y teóricos andalusíes, como Abu Salt de Denia, Ibn Bayya, Ibn Rusd, al-Turtusi e Ibn al-Jatib, así como los viajes de Peregrinación de poetas-compositores de gran talla, como Ibn Hammara, Abu Madyan y Sustari, por citar a los más representativos, les obligó a emigrar o, bien, a establecerse en Oriente y el Magreb. En estas áreas geográficas impartirían sus enseñanzas y se difundieron unas obras que sirviendo de base a los tratados magrebíes posteriores.

Frente a estos factores a considerar, un hecho es claro: la pérdida de los cancioneros y repertorios andalusíes interpretados en el territorio peninsular bajo dominio musulmán. No obstante, la pérdida no resta importancia a su valoración y práctica ante el testimonio que presentan los repertorios bio-bibliográficos. Esta realidad que acuña el patrimonio musical andalusí se ve paliada ante el carácter de continuidad que caracteriza a las escuelas magrebíes, focalizadas en Marruecos, Argelia, Túnez y Libia, como receptoras del legado musical andalusí a través del proceso transmisor

¹⁰⁷ Mahmud Guettat, *La música...*, *op. cit.*, pág. 111.

oral y escrito a estas zonas geográficas¹⁰⁸. De igual forma, la labor de recopilación, difusión y evolución que acuñan las obras de sus recopiladores y tratadistas¹⁰⁹.

Esta música de corte clásico —resultado de la trilogía oriental, andalusí y magrebí, y unida a sus orígenes, desarrollo y evolución—, late en la esencia de los actuales repertorios profanos y sufíes conservados en el Magreb como música culta. En este sentido puntualiza Ahmed Aydoun, al afirmar que se tratará de lo siguiente:

« Un répertoire codifié, fermé ou relativement fermé à l'improvisation et hostile aux modes et rythmes qui lui sont extérieurs. Sa localisation citadine n'est qu'un critère supplémentaire à sa définition » (Aydoun. 1992: 17).

La labor de aproximación al patrimonio musical andalusí-magrebí llevada a cabo por musicólogos y arabistas europeos en el Norte de África durante los Protectorados Español (1912-1956) y Francés y el proceso de concienciación y valoración del patrimonio musical común a ambas orillas se vio incentivado por el Congreso de Música de Fez (mayo, 6-8 de 1939). Los objetivos del mismo fueron recogidos en las actas del congreso por el Padre Patrocinio García Barriuso en *Ecos del Maghreb*¹¹⁰. No cabe duda de que el conocimiento real de esta música por parte de los musicólogos europeos supuso un gran giro en los posteriores trabajos de investigación, tras la puesta en marcha de los objetivos en lo que concernía a la edición, traducción y estudio de los repertorios inmersos en los códices. Así también, los trabajos de notación musical de las *nawba-s* a cargo de musicólogos españoles, franceses y marroquíes contribuyeron a frenar la pérdida progresiva de las composiciones (*sana'at*)¹¹¹ conservadas entonces¹¹².

Investigadores de este período como Alexis Chottin, Salvador Daniel, Arcadio Larrea, Fernando Valderrama y el mismo García Barriuso nos informaban en sus trabajos, de forma tangencial, sobre los asentamientos moriscos en la zona que die-

¹⁰⁸ Véase sobre «La huella andalusí en las escuelas de música del Magreb y Oriente» en Manuela Cortés García, *Pasado...*, *op. cit.*, págs. 117-131.

¹⁰⁹ Sobre las ediciones de los cancioneros conservados en las escuelas magrebíes, véanse los trabajos de Cortés. 1996: 95-108, junto a los de Edmond Yafil, *Maymu'at al-alhan wa-l-gina min kalam al-Andalus*, Argel, 1904; 'Abd al-Karim Ra'is, *Min wahi l-rebab: Maymu'at al-asgar wa-azyal musiqa' al-ala*, Casablanca, 1982; Abd al-Yalil y Abd al-Aziz. *Iqa'ad al-sumu' li-laddat al-masmu' bi-nagamat al-tubu'*, Rabat, 1995; Mahmud Guettat, *La música...*, *op. cit.*, págs. 116-118; 121-123; y 127-130; Fernando Valderrama Martínez, *El Cancionero de al-Ha'ik*, Tetuán, 1964; Manuela Cortés García, *Kunnas al-Ha'ik* (Cancionero de al-Ha'ik). Granada, 2003, págs. 16-25. [Ed. Facsímil].

¹¹⁰ Obra trilingüe (español-árabe-francés) publicada por García Barriuso, 1937.

¹¹¹ Sobre el término «*san'a/sana'at*», Louis Ibsen Al-Faruqi, *An annotated glossary of Arabia Musical Terms*, Connecticut-Londres, 1981, pág. 294.

¹¹² Sobre las características de la investigación que presentan la generación de los arabistas y musicólogos del período de los protectorados (1939-1958), ver Manuela Cortés García, «Reflexiones sobre los trabajos españoles del Patrimonio Musical Andalusí-Magrebí (ss. XIX-XXI): Nuevos objetivos y planteamientos», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 56 (2007), págs. 41-45.

ron origen al desarrollo del patrimonio musical andalusí en el marco de las escuelas magrebíes, como recoge esta cita de Amnon Shiloah:

“According to Alexis Chottin, the French scholar and expert on Moroccan music, the school of Sevilla found its continuation in Tunis; that of Córdoba in Tlemecen; and the schools of Valencia and Granada were perpetuated in Fez (Morocco)” (Chottin. 1959: 93-94; Shiloah. 1995: 83).

Sin embargo, el carácter testimonial que presentan las fuentes históricas y musicológicas a la hora de ofrecer datos aislados sobre los movimientos migratorios moriscos evidencia un gran vacío respecto a detalles que revelen informaciones puntuales acerca de los lugares de asentamiento y los sistemas de transmisión y enseñanza implantados por los maestros y músicos (andalusíes y moriscos). Esta realidad impide que podamos pronunciarnos en este sentido. Al mismo tiempo, limita el poder evaluar las diferencias que presenta el poso residual andalusí en el proceso transcultural al Magreb, así como las aportaciones y evoluciones de las escuelas magrebíes respecto a la música clásica de la tradición andalusí.

Llegados a este punto, el cotejo de los cancioneros (*kunnasat*) conservados que abarcan la línea cronológica de cuatro siglos (ss. XVI-XIX) revelan la incorporación de elementos de claro cuño magrebí como *al-dary*¹¹³, formas estróficas magrebíes cantadas como *al-berwela*¹¹⁴, y modos derivados de los andalusíes¹¹⁵. Como referentes clásicos de los cancioneros marroquíes nos encontramos con las obras de al-Bu'sami (s. XVIII), *Iqa'ad al-sumu' li-laddat al-masmu' bi-nagamat al-tubu'* («El placer de las velas encendidas ante la audición musical»)¹¹⁶, y de Muhammad al-Yami'i (m. 1885), *Mujtasar al-Yami'i* («Compendio de al-Yami'i»). XIX)¹¹⁷, junto al repertorio del tetuaní de origen andalusí y posible morisco al-Ha'ik (s. XVIII)¹¹⁸, *Kunnas al-Ha'ik* («Cancionero de al-Ha'ik»)¹¹⁹. Respecto a los repertorios conservados del siglo XX sobre la música *garnatí* en la Escuela Argelina, nos encontramos con el realizado por Edmond Yafil, *Maymu'at al-alhan wa-l-gina min kalam al-Andalus* («Recopilación de melodías

¹¹³ Cuarto movimiento en el desarrollo secuencial e interpretativo de las *nawbas* clásicas. Sobre este ritmo y movimiento, «*daraj*», ver Louis Ibsen Al-Faruqi, *An annotated...*, *op. cit.*, págs. 54-55.

¹¹⁴ Tipo casida zejelesca escrita en dialectal magrebí «*dariya*». Véase sobre «*barwalah/berwala*» en Louis Ibsen Al-Faruqi, *An annotated...*, *op. cit.*, pág. 32.

¹¹⁵ Manuela Cortés García, «Algunas notas sobre la música andalusí en Maruecos», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXXIX (1993), pág. 123.

¹¹⁶ Edición de Abd al-Yalil y Abd al-Aziz, *Iqa'ad...*, *op. cit.*

¹¹⁷ Edición de 'Abd al-Karim Ra'is, *Min...*, *op. cit.*

¹¹⁸ Sobre la biografía de «al-Ha'ik», Manuela Cortés García, «Al-Ha'ik», *Diccionario de Autores y Obras Andalusíes* [D.A.O.A.], Sevilla-Granada, 2001, vol. I, págs. 233-236.

¹¹⁹ Sobre esta obra véase la edición y traducción parcial de Fernando Valderrama Martínez, *El Cancionero...*, *op. cit.*, así como la edición, traducción (completas) y estudio de Manuela Cortés García, *Edición...*, *op. cit.*, (tesis doctoral UAM en microficha), pendiente de ultimar su revisión y actualización para ser publicada.

y cantos de la tradición de al-Andalus») ¹²⁰. Sobre la música *ma'luf* de la tradición andalusí en la escuela tunecina se conservan las recopilaciones de Mahmud al-Siyala (1868) y Sadiq al-Rizqi (1874-1939), como cancioneros más representativos ¹²¹.

Ciñéndonos a los sistemas pedagógicos aplicados en estas escuelas, las primeras fuentes de información aparecen contextualizadas en el siglo XVIII al señalar la función de los conservatorios y las asociaciones musicales como auténticos centros de enseñanza basados en la tradición musical andalusí que contaban con el apoyo de los sultanes y los mecenas de la música ¹²². No obstante, el mayor número de datos aparecen centrados en el período de los protectorados ante la creación de nuevos conservatorios y la ampliación y dotación de los ya existentes, enseñanza que se llevaba a cabo en la sección dedicada a la música árabe y andalusí ¹²³. En lo que respecta a esta última, la enseñanza de la *nawba* estaba basada en el aprendizaje secuencial de las fases rítmico-modales, la instrumentación, la memorización y el canto de los textos poéticos.

La aplicación de la pedagogía occidental implícita en la sección dedicada a la música europea e impartida, en principio, por músicos europeos, supuso un gran avance y evolución en la formación de los maestros y discípulos magrebíes. Así, la implantación de estos sistemas pedagógicos daría paso al conocimiento de la Teoría Musical, Solfeo, Armonía, Composición, Historia y Estética de la Música y la Declamación, entre otras materias, junto a la práctica de los instrumentos clásicos de la música occidental. Por otra parte, el conocimiento «in situ» de la música de la tradición andalusí-magrebí por parte de los musicólogos españoles y franceses (años 1939-1958), derivaría, en algunos casos, en los posteriores trabajos de notación, transcripción y traducción de *nawbas*. Claros ejemplos son la obra de Arcadio Larrea centrada en la *Nawba al-Isbahan* ¹²⁴; Alexis Chottin con la *Nawba al-Ussaq* (ritmo *al-basit*) ¹²⁵, y la notación de algunas composiciones recogidas por García Barriuso en *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Estos trabajos contarían con la colaboración de reconocidos maestros marroquíes, como el recordado Ahmed Lukili y destacados músicos tetuaníes ¹²⁶. En este sentido queremos dejar constancia, también, de los trabajos de

¹²⁰ Publicado en Argel, 1904.

¹²¹ Mahmud Guettat, *La música...*, *op. cit.*, págs. 121-131; *id.*, « L'esprit de conservation et les sources écrites », en *La Musique classique du Maghreb*, París, 1980, págs. 180-192.

¹²² Manuela Cortés García, «Algunas...», *art. cit.*, págs. 252-254.

¹²³ Véase sobre la Creación del Conservatorio de Música de Tetuán, Fernando Valderrama Martínez, *Historia de la Acción Cultural de España en Marruecos (1912-1956)*, Tetuán, 1956, págs. 367-428 (apartados centrados en la música y pedagogías: 385-428); Manuela Cortés García, «Fernando Valderrama Martínez: Vinculación con Tetuán a través de la Música», *Cuadernos del Festival de Música Española de Cádiz*, 2 (2006), págs. 262-274.

¹²⁴ Arcadio Larrea Palacín, *La nuba al-Isbihan*, traducción y notación musical, Tetuán, 1954.

¹²⁵ Alexis Chottin, *La nouba al-Ushshak*, traducción y notación musical del ritmo *basit*, Casablanca, 1939.

¹²⁶ Patrocenio García Barriuso, *La música...*, *op. cit.*, págs. 253-269; Manuela Cortés García, «Reflexiones...», *art. cit.*, págs. 41-45.

notación realizados sobre el total de las *nawbas* marroquíes en la Escuela de Tetuán realizados por Bustelo y García Barriuso (años 40-50), y cuyas muertes impidieron el que vieran la luz.

Asimismo, el proceso de formación conjunta en el área magrebí, sobre la música andalusí y occidental, fructificaría en posteriores publicaciones centradas en la revisión y notación de nuevas *nawbas* a cargo de músicos y musicólogos magrebíes, como Mohammed Cherrada, Yunus Shami¹²⁷, Hayy Abd al-Karim Ra'is-Muhammed Berewel¹²⁸ y Salah Mahdi¹²⁹. Estos trabajos que a menudo han contado con el rechazo frontal por parte de los puristas de este patrimonio, en cierta medida, han logrado frenar la pérdida progresiva de las composiciones recogidas en los códices (*kunnasat*)¹³⁰.

Cerrando este apartado, traemos a colación dos citas de Ahmed Aydun, la primera a propósito de la «transcription musicale» recogida en su obra *Musiques du Maroc*:

« Malgré l'existence au XVIII^e siècle d'un système de notation alphabétique (utilisé par al-Bu'sami), on ne dispose d'aucune transcription musicale du répertoire marocain jusqu'au début du XXI^e siècle. C'est le règne absolu de l'oralité dans ce domaine. On a pris l'habitude depuis Bustelo et Chottin d'utiliser la notation figurée à l'instar de la musique européenne. Cette méthode, assez efficace pour transcrire les mélodies de quelques genres de musique citadine (" *al-ala* ", " *al-gharnati* ", " *al-malhun* ", les chansons modernes révèle son insuffisance quand il s'agit de rendre compte de la majeure partie du chant populaire. Les nuances subtiles de l'intonation et les inflexions de voix n'apparaîtront pas si on utilise la notation sur portée qui opère une simplification du fait musical » (Aydoun. 1992: 16).

CONCLUSIONES PUNTUALES

Como hemos podido observar a través de este recorrido por el proceso formativo y de consolidación de las escuelas andalusíes, y el contenido de los diferentes tratados, el referente oriental está presente en la concepción de los aspectos teórico-prácticos, filosóficos e interdisciplinares de la música de al-Andalus como resultado del factor interactivo existente entre el Oriente y el Occidente musulmán. Este referente oriental, que destaca en los siglos VIII-XI, subyace en los períodos precedentes, poniéndose de manifiesto, también, en el proceso pedagógico e interpretativo de estas escuelas.

¹²⁷ Véase la obra de Yunus Shami, *Nawbat al-Ussaq*, Rabat, 1992; *id.*, *Nawbat Ramal al-Maya*, Casablanca, 1984.

¹²⁸ Ver 'Abd al-Karim Ra'is, *La musique andalouse marocaine: Nawbat Garibat al-Husein*, Casablanca, 1985.

¹²⁹ Ver algunas de las notaciones publicadas en fascículos sobre las *nawba-s* en el repertorio *ma'luf* en Salah Mahdi, *Les rythmes dans la musique arabe*, Túnez, 1979.

¹³⁰ Sobre la labor de recuperación, véase Manuela Cortés García, «Algunas...», art. cit., págs. 254-256; *id.*, «Fernando...», art. cit., págs. 268-270.

El estudio y análisis del patrimonio musical atesorado en los códices de los teóricos nos permite comprobar la fuerza de las cadenas de transmisión entre Oriente y al-Andalus, lo que deriva en una valoración aproximativa de las similitudes y diferencias que presentan. Al mismo tiempo, permite reconstruir la historiografía musical andalusí y el papel ejercido por las escuelas musicales junto a la aportación de sus tratadistas, compositores, maestros y músicos (hombres y mujeres). De igual forma, nos lleva a constatar la proyección al Magreb y su evolución en el contexto de estas escuelas, con las variantes que dan carácter a la actual música *andalusí-magrebí*.

El cotejo de la historiografía musical andalusí y magrebí nos lleva a deducir que las escuelas magrebíes fueron las receptoras de las andalusíes, en principio, mediante el proceso interactivo y las relaciones políticas y socio-culturales existentes entre al-Andalus y el Magreb. En este sentido, destacar el papel transmisor ejercido por los andalusíes y los moriscos en las distintas oleadas migratorias al Magreb (ss. X-XVII).

Sin embargo, la laguna que presentan las fuentes respecto a datos concretos sobre los maestros e intérpretes (andalusíes y moriscos) emigrados al Magreb y la pérdida de los repertorios andalusíes delimita, en gran medida, el estudio de las aportaciones docentes, las influencias en las escuelas magrebíes y el posterior análisis de las variantes que presentan. Este vacío informativo obliga a fijar nuestra atención en la pedagogía aplicada actualmente en los conservatorios y asociaciones ya que si la música y la poesía se han conservado, en parte, mediante el proceso transmisor de los cancioneros (*kunnasat*) conservados (ss. XVIII-XIX) y la interpretación de las *nawbas*, de igual forma bien pudieron mantenerse los sistemas docentes¹³¹.

Respecto a la didáctica impartida y la interpretación aplicada a la música que escuchamos en el marco de las actuales orquestas magrebíes, el seguimiento de la Escuela Marroquí nos lleva a pronunciarnos sobre la conservación de los parámetros clásicos en lo que concierne al desarrollo rítmico-modal, textual, instrumental e interpretativo de la *nawba* como *performance* en el marco de la música culta, profana y sufi. Sin embargo, el plano instrumental registra claros elementos innovadores en la constitución de algunas orquestas y marcados por la influencia de la música oriental y europea, a los que se suman pequeños matices que afectan al área rítmica. Centrándonos en el plano interpretativo de los repertorios basados en las *nawbas* recopiladas, el cotejo de las composiciones recogidas en los cancioneros marroquíes (ss. XVIII-XIX) nos lleva a observar que se sigue interpretando un 60% (aprox.) de las composiciones integradas en los códices. No obstante, el resto se ha completado con composiciones creadas por poetas locales posteriores, destacando las de temática sufi a cargo de reconocidos poetas del siglo XIX, realidad que muestra el carácter vitalista de esta música en el proceso evolutivo.

¹³¹ Al-Ha'ik, *Kunnas al-Ha'ik* [Ed. facsímil], Granada, 2003, págs. 16-25, véase Manuela Cortés García: «De la transmisión oral a la escrita» (Presentación: I. 1).

Por otra parte, si nos ceñimos a la interpretación de los repertorios y estilos vigentes, observamos que el proceso de globalización y los nuevos movimientos transculturales que caracterizan al nuevo milenio han incentivado la movilidad que presentan los músicos que integran las distintas orquestas, circunstancia que ha derivado en una marcada unificación y estandarización de los repertorios. En consecuencia, se van desdibujando progresivamente las diferencias que identificaban a las diferentes escuelas mediante la aplicación de unos sistemas de enseñanza que fueron transmitiendo maestros y discípulos durante generaciones, al basar su pedagogía e interpretación en los sistemas codificados que atesoraban las escuelas clásicas de procedencia.

Evidentemente, el fenómeno de la transculturación científica en el plano del análisis de la música árabe y la andalusí refleja una realidad que no podemos obviar en la investigación actual. Como bien señala el investigador y musicólogo Reynaldo Fernández Manzano en un estudio realizado sobre el análisis bibliográfico:

«La música árabe no sólo fue el referente oriental y exótico para los europeos y fuente de inspiración de nuevas creaciones, sino que también motivó una preocupación científica por su conocimiento, imbricada en las corrientes metodológicas, filosóficas e ideológicas en las que se ha desarrollado la ciencia actual, y de la que han participado los investigadores de los países islámicos» (Fernández Manzano. 2002: 81).

Llegados a este punto, matizar que la pluralidad temática que encierran los códices de los teóricos andalusíes y magrebíes nos lleva a plantearnos nuevos retos basados en las líneas y vías interdisciplinares sobre las que se viene trabajando durante las últimas décadas¹³². También, la necesidad de retomar los trabajos centrados en la música medieval española, a fin de establecer las conexiones, influencias e interacción con la música andalusí, ya que presentan, aún hoy, serias lagunas pendientes de resolver e impiden restablecer los eslabones necesarios de las cadenas de transmisión (ss. xv-xvii) que permitan avanzar en esta área de la musicología medieval.

¹³² Mahmud Guettat, *La música...*, *op. cit.*, págs. 99-107; Manuela Cortés García, «Reflexiones...», art. cit., págs. 47-48.