LA MUSICA

DE

LAS CANTIGAS

ESTUDIO SOBRE SU ORIGEN Y NATURALEZA

CON

REPRODUCCIONES FOTOGRAFICAS DEL TEXTO Y TRANSCRIPCION MODERNA

POR

JULIAN RIBERA

DE LAS RR. AA. ESPAÑOLA Y DE LA HISTORIA

MADRID
TIPOGRAFÍA DE LA REVISTA DE ARCHIVOS
Olózaga, 1.
1922

PRÓLOGO

EN QUE SE TRATA DE CÓMO EL AUTOR TUVO LA SUERTE DE DESCUBRIR LA CLAVE PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA ESCRITURA MUSICAL DE LAS *Cantigas*.—NUEVOS HORIZONTES QUE SE ABREN PARA LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS ACERCA DE LA MÚSICA EUROPEA.

Hará aproximadamente unos diez años realicé, con motivo de mi entrada en la Real Academia Española, un estudio sobre la métrica de la poesía lírica popular de los moros españoles. De aquel estudio se infería que los musulmanes andaluces inventaron un sistema estrófico ingeniosísimo, peculiar suyo, de formas poéticas distintas de las clásicas árabes.

Muchas de las composiciones hechas con arreglo a ese nuevo sistema, por sus múltiples y artísticas combinaciones de rima, por la elegancia, brillantez y naturalidad o espontaneidad de su estilo, ofrecieron atractivo tal, que se difundieron con aplauso y se hicieron populares, no sólo dentro de la Península, sino también en los países musulmanes del Norte de Africa y de Oriente, y hasta fueron imitadas por los trovadores provenzales, por los minnesinger alemanes y por otros poetas europeos.

Para investigar la difusión de esa métrica popular dentro de las comarcas cristianas de la Península, hube de leer multitud de cancioneros cristianos españoles, en los cuales realmente pude notar lo muy viva que se había conservado esa tradición artística. El cancionero que excitó más mi curiosidad e interés fué el de Palacio (de los siglos XV y XVI), publicado por Barbieri (1): había allí un gran fondo de poesías populares, arcaicas y tradicionales, con la correspondiente música en notación de la época. Observé que entre las canciones más populares de ese *Cancionero* había algunas con la misma construcción estrófica e idéntica combinación de rimas que tenían las de los moros andaluces. Una de las canciones, la que lleva el número 17, trata de un asunto que fué tema poético popular en la España musulmana, en la cual hubo de entrar por influencias orientales, puesto que antes había sido también popular en Oriente, sobre todo en la capital del califato, Bagdad, en los tiempos de Harún Arraxid.

Al advertir el hecho de haber pasado a la literatura popular cristiana española ese tema lírico oriental hube de hacerme la siguiente pregunta: Si el tema poético, cantado en árabe y de difícil traducción, se ha vertido al castellano; si la forma artística de la letra con los propios caracteres del sistema moro español se ha conservado también, ¿no habrá perdurado, juntamente con ellos, la música, que es lenguaje que toda persona de cualquier nación del mundo puede aprender?

Por mero entretenimiento o curiosidad, sin propósito de hacer investigaciones musicales, pues ni soy músico profesional ni tenía entonces intención alguna de estudiar cuestiones históricas de la música, me puse a cantar la melodía, según la notación de dicho *Cancionero*. Sorprendióme una singular coincidencia: la música y la letra estaban acopladas simétricamente: cada verso, su ajustada frase melódica; a los versos de la misma rima aplicábase idéntica o similar frase musical; a los de rima diversa, diversa música; había estribillo para el coro popular, y estrofas para el cantor solista; en una palabra: paridad de forma artística de letra y música. Esa semejanza de forma no podía atri-

(1) *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco ASENJO BARBIERI. Madrid, 1890.

buirse discretamente a coincidencia fortuita, sino al acoplamiento exigido por el sistema métrico musical: la letra y la música se habían fraguado sobre el mismo molde artístico. Se ofrecían, pues, indicios vehementes de que la música, como el tema poético, era de origen árabe.

Movióseme entonces la curiosidad de enterarme de los estudios que se hubieran realizado acerca de la música de los pueblos musulmanes, y vi que se había trabajado con celo, se habían emprendido serias investigaciones; pero el resultado final era que aún no se había obtenido ninguna melodía árabe auténtica a la que pudiera adjudicársele, con entera seguridad, una fecha muy anterior al siglo XIX. De certificarnos, pues, de que era árabe la música de esa canción dependía el poseer una muestra de esa música con bastantes siglos de antigüedad; y su interpretación era bastante segura, puesto que estaba notada por músicos europeos del siglo XVI. Valía, por consecuencia, la pena el acometer el análisis fundamental de todo el *Cancionero de Palacio*, el cual podría contener otras canciones de música árabe, puesto que se había escrito o copiado cuando todavía pululaban por todas las regiones de nuestra Península los musulmanes españoles, quiero decir los moriscos.

Por virtud de ese análisis, vine a descubrir en ese *Cancionero* varias versiones de aquella misma melodía, es decir, la del número 17, aplicadas a diversas letras castellanas muy populares, evidenciándome de que era árabe, por consideraciones técnicas que expondré en su lugar; encontré bastantes canciones de la misma hechura melódica, con los mismos tópicos artísticos, y multitud de otras contagiadas de los mismos temas musicales, todo lo cual me dió la seguridad de que la canción aquella no estaba allí solitaria, sino en compañía de otras muchas hermanas suyas, y que la música de los moros andaluces había poseído bastante fuerza de expansión y difusión para filtrarse en la España cristiana y había conseguido formar fondo considerable de la música popular de los cristianos españoles.

Como el arqueólogo clasifica los objetos antiguos por los caracteres artísticos que distinguen escuelas y edades, del mismo modo elegí, con criterio que estimé bastante apurado, por selección escrupulosa, cuarenta o cincuenta canciones que revelaban claramente el mismo sistema artístico, la misma escuela, la misma época.

A todo esto, avivada incesantemente mi curiosidad, fuí ensanchando el cuadro de mis estudios sobre la música oriental, sobre la medieval europea, sobre la popular actual de las naciones de Europa, etc., hasta que pude persuadirme, no sólo de que las melodías del *Cancionero de Palacio* eran árabes y se habían popularizado en la Península, sino que también se habían difundido por la mayor parte de los pueblos de Europa. Por tanto, podría ser de gran interés científico el publicar las investigaciones por mí realizadas.

Pasados siete años dedicado casi constantemente a esa labor, disponíame ya a redactar un libro acerca de los orígenes de la música popular española y europea, cuando leí en la obra de un historiador de la música española (1), hombre de escasísima autoridad científica, la cita de una canción que, según él afirmaba, era una cantiga de Alfonso el Sabio. Como la melodía de esa canción semejaba a las que yo había estudiado en el *Cancionero de Palacio*, consideréme obligado a comprobar la cita acudiendo a los manuscritos originales de las *Cantigas*, las cuales yo no había intentado siquiera estudiar, porque los más autorizados tratadistas musicales afirmaban, como bien averiguado, que las *Cantigas* eran música religiosa, semejante al canto llano, muy distinta de la que era objeto de mis investigaciones.

Para examinar más cómodamente las *Cantigas*, hice sacar copia fotográfica de todas las contenidas en el códice toledano que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Ni en éste, ni en los códices escurialenses que luego recorrí y examiné se halla la tal melodía; aquel historiador se había equivocado; pero estoy muy agradecido a su ligereza, porque, una vez que obtuve la copia de las *Cantigas*, caí en la tentación de entretenerme en leerlas y estudiarlas con detenimiento.

El estudio de las *Cantigas*, como el de los cancioneros medievales de Europa, ha sido intentado por varios musicólogos nacionales y extranjeros; se ha acometido con verdadero afán, reiteradamente, con extremado ahinco, hasta quizá, quizá, forzando la cerradura; mas la esfinge ha permanecido hermética: las tentativas de interpretación no han alcanzado éxito. Pero así como aquella puerta misteriosa de que nos hablan las *Mil y una noches* no se de-

(1) Mariano SORIANO FUERTES: *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*. Madrid, 1855.

jaba abrir a fuerza de golpes violentos, ni con llaves ni ganzúas, y se abría suave y automáticamente a cualquiera que pronunciase la fórmula de "¡Abrete, sésamo!", del mismo modo, como por encanto, sin casi dificultades, se me reveló la esfinge.

Mientras se han estudiado las *Cantigas* con la prevención de que contenían música religiosa, de tonalidades eclesiásticas, parecida al canto llano, la esfinge se ha envuelto en el misterio. Pero al recordar yo que en Sevilla, acabada de reconquistar de los moros, se habían copiado y tal vez compuesto las *Cantigas;* que Sevilla musulmana, pocos años antes de su reconquista era uno de los centros, si no era el centro de mayor cultura musical del mundo; que Alfonso el Sabio tenía amigos músicos moros en su corte; que este Rey era entusiasta de la cultura de los musulmanes, hasta el punto de haber traducido gran parte de la enciclopedia islámica, me atreví a sospechar si aquella música podría ser árabe.

Siguiendo esta hipótesis, apliqué a la notación de las *Cantigas* los principios averiguados en las cuarenta o cincuenta melodías árabes del *Cancionero de Palacio;* y ése fué el talismán que me abrió la puerta misteriosa: había encontrado la clave necesaria para su interpretación: ni una sola cantiga de aquel manuscrito opuso resistencia, revelándose que la música de las *Cantigas* es la colección de piezas vocales e instrumentales que formaban el repertorio de los profesionales moros españoles de la corte de Alfonso el Sabio; piezas conservadas en su parte melódica por notación musical del siglo XIII, es decir, hace ya siete siglos; ejemplar admirable y curiosísimo de la cultura musical del pueblo español en la Edad Media.

La obra que teníamos el propósito inmediato de redactar, para tratar de las cuarenta o cincuenta melodías árabes del *Cancionero de Palacio,* ya no podíamos llevarla adelante sin publicar de antemano las *Cantigas,* las cuales, si en el orden de la investigación han sido las últimas, son primeras en orden de tiempo y de importancia. Las *Cantigas,* por otra parte, no debían ser publicadas como mero apéndice de un trabajo, ni como incidente secundario de un estudio.

La Real Academia Española, deseando completar la espléndida edición que de la letra de las *Cantigas* llevó a cabo, por orden suya y a sus costas, el señor Marqués de Valmar, ha decidido que se publique el presente estudio de la música, en la cual está seguramente la clave que ha de explicar la forma artística de los versos.

El proyecto personal mío fué publicar exclusivamente las *Cantigas* del manuscrito toledano que se conserva en la Biblioteca Nacional, por ser el más arcaico, el que contiene el núcleo primitivo de la obra de Alfonso el Sabio, el cual, a semejanza de Harún Arraxid, mandó formar una colección de cien cantigas selectas, que son las que aparecen notadas en ese manuscrito; pero al exponer tal proyecto a la Real Academia, ésta expresó claramente el deseo de que se completara la obra con la publicación de las más interesantes del códice escurialense J. b. 2, que es el que contiene mayor número de cantigas. Obedeciendo a esta indicación, he estudiado y transcrito en notación moderna, no sólo las 128 del manuscrito de Madrid, sino también 167 del J. b. 2, dejando únicamente por publicar aquellas de este códice que me han parecido repeticiones de los mismos temas, o versiones de la misma canción, o melodías muy sencillas que ninguna nueva particularidad técnica ofrecen, como son los ejercicios escolares de laúd, o melodías formadas por tópicos, repetidos ya en otras publicadas. En suma, forman un total de 295 cantigas.

La índole de la materia, extraña a mis habituales estudios, y lo complejo de sus pormenores técnicos, han hecho algunas veces pesada y molesta mi labor; pero me ha animado siempre a afrontar las dificultades, aparte del placer estético que proporciona la ejecución de música tan artística y tan bonita, la consideración de que los descubrimientos que he conseguido realizar, por muy afortunadas y casi imprevistas coincidencias, marcan nuevas y muy fecundas direcciones en el estudio de la historia de la música española y europea. Bastará, para formar idea de conjunto, una breve y rápida enumeración de ellos.

1.° La música que los artistas musulmanes de la Edad Media ejecutaron ha permanecido hasta ahora ignorada, tanto, que se la ha dado por perdida. Las investigaciones llevadas a cabo por los músicos europeos, que confiaban descubrir la música árabe medieval mediante el estudio de las supervivencias estragadas y paupérrimas que de esa música han quedado en el Norte de Africa y en Asia, han resultado fallidas. Pues bien, en las *Cantigas* encontrarán los estudiosos una espléndida y rica colec-

ción de música árabe, que excede a todo lo que pudiera desear y aun imaginar el más optimista: no sólo hay música vocal de todos los géneros, de excelentes, medianos y vulgares artistas, que era la que naturalmente requería el sistema lírico empleado, sino también música instrumental de muy variados instrumentos, sobre todo de laúd, que fué, en todo el mundo, durante la Edad Media y parte de la moderna, el rey y señor de los instrumentos; y toda esa música, en perfecto estado de conservación, tal como se hallaba en el siglo XIII, es decir, cuando la música árabe no había descendido a la extrema decadencia en que hoy se encuentra en los países mahometanos.

2.° De la música popular y erudita española ignorábanse casi por completo sus orígenes y desarrollo. Aun los mejor informados historiadores confiesan paladinamente su desconocimiento del proceso de la música peninsular (1), o a lo más aventuran algunos la hipótesis o expresan vago presentimiento de que ésta procede de otros países de Europa. El Conde de Morphy llegó a afirmar que la música popular española actual en nada se parece a la que se ejecutaba en España en la Edad Media, dejando traslucir que ha habido solución de continuidad en las tradiciones musicales del pueblo español (2).

Autorizados por tales afirmaciones, casi todos los musicólogos españoles de ahora, especialmente los de las regiones del norte, se obstinan en rechazar, en su música regional, como cosa nefanda, toda influencia andaluza, y se empeñan en buscar los orígenes de su música regional, jota, zortzico, muiñeira, etc., en precedentes modernos de música europea o en obscurísimos o fabulosos, afirmando que procede del antiquísimo pueblo celta. El celtismo o creencia del origen celta de la música europea es una de las supersticiones científicas que hoy están más en boga.

Como en las *Cantigas* se encuentran las melodías originales de casi toda (si no es de toda) la música que actualmente consideran propia las distintas regiones de España, podrá persuadirse todo el mundo de que la tradición musical del pueblo español no se ha interrumpido desde hace muchos siglos; y de que esta España, cuyas escuelas musicales de la Edad Media son tan desconocidas, poseía, notada ya desde el siglo XIII, la colección más rica de música popular de que ningún pueblo del mundo puede envanecerse; y la música que ahora tienen como propia todas las regiones de la península procede de un fondo común, hechura de un sistema artístico genuínamente español, producto del poderoso e incomparable ingenio andaluz. En las *Cantigas* están no sólo las melismáticas y tristes melodías del cante hondo, soleares, playeras, polos, etc., de Andalucía actual, sino también las varoniles y vibrantes de la jota, de que se ufana Aragón, los aires tiernos y melancólicos de la muiñeira, que ahora se adjudica Galicia, como infinidad de motivos melódicos que conserva la música popular de muchas naciones de habla española, como son habaneras y otras danzas americanas, y aun las de muchos países europeos a los que llegó en otros tiempos la influencia del arte musical español.

3.° Se discute actualmente con apasionamiento las no muy afortunadas tentativas de interpretación de los manuscritos de notación cuadrada, mensuralista o proporcional de los siglos XII y XIII, especialmente la de los manuscritos de los trovadores. Los eruditos que traten de acometer la empresa de revelar esa música hallarán seguramente en las *Cantigas* una colección que, por su homogeneidad y riqueza, se presta mejor que ninguna otra a establecer el verdadero método de interpretación de aquella música. Tengo la esperanza de que en el sistema por nosotros adoptado encontrarán los medios de evitar las inextricables confusiones y dudas que acerca de la tonalidad, ritmo, duración de los sonidos, etc., ofrece la notación de los manuscritos medievales que contengan música profana. La confirmación más elocuente, demostrativa y plena de que los provenzales aceptaron la métrica española adoptando la forma estrófica de nuestra lírica popular, está precisamente en haber escogido para cantar

---

(1) Rafael MITJANA en su libro *La musique en Espagne*, en el capítulo *De los orígenes al Renacimiento*, dice: "La historia del desarrollo de la música en España es casi completamente desconocida."

(2) MORPHY, al hablar del libro de Lucas Ruiz de Ribayaz de 1677, en su obra *Les luthistes espagnols du xvi^e siècle* (Leipzig, 1902), pág. XXII, dice: "Contiene todas las danzas populares españolas de esta época: pavanas, gallardas, danzas del hacha, chaconas, rugeros, zarabandas, paradetas, españoletas, etcétera, etc., que han desaparecido para dar lugar a los boleros, seguidillas, jotas y otros aires de danza modernos *que evidentemente no existían aún y que han debido nacer en España bajo la influencia de la música italiana*, porque no hay ninguna semejanza entre la música de unas y de otras, a no ser para la de gaita de Ribayaz, que es aún ahora aire popular en Galicia."

sus poesías la misma música que los musulmanes de España usaron en sus canciones.

4.° Penetró en casi todos los pueblos de Europa durante la Edad Media un misterioso fantasma cuyo enigma no se ha descifrado aún por los doctos; una música que se infiltraba en todas partes sin presentar siquiera su cédula de vecindad; tan extraña al arte europeo que no se ha podido todavía determinar claramente, a pesar de todas las pesquisas realizadas, su origen y naturaleza: música a la que los artistas europeos medievales, desconocedores de su esencia artística, calificaron de *ficta*.

En las *Cantigas* aparece esa bellísima música sin ningún disfraz, con la cédula de vecindad en la mano, descubriendo con franqueza todos los caracteres artísticos, que explican perfectamente los enigmáticos cromatismos (que fueron la pesadilla de los teóricos de la Edad Media y de los eruditos de la moderna) incluso los más raros, que fueron calificados de *diabolus in musica*.

Por la revelación de esa que desdeñosamente se llamó *musica ficta*, se desvanece la obscuridad tenebrosa de varios siglos en la historia de la música europea y se disipan multitud de errores e infundadas explicaciones que se han dado del nacimiento y desarrollo de la misma. Es opinión muy arraigada, dogma científico de que participan la inmensa mayoría de los eruditos en estas materias, que la armonía, la fijación del modo mayor y menor, la modulación, etc., son caracteres exclusivos de la música moderna de Europa, siendo así que en las *Cantigas* aparece ya completamente formado todo el sistema armónico, con el modo mayor y menor perfectamente fijados, con alternativa de tonos por medio de variadas modulaciones, cosas que se han creído inventadas en Europa en el siglo XVII, y se encuentran vivas en España en el siglo XIII, con indicios vehementes de que proceden de otras mucho más antiguas civilizaciones.

5.° Varios historiadores de la Música, fundados en las incompletas e inexpresivas transcripciones que se han dado de la música medieval, han afirmado que toda melodía anterior al siglo XVI es incapaz de causar impresión estética a los habituados a oír música moderna.

En las *Cantigas* se halla, en notación musical inteligible muy arcaica, una música que por su extraordinaria perfección artística denuncia una formación secular, antiquísima; y, a pesar de su antigüedad, de su aparentemente escasa complicación artística, ejecutada conforme debió ejecutarse en su tiempo, se puede oír con verdadero placer, con viva emoción, aun por los más habituados a gustar el arte soberano e incomparable de Beethoven.

Y se explica, porque el arte musical de los pueblos musulmanes deriva (como se procura demostrar en esta obra) del arte musical persa y bizantino, los cuales debieron ser herederos de los de Roma y Atenas; por tanto, en los fondos del arte árabe casi seguramente se conservarán melodías del antiguo pueblo griego, el cual supo crear, en los varios órdenes de su arte, arquetipos de admirable belleza. Abrigo aún la esperanza de que, por intermedio de la antigua música española de las *Cantigas*, se pueda alcanzar formarse idea, al menos aproximada, de lo que fué el arte clásico, que se ha considerado irremisiblemente perdido y ¡quién sabe si hasta el canto llano, de tradiciones clásicas también, mal comprendido por los músicos de la Edad Media, se revelará algún día con elementos técnicos superiores a los que ahora y antes se le han reconocido!

La España artística de otro tiempo es, pues, el nexo central que relaciona el arte antiguo con el moderno. Los grandes músicos andaluces de la Edad Media no sólo supieron conservar el arte que recibieron por herencia, sino transformarlo y renovarlo inventando una forma popular a propósito para que sus composiciones se difundieran y divulgaran; esa música se hizo popular en todas las naciones de Europa y lo es aún al presente, no porque los pueblos la hayan compuesto, sino porque todos la aprendieron y ejecutaron con cariño, y de tanto gustarla, admirarla y repetirla, acabaron por considerarla como cosa propia suya.

Europa, por consecuencia, debe agradecimiento a los moros andaluces, los cuales tuvieron la virtud de mantener y aun de comunicar generosamete un rico y selecto fondo musical que ha constituído el manantial perenne al que han acudido los compositores europeos que han querido renovar su inspiración, sin cuidarse de averiguar los ignotos orígenes de donde procedía.

LA MUSICA DE LAS CANTIGAS

PRECEDENTES HISTORICOS Y METODO PARA INTERPRETAR SU NOTACION

CAPITULO I

DIFICULTADES CON QUE SE TROPIEZA EN LAS INVESTIGACIONES HISTÓRICAS ACERCA DEL ARTE MUSICAL.—IGNORANCIA DE LA PRÁCTICA MUSICAL DE LOS PUEBLOS ANTIGUOS.—DESCONOCIMIENTO DE LO QUE FUÉ LA MÚSICA ÁRABE MEDIEVAL.

> Decía Adrián de la Fage: "¡Qué cúmulo de dificultades! ¡Qué obscura es la historia de la Música! ¡Cuántos puntos permanecen aún sin haberse esclarecido...! Prueba de ello es la casi completa ignorancia en que estamos respecto a la antigua escuela musical española anterior a Palestrina. (Apud JUAN F. RIAÑO, *Notes on Early Spanish Music.*, pág. 1.)

Es la Música un arte que a primera vista se nos ofrece tan enigmático y misterioso, que hasta los más discretos apasionados por ella se dispensan de estudiar la técnica de su composición. Para muchos es un arte imposible de explicar por modo racional; su materia es tan vaga e incoercible que no se presta al análisis; es tan sutil, que escapa a la medida, y tan fugaz, que se evapora al intentar su examen (1).

Las teorías místicas han preponderado entre tratadistas y profesionales; y algunos filósofos, en sus emocionales exaltaciones, han creído que la música, o no es arte como las otras, sino un medio suprasensible de comunicar el corazón con el mundo espiritual, o, si es arte, consiste en pensar con sonidos, sin conceptos mentales: la música es para ellos la imagen sonora de la pasión y de la idea. Schopenhäuer, en quien se han inspirado algunos grandes compositores modernos, llegó a creer que la música expresa verdades superiores a toda realidad material; y Wagner ha condensado toda esa mística musical diciendo: "La razón discursiva y analítica no tiene aquí oficio...; la música pertenece a la categoría de lo sublime...; provoca el éxtasis supremo de la conciencia de lo infinito. La música desembaraza al intelecto de los lazos exteriores de las cosas que están fuera de nosotros y nos hace mirar el ser interior de esas mismas.... El compositor percibe de pronto las ideas puras, luego las proyecta en formas originales, revelándose así un mundo..., etc." (2)

¿Y qué motivos o fundamento existen para que se haya generalizado y arraigado ese modo de pensar? Yo sospecho que todas esas creencias se han originado de haberse dejado seducir por las apariencias vaporosas que presenta la índole peculiar de la obra musical, su especial modo de vivir y de transmitirse, los cuales se prestan a que nazcan todas esas imaginaciones.

En casi todas las demás artes quedan las obras plasmadas o modeladas en un objeto material visible, a veces estático, que se localiza y permanece en el sitio en que se compuso, v. gr., un templo, o por lo menos se conserva y perdura por sí misma, como un cuadro o una estatua.

Cuando un arquitecto construye un palacio o una catedral, todo el mundo puede presenciar las faenas que se realizan, enterarse de las gentes que trabajan, de los materiales que se acumulan, de los procedimientos mecánicos que se emplean y de cómo se va forjando la forma del edificio. Este, una vez construído, queda en actitud estática, sin moverse, en disposición de ser examinado tranquilamente durante años y aun siglos. Algunos de los que se construyeron en remota antigüedad, aun después de destruídos, han dejado las ruinas en los mismos lugares en que fueron edificados, ofreciéndose a la contemplación y al estudio de sucesivas generaciones. Y si los restos de tales construcciones se les ha ido colocando en los museos de las grandes ciudades, se les puede ahora examinar a todo momento, asociando el recuerdo del lugar con el de las gentes que lo edificaron. Por tal motivo la historia de la Arquitectura se ha podido investigar y hasta vulgarizar al extremo de que son muchísimas las personas ilustradas y aun meramente curiosas capaces de distinguir los varios órdenes arquitectónicos, lo bizantino, árabe, ojival, etc., hasta lo prehistórico; y está tan generalizado el sentido crítico en tales materias, que son muchas las gentes capaces de clasificar cronológicamente las obras de las principales civilizaciones y pueblos en que floreció la Arquitectura. Cosa más o menos semejante ocurre en la Pintura, Escultura, etc.; pero en la Música no pasa lo mismo, ni aun respecto a las piezas compuestas en época en que ha quedado fijada la obra artística en objeto material que entra por los ojos de la cara, es decir, por notación musical (1).

---

(1) Véase, como ejemplo, lo que dice MATILDE DE LA TORRE en su ingenioso y bien escrito *Jardín de damas curiosas* (Madrid, Pueyo, 1917), págs. 275 y sigts.

(2) Apud J. COMBARIEU, *Histoire de la musique, dès origines à la mort de Beethoven* (Armand Colin, París, 1913); tomo II, págs. 693 y 694.

(1) La notación no es más que imagen muerta de la obra artística viva; es sólo un medio para que, mediante la lectura de los caracteres escritos, se pueda ejecutar una composición sin haberla aprendido de memoria.

La Música es arte cuya materia son los sonidos; y sólo puede realmente ser percibida mientras está vibrando el aire. El compositor de música fragua su obra de manera invisible, casi inconsciente, sin saber a veces él mismo de dónde le viene la inspiración, sin darse cuenta del modelo que le guía, como si la produjera su espíritu sacándola de la nada. La pieza musical sólo vive mientras alguien la ejecuta; y tras el eco de la última nota se desvanece sin dejar huella alguna en el espacio. Para que perdure es preciso que el mismo compositor u otro la vayan repitiendo, y siempre como un meteoro fugaz y rápido que no da el tiempo preciso para el reposado análisis.

La música, por otra parte, impresiona al oído sucesivamente, es decir, nota tras nota, sin que aparezca nunca toda la composición en un plano, como ocurre en muchas de las imágenes visuales, v. gr., una pintura. Las combinaciones de los sonidos, por esa razón, son más difíciles de recordar que lo visual e imaginativo.

Además, la obra musical suele producir, en el momento en que se la percibe, emoción mucho más viva e intensa que ninguna de las otras artes; conmueve y exalta el ánimo; y el tener el ánimo conmovido no es la situación más propicia para que éste analice y estudie. De manera que la obra de arte que exige análisis más delicado, porque parece que huye y esquiva el que la observen, nos coge con el espíritu embargado por la emoción que no deja sereno al entendimiento.

La música invita más a sentir que a pensar, por lo cual nos fijamos más en la emoción que se recibe que en el objeto que la excita, y esto hace creer que aquel que más se emociona al oírla es el que mejor sabe apreciarla. Por eso es frecuentísimo, aun en los tratadistas y críticos musicales, el exponer, no lo que es la música que tratan de explicarnos, sino el efecto que les produjo, la impresión que les causó, cuando esta impresión es casi seguro que no se parezca al objeto que la origina, como no se parece el fuego a la llaga o quemadura que produce.

Siendo extremadamente difícil a cualquier oyente, en momento fugaz, percibir con distinción los elementos artísticos de una obra musical, notar frases melódicas, combinaciones rítmicas y armónicas, modulaciones, etc.; no siendo fácil recordar con claridad y viveza la marcha y sucesión de los sonidos, y, por tanto, analizarlos ni compararlos, se explica perfectamente el que sean muchísimos, innumerables, los emocionados por la música, y muy raras las personas capaces de darse cuenta de la estructura y forma artística de la más sencilla composición musical. Insinuar el propósito de analizarla, como pieza anatómica, puede parecer a algunos artistas signo de execrable profanación: es decir, se la trata como a potestad sobrehumana, divina o celeste (1).

La música, como hemos dicho, necesita para vivir, no sólo de un compositor que la cree, sino también de un transmisor que la vaya ejecutando; es preciso que haya un repetidor, y éste, persuadido de su importancia, figurándose, como es natural, que por su intervención se renueva la producción artística, reclama muchas veces sus derechos, y aun se atreve a hacer concurrencia al propio compositor, hasta el punto de desposeerle de su obra. Primeramente se cree con autoridad para ejecutarla como le agrade, alterándola o modificándola según su gusto o antojo: el virtuoso de toda época, por lucir sus facultades o por mera vanidad profesional; el ignaro o torpe, por necedad o impotencia; al fin, el hábito de manejarla, modificarla y recomponerla, sin que nadie se lo dispute, acaba por hacerle formar la idea de que es propia y original del que la transmite. Pasado tiempo, es difícil ya saber quién fué mero repetidor y quién realmente el que la compuso. Porque transmisor puede ser un cualquiera: uno que la oiga, la aprenda y ejecute; y si la melodía es bonita y fácil, puede ser aprendida por muchos y divulgada y difundida rápidamente, como si volara por el aire; y nadie es capaz de seguirla ni de enterarse de las vicisitudes porque pasa, ni de los países que recorre; ¿quién, en épocas y países en que no se usó la notación musical, podría seguir a una canción en sus viajes simultáneos, en cien direcciones distintas al mismo tiempo?

Las canciones, se sabe por experiencia, viajan con la velocidad de una golondrina, transmigrando de ciudad en ciudad, de nación en nación, de Oriente a Occidente, pasando por todos los climas de la tierra. Por esa movilidad es difícil de seguir su rastro; y al perderlo, piérdese también la memoria de su autor, la del pueblo y tiempo en que se compuso, dando ocasión a que cualquier repetidor pueda adjudicarse impunemente la paternidad de la obra.

Históricamente veremos que ha ocurrido el siguiente fenómeno: que el pueblo en que nació una melodía la abandone y pierda, cansado ya de repetirla y de oírla (pues la mejor canción cansa y hastía si se la oye demasiado, sobre todo cuando es ejecutada por individuos de estratos sociales en que abundan los pésimos repetidores), a tiempo en que los habitantes de países lejanos, adonde su fuerza de expansión la lleve, se deleiten y gusten de repetirla con fidelidad, y la conserven en toda su pureza; y se encariñen con ella y acaben por creerla propia suya, como si la hubieran ellos compuesto. ¡Cosa peregrina! El arte cuyas obras necesariamente se han de mantener por la repetición mecánica es aquel en que más dispuestos estamos a adjudicar a cualquiera la original inspiración; el arte en que

---

(1) Luis Nueda, en su libro *De Música* (Madrid, 1920) se nos muestra como ejemplar característico de la escuela wagneriana y nos dice que la comprensión técnica es inútil y hasta perjudicial, cuando se trata de dejarse embelesar por la inspiración de un artista. "Hablar en *técnico* cuando se trata de juzgar obras que se refieren al sentimiento, es cosa de mal gusto y fuera de lugar" (pág. 216).

Esa escuela mística que ahora priva suele hablar de la música como si ésta fuese lenguaje misterioso que todos los hombres sienten, aunque nadie comprenda. Es de naturaleza tan superior y divina, que es independiente de la técnica. La música habla de cosas que no se ven; evoca sentimientos de cosas desconocidas; hace llorar, sin saber por qué; alegra, sin explicar el motivo; arrebata, sin poderlo dominar: es un hechizo, un encanto, un arrobo, en que uno se cree subido a esferas superiores, en que se siente el perfume divino, emanación sublime de lo ideal," etcétera.

más impunemente se puede disimular la copia o el plagio, es aquel en que menos precauciones críticas suelen tomarse para adjudicar la paternidad.

Ahora bien, si por todos los motivos expuestos es muy fácil que permanezcan ignorados los procedimientos técnicos para la producción de la música en muchos pueblos y edades, ignoradas las formas artísticas, ignoradas las escuelas, olvidados los autores, olvidada la cadena de la transmisión, etc., ¿cómo se puede formar la historia de la Música?

Contraste singular: de todas las artes quedan monumentos auténticos antiquísimos, anteriores en muchos siglos a la formación o composición de los tratados didácticos o técnicos; de Música hay tratados técnicos de hace miles de años; pero obras musicales fijadas en notación inteligible, sólo de hace muy poco tiempo. La historia de las ideas acerca de la Música se ha podido hacer mediante el estudio de esos tratados teóricos que se han conservado desde remota antigüedad; mas en tales obras sólo se exponen ideas abstractas, incapaces por sí mismas de sugerirnos una sola melodía que pueda ser fielmente ejecutada (1).

Antes de inventarse notación musical que fijara la obra artística, la historia de este arte no ofrece materia realmente apta para un estudio objetivo; y como pasaron miles de años sin notar la de muchos pueblos de la humanidad, sobre todo la música de los pueblos antiguos más civilizados, necesariamente se les ofrecen a los investigadores inmensas lagunas de muchos siglos y pueblos de los cuales no se tiene una sola melodía auténtica que se pueda fechar con anterioridad al siglo XIX.

La única parte del mundo en que se ha puesto cuidado escrupuloso en fijar por notación la música ha sido Europa; pero eso ha ocurrido casi en la época moderna: todos los sistemas gráficos anteriores eran tan imperfectos, que apenas servía la notación para suscitar el recuerdo de una cosa ya sabida, de tal modo que aquel que no hubiera oído o aprendido la pieza musical, no era capaz, por la simple lectura de los signos, de reproducirla íntegramente: ni las letras del alfabeto con que algunos pueblos antiguos significaron los sonidos musicales, ni los neumas de la Edad Media, sean romanos o bizantinos (2), han sido imágenes claras ni signos susceptibles de interpretación recta y segura: los mismos pueblos y clases sociales que los inventaron han olvidado por completo la clave de su interpretación (3).

Sólo cuando se forjó el pentagrama con sus claves comenzó a poderse interpretar la representación gráfica con alguna aproximación: toda la complejidad de la obra musical no ha tenido expresión escrita que se acerque a lo perfecto hasta hace dos o tres siglos, y sólo dentro de Europa; de modo que actualmente apenas se puede estudiar bien, por copias fieles e inteligibles la música que ha sido notada en Europa desde los albores de la Edad Moderna (1). Más atrás, a medida que remontan los siglos, la obscuridad se va haciendo más densa, llegando a edades en que ya nada de positivo puede afirmarse, si no es lo que dijeron de la Música autores teóricos mediante cuyas descripciones, como hemos dicho, no es posible reconstituir ni recomponer una sola melodía.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, no ha de extrañar que la historia de la Música, referente a edades en que no ha habido notación, o ésta ha sido muy inperfecta, se halle todavía en su infancia, a pesar de todos los esfuerzos acumulados. Ese infantilismo se puede poner en evidencia con sólo apreciar el siguiente contraste: un numismático puede hoy arreglar por orden cronológico y geográfico las monedas de casi todos los pueblos del mundo, porque se conservan la mayor parte de los tipos que usaron, y llevan inscripciones o figuras que atestiguan la edad y nación que las acuñó desde hace más de dos mil años; y las mismas monedas están indicando el método que se ha de emplear para el estudio de su forma y evolución; un historiador de la Literatura puede seguir la peregrinación incesante de un cuento o de un apólogo de la India, desde remotísimos tiempos hasta los actuales, advirtiendo su paso por todas las literaturas de la tierra; pero ¿qué historiador de la Música se encuentra en disposición de hacer cosa idéntica con una melodía? Podrá seguirla durante dos, tres, cuatro generaciones de músicos, quizá dos, tres, cuatro siglos; más allá ha de palpar las sombras, que se van espesando hasta obscuridad muy densa, situación tenebrosa en que se hallan todavía los orígenes de la música europea.

Lo peor es que esa obscuridad no es tan completa que obligue a confesar nuestra ignorancia. De algunos pueblos de la Edad Antigua, si no se conservan melodías auténticas, han quedado, como hemos dicho, tratados teóricos de este arte, de cuyas doctrinas los estudiosos han pretendido inferir la naturaleza de la música que antiguamente se ejecutaba. Estos se dispensan de tratar históricamente

---

(1) RIEMANN, *Handbuch*, I, 1.ª parte, pág. 7: "Sólo conocemos teóricamente la antigua ejecución de la música."

(2) Usaron las letras del alfabeto para la notación musical los indios, los chinos y los griegos; pero esa notación alfabética parece que fué exclusivamente didáctica, no para que los músicos profesionales o prácticos ejecutaran la música leyendo. Los egipcios, asirios y babilonios, caldeos, sirios, etc., no usaron, al parecer, notación alguna. Véase *Histoire de la notation musicale*, por DAVID et LUSSY (París, 1882), págs. 2 y sigts.

Los manuscritos que se conservan de la notación neumática son del siglo VIII al XIII. La notación cuadrada aparece en el siglo IX; ésta suplanta a la neumática en el siglo XII. Obra citada, pág. 99.

(3) "No hay ahora músico indio capaz de descifrar la notación antigua ni de ejecutar nada de aquellos signos. Los indios actuales no tienen sistema de notación musical", decía Parsons en 1861. Apud DAVID et LUSSY, *Histoire de la notation*.

Ni aun el canto gregoriano, que posee la tradición gráfica más constante y rica, se ha podido revelar en su primitiva forma. Con prodigios de erudición y de sagacidad se ha podido reconstituir sólo en parte. A. DECHEVRENS, *Études de science musicale* (París, 1898), I, pág. 70.

(1) Desde el siglo XIV comenzó a mostrarse la notación blanca, origen inmediato de la notación actual. DAVID et LUSSY, *Histoire*, pág. 110.

La notación anterior de canciones populares, hecha con elementos de notación eclesiástica, no se ha entendido bien; de modo que los siglos XII y XIII vienen a ser época casi prehistórica en este ramo.

de la música egipcia, babilónica, china e india de la antigüedad, porque son desconocidas las teorías y las prácticas, aunque indudablemente han debido constituír los primeros períodos de la evolución del arte; pero no pueden dispensarse de tratar de la música griega, pues, si bien es cierto que de la música griega no ha llegado hasta nosotros más que unos paupérrimos y miserables fragmentos en obscura notación, de época relativamente moderna (no remontan más allá del siglo II o III después de Jesucristo) (1), existen tratados filosóficos griegos que parecen informarnos de todo, y realmente nada nos dicen con claridad, por falta de materia real a que referirlos; si no es que han contribuído a que formemos en la obscuridad ideas falsas o extraviadas (2).

Ignorando, pues, lo que fué la música de las antiguas civlizaciones, nada sabemos de su origen y desarrollo; ignoramos hasta su evolución en tiempos muy históricos; por consecuencia, carecemos de base sólida para establecer criterios cronológicos con que distinguir la edad de las melodías y las características técnicas de los sistemas musicales antiguos; en una palabra: nos falta por completo la experiencia durante un período larguísimo de la vida del arte musical.

Pero los estudiosos, al no encontrar en la obscura historia de la Música un método, un criterio que les dirija, han aplicado a la historia de este arte criterios históricos tomados a préstamo de las otras artes, sin advertir que algunos de ellos pugnan con la naturaleza especial de la música; o han aceptado hipótesis que, bien examinadas, carecen de sólido fundamento. Expongamos algunos de esos prejuicios o criterios falsos más corrientes con los que hemos tenido que tropezar en el camino de nuestras investigaciones y de los que es preciso desembarazarse para poderlas proseguir.

(1) DECHEVRENS, *Etudes*, pág. 303.

(2) Se ha discutido largamente acerca de los caracteres reales de la música griega; hasta se ha disputado respecto de si había o no armonía en aquella música; y aun discretísimos musicólogos han llegado a dudar de su valor artístico. Baste como muestra el siguiente párrafo que DAVID y LUSSY ponen en su *Histoire de la notation*, pág. 36: "Desconfiemos de lo que nos cuentan sobre los efectos sorprendentes producidos por esta música [griega]... no creamos en los transportes de entusiasmo que ella despertaba, ni en los accesos de furor que producía, ni en la sensación de calma y bienestar que derivase de un cambio de modo, etc... Los griegos, tan notables en otros géneros artísticos, fueron, de todos los pueblos de la antigüedad, los más desdichados en materia musical."

Para mí es inconcebible pensar que el pueblo griego haya usado la escala diatónica, según todo el mundo acepta; haya tenido instrumentos de cuerda complicados; haya construído órganos, y no haya conocido la armonía. Pasa, sin embargo, como axioma histórico el que los pueblos antiguos, Grecia, Roma y Oriente, no tuvieron armonía en su música.

En otras materias y tiempos ha ocurrido cosa semejante. Ciertos tratadistas pedagógicos de la Edad Media han hecho creer que la medida rítmica de la música en esa edad "fué únicamente la ternaria", habiéndose desterrado la binaria por imperfecta. David y Lussy (*Histoire de la notation*, pág. 188), como otros doctísimos historiadores, han creído verdad probada esa "rareza inexplicable", como ellos la llaman. Y si es inexplicable rareza, ¿por qué se admite?

La ignorancia en que nos hallamos respecto al origen de la música popular europea y la dificultad de distinguir claramente al compositor original del transmisor mecánico o repetidor, ha debido ocasionar el error craso de que la Música es el arte más popular. Como todo el mundo canta melodías que nadie sabe dónde se han forjado, y todo el mundo se atreve a modificarlas a su placer y capricho como si las compusiera de nuevo, es fácil creer en la posibilidad de que un cualquiera es capaz de componer una canción.

Según ese criterio, a la Música, que por su naturaleza es la más delicada y difícil de las artes, se la considera como la más fácil y sencilla (1). Al contemplar un cuadro magnífico viene a la mente la idea de que hubo un gran artista que lo pintó; al ver una estatua bien modelada, un dije, un plato de forma irreprochable, pensamos en un artífice instruído; ¿por qué al oír una melodía bien construída hemos de creer que un gañán la pudo forjar? Por el hecho de que todo el mundo sea capaz de repetir bien o mal una melodía, ¿hemos de juzgar que todos son capaces de componerla?

Sin embargo, hasta los mismos compositores, que debieran conocer las dificultades de la composición musical, caen en ese error. "La música —dice nuestro insigne Pedrell (2)— es arte esencialmente popular; el que el pueblo comprende y prefiere; el único que por instinto o genio, y no solamente por el trabajo, ha hecho suyo, como arte de su preferencia". "El pueblo —ha escrito Camilo Bellaigue— no es arquitecto, ni pintor, ni escultor; pero es músico; un millar de albañiles no han logrado construír una catedral; pero ha bastado un campesino, un pastorcillo, para inventar una canción (3)."

La creencia de que un campesino ineducado artísticamente, sea capaz, en un rapto de lirismo, de inventar una melodía, no tiene más fundamento que el olvido de los antecedentes necesarios que expliquen su ejecución.

Las composiciones musicales son, aunque por irreflexión o inexperiencia nos parezca otra cosa, como las palabras de una lengua, que se explican por las que esa misma lengua tenía en siglos pasados. Ahora bien, para

(1) La experiencia real adquirida por mis estudios me ha enseñado que los períodos de composición verdaderamente original sólo aparecen en algunos pueblos muy adelantados, en ciertos y limitados tiempos y lugares y circunstancias rarísimas. El resto de la humanidad no es más que repetidor mecánico o desconcertador de la música artística que ha aprendido.

(2) En su *Cancionero popular español*, pág. 11.

(3) Lo mismo decía Cousemaker: "Una obra de escultura, de arquitectura o de pintura casi no podría ser resultado espontáneo y único de la inspiración. Estas artes exigen aprendizaje artístico. No ocurre eso con la música: se inventa una melodía como se inventa una poesía.

(*Chants populaires des Flamands de France*. Introducc., página XVII.)

Todas estas afirmaciones sólo tienen una superficial apariencia de verdad. El pueblo suele ser ejecutor, transmisor de las obras musicales. En ese sentido presta un gran servicio al arte. Además, ejecuta las piezas que más le agradan, y en ese respecto, hace el oficio de crítico seleccionador, y ese es otro gran servicio, puesto que señala a los compositores las bellezas que percibe.

aplicar ese método a las melodias es preciso enterarse de lo que fueron éstas en pasados tiempos, seguirlas en todas sus evoluciones; pero eso es lo que no ha podido hacerse hasta el presente en la historia de la Música.

El criterio localista, que es otro prejuicio muy arraigado entre los historiadores de la música europea, ha venido también a reforzar la falsa creencia de que la Música es arte esencialmente popular. Como las ruinas de las construcciones faraónicas se hallan ahora al lado del Nilo y las ruinas de las ciudades asirias junto al Tigris o al Eufrates, se ha imaginado también que las ruinas del arte musical de los pueblos antiguos se hallan en las ciudades o países en que las canciones se compusieron, conservadas por los habitantes actuales.

El criterio del localismo del arte en materia arquitectónica es bastante discreto, porque las piedras y los ladrillos no vuelan ni transmigran; pero aplicarlo a la música es temeridad: la creencia de que el pueblo o la región que hoy peculiarmente conserva una melodía es seguramente el que la ha forjado o compuesto en tiempo antiguo, no reposa en fundamento sólido: al lado del Tigris aún se mantienen enhiestas las ruinas de los palacios babilónicos; pero el humo que se desprendía de los hogares del palacio de Nabucodonosor ¿puede alguien imaginar que se encuentre en las errantes nubecillas que ahora pasan por el aire en aquellas tierras? Y si a nadie pasa por la imaginación el afirmarlo, ¿cómo es que de la música, materia tan etérea y vaporosa como el humo, creen que aún se conserva allí?

Riemann (1) juzga dificilísimo que pueda nunca llegarse a apreciar la influencia que las civilizaciones asiáticas pudieron ejercer en la evolución del arte musical europeo, porque no se ha encontrado el nexo de esa posible influencia. Sin embargo, la mayor parte de los historiadores de la Música admiten como verdad probada que la música europea actual deriva de la primitiva de los pueblos indígenas que en Europa vivieron en remota antigüedad, a saber: los celtas (2).

De la música celta se sabe mucho menos que de la música asiática; no obstante se admite como demostrado históricamente que la música celta es la que determinó el nacimiento de la música europea actual.

En esta teoría se han fundido el prejuicio localista con el gran error de que el gañán ineducado es capaz de inventar una melodía hermosa.

La música, por otra parte, suele ir asociada para su ejecución con las ceremonias de alguna solemnidad o con la letra de un canto, o con el movimiento de un baile o el toque de un instrumento. Pues bien, si esas cosas son populares o tradicionales, no hay más que suponer que esa asociación es indisoluble y secular para que se obtenga un criterio que pasa por histórico: todo pueblo que ha conservado su lengua milenaria, sus ceremonias milenarias o sus instrumentos y bailes antiguos, ha debido componer también la música que actualmente practica en sus solemnidades y fiestas populares.

Sin embargo, a pesar de tener documentos bastante antiguos de los pueblos europeos, a pesar de tener notación musical desde la baja Edad Media, aún no se ha podido poner en evidencia clara la parte que corresponde a cada pueblo de Europa en la formación de la música europea.

La historia de esa música descansa toda ella sobre una incógnita hasta ahora indescifrada, porque la música de los antiguos pueblos europeos no ha dejado huella plástica que haga recognoscible su forma, ni sus elementos ni su origen; habiendo pasado muchas generaciones sin que se diesen cuenta de lo que eran las composiciones que ejecutaban, nos es ahora imposible la reconstrucción de sus caracteres especiales; la historia de la música europea en ese respecto está todavía, como hemos dicho, en la infancia.

Parecía que desde el momento en que empezó a usarse la notación musical, inventada en la Edad Media, habría de aclararse inmediatamente la historia de la Música; pero no es así. Se sabe que existía en Europa en los siglos medios el canto llano, el cual, por juzgarse que no era mensurable ni cromático, no puede, por sí solo, explicar los orígenes de la nueva música cromática y medida. Los mejor enterados, los que han estudiado la música notada medieval, están conformes en que debe explicarse por influencia de una música que había entonces, a la que pusieron el nombre despectivo de *musica ficta*. Ninguna nación de Europa se atreve a adjudicarse la paternidad, porque ninguna tiene títulos suficientes; pero al ver que era *nullius*, todo el mundo se ha creído con derecho a apropiársela y se ha convenido, para evitar pleitos y discusiones, en una de estas dos cosas: o que cada pueblo particularmente ha formado la suya, o que todos juntos internacionalmente han formado la de todos. Esto puede ser una solución prudencial para transigir pleitos de intereses; pero no es procedimiento razonable para establecer

---

(1) *Handbuch*, I, pág. VI.

(2) Cuando se carece de criterio seguro las contradicciones o divergencias son frecuentes. Tiersot (en la *Revue des traditions populaires*, tomo IX, año IX, pág. 163) dice: "Respecto de los orígenes de las canciones confieso que ese estudio, todo lo sincero y profundo que pueda ser, no adelanta nada...; no sigo a los que pretenden encontrar en libros viejos la solución del misterio; creo que van equivocados... no nos darán la solución... será útil, pero no veo allí luz... dejo a los que creen encontrar el autor y la fecha de toda melodía."

Se burla desdeñosamente de los *busca-orígenes* de esas piezas musicales; pero afirma en tono de convencimiento en su *Histoire de la chanson populaire en France*, pág. 348, que la canción popular es *la manifestación de la más antigua música*. Si no se pueden establecer seguras relaciones entre cosas próximas, ¿cómo ha podido él evidenciarse de relaciones entre cosas remotísimas?

D'Indy, en su *Cours de composition musical*, pág. 84, afirmará que el pueblo no es creador, es sólo adaptador y "las melodías populares son interpretación de monodias litúrgicas" afirmando que "las investigaciones han dado ese resultado".

Para mí lo más discreto es lo que dijo Inzenga (en sus *Cantos y bayles*):

"Es difícil averiguar lo que fué el canto popular originario y las épocas y lugares en que han debido verificarse las transformaciones."

una verdad científica; al contrario, yendo por ese camino se cae en el abismo científico de la generación espontánea, en explicar el nacimiento de la música por un instinto ciego que la hace brotar de cualquier parte, de un rapto de ocasional exaltación de un campesino o de un pastor.

Esta solución ha sido acogida con entusiasmo por multitud de ilusionados folkloristas que han tratado de documentar la existencia de esa música natural, popular, de sencillez primitiva, encarnación espontánea y original, formada sin estudio ni modelo y expresión genuina del alma de las muchedumbres (1).

Todo menos caer en la tentación de sospechar que la música europea erudita y popular, pueda proceder de otra civilización artística medieval cuya música se hallaba en grandísimo apogeo, civilización que guardó en esta materia las tradiciones científicas y artísticas de los pueblos de la antigüedad clásica.

Los musicólogos europeos han motejado a Fetis de fantástico porque aseveró que la música árabe había influído en el arte europeo. La sospecha de Fetis realmente era muy sensata: la suposición de que un sistema artístico que prevaleció en la mitad del mundo civilizado inmediatamente antes de forjarse la música europea haya influído en el nacimiento o el desarrollo de esta misma. Hoy, sin embargo, a pesar de no hallarse razón alguna de que Europa se libró del contagio, prevalece como verdad demostrada que Europa no recibió melodía alguna árabe. Hasta los más prestigiosos musicógrafos españoles y refiriéndose a la misma España, donde los moros estuvieron cantando y tocando ocho siglos sin interrupción, no se cansan de repetir, como lo hace Pedrell en varios lugares de sus obras: "Nuestra música no recibió ninguna influencia de los árabes (2)." "Es falsa la opinión de los que la admiten; la música española no debe nada esencial a los árabes ni a los moros (3)."

Y pregunto yo: ¿Se sabe a punto fijo siquiera qué fué la música árabe? Y ¿por qué se afirma o se niega de lo que no se sabe?

Es cosa muy extraña: a una música que ha ejercido avasallador influjo en la Edad Media se la ha desconocido hasta el punto de negar la mera posibilidad de su influencia.

Esas afirmaciones gratuitas me persuaden de que hay una prevención muy extendida y arraigada, aunque sea injusta y poco científica, contra toda afirmación de influencia islámica en la civilización europea medieval; por virtud de esa prevención, es posible que se abandonen algunos estudios y no se persevere en fecundas direcciones, porque las pruebas históricas mejor documentadas se las pretende desvirtuar con cualquier pretexto; en cambio se admite como verdad suficientemente probada cualquier hipótesis que se funde sobre obscuros indicios, sobre todo si contradicen la afirmación de aquel influjo.

Por mi parte, casi me alegro de que exista esa prevención respecto a la influencia de la música árabe, porque ella me obligará a proceder en este estudio con exquisita delicadeza, tanto en lo referente a los testimonios históricos, como en el examen de las formas artísticas de la música. Trataré de no hacer afirmación alguna histórica sin el documento o el testigo que la abone; pero, en justa reciprocidad, me reservo el derecho de no admitir afirmación ajena que no tenga en su abono documento fehaciente. Consideraré a la Música como arte especial, en cuanto a la materia de que se sirve; pero no en lo que tiene de común con las otras artes, por lo cual someteré sus elementos artísticos al análisis intelectual sin pararme ante otros misterios que los que las otras artes ofrecen; la abstraeré de toda relación extraña que pueda extraviarme, de sus asociaciones pasajeras con las otras artes, v. gr., la poesía, a no ser que esta unión determine influencia en la forma artística musical, que es la que principalmente ha de ser estudiada; y como ninguna de las leyes técnicas de ningún arte es capaz de explicar los misterios de la emoción estética, y en la Música pasa lo mismo, procuraremos no correr la aventura de internarnos por tan sublimes regiones.

El placer estético no debe ser incompatible, antes bien puede acrecerse y aumentarse con la satisfacción intelectual de examinar y estudiar todos los componentes de la obra artística, a condición de no dejarse seducir únicamente por la emoción; si para que la emoción se aquiete y venga la serenidad del juicio es preciso ejecutar cien o mil veces la melodía, se ejecuta cien o mil veces; al encontrarnos en nuestras investigaciones históricas con transmisores, ejecutantes o copistas, someteremos a examen imparcial sus condiciones personales, sin dejarnos deslumbrar por artistas aparatosos, antes bien atenderemos con solicitud y cariño al modesto y sincero que repite con fidelidad y conserva íntegramente las melodías; procuraremos hacer distinción y apreciación justa de la originalidad de los compositores en contraste con la fácil habilidad de que se envanecen los meros desconcertadores que suelen infestar la Música con virtuosismos y barro-

---

(1) COUSEMAKER en sus *Chants*, etc. (Introduc., pág. XVIII) se ha atrevido a inferir de la igualdad de canciones populares, el común origen étnico de los pueblos que las cantan.

Establecer parentescos étnicos por la música es algo más que temerario. Menéndez Pelayo decía que "no hay en todas las naciones cosa menos nacional que su poesía popular". Idéntico juicio debe aplicarse a la música popular.

En la música ocurre como en las lenguas: cada pueblo se figura tener una propia suya, cuando no es más que una modalidad, a veces poco diferenciada, de otra lengua común. Y como la música es idioma más universal, las diferencias nacionales son casi siempre imperceptibles.

(2) *Cancionero*, pág. 69.

(3) *Idem*, pág. 84. Como el señor Pedrell no se atreve a negar que haya *orientalismo* en la música popular española, lo explica por influencias *antiquísimas* de la civilización bizantina, anterior al período árabe.

Ignoro completamente en qué documentos históricos se apoya; sólo sé que Menéndez Pelayo en su *Antología*, I, pág. LXIX, dijo: "De la música de los moros españoles no conocemos más que el nombre de los instrumentos." Riaño (*Notes*, pág. 6): "Descubrir lo que originariamente fué (la música mozárabe) es problema que los eruditos modernos están llamados a resolver." Y Rafael Mitjana afirma: "Es desconocida la música mozárabe."

quismos mucho más frecuentes y menos notados que en las otras artes.

Por fin, para exponer nuestras ideas trataremos de expresarnos sin estruendos musicales, con cuyo estrépito se disimule lo pobre de nuestras ideas: no hablaremos de *estilos* sin expresar técnica y concretamente en qué consisten; de *características* sin analizarlas y determinarlas; de *escuelas* sin definirlas; de lo típico *personal* sin precisarlo; de *originalidad* o inspiración sin exponer en qué consiste; y no nos atreveremos a establecer principios artísticos o cronológicos sin asegurarnos de que tienen sólida base. Sólo procediendo de esta manera es como creemos que se puede contribuír al progreso de los estudios históricos de la música.

Comencemos por averiguar si se conserva o no música árabe.

CAPITULO II

INVESTIGACIONES REALIZADAS ACERCA DE LA MÚSICA ÁRABE.—MÉTODOS Y CRITERIOS QUE SE HAN SEGUIDO PARA DETERMINAR SU NATURALEZA.—RESULTADOS OBTENIDOS.

En su *Historia de la notación musical* David y Lussy, refiriéndose a la India, dicen (1): "No se ha de juzgar acerca de la música antigua por la que hoy se ejecuta allí." Afirmación discreta que encierra criterio muy sensato, el cual, de haberse seguido, habría podido evitar muchos extravíos a los que se han dedicado a la investigación de la música árabe antigua. En todas las comarcas musulmanas ha ocurrido exactamente lo mismo que en la India. El doctor Perrón (2) afirma: "Todo el pasado del arte musical se ha perdido en Oriente. Nada queda de las composiciones antiguas. Hoy ningún árabe, ni aun el que se tiene por sabio, comprende la significación de los términos técnicos antiguos que repetidamente aparecen en los tratados de Música. Yo no he podido descubrir un solo musulmán que supiera lo que quieren decir las palabras técnicas del gran cancionero, el *Libro de los Cantares*, en que se especifican los varios géneros de composición musical que tantas veces se citan en sus páginas."

Se sabe positivamente que en la Edad Media hubo extraordinario florecimiento del arte musical en los países musulmanes; pero como en ninguno de ellos se utilizó la notación, no existe actualmente en tales países ningún medio seguro que nos permita reconstituír las melodías.

Los musicólogos europeos, sin embargo, movidos de noble afán, han emprendido el estudio de la música que en la época contemporánea se ejecuta en los países islámicos, con el intento de rastrear e inferir la de los siglos medios. Los resultados obtenidos no han sido satisfactorios; quizá se ha conseguido, por extravíos de dirección y de método, embrollar más bien que aclarar el enigma, el cual se ha hecho cada vez más indescifrable.

(1) Pág. 7.

(2) En su obra *Femmes arabes depuis l'islamisme*, cap. XX. Apud Salvador DANIEL, *La musique arabe*, nota de las págs. 4 y 5.

Al fracaso ha contribuído una infortunada coincidencia: la inmensa mayoría de los técnicos musicales que han trabajado en el estudio de la música árabe no eran arabistas que estuviesen en disposición de cotejar el resultado de sus investigaciones de lo actual con los informes que se conservan en libros escritos por testigos contemporáneos de los pasados tiempos; y los arabistas europeos que han podido leer y traducir alguna de las obras del arte musical árabe antiguo no eran técnicos en materia musical; al no serlo, en vez de corregir o rectificar las afirmaciones de los no arabistas, han aceptado como verdades lo que éstos sin fundamento histórico se han atrevido a afirmar (1).

Villoteau, uno de los musicólogos más sensatos, observador fino y sagaz, hallábase imbuído del criterio localista tan arraigado entre eruditos europeos (2): pensaba que, así como en las riberas del Nilo se conservaban las Pirámides de tiempos antiquísimos, se habrían conservado también las obras musicales de las edades pasadas; para él los cantos de los marineros y aguadores del Nilo eran seguramente de tradición milenaria, de la primitiva civilización de Egipto. Y aplicó ese mismo criterio a la música árabe (3). Del mismo prejuicio han participado casi todos los exploradores: Salvador Daniel (4). Christianowitsch (5), Rouanet (6), en el norte de Africa, han explorado y estudiado la música de esos países con la persuasión de que ha-

(1) Hay que hacer algunas excepciones, v. gr., la de J. P. N. LAND, en sus *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe;* pero este discreto arabista y músico, por haber sostenido y demostrado algunas verdades que reñían con los errores corrientes, no ha logrado el asentimiento que merecía. Sostiene que en la música árabe la gama diatónica, nuestra gama mayor, estaba considerada como la normal (pág. 74). La mayoría de los que han tratado de música árabe adjudican a esta música el cromatismo disparatado de los tercios y cuartos de tono.

Salvador Daniel no se enteró siquiera de la historia de la música árabe. Por este desconocimiento se atrevió a decir falsedades un poco ridículas, v. gr., que Alfarabí había aprendido en España en las escuelas fundadas en Córdoba por los Califas que florecieron a fines del siglo IX.

Christianowitsch ignoraba totalmente la historia de la civilización musulmana.

Dechevrens, que en sus *Etudes* trató especialmente (apéndice IV) de la música árabe, lo hizo sin investigación alguna directa.

Y algunos que han estudiado o traducido obras teóricas árabes de época decadente no han contrastado las teorías con los informes copiosísimos que restan de la música realmente practicada en los primeros siglos, o época de florecimiento clásico.

(2) TIERSOT, *Histoire*, pág. 347. Cree que el arte popular es estacionario; los chinos tienen los cantos de hace treinta y un siglos, y la música árabe ha debido también conservarse así en los países musulmanes.

(3) *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, pág. 672.

(4) Da por supuesto que la música argelina es la antigua música de los árabes, pág. 1 de su libro *La musique arabe*.

(5) No duda: toda música que encuentra en el Norte de Africa le parece antigua, árabe primitiva de la propia península arábiga. Véase su *Exquise historique*, passim.

(6) Dice en el *Repertoire* de Yafil: "Estas melodías las cantan ahora; pero tienen origen muy lejano: son las melopeas de los Califas, que llevan el nombre de música andaluza o granadina." Esta música ha permanecido sin mudanza desde el siglo VII.

bían de encontrar la tradición genuina del gran florecimiento musical árabe de la Edad Media.

¿Y cuáles son los testimonios de que se han servido para la investigación?

Todos se han encontrado con artistas del siguiente calibre. Dice Villoteau (1): "son profesionales necios y vanidosos que... buscan la novedad en la extravagancia, en el capricho, en el excesivo adorno, llegando a un barroquismo que diluye la antigua melodía descomponiéndola y deshaciéndola", "músicos que no tienen más que la vanidad de parecer sabios sin ganas de trabajar para serlo, prefiriendo la reputación ruidosa a la estimación del verdadero mérito. Tratan de asombrar con su arte más que producir efecto útil, son artistas degradados", etc.

Los demás exploradores (2) hacen similares descripciones de los músicos de países musulmanes contemporáneos.

Y de técnica musical, ¿qué saben esos artistas?

Villoteau atrevióse a intentar varias veces alguna inquisición entre los músicos egipcios respecto a este particular; pero nunca obtuvo respuesta clara y positiva; al principio creyó que era modestia, mas al fin persuadióse de que esos artistas "no habían pensado nunca en semejantes cosas" (3). Los mismos sacerdotes etíopes, ignorantes de los principios o generalidades del arte musical, no contestaban nada si se les preguntaba de gamas, modos y tonos (4). Quiso enterarse de la música de los griegos modernos por medio del primer cantor de la Iglesia patriarcal griega del Cairo, y se encontró con que no sabían nada de los signos de los libros. "En realidad —añade—, la antigua tradición se ha perdido (5)."

Esos son los testimonios en quienes los exploradores europeos han fiado para enterarse de la historia de un arte que esos músicos no comprenden ni saben ejecutar. A Christianowitsch le hacen creer los moros del norte de Africa que ellos cantan las antiguas melodías árabes (6). A Rouanet le dicen los indígenas que una canción en cuya letra se encuentran las lamentaciones de la mujer de Putifar, por sus amores con José, es antiquísima (7). Rouanet en este caso tan desvergonzado no los cree; pero estima, como fuente histórica, el testimonio de un músico africano, que, por ser octogenario y discípulo de un antiguo maestro, le parece alcanza bastante antigüedad para afirmar la autenticidad de una canción que exige una prueba histórica de mil años, los cuales no se cubren con dos ni tres generaciones de músicos. El mismo Rouanet (1) reconoce que las canciones que él publica, aun las populares, son ejecutadas con deformaciones tan graves que las hacen completamente irrecognoscibles.

Tales testimonios, a mi juicio, no sólo son recusables como testigos históricos, por necios, mendaces y falsos, sino como pésimos repetidores. ¿Cómo nos hemos de fiar de artistas que han adquirido el hábito de descomponer por vanidad o capricho las melodías, ignoran por completo la disciplina de su técnica, no saben una palabra de la historia de su arte y además no ejecutan nunca la melodía del mismo modo (2)?

Qué clase de música es la que actualmente se ejecuta en los países musulmanes contemporáneos se puede columbrar por las emociones que causa a personas de gusto un poco delicado. Villoteau nos describe sinceramente el efecto que le producía la música egipcia: "Acostumbrados al placer de oír y gustar desde la más tierna infancia las mejores obras de nuestros compositores, fué necesario con los músicos egipcios soportar todos los días, desde la mañana hasta la noche, el efecto repulsivo de una música que desgarra los oídos: modulaciones forzadas, duras y estrambóticas; adornos de gusto extravagante y raro; y todo ello ejecutado por voces ingratas, nasales, sin afinación, acompañadas de instrumentos cuyos sonidos unas veces eran débiles y sordos, otras, agrios y penetrantes. Tales fueron las primeras impresiones que nos hizo la música egipcia; y si el hábito nos la hizo luego tolerable, no pudo jamás hacerla placentera, durante todo el tiempo que permanecimos en Egipto. Pero del mismo modo que ciertas bebidas, cuyo gusto nos repugna las primeras veces que las bebemos, llegan, no obstante, a sernos menos repulsivas a medida que las usamos y acaban alguna vez por parecernos deliciosas, cuando nos hemos habituado a ellas, del mismo modo una mayor costumbre de oír música árabe hubiera podido disminuír o disipar la repugnancia que nos producía entonces. No nos atreveríamos a asegurar que algún día pudiéramos encontrar deleitoso lo que antes nos había parecido repugnante; pero ¡cuánto no hubiera costado habituarnos!" (3)

Al hablar de la música de los coptos dice Villoteau: "No podíamos comprender nada de esa melodía salvaje y soporífera, ni de las modulaciones ásperas y barrocas de esos cantos (4). Si el canto de los egipcios desgarraba el oído, el de los coptos hacía peor: nos envenenaba y nos irritaba el alma, hasta el extremo de sernos insoportable (5).

Salvador Daniel expresa las primeras emociones que sintió al oír música argelina en los términos siguientes:

---

(1) En su obra *De l'état actuel*, págs. 612, 613, 695, etc.

(2) Cuenta D. J. Parisot en su *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*: "que la música de los cantos maronitas, sirios y caldeos, que él deseaba recoger, era muy difícil de notar porque el mejor cantor era inseguro, pues por lucirse alteraba la canción; aun cantando varios ejecutantes igual melodía, la cantan diferente."

Esto es lugar común en que todos coinciden respecto de Africa y Oriente.

(3) Obra antecitada, págs. 668 y 669.

(4) Idem, pág. 742.

(5) Idem, págs. 790 y 793.

(6) *Exquise*, pág. 4.

(7) *Repertoire* de Yafil, fasc. núm. 10.

(1) En el fasciculo 15, pág. 4.

(2) Salvador Daniel en *La musique arabe*, pág. 18, hablando de los cabilas dice: "No es raro encontrar diferencias sensibles en la manera de cantar la misma canción en dos tribus vecinas; es difícil volver a encontrar la primera fórmula melódica en medio de los cambios que ella ha sufrido."

(3) Obra citada, pág. 669.

(4) Idem, pág. 755.

(5) Idem, pág. 756.

"¿Permaneceremos impasibles al oír la música árabe? ¡Qué digo impasibles! nos sentimos tentados a huir para evitar un ruido confuso de voz y de instrumentos que nos ofenden (1)."

De la música beréber dice que es "verdaderamente infernal, cualquiera que sea el modo empleado por los ejecutantes" (2).

Moulieras, al hablar de una orquesta de los montañeses del Garb, dice: "Esta música extraña, fuera de todo ritmo, de toda medida, de toda cadencia, de todo aire conocido, encanta el tímpano de los borrachos, provoca goces enormes; acompañamientos de cacofonía tal que los mismos oídos beduínos no pueden soportarlos más de cinco minutos sin ponerse malos (3)."

Nuestro Mitjana (4) expresa también que al principio le era muy desagradable la música que oyó en Marruecos; chocábanle "las desinencias melódicas poco soportables para nuestros oídos... acaban por causar verdadera fatiga... causa enojo esa música".

El más fanático de los exploradores, ciego admirador de lo que él consideraba árabe, confiesa que, después de oír música en los cafés de Argel, se iba muy descontento y de malísimo humor, preguntándose: "¿Son éstos los restos de la música oriental, que hacían llorar y reír, según nos refieren los historiadores árabes?" (5)

Sin embargo, Salvador Daniel, que al principio no vió en la música árabe más que una insufrible algarabía con ritmos desconcertados y ausencia de atractivo melódico, al observar que los musulmanes de Africa la hallaban admirable, quiso aguantarla y habituarse a ella, pensando que el hábito de oír *tiene fuerza de ley;* al fin logró, no sólo encontrar el secreto de los efectos extraordinarios que producía esa música árabe, sino apasionarse personalmente de ella, y atrevióse a afirmar que *para juzgarla hay que comprenderla* (6). A otros exploradores les ha sucedido lo mismo: a fuerza de soportar la mala impresión que produce esa música, acabaron por habituarse y gozar de oírla.

Estamos dispuestos a creer en la sinceridad de los exploradores; pero si no nos dan algunas razones técnicas que nos aclaren los motivos de la mudanza, nosotros nos explicaremos ese cambio de apreciación por callos de la sensibilidad producidos por el roce con un objeto áspero y no por los méritos reales de esa música.

¿Qué elementos artísticos posee ésta para llegar a producir, mediante el hábito de oírla, esa grata emoción estética?

Salvador Daniel, que observó y analizó cuidadosamente la música argelina, nos dice (7): "Escuchad una música árabe: primero habrá variantes improvisadas con las que se adorna la melodía; luego se oyen instrumentos de percusión, que parecen puestos adrede en oposición a la melodía (1). A medida que el número de estrofas aumenta, las variantes aumentan también destruyendo su originalidad por su forma múltiple."

A Villoteau lo que le contrariaba, sobre todo, era no poder desenmarañar en la música egipcia la confusión de modulaciones de los cantos, entre los adornos múltiples y mezcla inconcebible de aquellos con que sobrecargaban el canto (2). "Los cantores arrastran la voz por todas las notas intermedias; van trinando en la dirección en que cantan; hacen ritornelos al fin de frase intercalando *ya aini, ya leili,* repitiendo estas palabras árabes cuanto les viene en gana."

Idénticos fenómenos observan Salvador Daniel (3) y Christianowitsch en Argelia. Este último nos dice que la música argelina no es más que un conjunto de trinos y adornos vacíos; las melodías se hallan alteradas por sonidos inútiles que fatigan por su exuberancia (4); el ritmo particular de la música oriental le desconcierta, y las *fioriturас* le embarazan y le impiden ver la melodía (5).

La mayor parte de los exploradores han tenido que publicar esas melodías purgándolas de artificiosos ornamentos, y, aun así, en las colecciones publicadas, casi no quedan más que adornos puros.

Pero esos exploradores, por no confesar el fracaso de sus tentativas, acaban por afirmar, en la ausencia de caracteres positivamente artísticos de esa música, algo que se les figura real, dentro de lo negativo. Salvador Daniel nos informa que la música árabe reposa sobre leyes completamente distintas de las que sigue nuestro sistema musical (6), y hay que habituarse a sus modos abandonando nuestras ideas de tonalidad (7).

Si esos *modos* fueran elemento artístico bien definido no habría lugar a obscuridades o confusiones; pero ¿quién los ha reconocido técnica y claramente en la música que ejecutan los musulmanes de ahora?

Otro de los caracteres que han querido adjudicar a la música árabe es el uso de los tercios y aun cuartos de tono,

---

(1) *La musique arabe,* pág. 100.
(2) Idem, pág. 158.
(3) *Le Maroc inconnu,* pág. 192.
(4) En su obra *L'orientalisme,* pág. 215.
(5) Christianowitsch, *Exquise...,* pág. 2.
(6) *La musique arabe,* págs. 9 y 10.
(7) Obra citada, pág. 31.

(1) Mientras el ritmo de la melodía es de 3 + 3, el del tambor es 2 + 4 ó 2 + 2 + 2. A veces la melodía tiene ocho partes iguales, y el acompañamiento es de 3 + 3 + 2. *La musique arabe,* pág. 97.
(2) *De l'état actuel,* pág. 670.
(3) En *La musique arabe,* pág. 38, dice que se oye la frase *ya leili,* en la que se pasan cantando media hora.
(4) *Exquise,* págs. 2 y 4.
(5) Idem, pág. 5.
(6) Más clara es la afirmación de nuestro Mitjana, en su obra *L'orientalisme*: "La música árabe no tuvo jamás una forma consistente y sistemática."
(7) Para que se vea lo difícil que es a los exploradores el fijar esa música, transcribiré lo que expone Parisot en su *Rapport,* pág. 34: "La naturaleza y el modo de ejecución de la música oriental no permite la notación exacta de ciertas piezas, ni de fijar la tonalidad definitiva. La adición o substitución de un intervalo, la supresión de la nota final, procedimientos que los orientales aceptan más fácilmente que nosotros, conducen a un cambio de modo. La misma melodía va en gamas diferentes." Hay que excluir el empleo de instrumentos como el piano u órgano, para los cuales las series tonales de los árabes no se adaptan. En estos instrumentos no caben los modos árabes.

como si la gama árabe fuese ahora más rica que la actual europea (1).

Suponer que una música paupérrima en temas, insufrible por monotona, ininteligible por descompuesta, haya llegado a sistematizar sus sonidos hasta precisar los tercios y cuartos de tono es sencillamente absurdo. Si se explicaran por simples desafinaciones o por influencia cromática de un sistema modulante cuyo secreto se perdió, ya sería otra cosa; pero la desafinación es producto de torpeza, como lo es la pérdida de la estructura melódica; por tanto, de aceptar esta explicación, tendría que aceptarse también que esa música ya no es artística.

Realmente los informes que nos dan sobre la música árabe actual nos autorizan a creer, contra la opinión de Dechevrens (2), que no es arte sencillo, primitivo ni retrasado, sino decadentísimo, corrompido en extremo por artistas necios y pedantes incapaces de conservar la pureza de este arte delicado e impotentes para mantener una tradición verdaderamente artística: La mejor música, a juicio de los musulmanes, según nos informa Christianowitsch (3), es la *nuba* (4); y ésta no es más que un *pot pourri* cuyos componentes han perdido toda la gracia individual al fundirse en amalgama informe. Baste recordar que la música árabe, según nos dicen, ha llegado al embrollo rítmico y a la descomposición completa de la melodía, en la que no resta más que la hojarasca viciosa de vanísimos adornos.

La prudencia más elemental, ante ese estado de decadencia artística, debiera imponer a los estudiosos mucha circunspección y sobriedad en afirmaciones respecto de un arte del cual es imposible juzgar bien por tales muestras; sin embargo, los investigadors han osado establecer, como caracteres esenciales de la música árabe de los tiempos medios, los vicios que accidentalmente ha adquirido en los pueblos decadentes que hoy hablan en árabe: ése ha sido el más grave error. ¡Como si las arrugas de la cara, la melladura de los dientes, la calvicie y la chochez senil pudieran ser jamás caracteres propios de la juventud! (1)

He aquí, a mi modo de ver, cómo se han formulado, por los investigadores citados, las características del arte árabe. Si los músicos asiáticos y africanos han sido incapaces de conservar la artística combinación armónica de voces e instrumentos, los exploradores europeos se creerán autorizados para decir que la música oriental y la árabe de todo tiempo ha tenido siempre por característica el ser unísona. Dice Rouanet: "Los musicólogos europeos se obstinan en querer imponer a las melodías orientales un acompañamiento armónico absolutamente contrario al sentido y gusto de los orientales." "Es pueril querer analizar armónicamente melodías que pertenecen a un arte musical que no admite concomitancia de dos sonidos." "La armonía no existió entre los árabes, es decir, la ciencia de los sonidos simultáneos. Los instrumentos que acompañan lo hacen al unísono (2)."

Salvador Daniel nos informa que los músicos africanos cantan y tocan al unísono y no hay más armonía que la de los tambores (3).

Hasta el insigne arabista Barbier de Meynard (4), que ha leído las obras de historiadores antiguos de la música

---

(1) Sería larguísima y poco útil la exposición de las distintas opiniones que se han sustentado acerca de este asunto. Nos atenemos a los resultados del estudio de Land, sobre la gama árabe, a que anteriormente nos hemos referido.

(2) Afirma este autor (en sus *Etudes*, apéndice 4) que la música árabe conserva el sello de la simplicidad primitiva.

(3) *Exquise*, pág. 6.

(4) Casi todos los exploradores nos hablan de la *nuba* como una de las principales formas artísticas de la música árabe, cuyo origen no se atreven a determinar. Christianowitsch (*Exquise*, págs. 7 y 8), la describe empleando términos técnicos cuyo valor sin duda desconoce. Osa decir que debió nacer en Arabia y que de allí pasó a España. Cree que es la sinfonía oriental, que se ha mantenido casi única, por olvido de la antigua música (pág. 9). Publica siete *nubas* bajo el rótulo de *Música antigua* (pág. 33), reflejo de los modelos de otros tiempos. Según él, unos dicen que viene de turcos, otros de los moros de España. Y añade: "Esta última opinión, que haría suponer que este género de música procede de España, es inadmisible, porque esta nación bajo el reinado de los moros se encontraba en un estado completamente salvaje." (Cito textualmente las palabras, para que se vea lo enterado que estaba Christianowitsch de la historia de la civilización musulmana.)

En cambio Yafil en su *Repertoire* (fasc. 22, pág. 4) cita "a músicos de Granada que hablan de 24 *nubas*, de las que los granadinos podían estar orgullosos".

Ya veremos más adelante, en el lugar que le corresponda, la explicación de la *nuba*.

(1) A los exploradores, además, no les es fácil separar o distinguir la música árabe tradicional de la que en un lapso de larguísimo tiempo se ha ido introduciendo en los países musulmanes por influencias extranjeras. A Villoteau le costó mucho distinguir algunas melodías griegas, italianas o europeas que se cantaban o ejecutaban en Egipto con graves alteraciones. En Argelia y Marruecos se oyen melodías europeas tan estragadas que apenas se pueden reconocer, v. gr., las que Mitjana publica en *L'orientalisme*, págs. 219, 220 y 221. Rouanet, en *Repertoire de Yafil* (fascículo 13, pág. 4), sospecha que algunas melodías son de origen turco, porque llevan nombre turco.

Nosotros, aunque muy escasa, tenemos experiencia directa personal: oímos a la banda militar del Sultán de Marruecos ejecutar varias piezas; una de ellas la *Marcha Real* española. No la pudimos al pronto reconocer, hasta que persona muy enterada nos llamó la atención. Si una pieza tan sencilla que semeja a un toque militar de corneta, no era fácil de reconocer a los pocos años de aprendida, ¿cómo es posible reconstituir ahora, mediante la audición de lo que ejecutan esos artistas, lo que serían las melodías árabes de hace mil años?

(2) *Repertoire*, fasc. 23, pág. 4.

Como a las notas de las distintas escalas, sean altas o bajas, se las ha llamado en Europa con el mismo nombre, se ha originado la falsa creencia de que los sonidos homónimos son unísonos. Eso es una *equivocación* (en el sentido etimológico y en el actual).

(3) *La musique arabe*, págs. 4 y 38.

(4) En su artículo *Ibrahim fils de Mehdi* (*Journal Asiatique*, mars-avril. 1869), pág. 285.

Ha venido a ser dogma científico el que los árabes, como los griegos, no han tenido polifonía ni armonía. (Tripodo, *Lo stato degli studii sulla musica degli arabi*. Roma, 1904, pág. 30.)

Hugo Riemann, en su *Handbuch* (t. I, parte 1.ª, pág. 5), dice: "La música de la antigüedad clásica no tiene los mismos caracteres de nuestra música moderna; le falta la perfección armónica."

En la pág. 6 expone que el unísono es el fundamento inalterable de la antigua orquesta. En el tomo II sienta que "nuestra armonía es una invención gótica y bárbara".

árabe, ha llegado a formular sin reservas ni dudas (y también sin autoridad histórica alguna) este juicio: "En la música oriental la armonía es desconocida; está reemplazada por sabias combinaciones de ritmo."

Si la música árabe no ha tenido armonía jamás, es imposible también que tenga nada parecido a las tonalidades europeas. Y si por falta de tonalidad los músicos se exponen a constante y sistemática desafinación, por el capricho de repetir ejercicios violentos de notas accidentadas fuera de la sencillez diatónica (1), esos hábitos viciosos e inveterados determinarán un cromatismo esencialmente disparatado. Y al notarlo, los exploradores certificarán que uno de los caracteres de la música árabe u oriental es un cromatismo independiente de toda modulación armónica, sin hacer caso de las juiciosas investigaciones de Land, expuestas en sus *Recherches*, las cuales demuestran que la gama árabe oriental ha sido esencialmente diatónica, como la europea.

Otro de los caracteres que han adjudicado al arte árabe musical de los tiempos medios, por turbias y superficiales inferencias basadas en el estudio de lo actual, es que la música árabe se distingue por los *arabescos*, es decir, por la excesiva exuberancia de los adornos. Han contribuído a formar esa falsa inducción, dos cosas, a mi juicio: 1.ª, el haber observado las obras de este arte sólo en época de extrema decadencia, cuando se ha abismado en lo más profundo del barroquismo; 2.ª, la coincidencia de que el arte decorativo de la arquitectura árabe se distingue por la multiplicidad del ornato geométrico.

Yafil (2) dice: "Como el arabesco excesivo es una de las características del arte decorativo árabe, los músicos orientales tienen predilección por la multiplicidad de ornatos. En nuestro tiempo la virtuosidad se mide por la fantasía y riqueza de trinos, apoyaturas, mordentes, gamas y rasgos que el cantor introduce al ejecutar una pieza. Villoteau y Lane observáronlo en Egipto; Jones y Paterson, en las Indias; Bourgault-Ducoudray, en Grecia; Pedro Aubry, en Turquía y Armenia. En el norte de Africa hemos encontrado la misma pasión de melismas en lo vocal y en lo instrumental; colman de adornos todos los vacíos, y el público no aplaude ni acepta los cantos desprovistos de esos ornatos."

Todas las afirmaciones que se han hecho por estos investigadores acerca de los caracteres de la música árabe medieval sólo se fundan en la experiencia exclusivamente reducida a la práctica musical contemporánea, grotesca, desafinada, de virtuosos pedantes que alteran tan caprichosa y rudamente las melodías que producen repulsión y molestia.

Hablando con franqueza debemos decir: una masa amorfa, invertebrada o sin neuro esqueleto, donde no se descubren elementos artísticos bien definidos; donde la línea melódica, pobre y descompuesta, se halla envuelta bajo montones de hojarasca; donde los ritmos se contraponen a melodías, y éstas carecen de tonalidad, podrá llamarse *ruido africano u oriental*, pero no música árabe: al chirriar de las norias no se le puede llamar música, aunque tenga, por lo menos, el atractivo del isocronismo.

Todos los errores provienen de haber invertido el orden lógico que debiera presidir la investigación: en vez de explicar la música africana y oriental de hoy por sus propios precedentes históricos, se ha querido hacer lo inverso: explicar lo pasado por lo actual; operación de alquimia imposible, como sería la de recomponer el Partenón con las ruinas de un edificio barroco.

La consecuencia inevitable ha sido el fracaso. Confiésanlo los estudiosos: Rafael Mitjana ha expresado esta verdad diciendo (1): "Se habla mucho del arte oriental, pero ha quedado casi desconocido"; "la música árabe es materia casi desconocida y de las más embrolladas". Y el italiano Pedro Tripodo, que se ha enterado bien de los trabajos realizados para dilucidar este asunto, después de loar (2) la diligencia y solicitud de los estudiosos y encomiar sus labores, acaba diciendo: "pero la verdad es que la música ha quedado sin esclarecer".

De lo investigado, pues, nada se puede claramente inferir; desconociéndose la verdadera música árabe, es temeraria toda afirmación acerca de si Europa ha recibido o no contagio de la misma. ¿Cómo podemos sostener que la música europea tiene caracteres distintos de la música árabe, si no sabemos lo que ésta fué? Dar por supuesto que la genuína representación de la música árabe antigua es la africana de hoy puede ser error que cierre la puerta a otras más discretas investigaciones; ¿no valdría más abrir todos los caminos, todas las direcciones, por si es posible tropezar con aquella que nos conduzca a la verdad clara y demostrada? Sólo así podrán cumplirse los votos del insigne Barbier de Meynard, que decía (3): "Día vendrá, sin duda, en que el misterio sea revelado." "El sistema musical de los árabes se ha desvanecido, quizá se podrá restaurar."

Ahora bien, si pudiéramos evidenciarnos de que la música árabe antigua poseía caracteres técnicos completamente distintos de los del arte actual de los países islámicos, y que la música verdaderamente clásica árabe era de orden muy superior al de la que hoy ejecutan los artistas africanos y orientales y persuadirnos además de que la música árabe deriva de las mismas escuelas clásicas de donde se supone que deriva también la música de Europa, ¿no vendrían a tierra las vallas que la imaginación errada ha

---

(1) Aun sin ello la desafinación suele ser frecuentísima y hasta habitual en todos los pueblos que no utilizan buenos instrumentos para sostener la entonación de la voz humana.

Tiersot, en su *Histoire* (pág. 321), cita este caso: "Un vasco muy competente nos ha informado que en su país, como en otras partes, desentonaban; y que esa era quizá la explicación de los *cuartos* de tono puestos en una colección de melodías publicada, sobre notas que parecen las más impropias para recibir esos accidentes."

(2) *Repertoire*, fasc. II, pág. 4.

(1) En *L'Orientalisme*, págs. 193 y 184.

(2) En su folleto *Lo stato degli studii sulla musica degli arabi*. pág. 4.

(3) En su *Ibrahim fils de Mehdi*, págs. 202 y 342.

levantado entre la música árabe medieval y la europea contemporánea?

Intentemos el estudio de lo que fué la música árabe oriental.

CAPITULO III

La música árabe oriental.—Su origen y desarrollo.—Prevenciones sociales y religiosas contra los músicos.—Estos son extranjeros.—Influencias persas y bizantinas.—Primitiva escuela del canto árabe en Meca, Medina y Guadilcora.

Las noticias que se conservan de las escuelas de canto y música árabes en la época de su gran florecimiento (siglos VIII y IX) son tan abundantes, tan precisas y concretas, transmitidas por personas tan técnicas y conocedoras del arte, que forman historia documentada, cual quizá no la haya alcanzado a tener ninguna de las naciones europeas actuales. Una sola obra, *El libro de las Canciones* del Hispahaní, constituye caudal tan abundoso, que equivale a una gran biblioteca. Merced a ella se puede investigar el origen y procedencia de la música árabe, averiguar la enorme difusión que logró, enumerar individualmente la multitud de cantores y músicos que la compusieron y ejecutaron y determinar con claridad suficiente no las ideas teóricas que esos artistas tenían acerca de la música en general, cosa que ahora no intentamos estudiar, sino los caracteres artísticos de la música que realmente se ejecutaba en aquellos tiempos (1), es decir, con la claridad que nuestra ignorancia del tecnicismo de entonces consiente.

Para nuestro objeto actual basta con iniciar el estudio en rápida exploración, extractando, aunque sea en forma deshilvanada y anecdótica, algunas informaciones en que directa o indirectamente nos parezca que se describan los caracteres artísticos de aquella música, relegando a término secundario las infinitas descripciones en que nos comunica las variadísimas emociones que causaba. Procuraremos seguir el orden cronológico (1) para precisar mejor su origen y vicisitudes.

La floración poética anteislámica, considerada por los musulmanes como el período más clásico de la poesía árabe, no parece que estuvo acompañada del arte musical, puesto que los historiadores de la música declaran que hasta la muerte de Mahoma los cantos del pueblo árabe eran de índole tan primitiva, tan inartística, que ni siquiera poseían el elemento rítmico: eran simple recitación: el canturreo monotono con que los camelleros árabes excitaban a sus bestias durante sus viajes por el desierto. Si hemos de juzgar por los que ahora ordinariamente usan los campesinos en tareas semejantes, en pueblos de escaso instinto o educación musical, bien podemos creer que aquellos cantos árabes serían cual nos los describen los historiadores: una salmodia, sin tonalidad, sin afinación y sin ritmo; y que sólo por virtud de arreglos posteriormente realizados por artistas extranjeros, acabaron por perfeccionarse técnicamente el *hidé* y el *nasab*, géneros primitivos de los camelleros árabes (2). Si antes del islamismo se recuerda a

---

(1) Penetraron en la literatura árabe por medio de traducciones, juntamente con las disciplinas filosóficas griegas, las clásicas doctrinas teóricas acerca de la música, las cuales inspiraron a los tratadistas musulmanes tales como Alquindí, Alfarabi y los Ijuán Asafa. Hasta se introdujo un tratado musical indio, titulado *Frutos de la sabiduría*. (Véase *Tabacat el Omam* del español Aben Said, págs. 14, 22, 29 y 52.)

De estas obras no hemos aprovechado más que algunos textos referentes a la práctica real de la música ejecutada en el tiempo en que vivieron los autores. La obra que principalmente nos ha servido es el *Libro de las canciones, Quitab-el-agani* (segunda edición de Bulac), libro incomparable, escrito por un hombre peritísimo, Abulfárach El hispahaní (nacido en 284 del Hégira, fallecido en Bagdad en 356 ó 357, 897 y 966 de J. C.), crítico objetivo que describe a veces las escenas musicales y los cantos con tal viveza, que nos haría formar idea bastante clara de su naturaleza y forma, si estuviéramos bien enterados del tecnicismo musical de aquellos tiempos. Suele indicar, aparte del nombre del poeta autor de la letra y del compositor de la música, la clase del canto (طريقة) especificado por el ritmo (إيقاع) y por el tono o traste que se pisa con el dedo al acompañarlo con el laúd, siguiendo las pautas del sistema clásico de Ishac El Mosulí. (*Agani*, I, 1 y 2.)

Contribuyeron a formar el caudal de este gran libro (constituído por 21 tomos en la edición que utilizamos) las obras siguientes, según el mismo autor nos informa:

1.º La obra de Yunus el Cátib, discípulo de Mabed, Abensoraich, Abenmohris y Algarid. Ese autor fué gran artista, compositor de las célebres canciones llamadas de Zainab (الزيانب) (*Agani*, VI, 113, 114, 115 y 116.)

2.º La de Yahia ben Marzuc de Meca, compositor, cantor, tañedor y maestro de Ibrahim El Mosulí; conocía muy bien todo lo concerniente al canto árabe antiguo. (*Agani*, VI, 15, 16 y 17.)

3.º La de su nieto Ahmed, el cual aventajó a su abuelo, en escrupulosidad. Por indagaciones más seguras se atrevió a corregir algunas falsas atribuciones de su antepasado. (*Agani*, XV, 62, 63, 64 y 65.)

4.º Una obra muy acreditada y divulgada, atribuída al célebre Ishac El Mosulí. (*Agani*, IV, 3, y III, 12.)

5.º El libro de Amer ben Baná, historiador musical muy erudito partidario de la escuela modernista de Ibrahim ben Elmahdí. (*Agani*, XIV, 50.)

6.º La de Obaidala ben Abdala ben Táhir, libro famoso, en que se preconiza un sistema de composición musical de arte muy escogido. (*Agani*, VIII, 42 y 43); y

7.º Otras obras de menor importancia, pero útiles, como son: el libro de Abenjordaba, utilizado por El Masudí (Vide *Prairies d'or*, texto y traducción, por C. Barbier de Meynard et Panet de Courteille. París, 1861); el de Abdala ben Motaz, sobre los cantos de Oraib y Xeria; el de Chahta, sobre los tomburíes o tañedores de bandola; el que Bedle compuso para Alí be Hixem; los cuadernos de Dananir, en que esta cantora anotó su repertorio personal, etc., etc.

Barbier de Meynard, en su *Ibrahim*, pág. 212, dice que Hibatolá, hijo de Ibrahim ben Elmahdí, fué también colaborador del Hispahaní.

(1) La obra del Hispahaní está en forma de diccionario.

(2) Ijuán Asafa, pág. 87, dicen del *hidé* que es el que usan los camelleros en sus viajes, en la obscuridad de la noche, a fin de que los camellos apresuren la marcha y no sientan la pesadez de la carga.

Masudí (edición árabe, en los márgenes del Almacarí de Bulac, III, 371), describe el *hidé* como género musical primitivo, como un sonsonete en que monótonamente se repite una frase *Ye hedia, ye hedia, ye yeda, ye yeda*. Del *nasab* dice que había tres clases: el *rocbaní*, el *sened* y el *hezech aliegro*.

Agani III, 84, refiere anécdota por la que se infiere que el

algún cantor en Arabia, ése es extranjero, v. gr., las diez cantoras (1), de las cuales cinco eran bizantinas, que cantaban en griego acompañándose con el barbito, y las otras cinco cantaban las canciones de Alhira.

Dentro del islamismo se nota un fenómeno, que salta a la vista al correr de la lectura de los libros de historia musical: la letra de la inmensa mayoría de las canciones se debe a poetas que son árabes de raza y lengua, mientras que la música está compuesta y ejecutada por músicos extranjeros. Se explica: el ser poeta entre los árabes constituía título de honor y de nobleza, motivo de loa y fama; a la inversa, el ser músico teníase por profesión denigrante, cuyo ejercicio conducía a la infamia. Estas dos artes hallábanse, pues, en los primeros tiempos del islamismo, completamente divorciadas.

En el pueblo árabe existía prevención social honda y arraigadísima contra los músicos, la cual se tradujo en prohibiciones y sanciones severas de la ley religiosa mahometana. "Con rara unanimidad los fundadores de los cuatro ritos ortodoxos, Abuhanifa, Málic, Abenjambal y Axafei, reprobaron la música y el canto a título de ocupación afeminada, impropia de caracteres viriles, o como diversión y juego indigno de hombres religiosos y formales. Abuhanifa llegó al extremo de equiparar el ejercicio de ese arte con el pecado de infidelidad, como renegar de la religión (2)." Siguiendo este criterio, las autoridades políticas prohibieron varias veces el canto y castigaron con dureza a los cantores (3).

Todo lo cual induce a creer que si la música llegó a gran florecimiento entre los musulmanes, debióse a infiltraciones extrañas, a influencias extranjeras que sobrepujaron todos los obstáculos morales que se oponían a su introducción en la cultura árabe.

En efecto: la primera generación de cantores musulmanes la constituyeron tres artistas, libertos extranjeros, que escandalizaron con sus liviandades a la gente sencilla y timorata de Medina, hasta el extremo de que la autoridad política, el Califa mismo, tomó la determinación de castrarlos a los tres, no para que se conservaran las buenas condiciones de su voz, sino para evitar el escándalo y el peligro de sus inmoralidades. Llamábanse Tuéis, Adalal y Hit (4).

De Adalal se dice que fué artista mediocre, de escaso repertorio y facultades; barítono que se acompañaba con el adufe o pandero. Se citan dos composiciones suyas: una, *taquil;* otra, *hezech* (1).

El más célebre de estos tres, de fama proverbial, fué Tuéis (2). Nació a tiempo de morir Mahoma. Se dice de él que introdujo el elemento rítmico en el arte musical árabe. No sabía tañer el laúd, acompañábase únicamente con el adufe, lo cual nos hace sospechar que sus cantos no fueron de arte muy complicado ni exquisito. Su primer canto fué un *hezech* (3); y compuso algunas melodías de este género y del *rámel* (4).

Los artistas que determinaron progreso más decisivo y rápido en el desarrollo o evolución de la nueva escuela fueron Saib Játer y Naxet. Los dos eran esclavos de un mismo señor; el primero sabía canciones árabes y se acompañaba con el adufe tradicional; el segundo cantaba las persas acompañándose con el instrumento que luego se hizo clásico, con el laúd; pero como estas canciones persas de Naxet entusiasmaban al amo mucho más que las canciones árabes, Saib Játer se apresuró a aprenderlas, y hasta puso letra árabe a la música persa de Naxet. Y como éste fué también maestro de Abensoraich y de Mabed, famosísimos cantores, y de las célebres cantoras Chamila e Izatolmila, dicho está que la música persa, artísticamente construída, cundió ya desde entonces entre los cantores árabes más renombrados (5).

Pero el cantor que más riqueza musical aportó, sin duda alguna, a la música árabe fué el famoso Abenmosácheh: introdujo multitud de melodías nuevas. En Siria aprendió las canciones bizantinas o griegas, que constituían el repertorio de los tañedores de barbito y el de los rapsodas o versificadores bizantinos (الا سطوخوسية) (6); en Persia se adiestró en tañer instrumentos y cantar las melodías persas; y luego, al volver a la Arabia, al Hechaz, provisto de un gran caudal nuevo, dedicóse a poner letra árabe a la música aprendida, si bien prescindiendo de ciertos tonos y ejercicios atrevidos (7), que se usaban en la música persa y bizantina y que no encajaban bien en la tradición artística de los cantores árabes (8). De lo cual, a nuestro modo de ver, se desprende que el canto

---

rocbani, no era artístico. Véase Abenjaldún, trad. Slane, II, 417 y 418.

(1) *Agani*, XVI, 13.

(2) Algazel, *Ihía*, II, 182.

(3) Ya iremos viendo casos en que se evidencia la descalificación social de los cantores. Hasta en el tiempo de Harún Arraxid se consideró de mal tono el que el juez de Bagdad conversara un rato con Abenchami, que era uno de los más distinguidos músicos de la capilla real. *Agani*, VI, 67.

(4) El nombre de este último aparece en distintos lugares con grafía diferente: unas veces *Hit*, otras *Himb*. *Agani*, IV, 39, y VII, 128.

(1) *Agani*, IV, 39. En su lugar correspondiente vendrá la explicación de estas palabras árabes técnicas.

(2) Palabra árabe que significa "pavito", pequeño pavo real.

(3) *Agani*, II, 164 y 165.

(4) *Agani*, IV, 36.

(5) *Agani*, VII, 179. Camaledín en su *Alimtaa*, fol. 200, dice de Saib Játer que fué el primero que tocó el laúd en Medina y el primero que ejecutó el canto artístico en el Islam. Según él, Saib Játer cantaba andando.

(6) En las iglesias bizantinas cantábanse versículos llamados *stiques*, del vocablo griego *stijos*. Se ve que perdura el tecnicismo métrico griego. V. Pargoise, *L'Eglise byzantine*, etc., pág. 106.

(7) Traduzco por *tonos* y *atrevimientos difíciles* las palabras árabes نغم و نبرات, más por sospechas, que por claro conocimiento del tecnicismo árabe. Hasan Husni Abdulwahab en su folleto *Le développement de la Musique arabe en Orient, Espagne et Tunicie* (Tunis, 1918, pág. 5) traduce نبرات por *saltos de lo grave a lo agudo*, siguiendo quizá la definición del diccionario *Tachalarús*.

(8) *Agani*, III, 81.

árabe entonces aún no consentía que penetrasen en él ciertas delicadezas técnicas.

Además, Abenmosácheh encontrábase en la Meca cuando se estaba reconstruyendo la gran mezquita, destruída por un incendio, y como se habían traído albañiles persas y bizantinos para ejecutar la obra, y éstos cantaban sus aires nacionales, él aprendió esa música y puso letra árabe a las melodías que aquéllos cantaban en sus respectivos idiomas. El mismo, personalmente, confesó después que había traducido literalmente las canciones persas y bizantinas (1).

Fué el primero que ejecutó esas traducciones, modelo que después, en posteriores tiempos, fué imitado por sus sucesores.

Abenmosácheh fué también maestro de Abensoraich y Algarid.

Abensoraich, uno de los más grandes artistas fundadores de la música árabe, era de origen turco (2); pero su educación técnica deriva de Persia, pues no sólo fué discípulo de Saib Játer y de Abenmosácheh, influídos por el arte persa, sino que aprendió a tocar el laúd de tañedores persas establecidos en la capital religiosa del islamismo, Meca, y se sabe que el laúd que personalmente usó para acompañarse era de la clase que se fabricaba en Persia (3).

Su voz era tan hermosa y potente, de timbre tan suave y exquisito, que todo el mundo, chicos y grandes, quedaban embelesados de oírle cantar (4), a pesar de que sus condiciones personales causaban un poco de repulsión: era imberbe, tuerto, calvo, lagrimoso (5), enfermizo (como que murió de elefantíasis) (6); pero para cantar en público él se cubría el rostro con un velo, y de este modo producía un efecto extraordinario; nadie en aquella edad llegó al extremo de su perfección. Al oír cantar a Abensoraich, llevando el compás con su varita, se recibía la impresión de que era un ángel (7) el que cantaba.

Cuéntase que Abensoraich, Algarid y Mabed hallábanse en la Meca en ocasión en que el Emir de la ciudad quiso desterrar de allí a los cantores. Estos, para afrontar la medida, dieron un concierto público; comenzó a cantar Mabed, y emocionó vivamente a la concurrencia; cantó Algarid en segundo lugar, y se levantó un lloro general; por fin se puso a cantar Abensoraich, y se produjo un clamoreo inmenso, que se comunicó a todos los habitantes de la ciudad, los cuales acudieron en manifestación ante el Emir para que revocara la orden (8).

Ibrahim el Mosulí decía: "El canto de todos los artistas suele ser creación del espíritu personal de un hombre; mas el canto de Abensoraich es creación del espíritu colectivo de todo el pueblo; hay cantos que emocionan alegremente y conmueven; otros son suavísimos y delicados; otros son muy técnicos y científicos; pues bien, las tres cosas juntas posee el incomparable canto de Abensoraich."

Para formarse idea precisa de la altura y perfección que por virtud de las facultades de este artista eminente logró alcanzar el canto árabe, supuesta ya la influencia general de la música persa y bizantina, bastará traducir el siguiente pasaje del Hispahaní (1): "Preguntaron a Abensoraich —¿Qué quiere expresar la gente cuando, refiriéndose a un cantor, dicen: "Fulano acierta, fulano no acierta"? El contestó: —El cantor que acierta y ejecuta como el arte pide es el que canta con perfecta afinación, produciendo correctamente los sonidos; el que realiza con holgura y amplitud las respiraciones; se ajusta a la medida de los versos; articula distintamente las frases con exacta pronunciación gramatical; sostiene con desahogo las notas largas; sabe pararse en las cesuras o silencios y en las notas breves; se acomoda al movimiento de los varios ritmos; no prodiga los tiempos fuertes gritando de manera excesiva; y todo ello sin perder un instante la marcha cadenciosa y rítmica que señala el acompañamiento."

A mi juicio, aun en la hora actual en Europa, esas instrucciones de Abensoraich podrían considerarse como el mejor código del cantante.

Junto a Abensoraich debe recordarse a su discípulo y criado Algarid. Este fué un mestizo, beréber, liberto de unas célebres plañideras, las Ablat, las cuales se lo entregaron a Abensoraich para que lo tuviese de sirviente, y de ese modo, estando a su lado, aprendiera a cantar. A él antes le habían enseñado ya sus patronas las canciones tristes o endechas que se dirigen a los muertos, y él se había aficionado a este género; pero luego, aumentando su repertorio, llegó a emular a su gran maestro; el cual, al advertir la reputación creciente e invasora que su criado iba adquiriendo, tuvo que apelar, para conservar la primacía, a la estratagema de dedicarse a cantar *rámeles* y *hezeches*, géneros más movidos y ligeros, y más aceptos del gusto del público.

A pesar de todo, las mujeres de la Meca llegaron a preferir a Algarid, a quien buscaban afanosamente para que cantase en las veladas; y los peregrinos que acudían a la ciudad santa solicitábanle para que se hiciese oír; y después de oírle prodigábanle aplausos, repitiendo que no habían jamás oído cosa mejor (2). Hasta se creó la leyenda de que él oía cantar de noche a los genios, y luego componía sus cantos inspirado por aquella música (3).

No se ha sabido cómo murió; se supone que los genios le mataron (4).

Al lado de estos cantores, que pusieron los cimientos de la nueva escuela, hay que señalar también la parte no escasa que en ese movimiento tomaron las mujeres. Leyendo el libro del Hispahaní, se nota a cada página que en los

(1) *Agani*, III, 81, 82 y 83; I, 95. En varios lugares se repite con insistencia la noticia de que tradujo al árabe las canciones persas.
(2) *Agani*, I, 94.
(3) *Agani*, I, 95.
(4) *Agani*, I, 109.
(5) *Agani*, I, 94.
(6) *Agani*, I, 124.
(7) *Agani*, II, 126.
(8) *Agani*, I, 114.

(1) *Agani*, I, 122.
(2) *Agani*, II, 124 y 125.
(3) *Agani*, II, 131.
(4) *Agani*, II, 143.

primeros tiempos del islamismo debía ser muy frecuente el que las esclavas cantasen alegres canciones en las tabernas (que hoy llamaríamos cafés), o en lugares y ocasiones en que la gente se divierte (convites y fiestas); y lamentaciones o endechas en funerales o entierros. Pero esos cantos, al pronto, no debieron ser muy artísticos, a juzgar por las cualidades nuevas que el canto de las mujeres comenzó luego a adquirir.

Las cantoras que más se distinguieron dentro de la nueva escuela, de canto rítmico o acompasado, según los verídicos informes que se nos han transmitido, fueron Izatolmila y Chamila. Izatolmila era una esclava de irreprochables costumbres, guapísima, de amable trato, de amenísima conversación y que se expresaba con mucha elegancia de estilo. Se le puso el nombre de Izatolmila por un gracioso gesto o movimiento que hacía al andar.

Comenzó su educación artística aprendiendo las canciones de la escuela antigua, es decir, las de las cantoras Sirín, Zarnab, Jola, Rabeb, Selma y Raica (ésta última fué su maestra); pero, al llegar a Medina Saib Játer y Naxet con sus cantos persas, aprendió de ellos algunos temas melódicos (نغم), con los que ella compuso canciones admirables (1).

Ejecutaba divinamente: tenía una voz extensa y llena, que desde muy lejos se oía, y acompañábase con el laúd o con el arpa, o con otros instrumentos que con destreza manejaba y tañía mejor que nadie. Ella fué realmente la que sedujo al pueblo de Medina a aficionarse al canto, haciendo caer a todo el mundo en esa falta de moral religiosa (2).

En la persona de Chamila vino a posarse la soberanía artística de la primera generación de los que cantaron en árabe. Todos ellos la oyeron y todos la aclamaron como reina del canto, desde Tuéis a Mabed.

Abensoraich iba a visitarla para aprender de ella, y Mabed llegó a decir que Chamila era la piedra angular del arte musical árabe.

La propia Chamila refirió algunos hechos que nos explican cómo fué su formación artística. Cuenta que un día oyó tocar el laúd y cantar a Saib Játer (discípulo de Naxet, el persa), y que aprendió la melodía, pero no la letra; y con esa melodía construyó ella una canción que a la gente agradó mucho más que la canción primitiva.

Por su carácter afable y alegre se hizo popularísima; su biografía está llena de descripciones de escenas graciosas, en las que aparece como mujer de grandes atractivos, que gozaba de muchas simpatías.

Abrió escuela de canto, y acudieron tal multitud de esclavas, que el amo de Chamila obtuvo ganancias que no había podido soñar o imaginar. Fué maestra de Mabed y Abenaixa; de Hababa, Salema, Aquila, La Aquiquía y de las dos Axemesíes, Jalida y Rabiha, todas célebres cantoras.

En las peregrinaciones especialmente es cuando muchísimos amos mandaban a sus esclavas para que ella las enseñase; y hubo peregrinación en que multitud de cantores, entre los que estaban Abenmosácheh, Abensoraich, Algarid, con infinidad de cantoras y de gente noble y del pueblo, salían a recibirla gozosamente a su entrada en Meca.

Un día, siendo ya liberta o emancipada, sentóse en un sillón de su casa e invitó a todos los que pasaban diciéndoles que podían entrar a oírla. La casa se llenó hasta las azoteas. Mientras la gente acudía, sus esclavas, ataviadas con mandiles, sirvieron bebidas a toda la concurrencia. Cuando en la casa ya no cabían más, dijo Chamila a los presentes que tenía el propósito, fundado en escrúpulos religiosos, de abandonar el canto: había tenido una pesadilla, un sueño, que la había amedrentado. La gente, al oírla, manifestóse dividida en varios pareceres, hasta que se levantó un alfaquí y declaró que el canto era placer muy lícito, y que eran unos estúpidos ignorantes los que sostenían que el cantar fuese pecado. Cantó entonces Chamila, y al acabar, a voz en grito, aplaudieron todos dando gracias a Dios de que a la comunidad musulmana no se la hubiese privado del canto (1).

El arte triunfaba, acallando todos los escrúpulos religiosos que los celosos musulmanes trataban de mantener en el pueblo.

Para terminar la relación histórica de la gran generación de artistas que fundaron el arte del canto árabe, debemos mencionar a Abenmohris, Mabed y Málic: Abenmohris era hijo de un sacristán de la mezquita Caaba, procedente de familia persa, discípulo de Abenmosácheh. Se dice de él lo mismo que se ha dicho de su maestro: que estuvo en Persia y en Siria, donde aprendió melodías persas y bizantinas, a las que luego aplicó letra árabe; que fué el primero que cantó en el género *rámel* (2).

Como era hombre muy enfermizo y de enfermedad contagiosa (murió de elefantíasis), era esquivo y no trataba con la gente, por lo cual su vida pasó casi en la obscuridad. Sus cantos se conservaron porque un amigo suyo, que le socorría y pagaba sus viajes, los aprendió, y una esclava de este su protector difundiólas después.

Como cosa especial e importante debe consignarse que fué el primero que puso música a *pares de versos*, porque, según decía él, con un verso solitario no podía completarse bien la melodía. Esta novedad suya fué luego imitada por los sucesores (3).

Ishac el Mosulí, gran crítico musical, clasificaba a los cantores de aquella generación en el orden siguiente: 1.°, Abensoraich; 2.°, Abenmohris; 3.°, Mabed; 4.°, Algarid; 5.°, Málic (4).

---

(1) *Agani*, XVI, 12 y 13.

(2) Kosegarten en su *Chrestomatia* publica un texto de *Agani* sobre Izatolmila.

(1) *Agani*, VII, 118, 119, 121, 122, 128, 131, 132, 135, 136.

(2) Antes nos han informado que Abensoraich los cantaba y que Tuéis los compuso.

(3) Texto interesante que nos da a entender que la melodía de las canciones anteriores a Abenmohris únicamente tenían dos frases melódicas correspondientes a los dos hemistiquios de un solo verso, y que desde su tiempo en adelante se añadieron dos más para el segundo verso, completándose así la cuarteta melódica.

(4) *Agani*, I, 145, 146.

Ese era el juicio de un técnico; pero el voto popular dió la supremacía de la fama a Mabed, hasta el punto de hacerla proverbial.

El celebérrimo Mabed tampoco procedía de raza árabe; su padre era negro; él, mestizo. Fué discípulo de Saib Játer y de Naxet; componía con mucho arte, cantaba primorosamente, con una voz varonil, dura, sólida, potentísima, que entusiasmaba a los oyentes; y, sobre todo, debió ser buen maestro, pues multitud de cantores famosos se formaron en su escuela, y de él aprendieron muchísimas esclavas, las cuales difundieron su fama por todo el imperio musulmán (1).

Consérvase memoria de un pormenor un poco significativo de su manera de componer. Refiere Ishac el Mosulí, que se le preguntó a Mabed: —¿Cómo te las arreglas para componer tus cantos? Y contestó: —Monto en mi cabalgadura, llevo el ritmo con la vara dando golpes sobre la silla de montar y canto a media voz, sujetando el verso al ritmo, hasta que logro ajustar la melodía.

Se dice que, realmente, en los cantos de Mabed se distinguían con claridad los efectos rítmicos de su manera personal de componer (2).

Málic, nacido en Medina, discípulo de Chamila y de Mabed, fué un gran cantor y compositor; pero para nuestro objeto lo más interesante es la particularidad técnica de su personal manera de componer. El mismo confiesa que aprendía los cantos populares que corrían entre el pueblo y los arreglaba, añadiendo y quitando, hermoseándolos y aderezándolos a su gusto; llegó por este sistema a componer con tal perfección, que aun imitando los cantos de su maestro Mabed, los dejaba tan bien construídos, que los superaba.

Compuso melodías nuevas imitando las endechas que las plañideras vulgares cantaban llorando y lamentándose; y resultaron más dulces y artísticas con los añadidos y arreglos que él hacía; en otra ocasión aprendió una melodía sin palabras que tarareaba un arriero de Siria, guiando una recua de asnos, y le puso letra árabe; en otra se sirvió de un cantarcillo que oyó a un tejedor de la Meca.

De uno de esos cantos populares se sirvió para emocionar al califa Algualid, al cual no habían gustado los cantos de Málic a la primera audición. Enterado éste del escaso efecto logrado, bebió unas cuantas copas de vino, entró en palacio dando fuertes golpes en el llamador de la puerta y se puso, a plena voz, a cantar esa popular melodía; y entonces consiguió emocionar y entusiasmar a Algualid (3).

Figuras de segunda magnitud en este primer período, en Meca y Medina, hay muchas, algunas de las cuales conviene recordar.

Abenaixa, discípulo de Mabed y Málic, fue un excelente cantor, de voz hermosa y muy hábil; pero era tañedor mediano, y tenía que valerse para cantar de otro que le acompañase bien. Aprendía muy rápidamente las canciones y cantaba repentizando, con lo cual los medinenses estaban entusiasmados. A eso debió parte de su fama (1).

Adarmi fué un músico ocasional. Un amigo suyo tenía una bodega de vino sin vender. Aquél compuso una canción llamada "del buen vino tinto". Cantóla, se hizo muy popular, se vendió todo el vino y Adarmi tornó a las buenas costumbres anteriores, dejando abandonada ya la música (2).

Salema el Cas era una esclava mestiza que se crió en Medina y sobresalió en el canto; oyóla el califa Yecid y la compró, pagando por ella 20.000 dinares. Constituyeron su especialidad los cantos fúnebres, con los que hacía arder los corazones y llorar. Una de las endechas que ejecutaba la había compuesto Mabed expresamente para que la cantara Salema (3).

Jalida era en Meca esclava de Abenxemés; ella, Aquila y Rabiha fueron conocidas por las tres Xemesíes. Compuso una canción con la que Abenchami al cantarla producía emoción extraordinaria (4).

Fuera de Meca y Medina no hubo en aquel tiempo cantores de gran fama; pero se formaron dos centros musicales dignos de mención: el de Guadilcora, en la península arábiga, y el de Alhira en el Irac.

Omar ben Daúd fué el maestro de los cantores de Guadilcora. Aprendió el canto de los maestros de Meca y fué no sólo muy diestro cantante, sobre todo en el género triste en que emocionaba vivamente, sino también compositor muy técnico.

Cuenta él que una noche viajando entre Medina y Meca, oyó la voz de un hombre que cantaba melodía tan bonita cual ninguna de las que antes había oído. Estuvo a punto de desvanecerse y caer de la cabalgadura: tal fué su emoción. Bajóse luego y fué en busca del que cantaba, y vió que era un pastor. Expúsole su deseo de que la repitiera; el pastor exigióle su remuneración, otorgósela y la repitió aquél tantas veces cuantas fueron precisas para que Omar la aprendiese (5).

Discípulo de este Omar fué Alhácam ben Maimón, de origen persa. Distinguióse más como compositor que como cantante. Decía Ishac el Mosulí: "En cuatro géneros se ha llegado ya a la meta: en el *taquil*, superó Mabed; en el *rámel*, Abensoraich; en el *hezech*, Alhácam, y en el *majurí*, Ibrahim (el Mosulí) (6)."

Como discípulo de la escuela de Guadilcora, se cita a Honáin de Alhira (7), que era un camallo cristiano que

(1) Contribuyó también a la gran fama de Mabed el haber ido a la corte de Damasco, en la cual el califa se entusiasmaba tanto de oír a Mabed, que hacía locuras, hasta el extremo de arrojarse a una balsa llena de agua y otras tonterías por el estilo.
(2) *Agani*, I, 18, 19, 21, 23, 26, 31.
(3) *Agani*, IV, 166, 167, 168, 171, 172.

(1) *Agani*, II, 59, 65, 74.
(2) *Agani*, II, 173.
(3) *Agani*, VIII, 5-13.
(4) *Agani*, XV, 10.
(5) *Agani*, VI, 137.
(6) *Agani*, VI, 62-64.
(7) Alhira era una ciudad de la región de Cufa arruinada ya en tiempos de Almocadasí, fines del siglo IV de la Hégira. Vide *Bibliotheca Geographorum arabicorum* publicada por De Goeje. Parte tercera (Leiden, 2.ª edición), pág. 112.

por su oficio tenía que servir, llevándoles frutas, a cantoras y cantores; oyólos y aprendió tan bien que se hizo célebre: fué discípulo de Omar ben Daúd y de Alhácam el Guadi, y el más distinguido cantor del Irac.

Cuenta Honáin que en cierta ocasión estuvo en Emesa y que preguntó dónde se reunía la gente del bronce, y éstos le invitaron a asistir a sus reuniones. Allí, enterado de que no había ningún cantor presente, pidió un laúd y comenzó a cantar unas célebres canciones de Mabed (1); pero la concurrencia se mantuvo impávida cual si hubiera cantado a las paredes: les había parecido excesivamente seria la música de Mabed; visto el mal efecto, cantó las de Algarid, y nada..., se hicieron los desentendidos; comenzó entonces a cantar los allegros de Abensoraich y los *hezech* de Alhácam y otras canciones personales suyas, esforzándose cuanto pudo para insinuarse y vencer la frialdad; pero se quedaron tan frescos. Al acabar le dijeron: "¡Ah, si estuviera aquí Abumonábih!" Y vino por fin éste: era un vejete indecente y ridículamente trajeado, a quien todos se apresuraron a saludar y obsequiar. Cogió el laúd, cantó y le aplaudieron todos entusiasmados de aquel esperpento. Honáin, asqueado, se marchó de Emesa para volverse a su ciudad natal.

Estando en ella ocurrió que el gobernador del Irac publicó una orden prohibiendo el canto en su provincia; y un día en que el gobernador dió permiso para que la gente del pueblo entrara en su palacio a visitarle, se presentó Honáin, llevando el laúd escondido bajo las ropas. —Señor gobernador —le dijo—, yo tengo un oficio con el que mantengo a mi familia. Usía ha prohibido que se ejerza, y esa prohibición pone en trance apurado a mí y a mi familia. —¿Cuál es? —preguntó el gobernador. —Este —dijo, descubriendo el laúd. Ordenóle que cantara; puisó las cuerdas, cantó y emocionado y llorando el gobernador exclamó: —Sólo a ti consiento que cantes (2).

El príncipe Ibrahim ben Elmahdí, que oyó cantar a un nieto de Honáin las canciones que su abuelo había compuesto, dice que no le parecieron bonitas; ese nieto las cantaba con dureza, sin suavidad, sin la debida separación de frases melódicas. Pero el mismo nieto cantó una de Abensoraich, y resultó bonita.

Quizá Honáin estuviese influído por la tradición de las antiguas canciones de Alhira, de las cuales se dice que constituían un género intermedio entre el *nasab* y el *hezech*, tirando más hacia el *nasab*, clase de canciones que se fueron abandonando hasta el punto que dejaron de usarlas los más distinguidos cantores (3).

Honáin llegó a extremada vejez y murió de manera singular. El y varios cantores dieron una audición pública en la propia casa de Honáin; acudió tanta gente que se llenó toda la casa, incluso las azoteas; y se cargó tanto el peso, que se desplomó el edificio, matando a Honáin (4).

Con este brevísimo resumen de someras y poco orgánicas noticias habrá podido el lector curioso y atento formar idea, aunque sea superficialmente, acerca de los orígenes y progresos del arte musical en países islámicos.

La región en que brillaron los primeros artistas fué la de Meca y Medina, no porque hubiese existido antes allí tradición musical, sino porque fueron ciudades a las que las familias árabes de abolengo, enriquecidas hasta la opulencia con el botín de las guerras de conquista, atrajeron las artes suntuarias y otros elementos de cultura que poseían los pueblos conquistados (1). Entró en ellas la Música, porque músicos extranjeros, que no eran árabes, la llevaron. Los árabes tuvieron el gusto de oírla, pagarla y fomentarla. Las peregrinaciones anuales a las dos ciudades santas fué un excelente medio de difusión de la nueva escuela de canto, que se propagó con rapidez pasmosa. Las familias más acomodadas de todo el Imperio acudían a proveerse de esclavos y esclavas que hubiesen allí aprendido a cantar. Fueron muchas también las que se mandaron a Meca y Medina para instruírlas, y hasta se hizo negocio el comercio de comprar esclavas, enseñarlas y revenderlas, exportándolas a las provincias más distantes. El atractivo del canto fué más potente que las prohibiciones religiosas; hasta las mujeres, que son más timoratas, dedicáronse a cantar, no sólo endechas, como las plañideras antiguas, sino las nuevas y muy alegres con que se regocijaron en bodas, fiestas, festines, casas de bebidas, oyéndose en todas partes laúdes, arpas y salterios.

Nació la música árabe, no por generación espontánea ni por raptos líricos personales, sacándola de la nada, sino por directa imitación de las melodías persas y bizantinas, las cuales fueron aprovechadas, juntamente con la música instrumental, y con los mismos instrumentos con que se ejecutaban en esos pueblos vecinos conquistados.

Los artistas eran populares en el sentido de que procedían de clases bajas, como que su oficio estaba descalificado; pero el público era internacional, es decir, el que se congregaba en las peregrinaciones de gentes que procedían de los más lejanos países. Los temas melódicos procedían de escuelas artísticas de civilización antigua; pero selegidos por el gusto popular, conservados por profesionales entendidos. Artistas escrupulosos e inspirados los acomodaron y aun renovaron para acoplarlos a las formas métricas de la poesía árabe.

La Música, como voladora golondrina, vino de Persia y Bizancio a revolotear y a posarse algún tiempo en los arenales de la península arábiga, donde hasta entonces no había anidado.

Se mantuvo allí pocos siglos, pasados los cuales hubo de volar en busca de otro horizonte; porque ahora, en la actualidad, ya no queda en Meca ni en Medina ni el recuerdo de las canciones que en otro tiempo regocijaron o emocionaron a sus habitantes. Los europeos que las visitan no encuentran rastro alguno de la antigua mú-

---

(1) Llamábanse las *haniat*.
(2) *Agani*, II, 116, 117, 119.
(3) *Agani*, II, 121.
(4) *Agani*, II, 122.

(1) Véase *L'attitude de l'islam primitif en face des arts*. HENRI LAMMENS, *Journal Asiatique*, septiembre-octubre 1915.

sica que en ellas floreció, y afirman que *la música allí ha muerto completamente*. Así lo dice Burkhard (1).

CAPITULO IV

La Música en la corte de los califas: Damasco y Bagdad.—Su apogeo en tiempo de Harún Arraxid.—Los grandes compositores clásicos: Ibrahim el Mosulí y su hijo Isaac.

Los primeros califas, representantes genuínos del espíritu austero y viril de los árabes, fueron hombres demasiado serios y religiosos para que cayesen en la tentación de entretenerse oyendo música. Además, entonces aún no se había formado siquiera la escuela musical árabe. Sólo después de subir al trono los Omeyas y haberse iniciado el nuevo movimiento artístico en Meca y Medina se introdujo en la corte damascena el vino y la música, que, antes y después, dentro del islamismo, han sido compañeros inseparables.

Los monarcas de esta familia, de quien se dice que estuvieron apasionados por la música, fueron Yecid I, Yecid II y Gualid II (2).

Cuenta el Hispahaní que Yecid I, hijo de Moavía, introdujo la costumbre de celebrar fiestas musicales en palacio, haciendo pública ostentación de su incontinencia en la bebida y de entregarse a los placeres de la música. Tuvo por comensal y compañero a su esclavo Sarhón, artista cristiano. Sáib Játer frecuentó también su palacio, donde acompañaba al soberano en francachelas ruidosas. Este califa no tuvo escrúpulos de emplear el correo del Estado, la estafeta oficial musulmana, para hacer venir de la Meca a un cantor, llamado Abuleheb (3), del que se quedó prendado y a quien recompensó con esplendidez, dándole dineros y vestidos que solían regalarse a los altos dignatarios del Imperio. En su reinado comenzó a formarse la escuela del canto árabe en Meca y Medina y a tocarse instrumentos y a beberse vino públicamente (4).

Yecid II se hizo célebre por sus amores con Hababa, cantora de quien se enamoró siendo él joven, en un viaje que hizo a la Meca; luego, al subir al trono, compróla por 4.000 dinares. El canto de Hababa le embelesaba y enloquecía; su pasión llegó a tal extremo, que cuando ella murió, Yecid tuvo su cadáver sin enterrar tres días, y en ellos no hizo más que mirarla, besarla y llorar.

Quince días después, de tristeza, fallecía el monarca (5).

Gualid II no se contentó con el placer de oír música y rodearse de músicos y cantores, que hizo venir de Medina y otras partes, sino que aprendió a tocar el laúd y hasta compuso algunas canciones que él mismo se acompañaba con el adufe y otros instrumentos; y algunas veces lo hizo como un juglar de la calle, sin pudor ni delicadeza, emborrachándose y poniéndose a cantar las alegres canciones de Tuéis, aunque después, al serenarse, avergonzado de sí mismo, prohibiese a los que habían presenciado la escena que a nadie informaran de lo que habían visto (1).

Su reinado coincidió con el florecimiento del canto en Meca y Medina, con Abensoraich, Mabed, Algarid, Abenaixa, Abenmohris, Tuéis y Dahmán, alguno de los cuales cantó también en la corte; y en su tiempo se puso de moda en todo el Imperio el tener esclavas cantoras instruídas en ambas ciudades santas (2).

El arte musical se fué propagando sin estímulos artificiosos cortesanos. A los Omeyas de Damasco se debe muy poco; de las escenas palaciegas de su corte que nos describen los historiadores (3), se infiere que estos califas aún conservaban la rudeza del desierto, inclinábanse más a las bromas histriónicas, burdas y aun soeces, que a delicadezas artísticas; para encontrar refinamiento, pulcritud y elegancia, hay que esperar a que brille en todo su esplendor y riqueza la corte fastuosa de los Abasíes en Bagdad.

El primer califa de esta familia que fundó a Bagdad (mediado el siglo VIII de Jesucristo), Almansur, no sólo no era aficionado a la música, sino que prohibió severamente el que se cantara o tañesen instrumentos en su palacio. Un día oyó un gran alboroto dentro de sus habitaciones y ordenó que le informaran del caso. Dijéronle que uno de los servidores palatinos estaba tocando un tombur o bandola, rodeado de esclavas, las cuales se divertían oyéndole y riendo estrepitosamente. Preguntó entonces el califa: "¿Qué es un tombur?" Y al enterarse de que era un instrumento de música que fabricaban en el Jorasán, levantóse y se fué directamente allá donde lo tañían. Las esclavas, al advertir que el califa se iba acercando, echaron a correr cada cual por su parte, y el monarca, incomodado, ordenó que rompieran el tombur en la cabeza del músico, y luego arrojó a éste de palacio, vendiéndolo como esclavo vil (4).

La música, como se ve, aunque perseguida, hallábase subrepticiamente ya dentro del palacio de los Abasíes; y los sucesores de Almansur, educados por esas mismas esclavas palaciegas que se divertían con la música, era casi imposible que se libraran del contagio ni continuasen con las prevenciones antiguas.

Entre tanto, después de pasada la generación de los insignes maestros de Meca y Medina que fundó el canto árabe, y hemos recordado en el capítulo anterior, apareció otra que vino a continuar las mismas tradiciones, conservando la pureza de aquel sistema artístico; consignó por escrito las noticias que de los primitivos maestros se les habían comunicado; compuso nuevas can-

(1) Apud Christianowitsch, *Exquise*, pág. 8.
(2) De Hixem I se sabe que era incapaz de distinguir un barbito de un tombur o bandola. Abulfarache; pág. 200.
(3) Masudí, V, 450.
(4) Masudí, V, 156 y 157.
(5) Abulfarache, 199.

(1) *Agani*, VIII, 155, 156.
(2) Masudí, VI, 4.
(3) *Agani*, VI, 120.
(4) Abulfarache, 213.

ciones, en las que se sujetaba al método tradicional, y difundió las nuevas y las viejas hasta introducir en Bagdad la escuela clásica.

Son varios los artistas que de esa nueva generación se recuerdan: Abadil, del que se dice que fué el mejor artista de este período, compañero de Yunus el Cátib, Sayat y Dahmán, no salió del Hechaz (1); Abenabad, compositor de clásica factura, maestro de Yunus el Cátib (2); Dahmán, artista mediocre, pero muy hábil para enseñar a esclavas (3); El Guabisi, cantor musulmán que se hizo cristiano y se marchó a Constantinopla, donde se dice que al cantar lloraba por el remordimiento de haber renegado (4).

La principal figura de ese período fué Sayat, discípulo del erudito historiador de la música árabe Yunus el Cátib. Fué excelentísimo cantor, tañedor y compositor y maestro directo de Abenchami y de Ibrahim el Mosuli. Estos discípulos suyos opinaban que su maestro fué el mejor cantor de su tiempo, y su canto encendía la sangre más que un baño caliente. Solía acompañarse de un flautista llamado Habal y de un tañedor que se llamaba Ocab. Compuso unas ochenta canciones ajustadas a las pautas tradicionales y recomendó al morir que las conservaran sin alteración alguna desde la primera nota a la última (5).

Gran artista de esta época fué también Basbas, esclava mestiza, la cual, instruida por los maestros de los primeros tiempos, alcanzó eminente lugar dentro del palacio real de los Abasíes. Primeramente la poseyó un comerciante muy acreditado que tenía una colección de excelentes esclavas cantoras, por lo cual a su casa solía acudir la gente noble a oírlas; y esos mismos oyentes se constituían en encubridores del comerciante, ocultando el comercio ilícito que él hacía. Elmahdí, siendo príncipe heredero de Almansur, sin saberlo su padre, compró a Basbas por 17.000 monedas de oro; y hasta se dice que de ésta tuvo a su hija Allía (6).

Yecid Haurá de Medina fué ya músico palatino de los Abasíes en tiempos de Elmahdí. Este artista distinguióse principalmente por su elegante manera de accionar al tiempo de estar cantando. El e Ibrahim el Mosuli formaron sociedad, con el fin de comprar esclavas, instruírlas en el canto y revenderlas (7). Ibrahim tuvo cuidado de recomendar a esas esclavas que imitasen y aprendiesen los gestos y actitudes que Yecid Haurá hacía al cantar, porque, según aquél, este hombre era la suprema elegancia cantando. Ellas, obedientes, aprendieron esas maneras y las enseñaron al propio Ibrahim y a su hijo Ishac. Ibrahim, además, les recomendó que enseñasen eso mismo a todos los que con ellas comunicaran; y así lo hicieron, hasta que se hizo vulgar, extendida y ordinaria, aun entre el pueblo, una cualidad peregrina que antes poseía únicamente un solo cantor (1).

Felih Benabillaurá fué también cantor de Elmahdí, y muy apreciado por éste. A todos los demás cantores solía oírles detrás de la cortina o citara; pero a Felih le oía directamente y sin cortina. Fué compositor de gran fama. Sus cantos se popularizaron particularmente en Damasco (2).

Pero el apogeo de la escuela musical árabe tuvo lugar en el reinado de Harún Arraxid y sucesores inmediatos. Los Abasíes, al establecer su corte en plena Mesopotamia, dejáronse influir más intensamente de la cultura persa, hasta el extremo de imitar la organización palatina de los Sasánidas. En tiempos del emperador Ardaxir figuraban entre los empleados palatinos, en rango inferior al de los funcionarios políticos, varias categorías de músicos y cantores, los cuales constituían lo que hoy podríamos llamar capilla real. Estos músicos, además de su sueldo ordinario, recibían pagas extraordinarias en las ocasiones en que lograban emocionar vivamente a los emperadores persas (3).

Harún Arraxid y sus sucesores, siguiendo el ejemplo de los emperadores persas, tuvieron en su palacio, por lo menos, tres categorías de cantores y músicos (4), a juzgar por desperdigadas noticias que nos han llegado. Estos artistas habían de cantar y tocar normalmente ciertos días de la semana (5), y, además, siempre que al soberano le viniera el deseo de oír música. Para dar sus conciertos se les colocaba en un salón de palacio donde celebraba su tertulia el califa, pero separados de éste por medio de una gran cortina o citara. Tenían un director, que se llamaba el jefe de la citara (6), el cual comunicaba directamente con el soberano para recibir sus órdenes acerca de lo que habían de ejecutar los músicos tras la cortina.

Por virtud de esta separación, no podía el monarca tener el gusto de ver a los músicos. Por otra parte, los músicos, creyéndose sujetos a rigorosa etiqueta palaciega, gozaban de poca libertad. Al califa cansaba a veces la escasa espontaneidad de esas sesiones. Se cuenta de Harún Arraxid que dijo a uno de sus amigos: "Yo desearía ver a los que suelen venir a mi tertulia y a los cantores, todos juntos, comiendo, bebiendo y divirtiéndose sin etiqueta ni respetos, haciendo lo que hacen en sus casas entre amigos íntimos; para ello lo mejor es que yo me ponga en sitio donde no me vean y les pueda ver. Iré yo con mis parientes fulano y zutano y los dignatarios zutano y mengano, a tu casa de mañanita, antes del amanecer. Tú madrugas y visitas a fulano y zutano y a todos los cantores, y les invitas.

---

(1) *Agani*, V, 166.
(2) *Agani*, VI, 14.
(3) *Agani*, V, 133.
(4) *Agani*, V, 175.
(5) *Agani*, VI, 6, 7 y 8.
(6) *Agani*, XIII, 110.
(7) Camaledín en su *Alimtaa*, fol. 182, dice: "Si una esclava no es cantora, vale mil; si es cantora, dos mil."

(1) *Agani*, III, 70.
(2) *Agani*, IV, 98.
(3) Masudí, II, 157 y 159; VI, 121, 122.
(4) *Agani*, XXI, 9.
(5) El califa Elguátec tenía una sesión semanal de música (*Agani*, XXI, 150). Algunas veces el Monarca abría concursos para estimular a los músicos, ofreciendo distintos premios para quien más se distinguiera. (Vide *Ibrahim ben Mehdi*, Barbier, pág. 301.)
(6) *Agani*, XI, 73, 74.

Ellos que se pongan en sitio donde les podamos ver y no nos vean. Obséquiales y hasta regálales vestidos."

En efecto, así ocurrió: se les presentó la comida a la vista de Harún Arraxid, y comieron; sacaron el vino, y bebieron; se les hizo regalos y cantaron con tanta novedad (algunos hasta improvisaron), despreocupación y gracia, que Harún Arraxid, entusiasmado, estuvo a punto de salir del escondite (1).

Aparte de estos músicos a sueldo, vivían en palacio multitud de esclavas y esclavos cantores y bailarines.

En tiempos de Harún Arraxid se organizó en palacio una fiesta y se reunieron dos mil esclavas cantando un *hezech* (2).

En los días de Alamín, celebróse en palacio una fiesta musical nocturna en que tomaron parte todos los del servicio palaciego, llenándose el salón de fiestas de esclavos y esclavas que cantaban a coro, y estuvieron así, cantando y danzando, la noche entera, hasta el amanecer (3).

Y el músico Abensadaca cuenta que un domingo de Ramos (fiesta cristiana) entró en el palacio de Almamún a tiempo en que estaban allí veinte esclavos bizantinos, ataviados con ropaje de seda griega, con sus cinturones, sus cruces de oro al cuello y ramos de palma y olivo en las manos; y que el califa ordenó a Abensadaca que cantara y tocara mientras los esclavos bizantinos bailaban varias danzas suyas, y entusiasmaron tanto al Califa aquellos bailes y cantos, que se emborrachó y recompensó a Abensadaca con mil monedas de oro (4).

Pero todas estas escenas, por curiosas que sean algunas de ellas, no nos ayudan a formar idea exacta de la parte técnica de la música que entonces se ejecutaba.

Para informarnos concretamente habremos de comunicar con los dos músicos más eminentes de aquella época, que personifican el clasicismo de la música árabe, Ibrahim el Mosulí y su hijo Ishac. Ambos fueron los músicos más distinguidos del palacio de los Abasíes.

Ibrahim el Mosulí procedía de noble familia persa; nació en Cufa el año 125 de la Hégira; vivió algún tiempo en Mosul, de donde deriva su nombre patronímico, y murió en Bagdad en el 188 (803 de J. C.) a los sesenta y tres años (5).

Su afición a la música inicióse en circunstancias muy peregrinas. Al salir un día de Mosul fué secuestrado por unos salteadores de caminos, los cuales, tras de robar a los viandantes, tenían la costumbre de entretenerse bebiendo y cantando en sus guaridas.

En el tiempo que estuvo allí retenido aprendió algunos cantos de los ladrones, y ése fué el germen de su afición a la música. Enteróse luego de que algunos cantantes habían logrado reunir inmensa fortuna, y eso le estimuló y decidió a seguir esta carrera, comenzando por recorrer los países más distantes, a fin de aprender de todas las escuelas artísticas que entonces existían. En Rey, especialmente, es donde se amaestró en el canto persa y el árabe; en la ciudad de Medina recogió cantos populares; y en todo el Hechaz se informó, por medio de personas ancianas, del canto árabe antiguo (1), etc., logrando tan universal instrucción técnica, que no había género que no conociese y practicase. Cada uno de los antiguos cantores solía tener un género favorito: uno se dedicaba a los allegros; otro, a los lentos; realmente no se dedicaron a todos los géneros más que Abensoraich, Ibrahim el Mosulí y su hijo Ishac (2).

Ibrahim conocía perfectamente las escuelas y los estilos de los compositores y cantores. Son innumerables las citas, en el libro del Hispahaní, de las ocasiones en que al oír este músico una canción indica quién fué el que la compuso, pues llegó a precisar el estilo personal de todos los artistas que le precedieron.

Como técnico de gustos clásicos procuraba seguir las normas matemáticas de las composiciones musicales, y notaba, como falta, toda libertad personal del ejecutante que se desviase de estas normas. ¡Cuántas veces echó en cara a Mojárec las licencias que se tomaba éste en la distribución o división de las frases melódicas (3)!

De la fineza de su oído y de su escrupulosidad en la afinación puede darse el siguiente testimonio. El cantor Abenchami fué un día a visitar a Ibrahim; éste, por obsequiarle, hizo salir a treinta de sus esclavas, las cuales cantaron acompañándose ellas mismas *con un solo modo de acompañamiento*. Abenchami pudo notar que entre todas las cuerdas de los laúdes había una desafinada. Ibrahim, al percibir que era así efectivamente, dirigiéndose a la que tenía destemplado el laúd, dijo: —Fulana, sube la segunda cuerda de tu laúd. La esclava apretó la clavija de la segunda cuerda y todo quedó afinado (4). Es decir, que si Abenchami notó la desafinación de una cuerda, Ibrahim señaló la cuerda y acertó concretamente en la causa del defecto: el haberse aflojado la cuerda segunda del laúd de la esclava que él había indicado.

Harún Arraxid preguntó un día a Ibrahim cómo se las arreglaba para componer nuevas melodías. Ibrahim le contestó: —Me abstraigo de toda idea extraña que pueda preocuparme; me represento o imagino el estado emocional, a fin de que la inspiración de los cantos se me facilite; guiado por el ritmo, voy cantando, y repito cuantas veces sea necesario para obtener y aun dominar aquello que deseo componer (5).

Palabras que indican claramente que trataba de aplicar a cada emoción la música más adecuada.

Y, efectivamente, algunos testigos de su manera de componer refieren que al pasar por casa de Ibrahim, estando las ventanas abiertas, se le oía desde la calle componer una canción; la repetía, la tocaba; volvía a repetirla, para con-

(1) *Agani*, XXI, 101.
(2) *Agani*, IX, 84.
(3) *Agani*, XV, 132.
(4) *Agani*, XIX, 138.
(5) *Agani*, V, 2.

(1) *Agani*, V, 3, 23, 42.
(2) *Agani*, V, 34.
(3) *Agani*, V, 18.
(4) *Agani*, V, 39.
(5) *Agani*, V, 34.

certar las partes melódicas; y entre tanto, las esclavas tañían instrumentos acompañándole (1).

Una vez compuso melodía para tres versos: al primero se la puso del género *rámel*, y a los dos últimos, del ritmo *taquil primero*.

Es decir, que para una sola canción aplicó dos ritmos diferentes, uno para cada parte (2).

La música de sus canciones debió ser, como la de las antiguas, de género popularizable. Se induce por lo siguiente: "En cierta ocasión Ibrahim y su hijo Ishac, para decidir cuál de los dos había compuesto más bonitas canciones, resolvieron encomendar el fallo a un árbitro. Este había de ser el primer individuo con quien se tropezaran. Un ignorante nabateo, un leñador que iba con su carga al hombro por el desierto, fué el que decidió la contienda (3)." No buscaron como juez a un artista, ni a un príncipe ni palaciego, sino a un campesino.

El número de las composiciones de Ibrahim se calcula en 900 piezas, de las cuales 300 eran de mérito superior; 300, medianas como las que solían componer los músicos ordinarios y 300 de escasa valía (4). Entre ellas había una tan buena que sólo era comparable con las tres mejores que se habían compuesto antes: una de Alhácam Elguadí, otra de Felih y otra de Sayat (5).

Fué maestro de aventajadísimos discípulos, entre los cuales, en primer lugar, se cuenta a su hijo Ishac, de quien se tratará luego. Por su ejemplo personal se corrigieron de vicios algunos músicos con quienes trató, v. gr., el célebre flautista Barsuma y el gran tañedor Zélzel, a los cuales no sólo enseñó el canto árabe y la técnica particular de su música, sino que les corrigió de vicios que en su práctica, mal dirigida, habían adquirido (6).

Las esclavas, que alcanzaron altísimo precio en el mercado por haber adquirido, mediante las enseñanzas de Ibrahim, el límite supremo de la educación musical, fueron muchas en número (7). Solía enseñarlas llevando el compás o ritmo con una batuta (8). Y con los emolumentos que obtuvo, por su excelentísima manera de cantar y su enseñanza, logró reunir una fabulosa fortuna que se contaba por millones y millones de monedas de plata (9).

Terminaremos su biografía con un gracioso juicio de Harún Arraxid, que era hombre de refinado gusto musical. Cantó Ibrahim un día ante Harún. Este monarca, emocionado vivamente, se puso, como frenético, a dar saltos y a gritar: "¡Oh Adán [padre del género humano], si tú hubieras logrado la dicha de oír a este descendiente tuyo que hoy tengo yo delante, seguramente gozarías al pensar que has sido antecesor de esta preciosa criatura (1)!"

Ishac el Mosuli, hijo de Ibrahim, no poseía la garganta ni otras condiciones naturales para ser tan excelente cantor como su padre; pero quizá aventajó a éste en erudición musical y en conocimientos técnicos.

Mantúvose dentro de la escuela tradicional árabe, persistiendo en conservar los procedimientos y métodos antiguos de composición y ejecución, por lo cual fué muy apreciado por todo el mundo, altos y bajos, nobles y plebeyos. Continuó la enseñanza del canto del Hechaz y puede decirse que fué el último artista de la escuela clásica, parangonado con Abensoraich y Mabed. Tras él no tuvo ya semejante (2).

Su técnica, como la de su padre, no derivaba del estudio de libros ni tratados técnicos, sino de la observación y ejecución prácticas, por investigacón directa de la música tal como se ejecutaba entonces. Algunas veces encontróse embarazado por algunos, que quisieron presentarle cuestiones teóricas de las que se trataban en libros griegos que se habían traducido al árabe, pero él, después de sonrojarse un poco, como avergonzado de su ignorancia teórico-filosófica, contestaba: "Eso no se resuelve por medio de palabras: eso se demuestra ejecutando la música."

No era, pues, un teorizante; pero su instrucción era vastísima: conocía los cantos árabes antiguos, desde los de Tueis hasta los de su edad: no sólo las distintas escuelas en general, sino las melodías especiales adjudicables a cada uno de los artistas. Las distinguía mejor que nadie. Era tan pasmosa y extraordinaria su erudición en esta parte, que suscitó en contemporáneos suyos la sospecha de que faltaba a la verdad al precisar tantas atribuciones históricas. Un día quisieron probarle. Dos mujeres que sabían escribir bien, pusiéronse detrás de las cortinas de la habitación en que se hallaba Ishac de visita. Cantaron unas canciones, e Ishac refirió quiénes habían sido los autores y otras circunstancias históricas de esas canciones. Las mujeres, mientras Ishac hablaba, apuntaron en un cuaderno todo lo que éste había referido. Dejaron pasar algún tiempo, el que consideraron bastante para que el caso se olvidase; y, en otra ocasión, repitieron las mismas canciones; repitieron la pregunta, e Ishac repitió exactamente lo mismo, sin variar un ápice, como si hubiera estado leyendo el cuaderno en que se apuntó la primera conversación. De esta manera se certificaron todos de que Ishac decía la verdad (3).

Demostró su agudeza crítica y sus talentos artísticos al inventar una nueva clasificación de las piezas musicales. Los críticos anteriores clasificaban las melodías sólo por los caracteres rítmicos; él puntualizó más, no sólo el aire o velocidad, sino hasta fijar las notas fundamen-

(1) *Agani*, V, 9.
(2) *Agani*, V, 5.
(3) *Agani*, V, 21.
(4) Así las juzgó su hijo Ishac. *Agani*, V, 16. En otros textos del *Agani*, refiriéndose a la misma autoridad se dice que fueron 600: 200 superiores, 200 medianas y 200 de poca valía. *Agani*, XVIII, 179.
Estas cifras redondas que nos dan los historiadores no es de creer que fuesen exactas; son meras aproximaciones o cálculos en globo.
(5) *Agani*, V, 8.
(6) *Agani*, V, 32.
(7) *Agani*, V, 8.
(8) *Agani*, V, 12.
(9) *Agani*, V, 6, 37.

(1) *Agani*, V, 38.
(2) *Agani*, V, 49 y sigts. y pág. 97.
(3) *Agani*, V, 86.

tales del instrumento que acompaña, es decir, lo que ahora podríamos llamar tono o la pauta armónica del acompañamiento, con sus alternativas o combinaciones (1).

Ishac conocía también la música extranjera. Cuenta el gran cantor Mojárec que en el tiempo de su esclavitud, el amo suyo, de quien él había aprendido el canto, tenía un camarero bizantino que solía cantar en griego; y un día le dijo el amo a Mojárec: "Aprende esa melodía griega que canta el camarero y ponle letra árabe, a fin de que pueda ejecutarse como nuestras canciones árabes; así someteremos a prueba a Ishac el Mosuli, a ver si acierta a clasificarla." Otro día en que Ishac apareció en casa del amo, éste ordenó a Mojárec que metiese aquella melodía bizantina en medio de sus cantos árabes, sin variar siquiera la altura del tono, en el mismo registro que las otras canciones. Mojárec lo hizo así; pero Ishac escuchó atentamente, fijóse en las distintas partes de las melodías hasta que pudo certificarse de la disposición de las frases melódicas, medidas y cesuras y, al fin, dijo: "Eso es un canto bizantino." Juicio que produjo general admiración (2).

De su sagacidad crítica se cuentan muchas anécdotas. En cierta ocasión le dieron a conocer un canto nuevo; al oírle infirió, por lo blando y tierno de la melodía, que lo había compuesto una mujer; y por la matemática disposición de sus partes, supuso que ésta tenía muy arraigados hábitos de acompañar con el laúd. Realmente era así: lo había compuesto la célebre cantora Oraib (3).

Como tañedor de laúd era una maravilla. En el palacio del califa Alguátec hallábanse en cierta ocasión Zélzel, Moláhit y nuestro Ishac. Moláhit era el jefe de los tañedores de la capilla real. Ishac rogó a éste que destemplara su laúd; y Moláhit lo destempló. Lo coge entonces Ishac, prueba un instante las cuerdas para ver en qué tono se hallaba cada una, y le dijo en seguida a Moláhit: "Canta lo que quieras." Moláhit se puso a cantar; e Ishac le acompañó con el laúd destemplado, sin que se notara la más leve desafinación; pero pudo observarse que su mano [izquierda] iba subiendo y bajando nerviosamente por el mástil, para poner los dedos en los trastes del laúd. Admirado de tan extraordinaria destreza, dijo el Califa: "Jamás he visto que cantora alguna supiese hacer cosa igual." Ishac añadió: "Estas cosas no las saben hacer ellas; el único que yo sé que lo ha hecho es El Fihlid (célebre músico de los emperadores persas), el cual tocó una vez delante de Cosroes con el laúd destemplado, sin que el emperador llegase a notar esa circunstancia (4).

(1) *Agani*, V, 49.
(2) *Agani*, V, 54.
Respecto del canto antiguo árabe, conviene citar la siguiente anécdota: "Hablábase un día por los cantores, ante el califa Almamún, acerca de los cantos *hezech;* y dijo Amer ben Baná que en los cantos antiguos había pocos de este género. Ishac replicó diciendo que había muchos; y se puso a cantar piezas de este género; y sólo de una clase de *hezech;* que eran acompañados en un solo tono y en una sola combinación armónica, tocó treinta, de los cuales sólo siete eran conocidos de los presentes." (*Agani*, V, 54 y 109.)
(3) *Agani*, V, 53.
(4) *Agani*, V, 54.

En otra ocasión Ishac, en competencia con otros cantores, delante de Alguátec, cogió el laúd y cambió de sitio las cuerdas: la segunda la puso en el lugar del bordón; la prima, en el de la tercera; la tercera, en el de la prima, y el bordón, en el de la segunda; y se puso a tocar diciendo: "El que quiera de vosotros, que cante." Y le acompañó sin errar una sola nota (1).

Ishac se puso un día a acompañar a Zorzor, después de haber destemplado las cuerdas del laúd, y nadie se enteró de que el laúd estaba destemplado. Luégo destempló otro laúd, aflojando ciertas cuerdas y apretando otras, y le dijo a Zorzor: "Coge cualquiera de estos dos laúdes y haz las posturas que yo haga." Se puso a cantar Ishac; y Zorzor, imitando lo que hacía Ishac con su laúd, acompañó perfectamente. Acabada la canción, díjole Ishac: "Ahora tú [solo, sin que yo te dé el ejemplo] toca un preludio, una frase de cualquier canción, lo que quieras, si es que sabes tocar." Se puso a tañer Zorzor y fracasó estrepitosamente. Entonces el califa Almotacim, que presenciaba la escena, exclamó: "¿Habráse visto cosa igual?" (2)

Dicen que Ishac introdujo el uso del falsete (o la voz de los castrados) por ser lo que mejor se adaptaba a su garganta; él tenía mucha habilidad artística, mucho gusto para cantar, pero su voz natural no le acompañaba, hasta el punto que sus propias canciones eran más admiradas al oírlas cantadas por otros (3).

Ishac compuso una canción y luego explicó el propósito que había tenido al hacerla: "Este canto mío —dijo— imita al juego en que un hombre coge la bola o la pelota con el bastón, mientras la gente que hay en el hipódromo corre tras él; y al llegar al extremo le da un último golpe con el que lanza la bola o pelota a la meta (4)."

De esta explicación se infiere que intentó componer música imitativa de un juego similar al juego de polo.

En cierta ocasión Ishac cantó una melodía de Abensoraich del género *taquil;* y luego tuvo el capricho de cantarla con el ritmo *hezech.* Y le echaron en cara ese atrevimiento, como una profanación. El suceso, sin embargo, nos informa de uno de los arbitrios a que se acude para componer (5).

Quedan observaciones acerca de algunas cantas de Ishac, las cuales demuestran que en su época se iban complicando las melodías, a lo que él contribuyó personalmente. Estaban en el palacio de Almotacim, juntamente con Ishac, los cantores Mojárec, Aluya y Amer ben Baná. Ishac cantó una melodía nueva que había compuesto. El califa se la hizo repetir tres veces; luego expresó el deseo de que los otros cantores la aprendieran y, para ello, la repitió Ishac cincuenta veces; y aquellos músicos tan avezados, no la pudieron aprender (6).

Por otra anécdota se sabe que Ishac puso música a

(1) *Agani*, V, 86.
(2) *Agani*, V, 87.
(3) *Agani*, V, 75.
(4) *Agani*, V, 97.
(5) *Agani*, V, 109.
(6) *Agani*, V, 70.

cuatro versos; lo cual, a nuestro juicio, quiere decir que estaba formada por ocho frases melódicas, correspondientes a los ocho hemistiquios (1).

Por todo lo que antecede (y por unánime opinión de los historiadores) se evidencia que este artista era partidario de la escuela clásica árabe, de un arte fundado sabiamente en principios técnicos que exigían en las frases melódicas una ordenada disposición y una división exacta en partes matemáticamente iguales (2). Ahora bien, su estilo personal, su especialidad, como cantor y compositor, consistía en lo siguiente: pasaba de modo suave y gradual de los fuertes a los pianos, según lo exigiera la disposición melódica; la mayor parte de sus mejores cantos comenzaban por una nota aguda y fuerte, hasta el extremo de que le pusieron un mote despectivo: *el picado por escorpión*, pues principiaba gritando en sus más bonitas canciones; mantenía el fuerte hasta que la melodía iba gradualmente bajando con un balanceo alternativo de fuertes y pianos. Eso es lo que constituía lo más exquisito de su arte personal (3). Y realmente, conforme a ese estilo, nos describen los historiadores un *rámel* que él compuso, *rámel* admirable cuyo principio era la nota de la octava alta; luego iba gradualmente bajando hasta llegar a la cadencia final, constituída por la nota de la octava baja (4).

Aunque todas estas descripciones no puedan darnos motivo para imaginar exactamente una melodía siquiera de aquel entonces, nos fijan los matices específicos de aquel arte, además de informarnos de las vicisitudes históricas de la música que realmente se practicaba.

CAPITULO V

ARTISTAS DE LA ESCUELA CLÁSICA DE LOS MOSULÍES.—LA MÚSICA POPULAR EN LA CORTE DE LOS CALIFAS.—UN MÚSICO DE NOBLE FAMILIA ÁRABE.

El cantor de condiciones naturales más extraordinarias, de voz más potente y hermosa en los tiempos islámicos, fué Mojárec. Hijo de un carnicero, esclavo de la célebre cantora Atica, anduvo de chico pregonando por las calles de Cufa (o, según otras versiones, de Medina) la carne de su padre. Al observar su ama, por estos pregones, la buena voz del muchacho, le enseñó el canto. Luego, por compra, lo adquirió como esclavo Ibrahim el Mosulí, el cual después de instruírlo, lo regaló a Fádal ben Yahia; y de éste pasó a propiedad de Harún Arraxid. Este califa, en cierta ocasión, entusiasmadísimo por el canto de Mojárec, concedióle la libertad y le remuneró espléndidamente, dándole dinero y propiedades; valiéronle, pues, sus aptitudes artísticas para hacerle hombre libre, rico y admirado (5).

El Mosulí opinaba que no había habido, entre árabes y no árabes, joven de condiciones más excepcionales. El canto de Mojárec no sólo maravillaba a los inteligentes, sino que embelesaba a todo el mundo: los chicos de la calle paraban sus juegos, oían y se emocionaban vivamente (1); en las peregrinaciones causaba sobre la muchedumbre el mismo efecto que Abensoraich: los peregrinos de todos los países le buscaban con avidez para extasiarse con su canto. En una ocasión se puso a cantar en un cementerio y todos los que transitaban por los caminos inmediatos, compradores, vendedores y viandantes, paráronse, dejaron sus tareas propias y quedáronse como embobados (2).

Cierta noche hallábase Mojárec navegando en una barquilla por el Tigris en Bagdad y, después de emborracharse, púsose a cantar; e inmediatamente por los patios de todos los alcázares que se habían construído a orillas del río, viéronse correr porfiadamente las lámparas y bujías de las personas que los habitaban, para acercarse y oírle; hasta los marineros y servidores que había en la lancha lloraron, como unos benditos, de la emoción (3).

El mismo Ibrahim el Mosulí confiesa que se sentía hondamente conmovido del canto de Mojárec: en varias ocasiones se le vieron correr las lágrimas por las mejillas, acongojado cálidamente y exclamando: "A éste le corresponderá llevar el estandarte de los cantores el día en que yo falte (4)."

Era tal la potencia de su voz, que cuando se esforzaba mucho, los oyentes creían que la tierra temblaba (5). Refiérese que un día, al oír cantar a los almuédanos en los altos alminares, Mojárec tuvo el capricho de remedarles cantando la frase litúrgica; y fué tal el chorro de su voz, que los oyentes imaginaron que el Tigris se abría para tragárselos (6).

Pero tenía un defecto que los puristas le achacaban: el que no cantase nunca de igual modo una misma canción; dejábase llevar de su espontaneidad y la ejecutaba cada vez de manera distinta, añadiéndole algo de su cosecha personal. Apuntó ya, pues, en Mojárec el virtuosismo del ejecutante.

Su condiscípulo Aluya fué artista más instruído, más literato: solía esmaltar su conversación con chispeantes anécdotas que la hacían agradabilísima: era más disciplinado, ejecutaba escrupulosamente conforme a las reglas del arte clásico. Las esclavas aprendían mucho mejor con Aluya que con Mojárec, porque aquél repetía las canciones siempre en la misma forma; pero Aluya no poseía las condiciones naturales de Mojárec (7): su voz causaba en algunos extraña impresión: un crítico afirma que Aluya tenía la voz como el tañido de una escudilla, que, aun después de haber callado, queda sonando en el oído (8).

Era tañedor aventajadísimo, pero zurdo: en su laúd

(1) *Agani*, V, 96.
(2) *Agani*, V, 96.
(3) *Agani*, V, 97.
(4) *Agani*, V, 9.
(5) *Agani*, XXI, 143, 144 y 145.

(1) *Agani*, XXI, 146.
(2) *Agani*, XXI, 147.
(3) *Agani*, XXI, 152.
(4) *Agani*, XXI, 149.
(5) *Agani*, XXI, 155.
(6) *Agani*, XXI, 157.
(7) *Agani*, X, 115.
(8) *Agani*, X, 117.

estaban invertidas las cuerdas: el bordón hallábase debajo, donde debía estar la prima, y la tercera, en lugar de la segunda; cogíalo con la derecha y pulsaba con la izquierda, porque así le venía mejor (1).

En realidad se le juzgó como el segundo de su tiempo en todas las habilidades. Decía un crítico: "El cantor más artista es Ishac el Mosulí, luego Aluya; el mejor tañedor, Tacaf, luego Aluya; la mejor voz, Mojárec, luego Aluya (2)."

Al partido clásico palaciego de Bagdad, cuya jefatura residía en los Mosulíes, pertenecían también algunos artistas procedentes del centro de Arabia que fueron invitados a ir a la capital política del Imperio. Uno de éstos fué Azzobair, hijo de Dahmán, hábil tañedor que tenía en su repertorio los antiguos cantos árabes que había aprendido en el Hechaz. Fué hábil compositor: algunas de sus originales composiciones le valieron, al ser cantadas delante de Harrún Arraxid, sumas fabulosas. Un hermano suyo, Abdala, artista mediocre, separóse de él y se inscribió en el partido modernista que capitaneaba Aben el Mahdí.

Mohamed El Raf fué cantor y tañedor de arte castizo, músico de asombrosa facilidad para aprender todo lo que oía; muchas veces no necesitó más que oír una sola vez una melodía para aprenderla (3), y la ejecutaba tan ajustada y fielmente, que no se podía notar diferencia alguna. Estaba afiliado al partido clásico de Ibrahim el Mosulí y de su hijo; y se le oía en palacio con mucho gusto y aprecio; pero al emborracharse se tornaba tan quisquilloso y pendenciero, que Harún Arraxid tuvo que echarlo de palacio y prohibirle que pusiera allí los pies (4). Compuso pocas melodías buenas; pero alguna fué celebrada (5).

A la escuela clásica de los Mosulíes perteneció también una pléyade de cantoras que han dejado fama perdurable. La más célebre es Oraib.

Se dice que fué la primera esclava cantora que, habiéndose criado en los palacios, supo cantar conforme a la más pura tradición popular, hasta el punto de que emuló a las más eminentes artistas del primer período, Chamila, Izatolmila, etc., que se criaron en el Hechaz, en medio del pueblo bajo y entre árabes groseros. Era esbelta, hermosísima, elegante, excelente poetisa, hábil tañedora, artista consumada, de agudísimo ingenio, de conversación atrayente y gran jugadora de damas y ajedrez (6).

Los cantos de Oraib eran dulces o tiernos, cualidad nueva entre los cantos árabes de mujer; y en ellos se guardaban escrupulosamente las formas artísticas clásicas, observando con exactitud la división matemática de las distintas partes y cesuras. No compuso jamás canción alguna que fuese innoble, defecto de que no estuvieron libres los más grandes maestros antiguos y contemporáneos (1).

En cierta ocasión permitióse Oraib hablar con excesiva franqueza a un músico amigo suyo, el cual, por habérsele muerto un hermano, sintió escrúpulos religiosos de su profesión y arrepintióse del pecado de cantar. Al comunicar ese propósito a su amiga Oraib díjole ésta muy secamente: "Has hecho bien; después de todo tu canto es soso, inartístico y sin emoción." El amigo, amargado por ese juicio, vengóse después diciendo que los cantos de Oraib eran mil; pero se parecían tanto entre sí que podían considerarse realmente como uno solo. Juicio injusto que no merecía Oraib (2).

Las vicisitudes de la vida de esta esclava cantora, que alcanzó la edad de noventa y seis años (había nacido en el 181 de la Hégira, 797 de J. C.) con la enumeración de los amos que tuvo, de los precios cruzados en sus ventas (100.000 monedas de plata, unas veces; 5.000 de oro, en otras), su emancipación, sus amores con el poeta Abenalmodáber, etc., podría ser entretenida, pero nos desviaría de nuestro asunto principal (3).

El califa Almotamid, después de fallecida Oraib, ordenó que se coleccionaran los cantos de ésta, muchos de los cuales se habían hecho popularísimos; y, recogidos en cuadernos y hojas sueltas, llegaron nada menos que a 1.000 (4).

Otras muchas cantoras siguieron la escuela de los Mosulíes, ya como discípulas directas, ya como partidarias de la tradición clásica por ellos preconizada, v. gr., Cálam Asalehía, esclava mestiza de dulce cantar y hábil tañer (5); Farida, de agradabilísimo y ordenado canto (6); pero entre todas ellas se distinguieron Bedle y Mutéyam.

Bedle fué artista medinense de riquísimo repertorio; se dice que lo constituían 30.000 canciones; discípula de Ibrahim el Mosulí, Abenchami, etc., cantaba con gusto exquisito; tañía con gran destreza y fué maestra de cantores y cantoras de gran fama.

En cierta ocasión, delante de Ibrahim ben el Mahdí ejecutó cien canciones del mismo ritmo, y en igual tono, que nunca había oído este príncipe, gran conocedor de la música (7).

Bedle tuvo un triste fin: en una tertulia de Almamún donde ella cantaba, un bárbaro del Tabaristán le arreó un golpe en la cabeza con el laúd que ella tocaba, y la mató (8).

---

(1) *Agani*, X, 117.

(2) *Agani*, X, 124. *Almacari* (II, 90, 91) le recuerda oponiéndo la conducta de los Omeyas de España con Ziriab, contra la de los Abasíes de Oriente con Aluya.

Aben Abderrábihi, español, en su *Icd-alfarid*, III, 190, echa en cara a Mojárec y Aluya el ser destructores del canto árabe clásico del Hechaz, por haberse convertido a la escuela persa. No sé qué fundamento tenga este juicio.

(3) *Agani*, XIII, 19.

(4) *Agani*, XIII, 18.

(5) *Agani*, XIII, 20.

(6) *Agani*, XVIII, 175.

(1) *Agani*, XVIII, 179.

(2) *Agani*, XVIII, 179.

(3) *Agani*, XVIII, 177, 182, y XIX, 114.

(4) *Agani*, XVIII, 167; VIII, 180.

(5) *Agani*, XI, 110 y 111.

Con frecuencia hemos visto que hay bastantes artistas morenos o mestizos. El Cháhiz (véase *Tria opuscula Al-djahiz*, publicados por Van Ulloten, Brill, Leyden, 1903, pág. 85) dice que una de las nobles o famosas cualidades de los negros (*zinch*) es tener buena garganta o buena voz. "No encontrarás —añade— esa cualidad en los cantores del Sind (India)."

(6) *Agani*, III, 176.

(7) *Agani*, XV, 138, 139.

(8) *Agani*, VII, 31.

Mutéyam fué esclava de Oraib y discípula de Ishac el Mosulí y de Bedle; obtuvo gran reputación, hasta el punto de que algunos la estimaran como la tercera de aquel período: 1.°, Ishac; 2.°, Aluya; 3.ª, Mutéyam (1).

La influencia de Ibrahim el Mosulí no se redujo al canto sino también a la música instrumental. Discípulos suyos directos y amaestrados especialmente por él fueron dos grandes artistas cuyos nombres pregonó la fama: Barsuma, el flautista, y Zélzel, tañedor de laúd. Ambos procedían del bajo pueblo de Cufa: eran dos rudos, sucios e innobles individuos; pero Ibrahim, habiendo advertido las grandes aptitudes de los dos, instruyólos, les enderezó los vicios adquiridos en su primera educación y acabaron por formar parte de la capilla real de Harún Arraxid y acompañar al maestro. Zélzel fué el que introdujo la moda de usar laúdes de forma de un pescado llamado *Saput*. Antes se usaban los de la antigua forma persa (2).

Predominó la escuela clásica de la música árabe en la corte de Harún Arraxid, sin duda porque ése era el gusto personal del Califa; distinguía éste a la perfección los méritos de los cantantes y notaba con agudeza crítica las faltas que cometían, al ejecutar, los músicos más eminentes. Abenchami, a quien se le dijo que el soberano le achacaba frecuentes deslices en la ejecución, contestó: "Ya lo creo; no en balde es hombre que está oyendo cantar a buenos artistas hace veinte años (3)." No gustaba de preciosismos ni virtuosismos: un día cantaron a presencia suya una canción artificiosa, alambicada y temblona, suponiendo que esas exquisiteces habrían de gustarle, y no esquivó de mostrar su desagrado (4). A la inversa, exteriorizaba francamente su entusiasmo cuando algunos artistas le cantaban bonitas canciones populares.

Ismael ben Alharbad, originario de Meca, fué a cantar al palacio de Harún Arraxid, donde se encontró con los dos Mosulíes y con Felih y Abenchami. Un día cantó Elharbad, y quedaron todos admirados; Arraxid, no pudiendo contener la emoción, se puso a bailar. Al ver tal efecto, Elharbad dijo que esa canción tenía su historia; y contó que él había sido esclavo de una noble familia de Meca; un día su amo le dió dos pesetas para comprar carne: al ir al mercado se encontró con una muchacha que llevaba en la cabeza un cántaro, e iba cantando esa canción con letra distinta a la que ahora le había puesto. Rogó a la muchacha que se la enseñara; ésta le dijo que no se la enseñaría a menos que no le diese dos pesetas. Se las dió, y aprendió el canto. Pero al volver a casa sin carne, el amo le propinó una solemne paliza. Por desdicha suya se le olvidó la canción, y otro día, después de darle el amo otras dos pesetas para comprar carne, volvió a encontrar a la muchacha, y se repitió la misma escena. El amo, al ver que volvía de nuevo sin carne y sin pesetas, pidió la explicación del caso; él, entonces, le cantó la canción, y no sólo le perdonó el amo las dos pesetas, sino que le besó y le abrazó por haberla aprendido (1).

El hecho de que los grandes cantores del palacio de Harún introdujeran en su repertorio cantos populares se repitió muchas veces. Abenchami cantó delante de Harún Arraxid una canción popular del Yemen, oída por aquél a una muchacha negra en muy semejantes circunstancias a la recogida por Elharbad. El Califa, al ejecutarla aquél, le dió 3.000 monedas de oro, y al enterarse de cómo la había recogido, le añadió 4.000 más (2).

Sabiendo esta inclinación del Califa no es extraño que alguno de sus cantores se atreviese, como lo hizo un día, al llegar su turno, Abusadaca, a cantar las melodías populares que canturriaban los marineros o barqueros, los albañiles y los aguadores de Bagdad (3).

El Califa admiraba y premiaba a los artistas sin cuidarse de las antiguas prevenciones, que aún se conservaban en algunas familias emparentadas con él, de la rancia nobleza árabe. Queremos trasladar íntegramente una curiosa relación personal de un gran artista de aquel tiempo, para que se vea cómo la Música, a pesar de todos los escrúpulos religiosos y sociales, llegó a penetrar en las capas más refractarias de aquella sociedad.

Cuenta Abdala ben Elabás, poeta de raza árabe emparentado con la noble familia imperial, músico y compositor, lo siguiente (4):

"La causa de mi iniciación en el canto y de haberlo aprendido fué el haberme enamorado de una esclava de mi tía Raquia. Yo no podía tratarla ni visitarla con frecuencia, por miedo a que mi pasión se trasluciera y me impidiesen acercarme a mi amada. Expuse entonces a mi tía mi deseo de aprender a cantar, diciéndole que lo haría a escondidas de mi abuelo. Mi padre había muerto y mi tía y mi abuela me querían mucho.

Mi tía, al oír mi propósito, preguntóme: "¿Qué es lo que te ha movido a eso?" Y yo le dije: "Tía, es una pasión muy grande la que me domina; si me impiden satisfacerla, me moriré de tristeza."

Me sentía realmente inclinado, porque poseía facultades naturales. Mi tía no quiso contrariarme; pero me indicó que ella no quería que yo aprendiese demasiado, no fuera que se hiciese público que yo sabía cantar y con ello sobreviniese una afrenta para mi padre y mi abuelo.

Yo le contesté que únicamente aprendería lo necesario para divertirme; y así, con la excusa del canto, comencé a frecuentar el trato de la muchacha. Ella y sus compañeras me enseñaron a cantar hasta que aprendí, a confesión suya, más de lo que ellas sabían. Por lo menos había conseguido lo que yo quería: hablar con la muchacha en la propia casa de mi abuelo, el cual creía que iba yo allí por cariño que a su persona profesaba. En su casa no se cantaba ninguna canción de Ishac, ni de Abenchami, ni de Zobair ben Dahmán, ni otras, sin que yo la apren-

(1) *Agani*, VII, 29 y sigts.
(2) *Agani*, V, 22, 32, 35. *Icd alfarid*, III; 190.
(3) *Agani*, VI, 71.
(4) *Agani*, XXI, 9.

(1) *Agani*, VI, 145.
(2) *Agani*, VI, 86; Masudí, en sus *Prairies* (VI, 342), recuerda y alude a esta canción de la negra.
(3) *Agani*, XXI, 104.
(4) *Agani*, XVII, 122.

diera inmediatamente: la oía dos o tres veces y la aprendía bien.

Al fin me atreví a componer una canción, y luego otra; y se las canté a la muchacha a quien yo quería, la cual, al preguntarle yo qué le había parecido, me contestó: "No he oído canción más bonita (1)."

Como las esclavas de Elhárit ben Baxjir y las de su hijo Mohámed, venían a mi casa y aprendían de las esclavas de mi tía Raquia y de las de mi abuelo, yo les enseñaba también los cantos que aquéllas no sabían. Un día me oyeron cantar las dos canciones que yo había compuesto, y las aprendieron. Preguntaron ellas de quién eran, y se les dijo que yo era el autor; me lo preguntaron a mí, y tuve que confesarlo.

Entre tanto las canciones comenzaron a divulgarse, hasta que hubo alguien que las cantó delante del califa Harún Arraxid; gustáronle, preguntó a Ishac si las conocía, e Ishac contestó que debían ser de artista consumado. Harún insistió preguntando a la muchacha a quien yo amaba; pero ella por miedo a mi tía y de que lo supiera mi abuelo, no quiso decirlo; pero el Califa la amenazó seriamente, y no tuvo más remedio que contarle la historia.

Arraxid entonces llamó a mi abuelo y le dijo: —¿Cómo es que no me has dicho que tu nieto ha compuesto dos canciones que todo el mundo aplaude y que todos los cantores saben y repiten? —No sé nada —contestó mi abuelo.

Mi abuelo, al enterarse, se puso furioso, y, encarándose conmigo, me dijo: —Perro, más que perro; ¿por qué has aprendido a cantar bien sin mi consentimiento? No sólo has aprendido a cantar, sino que has compuesto canciones y las han aprendido, y las han divulgado y han llegado a noticia del Califa. ¡Has deshonrado a tus padres, que están en el sepulcro!

Pero, pasado el primer arrebato, mi abuelo mandó que trajesen un laúd; le canté un canto antiguo; luego mis dos canciones; y no sólo le parecieron bien, sino que lloró de gozo. Prometíle entonces no cantar sino ante Califa, o ante algún príncipe. Con esta promesa me presentó otro día a Harún Arraxid.

Yo estaba azoradísimo; Arraxid ordenó que me acercara. Cantaron otros y, cuando me llegó el turno (*nuba*), cogí el laúd del músico que tenía a mi lado, me levanté y pedí permiso para cantar. Arraxid, al ver mi cortedad o vergüenza, se rió y me dijo: —No te azores hombre; siéntate y canta. Canté mi primera canción, y se emocionó; pidió que la repitiera, y la repetí tres veces. El se bebió, en señal de agrado, tres medias de vino. Luego canté la segunda, y se emborrachó; llamó a Masrur (su ministro ejecutivo) y le ordenó que trajera para mí 10.000 monedas de oro, treinta trajes de los mejores y una caja llena de perfumes (2)."

(1) El amor fué impulso que movió a otros a hacerse músicos. El poeta Nabih se enamoró de una *caina* pública, es decir, cantora, en Bagdad y, por ella, aprendió a cantar; y se hizo célebre. *Agani*, VI, 10.

(2) *Agani*, XVII, 123.

La música había penetrado hasta en los lugares más inaccesibles, en el corazón de las familias árabes más encopetadas.

CAPITULO VI

DECADENCIA DEL CANTO ÁRABE EN ORIENTE.—EL PRÍNCIPE IBRAHIM BEN EL MAHDÍ.—LUCHA ENTRE CLASICISTAS Y DECADENTISTAS.—LOS TOMBURÍES.

Esas escenas, que rápidamente se han descrito, de las tertulias musicales en el palacio de Harún Arraxid, son imagen agrandada de lo que más modestamente ocurría en casi todas las casas nobles y ricas de Bagdad y de las principales poblaciones del Imperio.

La poderosa familia de los Barmecíes tenía también sus cantores y cantoras para su servicio personal, y algunos de éstos fueron de primera fila. Dananir, esclava cantora de Yahia ben Jálid el Barmecí, era de tales prendas que el propio Harún Arraxid tenía muchísimo gusto de ir a casa de ése su ministro por oírla; y en una ocasión dió a esta cantora un regalo precioso: un collar evaluado en 30.000 monedas de oro. La esposa de Arraxid, Om Cháfar, celosa por las frecuentes visitas y por las exageradas dádivas de su marido, quiso conocer a Dananir, y, al oírla, fué tal la impresión recibida, que comprendió y aun justificó la conducta de su marido. Dananir se había instruído bajo la dirección de los Mosulíes, de Felih y Abenchami; pero más especialmente fué discípula de Bedle; y luego escribió, como su maestra, un libro sobre los cantos, que se hizo famoso (1).

Los Barmecíes tuvieron también a su servicio a Abuzocar el ciego, el cual ejecutaba primorosamente, y a Mabed el Yactení, llamado Mabed el Pequeño, mulato mestizo de Medina, que cantaba conforme a las enseñanzas de los maestros clásicos (2).

Tanto se había introducido en las familias principales la moda de poseer esclavas cantoras, que arraigó y floreció la lucrativa industria de la cría y educación de esas esclavas. Famoso y célebre se hizo el rico comerciante Abenramín de Cufa, el cual adquirió una multitud de ellas, procedentes la mayor parte del Hechaz, donde se las había instruído en la buena escuela del canto árabe. Toda persona deseosa de oír cantar y de beber podía presentarse en el establecimiento de dicho señor. Propias suyas fueron las célebres artistas Salema Azarca, Saada y Rabiha. Una vez, en peregrinación a la Meca, llevóse sus esclavas, y allí vendió a Salema por 100.000 dirhemes. Las tertulias musicales de su casa fueron famosísimas; pero al construírse una mezquita en sitio inmediato a ella, tuvo que cerrarla al público, porque ya no se podía ir allí a beber y oír cantar (3).

Muchas de estas cantoras, por las prendas personales adquiridas, por la esmerada educación que habían recibido, aunque procediesen del bajo pueblo, acababan por

(1) *Agani*, XVI, 130, 131, 132.

(2) *Agani*, VI, 205; XII, 161.

(3) *Agani*, X, 128, 129, 130 y 132.

enamorar a sus propios amos, y éstos se casaban con ellas, con lo que algunas lograron altísimas posiciones y aun inmensas fortunas. Además, los hijos suyos, si heredaban la nobleza y el patrimonio de su padre, seguían con las aficiones musicales de la madre.

Alía, hija del califa El Mahdí, lo era de Macnuna, esclava cantora que tuvo su padre, y, aunque a esta princesa se la educó muy religiosamente y leía el Alcorán y otros libros devotos y ordinariamente no bebía vino, fué una gran artista y compositora: unos dicen que compuso cincuenta y tantas melodías; otros setenta y dos o setenta y tres. Pero, al morir Arraxid, le entraron tales escrúpulos religiosos, que tuvo miedo y abandonó el vino y el canto (1).

No sólo hubo varios príncipes cantores (entre los cuales sobresalieron Abdala ben Muza El Hadi, buen tañedor de laúd y cantor; Abuisa ben Arraxid, que cantaba muy bien; Abdala ben Mohámed Elamín, y Abdala ben Almota, compositor) sino califas que, aun ocupando el solio, tuvieron el gusto de entretenerse componiendo música. Alguátec compuso cien canciones, que el gran crítico Ishac el Mosulí ponderó como muy inspiradas y correctas. Alguátec solía emplear una estratagema para exponer a Ishac las canciones que iba componiendo: decíale que había oído cantar a una vieja una melodía, y cantaba la compuesta por él; pero como Ishac sabía el achaque de que adolecía el soberano y había caído ya en la cuenta de que el Califa era el autor, le ponderaba extraordinariamente el mérito de la canción de la vieja. Alguátec gustaba mucho de que el ejecutor de las composiciones personales suyas fuera Mojárec; pero como éste a veces se atrevía a poner añadidos que alteraban la pureza de la composición, el Califa entonces se incomodaba y las hacía ejecutar a Farida, que las repetía más correctamente (2).

Después de éste ya no hubo otro califa músico más que Almotamid, de quien se encomia tanto la inspiración, que se le parangona con los más eximios maestros de la gran escuela clásica (3).

Pero el príncipe abasí que, como artista, más fama ha alcanzado, y más funesta influencia ejerció, fué Ibrahim ben El mahdí, el cual vino a ser el jefe y la personificación del decadentismo de la escuela musical árabe.

Los tiempos iban señalando la hora del declive en la marcha: se iniciaba ya el descenso. El arte musical árabe había logrado tal difusión, que se había divulgado por todas las provincias del Imperio y había penetrado en todas las clases sociales; los cantos de los autores clásicos habían recorrido todos los climas, y en muchas partes se habían abierto establecimientos públicos, o tabernas (como los cafés de hoy) en que se tañían instrumentos y se cantaba; el oficio de cantor producía grandes y aun inmensas sumas; hallábase estimulado extraordinariamente; con lo cual la emulación de los ejecutantes se exacerbaba por virtud de una gran concurrencia.

(1) *Agani*, IX, 78, 79, 84 y 90.
(2) *Agani*, VIII, 157 y sigts.
(3) *Agani*, VIII, 189.

Hasta entonces se había visto que los grandes compositores eran los primeros en ejecutar sus propios cantos, y, al hacerlo, es natural que se ajustasen a los moldes severos de su composición; pero Ishac el Mosulí ya fué más compositor que ejecutante; su garganta no estaba a la altura de su inspiración, por lo cual sus melodías originales ganaban al ser ejecutadas por Mojárec u otros cantores que poseyeran buena voz. Estos y el público comenzaron a notar la importancia de las aptitudes del ejecutante, al ver que el canto sólo era perfecto mediante la intervención de ese otro elemento que le daba tal relieve que parecía una creación nueva. Excitada la emulación del ejecutante, éste, tentado a lucir sus personales facultades, comenzó a usar de mucha mayor libertad de ejecución, creyendo que con ella mejoraban los cantos, renovándolos cada vez que los repetía. Nació, pues, el virtuosismo, el cual, exagerado, puede ser un elemento destructor del arte musical. Como cada ejecutante suele poseer un registro favorito, una habilidad especial que trata de poner en evidencia, acaba por acomodar todos los cantos a esa facultad propia, y el arte tiende a empobrecerse por ese exclusivismo, que luego suele ser inconscientemente imitado por otros, en los cuales ya constituye amaneramiento personal de mera ejecución que desvía de las direcciones más impersonales del arte (1).

Con la mayor concurrencia se aviva también el prurito de aparecer originales en nuevas composiciones. Los más antiguos compositores, que no tuvieron reparo en confesar la copia de la música persa y bizantina y en aprovechar el caudal formado de antiguo, solían producir cincuenta, sesenta, cien canciones; de Ibrahim el Mosulí ya nos dicen que llegó a novecientas y que Oráib compuso mil; y el repertorio de una sola cantora, Bedle, alcanzó el número de 30.000 canciones.

A medida que se iba componiendo más, es natural que se fueran agotando los temas de inspiración, y por mucho que los compositores viajaran y escudriñasen, por muy rico que fuera el caudal artístico de los pueblos con quienes comunicaran, al fin había de venir el agotamiento, el apuro y la dificultad de producir composiciones nuevas.

El ansia de ser originales se pega también a los ejecutantes, los cuales se atrevían a cantar la misma canción cada vez de distinto modo. Y como las más bonitas, por su extrema difusión, al ser repetidas por muchísimos y a veces

(1) Realmente debe establecerse diferencia entre los ejecutantes: los mejores son aquellos que responden con fidelidad a los propósitos artísticos del compositor; entre un autómata que repite mecánicamente y un artista que utiliza todos los medios de expresión, debe preferirse este último; pero jamás debe regirse por el capricho personal: es interpretador, no creador. Ahora bien, si los compositores dimiten, encomendándolo todo al ejecutante, entonces se exponen a que desaparezca el arte. Los amaneramientos que los ejecutantes introducen improvisada y caprichosamente pueden ser: añadiendo o alterando, como Mojárec; abreviando frases complicadas, como Ibrahim ben El Mahdí; acompañando con ritmo distinto, como lo hizo El Mosulí; usando de ciertas vulgaridades, como hacer la voz temblona, nasal, etc.; o asociando melodías en *pot pourri*, con lo cual pierdan las melodías su individualidad propia. Todas estas alteraciones fueron introduciéndose en aquella edad, como veremos.

malos repetidores acaban indefectiblemene por cansar y hastiar a fuerza de ser oídas, los compositores huían de repetir y buscaban afanosamente la originalidad, hasta por los caminos de la extravagancia (1).

Además, la excesiva concurrencia exacerba también el ansia de distinguirse pronto y, en vez de aplicarse años y años para bien tañer instrumentos difíciles y sujetarse dócilmente a reglas matemáticas de escuelas muy exigentes, se desea únicamente la instrucción menos costosa, la superficial y rápida, que conduzca apresuradamente a la celebridad (2).

Todos estos estímulos actúan al principio de modo difuso e inconsciente; pero luego entra la reflexión y se trata de justificar esa superficialidad artística, como meta de nuevos ideales de arte, y se forman escuelas decadentistas contrarias a la tradición clásica, no sólo en cuanto a la ejecución, sino fundando nuevos criterios artísticos.

Un decadentista, a juicio de los historiadores, fué el príncipe Ibrahim, hijo del califa El Mahdí, hermano del clasicista Harún Arraxid. Aquel príncipe poseía excelente voz y exquisito arte para cantar: cuando él se hacía oír en palacio, instantáneamente todos los empleados palatinos de baja condición, criados, esclavos, obreros y artesanos, dejaban sus quehaceres para escuchar embelesados muy atento el oído para no perder una nota; y si al acabar el príncipe, algún otro músico palaciego se ponía a cantar, todo el mundo volvía a la faena sin prestar atención alguna (3).

Cantaba con mucha naturalidad y sabía los cánones del arte; pero era algo indócil: no quería sujetarse a las reglas del canto antiguo; solía acortar las frases melódicas algo complicadas, aligerándolas o alterándolas, y si alguien le insinuaba ese defecto, invitándole a que se fijara en lo que hacía, solía contestar:

—Yo soy rey e hijo de rey: canto como me da la gana (4).

Se dice que fué el primero, o el más conspicuo, que alteró la pureza clásica del arte árabe, abriendo la puerta para que la audacia de otros se atreviera a desacreditar la escuela tradicional y rompiera los moldes clásicos.

Los decadentistas de toda época en que se pierde la inspiración achacan su infecundidad a la rigidez de las formas artísticas anteriores, a las que consideran rémoras de su genio; y al ser tratados con severidad por los partidarios del clasicismo, despiértase en ellos el espíritu de contradicción y de indisciplina, asociada a la emulación, que es viva siempre, y caen en la tentación de buscar medios mecánicos de producir piezas originales. Dejemos explicar este fenómeno al historiador de la música árabe, de quien principalmente nos servimos.

"Desde entonces (siglo IX de J. C.) —dice El Hispahani— hasta ahora (siglo X) existen dos escuelas: la de los que siguen las doctrinas de Ishac el Mosulí y sus discípulos, los cuales no gustan de cambiar el canto antiguo, ejecutándolo conforme antiguamente se ejecutaba o con escasas variantes; y la de los partidarios de Ibrahim ben el Mahdi o los que le imitaron, como Mojárec, Xeria, Raic y otros discípulos del príncipe, los cuales cantan las melodías antiguas como su capricho personal les sugiere, no como las cantaban los que las compusieron; así ayudan a los que desean que se les facilite el aprendizaje del canto, sienten aversión a lo serio, y, por sus escasas aptitudes, se les hace largo y pesado el camino de su instrucción. Y eso que el canto actual ya no es como el que le precedió, porque lo han ido alterando hasta el punto que se han formado ya cinco clases o métodos o cosa parecida. Hoy ya no se conserva el arte puro antiguo; los que principalmente lo echaron a perder fueron los Benihamdún, discípulos de Mojárec, y las Zoriat del califa Alguátec, las cuales alteraron el canto como les vino al gusto, y las esclavas de Xeria y Raic. Aun de las composiciones clásicas, como las de Oraib y sus esclavas, Alcácim ben Zorzor y su hijo, Bedle y su escuela, las esclavas de los Barmecíes, etc., es posible que quede relativamente poco. Sin embargo, aún tenemos hoy de todo: de lo puro y de lo alterado."

Se inició, pues, la decadencia cabalmente en el tiempo en que mayor entusiasmo por el arte musical se desarrolló en Bagdad, cuando floreció el mayor número de compositores y artistas, en época y punto en que el público llegó hasta el apasionamiento en favor o en contra de las dos escuelas que se disputaban la primacía. Esa hiperestesia, esa exaltación del público, ansioso de saciarse de música, ese afán desmesurado de saturarse de sentir y de gozar de la música, suele ser también otro signo de decadencia: viene la borrachera del éxtasis, en la que se pierde la sensatez artística y el entendimiento.

Los decadentistas opusieron, contra la clásica Oraib, a la célebre Xeria, esclava mestiza, que, por ser discípula y luego esposa del príncipe Ibrahim ben el Mahdí y haber aprendido los cantos de éste, se la creía con dotes superiores a aquélla. El príncipe Abenalmotaz, escribió un libro acerca de esta cantora, en el que se describen las escenas ruidosas que promovían los partidarios de una y de otra (1).

El Hispahaní transcribe algunas ocurridas en las tertulias de la gente elegante, en el sitio real de Saramanra, donde el público, dividido en dos bandos, el de los *Orabies*

(1) *Agani*, IV, 171, al recordar que el cantor Málic componía aprovechando temas populares que hermoseaba y pulía, dice: "Luego la gente las aprendía y alteraba con faltas que algunos aplicaban al autor."

El pueblo, pues, volvía a alterar lo que técnicamente se había trabajado.

(2) Cuenta El Cháhid, en su *Machmúa* (pág. 186), que en su tiempo (principios del siglo III de la Hégira, IX de J. C.) estaban muy extendidos los conocimientos musicales. La gente instruída solía tomar partido entre las escuelas artísticas que se disputaban la primacía; preciábanse muchos de entender y hablar de estas materias empleando los términos técnicos de las varias escuelas.

(3) *Ibrahim ben Elmehdi*, par BARBIER DE MEYNARD, pág. 206, 319, 328.

(4) El hecho de sublevarse contra el sistema artístico que ha llegado al apogeo, se repite casi siempre con las mismas circunstancias: es la vieja oposición entre Apolo y Dionisio: el primero representa el principio de la precisión formal y de la lógica artística; mientras que el segundo simboliza la exaltación ditirámbica que sacude todos los yugos y rompe todas las leyes.

(1) *Agani*, XIV, 105, 106 y 109.

y *Xeragüíes* (partidarios de Oraib y de Xeria) disputaba acaloradamente sobre los méritos y la originalidad de las canciones que cada una de ambas componía. Algunas veces encontrábanse las dos en la misma tertulia acompañadas de su respectiva cohorte de esclavas cantoras y tañedoras; Oraib y Xeria permanecían silenciosas mientras sus esclavas ejecutaban las canciones que habían ambas compuesto; la parte de público que se inclinaba a favor de una, aplaudía con entusiasmo y acaloradamente, mientras que los del grupo contrario se esforzaban en poner en tela de juicio la originalidad de la melodía que acababa de ejecutarse (1); juicios que algunas veces solían mortificar a la que había compuesto la canción, al ponerse en evidencia el modelo que había guiado a la compositora.

Uno de los que más autoridad dieron al partido de Ibrahim ben el Mahdí fué Abenchami, el cual, como educado en medio clásico, pues se había criado en Meca, sabía el canto de la escuela clásica; por su habilidad artística pasó rápidamente de la pobreza a la opulencia: una noche, estando en Medina, enteróse de que el Califa deseaba que fuera a Bagdad (2).

Era realmente cantor emocionante, sobre todo cuando, por virtud de circunstancias abonadas, sentía vivamente lo que cantaba; v. gr., un día, depués de haber sabido que había muerto su madre, tuvo que cantar delante del Califa, y lo hizo con tal expresión, que produjo efecto frenético (3); pero no era seguro en la ejecución, se equivocaba con alguna frecuencia (4), y quizá por eso, motejado por las libertades que se tomaba, sintióse inclinado a seguir el partido de Ibrahim ben el Mahdí (5). Harún Arraxid distinguía bien sus faltas. Debe decirse, sin embargo, que Abenchami compuso algunas canciones de arte irreprochable (6).

En el partido anti-clásico entraron algunos músicos de mediana instrucción, repentistas que se singularizaban por acompañarse con instrumentos de más fácil manejo y de menos recursos que el laúd, v. gr., Mohámed ben el Hárif que solía acompañarse con la *mizafa* o arpa, como las antiguas cantoras, hasta que un día, yendo por la calle, los transeúntes se le burlaron preguntándole si la *mizafa* que llevaba en la mano era una trampa para cazar ratones y, avergonzado, abandonó la *mizafa* y aprendió a tañer el laúd (7).

El que ha contribuído históricamnte a mantener la fama de la escuela de Ibrahim ben el Mahdí fué Amer ben Baná, el cual escribió un libro de gran interés acerca de la historia del canto árabe. No fué compositor muy original, ni fecundo, ni de mérito relevante; más bien se distinguió como cantor repentista. Echaba en cara a Ishac el Mosulí el haber aprendido la música para ganar dinero, mientras él sólo la había aprendido por mera diversión; el que Ishac tenía que ejecutar muchas veces larga y penosamente para aprender una pieza musical, mientras él la ejecutaba de improviso sin cansarse en monotonos y pesados ejercicios preliminares (1).

En cierta ocasión Ishac el Mosulí, jefe de los clasicistas, y Amer ben Baná mantuvieron viva discusión delante del califa Alguátec acerca de un canto que el padre del primero, Ibrahim el Mosulí, había compuesto y al que Ibrahim ben el Mahdí se atrevió a modificar con retoques y arreglos suyos, que, a juicio de Ishac, habían echado a perder la canción primitiva. Para demostrar la verdad de este juicio, Ishac cantó la melodía tal como su padre la había compuesto, y se vió que era bonitísima. Luego cantóla Amer Ben Baná, según el arreglo de Ben el Mahdí, y entonces, al ser notada la superioridad, aprovechó Ishac la ocasión para poner en evidencia que Amer cometía faltas graves alterando la estructura de las canciones y corrompiendo las normas artísticas cualquiera que fuese la canción que cantara (2).

Hay que confesar, no obstante, que alguna vez tuvo Amer momentos felices en los que, excitado por la emulación, en concurso con los buenos cantores de su época, logró triunfar (3).

Otra de las señales más claras de que la decadencia musical se iba acentuando, fué la moda, que se generalizó en aquel entonces, de usar el *tombur* del Jorasán o bandola; al laúd, instrumento sonoro, armónico y difícil, que exigía larga y costosa instrucción técnica, se le quiso suplantar por otro que exigía menos esfuerzo de aprendizaje, y, por tanto, mucho más pobre. El *tombur* o bandola era instrumento de escasos recursos artísticos, como que no tenía, según parece, más que dos cuerdas. Además, con esta moda se infiltraron en la música árabe algunas tradiciones poco artísticas del Asia Central (4), de donde procedía el *tombur*. Fueron tantos los que se dedicaron a tañer el instrumento de moda, que se escribió un libro acerca de los *tomburíes* o tañedores de bandola.

La bandola hacía ya mucho tiempo que se había introducido en centros populares; pero al fin penetró hasta en el alcázar de los califas, a competir con el laúd que usaban los artistas de la escuela clásica.

Por los informes que los historiadores nos transmiten no nos es posible juzgar de los caracteres especiales de la música de los *tomburíes;* el tecnicismo que emplean es el mismo, y los géneros rítmicos son idénticos; sin embargo, nos parece, a veces, poder distinguirla, como algo romántica, en el sentido de asociar la escena exterior para causar más vivo efecto, v. gr., buscando las plácidas y calladas noches en que la luna brilla (5), o apelando a ciertas delicadezas de expresión de los afectos, tristeza o júbilo, según el carácter de las composiciones (6); pero por el juicio que el califa Almotaz expuso diciendo que las canciones de los tomburíes eran más ligeras y bonitas

(1) *Agani*, XIII, 28.
(2) *Agani*, VI, 65 y sigts.
(3) *Agani*, VI, 73.
(4) *Agani*, V, 10.
(5) *Agani*, XVII, 73, y XIII, 18.
(6) *Agani*, V, 26.
(7) *Agani*, XX, 80, y X, 153.

(1) *Agani*, XIV, 50 y 51.
(2) *Agani*, V, 105.
(3) *Agani*, XIV, 54.
(4) LAND, *Recherches*, págs. 80, 82 y 115.
(5) *Agani*, XII, 160.
(6) *Agani*, XXI, 164.

que las de laúd (1) puede inferirse que eran de arte menos complicado que el antiguo.

El Hispahaní, siguiendo a Chahta, autor de un libro sobre los tomburíes, nos señala aquellos que más se distinguieron, de los cuales conviene citar los siguientes:

Ahmed ben Osama de Cufa, más conocido por Ahmed Annasibi, gran artista, no igualado por ninguno de los tomburíes ni aun por muchos que cantaron con el laúd, y autor de unos célebres cantos del género *nasab*. No era musulmán cuando aprendió el canto, y después de convertido continuó siendo músico (2).

Ahmed ben abi Sadaca, hijo de uno de los más aventajados cantores de Harún Arraxid. Compuso muchos *rámeles* y *hezeches* y otras canciones del género que usaban los tomburíes. Estuvo al servicio del califa Almotaguáquil; pero ganó mucho más dinero sirviendo al público que le invitaba a tocar y cantar en domicilios particulares que por el sueldo que tuvo en el palacio real. Era artista muy diestro, exquisito y elegante (3).

Abuali Elmasdud de Bagdad. De todos los tomburíes fué el que más dinero ganó. La mayor parte de su repertorio era del género *hezech* y se atrajo la admiración del público por la tristeza de sus cantos (4).

Y Obaida, la cual fué la mujer más artista entre las que se dedicaron al tombur. El propio Ishac el Mosulí la respetaba como artista musical y literata; los tomburíes reconocieron su primacía: Elmasdud de Bagdad confesó la superioridad y maestría de esa artista. Su excepcional destreza le atrajo multitud de amantes que gastaron inmensas sumas en su obsequio. El tombur de Obaida llevaba con incrustaciones de ébano la siguiente inscripción: "Todo se puede sufrir en el amor, menos la traición (5)."

El contacto cada día más frecuente (por comunicaciones más rápidas) con otras civilizaciones envejecidas pudo también contribuír a acelerar la decadencia de la música árabe. Algunos autores la achacan a influencias persas de música palatina. En la corte de Alguátec, en el sitio real de Saramanra, se aficionaron al canto persa que ejecutaban esclavos naturales del Jorasán los cuales sabían las canciones *fihlidías*, es decir, las de Fihlid, cantor de los emperadores persas sasánidas. Esos esclavos cantaban acompañándose de una manera especial, que se decía *acompañamiento persa* (6).

(1) *Agani*, VIII, 178. Coincide ese juicio con otras noticias que nos informan que en el repertorio de algunos tomburíes predominaban los *rámeles* y *hezeches* que son los géneros más ligeros, acomodados a instrumento sencillo de escasa complicación armónica. LAND, en sus *Recherches*, pág. 113 (extractos de Alfarabí), dice que los tombures o bandolas "se prestaban para géneros muelles y laxos". Es decir, que la música de los tomburíes sería más afeminada y muelle que la de laúd.

(2) *Agani*, V, 153.

(3) *Agani*, XIX, 138.

(4) *Agani*, XXI, 164.

(5) *Agani*, XIX, 134.

(6) Recuérdese también que en el palacio de Arraxid había cantores y bailarines bizantinos. Mojárec compuso canción con melodía griega. Y es frecuente citar esclavos que cantan en griego. *Agani*, XIV, 51.

Además, dentro del Imperio árabe y en comarcas fronterizas, se habían conservado tradiciones populares más antiguas. Los Ijuán Asafa en su *Enciclopedia* (escrita a mediados del siglo XI de J. C.), al hablar de la música de su tiempo, dicen (1):

"Cada pueblo tiene sus tonos y cantos especiales que le son gratos, sin disfrutar de los de otros: así ocurre con el canto de los daylames, los turcos, los curdos, los armenios, los etíopes, los persas, los bizantinos y otros pueblos que tienen diferentes lenguas, caracteres y hábitos distintos, por lo cual se deleitan con su música y no con la de otros. Pasa en música como en las comidas, bebidas y vestidos: ellos tienen sus canciones, melodías y tonalidades que no se parecen a las de otros. Nadie puede contar el número de ellos, sino Dios que los crió, formó y dotó de caracteres, costumbres, lenguas y colores diferentes."

El Cháhid, el eruditísimo literato, nos habla, como si él las hubiera oído en Bagdad, de las admirables canciones de la India, que se acompañaban con el instrumento indio llamado *Cancala* (2).

En resumen: los compositores musulmanes tuvieron a disposición suya un caudal inmenso de temas musicales como primera materia para su renovación o transformación artística; usaron de moldes sencillos, aunque severos, para construír un arte popular, sin virtuosismos de ejecución; pero, a la postre, todo se agota, todo se descompone o corrompe, y acabaron, por el afán de aparecer originales, por caer en el delirio del plagio, en las alteraciones caprichosas del virtuosismo y en el abandono de la estructura sencilla y matemática que al principio tuvo la música árabe.

El filólogo murciano, Abensida, en su libro *Elmójasis*, nos ha dejado descripción muy viva y franca de lo que ocurría en Oriente por los tiempos que estudiamos, copiada de un autor oriental. Dice así (3):

"Respecto a las melodías o composiciones musicales, hay también ladrones que roban la música, como hay ladrones de versos. Existen poetas de quienes se ha reconocido ya claramente que han robado una casida entera, o versos enteros; otros roban dos o tres palabras, o roban el sentido o la idea, vistiéndola con otro ropaje de vocablos. Lo mismo ocurre con los cantos: hay desvergonzados que roban la melodía tal como se compuso, aplicándola descaradamente a otros versos. Eso es lo que hacen los tomburíes en nuestro tiempo y otros medianos tañedores de laúd; otros roban una parte de la melodía, una frase alta, un eco o ritornelo, un recitado musical, etc. Los hay que ocultan el robo, transportando la melodía, de un ritmo *taquil primero*, a otro ritmo, al *taquil segundo* o al *rámel* o al *hezech*. Hay

(1) Edición del Cairo, tomo I, pág. 92.

(2) En la obra *Machmuat rasail* de Abuotmán Amer ben Mahbub, conocido por Elcháhid (imprenta del Progreso, Cairo), pág. 80, dice que este instrumento, *Cancala*, está constituído por una cuerda atada a una calabaza y hace las veces de laúd o del *sanch*. Nos informa también de que los indios tenían diversas clases de baile y piezas ligeras (allegros).

(3) Tomo XIII, pág. 11, de la edición del Cairo.

quienes, aprovechando melodía de tres o cuatro canciones del *taquil primero*, componen una sola; roban un trozo de ésta y otro de aquélla; unas frases altas de ésta, un eco o ritornelo de otra y con todo eso arreglan una canción de varias canciones, del mismo modo que se arregla un collar de perlas, operación en la que no se pone más que el orden, el arreglo; así se forja una composición abigarrada (o *pot-pourri*)".

Se ve, pues, ya muy clara la decadencia al iniciarse el período de la esterilidad de inspiración marcado por la introducción del *pot-pourri*.

El estudio de las andanzas y vicisitudes que en Oriente sufrió la música árabe, desde el siglo x de J. C. hasta la extrema decadencia en que se encuentra hoy, sería muy interesante; pero para nuestras investigaciones actuales lo esencial es determinar con claridad o aproximación los caracteres artísticos que ella tuvo en la época de su mayor florecimiento.

CAPITULO VII

Caracteres artísticos de la música árabe oriental: armonía, ritmo y expresión.

Los músicos que fundaron la escuela clásica árabe no sólo recibieron de los persas, bizantinos y otros pueblos el mecanismo técnico de la música *in génere* sino que aceptaron las melodías ya formadas, juntamente con la música instrumental ejecutada con los mismos instrumentos, especialmente el laúd. Pero como los árabes tenían ya, al venir Mahoma, una métrica tradicional y clásica, la música necesariamente tuvo que acomodarse a esa métrica, que se mantuvo sin cambiar. La labor de los primeros compositores hubo de consistir en adaptar esas melodías a los versos árabes (1). Para ello sujetaron la música a ritmos matemáticos, señalados por batuta, y a reglas artísticas que constituyeron normas escrupulosamente guardadas. Las instrucciones de Abensoraich eran cánones bastante rígidos; no consentían caprichos de ejecutante: una pequeña desafinación, cualquier desorden rítmico, una palabra incorrectamente articulada, un cambio de acento, considerábanse como falta digna de censura (2).

Por otra parte, el auditorio en los primeros tiempos no está constituído por un público de gusto estragado, con tendencias refinadas ni delicadezas enfermizas que estimularan el alambicamiento del virtuosismo; era pueblo ingenuo a quien agradaba la naturalidad en la ejecución. Debió ser, pues, la música sencilla, pero muy artística.

¿Y de qué elementos estaba formada? ¿Fué meramente unísona, como generalmente se cree? En mi sentir, hay vehementes indicios de que era ya armónica (1).

Cuentan de Cháfar el tamborilero, que, para templar su tamboril, exigía al cantor a quien había de acompañar que insinuara la *salida* (مخرج) de su canción. Al oírla, se daba cuenta de cómo había de templar su instrumento, y, una vez éste templado, dicen que acompañaba divinamente (2). Tenemos, pues, un caso en que el tamboril, al marcar el ritmo, produce un sonido, una nota, y siendo ésta única y constante, había de sonar armónicamente con las variadas que habría en los tiempos fuertes de la canción.

Además, se tocaban instrumentos bastante complicados, como la gaita y el órgano, los cuales estaban provistos de varios tubos con agujeros que habían de sonar simultáneamente, algunos de ellos como pedal, e inevitablemente habían de formar combinaciones que, para ser agradables, debían ser armónicas.

No podemos ahora, mediante la lectura de las descripciones, fijar las reglas de esa armonía, porque los autores árabes no nos informan de modo directo y concretamente; pero creo que nos lo sugieren de modo indirecto.

El Hispahaní recuerda que Ishac El Mosulí en cierta ocasión tocó un bonitísimo preludio de laúd, de muy complicada y difícil ejecución, en el que había pulsaciones rasguedas o batidas مخرك (3). Y ¿qué clase de pulsaciones son esas? Dozy nos las explica en su Diccionario (4): consisten en herir con el plectro *todas las cuerdas de un golpe y fuertemente*. Y como es imposible poner los dedos de la mano izquierda pisando los trastes para que todas las cuerdas suenen al unísono (5), necesariamente habrían de producirse sonidos distintos simultáneos, los cuales habían de sonar armónicamente para que causaran buen efecto.

Si los instrumentos hubieran acompañado al unísono, no habría más que un solo modo de acompañar, es decir, repitiendo las notas de la melodía ejecutada por el cantor. Recordemos, sin embargo, que en una visita que Abenchamí hizo a Ishac El Mosulí, treinta esclavas de éste cantaron acompañándose todas, según taxativamente se expresa, con *un solo modo de acompañar*.

Al consignar esto como particularidad rara en circunstancias tales, se quiso dar a entender que, de ordinario, siendo muchos los acompañantes, variaban las maneras de acompañar (6).

Unos esclavos del Jorasán cantaron en persa, delante

(1) Los temas populares de Siria, Alhira, el Yemen, etc., las cantilenas de los camelleros, las lamentaciones de las plañideras, hemos visto que eran utilizados por los compositores de canto árabe.

(2) Para evidenciarse de la escrupulosidad que se exigía a los cantores al pronunciar las palabras, baste leer un pasaje de El Hispahaní (*Agani*, V, 57) en que se recuerda las censuras de que fué objeto uno de ellos por el grave pecado de pronunciar la palabra *dahabtu* en forma vulgar, diciendo *dahabt*. La sola omisión de una vocal descoyuntaba la melodía.

(1) De antemano se podría sospechar, sabiendo que se formaron orquestas numerosísimas en que se tañían instrumentos de cuerda. El fenómeno de las vibraciones simpáticas o armónicas era moralmente imposible que pasara inadvertido: las cuerdas del laúd resuenan automáticamente en cuanto se produce en sus cercanías el sonido de alguna de sus cuerdas.

(2) *Agani*, XIV, 51.

(3) *Agani*, V, 119 y 120.

(4) *Supplément aux dictionnaires arabes*, art. حرل.

(5) El laúd clásico tenía cuatro cuerdas, templadas a intervalos de cuarta.

(6) El Hispahaní refiere una anécdota de Ibrahim ben El Mahdí en que éste dice, que el diablo le había revelado *la melodía y el acompañamiento*. (Si fuera al unísono, hubiera sido in-

de Alguátec, una canción *fihlidía*, y se dice, como cosa especial, que lo hicieron con *acompañamiento persa*. Si fuera al unísono, ¿cómo se habían de distinguir los acompañamientos persas de los árabes?

En otra ocasión preguntaron a un cantor que se acompañaba con el laúd: —¿De qué género es la canción que has ejecutado? Y respondió: *Hezech*. —¿Y el acompañamiento? —*Rámel* (1).

Si el acompañamiento fuera al unísono, ¿cómo es posible que canción y acompañamiento estuviesen con ritmos distintos? Esto, para mí, indica independencia melódica entre el canto y acompañamiento, puesto que cabía llegar a diferencia rítmica.

El Mosulí conoció que una melodía había sido compuesta por una mujer *habituada a acompañar*. Si el acompañamiento fuera al unísono, ¿se concibe que hubiera motivo para conocerlo (2)? En cambio, si hay pautas armónicas que casi mecánicamente se ejecutan, con alternativas usuales y rutinarias, se puede reconocer el molde artístico de que se sirvió el que compuso la canción. Como que esas pautas han constituído siempre, en toda edad, incluso ahora, un procedimiento tópico de composición musical (3).

Hay sobre todo un indicio muy sugestivo de acuerdo con esta hipótesis: las canciones de aquella edad nos las describen los historiadores por sus caracteres técnicos, conforme a la clasificación de El Mosulí: el primero es el ritmo (ايقاع); el segundo es el dedo (es decir, la nota del traste del laúd que pisa el dedo de la mano izquierda, cuando se canta la melodía); el tercero es la marcha alternada de esta nota, en combinación (مجري) con otra nota distinta (4).

Estos dos últimos caracteres serían, a mi juicio, ininteligibles, si no indicaran el tono de la canción con las alternativas armónicas o tonales señaladas por las notas fundamentales de lo que ahora llamamos *acordes*, que son las que aparecen en las descripciones respectivas.

Inclina también a creer en la existencia de la armonía en el canto árabe, la escala de las notas de que se sirvió, la cual no era explicada por los técnicos como compuesta de tetracordos ni hexacordos, sino pura y simplemente por octavas; y esta división es esencialmente armónica. El Joarezmí, en su *Mafátih* (1), llama a la octava la distancia o intervalo total, apellidando *siah* a la nota aguda y *sachah* a la baja; y para que no se ofrezca duda alguna respecto a la relación armónica entre los sonidos de ambas, añade que toda cuerda pulsada, estando ella suelta, es decir, no pisada por dedo alguno, da un *sachah*, y el *siah* correspondiente a este *sachah* es el sonido que da esa misma cuerda si se la pulsa estando pisada por un dedo en el *punto medio* de su extensión. Señala también las *quintas* y *cuartas* por notas que corresponden exactamente con las quintas y cuartas de la música actual (2). Por consiguiente, la doctrina técnica elementalísima explicada en el *Mafátih* confirma el resultado que obtuvo Land al estudiar la obra de Alfarabí, a saber: que los musulmanes de aquella edad usaron de la escala diatónica con la misma sucesión de notas que actualmente se usa en Europa. Y debió ser así, porque los músicos árabes copiaron, como hemos dicho, el mecanismo musical de los bizantinos. Recuérdese que El Mosulí, técnico capaz de conocer y distinguir el estilo personal de los compositores árabes, al oír un canto griego, no encuentra otra distinción entre las canciones árabes y las bizantinas que en la estructura o disposición de las frases melódicas y no en el ritmo (3) ni en la tonalidad (4).

Si la escala árabe hubiese sido más cromática que la bizantina, ¿no hubiera señalado El Mosulí en tal ocasión esa fundamental diferencia? A un hombre de sentido crítico tan excepcional y extraordinario ¿le hubiera pasado inadvertida?

Todo ello nos induce a creer firmemente que la música persa, bizantina y árabe tenían en aquel entonces una escala común, y ésa, procedente de tradiciones comunes a las tres, es decir, del arte clásico griego antiguo y, por tanto, la escala usual sería la diatónica. El cromatismo estrafalario que los investigadores modernos encuentran en la música africana y oriental de hoy no era practicado por los artistas árabes de los primeros siglos de la Hégira.

útil revelarle el acompañamiento.) Véase *Ibrahim ben Elmehdi* de BARBIER, pág. 307.

(1) *Agani*, V, 53.

(2) Recuérdese también que El Mosulí, para componer, necesitaba que sus esclavas le estuvieran acompañando. Sería inútil la colaboración de los instrumentos acompañantes si éstos lo hicieran al unísono. Y ¿cómo habían de tocar al unísono, antes que el maestro compusiera la melodía? Habría sido el acompañamiento un embarazo o dificultad para la composición.

(3) Cuenta El Hispahani que Abenchami, el cantor, prefería a Barsuma para que le acompañara con la flauta, porque éste sabía lo que convenía tocar para acompañarle y aquél podía cantar sin preocuparse de lo que había de hacer el flautista, mientras que, acompañado por otros, tenía él que poner mucho cuidado para acomodarse a la marcha del acompañante, el cual fiaba de que Abechami le dirigiera. *Agani*, VI, 71.

(4) Estas *machari* مجاري debían ser alternativas tonales en relación constante, porque son muchos los textos en que aparecen como reglas o normas a que se sujetaban las canciones. *Agani*, *passim*.

(1) Libro árabe, escrito en el último tercio del siglo X de J. C., en que se explican los vocablos técnicos de ciencias y artes.

(2) *Mafátih* al intervalo de octava le llama البعد ذو الكل. Los intervalos inferiores a que alude son: de quinta (entre la nota del bordón, sin pisar o suelto, y la *sabbaba* de la tercera cuerda) y el intervalo de cuarta que lo señala entre el bordón suelto y el *jinzir*, o sea la misma cuerda pisada por el dedo meñique en el traste cuarto. Y como las cuerdas del laúd se templan con sonidos en relación de cuartas, se ve que corresponden con las cuartas actuales.

(3) Recuérdese también que Abensadaca toca una pieza musical a cuyo són bailan esclavos bizantinos en el palacio de Harún Arraxid el domingo de Ramos, y dice el cronista que eran bailes bizantinos. Tocan, pues, los artistas musulmanes piezas instrumentales a propósito para danzas bizantinas.

(4) Los primeros compositores musulmanes, al inspirarse en melodías persas y bizantinas, prescindieron de ciertas *nagmas* y *nabaras* que aquéllas poseían. En tiempo de El Mosulí es de sospechar que se hubiesen ya introducido, puesto que no señala distinción en este respecto.

Hemos referido antes un hecho cuya transcendencia le hace digno de especial atención. El célebre Fihlid, cantor del monarca persa Cosroes, y el insigne Ibrahim El Mosulí tocaron un laúd destemplado, sin que los oyentes notaran desafinación alguna. Todo el que esté iniciado en materia musical comprenderá que para realizar eso es preciso que el artista haya adquirido el hábito de transportar a cualquier tono en que la destemplanza casual del laúd le obligue a establecer relación entre los sonidos de su escala, y, por necesidad, habría de usar de sostenidos y bemoles; es decir, que esos tañedores hacían con el laúd lo que cualquier mediano pianista puede ahora realizar con el piano moderno, instrumento temperado, en el que cualquier sonido puede ser principio de una escala diatónica. Sin esa práctica o destreza era imposible realizarlo (1).

Ahora bien, el que emplea ese temperamento, adquiere el hábito de transportar y acompañar, en cualquier tono en que se hallen las canciones, y usa con frecuencia de tonos diferentes, ¿no está en posición inclinada a usar de esos mismos tonos dentro de la misma pieza, pasando de unos a otros mediante la relación que existe de notas comunes a ellos? ¿No está en un terreno donde ya brotan espontáneamente los gérmenes de la modulación?

Para mí es casi evidente que esas modulaciones existieron, por lo que voy a referir. Cuentan que el califa Almotamid aplicó a un verso *rechez* del poeta Doraid ben Asama una melodía del género *taquil primero*, en la que logró reunir los diez *nagmas*, para lo cual hubo de vencer el *summum* de las dificultades artísticas, puesto que lo consiguió sin faltar en un ápice a las reglas de la construcción melódica: tuvo la habilidad de enlazar esos *nagmas* con frases musicales que en nada se distinguían de lo mejor de los antiguos compositores. Abenmohris, en tiempos anteriores, había conseguido también reunir en una melodía ocho de los diez *nagmas*, aplicados a medidas métricas largas y holgadas en que el músico tiene más libertad; pero Almotamid las aplicó a metro *rechez* cortísimo, y, a pesar de la estrechez de la medida, consiguió superar toda dificultad de manera admirable. El propio Ishac El Mosulí decía que ni los antiguos ni los modernos habían conseguido hacer cosa semejante: no era fácil reunir los diez *nagmas* en una sola canción, por más sutiles medios que se emplearan, por mucho que se ahincara en el esfuerzo y por más inteligencia técnica que se poseyese (2).

Y ¿qué son esos diez *nagmas?* El tecnicismo musical de aquel entonces es para nosotros obscurísimo, no pudiéndolo referir a realidad bien conocida. La acepción genérica de *nagma* es *nota musical*, y, en plural, *grupo de notas*. Si únicamente se tratara en el caso anterior del grupo de notas dentro de la escala diatónica, dentro de un mismo tono, no se comprende la dificultad, siendo infinitos los grupos que se pueden formar. Esa combinación de notas tampoco debe significar grupo de notas formando unidades o tiempos rítmicos, porque, según nos informan, era esa melodía de un solo *género rítmico, taquil primero*. Ahora bien, si tradujéramos *nagmas* por grupo o combinación de notas que constituyen un tono, es decir, por *tonos*, entonces ya se comprenderían perfectamente las dificultades, porque modular diez veces a diez tonos en una canción corta, sin que choque a los oyentes de aquella edad, realmente debía ser, como ahora lo sería aún, habilidad peregrina.

Esta interpretación, sin embargo, es sólo conjetural; pero conviene expresarla como sospecha, por si más adelante conseguimos comprobarla históricamente, como realidad efectiva.

De que aquella música era esencialmente rítmica no cabe duda alguna; coinciden todos los informes: el uso de batuta, adufe, tamboril e instrumentos de pizzicato, laúd, *tombur*, etc., lo denuncian (1). Es el carácter que más clara y distintamente se puede determinar; la clasificación técnica de los cantos, más usual y corriente, se hacía señalando el ritmo, y de éste quedan descripciones bastante pormenorizadas; pero da la coincidencia de que los historiadores siguen, al describir los géneros árabes, distintos criterios para fijar los golpes rítmicos característicos de cada uno de aquéllos, es decir, de los que realmente se practicaban.

En el tratado de música de los Ijuán Asafa, después de exponer larga teoría filosófica acerca de los ritmos, derivada sin duda de doctrinas consignadas en obras griegas que se tradujeron al árabe, describen los ritmos de algunos de los géneros usados en su tiempo, sin desmenuzar las unidades rítmicas elementales, sino marcando el grupo de golpes que, en cada período rítmico correspondiente a cada fracción melódica, ejecutaban los instrumentos acompañantes. Pero *El Mafátih* nos da las unidades rítmicas elementales que, a nuestro juicio, son de más fácil comprensión, a saber: los golpes de la batuta con que se regía el ritmo del canto (2).

---

(1) Que usaban de distintas tonalidades en los cantos se ve por las citas frecuentes en que se dice que algunos músicos, para cantar varias canciones, alteraban la templanza del laúd, subiendo o bajando sonidos, trastes, etc. *Agani*, VI, 77, etc. Además, tendrían que acomodar los tonos a las distintas alturas de las voces, pues, acompañando a hombres, mujeres y muchachos, es seguro que habría diferencia de voces, a las cuales habría de acomodarse el laúd.

(2) También se dice que Obaidala ben Abdala ben Táhir, docto musicólogo, "pudo llegar a lo que no pudieron llegar los antiguos", de reunir todos los *nagmas* en un solo canto; lo consiguió después de muchas tentativas, mucha habilidad y mucho estudio. *Agani*, VIII, 42 y 43.

En otros pasajes de *Agani*, v. gr., VIII, 189, parece que Obaidala es el que da las noticias éstas aplicadas a Almotamid y Abenmohris. En otro lugar, *Agani*, IX, 10, cuenta Obaidala que quien compuso la canción de los diez *nagmas* era un esclavo de Almotamid; llamado Sachin o Sachis. *Agani;* VIII, 42 y 43.

(1) Tuéis y otros se acompañan con el adufe; Mabed compone dando golpes con la vara; Ibrahim El Mosulí enseña marcando el ritmo con la batuta, etc.

(2) El Masudí (edición francesa, tomo VIII, pág. 97), copiando informes de Abenjordaba, coincide con la descripción de *El Mafátih*.

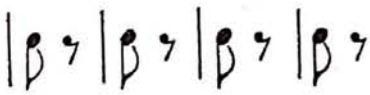
Todos los historiadores cootáneos coinciden en que en el canto árabe había cuatro géneros rítmicos primordiales: *hezech, rámel, taquil primero* y *taquil segundo*. Cada uno de éstos tenía dos especies: una andante o adagio, otra allegro o allegreto (usando el tecnicismo moderno) (1). Todos hablan, además, de un género especial muy usado, que se llamaba *majurí*, que describen de modo diferente, diciendo unos que era semejante al *taquil primero*, otros lo asimilaban al *taquil segundo*, pero más veloz o allegreto (2).

Traduzco el párrafo de *El Mafátih* sobre los géneros rítmicos:

"Los géneros y especies de los ritmos árabes son: 1.° El *hezech* es aquel en que se suceden las pulsaciones pulsación tras pulsación en esta forma: *tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan* (3). 2.° El allegro del *rámel* es aquel en que las pulsaciones son ligeras y van seguidas de dos en dos en esta forma: *tantan, tantan, tantan, tantan* (4). 3.° El *rámel*, llamado también adagio del *rámel*, es aquel cuya unidad rítmica está constituída por una pulsación pesada y luego dos ligeras, en esta forma: *tánna tantan, tánna tantan* (5). 4.° *Taquil segundo* es aquel cuyo ritmo está constituído por dos pulsaciones pesadas y luego una ligera, así: *tanna tanna tan, tanna tanna tan* (6). 5.° El allegro del *taquil segundo*, que se llama *majurí*, es ritmo compuesto de dos pulsaciones ligeras y luego una pesada, así: *tan tan tanna, tan tan tanna* (7). 6.° El *taquil primero* tiene tres pulsaciones pesadas seguidas, o menos rápidas, así: *tanna tanna tanna, tanna tanna tanna* (8). 7.° El allegro del *taquil primero* tiene tres pulsaciones más ligeras que las del *taquil primero*, así: *tan tan tan, tan tan tan* (1).

No es fácil concordar bien todas las descripciones de los distintos géneros rítmicos de la música árabe. He dicho que, para mí, la más inteligible es la que hace *El Mafátih*, porque parece que precisa los golpes de batuta que entran dentro de cada unidad rítmica. Tomando, pues, por base esta descripción, que fija sencillamente los golpes, yo me atrevería a representar estos ritmos, en notación moderna, de la manera siguiente:

1.° El *hezech*, constituído por un golpe que incesantemente se repite, en cuya duración periódica se ofrece espacio para que haya normalmente dos notas (según indicación de los Ijuán Asafa) puede ser representado así:



2.° El *rámel*, constituído por dos golpes de batuta que ocupan tiempo en que normalmente caben tres notas (según nos dicen los Ijuán Asafa), puede ser representado así:

3.° El *taquil primero*, constituído por tres golpes de semejante intensidad, puede ser representado así:

4.° El *taquil segundo*, constituído por tres golpes desiguales (dos pesados y uno ligero), puede ser representado así:

Cada uno de estos cuatro géneros comprende dos especies: una ligera o allegro; otra, lenta o pausada. Ambas especies se distinguirían esencialmente sólo por la velocidad, y, por tanto, pueden ser representados por el mismo esquema.

Había un quinto género cuya descripción ofrece más dudas: unos (como Masudí) lo confunden con el allegro del *taquil primero;* otros, como *El Mafátih*, con el allegro del *taquil segundo;* lo cual indica, a mi modo de ver, que en su construcción rítmica tendría algo de común con ambos *taquiles*. ¿Podemos representarlo así?

(1) Ijuán Asafa, pág. 94, y El Masudí (edición árabe de Bulac, al margen del Almacarí), tomo III, pág. 372, coinciden en señalar las dos especies de cada género: una, pausada; otra, ligera.

(2) El Masudí (edición Bulac), III, 372, dice que se llama *majurí* al allegro de los dos taquiles. Ijuán Asafa, pág. 115, dice que es el allegro del *taquil primero*...

(3) Coincide con El Masudí; pero Ijuán Asafa, págs. 115 y 110, dicen que son dos pulsaciones, lo cual indica, a mi juicio, que los instrumentos acompañantes tocaban dos notas por cada golpe de batuta.

(4) Ijuán Asafa dicen que son tres pulsaciones sin silencios; lo cual indica que los instrumentos tocaban tres notas en cada unidad rítmica mientras la batuta daba dos golpes.

(5) Ijuán Asafa dicen que en cada período rítmico se daban siete pulsaciones: la primera, pesada y solitaria; luego dos seguidas, sin que cupiese pulsación intermedia; luego cuatro, en grupos de a dos, separadas por un tiempo en que cabía una pulsación, así: *tan, tanán, tanán, tanán,* como el canto del francolín *quih, quiquih, quiquih, quiquih.*

(6) Ijuán Asafa dicen que son once pulsaciones: tres seguidas; luego una pausada; luego una pesada; luego un grupo de seis, de las cuales la primera es ligerísima, así *tan tan, tan, tan, tanán tan tan tan tan.*

(7) Según los Ijuán Asafa son tres pulsaciones seguidas, sin espacio ni intermedio para una pulsación; pero entre cada grupo de tres hay el tiempo de una pulsación, así: *tananán tananán.*

(8) Según Ijuán Asafa está constituído el período rítmico de la frase, de nueve pulsaciones: tres seguidas, una solitaria, pesada, pausada; luego cinco, de las cuales la primera es ligerísima, así: *tan tan tan, tan, tannan tan tan tan.*

(1) Según Ijuán Asafa son siete pulsaciones: dos seguidas, sin que quepa entre ellas pulsación; luego una pulsación solitaria, pesada: luego cuatro, de las cuales la primera es ligerísima; así: *tanan, tan, tanan, tan tan.* Y añaden que en su tiempo a esta melodía se llamaba *majurí* y semeja al canto de la tórtola: *cucuh, cuh, cucuh, cuh cuh.*

Nótese que si la batuta marcara sólo los golpes correspondientes a las corcheas, dejando sin marcar la semicorchea, el ritmo se parecería mucho al *taquil primero*, y si la batuta dejara de señalar la corchea anterior a la línea del compás, se parecería mucho al *taquil segundo*.

Una consideración debemos exponer al representar las unidades rítmicas de la antigua música por medio de compases de la notación moderna, y es la diferente denominación que reciben por ser sistemas diferentes. Nótese que el ritmo antiguo, formado de un solo golpe, corresponde al compás binario moderno: la unidad rítmica del *hezech* viene a ser un compás de 2/8. El *rámel*, ritmo antiguo binario, constituído por dos golpes, lo representamos por compás de 3/8 que es ternario. El *taquil primero*, ritmo ternario antiguo, constituído por tres golpes, está representado por un compás binario moderno. Realmente la notación moderna no ha cuidado de precisar bien todos los matices de la acentuación rítmica.

El Masudi (1) nos ha conservado una conversación mantenida en la tertulia del califa Almotamid, en la que se habló de las varias clases de bailes arábigos. La clasificación de éstos, hecha de modo genérico, coincide con la de los géneros rítmicos. Son ocho: *taquil primero, taquil segundo, rámel* y *hezech*, con sus respectivos allegros. De donde se infiere que todos los géneros musicales árabes eran bailables. El Masudi trata de las cualidades naturales o adquiridas que deben adornar a los bailarines; de que los movimientos de los miembros del cuerpo del bailarín habían de coincidir exactamente con los golpes del ritmo musical, etc.; pero no especifica los bailes concretamente, apenas alude a un baile que se llamaba del *camello* (2) y al baile de la *bola*.

Los Ijuán Asafa, para explicar la doctrina de los ritmos, emplean el tecnicismo de la métrica árabe y hacen frecuentes comparaciones entre las unidades rítmicas de la música y las métricas de la poesía, lo cual es indicio claro de lo íntimamente que iban ligadas (3); pero yo no me he atrevido a hacer compulsas y comparaciones ni ahondar en ese estudio, pues aparte de las dificultades que para mí presenta, tengo el convencimiento de que no existía una relación invariable o necesaria, puesto que frecuentemente nos informan de que a una misma poesía le habían aplicado varios compositores distintos ritmos; es decir, que una forma poética no llevaba necesariamente aparejado el ritmo respectivo (1).

Además hay una cualidad rítmica que distingue las varias especies, y es la velocidad, la cual más ha de depender del asunto o ideas expresadas por la letra que de la cantidad de las sílabas; así, por ejemplo, la alegría se expresa con ritmos más vivos; la tristeza, con los pausados.

Si aquella música tenía medidas rítmicas de periodicidad matemática; si había en ella géneros que se distinguían, por la mayor o menor velocidad, en allegros y adagios; si en las canciones aparecía la sucesión alternada de matices de intensidad, fuertes y pianos, indudablemente era expresiva; pero hay algo más: aplicábase distinta música a la expresión de los varios afectos o emociones expuestos en la letra (2), y se llegó incluso a la declamación dramática, con gestos y actitudes, de que fueron modelos Yecid Haura y Mohamed ben Alhárit (3).

Podríamos acumular una inmensa serie de hechos por los que se probara el efecto emocional causado por aquella música; pero siendo éste meramente subjetivo, lo mismo podría explicarse como cualidad real de la música que como consecuencia de la sensibilidad excitada del oyente. Sin embargo, en ciertas descripciones se especifica algo objetivo que se relaciona con la expresión: Mohidín ben Alarabí (4) dice que los compositores de música usaban de distintos registros, altos o bajos, según que se proponían alegrar o entristecer. El lexicógrafo murciano Abensida, en su *Almojasis* (5), incluye unos párrafos que debemos traducir:

"Conviene que se compongan las tonadas adaptándolas a los versos que han de cantarse."

"1.º Hay melodías que enternecen o hacen llorar. Estas deben aplicarse a versos que sean eróticos o expresen el vivo deseo de volver a la patria nativa, o para remembrar los melancólicos recuerdos de la edad juvenil y de los primeros amores, o elegías por la muerte de persona querida, o manifestación de sentimientos ascéticos o devotos."

---

(1) Véase edición de Bulac, III, 382, o tomo VIII, págs. 100 y 101 de la edición de Barbier de Meinard.

(2) Traduzco por *Camello* la palabra ابل que emplea El Masudí; pero sospecho que es lectura errada de un baile bizantino que en otros autores o textos es ابلا, v. gr., *Agani*, XIX, 138.

(3) Ijuán Asafa aconsejan (pág. 93) al que quiera estudiar la ciencia del canto, el aprendizaje de la Gramática y de la Poética; sobre todo se deben recordar los principios fundamentales de la Poética y los cánones de ésta, *pues los cánones de la Música son semejantes a los de la Poética*. Pero realmente las explicaciones que dan son teóricas y generales, aplicables a todos los cantos de toda nación y no concretamente a los géneros árabes practicados o usuales. En la pág. 115 añaden: "Pero la música persa, bizantina y griega tiene para sus cantos otros cánones distintos; mas todos ellos, a pesar de ser muchos los géneros y las clases, están comprendidos en el canon general que hemos recordado antes."

(1) A cada página encontramos en El Hispahaní que a unos mismos versos aplicaban géneros rítmicos diferentes, aun los más apartados v. gr. *rámel, hezech* y *taquil*, v. gr., *Agani*, V, 115. Una canción pausada, *taquil primero* de Abensoraich, la convierte Ishac El Mosulí en un *hezech* vivo o ligero. *Agani*, V, 109. El ejemplo más variado que he podido encontrar es el siguiente: Sobre una carta en verso dirigida a Arraxid por Alía y compuesta por el poeta Assatranchi, compusieron diversas melodías: Ibrahim El Mosulí, dos: una, *majurí;* otra, *taquil segundo;* Abenchami, un *rámel;* Felih ben Aurá, un *taquil segundo; El Maali*, un *rámel* allegro; Honáin ben Mohris, un *hezech*, etc.

(2) *Agani*, I, 102. En cierta ocasión compitieron Málic y Mabed. Mabed cantó una canción en cuyo primer verso salían cuatro palabras que significaban *tristeza, insomnios, preocupaciones, cuidados*, es decir, cuatro clases de triste emoción en un mismo verso. Málic se lo censuró. Es decir, que los artistas llevaban sus escrúpulos hasta matices muy delicados.

(3) *Agani*, XIV, 54.

(4) Célebre sufí de Murcia que escribió su *Alfotuhat* en Oriente. Tomo II, pág. 622.

(5) Edición del Cairo; tomo XIII, pág. 10.

"2.° Las hay que emocionan grata y alegremente (مطرب), las cuales deben emplearse para describir la bebida, la reunión de comensales en convites y tertulias o las sesiones matinales en que se bebe o las que se celebran en tabernas (1)."

"3.° Las que alegran el alma suave y poéticamente deben aplicarse a las descripciones de árboles, flores, lugares deliciosos, la caza, etc."

"4.° Las que mueven o excitan a la generosidad deben aplicarse a poesías laudatorias y a aquellas en que se ensalzan hechos gloriosos o se describe la majestad."

"5.° Las que enardecen el ánimo, impulsando a la valentía, se deben aplicar a versos en que se trate de asunto guerrero, relatos de batallas, incursiones en país enemigo y enumeración de prisioneros de guerra."

Estos párrafos nos informan de que aquella música poseía caudal adecuado para todo matiz en la gama de los sentimientos, para toda clase de poesía, elegíaca o tierna, báquica, arcádica, laudatoria, épica, etc. (2). Y es muy natural que fuera esencialmente expresiva, porque el órgano principal que la ejecutaba era la garganta del hombre, que es el instrumento que más se adapta a la expresión de los humanos afectos, sobre todo yendo unida a letra tan expresiva como la de los versos de los más inspirados poetas. El instrumento acompañante servía sólo para realzar la importancia del canto: se eligió el laúd, que era el que entonces mejor se acomodaba; su pulsación rítmica, sus vibraciones suaves, dulces, misteriosas, que permiten variados matices, según se pulsa levemente con las yemas de los dedos, o vigorosamente con el plectro, gimiendo o temblando las cuerdas al ser oprimidas con los dedos de la mano izquierda conmovida, le hacen compañero insustituíble para la voz humana en conciertos familiares, en música de salón, íntima y expresiva. Era el laúd, además, instrumento que podía ser manejado por el mismo artista que canta, y muy propio, no sólo para marcar el ritmo, sino también la armonía, sin sobreponerse a la voz humana, con la que no podía atreverse a competir nunca, sino a simular alguna vez, en la forma modesta y grácil que consiente la suavidad de sus sonidos.

(1) Ijuan Asafa, I, 87, al nombrar la música alegre que se ejecutaba en bodas y convites, dicen: "Estas son conocidas y usadas en nuestro tiempo." (Lo citamos para que se vea que esta música no era triste ni melancólica.)

(2) Los musicólogos europeos citan como gran progreso estético la doctrina de Francisco de Montanos en su *Arte de música*, contenida en el párrafo siguiente (fol. 27 v.): "Y la parte más esencial, hacer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes."

CAPITULO VIII

FORMA ARTÍSTICA DE LAS CANCIONES ÁRABES ORIENTALES: ÁMBITO, ESTRUCTURA Y EXTENSIÓN. CLASIFICACIÓN DE LOS CANTOS. INSTRUMENTOS.

Determinar de una manera exacta y segura el ámbito de aquellas melodías no se puede ahora, ya que no queda ninguna fijada por notación musical; pero séanos permitido recordar que *El Mafátih*, al definir los intervalos, llama intervalo total, الكل ذو, al de octava. ¿No es esa totalidad indicio del límite ordinario que tendrían entonces las melodías? Por lo menos es evidentísimo que las melodías más características del estilo personal de Ibrahim El Mosulí, el compositor más clásico de la escuela, comenzaban por la nota *siah*, es a saber, la de la octava alta, y luego, gradualmente, alternando fuertes y pianos, iba bajando la voz hasta posarse en la nota de la octava baja (o *sachah*); es decir, que esas melodías, de autor en quien se personificó el clasicismo musical, por haberse atemperado a las pautas tradicionales de la escuela antigua (1), no salían del límite de la octava y la recorrían de un extremo a otro.

Como anteriormente hemos mencionado, El Mosulí reconoció una canción bizantina por la disposición melódica de las frases, lo cual nos parece indicio claro de que las canciones árabes tenían estructura particular que las distinguía de las griegas. Esa estructura melódica debió ser adoptada por la necesidad de acoplar la música bizantina o persa a la forma métrica tradicional y clásica de los versos árabes; y esa debió ser la innovación artística principalmente introducida y, por tanto, la característica diferencial de más importancia del nuevo arte.

Las primitivas canciones árabes, según nos han informado los historiadores, sólo constaban de la melodía necesaria para un verso, y como éste se hallaba constituído por dos hemistiquios, no exigiría más que dos períodos melódicos, los cuales podríamos esquematizar así: *ab*. Más tarde Abenmohris puso música a pares de versos, con la que debió formarse ya la cuarteta musical; y si en ella no había repeticiones de la misma frase, se podría esquematizar de este modo: *abcd*.

Aunque de algunas canciones se dice que iban precedidas de un recitado, y de otras, como algunas de El Mosulí, que tenían melodía para cuatro versos, lo cual implica ocho frases melódicas, lo corriente y común, sin duda, sería el uso de la cuarteta melódica (2).

(1) Recuerda El Hispahaní (*Agani*, V, 9) otro caso en que Ibrahim El Mosulí compuso una canción, la cual, aprendida por uno de los cantores palatinos, fué ejecutada por éste delante de Harún Arraxid como si fuera canción antigua; y el Califa, que era oyente muy experto, no pudo notar que era nueva o acabada de componer. El Mosulí, pues, tendía a ajustarse en su composición a los cánones de la escuela antigua.

(2) De algunas se dice que tenían por introducción, ابتداء, un anexir نشيد, o recitado musical (*Agani*, IX, 135). Estos recitados o anexires tienen también los ritmos clásicos, v. gr., uno de Mohámed ben Axad, que era en *taquil primero;* y se indica también la alternativa armónica; pero se cita con más frecuencia como pre-

Siendo las melodías del arte árabe derivadas generalmente de música popular, recompuestas con ánimo de que agradaran al pueblo y a propósito para que por él fuesen aprendidas (1), es de sospechar que las composiciones constasen de frases breves o cortas y con alguna repetición de los períodos melódicos. Esa repetición suele ser una de las características constantes del canto popular de todos los tiempos. La música, ente fugitivo de difícil aprehensión, requiere, no sólo el repetir los golpes rítmicos, sino también las frases melódicas, pues esa vuelta regular del tema es motivo para renovar el goce de la audición de una frase que a la primera se nos escapa. Ahora bien, esa repetición no debió ser caprichosa en música tan artística y sistemática: hubo de hacerse con orden; ¿en qué orden, pues, se harían esas repeticiones?

Sólo encuentro un indicio que nos lo pueda sugerir: la misma forma de los versos, sobre todo la de las cuartetas líricas más populares de aquella edad, las cuales debieron servir de molde para componer la música. La cuarteta persa más usada, la forma más común y generalizada entre el pueblo y adoptada por los poetas más ilustres y famosos de Persia, que la llevaron al más alto grado de perfección y ha perdurado muchos siglos corriendo por todos los pueblos islámicos que aceptaron como lengua litúrgica y literaria el árabe, ha sido el *dubait* (palabra persa que literalmente significa *dos versos*) o *robaí* (que significa *cuarteta*), cuya disposición de rimas se puede esquematizar de este modo *aaba*, es decir tres versos monorrimados, el primero, segundo y cuarto, y un tercero de rima libre (1).

Esta cuarteta persa no es más que un calco de los dos primeros versos de las casidas clásicas árabes, las cuales, en su inmensa mayoría, por no decir totalidad, comienzan con un verso cuyo primer hemistiquio tiene la rima común a todos los demás versos; pero como los primeros hemistiquios de los versos restantes ninguno está rimado, resulta que las rimas de los dos primeros versos de las casidas árabes se pueden esquematizar lo mismo exactamente que las cuartetas persas: *aaba*. La primera, *a*, es la rima del primer hemistiquio; la segunda, *a*, la del segundo hemistiquio; la tercera, *b*, cadencia del primer hemistiquio del segundo verso que no está rimado; la cuarta, *a*, rima del segundo hemistiquio del segundo verso.

Coinciden, pues, en el orden de rimas, la métrica árabe y la persa. ¿Coincidirían las repeticiones de las frases melódicas de la música en el mismo orden en que aparecen colocadas las mismas rimas de la métrica de ambas y, por consiguiente, el esquema de la cuarteta melódica sería también el de la cuarteta métrica *aaba?* La contestación sólo nos la puede dar la música cuando logremos descubrirla (2).

Pero esta sencillez primitiva no nos da razón de una forma que los eruditos han creído clásica en la música árabe, a saber: la *nuba* (3). ¿No habría entonces *nuba?* Sí; pero el sentido de la palabra no era el que posteriormente tuvo: el sentido de las palabras va evolucionando y variando a medida que evolucionan y varían las cosas por ellas significadas.

Nuba (نوبة) es palabra árabe que significaba entonces genéricamente, como ahora, *turno* o *vez*. Los músicos expresaban entonces el *turno* de su servicio en el palacio real, o dondequiera que se reunían varios para tocar y cantar sucesivamente, con la palabra *nuba*. En este sentido se empleaba, como puede verse en multitud de pasajes de El Hispahaní, como, por ejemplo, en el siguiente:

"Decía Abenalhárit: "Tenía yo una *nuba* en el servi-"cio de Alguátec; todos los viernes en que el Califa de-"seaba oír música, iba yo a su palacio; si él se encontra-"ba en disposición de beber, me quedaba allí; si no, me "marchaba, pues la consigna era que ninguno de los mú-"sicos se presentara más que en el día de su *nuba*. Pero "ocurrió que un día, estando yo en mi casa, porque no

---

ludio vocal o introducción, v. gr., *Agani*, XII, 112, donde se dice que un canto elegíaco comienza por un anexir.

El Hispahaní (*Agani*, I, 125), al describir un canto de Abensoraich dice que cree que debía aplicarse a los dos primeros versos de la composición métrica que cita: "Pero, por la dificultad de la melodía y lo nutrido de su composición musical, luego se subdividió, y de un canto se han hecho dos cantos." Se ve, pues, que las melodías musicalmente muy nutridas se las simplificaba dividiéndolas y haciendo dos de una sola.

Por multitud de pasajes, que llenaría páginas su sola enunciación, se nos evidencia que la música se aplicaba no a la casida entera, sino única y exclusivamente a los versos que se nombran. Véase, como ejemplo, *Agani*, XI, 22, en que se citan los versos especiales de una casida, a la que los más distinguidos compositores aplicaron doce melodías distintas.

(1) Es frecuente en el libro de El Hispahaní aludir a la popularidad de las canciones. En cierta ocasión el cantor Aluya dijo que si él se empeñaba lograría que su canción se hiciera más popular *que las nueces*. *Agani*, X, 120.

Abdala ben Alabás canta una canción y luego se dice que se divulgó hasta el punto que el bajo pueblo la cantaba. *Agani*, V, 101.

En otra parte recuerda que una canción nueva fué tan del agrado de la gente, que se obsequiaban unos a otros ofreciendo la canción, como se regala una fruta temprana entre amigos y relacionados. Tales hechos, aparte de denunciar una cultura musical muy difundida, nos están diciendo que no eran de arte complicadísimo las canciones, puesto que podían transmitirse con la facilidad con que se manda un regalo. No habiendo notación musical, era preciso que las melodías fuesen cortas y sencillas, y las canciones, con repeticiones de frases.

Eso no quiere decir que fuesen fáciles de componer sino fáciles de repetir. Una canción puede ser muy artística y al mismo tiempo muy fácil de aprender.

(1) Véase Browne (Edward G.), *A Literary History of Persia, from Firdawsí to Sa'dí*, págs. 18 y 26.

(2) Aparte de las formas sencillas y populares, había, como hemos dicho, otra más complicada y cortesana, como la de las canciones de los ocho o diez *nagmas* (de Abenmoris y Almotamid), las que tenían melodía para cuatro versos (de ocho hemistiquios), y otras dificilísimas de aprender que no tuvieran repeticiones. Esas podrían tener por esquema *abcd*, etc., es decir, frase melódica distinta para cada verso o hemistiquio.

(3) Recuérdese lo dicho en el capítulo en que se ha tratado de las investigaciones acerca de la música árabe en el Norte de Africa y en Asia occidental.

"correspondía mi *nuba*, vino un mensaje del Califa di-"ciéndome que me presentara (1)."

Ahora bien, de ese significado primitivo y genérico de *turno* pasó luego a significar la música que cada artista ejecutaba cuando le correspondía ese turno, y hasta la sesión musical que algunos califas tuvieron semanalmente se llamó *nuba*, porque en realidad estaba formada por la *nuba* de cada uno de los músicos de su capilla; significó, pues, luego, la suma de lo cantado, el conjunto de la sesión musical.

En esas condiciones bien se comprende que las canciones que cada músico ejecutaba por turno conservaran su individualidad propia y su carácter, sin mezclarse con otras para formar un género híbrido o combinado como el *pot-pourri*. Pero lo que al principio fué sesión musical dada por varios, pudo realizarse también luego por uno solo, y realmente se ejecutó ya en aquel tiempo, pues a eso deben referirse los Ijuán Asafa en el siguiente pasaje (2), en que ya parece que asistimos a la explicación del nuevo género abigarrado, al que Abensida aludía en el texto copiado en las págs. 40 y 41.

"Sábete que para pasar de una melodía a otra no hay sino uno de estos dos medios: o interrumpir el canto y callar, mientras se templa el instrumento y se arreglan trastes y cuerdas, para luego insinuar un preludio y comenzar otro canto, o dejar el instrumento como está y pasar de esa melodía a otra de similar o parecida clase. Así se puede pasar del género pausado a su allegro respectivo, o viceversa, u otra cosa por el estilo, como, por ejemplo, cuando quieras pasar del allegro del *rámel* al *majurí;* en este caso hay que pararse en las dos pulsaciones últimas del *rámel*, para continuar tras esas dos con una pulsación; luego se hace una pausa ligera, y, por fin, se empieza con el *majurí.*"

"También constituye habilidad de músico digna de loa el saber aplicar a versos alegres las melodías que mejor se adapten a ellos, como son los *rámeles* y los *hezeches;* pero a la parte de versos en que está el *madih* (3), en que se expresan ideas de gloria, generosidad y nobleza, se le debe poner melodías que casen con estas ideas, como el *taquil primero* y *segundo*. Pero si en el *madih* se expresan ideas de valentía, de lanzarse sobre el enemigo, de ardor y movimiento, en este caso se deben aplicar melodías como el *majurí,* allegros y cosas similares."

"También es habilidad de los músicos el usar melodías acomodadas a los tiempos o circunstancias; así en los convites, banquetes de fiestas (bodas, circuncisiones) y actos en que los comensales beben, se debe comenzar por cantos que enardezcan los ánimos, excitando a la esplendidez, la generosidad y liberalidad, como son el *taquil primero* y sus similares; luego continuarán las melodías que causen emociones alegres, como el *hezech* (1) y el *rámel,* y al tiempo del baile y del *dastaband* (2), el *majurí* y cosas parecidas. Y al fin, si se teme que los borrachos armen querellas, altercados o pleitos, se deben ejecutar melodías suaves, tranquilas, tristes, que calmen y hasta den sueño para que se duerman los comensales."

Por estos informes de los Ijuán Asafa se nota el proceso que siguió la música: primero tocan varios músicos por turno piezas separadas; luego un solo músico toca sucesivamente variadas piezas; al fin, de varias composiciones se hace una sola, y de este modo, con elementos heterogéneos, se llega a formar nueva unidad. No debe extrañarnos, pues, que al cabo se llamen *nubas* a estas composiciones en que se combinan varios géneros de piezas (3).

Con el mismo significado primitivo que tuvo la palabra *nuba* se usó también otra, *ador* (الدور), *turno* o *vuelta;* así se dice que varios cantores ejecutan cuando les toca su *ador* (4); pero ya desde aquel entonces se aplicó la palabra a las estrofas cantadas una tras otra (5). Significado en que más especialmente cristalizó, hasta el punto de quedar como técnico para expresar las estrofas métricas de la poesía lírica.

¿Y de cuántas clases eran las canciones que entonces se ejecutaban?

Aunque no hayamos llegado todavía al análisis directo de las melodías árabes, al menos hemos conseguido informes de personas técnicas contemporáneas que las oyeron o ejecutaron, las analizaron y describieron; éstas nos han proporcionado noticias bastantes para establecer criterios de clasificación derivados de los elementos técnicos de las mismas.

La clasificación más fundamental y técnica la estableció, según hemos dicho, Ibrahim el Mosulí, la cual vino a ser la más aceptada y clásica. Hubo otra escuela disidente, la de Ibrahim ben El mahdí, Mojárec, Aluya, Benbaná, Benalhárit, etc., los cuales, por no seguir la tradición clásica, quisieron hacer otra nueva clasificación (6), en la que realmente no había más novedad que la caprichosa de cambiar ciertos nombres, v. gr.: llamar *taquil primero* al *segundo* de El Mosulí y cosas por el estilo; no ofrecía diferencia esencial, ni logró suplantar la otra. La de El Mosulí era tan técnica y tan perfecta, que aun hoy día, en Europa, no se ha logrado superarla y se

(1) *Agani,* III, 177 y *passim,* v. gr., V, 120; VI, 73; XXI, 150, etcétera.

(2) Tomo I, 118.

(3) Parte de la composición métrica en que se encuentran las loores al personaje a quien se dedica la poesía.

(1) Entre las melodías más vivas, entonadoras del espíritu, cita Abenjaldún (*Prol.*, II, pág. 419) las que entre los árabes se llamaban del género *hezech;* eran ligeras, propias para bailar y marcar el paso de la marcha, por medio del adufe y flauta. Solían ser sencillas y fáciles.

(2) Voz persa para designar juego o diversión en que las personas bailaban en rueda, cogidas de la mano. Parece que fué costumbre usada por los magos de Persia. (Vide Freytag y Lane, en sus respectivos Diccionarios.)

(3) En las *Mil y una noches,* edición de 1308, tomo II, página 157, ya se emplea la palabra *nuba* para una canción, pues dice: "Canté una *nuba* emocionante."

(4) *Agani,* V, 82; X, 123; XVII, 131.

(5) *Agani,* I, 5; IV, 166.

(6) *Agani,* I, 3.

sigue casi el mismo sistema. Así como ahora se dice, v. gr., andante en mi bemol en 3/4, determinándose la velocidad, el tono y el compás, la de El Mosulí era en parte idéntica y en parte más completa, variando sólo el orden: él hacía entrar en la descripción el ritmo, la velocidad, el dedo (o tono) y la marcha combinada de la armonía.

Hemos dicho que según el ritmo se clasificaban los cantos en *hezech, rámel, taquil primero, taquil segundo* y *majurí;* por la velocidad, en andantes o pausados y allegros o ligeros; por el tono, en tantas cuantas eran las notas fundamentales que en el laúd sonaban al acompañar y señaladas por el dedo que pisa el traste correspondiente; y por la marcha armónica mediante la alternativa de esas notas fundamentales de lo que hoy llamaríamos acordes (1).

Aparte de esa clasificación que las especificaba, y a veces individualizaba técnicamente, se hicieron otras fundadas en los caracteres distintos que presentaban las canciones de una época respecto de las de otra; así enumeran dos tipos: tipo antiguo y tipo moderno (2), las cuales debieron distinguirse por los cambios o las variaciones que en la materia musical se iban introduciendo en la música árabe. Recuérdese que al principio las canciones no tenían más que dos miembros melódicos; luego, cuatro, y posteriormente se compusieron más largas. Además, en las canciones primitivas no aparecen ciertos tonos o *nagmas* y atrevimientos melódicos, porque todavía no osaban los compositores introducir esas dificultades que presentaba la música persa y bizantina. Sospechamos que a esto se referirá la distinción entre lo *antiguo* y lo moderno en tiempos de El Hispahaní.

La clasificación más numerosa en miembros es la que tiene por base el elemento técnico complejo que se llama *expresión.* Ya en el repertorio de Abensoraich había, en este respecto, canciones de varias clases. Las de este cantor se clasificaron en canciones que hacen llorar مبكيات, canciones que emocionan alegremente مطربات, canciones que provocan la tristeza مشجيات y canciones para bailar o baladas مرقصات (3).

Posteriormente llegaron a clasificarse por las múltiples aplicaciones que de la música se hacía a cada solemnidad social, a fiestas familiares y actos individuales.

Una de las secciones que deben principalmente recordarse es la música religiosa, pues si bien es verdad que los árabes estuvieron muy prevenidos contra este arte, y los jefes religiosos y políticos la prohibieron y persiguieron y aun castigaron a los cantores, también es verdad que, al correr de los tiempos y sobre todo al convertirse al islamismo pueblos de otras razas que habían profesado religiones en las que no estaba prohibida la música, antes bien, utilizada como medio de dar solemnidad a las funciones religiosas, no sólo hubo de tolerarse la música a esos nuevos musulmanes, sino que llegó a introducirse en las mezquitas de los ritos más ortodoxos (1).

Ya los Ijuán Asafa (2) nos dicen que así como los hebreos empleaban los cantos en la lectura de los salmos de David y los cristianos cantaban en sus iglesias, del mismo modo los musulmanes la emplean en las mezquitas para promover la unción religiosa. No temen afirmar estos autores, contra toda la severidad de los dogmas primitivos del islamismo, que "una de las delicias de los bienaventurados será oír música en el Cielo" (3).

El propio Algazel, para justificar la introducción de la música en actos religiosos de los musulmanes, expone las siguientes consideraciones (4): "Los sufíes más venerables por su santidad y doctrina, como Alchonaid, Dunún el egipcio, Elhárit Elmohasibí, no tuvieron escrúpulo en servirse de la música como elemento importante en las prácticas religiosas de la vida ascética. Los sufíes justificaron su conducta citando tradiciones de algunos compañeros del Profeta, v. gr., de los nietos de Abutálib y Abubéquer, que consideraron lícita la audición de tales cantos. Elcoxairí, Abutálib Elmaquí, Elbaquilaní y el Imam Alharamáin defendieron con prudentes restricciones la doctrina más liberal y holgada."

Algazel no sólo la declaró lícita sino hasta útil para el servicio de Dios, aparte de su eficacia para emocionar al alma en los éxtasis místicos. Justificando las prohibiciones evidentes del Profeta (aplicadas al empleo de instrumentos (5) usados por gente deshonesta y entregada al vino), reconoce como muy lícita la música. Cabe, a su juicio, prohibir la música *per accidens,* si con ella se fomenta el adulterio y otros vicios semejantes; si las canciones amorosas son oídas a mujer ajena o joven seductor; si describen la mujer, en cuanto mujer; si el que oye la música es sensual y ésta le provoca o excita el apetito. Fuera de estos casos, la música es provechosa, como todo juego que disipe la tristeza.

Aunque no sea muy técnica, es interesante la clasificación de los cantos que hace Algazel (6):

1.° El canto de peregrinos, los cuales van recorriendo

(1) El Hispahaní nos inicia en las varias especies en que, según estos criterios, se clasificaban las canciones. V. *Agani,* V, 49 y siguientes. No me atrevo a traducir su largo informe por temor de errar en la interpretación de algunas palabras técnicas. Algún día se aclararán y fijarán.

(2) *Agani,* I, 232, etc.

(3) *Agani,* I, 109.

(1) Llegó ya en el siglo X a cumplirse una profecía que se atribuye a Mahoma (de la cual se hace eco Mohidín ben Alarabí, en su *Mohadarat,* tomo II, pág. 115) y que dice: "día y tiempos llegarán en que se multiplicarán en mi pueblo las opiniones, en que se seguirá lo que la pasión dicte y se acompañarán con flautas las salmodias alcoránicas y se cantarán, sin escrúpulo alguno, como si fueran canciones profanas, cosa que Dios no recompensará."

(2) Tomo I, 86.

(3) I, 164.

(4) En su libro sobre la licitud de las música (*Ihía,* II, 182), traducido por D. B. Macdonald, en su obra *Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singing* (tirada aparte del *Journal of Royal Asiatic Society*). Londres, 1901 y 1902.

(5) Están prohibidos los instrumentos que suelen tocarse para beber: flautas, cuerdas, tabal, etc. El adufe no está prohibido. ALGAZEL, *Ihía,* I, 192.

(6) En su *Ihía,* I, 188.

las tierras y al són del tamboril (tabal) y del *xahín* (1) (شاهين), cantan versos en que se describe el templo de la Caaba y los lugares sagrados que ella encierra, como la Mansión de Abraham, el muro que rodea el recinto, el pozo de Zemzem, y todas las ceremonias de la peregrinación, incluso la narración del viaje por los desiertos de Arabia. Con estos cantos se cumple la función piadosa de excitar en las gentes el deseo de realizar la peregrinación a la Meca, encendiendo el ansia de visitar los santos lugares en los corazones de los fieles. La palabra, por sí sola, ya es un medio apto para suscitar la devoción; si a ella se une el atractivo de la métrica, ya es más fácil que se consiga el mover a las almas; si a los versos se añade un buen són y una melodía, el efecto se acrecienta, y si a todo eso se agregan los golpes cadenciosos del tamboril y del *xahín*, con tales movimientos rítmicos el impulso es más poderoso. Pero debe cuidarse de no emplear en esos cantos flautas ni instrumentos de cuerda, los cuales están prohibidos por ley religiosa.

2.° El canto de soldados, que sirve para excitar a los hombres a ir a la guerra. Este canto es tan lícito como el de los peregrinos; pero debe tenerse en cuenta que los versos y la melodía que para este efecto se ejecuten han de ser de otro género; los cantos militares han de impulsar y enardecer la valentía, han de mover la cólera y aun la rabia contra los infieles, han de ponderar la bravura como gran virtud y hasta el desprecio de la propia vida. Y eso requiere música adecuada.

3.° El canto de *rechez*, que usan los campeones al tiempo de atacar y combatir, con el propósito de levantar y vigorizar los ánimos y acrecentar el valor propio y el de los compañeros, encendiendo el ardor de la pelea. Esos cantos, en que se ensalza la bravura y el coraje, constituyen una costumbre, tradicional en el islamismo, que arranca desde los valientes compañeros del Profeta, como Alí, Jálid y otros. Para ayudar a estos propósitos conviene que en los campamentos militares no se toque el *xahín*, porque su sonido suave, delicado y triste, pudiera producir el efecto contrario: de aflojar el ánimo de los soldados, debilitar la firmeza de su alma, mover el deseo de retornar al seno de la familia o a la patria nativa, entibiando con ello el ansia de combatir y guerrear. Por eso en tales ocasiones no se deben cantar melodías tiernas ni tristes.

4.° Las endechas o cantos plañideros que producen congoja, aflicción y aun lloro, son de dos clases: laudables y reprochables. Es reprochable entristecerse por inevitables sucesos que sólo penden de la Providencia divina, v. gr., afligirse por la muerte de nuestros prójimos. Esa tristeza parece significar que uno se subleva contra un decreto divino o que se irrita por cosa que la Providencia ha ordenado; por consecuencia, el provocar por medio de cantos plañideros esa tristeza, es pecaminoso; por tal motivo se hizo explícita y claramente la prohibición de lamentaciones ruidosas en tales casos (1). Ahora bien, la tristeza del hombre, producida por la propia consideración de su escasa fe, por su tibieza religiosa, el llorar por arrepentimiento de sus pecados y aun estar siempre llorando y siempre triste, es muy laudable. Excitar, por tanto, con la música este sentimiento es digno de loa. Así lo hizo, cantando su arrepentimiento, el profeta David. Hasta es permitido que el predicador en el púlpito de la mezquita cante versos tristes, para arrancar del auditorio lágrimas de contrición.

5.° Los cantos placenteros, que intensifican o promueven la alegría, son lícitos, si la alegría que suscitan es lícita también; v. gr., los cantos que se ejecutan en los días de la Pascua, en las bodas, en la recepción de personas ausentes que retornan, en los convites que se celebran por nacimientos, circuncisiones y cuando los muchachos acaban su instrucción religiosa, por haber aprendido ya de memoria el Alcorán. En apoyo de la licitud de estos cantos se citan tradiciones del Profeta en que se narra que las mujeres de su tiempo y pueblo se ponían en las azoteas a cantar con los adufes cuando Mahoma entraba en una población. Y esa alegría se puede manifestar no sólo cantando versos, sino también con bailes y otros regocijos, pues de muchos compañeros del Profeta se dice que en varias ocasiones saltaron de gozo y alegría.

6.° El canto amoroso, el que los enamorados ejecutan para excitar y mover la pasión amorosa y la placidez y consuelo del alma. El intensificar estos sentimientos lícitos es también muy lícito; y

7.° El canto de amor místico. Si es lícito cantar por el cariño de persona humana querida, lo es también cuando el objeto del amor es Dios, creador nuestro.

Por esta enumeración se puede vislumbrar la riquísima gama de matices emocionales que poseía aquella música y la variedad de sus géneros expresivos.

Por fin, hay un elemento artístico cuya influencia debió ser entonces, como lo ha sido siempre, muy sentida y visible, determinando alguna especialidad en el carácter de aquella música, a saber: los instrumentos con que se ejecutaba. En este sentido podría clasificarse la música en vocal e instrumental; pero debemos recordar que la música árabe comenzó, se desarrolló y perduró siendo principalmente vocal: el instrumento tenía por oficio acompañar a la voz humana; mas como la voz humana puede remedar o simular todos los instrumentos, es muy probable que se dejara influir por ellos.

---

(1) Unos diccionarios, como *Tach-alarús*, tomo IX, pág. 257, dicen que es instrumento igual a la *sancha* o *sanch* (que es instrumento de cuerda).

Said Mortada, en su *Ihaf*, VI, 503, dice que es el *surnay* (dulzaina o flauta). Con tales descripciones nos quedamos sin saber lo que es el *xahín*.

(1) A pesar de las prohibiciones y de la insistencia en el sermonear de los moralistas, las endechas o lamentaciones funerarias fueron usuales en todo país islámico. En ciertos casos las mejores cantoras ejecutaron cantos plañideros que emocionaron muy vivamente hasta hacer llorar a todo el mundo, incluso al Califa que las oía, v. gr., el compuesto por Mutéyam, ejecutado por cantores y cantoras. *Agani*, VII, 34. Al morir Abu Isa, hermano de Almamún, Oraib y sus esclavas cantaron endechas que produjeron grande emoción de tristeza.

En los principios, el instrumento acompañante de los cantores fué el adufe; de él se sirvieron exclusivamente Tuéis, Adalal y algunos otros; luego comenzaron a usarse los instrumentos que se tañían en las comarcas conquistadas por los árabes, especialmente el laúd persa, que quedó como principal y clásico. De éste se podría escribir un libro recogiendo los datos que los historiadores de la música árabe nos han conservado (1); de otros restan breves descripciones; de algunos sólo aparecen los nombres o informes inseguros y aun contradictorios. Los grandes diccionarios árabes, compuestos generalmente por lexicógrafos puristas, apenas contienen algunos nombres de instrumentos, por ser vocablos en su mayor parte extranjeros.

El Mafátih, El Masudí y los Ijuán Asafa, mencionan algunos de los instrumentos más usuales, juntamente con otros de pueblos anteriores cuyas tradiciones musicales siguieron los muslimes.

El *Mafátih* nos da la lista siguiente (2):

"El *órganon*, instrumento de los griegos y de los romanos o bizantinos, constituído por tres grandes pellejos de búfalo, pegados o enlazados unos a otros, y encima del pellejo central, y unido o enlazado a éste, hay otro pellejo grande sobre el cual se enchufan varias flautas de azófar. Estas flautas están provistas de agujeros que guardan entre sí relaciones [sonoras] con el fin de que salgan de ellos sonidos agradables que emocionen alegremente, o sonidos tristes, a voluntad del músico que toca ese instrumento.

"El *xaliac*, instrumento de cuerda, de los griegos y romanos, semejante al *chanc*.

"El *lur* [lira?], es el nombre que los griegos daban al *sanch*.

"La *quitara*, [cítara o guitarra], instrumento grecorromano semejante al *tombur* o bandola (3).

"El *tombur elmizaní* es la bandola de Bagdad, de largo mástil (4).

"El *rabeb*, instrumento muy conocido por persas y jorasaníes (5).

"La *mizafa*, instrumento de cuerdas usado por los del Irac (1).

"El *mostac*, instrumento chino compuesto de canutos o flautas enlazadas y que lleva en Persia el nombre de *bisa-mosta* [cornemusa o gaita?].

"El *nay* es la flauta (2).

"El *sornay* es el silbato (3).

"La *xaera* o botón de la flauta es la pieza que se encuentra en el extremo superior, con la que se puede reducir o ampliar la extensión del tubo, con el fin de subir o bajar los sonidos.

"El *sanch* es o un instrumento de cuerdas que en lengua persa es *chanc*, o un adufe usado por los árabes, en que se oye ruido de campanillas o tejuelas redondas metálicas (como sonajas?).

"El *xahrud*, instrumento nuevo inventado por el sabio Abenahuás el Sogdí, en Bagdad, año 300 de la Hégira.

"El *barbat* es el nombre persa del laúd; significa *pecho de pato*, porque la figura de ese instrumento es semejante al pecho y cuello del pato."

Ijuán Asafa (4), además de los enumerados por *El Mafátih*, añade los *tabales*, adufes, los *taalat*, طعلات, la *seaya*, سعاية, la *sacana*, سكنة, las *xabebas*, los silbatos, el *salbab*, سلباب, el *xauxal*, شوشل y los armónicos (5). (Los transcribo algunos en árabe porque no acierto a describirlos; ni los encuentro en los diccionarios árabes.)

Había, pues, en Oriente, en los siglos IX y X de J. C., música de muy variados instrumentos: de cuerdas, de sonidos continuos o discontinuos; de viento; de percusión, etc.

Aparte de las clasificaciones de los cantos anteriormente mencionadas y que se fundan en algún elemento técnico, se hicieron otras, fundadas en otros motivos, que es curioso recordar, v. gr., la que hicieron los músicos de Harún Arraxid a petición de éste.

El Califa ordenó a sus músicos, que entonces eran muchos y muy calificados, y especialmente a Ibrahim el Mosulí, Abenchami y Felih ben Alaurá, que eligiesen las cien mejores canciones que se hubieran compuesto por los cantores árabes (6). Hecha esta elección, quiso que de

---

(1) Los había tiples, barítonos, etc., según nos informa Abensida en su *Almojasis*, XIII, 12.

(2) Págs. 236 y 237.

(3) El *tombur* del Jorasán, según Land (Extractos de Alfarabí), pág. 115, tenía dos cuerdas y muchos trastes, unos fijos y otros móviles. Se afinaba o templaba de varios modos.

(4) El *tombur* fué muy usado, según hemos visto anteriormente. El Masudí (v. edición de Bulac, III, 371) dice que era usado en Rey, Tabaristán y Daylam; y que los nabateos usaban de un instrumento semejante. Land (*Recherches*, pág. 107), en sus extractos de Alfarabí, dice que se usa como el laúd. Es de dos cuerdas; pero algunos le ponen tres.

(5) Ijuán Asafa, pág. 91, dicen que es de sonido continuo, es decir, como vihuela de arco. El Masudi (edición Bulac), III, 371, dice que es de madera y tenía cinco cuerdas; Land, por descripción de Alfarabí, dice que unas veces tiene una cuerda; otras, dos cuerdas de igual grosor, o dos de diferente grosor, como la tercera y segunda del laúd; otras veces, cuatro cuerdas. No tiene trastes y no casa bien con el laúd (págs. 130 y 132).

Riemann en su *Diccionario*, art. *Arabes Persas*, afirma que los orientales no citan el *rabeb* hasta el siglo XIV, por lo cual no cree que los europeos lo copiaran de Oriente. El Masudí, que escribía en la primera mitad del siglo X (como Alfaradí), lo cita como vulgar, muy conocido y divulgado.

(1) La *mizafa* es un arpa. Abensida, XIII, 10, dice que David tocaba la mizafa. El Masudí, III, 371 (ed. de Bulac), dice que las hubo de 5, 7 y 12 cuerdas, y que los griegos la tuvieron de 24 cuerdas.

(2) Ijuán Asafa (pág. 91) lo nombran en plural النايات, es decir, las flautas. Land, pág. 129, dice que muchos usan de dos flautas juntas, *donay*.

(3) Land (Extractos de Alfarabí), pág 128, dice que es una flauta más aguda que las otras.

(4) Pág. 97.

(5) En otro lugar, pág. 87, citan el albogue. Y El Masudí, como Alchâhid, recuerda la *cancala* de los indios, que hace las veces de laúd y de *sanch*.

Recuérdese también el *xahín*, citado repetidamente por Algazel.

(6) *Agani*, I, 2. De alguna de éstas ha quedado descripción, v. gr., de un *rámel* de Tuéis (*Agani*, II, 172), un *taquil primero* de Adalal (*Agani*, IV, 39), etc.

esas cien se escogiesen las diez más selectas; luego, tres; al fin, una. Se dice que el grupo de las tres mejores estaba formado por una de Mabed, otra de Abensoraich y otra de Abenmohris. Según otra versión, eran dos de Abenmohris y una de Ibrahim El Mosulí; y que la mejor de todas fué compuesta por Abenmohris: era ésta de muy complicado trabajo artístico (1).

Este hecho se recordó después en las tertulias musicales de Alguátec, y ese recuerdo suscitó el deseo en este Califa de ordenar a Ishac El Mosulí que formase una colección de los mejores cantos antiguos. Este formó una lista en la que se indicaban las mejores canciones de varios pueblos de todo tiempo, aquellas que los sabios habían tenido por superiores y más artísticas, consignando también las compuestas por los artistas contemporáneos y los inmediatamente anteriores (2).

Además de estas colecciones cortesanas el pueblo hizo su selección particular. Son muchísimas las canciones árabes que alcanzaron gran difusión y, por tanto, gran fama y celebridad: las siete canciones tituladas las *modon* de Mabed; la de *las carracas* y la de *las cruces* de este mismo cantor (3); las *zayáneb* de Yunus el Cátib (4); la que compuso Oraib a unos versos de Bojtorí, la cual todos cantaban: "cuántas noches pasé desvelado!", etc. (5); la de esta cantora a letra de El Yecidí que comenzaba: *ma da bicalbi* (6); pero entre todas ellas hay dos que quizá nos convenga recordar especialmente: una fué la que el poeta hereje *xií*, Dic-elchín, compuso en Emesa, una elegía que comenzaba con estas palabras: يا عيني "¡Ojos míos!", que se hizo tan popular, que todo el mundo, nobles y plebeyos, la cantaron, y hasta se conservó tradicionalmente para los días en que se cantaban las tristes lamentaciones en memoria de Alhosáin, el hijo de Alí; otra célebre canción fué una cuya letra se atribuye al propio califa Harún Arraxid, y que en cierta ocasión ejecutó la célebre cantora Oraib; la canción comenzaba con estas palabras: *Tres muchachas me dominan*. Entre el pueblo de Bagdad corrió mucho una versión popular de esta poesía, que ha sido citada por escritores de toda época y en todo país islámico (7).

Aunque de todas esas canciones no se nos hubiera comunicado un solo trozo auténtico, por falta de notación que lo fijara, sabemos con certeza histórica que la antigua música árabe se formó utilizando los fondos musicales de los pueblos de mayor cultura artística de la antigüedad: de Grecia y Roma (puesto que aprovechó la música bizantina), de Persia, de Siria y de la India; y que esta música fué transmitida en su mayor parte por conducto popular y, por tanto, escogida por el pueblo; que fué principalmente vocal; que fué manejada o compuesta por músicos muy expertos y técnicos, capaces, no sólo de componer géneros musicales bien definidos, sino hasta con estilo y gusto personal; que recibió nueva estructura artística acoplando una frase melódica para cada hemistiquio, con pausas en las cesuras, fracciones de melodía en cada pie, y que una nota indebidamente añadida, un acento mal colocado, sublevaba a los oyentes entendidos; que las melodías se aplicaron a uno o dos versos por lo general, acabando por ser lo común y corriente el uso de la cuarteta: que la música estaba sometida a escrupuloso ritmo, el cual caracterizaba los géneros; que se acomodaba al sentido de las palabras, es decir, a la idea, y, por tanto, era expresiva, compuesta con emoción, ejecutada con emoción y produciendo por efecto emoción; hasta se declamaba dramáticamente y se matizaba con intensidades distintas; que en el período primero de su formación era viril y enérgica, y luego, por influencia de cantoras cortesanas, se afeminó, componiéndose canciones de música más suave y blanda; que el ámbito de algunas melodías estaba determinado por grados perfectamente armónicos, y la gama era esencialmente armónica, por fundarse en la escala diatónica, la misma que hoy usan los pueblos europeos; que es seguro que se llegó a combinar varios ritmos en una misma pieza, y es probable que hubiera alternativas tonales, mediante modulación, puesto que el canto se acompañaba de instrumentos que tocaban notas distintas a las de la melodía, lo cual sugiere que la armonía, por lo menos, se realizaba entre la voz humana y el instrumento, ya que las canciones se describen por notas del laúd; y que la afinación era cuidadosamente guardada entre buenos artistas. Casi todas estas cualidades eran precisas para que se pudiera ejecutar la música por numerosas orquestas, que en el palacio de Harún Arraxid, aunque accidentalmente, llegaron a formarse de 2.000 músicos (1).

Además de un inmenso caudal que se popularizó, se compuso música más difícil y artística, cuya ejecución hubo de estar reservada a los grandes tañedores y cantores.

Ese fondo artístico se mantuvo durante unos siglos

(1) *Agani*, I, 4.
(2) Idem, id., id.
(3) Idem, III, 93.
(4) Idem, I, 2.
(5) La letra de ciertas canciones se había asociado de tal modo a la música en el uso popular, que bastaba decir la primera frase o palabra para que se recordase la música.
(6) *Agani*, XVIII, 87 y 189.
(7) Idem, XV, 78; *Fotuhat* de Mohidin, II, 149; *Alif leila*, IV, 224. En estas *Mil y una noches* se adjudica a una cantora del califa Almotaguáquil.
En *Agani*, V, 84, se cita una canción en que se imitaba la melodía del canto de los almuédanos.

(1) Supuesta la popularidad de muchas canciones se podría ya inferir su sencillez rítmica, melódica y armónica: igualdad de golpes rítmicos dentro del período; igualdad de número de períodos rítmicos; alternativas armónicas bastante sencillas, con tópicos de repetición; combinaciones similares de notas para acompañar; modulaciones colocadas en sitios habituales e indicadas anticipadamente por las notas del cantor; piezas similares en cada género para que fueran fáciles de ejecutar; poca complicación melódica, es decir, una nota para cada golpe rítmico o combinación de notas de igual valor dentro de cada golpe; tópicos melódicos para empezar y acabar, etc. Y las destinadas a cantarse por muy expertos músicos podrían tener mayor complicación, hasta la declamación libre, con notas de variado valor; alternativas armónicas menos regulares o rutinarias; modulaciones rápidas, sin insinuación ni anuncio; cadencias menos tópicas, etc., etc. Pero esto no podrá ser evidente hasta que se tropiece con música que realmente tenga esos caracteres.

en que los artistas profesionales y el pueblo permanecieron fieles a la tradición clásica; luego vinieron escuelas disidentes que lo corrompieron, iniciándose la decadencia en la corte de los Abasíes, en el siglo x de Jesucristo, es decir, hace ya mil años.

¿Y después? La música, como pájaro volador, alejóse de aquellas regiones; hoy se pueden contemplar en las riberas del Tigris las ruinas de las mansiones edificadas por los magnates y potentados que oyeron los sentidos cantos de Mojárec; pero los ecos de aquellas melodías se los llevó el viento. Hoy en Bagdad apenas queda huella o rastro por el que se pueda inducir qué es lo que fué aquella música tan artística y hermosa. El insigne arabista francés Luis Massignon, que hace poco estuvo en Bagdad y ha estudiado con cariño la música que sus habitantes actuales ejecutan (1), no ha encontrado, como característica esencial de esa música, más que el *tic tom, tic tom* monótono que marca dos matices en los golpes que los pobres artistas actuales dan con los dedos en el seco parche del miserable adufe o *darbuca* con que se acompañan.

Ante ese espectáculo no es de extrañar que los músicos europeos, dolidos por la extrema decadencia, se pregunten: ¿Se habrá perdido toda aquella riqueza artística que los musulmanes heredaron de persas, bizantinos y otros pueblos? ¿Se habrá disipado como las nubecillas solitarias que arrastra y deshace el viento?

Felizmente no se ha perdido. La antigua música árabe, como golondrina viajera, voló de Oriente y penetró en la península española, en la misma época de su formación clásica; aquí moró, anidó y crió durante muchos siglos, cariñosamente atendida, hasta que, después de haberse inventado la notación musical europea moderna, quedó fijada y escrita en tal forma, que hoy se podrá leer y aun ejecutar de manera semejante a como se ejecutó en el siglo x.

CAPITULO IX

La música oriental en el palacio de los Omeyas cordobeses. Ziriab y su escuela.

Para estudiar la historia de la música en la España musulmana no poseemos guía tan experto ni tan bien informado como hemos tenido con *El Hispahaní* respecto a la de Oriente; y no porque la literatura árabe española careciera de obras referentes a la Música y a los músicos, puesto que tuvimos tratadistas de doctrina musical (2) e historiadores que escribieron libros en que se coleccionaron los cantos españoles (1), sino porque, desgraciadamente, todas estas obras se han perdido y ahora nos encontramos, para rehacer la historia de la Música en España, en la necesidad de ir recogiendo las desperdigadas noticias que esporádicamente aparecen en cronistas y biógrafos que de modo incidental mencionan algún hecho relativo a este arte.

No se podrá, pues, formar historia tan nutrida; trataremos de estudiar sus vicisitudes y nos esforzaremos en presentar un conjunto tan orgánico como los datos sueltos recogidos nos lo consientan.

Cuando los árabes pusieron los pies en la Península no se había formado aún su escuela de canto en Meca y Medina; por tanto, no pudieron ellos traer el arte musical que no poseían. Trajeron, sí, con su sangre y religión, las mismas prevenciones sociales que mantuvieron sus hermanos de Oriente contra los músicos, y la ley religiosa que habían de imponer a los indígenas españoles, la cual descalificaba al músico, considerando ese oficio como inmoral y deshonroso, propio exclusivamente de esclavos y gente infame. Según sus doctrinas legales, no debía aceptarse en juicio el testimonio de cantor, cantora o plañidera, públicamente reconocidos como tales (2); los libros que trataran de canto o endechas no podían lícitamente ser vendidos. Málic, cuyas doctrinas jurídicas constituyeron normas legales en España, condena el canto y declara inválida la compra de esclava, si se consigna en el documento la condición de que fuera cantora (3); y con arreglo a esa misma jurisprudencia, en los libros de derecho musulmán español, se prohibe alquilar casa si se la destina a que en ella se toquen flautas y tombures o bandolas.

El Poder público debía castigar las infracciones de la ley religiosa (4). Los jueces celosos, como Mohamed ben

(1) Véanse sus *Notes sur le dialecte arabe de Bagdad*, pág. 17.

(2) Abulcácim Abás ben Firnás de Tecorona, astrólogo de Alhacam I, fué el que introdujo en España los estudios musicales, juntamente con otras disciplinas científicas: era alquimista, filósofo y poeta; inventor del arte del vidriado de piedra y de un aparato de volar hecho de plumas; construyó en su casa una habitación donde estaba dibujado el firmamento celeste con estrellas, y en la misma estancia se producían relámpagos y truenos; construyó también un reloj, que regaló a Abderrahmán II. Introdujo el arte poética de Jalil. Murió en 274 (887 de J. C.), reinando el emir Mohámed. (Abensaid, ms. 80, pág. 172; Almacari, II, 257.)

(1) El libro de los cantos de El Hispahaní fué conocido en España inmediatamente después de haberse escrito, por copia auténtica que el autor envió a Alháquem II (Almacari, I, 250). Hubo español que lo aprendió de memoria con tal seguridad, que podía recitarlo y copiarse al dictado fielmente (Marrecoxí, 61 y 62). Aun antes de venir el libro de El Hispahaní debieron conocerse algunas colecciones de cantos orientales, por cuanto Abenabderrábihi dedica un libro de su Enciclopedia, titulada *Alicd alfarid* (el libro del Jacinto) a los cantos y cantores orientales (edición Bulac, III, 176 y sigts.).

Yahia ben Eljodoch, el murciano, escribió un libro sobre los Cantos españoles, tomando por modelo el libro de El Hispahaní (Almacari, II, 125); y Omalfatah Fathuna, hija de Cháfar ben Cháfar de Murcia, escribió otro libro sobre las cantoras españolas, en el que quiso emular el libro de El Hispahaní. (*Tecmila*, parte publicada en el Centro de Estudios Históricos, pág. 404.)

De otros libros se tratará en su lugar correspondiente.

(2) *Almodáguana*, XIII, 3.

(3) *Almodáguana*, XI, 63.

(4) Ms. 11 de la colección de la Junta para Ampliación de Estudios, fol. 74 r. Además estaba prohibida en las escuelas la lectura de versos en que se incitara a beber vino, que era el compañero inseparable de la música. (Véase fórmula de contratos en mi folleto *La enseñanza entre los musulmanes de España*, pág. x.)

Selma y otros, cumplieron el precepto legal mandando destrozar los instrumentos músicos con los que, al andar por la calle, se encontraban (1); pero a la postre, aquí, como en Oriente, el arte musical se impuso contra toda prevención, y llegó a difundirse a tal extremo, que los mismos faquíes tuvieron que soportar que sus propias esposas estableciesen escuelas de canto en su propio domicilio (2), y hasta tuvieron que tolerar que el pueblo cantase endechas ruidosamente dentro de las mezquitas (3).

Es muy difícil cambiar la naturaleza de un pueblo mediante prescripciones legales, y el pueblo español, según dice Abengálib, era naturalmente músico.

Y ¿qué música se ejecutaba en España?

Respecto de los tiempos anteriores al advenimiento de los Omeyas, no he podido encontrar en los historiadores árabes ni una sola palabra acerca de música. Es de suponer que, por entonces, fuese ejecutada la indígena española, o la que los españoles hubiesen recibido de los pueblos artistas que anteriormente habían dominado en España; pero el primer omeya, Abderrahmán I, siguiendo la tradición de sus antecesores, los califas de Damasco, quiso tener en su palacio de Córdoba, para su recreo personal y adorno de su corte, alguna esclava que supiera cantar en árabe: fué traída de Oriente la esclava cantora Achfa, la cual ejecutaba de modo admirable pulsando las cuerdas de su laúd (4).

Alháquem I tuvo ya en su palacio a dos célebres cantores orientales llamados Alón y Zarcón, a quienes pagaba con esplendidez, porque sabían cantar con mucho arte. Los cantos de ambos artistas comenzaron a ponerse en boga entre españoles, y disfrutaron de gran popularidad, propagándose rápidamente la afición y aun la moda, puesto que comenzó en aquel tiempo a considerarse como obsequio urbano, entre gente principal, el ofrecer, a las personas a quien se deseaba honrar o festejar, un concierto de buena música (1).

Abderrahmán II fué el monarca español a quien se debe el impulso mayor para aclimatar en España el arte musical de la escuela árabe de Oriente. Tenía en su palacio departamentos especiales dedicados a las cantoras. Entre ellas sobresalieron tres cuya instrucción derivaba de la gran escuela de Medina, por lo que fueron llamadas *las Medinenses*, y la habitación que en palacio ocupaban llamóse *de las Medinenses;* eran Fádal, Álam y Cálam.

Fádal era cantora que se hallaba adornada de todas las prendas personales que una mujer pudiera en aquel tiempo reunir. Había sido esclava de una de las hijas de Harún Arraxid; se había criado, educado e instruído en Bagdad; de Bagdad fué a Medina, donde acrecentó sus conocimientos y habilidades, hasta adquirir rango de excelente cantora, cualidad por la que fué comprada para el emir Abderrahmán II, juntamente con su compañera Alam. Este monarca, prendado de las aptitudes artísticas que ambas poseían, de su esmerada educación y extremada elegancia, las distinguía mucho.

No les iba en zaga en la perfección del canto, en la elegancia exquisita, en la fina urbanidad y cultura, la cantora Cálam, muchacha vascongada que de niña fué enviada desde la Península a Oriente, y en especial a Medina, donde aprendió a la perfección, además de hacerse letrada y aun docta, hasta el extremo de referir de memoria y fielmente obras históricas y literarias, ser eminente en varias disciplinas y gran recitadora de versos árabes (2).

También brilló en la corte de Abderrahmán II el joven y elegante Abulgualid el Alejandrino, de quien se dijo que se había dedicado al canto, pero a quien Isa ben Xáhid, canciller de Abderrahmán II, aconsejó que dejara ese oficio para que no fuera obstáculo que le impidiese ascender en su carrera política (3).

Vemos, pues, que aparecen en España, casi en la misma época de la formación de la escuela de cantores de Meca y Medina, representantes genuinos de aquélla, puesto que proceden del propio centro en que se había formado.

Pero la fama de todos esos antes citados cantores vino a ser obscurecida y sus cantos olvidados (4) al venir el gran músico oriental, cantor eminente, discípulo directo de los clásicos Mosulíes, por mediación del cual penetró en España la caudalosa producción de la música árabe, realizada en el período de mayor apogeo por la escuela más clásica. Este notabilísimo cantor es la piedra angular del arte musical español, puesto que su música no sólo se divulgó sino que se hizo dominante en la Península. El más grande historiador de la España musulmana dedicóle un buen espacio en su crónica, que vamos a extractar. Dice Abenhayán en su *Almoctabis* (5):

---

(1) *Los Jueces de Córdoba* de Aljoxaní, 217 y 255.

(2) Abdala ben Yahia ben Dahún, de Córdoba, a pesar de estar afiliado a la secta malequí y ejercer cargos que le obligaban a ser escrupuloso, hubo de mostrarse tolerante en esta materia. En su domicilio se oía cantar y no lo ocultaba. En cierta ocasión Maquí ben abi Tálib estuvo en su casa y, al oír los cantos, le dijo: "Oigo cantar por aquí cerca; ¿por qué no corriges a tu vecino a fin de que cesen las canturías?" Y le contestó Abendabún: "Señor mío, ese canto se ejecuta en mi casa: es mi mujer la que canta; vienen niñas a quienes educa, cuida y atiende y, como ella sabe música, las enseña a cantar. Yo soy pobre; perdí mi hacienda y no puedo personalmente ganar lo necesario para mantenerme; mi mujer con esto me ayuda a comer y a vestirme. No tengo más remedio que tolerar esas cosas." (Ms. de biogr. del Museo Jalduní, fols. 2 y 5).

(3) Al morir la madre y la mujer de Abu Ali Alhasán ben Ayud El hadad (nace en 338 y muere en 425 de la Hégira, 1033 de J. C.) se cantaron en plena mezquita, estando llena de gente, endechas funerales. Y este alfaquí, no sólo no desaprobó el hecho, sino que contribuyó a que se cometiera esa grave irreverencia, consintiéndolo pasivamente sin decir nada a los cantores. Ni tuvo valor para negar la evidencia del hecho, bien que cuidó de no hablar en público de tal suceso. (Ms. de biogr. del Museo Jalduní, folio 1.º r.)

(4) *Agani*, XX, 149. Almacari, II, 97 y 98.

(1) Aljoxaní, pág. 88.
(2) Almacari, I, 225; II, 96.
(3) Benalcutía, 74.
(4) Almacari, II, 89.
(5) Apud Almacarí, II, 83 y sigtes.

Ziriab es el apodo por el que generalmente se conocía a este músico: su verdadero nombre fué Abulhasán Alí ben Nafí; era cliente del Emir Almuminin Elmahdí Elabasi. Por ser de color moreno muy subido, por la claridad y fluidez de su habla y la dulzura de su carácter se le conocía también por *el Pájaro negro*.

En Bagdad fué discípulo de Ishac el Mosulí, cuyos cantos aprendió rápidamente, sin que éste se enterara, y merced a su sagaz entendimiento, a su destreza y facilidad de aprender y a su buena voz, llegó a mayor altura que su propio maestro. Bien sabido es que Ishac era capaz de componer obras musicales superiores a las que pudiese ejecutar cualquier extraño, por sobresaliente artista que fuera, y que nadie llegó a superarle en fama; pero Ishac no se dió cuenta realmente de lo que Ziriab había aprendido hasta que este último hubo de ser presentado a Harún Arraxid. Esto ocurrió de la manera siguiente:

Un día mencionóse ante Harún el nombre de Ziriab, como discípulo aventajado de El Mosulí, y éste dijo:

—Sí, le he oído algunas cosas bonitas, algunas melodías límpidas y emocionantes, sobre todo algunas en que yo le he insinuado modificaciones peregrinas que él ha aceptado y usado, las cuales son de invención y descubrimiento míos, y se las indiqué porque las consideraba yo muy a propósito para las especiales aptitudes artísticas de Ziriab.

Al saber esto Harún Arraxid mostró deseo de oír esas melodías a Ziriab, pues suponía que habían de gustarle. Por virtud de esta indicación del monarca, Ziriab fuéle presentado. El Califa dirigióle la palabra, y él contestó con frases muy pulcras, con expresiones de mucha galanura, con la elocución más concisa y adecuada; luego preguntóle acerca de su habilidad artística, y Ziriab contestó:

—Sé cantar lo que casi todos los cantores suelen saber; pero la mayor parte de mi repertorio personal se compone de piezas que únicamente son a propósito para ser ejecutadas ante un califa como V. M.; ésas no las saben los otros cantores. Si V. M. me lo permite, cantaré lo que oído humano no ha escuchado aún.

El Califa ordenó que trajeran el laúd de su maestro Ishac; pero, al serle presentado, Ziriab lo rehusó, diciendo:

—Tengo mi laúd, que yo mismo he construído; yo he descorchado la madera; yo la he trabajado para adelgazarla, y no me gusta tañer otro laúd. Lo tengo ahí en la puerta de palacio; permítame el Emir que lo pida.

Harún mandó que trajeran el laúd y, al examinarlo y ver que era semejante al que había rehusado, dijo:

—¿Por qué no has querido usar el laúd de tu maestro?

—Si el Emir desea que yo cante al estilo de mi maestro, cantaré con el laúd de éste; pero si desea que cante a mi estilo, por necesidad he de tañer mi laúd.

—Me parecen los dos uno mismo —replicó Harún.

—Así parece, realmente, a primera vista; pero aunque el tamaño sea igual y de la misma madera, no así el peso; mi laúd pesa un tercio aproximadamente menos que el de Ishac, y las cuerdas que uso son de seda que no se ha hilado con agua caliente, operación que las debilita o relaja; el bordón y la tercera las fabrico de intestino de cachorrillo de león, y por eso tienen más dulzura, limpieza y sonoridad que las hechas con tripas de otros animales. Esas cuerdas mías, de tripas de león, son más fuertes y soportan mejor que las otras la pulsación del plectro.

Complacido el Califa por esta explicación, le ordenó que cantara. Pulsó Ziriab el laúd, hizo unos rápidos ejercicios y cantó. Harún Arraxid, emocionado por lo bien que cantó Ziriab, encaróse con El Mosulí y le dijo:

—Si no fuera porque estoy persuadido de que él te ha ocultado la extraordinaria habilidad que posee, te castigaría por no haberme comunicado noticia alguna de este artista. Es preciso que te intereses por él, que cuides de su instrucción hasta que sea completa; y por mi parte deseo también contribuír a su formación plena.

Desde entonces Ishac, arrepentido de haberlo presentado al Califa, comenzó a sentir envidia y, no pudiendo soportarla, tuvo una secreta conversación con Ziriab en la que le dijo, en resumen, que allí, en la corte, no podía aguantar competencias. "Elige, pues, ya que la tierra es ancha: o te vas de aquí a sitio lejano, del que yo no tenga noticias tuyas, para lo cual te ofrezco todo el dinero que quieras, o, de quedarte aquí, no dejaré de emplear medio alguno para perderte. Con que resuelve."

Ziriab, que conocía bien cómo las gastaba El Mosulí, prefirió marcharse. Ishac le dió inmediatamente todo lo que le había prometido, y Ziriab se marchó a países occidentales. Cuando Arraxid volvió a preguntar por él, Ishac le contestó que era un chiquillo alocado y trastornado.

Ziriab se fué a tierras occidentales y perdióse en Oriente la memoria de su nombre. Ya en Occidente, escribió al monarca español Alháquem I diciéndole que sabía cantar y pidiéndole permiso para presentarse en su corte. Alháquem I alegróse de recibir la carta y le invitó a que entrara en Andalucía. Ziriab púsose en camino con su mujer e hijos; embarcóse en el Estrecho y desembarcó en Algeciras. Allí se encontraba cuando recibió la infausta noticia de la muerte de Alháquem. Tal suceso le hizo pensar en volverse al norte de Africa; pero Mansur, el cantor judío que Alháquem I había enviado a Algeciras como mensajero para recibir a Ziriab, le hizo desistir de marcharse y le rogó que esperase a que fuera comunicada la noticia a Abderrahmán II, hijo y sucesor del monarca difunto. El cantor judío escribió a Abderrahmán contándole lo que ocurría, y, a poco, Ziriab recibió carta de Abderrahmán II en la que le invitaba a ir a Córdoba y le expresaba el placer que experimentaría de tenerle a su lado. Al propio tiempo el Emir escribió a todos los gobernadores de las comarcas que Ziriab tenía que atravesar encargándoles que le atendiesen y le obsequiasen; hasta envió a uno de los eunucos de más alta categoría para que saliera al encuentro de Ziriab con mulas, mulos y todos los utensilios y provisiones necesarios para el viaje.

Entró Ziriab en Córdoba de noche, para mayor decoro de su familia, y fué aposentado en una de las mejores casas, a la que se proveyó de todo lo indispensable; hasta se le regalaron vestidos. Después de descansar tres días, invitóle Abderrahmán a presentarse, y le fijó en documento escrito los siguientes honorarios: cada mes cobraría doscientos dinares; y sus hijos, que eran cuatro, cobrarían veinte dinares al mes; anualmente se le darían tres mil dinares; mil en cada una de las Pascuas musulmanas y quinientos en cada una de las dos fiestas, *Mahrachán* y *Nuruz*, y aparte, en especie, doscientos modios de cebada y cien modios de trigo. Todo ello sin contar varios huertos y cortijos que también se le concedieron, y cuyo valor fué apreciado en cuarenta mil dinares.

Satisfechas todas las exigencias de Ziriab, y cumplidas todas las promesas que le hizo el monarca, éste, seguro ya de tenerle complacido, le invitó a que frecuentara palacio, como comensal suyo, a beber y a hacerse oír cantando.

Dícese que Ziriab pretendía que los genios le inspiraban en sueños, no sólo el canto, sino toda la música que había de ejecutar en el concierto, y, al despertarse en plena noche, llamaba inmediatamente a sus dos esclavas Gazlán y Honeida, cogían los tres sus respectivos laúdes y en la misma vigilia adiestraba a sus esclavas para que supieran ejecutar la pieza musical y escribía el verso. Después volvía a meterse en la cama. Lo mismo cuentan que sucedió a Ibrahim el Mosulí cuando compuso el nuevo canto conocido por el *majurí*: los genios le enseñaron y le adiestraron; pero esto es noticia de dudosa veracidad: sólo Dios sabe lo que sucedió.

Estando en Andalucía Ziriab añadió al laúd una quinta cuerda. El laúd antiguo sólo tenía cuatro, las cuales, según el simbolismo de los teóricos, correspondían con los cuatro humores del cuerpo humano: la prima era amarilla y simbolizaba la bilis; la segunda, teñida de rojo, simbolizaba la sangre; la tercera, blanca sin teñir, simbolizaba la flema; y el bordón estaba teñido de negro, color simbólico de la melancolía. Al laúd, pues, le faltaba el alma, y por eso Ziriab aumentó una cuerda roja central (colocada entre la segunda y tercera). De ese modo ese instrumento adquirió más delicada expresión y se prestó a más amplias aplicaciones. Además inventó el plectro de pluma de águila en vez del de madera, que era usual. Ese nuevo plectro, por la mayor delicadeza del corte, su mayor limpieza y por ser más ligero, se manejaba mejor y no maltrataba tanto a las cuerdas, las cuales podían conservarse mucho más tiempo en buen servicio.

Ziriab, además de ser excelente poeta, como también lo fué su hijo Ahmed, era instruidísimo en varias disciplinas: astronomía, geografía, física, política, meteorología, etc. Pero sobre todo en el arte suyo tenía un riquísimo repertorio de diez mil canciones, número no superado por nadie de quien tuviesen noticia Ptolomeo y los escritores antiguos. Poseía gran penetración y agudeza; sabía mil cosas ingeniosas; conocía todos los ramos de la literatura; en el trato social era delicadísimo y atento; en una palabra, reunía todas las cualidades que podían adornar al hombre más cortés; su conversación era amenísima; su urbanidad, exquisita: cualidades a propósito para la corte, cual ninguno de su oficio poseyó.

Los personajes principales de Córdoba y los oficiales palatinos lo tomaron como tipo de imitación, como modelo, aceptando las prácticas de Ziriab como reglas de conducta social y urbana; hasta las comidas suyas se pusieron de moda en Andalucía; muchas de ellas pasaron a ser costumbres que se conservaron hasta siglos posteriores unidas a la memoria y nombre de Ziriab, a quien las adjudicaban como introductor. Antes de entrar él en España, los hombres y las mujeres llevaban partida la cabellera con raya central y dejando caer el pelo a ambos lados de la cabeza, cubriendo las cejas; pero cuando la gente elegante vió que Ziriab, sus hijos y sus mujeres llevaban el pelo recortado, dejando la frente despejada, nivelada la cortadura paralelamente a las cejas, con inclinación hacia los oídos y dejando colgar el pelo sobre los pulsos, según se estila ahora aún por criados, eunucos y esclavas, entonces le imitó y vino a generalizarse esta costumbre, como otros muchos usos que ese músico trajo, en perfumes, vestidos, comidas, guisos, vajilla de cristal, etc.

Pero las modas que más interés tienen para nuestro actual objeto son las relativas a la Música.

Aún es práctica constante en España (añade el historiador que extractamos) (1) que todo aquel que empieza a aprender el canto comience por el anexir (la recitación), como primer ejercicio, acompañándose de cualquier instrumento de percusión; inmediatamente después, el canto simple o llano, para seguir luego su instrucción y llegar al fin a géneros movidos hasta los *hezeches*, según los métodos de enseñanza que introdujo Ziriab.

Cuando este maestro se prestaba a enseñar el canto, mandaba al discípulo que se sentase en una almohada de cuero y que forzara la voz; si el discípulo poseía voz potente, comenzaba su enseñanza sin necesidad de otra preparación; pero si era de voz escasa, ordenábale que se atara el vientre con un turbante para fortalecerla por ese medio, no dejando a la voz ancho espacio en la parte central del cuerpo, al salir por la boca. Si el discípulo cerraba ésta al cantar o no separaba las mandíbulas, le mandaba que se metiese en la boca un trozo de madera de tres dedos de ancho y que pasara de ese modo algunas noches, hasta conseguir que se separasen las mandíbulas.

Con el fin de observar las condiciones naturales de la voz del que deseaba ser su discípulo, le hacía gritar con toda la fuerza que pudiese la frase *ya hacham* o simplemente un *ah*, y que mantuviese el grito un buen rato. Si notaba que la voz era clara, pura, fuerte, intensa, perfecta, es decir, sin mezcla de sonidos nasales ni embarazos de lengua, ni dificultades de respiración, y estimaba que el aspirante poseía condiciones para aprender, indicábale que podía enseñarle; pero si percibía faltas naturales que imposibilitaran el éxito, le hacía desistir de aprender y no le enseñaba.

---

(1) Abenhayán; apud Almacari, II, 88.

Hasta aquí Abenhayán.

Todos estos informes o noticias han sido transmitidos por personas afectas a la tradición musical o a la persona del artista; pero hubo opiniones contrarias. El poeta español Algazel, ofendido quizá del prestigio y fama que iba adquiriendo este cantor oriental, comenzó a desatarse en invectivas y sátiras contra Ziriab; mas enterado Abderrahmán II de esa actitud violenta, le ordenó que se abstuviera de continuar en esa conducta (1). Abenabderrábihi, en su *Enciclopedia* (2), le trató también despectivamente, sin duda haciéndose eco de las prevenciones tradicionales del pueblo árabe contra los cantores. Algunos empleados de Hacienda, contemporáneos, mostrando graves escrúpulos, se resistieron a pagar del dinero público, a un cantante, la suma de treinta mil dinares que en cierta ocasión dispuso Abderrahmán II que le fueran entregados (3).

Pero, en general, hasta los historiadores alfaquíes gustaron de recordar el nombre de ese cantor como celebridad proverbial en España, cuya música y enseñanza constituyó escuela tradicional española (4).

Abenjaldún (5) nos dice que el conocimiento de la música que Ziriab dejó como en herencia a España, se transmitió de generación en generación hasta la época en que los gobernadores de provincia y de las ciudades se hicieron independientes. Estuvo muy difundida esta afición en Sevilla, y cuando esta ciudad decayó pasó la música a Africa y Almagreb, donde se notan aún algunas huellas en la actualidad (siglo XIV), a pesar de la decadencia de los imperios africanos (6).

Hasta en los últimos tiempos de Granada recordaban los poetas a Ziriab, poniéndole en el mismo rango que al celebérrimo Mabed (7).

Realmente, la escuela de Ziriab pudo arraigar en España merced a los muchos transmisores inmediatos que realizaron la difusión, a saber: su propia familia. Ziriab tuvo diez hijos, ocho varones y dos hembras (8), y todos ellos ejercieron el arte del canto, aunque no todos alcanzaron la misma altura. El mejor cantante fué Obaidala; le seguía Abderrahmán; pero éste fué tan vano, orgulloso, pagado de sí mismo y tan poco atento a nada que no fuera la admiración de sí propio, que se enajenó las voluntades y tuvo que sufrir serios disgustos, hasta parar en el aislamiento. Cásim fué buen artista y excelente persona; Mohámed, un afeminado.

Las dos hijas de Ziriab fueron muy apreciadas: Hamduna, la más hábil artista, logró casarse con personaje principal de la nobleza cordobesa, con el canciller del Imperio, Háxim ben Abdelaziz; pero murió antes que su hermana Alía, la cual, por ser la única superviviente, fué muy solicitada para enseñar el canto, ejerciendo el magisterio sin competencia y logrando atraer toda la clientela que había procurado el prestigio familiar (1).

Ziriab, además, educó, enseñó y comunicó sus más bonitas canciones a una esclava suya llamada Metaa, hermosa criatura de quien se enamoró Abderrahmán II cuando ella, llegada a la adolescencia, acudía a su palacio, unas veces para cantar, otras para escanciar la bebida. Esa esclava pudo percibir claramente la pasión del soberano, a pesar de que éste, por miramientos y respeto a Ziriab, nó se atrevía a hacer demostración pública de su amor; y un día, dejando todo recato, atrevióse a manifestarle el cariño que ella sentía por el monarca, y en los versos de su canción le increpó excitándole a que lo manifestase. Enterado del caso Ziriab apresuróse a regalar la esclava a Abderrahmán II, a la cual pudo ya desde entonces poseer éste en su palacio (2).

Discípula directa de Ziriab fué también Masábih, esclava, hábil artista de excelente voz. El amo suyo, el secretario de Abuhafs Omar ben Calil, mostrábase muy avaro, eludiendo y rechazando las peticiones que se le dirigían para que la dejase oír. El poeta Abuomar ben Abderrábihi solicitó una vez oírla; pero le fué denegada la petición. Con ese motivo compuso unos versos en que le decía al amo de la esclava:

¿Muestras avaricia por la voz de un pájaro que gorjea?
Creo que ese vicio no lo habrá tenido ningún hombre jamás;
Pues por muchas que sean las personas que la oigan,
El capital de su voz no ha de sufrir merma ni acrecentamiento.

Los cantos de Ziriab, cuidadosamente conservados, fueron recogidos y coleccionados por Aslam ben Abdelaziz, pariente de Hamduna, la hija de aquel insigne artista. Este Aslam, hombre capaz de ejecutarlos y que conocía perfectamente todas las tonadas o cantos de Ziriab y estaba bien enterado de todas sus clases y aun de la historia de los mismos, pudo realizar la admirable colección, que luego fué conocida y divulgada (3).

Tenemos, pues, que en España penetró y cundió la música oriental, traída por cantores que no eran de raza árabe, sino esclavos, libertos o gente extranjera que la había aprendido en escuelas orientales. La medinense primitiva tuvo aquí sus representantes directos; y la clásica de los Mosulíes vino a ser dominante en la Península por mediación de un artista excepcional, discípulo directo de Ishac el Mosulí.

Cantáronse en España las mismas canciones de Oriente (4), con los mismos elementos artísticos y aun los mismos instrumentos, a mediados del siglo IX de J. C.

---

(1) Almacari, I, 633.
(2) *Elicd alfarid*, III, 189.
(3) El Emir solucionó el conflicto pagando esa suma de su peculio particular. Benalcutia (edición Academia de la Historia), página 77.
(4) Adabí, pág. 138, equipara a Ziriab con El Mosulí de Bagdad.
(5) *Prolegómenos*, II, 421 y 422.
(6) *Historia Universal* (edición Bulac), IV, 127, y Almacari, I, 222.
(7) Almacari, II, 832.
(8) Varones: Abderrahmán, Obaidala, Yahia, Cháfar, Mohámed, Cásim, Ahmed y Hasán. Hembras: Alía y Hamduna.

(1) Almacari, II, 89 y 90. *Tecmila* (edición del Centro de Estudios Históricos), págs. 400 y 401.
(2) *Tecmila* (Centro), pág. 399. Almacari, II, 90.
(3) Adabí, pág. 192, biogr. 570. *Tauk-al-hamama* de Abenhazam, pág. 108.
(4) Cuando se recuerdan los cantos de Ziriab, v. gr., Almaca-

CAPITULO X

Gran difusión de la música árabe en la España musulmana.

El ejemplo de los monarcas fué imitado después por príncipes de su propia familia y altos dignatarios del Imperio. Los cronistas mencionan a varios: Abdala, hijo de la esposa favorita de Abderrahmán II, tenía la costumbre de celebrar en su domicilio alegres zambras y conciertos nocturnos (1) que escandalizaban a los sinceros musulmanes; Almondir, otro hijo de Abderrahmán II, compró una muchacha cantora, llamada Tarb, ofrecida por un comerciante al precio de mil monedas de oro, y de la que se enamoró el príncipe por la hermosura y por la grande habilidad en el canto (2); Otmán, hijo del emir Mohámed, solía reunir en su casa a los literatos de Córdoba, y en esa tertulia se dejaba oír cantar, tras de la *citara* o cortina, la célebre Bazea, apodada la *Imam* por ser la mejor cantora de su tiempo (3), y Almotárrif, hermano de Otmán, fué, además de poeta, músico experto muy perito en el arte del canto (4).

En aquellos tiempos floreció también el cantor Abunásar Mansur, de quien se burlaba el célebre poeta Mumen (5).

Algunas personas acomodadas de la capital se permitían el lujo de tener esclavas cantoras. Cuenta Adabí (6) que vino a establecerse en Córdoba un señor oriental conocido por Axaibaní, el cual tenía su casa a orillas del río. Un día, al juez supremo de Córdoba, Mohámed ben Ishac ben Asalim, al salir de la ciudad le pilló un aguacero que le obligó a guarecerse con su cabalgadura en el atrio de la casa de Axaibaní. Enterado éste de la presencia del juez, se apresuró a invitarle muy urbanamente a que entrara en su casa. Entró el juez, trabóse conversación y el amo de casa le dijo que poseía una esclava medinense dotada de hermosísima voz, cual nunca había oído, y si el juez se lo permitía, haríala salir para que la oyese salmodiar el Alcorán y cantar unos versos. Aceptado el obsequio por el juez, salió la esclava, y después de salmodiar el Alcorán cantó unos versos. Quedó el juez tan admirado, que le dió el impulso de mostrar su agradecimiento; sacó unas monedas de oro que llevaba y discretamente las puso debajo del almohadón en que se hallaba sentado, sin que el dueño de la esclava pudiera advertirlo. Pasado el aguacero marchóse el juez; el amo de casa le despidió con mucha cortesía y amabilidad y... luego se enteró de que aquél había dejado bajo el almohadón veinte monedas de oro.

Mas vinieron tiempos de cerrazón política para la familia Omeya: un movimiento nacionalista había quebrantado su prestigio en toda la Península: su Imperio quedó casi reducido a los límites de la provincia de Córdoba; entonces, reinando el austero monarca Abdala, la capital de la monarquía quedó privada de toda diversión y de toda música; tuvo que vivir desolada, triste y silenciosa, mientras el ruido de la música oriental se propagaba por el resto de España.

Ibrahim ben Hachach el Lajmí, señor de Sevilla (1), en la que se había organizado un reino, independiente en realidad del monarca cordobés, con ejército propio, formado de afamados caballeros al servicio personal del rey, con su cadí, su zalmedina, su fábrica de tiraz y su círculo de poetas asalariados, tuvo también su *citara*, es decir, sus cantoras, entre las que sobresalía la famosa bagdadense Camar, que fué adquirida del siguiente modo: este príncipe sevillano tuvo noticias de que se ofrecía a la venta en Oriente a una excelentísima cantora, y envió un mensajero especial provisto de gran cantidad de dinero para comprarla. Este la trajo a Sevilla: hablaba en árabe a la perfección, expresábase con elocuencia, era hermosa, erudita en materia de cantos, ejecutante peritísima y compositora (2).

El célebre poeta y caballero árabe Said ben Soleiman ben Chudí, cuya pasión extremada por las mujeres es bien conocida, tuvo una hermosa esclava cantora, llamada Chihán, que no se recataba para cantar. La gente podía oírla, puesto que solía cantar en la más alta habitación de su casa, punto a propósito para que se oyera perfectamente desde la calle (3).

Durante los reinados de Abderrahmán III y Alháquem II, en los que llegó al apogeo el poder político de los Omeyas, no parece que hubiera cantantes asalariados en la corte, ni aun esclavas cantoras. Estos dos monarcas debieron conservar las austeras costumbres de su antecesor Abdala. El propio Alháquem II, tan abierto a toda disciplina, tan conocedor de la letra de los cantos orientales, pues había adquirido el primer ejemplar, el autógrafo, del *Libro de las Canciones* de El Hispahaní (4), no era inclinado a la bebida ni a la música. Un hermano suyo, llamado Abulasbag Abdelaziz, que era aficionado al vino y al canto, abandonó, tal vez por escrúpulos, la be-

---

ri, II, 415, se indica también el poeta oriental que compuso la letra.

Además de la personal influencia de Ziriab, se sintieron en España otros influjos. En el *Libro de los poetas españoles* que compuso Mohámed ben Hixem ben Abdelaziz, descendiente de Alháquem I, que vivía en tiempos de Abderrahmán III, se mencionan los cantos del antiguo poeta Iquil ben Nasar y se dice que en ellos se imitaba la escuela artística de El Mosulí. Véase biogr. 1268 de Adabí; pero hay que corregir el nombre de ese historiador literario: le llama Ahmed en vez de Mohámed. Adabí se equivocó haciendo equivocar también a Pons en su obra *Geógrafos e historiadores*, en la que aparecen dos capítulos dedicados uno a Ahmed y otro a Mohámed. La biografía 336 de la *Tecmila* de Benalabar da el nombre correcto. Sin duda son dos hermanos.

(1) Benalcutía, 80.
(2) Almacari, II, 391.
(3) Benalcutía, 115 y 116.
(4) *Hollato*, 70 y 71.
(5) Abenhayán, Ms. de Oxford, 102.
(6) Biogr. 57.

(1) Que murió en 288 de la Hégira (900 de J. C.).
(2) Abenhayán (Oxford), fol. 8 v. Abenadari (Dozy), parte 2.ª, página 132. Almacari, II, 97. *Tecmila* (del Centro), biogr. 2114.
(3) Abenhayán (Oxford), 93 v.
(4) Almacari, I, 250.

bida. Al enterarse de esto Alháquem II dió gracias a Dios por ello y añadió: "Si dejara también el canto, acabaría por ser un hombre honorable y cabal." Pero ese hermano, al saber lo que había dicho Alháquem, replicó: "No, yo no dejaré el canto mientras [la providencia permita que] los pájaros gorjeen (1)."

Otro hijo de Abderrahmán III fué también hombre no bien calificado por haber tenido en su juventud gran afición a tañer el tombur o bandola (2).

En los tiempos de Almanzor (siglo x) comienza de nuevo a extenderse en Córdoba la moda de adquirir y poseer esclavas cantoras y a ser la música el medio de amenizar las tertulias cortesanas; los historiadores recuerdan algunas escenas de los palacios del valido, en que éste y sus comensales, altos dignatarios del Imperio, se divertían emborrachándose, gritando y bailando (3); varias veces Almanzor, que era de carácter soberbio y violento, hizo matar a algunas cantoras que se atrevieron a deslizar en sus cantares alusiones que le mortificaban (4); en una ocasión un comensal invitó a la cantora de Almanzor a que repitiera una canción que podía herir la susceptibilidad de éste, y un momento después le era presentada a aquél, en un plato, la cabeza de la cantora (5).

En el palacio de Azáhira brilló la célebre artista Ons-Alcolub, que con sus cantos hacía las delicias de la Corte (6).

Después de Almanzor, en la época de la monarquía Omeya restaurada, el celebrar conciertos o sesiones musicales en los palacios de la nobleza y en las casas de la alta sociedad se hizo costumbre ordinaria: de ello nos habla, como usual y corriente, Abenházam (7); y en los festines que se celebraban en la Corte durante el reinado de El Mahdí llegaron a oírse orquestas formadas por cien laúdes y cien flautas, con grande escándalo del público piadoso, el cual recordaba los mismos desafueros morales que había realizado el príncipe semicristiano Abderrahmán Sanchol (8); hasta las princesas de la familia real cordobesa se aficionaron a la música, siendo una de ellas la célebre Vallada, hija de Almostacfi, que fué comparada con Alia de Oriente (9).

En esa época brilló en Córdoba Nozha la Guahdía, una de las cantatrices españolas más admiradas por su perfecta escuela de canto (10).

Durante el reinado de los Amiríes y de los Omeyas restaurados, Córdoba estuvo invadida por militares europeos que venían a inscribirse en las filas de los ejércitos musulmanes, en las que llegaron a los más altos puestos, y luego, al descomponerse el Imperio, lograron quedar algunos como reyes de taifas, en varias regiones de la Península. Estos militares, como procedentes de países europeos, no participaban de las prevenciones religiosas que las familias árabes podían haber conservado, y por ello en sus cortes la música fué aceptada y fomentada.

Casi todos los reyes de taifas tuvieron sus *citaras* u orquestas de músicos y cantores (1). Así lo afirma Abenbassam (2) y otros autores (3), los cuales echan en cara a los taifas el vicio de ser grandes bebedores de vino, reclutadores de cantoras y amigos de oír tañer laúdes. Y coinciden todos al hablar de todas las regiones españolas: de alguno de ellos, como Ismael ben Dinón de Toledo, se dice que fué hombre de escaso entendimiento por haberse criado exclusivamente en el regazo de mujeres y haberse educado entre eunucos y cantoras.

La Corte sevillana, sobre todo en tiempos de Almotamid, fué una de las más alegres y divertidas, puesto que dominaban en ella poetas y músicos, a quienes se pagaba con largueza (4); el mismo Almotamid era un artista que sabía tañer el laúd y cantar (5), y sus hijos heredaron la inclinación de su antecesor. Arraxid no sólo tenía *citara* de cantoras, tocaba el laúd y cantaba, sino que llegó a penetrar, por su afición a las matemáticas, los secretos, por muy pocos conocidos, del arte musical (6).

En la Corte sevillana brillaron célebres cantores, como el llamado Siciliano (7), Abubéquer de Sevilla y otros muchos.

Para evidenciarse de la afición que los magnates sevillanos tenían a la música, baste recordar un solo hecho: siendo joven Almotamid se le encomendó la dirección de un ejército organizado especialmente para combatir a Badís ben Habús de Granada; púsose en marcha con los oficiales de sus milicias, y en las etapas, deseando distraerse con cantoras, se fueron disgregando unos de otros en busca de ellas y al fin se disolvió el ejército, porque cada uno se había marchado por su parte (8).

De Abenmardanís, señor de Valencia y Murcia, se sabe también que solía convidar a los dignatarios de su reino para proporcionarles el placer de oír música, canto y baile de sus cantoras: en tales sesiones se bebía el vino en gran abundancia (9).

---

(1) Almacari, II, 396.
(2) *Chámhara* de Abenhazám, biogr. de Abderrahmán III.
(3) Abensaid, Ms. Academia de la Historia, núm. 80, fol. 97.
(4) *Tauk-al-hamana*, 35.
(5) Abensaid, núm. 80, fols. 48 y 49.
(6) Almacari, I, 406.
(7) *Tauk-al-hamama*, 29.
(8) Dozy, *Histoire*, III, 284. Se le llamó Sanchol, por ser nieto de un rey cristiano, cuya hija fué esposa de Almanzor. Sanchol fué gran bebedor de vino y mal musulmán. Dozy, *Histoire*, III, 268.
(9) Almacari, II, 565.
(10) *Tecmila* (del Centro), biogr. 2116.

(1) Recuérdese que *citara* significó en Oriente la cortina tras de la cual ejecutaban los músicos y que luego se aplicó al conjunto de músicos y cantores. En España fué tan ordinaria la institución que los poetas la empleaban como símil poético, v. gr., Abenabdón en aquellos versos:

"Y los pájaros en la fronda
gorjeaban cual si fuesen cantoras tras la citara."

(*Chrestomatia*, de Lerchundi y Simonet, pág. 125.)
(2) *Loci de Abb.*, II, 40, nota.
(3) *Loci*, citando al *Kitab-alictifá*, II, 16.
(4) Dozy, *Histoire*, IV, 70, 149, etc.
(5) *Loci de Abb.*, I, 394.
(6) Idem, II, 40, 71, 422.
(7) Idem, íd., 62.
(8) Idem, íd., 621.
(9) *Recherches*, Dozy, I, 367.

Hasta los reyezuelos más apartados de las comarcas andaluzas se dejaron llevar de la moda de poseer buena *citara* en su corte. De Hudail ben Racín, señor de Santamaría (región de Teruel), se sabe que tuvo el arranque de comprar una cantora por el alto precio de tres mil monedas de oro, cosa que otros reyes no se atrevieron a hacer por considerar el precio excesivo. Y verdaderamente lo merecía esa esclava, porque era una cantante de primera fila, graciosa, de mucho donaire y elegancia, de gran inteligencia y cultura; incluso era experta en medicina (1).

El disputarse la posesión de una cantora no era infrecuente, y a veces, por tal motivo, suscitáronse conflictos sangrientos entre personas de gran posición (2).

De los pocos que no cedieron a esa tentación fué el Cid Campeador, el cual censuró públicamente a los reyes de taifas como apasionados por las mujeres, por el vino y por la música (3).

Esas tradiciones cortesanas debieron continuar durante mucho tiempo, puesto que Benaljatib, historiador granadino del siglo XIV, en una obra suya en que trata del organismo político y de los cargos públicos, al hablar de la organización del palacio real, entre los varios servidores del rey, dentro de la jerarquía cortesana, cita a los poetas y a los cantores (4).

Tales aficiones musicales transcendieron, como hemos dicho, a señores extranjeros que adquirieron, por uno u otro concepto, alta posición en España. Abentifiluit, africano almorávide, que fué señor de Zaragoza, también tuvo en ella sus cantoras, como los taifas españoles (5).

En este sentido debemos recordar una curiosa relación narrada por testigo presencial, que nos pone en evidencia cómo a los militares, magnates europeos que venían a España, se les contagiaba la pasión de la música, que se ejecutaba en la Península.

En el año 1064 de J. C. fué tomada Barbastro, ciudad aragonesa, por un ejército compuesto de normandos y franceses; cada uno de los caballeros principales de aquella expedición adjudicóse una casa de la ciudad con todo lo que contenía: mujeres, chicos, muebles, telas y dinero, con facultad de hacer con el dueño lo que al nuevo poseedor se le antojara. A uno de los condes le correspondió una casa en la que un día se le presentó un judío que traía el encargo de rescatar a las hijas del moro, que antes era el propietario, por la cantidad que se le exigiera.

Ese judío contó luego la entrevista que tuvo con este conde, y el historiador español Abenhayán la trasladó textualmente en su célebre crónica (1). Vamos a extractar el relato, que es muy interesante para nuestro objeto.

Dice el judío que llegó a Barbastro y preguntó por la casa de ese señor conde; se la indicaron, dirigióse a ella y pidió permiso para visitarle; le fué concedido. Al entrar encontróselo vestido con las mejores ropas que poseía el moro dueño anterior de la casa, y sentado en el mismo sofá que éste ordinariamente ocupaba. Todo el mueblaje de aquella mansión hallábase colocado en la misma forma en que lo dejó el antiguo dueño. El conde estaba rodeado de muchachas musulmanas que atendían a su servicio. El judío le ofreció suma cuantiosa por el rescate de algunas de esas muchachas, y el conde, después de sonreírse, dijo que si el judío no deseaba otra cosa podría marcharse, porque él no tenía el propósito de vender las muchachas.

Añade el judío: "Insistí ofreciéndole lo que él me pidiera, sin regatear, y me contestó que no necesitaba dinero, ni telas preciosas, porque estaba muy bien provisto de todo; e inmediatamente me enseñó las inmensas riquezas que allí habían quedado. Al fin me dijo: "Tengo "tantas cosas, que ya no aspiro a más; pero aun supo- "niendo que nada tuviese yo y me ofrecieran todo esto "que has visto, a cambio de mi esposa, que ahí está, yo no "la cedería, puesto que es la hija del antiguo amo de esta "casa, hombre muy prestigioso entre los musulmanes, "y por eso la he recibido por esposa, aparte de los atrac- "tivos que tiene, por su rara hermosura; y tengo además "la esperanza de que me dará descendencia. Sus abuelos "musulmanes hicieron lo mismo con nuestras mujeres cuan- "do se apoderaron de estas tierras. Ahora nos toca a "nosotros corresponder a aquella conducta: ya ves que "lo hemos logrado. Quiero que veas otra cosa."

"Y al instante, señalando a una joven que se hallaba cerca, dijo: "¿Ves esta hermosísima muchacha? Es la "cantora de su padre, que era un señor libertino que, "cuando se emborrachaba, refocilábase oyendo cantar. Esto "hizo durante algún tiempo, hasta que nosotros le hemos "despertado de su borrachera."

"Luego, dirigiéndose a la muchacha, chapurreando el árabe, la dijo: "Toma tu laúd y canta a este señor algu- "nas canciones."

"La joven cogió el laúd y sentóse para templarlo; yo vi que de sus ojos se desprendían lágrimas que corrían por sus mejillas, lágrimas que el conde enjugaba furtivamente. Luego se puso a cantar la muchacha unos versos que en realidad yo no comprendía y, por tanto, el cristiano había de comprender menos; pero me admiró y me sorprendió el que el conde, mientras ella cantaba, no hiciera más que beber, mostrando gran alborozo, como si hubiera comprendido las palabras de la canción que ella cantaba.

"Visto que no conseguía yo mi intento, me marché a ocuparme en otros negocios, no sin quedar asombrado de

---

(1) *Hollato*, 181.

(2) Abensaid, núm. 80, págs. 240 y 241. Un monarca malagueño degolló a un gobernador de Málaga por no haberle querido ceder una cantora.

(3) El Cid dijo públicamente a los musulmanes valencianos: "Yo non me aparto con mugeres nin a cantar nin a beuer, como facien uuestros sennores que los non podiedes veer." (*Primera crónica general*, publicada por Ramón Menéndez Pidal en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Bailly-Baillière, 1906, tomo I, pág. 589.

(4) Almacari (Bulac). IV, 241.

(5) Abenjaldún (*Proleg.*), III, 426 y 427.

(1) De esta crónica fué copiada por Abenbassam, y ha sido traducida por Dozy, en sus *Recherches*, 3.ª edición, tomo II, páginas 339 y sigtes., especialmente págs. 345, 346 y 347.

la enorme cantidad de mujeres y de riquezas que esos cristianos poseían."

Pero esas noticias casi todas se refieren a costumbres cortesanas, de personas de alta posición, que son las preferidas por los historiadores, y no nos dan idea bien clara de la difusión mayor o menor que la música hubiera logrado entre el pueblo musulmán de España.

Una novelita cordobesa, que refleja las costumbres del período de Almanzor, señala, como hecho corriente de la educación femenina, el saber tocar el laúd, el rabel, el manucordio, órganos y otros instrumentos, "para hacer solaz a su marido" (1). Otros historiadores especifican, como peculiar de algunas comarcas o ciudades, mayor o menor difusión: de Úbeda se dice que se distinguía por sus músicos, juglares y bailarinas: eran famosos por su ingenio y habilidad; eran las más hábiles criaturas para el baile de las espadas, el juego de cubiletes y otras farsas escénicas (2).

Todo esto aparte de los juglares y artistas orientales que solían venir a la Península, porque los taifas los recibían bien y los pagaban; v. gr., Almotacim ben Somádih, que los tenía africanos, egipcios y orientales (3).

Pero entre todos los informes, el que me ha parecido que da la impresión más completa, real, directa y sugestiva es la relación que un literato oriental, que debió estar enfermo de fuerte neurastenia, nos hace de Málaga, relato que ofrece una fotografía instantánea, hecha a meridiana luz, de la difusión que alcanzó la música en las ciudades andaluzas. Dejémosle hablar directamente (4):

"Estuve en Málaga, ciudad española, en el año 406 de la Hégira (1015 de J. C.), y en ella enfermé una larga temporada, durante la cual, no pudiendo salir de mi domicilio, víme forzado a permanecer en casa. Entonces dos amigos que me hacían compañía y me cuidaban, atentos a moderar mis desvaríos, me agasajaban cariñosamente. Sobre todo al llegar la noche es cuando yo sentía más mi desvelo: oíase alrededor de mi casa el batir incesante de cuerdas de laúdes, de *tombures* y liras por todas partes; se oía también cantar en mezcla confusa muchas canciones. Esto me causaba gran molestia, agravada por el desasosiego que padecía y el sufrimiento de mi enfermedad. En mi alma clavábanse aquellas tocatas sin poderlo remediar o resistir; sentía repugnancia o aversión invencible o natural contra aquellas canciones. Hubiera querido encontrar una habitación o una casa en que no se oyeran esos ruidos; pero era extremadamente difícil encontrarla en Málaga, porque la gente de esta tierra está dominada enteramente por esa afición y es generalísimo ese gusto.

"Una noche despertéme, después de conciliar un rato el sueño, y noté que todo aquel tumulto de voces odiosas se había calmado y habían cesado las tocatas turbulentas, y únicamente se oía una música leve, suave, bonita. Sentí como si mi alma estuviera familiarizada con esa música y como si con ella reposara, sin experimentar la repugnancia que hacia las otras sentía; pero no era voz humana, sino música instrumental muy suave; luego comenzó a oírse tocar un poco más fuerte, subiendo lenta y gradualmente en intensidad mayor. Mi alma sintióse atraída y mi oído inclinado y dispuesto a escuchar, hasta que llegó a tocar con fuerza tan extremada que no se podía más; me puse alegre y olvidé el mal, y de tal modo me sentí gozoso y emocionado, que llegué a imaginar que el piso de la habitación se levantaba conmigo y que las paredes se movían alrededor.

"A todo esto yo no había oído cantar voz humana, y dije para mis adentros: En cuanto a concierto instrumental, no cabe más perfección; pero ¿cómo será la voz del músico que toca? ¿En qué parará esta música?

"Apenas había dicho eso, cuando comenzó a cantar una mujer unos versos con voz clarísima y dulce. Ya no pude contenerme; me levanté de la cama, dejando a mis dos compañeros durmiendo; abrí la puerta de mi cuarto y, siguiendo la dirección de la voz que yo sentía de cerca, llegué a un punto central de la casa, desde el que podía atalayarse la vecina, muy espaciosa, y contemplé en medio de ella un gran jardín, y en medio del jardín una reunión de veinte personas aproximadamente, allí congregadas para beber. Estaban todas en fila, teniendo delante licores, frutas o dulces; en ese círculo había varias esclavas tañedoras de laúdes y *tombures* y otros instrumentos, tales como flautas; pero ésas no tocaban. La esclava cantora estaba sentada aparte y tenía el laúd en el seno, y todos los presentes la miraban embelesados, escuchándola atentamente. Ella tocaba y tocaba, y yo, de pie, allí, en punto desde el que yo les veía y ellos no me veían. Cuando cantaba un verso, yo lo aprendía de memoria, hasta que cantó un cierto número de versos.

"Me retiré de allí para volver a mi habitación, dando gracias a Dios, como si yo hubiese salido de un gran embarazo, cual si no tuviese ningún sufrimiento ni enfermedad. Después, a la mañana siguiente, fuíme a ver a un amigo mío, ulema de Córdoba, que vivía en Málaga, y le conté lo ocurrido; le recité los versos, le describí la casa, se sonrió, me miró y dijo: "Es la casa del ministro "fulano, y la esclava es fulana, la de Bagdad, una de las "mejores cantoras de Almanzor Benabiámir. Esa esclava "vino a poder de aquel ministro después que murió Alman"zor. Los versos son de Mohámed ben Carlomán, [poeta es"pañol]."

De la interesantísima narración anterior habrá podido inferir el lector atento que ya en los tiempos inmediatos a la caída de Almanzor el gusto de la música se había extendido tanto, y la música se había popularizado a tal ex-

---

(1) *Enseñanza entre los musulmanes*, pág. 97. Debió contribuír a que se generalizase la afición musical de las señoras el aprecio grande en que se tenía esa habilidad. Algunas cantoras lograron, por su destreza, altas posiciones. Recuérdese que la hija de Ziriab se casó con el Canciller del Imperio.

(2) Almacari, II, 146.

(3) Almacari, II, 179.

(4) *Hadicato-lafrah*, de Ahmed ben Mohamed El Yemení (edición del Cairo), pág. 127. Debo al amigo Asín la comunicación de ésta y algunas otras noticias interesantes, que él ha ido encontrando en sus lecturas.

tremo, que en una ciudad andaluza no podía encontrarse barrio, calle ni rincón silencioso en que pudiese una persona verse libre de oír por todas partes instrumentos de música y canciones (1).

¿En qué parte del mundo, en qué ciudad ocurriría semejante fenómeno en el siglo XI?

Yo creo que sólo podrá presentarse otra, dentro de las comarcas andaluzas: Sevilla, la ciudad de la poesía alegre y risueña, la ciudad de la música (2). Delante del califa almohade Almansur Yacub discutieron Avenzoar, sevillano, y Averroes, cordobés, acerca de las excelencias de sus respectivas patrias. Para acabar la discusión, Averroes dijo a Avenzoar esta frase: "Yo no sé por qué será; pero el hecho es cierto: si muere un sabio en Sevilla, llevan los libros a Córdoba para venderlos; si en Córdoba muere un músico, van los instrumentos a Sevilla para venderlos (3)."

En Sevilla realmente estaba el foco de la música española, sobre todo en un barrio pobladísimo que Almotamid hermoseó obligando a sus moradores a que blanquearan las casas, especialmente las que caen al río, y renovó con medidas de policía urbana que dieron a ese barrio aspecto seductor, con sus dorados ventanales, y en el que, durante las noches de luna, se celebraban las veladas musicales más famosas que hubo en todo el mundo occidental. Y nos habla de las mismas un escritor musulmán que estuvo en Sevilla, casi contemporáneo de Alfonso el Sabio. Ese barrio de Sevilla llamábase entonces, como ahora, Triana (4).

CAPITULO XI

Compositores de música en España. Nuevo sistema lírico andaluz que se populariza en Andalucía y trasciende al norte de Africa y Oriente.

De la sucinta relación histórica que acabamos de hacer infiérese que la escuela musical árabe que se formó en Oriente se aclimató en España, no sólo porque cantores orientales la introdujeron en los primeros tiempos, sino porque continuaron sin cesar entrando durante todo el tiempo de la dominación musulmana, influyendo constantemente, cantándose con la misma métrica, los mismos géneros rítmicos, las mismas melodías, con idéntica costumbre de la *citara* (5), el mismo turno del canto (1), el mismo uso del vino con la música (2), es decir, con todos los caracteres esenciales y accidentales de la imitación.

Pero los españoles ¿se contentaron con recibir de modo pasivo la música oriental, aceptando las melodías y composiciones que de allá se importaban, como meros repetidores o simples ejecutantes, o hubo compositores originales en la Península?

No son pocos los artistas españoles, de los que los cronistas nos informan, que compusieron originales melodías; como muestra trasladaré la curiosa relación personal de un autor extranjero (3):

"Tuve el gusto de tratar (en Andalucía) a Abdelguahab ben Hosáin ben Cháfar el Háchib, que era el hombre más distinguido de su época en el canto bello, persona muy instruída, eximio poeta, de elevados pensamientos y nobleza de espíritu. Su vida se deslizaba alegre, en entretenimientos gratos y diversiones. Tañía el laúd mejor que nadie, conocía todos los géneros musicales y componía melodías; él mismo hacía los versos, a los que luego aplicaba melodías emocionantes de gran originalidad y mérito, inventándolas a la perfección. Poseía para ello talento natural, vocación nativa."

"El día que a su casa no podían acudir convidados amigos suyos, invitaba a comer y beber a diez individuos de su propia familia, entre los que estaban su hijo y su sobrino Abdala, hijo de su hermano, y algunos criados o servidores. Como todos ellos cantaban muy bien, se armaba en seguida el concierto; cantaban incesantemente, hasta que él se emocionaba de alegría; entonces pedía el laúd y cantaba él para obsequiar a sus comensales."

"Bixera, el flautista que solía acompañarle, era de los más diestros ejecutantes de Oriente, al que aquél pagaba con esplendidez, incluso regalándole cortijos, etc."

"No aparecía cantor alguno venido de Oriente a quien no se le indicara por unos u otros que debía presentarse a ese señor, el cual no sólo lo recibía sino que le regalaba, dábale vestidos y lo retenía a todas horas, tratándole íntima y generosamente hasta conseguir aprender las canciones bonitas que el forastero cantara y los cuentos peregrinos que supiera. El recibimiento que hizo a un can-

---

(1) Además se pone en evidencia que la música instrumental, sobre todo la de laúd, había alcanzado perfección tal, que emocionaba a los oyentes. Los preludios no eran cortos sino largos, preparando al auditorio para que la voz humana alcanzase el límite de la expresión.

(2) Almacari, I, 128.

(3) Idem, íd., 98.

(4) Abensaid, Ms. 80, fol. 138. Este autor, que escribía a principios del siglo XIII, nos describe ese barrio sevillano y le da el mismo nombre que hoy conserva.

(5) En la narración de Abenhayán acerca de las enseñanzas de Ziriab, aparece el mismo tecnicismo musical de Oriente. En la *Tecmila* de Benalabar hay una relación (pág. 411) referente a una esclava de Abdalá ben Moslema de Játiva, llamada Hind, literata y poetisa, que fué invitada por Abuámir ben Yaneca a que fuera a casa de éste a tañer con el laúd algunas piezas de *taquil primero*.

En el Ms. 538 de la Biblioteca Escurialense, entre las *risalas* (cartas literarias), escritas por musulmanes españoles, para refutar la que escribió Abuámir ben García en defensa de la superioridad de los pueblos no árabes sobre los árabes (en el folio 50), se nombran los distintos géneros rítmicos con el mismo tecnicismo oriental, *taquil, rámel, hezech, majurí*, y hasta se añaden otros nuevos que, por desgracia, no se describen.

(1) En *Tauk-al-hamama*, pág. 29, se alude a sesión musical en que las cantoras van turnando.

(2) *Loci de Abb.*, I, 388. Había escanciador y escanciadora. Almacari (II, 109) al describir un lugar delicioso de la provincia de Málaga, recuerda las sesiones de canto, baile, concierto instrumental y bebida de los comensales.

(3) Abenarraquic, *apud* Almacari, I, 119.

tor procedente de Basora fué espléndido, y así solía hacer con todos."

De otro músico, gran señor de Toledo, se conserva interesante noticia que conviene consignar; se llamaba Abulhosáin, hijo del ministro toledano Abucháfar Elguacaxí.

"En cierta ocasión (cuenta un amigo que le fué a visitar) estuve en su casa y [para obsequiarme] se levantó, se puso a buscar en la alacena y de ella sacó un laúd de los que se usan para cantar; pero aquel laúd sonaba sin que nadie pulsara sus cuerdas. Comenzó a cantar un anexir o recitado en verso, que había compuesto él, y luego una canción. Todo ello lo hizo sin que yo se lo pidiera, pues yo no me hubiera atrevido a proponerle semejante cosa. Al acabar el preludio y el canto, le besé la cabeza y le dije: "No sé qué agradecerte más: si tu aten-"ción urbana en hacer lo que yo no he solicitado, o la "agradabilísima impresión que la música me ha produ-"cido." Abulhosáin contestó: "Es un recitado *josraguaní*, "al que yo mismo he puesto la música (1)."

Pero de la originalidad de estas composiciones españolas no podemos, en realidad, formarnos idea siquiera aproximada, ni aun superficial, puesto que los informes se deben únicamente a personas ajenas al arte, las cuales emplean frases meramente admirativas, sin descripciones técnicas; pero hay una prueba inequívoca de que los artistas españoles musulmanes no fueron meros repetidores de la música oriental, sino que, en gran parte, la rejuvenecieron y transformaron, salvándola de la decadencia, a saber: la invención de un sistema lírico peculiar y propio de la Península: el de los zéjeles y moaxahas.

La evolución histórica que siguió la música oriental en la Península se puede decir que fué completamente inversa de la de Oriente. Recordemos que allá los primeros compositores de música árabe trabajaron sobre materia artística procedente de imperios envejecidos y decrépitos, a saber: la música persa y bizantina. Nacidos y educados estos músicos musulmanes en un medio completamente popular, pagados y aplaudidos por el pueblo, tendieron a componer en forma sencilla y popular, en la que no entraban ciertos tonos y audacias del virtuosismo persa y bizantino; pero al trasladarse después el foco de la composición artística a Bagdad y convertirse la música en espectáculo palaciego y señorial, pagada y sostenida por reyes y magnates, se complicó de nuevo y comenzó a inficionarse de alambicamientos cortesanos que iniciaron la decadencia.

En la Península siguió marcha contraria. A España llegó la música oriental con todos los refinamientos palaciegos en el momento en que se había iniciado ya la decadencia en Oriente, traída desde los tiempos de Ziriab por artistas palatinos; pero el pueblo español, al asimilársela, tuvo la virtud de devolverle la sencillez, sacándola de los salones y palacios para traerla a la plaza, convirtiéndola en espectáculo popular, no sólo adaptándola al gusto del pueblo que pagaba y aplaudía, sino moldeando su forma artística de modo especial, a fin de que el pueblo mismo la ejecutara a coro. De esa manera se fijó y se mantuvo más asegurada contra la decadencia.

Y ¿cómo se realizó esa popularización?

Algunos años después de recibirse en España la oleada clásica de la música que trajo o compuso Ziriab en tiempos de Abderrahmán II, comenzó, por causas sociales y políticas que ahora no podemos con detenimiento exponer, a reaccionar el espíritu nacional en toda la Península, no sólo en los reinos cristianos del Norte, sino en las regiones meridionales dominadas por los Omeyas cordobeses. Ese movimiento político y social estuvo a punto de derrocar el Imperio en el reinado del emir Abdala. Este monarca, tétrico y sombrío, recrudecida su austeridad de carácter y su sequedad de alma por el aislamiento y por verse acorralado en la capital, trató de acabar con todas las diversiones, lícitas o ilícitas, dentro de la ciudad de Córdoba: nobles y plebeyos permanecieron en sus días silenciosos (1).

Pero en tales circunstancias apareció en Cabra, ciudad andaluza enclavada en los dominios de Omar ben Hafsún, un poeta ciego, Mocádem ben Moafa (2), que comenzó a cantar estribillos nacionales, canciones nuevas en las que se empleaba la lengua romance, vulgar y corriente en aquel entonces entre el pueblo andaluz de toda categoría y religión.

De este poeta, que inicia una novedad artística, destinada, como veremos después, a tener gran resonancia en todas las literaturas posteriores de los pueblos europeos y de los musulmanes, apenas nos dan más noticia que la de su nombre y patria. Las biografías que se conservan del mismo son cortísimas, y en ellas no se alude siquiera al sistema de canciones que inventó. El único que nos informa brevemente es Abenbassam, el cual confiesa haber extremado su debilidad al referir este hecho, que no era digno de ser contado en obra literaria como la suya. Abenbassam era un clasicista enamorado de las formas literarias árabes, y juzgaba indigno de referir un hecho vulgarísimo referente a una literatura popular romance en Andalucía (3).

Para explicarnos, pues, el nacimiento de ese nuevo sistema lírico habrá que acudir a otros indicios o consideraciones: el medio social y político contemporáneo y las huellas que el impulso primero imprimió en las composiciones de los poetas que posteriormente le imitaron.

Los árabes, al entrar en España, lograron sujetar en

---

(1) Almacari, II, 516. Josraguaní fué un poeta persa del siglo x al xi (Vide *Storia persiana* de Picci, vol. I, pág. 71).

Por la anécdota nos enteramos de que en la España musulmana se había construído un laúd que sonaba automáticamente.

(1) Abenadarí, II, 158.

(2) El nombre de este poeta aparece escrito de diferente modo en los Mss. antiguos, y, por tanto, en las ediciones que de ellos se han hecho. Dozy, en su *Histoire*, II, 296, le llama Micdam (citando a Almacari, II, 361). En el Ms. de Abenhayán, de Oxford, folio 48 r., se escribe Macum; pero en otros pasajes del mismo, v. gr., 35 v., se da la verdadera lectura como Adabí, Biogr. 1386; Dozy, *Notices*, 85, etc.

(3) Véase mi *Discurso* de entrada en la Real Academia de la Historia, pág. 12.

poco tiempo a toda la Península; pero la cultura oriental no se infiltró de golpe y en un momento, sino lenta y pausadamente; sólo en comarcas y poblaciones en que el elemento árabe fué predominante, y en ciertas capas superiores más dispuestas a la imitación, iba poco a poco penetrando.

En la capital del islamismo, Córdoba, donde residía el monarca y los altos dignatarios, donde se repartían las credenciales y los empleos públicos, donde el prestigio de las armas y del poder fomentaban los influjos orientales, fueron entrando rezos, libros de liturgia, enseñanza del Alcorán y tradiciones, obras técnicas o tratados científicos procedentes de Oriente, reglas de conducta, modas urbanas, comercio, etc.; pero ni el sentir y pensar, ni el habla y lengua era fácil que se cambiaran. El romance dominó entre el pueblo bajo de Córdoba y llegó hasta el palacio de los monarcas y se conservó en los Juzgados hasta más acá del reinado de Abderrahmán III.

Algunas poblaciones, como Sevilla, donde el elemento visigodo y árabe se mezclaron en las altas clases, arabizáronse en parte; pero el resto de la Península, en las comarcas separadas de centros islámicos, en campos y montes apartados, el elemento indígena continuó sus tradiciones nacionales mucho tiempo después de la conquista.

Sin embargo, una de las cosas que más pronto causó la admiración de los españoles fué la forma tan artística de la poesía árabe. En la misma Córdoba se puso de moda entre cristianos, los cuales se aficionaron a leer y recitar y aun componer versos árabes. Esa poesía árabe, por circunstancias que la favorecieron, vino a ser un arma potente de asimilación y fuerza: empleábanla los árabes para enardecer a los soldados en los campos de batalla, para enfervorizar a la muchedumbre refiriendo hechos guerreros que los narradores divulgaban por calles, plazas y caminos; eso atraía la admiración popular.

Pero antes de que se adormecieran o debilitaran las tradiciones nacionales, el imperio de los Omeyas de Córdoba comenzó a sufrir quebrantos graves después de Abderrahmán II, sobre todo en tiempos de Abdala. Muchas poblaciones y comarcas españolas se fueron haciendo independientes. Toledo, donde se removía una plebe indómita, turbulenta, propia de toda ciudad que ha perdido la capitalidad del reino, en la que quedan los posos sociales de corte orgullosa y empobrecida, incapaz de gobernarse a sí misma e incapaz de obedecer a nadie, se había rebelado contra Córdoba (1); Cuenca y regiones adyacentes tenían por señores a los Beni Muza ben Dinón, que campaban por sus respetos (2); Zaragoza y Huesca, con los Benicasi y Beniatagüil, se habían disgregado (3); Murcia y Valencia obedecían principalmente a Daysam y a algunos otros señores, como los de Callosa y de Lorca (4); el Algarbe estaba sometido exclusivamente a un señor de raza peninsular que había organizado un brillante reino, defendido por valientes caballeros equipados lujosamente, modelo de policía y orden (1); Extremadura se había constituído en señorío independiente con Abumernán *el Gallego* (2), que tenía por vasallos o amigos a otros señores, como el Sorombequí, los cuales dominaban en la cuenca del Tajo y en la del Guadiana (3); la provincia de Almería se había erigido en república marinera, dedicada al comercio del mar con su flota (4); y el sur de Andalucía, Málaga, Granada y Jaén, las cuales formaban el reino mayor de la Península (5), obedecían a un sultán que personificaba la protesta antiárabe, Omar ben Hafsún (6), el cual, en connivencia con los Benicasi de Zaragoza, estuvo a punto de reunir bajo su cetro la mayor parte de la Península, derrocando el poderío de los Omeyas de Córdoba.

Fué el reinado de Abdala un período crítico en que el espíritu nacionalista realmente español hizo esfuerzo supremo contra la islamización social y política: la mayor parte de los andaluces se habían sometido y aun convertido al islamismo, creyendo tal vez que eso no les impedía continuar con sus costumbres, usos y manera de ser; pero al sentir que, cada vez más, se les iba transformando, reaccionaron contra el partido arabizador (7). Fueron tiempos en que realmente, por la debilidad del Imperio cordobés, al faltar la atracción hacia un núcleo central, la España musulmana iba abocándose al régimen del feudalismo, disgregación política en que cada comarca se erige independiente del centro, quedando una mezcla confusa de reinos en que dominan señores de diferentes religión y raza, intereses y tendencias: en Sevilla, la aristocracia goda y árabe; en Zaragoza, Toledo, Badajoz y Algarbe, los españoles; en muchos castillos y fortalezas, árabes o berberiscos, concertándose alianzas y tratos que a cada momento se quiebran por luchas interiores (8).

En tal situación era imposible que ningún señor poseyera grandes y poderosos ejércitos en que la disciplina de una gran masa pueda conducir a la victoria, sino que tenían que servirse de pequeños grupos para escaramuzas, en las cuales el esfuerzo individual, el valor de los ada-

(1) Dozy, *Histoire*, I, 181.
(2) Abenhayán (Oxford), 13 y 14 rs.
(3) Dozy, *Histoire*, I, 182.
(4) Abenhayán (Oxford), 16 y 17; Benalcutía, 88, 89, 100.

(1) Abenhayán, 12 r.
(2) Dozy, *Histoire*, I, 183.
(3) Abenhayán, 17 v. y 11 r.
(4) Abenhayán, 68 r. y v.
(5) Abenhayán, 7 r.
(6) Dozy, *Histoire*, I, 181, 190. Al final de su vida se declaró cristiano.
(7) Quedó luego, después que Abderrahmán III reconstruyó el Imperio, un rescoldo de protesta en un partido nacionalista que se convirtió en partido meramente literario, académico: el de los *xoubíes*, los cuales sostenían la inferioridad de la raza árabe respecto de las otras europeas y arias. Parece que el primero que formuló las doctrinas de este partido fué Abenalhasar, cadí de los Benihamud, que murió en 422 de la Hégira (1030 de J. C.). El más célebre *xoubí* fué Abengarcía, vasco que se islamizó y escribió una carta literaria famosa contra los árabes, la cual hizo en España grande impresión, puesto que se dedicaron a refutarla muchos y eximios literatos (Abensaid, Ms. 53, fols. 43 y 73; Abenjair, 419; Abensaid, Ms. 80, fols. 11 y 12, etc.).
(8) Abenhayán (Oxford), fols. 7 al 24.

lides o campeones, decide el éxito guerrero. Fué la época verdaderamente caballeresca de la España musulmana: el nombre de los campeones corre de boca en boca, y a éstos se los disputan los señores feudales de todas las provincias, reclutándolos a competencia (1).

Algunos de esos campeones, tanto árabes como españoles, fueron también poetas, que entraban en batalla recitando poesías y luchando no sólo con las armas sino también con los versos. Luego ellos mismos relataban las proezas realizadas, denigrando al enemigo; relatos que aplaudía la muchedumbre entusiasmada.

El círculo de poetas que antes solamente se reunía en los palacios del monarca cordobés, se fué formando alrededor de los señores provincianos, y algunos poetas lo fueron exclusivamente de su tribu o partido (2).

Los tenía Abdala el Omeya de Córdoba, quien, a pesar de la economía casi avarienta en que hubo de vivir, fué para algunos poetas bastante generoso, v. gr., con Abuomar ben Abderrábihi, autor de *Elicd alfarid*, obra en la que aparecen versos suyos en loor y alabanza de los Omeyas, y en los que no sobresale por el estro o fulgor poético sino por la pedantesca erudición árabe, a pesar de ser él de raza española.

El Calafat fué también poeta de la corte de Abdala, pero tornadizo, pues unas veces servía a este soberano; otras, al rey de Sevilla, y otras, a otros señores, según de quien recibiera más paga (3).

El poeta Ahmed ben Ibrahim ben Colzom solia acompañar al general Abenabiabda en sus expediciones guerreras, y sus versos fueron famosos. Algunos otros poetas de la tribu de Coraix, de la propia familia del Omeya, también sirvieron al soberano cordobés, del mismo modo que Obaidala Eljalidi, a pesar de ser de familia indígena española (4).

El rey de Sevilla tiene en su corte poetas nacionales y extranjeros.

El poeta Obaidis fué secretario y versificador áulico de Abenaxela, señor de Jaén, y estuvo también al servicio de Daysam, señor de Murcia (1).

En las casidas árabes que de estos poetas se conservan celébranse las hazañas caballerescas de esos distinguidos guerreros; a las expediciones bélicas se les da un nombre por el cual eran conocidas y recordadas; y en esas épicas relaciones casi nunca dejan de expresar el número de campeones que en ellas se distinguieron o murieron. Algunos de esos relatos se popularizaban, quedando sus frases como proverbiales.

La emulación poética iba de par con la emulación guerrera. Ablí, poeta de raza española, escribe en árabe contra Asadi, poeta árabe, que defiende a los militares de su raza y ambos riñen poéticamente (2).

Pero esos versos árabes podían hacer efecto solamente en un medio que los comprendiera; a la muchedumbre española provinciana que no entendía el árabe, y mucho menos el estilo poético, habría que dirigirse en la lengua nacional, si es que se quería entrar en concurrencia a tales certámenes. Es de pensar que en aquellas regiones donde predominaba el elemento español no arabizado hubiera jefes españoles, los cuales no despreciaran ese medio de lucha social. De casi todos los principales señores andaluces, como hemos visto, se dice que tenían sus poetas, y Abenhafsún, que fué en algún tiempo el más poderoso, ¿no tendría ninguno? ¿Cuáles serían sus poetas?

Debió de haberlos, puesto que los relatos de sus hazañas se hicieron populares, y su épica llegó al extremo de inventar fábulas acerca de su juventud (3); pero el nombre de esos poetas no aparece en ninguna crónica árabe, únicas que podrían habernos transmitido noticias de tal suceso, porque los historiadores árabes desdeñaban tal literatura popular, o extraña a la tradición clásica. De algunos, celebrados como poetas, no se nos han comunicado muestras originales de sus poesías, quizá por estar compuestas en lengua romance, como las vulgares de Mocádem de Cabra. De otros, como Guerbib, quizá se tradujeron algunas al árabe, pues es de creer que este poeta, que fué señor de Toledo, corte española antigua que no consintió en mucho tiempo ser gobernada por señores árabes, compondría en la lengua corriente toledana.

El indicio más vehemente de la existencia de poetas romances al servicio de reyes españoles es el que Mocádem de Cabra hizo versos que no serían en alabanza de los emires de Córdoba ni de los señores arabizados, por cuanto paladinamente empleó en sus composiciones la lengua romance nacional. De sospechar es, pues, que los asuntos de sus versos fueran también nacionales, y de servir a algún señor, sería de los romanceados, y el

---

(1) Es período del que los historiadores dan más noticias acerca de construcción de castillos y fortificaciones: Montesacro (Abenhayán, 45, v.), Nebrija (idem, 53 v.), Sevilla (idem, 57), Granada (idem, 41 v. y 82), Loja (idem, 82 v.), Zamora (idem, 83), construída por albañiles españoles de Toledo, Montefico (idem, 84 v.) Monzón (idem, 89 v.), Balaguer (idem 95), Huesca (idem, 107), etc., etc.

Los cronistas emplean la palabra فارس, *caballero*, para expresar los guerreros de categoría superior (Abenhayán, 63). Este historiador (fol. 76) refiere un hecho guerrero en que pocos caballeros esforzados alcanzan victoria, celebrada poéticamente por Abenabderrábihi.

El nombre de algunos caballeros se hizo proverbial, hecho que supone haberse popularizado mucho la narración de sus hazañas, v. gr., un amigo de Omar ben Hafsún, llamado Mostar (Abenhayán, 104.)

(2) Abenhayán, 64. Célebre es el gran poeta y caballero Chudí (Abenhayán, 44 v.).

(3) Abenhayán, 9 v., 98 r.

(4) He tenido en cuenta, para redactar estos párrafos, anteriores y posteriores, principalmente la gran Crónica de Abenhayán (Ms. de Oxford), referente al reinado de Abdala (desde el folio 42 r. al 105).

(1) En sus poesías describe, pondera y exalta los éxitos guerreros de su señor Abenaxela, la magnificencia de sus palacios y construcciones, como si se tratara de uno de los grandes emperadores del mundo. (Abenhayán, 7 v.).

(2) Abenhayán, 46 v.

(3) Véase mi *Discurso* de entrada en la Real Academia de la Historia, págs. 38 y 39.

señor de su pueblo o comarca era precisamente Omar ben Hafsún.

No sólo eran populares sus poesías por la lengua, sino porque el sistema métrico que él empleó era esencialmente popular, puesto que se basaba en un estribillo popular, destinado a que el pueblo lo cantara, como después veremos; es, por consiguiente, un brote del estro indígena popular español.

Ahora bien, la poesía y la música clásicas árabes, que entre los musulmanes y no musulmanes de España corrían, habían alcanzado ya de antiguo formas muy artísticas y es natural que por la superioridad suya influyesen en este nuevo género desde el principio y, sobre todo, en el desarrollo posterior, en el cual intervinieron eruditos muy avezados a la poética árabe.

Sin embargo, el nuevo sistema ofrecía novedades que le distinguen de la clásica casida árabe. En ésta los versos constaban de dos hemistiquios, rimando en toda la casida todos los segundos hemistiquios con una misma rima y teniendo todos una misma medida métrica. En el nuevo sistema no había hemistiquios, sino versos cortos rimados con variada rima y varia medida, aunque sujetos todos a una pauta matemática, señalada por el estribillo popular (1), que era la base de las composiciones y esencia del sistema.

De Mocádem se dice que las compuso en formas métricas descuidadas y sin la complicación de variados enlaces de rimas que aparecen en los poetas posteriores. Es de creer que la forma primitiva fuera del tipo sencillo: un pareado, por estribillo, y una cuarteta, por estrofa, así: *aa, bbba, ccca,* etc. (2).

¿Cómo se originó ese mecanismo métrico tan distinto de la casida árabe? Tengo la convicción de que esa forma poética debe tener la explicación en la música, por lo cual reservamos esta cuestión al tratar de la forma musical de esas canciones.

Tras de Mocádem algunos poetas españoles le imitaron (1); entre ellos, como más conspicuo, se cita a Abenabderrábihi; pero ¿quién es este Abenabderrábihi?

Como este apellido es el de un famoso poeta y literato (de raza española, cliente de Hixem I), autor de *Elicd alfarid,* los que han leído el texto de Abenbassam se inclinaron a identificarlo con él; pero la adjudicación no es acertada. Este célebre Abenabderrábihi fué poeta muy arabizado que seguía la tradición clásica; en su célebre Enciclopedia puso un capítulo de arte poética, y en él no se mencionan, ni aun por alusión pasajera, las poesías españolas de zéjel o moaxaha. No es de pensar, pues, que éste compusiera con arreglo a un sistema nuevo formado como protesta contra el que profesaba él.

Yo creo que el Abenabderrábihi que compuso versos a estilo de Mocádem debe ser un sobrino del anterior, hijo de un hermano. Ese sobrino se llamaba Abuotman Said ben Ibrahim ben Abderrábihi, médico poeta (2), que murió en 342 (953 de J. C.). Sus aficiones eran distintas y aun opuestas a las de su tío; se había dedicado al estudio de las ciencias griegas; era filósofo: nada cortesano; se le achaca rudeza e incivilidad en el trato y conversación. De él se cuenta el hecho siguiente:

A Abderrahmán III llegó la fama de la sabiduría de este Abenabderrábihi, y deseando el monarca evidenciarse de la ciencia de este filósofo, insinuó al tío de éste que lo presentara en palacio. En la conversación con el soberano tuvo la desfachatez de no emplear el árabe corriente entre personas bien educadas, sino que empleó el dialecto grosero, cosa que al Califa produjo tan mal efecto, que lo alejó de su corte (3).

Abenabioseibia (4) dice que se volvió ciego al fin de su vida. Quizá entonces, apartado del trato de la Corte, a la que odiaba, se dedicaría a hacer versos en la lengua *grosera,* de la que estaba enamorado.

(Aunque los historiadores no digan cuál era esa lengua *grosera,* es de creer que fuese el romance español, ya que el árabe vulgar se empleaba por todos, aun los más encopetados; y se le tacharía de incivil por su apego al romance.)

Tras de este filósofo comenzó a emplear esa nueva

---

(1) La palabra عركز, *estribillo,* empleada por Abenbassam, no fué bien entendida por Hartmann, el cual en su obra *Das arabische Strophengedicht,* pág. 91, expresa la sospecha de que significaría *punto de descanso.* Como dije en mi *Discurso* de entrada en la Real Academia de la Historia, Abencuzmán precisa bien el significado de *estribillo.*

(2) Ninguna de las que compuso Mocádem se ha conservado; pero la forma más sencilla del zéjel, que es la citada, hállase, implícita o explícitamente, en casi todas las composiciones españolas posteriores de este género.

Abenjaldún ha explicado el origen del zéjel y la moaxaha de manera que no me parece ajustada a la realidad. Afirma que primeramente se inventó la moaxaha, género más literario y pulcro, y luego, al difundirse y popularizarse, originó el género popular del zéjel, y que en este último el primero que se distinguió fué Abencuzmán. Todos los que han tratado de estos géneros literarios, Dozy, Schack, etc., han seguido a Abenjaldún.

El nombre de moaxaha también creo que no se ha explicado bien. Se ha dicho que deriva del vocablo وشاح en sentido de *cinturón.* A juicio mío, deriva de la acepción que aparece en Abensida, el cual en su *Mojasis* dice que significa *collar de perlas de colores distintos,* aludiéndose sin duda en moaxaha a la variedad de rima que semejan los hilos de perlas de colores distintos que hay en ese collar. Es un tópico de eruditos aplicar a las obras literarias los nombres de los collares de perlas, o de piedras preciosas.

(1) Los nombres de algunos poetas imitadores o seguidores de la tradición de Mocádem que aparecen en el texto de Abenbassam, publicado por mí en el *Discurso* de entrada en la Academia de la Historia, me parecen alterados o mal copiados, o nos son desconocidos, tales como Mocárem ben Said (¿será Mumen ben Said, célebre poeta cordobés cuya biografía en Adabí lleva el número 1376?) ¿o Said ben Mocárem, valenciano que murió en 381 de la Hégira? (Adabí, biogr. 785); los dos Abenabilhasán ¿tendrán algo que ver con los biografiados Abenabilhosáin de Adabí, biogr. 94, 1194 y 1366, y en Abenpascual, núm. 880?

(2) *Tecmila* (edición del Centro), pág. 544.

(3) Abensaid, Ms. 80, fol. 20.

(4) Parte II, pág. 44. Escribió este médico un libro en verso acerca de la medicina, en metro *rechez,* es decir, lo que se llama una *orchuza* (*Tabacat al ómam,* págs. 78 y 79. *Tecmila* de Benalabar, biogr. 1995).

forma poética un célebre poeta cortesano de Almanzor, Arramadí (1). Este apodo árabe es sólo traducción del mote romance por el que se le conocía en Córdoba: *Abuchenís*, es decir, *el Ceniciento*. Por su trato íntimo con los cristianos de Córdoba, especialmente con un mancebo al que iba a buscar a la iglesia cristiana, se hizo sospechoso de heterodoxia, pues al beber dicen que trazaba sobre el vaso la señal de la cruz (2). Esto, sin embargo, no impedía que fuese muy celebrado por el vulgo y por los nobles, porque componía en varios géneros de poesía, clásica y popular; especialmente escribió loores de Almanzor. Murió en 413 de la Hégira (1022 de J. C.).

Introdujo algunas novedades en el género popular andaluz que inventó Mocádem: parece que multiplicó el cruce de rimas en las pausas o cesuras y especialmente en el estribillo (3); pero de los nuevos perfeccionamientos que este gran poeta introdujo no hay medio de evidenciarse, porque no ha quedado ninguna poesía suya de este género de que yo tenga noticias.

El poeta de quien se dice que llevó á más alto grado de perfección el sistema métrico andaluz fué Obada ben Abdala ben Ma-assama (4), que murió en 416, según Adabí (5), o en 419, según Abenpascual (6). Y esa perfección artística consistió en enderezar los vicios o licencias que los poetas vulgares se tomaban al componer esta clase de versos y, sobre todo, en haber dado a las estrofas una complicación mayor, pero apoyándose en el estribillo, al cual hizo también más complicado, con lo que resultaron variadísimos los órdenes de rimas.

Estas formas métricas complicadas se pueden estudiar en algunas composiciones que de él se han conservado, como las que se leen en la obra de Abenxáquir (7), donde aparecen moaxahas con estribillo y estrofas que llegan a la décima y undécima, a saber: las décimas, *abab, cdcdcd-abab* (cinco estancias); las undécimas, *abcde, fgfgfgabcde* (cinco estancias); es decir, un largo estribillo de rimas variadas y estrofa compuesta del elemento ternario subdividido de rimas libres en cada estrofa, más la parte de ésta, cuyas rimas son comunes en toda la composición con las del estribillo.

Este género de poesías se fué acreditando por las artísticas y elegantes combinaciones que este vate introdujo. Sus composiciones alcanzaron más fama y difusión que la del nombre del autor, y por la boga de sus canciones quedaron olvidadas las de los poetas que le precedieron (1).

Tenemos, pues, que a principios del siglo v de la Hégira (XI de J. C.) está ya formado el sistema lírico de los zéjeles y moaxahas, con todas las complicaciones técnicas, desde la cuarteta *aaab*, que sería la forma más vulgar, hasta la undécima *fgfgfgabcde*.

En el tiempo de los Amiríes, o sucesores de Almanzor, se hicieron intentos para introducir en España algunas otras formas populares que procedían de Oriente, verbigracia, en algunas composiciones del poeta Abuotmán ben Saíd, conocido por el apodo romance *el Ballena* (2), en las cuales se imitan las *magüali* de Oriente (3); pero no parece que arraigaron en España.

Anteriormente, Abenhani (Mohamed Elazdí, sevillano), desdichado vate que fué asesinado, estando borracho, en una carretera de Barca (Trípoli) el año 362, compuso algunas poesías de rimas cruzadas de tipo distinto al de los zéjeles (4) y las moaxahas.

En cambio, el sistema de los zéjeles se fué aceptando por eminentes poetas, los cuales, aun sabiendo componer perfectísimos versos clásicos, cedían a la tentación de seguir el sistema indígena español (5), hecho ya ingenioso mecanismo poético. El gran poeta Abenlabanna no se desdeñó de emplear la moaxaha para loar a Arraxid, hijo de Almotamid de Sevilla (6); Abubéquer Mohamed ben Arfaarasoh, de noble familia toledana, poeta áulico de Almamún ben Dinón y comensal en sus orgías (7), compuso moaxahas que se popularizaron en Andalucía (8), y

---

(1) Alhicharí (apud Abensaid, Ms. 80, fol. 208) afirma que tomó ese apodo de una alquería de Silves, cuyo nombre era Ramada; pero Abenpascual, cordobés (Asila, biogr. 1376), dice que se apodaba Abu *chenís*, apodo formado de *chenís*, palabra romance que significa *ceniza*.

Abensaid (Ms. 80, folio 208 v.), al citar a este poeta, llamado Abuomar Yúsuf ben Harún Arramadí Elquindí, lo parangona con Amrulcáis y Motanabí, celebérrimos poetas árabes orientales.

Traen biografía suya Almacari, II, 247 y 248; Abenjalicán, III, 534; Adabí, biogr. 1451, y Abenpascual, 1376.

(2) Almacari, II, 440 y 444.

(3) Abenbassam, I, 124 r.

(4) Abenbassam, ídem; Almacari, I, 187.

(5) Biogr. 1123.

(6) Biogr. 923.

(7) *Kitab Fuat-eloquián*, I, 254.

(1) Obada es autor de una historia de los poetas españoles (hasta hoy perdida) y de la que tal vez sacaría Abenbassam la lista de los primitivos cultivadores de la moaxaha (Véase Pons. *Historiadores y geógrafos*, pág. 110).

(2) Abensaid, Ms. 80, fols. 88 v. y 89 r. Este nombre romance ha sido escrito de varias maneras; en Adabí (biogr. 807) se dan estas lecturas: *el pollito* بليتة *el pollino* بليتة; pero Abensaid dice que era *ballena* y explica la palabra romance por otra árabe que significa *ballena* (monstruo de mar). Las palabras romances casi siempre suelen estar alteradas en los Ms. árabes.

(3) Se llamaban así, porque empezaban con la palabra مولاى.

(4) *Diwán* de Abenhani El Andaluz (edición Beyrut, 1326), páginas 27, 72, 129.

(5) Este hecho indica que había una fuerte corriente popular (de la cual no quedan noticias) que imponía esa moda. Pasó en la España musulmana lo que luego ocurrió con los romances en la cristiana: que hubo floración poética popular desdeñada al principio e imitada después por los poetas cortesanos. Abenházam en su *Kitab-alfisal*, I, 153, alude a los corrillos que se formaban en las vías públicas en que se narraban historias, mezcla de verdad y mentira, propias de mujeres y hombres de escaso talento. Recuérdese también que había *ragüles* o recitadores de versos, que lo hacían en las vías públicas. Era esa costumbre antigua en el pueblo árabe. Hubo recitadores que sabían de memoria cientos de composiciones (*Poesie arabe anteislamique*, René, Basset, París, Leroux, 1880.)

(6) Abensaid, Ms. 53, fol. 78. Abenlabanna murió en Mallorca en 507. (Abenxáquir, II, 326.)

(7) Almacari, II, 513.

(8) Abensaid, ms. 80, fol. 262.

Abuabdala Mohámed ben Obada celebró en esa forma poética la gloria de los Benisomádih de Almería (1).

El género se fué poniendo cada vez más en boga a medida que se perfeccionaba y le iban favoreciendo las condiciones políticas y sociales de la Península. En la época en que resurgió el espíritu nacionalista o regionalista de los taifas, tomó más arraigo y llegó a tal popularidad, que ya fué escogido por muchos ingenios superiores; pero en tiempos de los Almorávides es cuando brilló en todo el esplendor esa nueva forma literaria, apareciendo los astros de primera magnitud en constante emulación. En uno de los torneos que por entonces ocurrían a cada instante se reunieron varios eximios poetas: el Ciego de Tudela, Abenbaquí, Elabiad y otros (2); acordaron componer una moaxaha cada uno de ellos para ver quién la hacía mejor. Venció a todos, a confesión unánime de los mismos, el Ciego de Tudela (3). Este, que se llamaba Abucháfar Ahmed ben Horaira, fué excelentísimo poeta, popular en toda España. Murió en 535 de la Hégira, 1140 de J. C.

Como era ciego, necesitaba un lazarillo que le acompañase, y este lazarillo fué otro gran poeta, popular también, llamado Abulcácim Elhadramí, más conocido por el apodo *Bastón del Ciego*, por el servicio que prestaba al de Tudela; llegó a ser un crítico literario de primera fila y uno de los hombres más famosos por su agudeza, por su pericia poética; compuso multitud de zéjeles celebradísimos (4).

Abubéquer Yahia ben Baquí, de Córdoba (que antes hemos citado), era un bohemio, vagabundo que iba errante de ciudad en ciudad. Vivió en la miseria, a pesar de ser excelentísimo poeta, muy celebrado, graciosísimo. Se dijo de los Almorávides que eran unos ignorantes, por haber dejado que un poeta del estro de Abenbaquí viviese pobre en sus tiempos (5).

La rápida popularidad que por la difusión de tales poesías se alcanzaba fué, sin duda, el excitante que movió a hombres que se distinguían en otras materias para dedicarse a éstas en que se obtenía el aplauso popular. Uno de los que lograron merecida fama fué un médico de la gran familia, célebre en los anales de la Medicina, de los Avenzoar, a saber: Abubéquer. Sus zéjeles o moaxahas se juzgaron tan perfectos y bonitos, que los citaban los autores como tipos del género; uno de los que con más entusiasmo los cita es Abensaid (6).

(1) Almacari, II, 279. De este Obada El Cazar decía Avenzoar que todos los moaxaheros eran niños de teta a su lado. (Abenjaldún, *Prolegómenos*, III, 424.)

(2) Almacari, II, 275. Elabiad tuvo fin desastroso: fué muerto por el emir de Córdoba, por una sátira que contra éste compuso (Almacari, II, 329.)

(3) Abensaid, Ms. 53, fol. 94; Almacari, II, 275. Adabí trae la biografía del Ciego de Tudela y no alude más que a las casidas de este poeta. (Biografía 429.)

(4) Abensaid, Ms. núm. 80, fol. 134.

(5) Abenjaldún, *Prolegómenos*, III, 425.

(6) Abensaid, ms. 80, fols. 125 y 126, copia dos o tres como modelos de belleza artística. Abenjaldún, *Historia Universal*, I, 520, también celebra mucho a Avenzoar. Elmarrecoxí (pág. 63) al hablar de Abubéquer ben Zoar dice que fué el más distinguido poeta de moaxahas, tipo clásico en esta clase de versos, que él gustaría de citar, *si no fuera* porque pertenecen a un género que [por vulgar] no es costumbre citarlos en historias como la suya. (No es, pues, de extrañar que se hayan perdido muchas de tales composiciones.) En Oriente se le ha reconocido también como maestro. Ya lo indicaremos en su lugar correspondiente.

De todos estos últimamente nombrados quedan algunas muestras de sus poesías y los juicios que ellas merecieron a contemporáneos o sucesores; pero no se conserva más que una parte mínima, casi insignificante, con la que no se puede formar idea aproximada de la fecundidad de aquellos ingenios. El único, casi puede decirse, de quien la suerte ha querido que se conservara toda la colección, y por ese solo hecho se ha creído que era el primero en tiempo y en fama, es Abencuzmán (1).

En el prólogo de su colección poética (2), formada por él mismo, nos comunica interesantísimos informes acerca de la suerte que este sistema lírico tuvo en España. Pone en evidencia un hecho, que ya podía inferirse por la enumeración de los poetas que antes hemos recordado, y es que hubo dos corrientes: una popular, ruda, grosera en las palabras y en los asuntos, descuidada en la forma o en la estructura artística, de tal abandono, que sólo era a propósito para ser gustada y aplaudida por gente inculta (3); otra, erudita, artificiosa, elegante y pulcra, pero algo pedantesca y culterana por los asuntos y por el empleo de las desinencias gramaticales, que nadie en Andalucía usaba en la conversación.

Ahora bien, merced a la intervención de esos ingenios cultos, la forma poética de esas canciones se había complicado, y las combinaciones matemáticas de sus enlaces métricos y rítmicos la habían perfeccionado, pero la naturalidad o espontaneidad de la frase tenía que sufrir torturas al adaptarse a esas pautas geométricas.

De la primera corriente, por su rudeza, grosería y, sobre todo, por haberse empleado el habla vulgar y ro-

(1) Abensaid (ms. 80, fols. 3, 51 y 74) refiere unas cuantas noticias curiosas acerca de la noble casa cordobesa de los Benicuzmán. En tiempo de Almanzor, Abulasbag Isa ben Cuzmán era un literato al que se encomendó la instrucción literaria del califa Hixem Almoayad. Parece que el primero que ilustra la familia fué, según Abenbassam, Abubéquer Mohámed ben Abdelmélic ben Isa ben Cuzmán, a quien se llama El Mayor: fué secretario de Almotaguáquil, rey de Badajoz.

Nuestro poeta se llamaba también Abubéquer Mohámed; y para distinguirle de su antepasado se le llama *El más joven*. Dice Abensaid que este Abencuzmán, en los principios de su carrera literaria, comenzó por dedicarse a hacer versos, según la forma clásica, empleando el lenguaje desinencial de la gramática; pero vió que otros le aventajaban y que con ellos no podía competir, especialmente con Abenjafacha de Alcira, que era poeta de tan nutrida ideación, de tal profundidad y estro poético, que hacía imposible la competencia. Eso determinó a Abencuzmán a dedicarse al género de los zéjeles en habla vulgar andaluza, en el que logró la jefatura.

(2) Publicada por el barón David de Gunzburg en 1896, en Berlín.

(3) Aun dentro de la corriente clásica había poetas que componían versos mal construídos (*Tecmila*, pág. 6).

mance, desdeñada de los escritores, a pesar de hallarse más difundidas y ser más populares, apenas quedan composiciones de aquellos tiempos. Por ese motivo, a mi juicio, no resta ninguna muestra de las de Mocádem, Abenabderrábihi y otros primitivos.

En cambio, de la segunda, ensalzada y alabada por sus formas exquisitas y su preciosismo, los historiadores de la literatura nos han conservado muchas muestras, aunque el pueblo y los no culteranos las encontrasen insípidas, sin atractivo, y los asuntos, sin gracia ni espontaneidad.

Abencuzmán, después de haber estudiado las obras de sus predecesores, quiso fundir las dos corrientes, conservando las buenas cualidades que cada una de ellas tenía; creyó pedantesco y de mal gusto, en poesía destinada a que se cante por muchos entre el pueblo, usar del árabe clásico con sus terminaciones desinenciales; juzgó que el lenguaje poético de esas composiciones debiera ser el de uso corriente, a fin de que sus versos fueran inteligibles para todo el mundo, es decir: la lengua vulgar, incluso con mezcla de frases del dialecto romance andaluz, pero más adecentada, correcta y elegante; los asuntos, muy risueños y alegres, de atractivo, de gracia, de viveza, que interesaran a la generalidad, no los temas quintaesenciados y retóricos, sino el de los juglares de plaza, de zambras y diversiones, escenas picantes y aun canallescas del trovador popular; y la forma o estructura de las canciones, con toda la complejidad elegante de las composiciones eruditas; pero velado todo el complicado mecanismo del sistema por la naturalidad, como si las poesías se hubieran formado espontáneamente y sin esfuerzo.

Ese punto medio no fué ocupado por él exclusivamente; no es el primero que realizó ese tipo: había logrado realizarlo ya un artista insigne que no procedía de la corriente culta, impregnada de influencias clásicas árabes, sino de la corriente inferior que perduraba en Andalucía. El nombre de este poeta, que no aparece en ninguna historia literaria, lo recuerda Abencuzmán al confesar el modelo que imitó: Ajtal ben Nomara.

En las poesías de este maestro suyo vió Abencuzmán las perfecciones a que aspiraba: lenguaje natural, espontáneo, abundoso y expresivo, sin pedantescas desinencias; asuntos o temas de gran atractivo; orden en la rigurosa estructura métrica, y transiciones fáciles e ingeniosas; por todo lo cual le consideró como el portaestandarte de los zejeleros andaluces, en oposición a la turba de presumidos cultistas, incapaces de otra cosa que de tartamudear vaciedades insulsas.

Abencuzmán creyó haber acertado en su selección artística, y los críticos le han elogiado mucho: Abenjaldún, por ejemplo, le alaba por la dulzura de su estilo, la manera elegante de expresar sus pensamientos, por la hermosura de sus composiciones (1); pero realmente sus poesías han quedado tan impregnadas de los vicios propios de la corriente popular, que aún conservan la procacidad moral, la desvergüenza tabernaria y hasta las indecencias del habla romance del populacho de los barrios extremos de Córdoba (1). Si Abencuzmán, que ha querido adecentar y depurar ese género de canciones, ha conservado en sus zéjeles tanta rudeza y grosería, ¿a qué extremos no se habría llegado en las canciones vulgares andaluzas?

Entiéndase que esa grosería no afectaba a las formas métricas, las cuales, no sólo eran exquisitas, sino de complicación peregrina, sin ejemplo en ninguna literatura anterior. Las de Abencuzmán están formadas de estribillo o estrofilla temática y de estrofas de cuatro a doce versos en variada combinación (2), como antes y después de él se han compuesto.

Contemporáneos y amigos de Abencuzmán, y compañeros de diversiones, francachelas y excursiones alegres por los alrededores de Sevilla, a la cual iba con frecuencia, fueron los zejeleros Isa Elbelid, Abuomar el Záhid (sevillano), Abulhasán el Mocri (de Denia) y Abubéquer ben Martín (3); pero ninguno de éstos le igualaba.

El que se acercó en mérito fué Magdalís, que floreció posteriormente, célebre por la espontaneidad y facilidad de su versificación. Le aventajaba Abencuzmán en el fondo, porque atendía principalmente a la idea, mientras Magdalís cuidaba más de la frase (4).

Acreditado cada vez más el sistema lírico andaluz, fué profesado por la mayor parte de los literatos musulmanes españoles, algunos de los cuales alternaban en el ejercicio poético componiendo piezas de tipo clásico y del popular conjuntamente (5). Abensaid recuerda que un literato de Sevilla, Elhaitam, dictaba a tres copistas, rápida e improvisadamente: a uno, casidas; a otro, moaxahas; a otro, zéjeles (6); y el prurito de remedar formas poéticas populares llegó al extremo de que hubo literato que imitó en zéjeles los cantos infantiles de los niños de Málaga (7).

Hasta las señoras musulmanas y judías se contagiaron de la afición a componer canciones de este género

---

(1) *Prolegómenos*, III, 436. Abulhasán ben Chahdad de Sevilla opinaba que entre los maestros del zéjel, el más inspirado, el gran maestro, fué Abencuzmán (Apud Almacarí, II, 261).

(1) Tan esencial fué al género este el empleo del dialecto vulgar, que precisamente su origen deriva del uso de estribillos romances o vulgares; por consiguiente, el primero que lo inventó no fué poeta clasicista sino un influido por la musa popular. El origen, pues, fué popular, y no como lo explica Abenjaldún.

(2) Véase mi *Discurso* de entrada en la Real Academia Española.

(3) Abenjaldún, *Prolegómenos*, III, 436 y 437.

(4) Almacari, II, 261, 262. Abenjaldún (*Historia*, I, 525) recuerda a este poeta y dice que su apodo no es árabe. Su nombre árabe era Abuabdala ben Elhach. Después de calificarlo de inspirado poeta, cita uno de sus zéjeles más famosos.

(5) Almacari, II, 232; y Aben Said (Ms. 80, fol. 303) lo afirma de Abumohámed Elbahili.

(6) Abensaid, ms. 80, fol. 120; Almacarí, II, 257.

(7) Idem, id., fols. 233, 234. Este autor ha conservado el zéjel de Abulhasán ben Salem, en que describe el río de Málaga, empleando la forma peculiar del canto de los muchachos malagueños.

Aun a riesgo de equivocarme, por lo estragado de la copia del ms. de Abensaid de que me sirvo, voy a transcribir en

popular. Pueden citarse, como ejemplo, a Om-alquiram, hija de Almotásim ben Somádih, rey de Almería, la cual escribía cartas en versos de esta clase a su amante Elasmaí (1), esbelto joven natural de Denia; y a Casmuna, poetisa judía que compuso moaxahas en colaboración con su padre Ismael (2).

Dentro de las comunidades judías brillaron también otros excelentísimos poetas de este género, entre los que debe recordarse especialmente a Ibrahim ben Sáhel, de Sevilla (3). Hasta los cristianos mozárabes siguieron la moda de estas canciones: célebre es Abenalmargarí, de Sevilla (4).

Esta pasión poética de versificar se pegó a los hombres más religiosos: ascetas y místicos andaluces escribieron poesías de esta clase: Ahmed ben Guaquil, discípulo del famoso Benalarif, hizo moaxahas (5); el célebre Abulhasán el Xestorí, de Guadix, las componía con asombrosa facilidad y espontaneidad, y el venerado Mohidín ben Alarabí, de Murcia, tiene en su colección un sinnúmero de ellas (6). Y no debe extrañarnos, porque la música era, según hemos recordado anteriormente respecto de las comarcas orientales, uno de los medios que empleaban los místicos del islam, sobre todo los que llegaban a alto grado de purificación, para sustraerse de la influencia de los sentidos y desembarazar el alma de las trabas corporales y comunicar con la divinidad. Eso se obtenía con la emoción producida por la música (7).

No hubo provincia o región española, aun la más apartada, a la que no llegase la moda de tales canciones; todas tuvieron sus poetas populares de este género. Del Oriente de España, en la región aragonesa, se recuerda al secretario Abubéquer Ahmed ben Málic *el Zaragozano* (1). De la región valenciana, a Abenjáric (2) y Abenzeid Elhadad el Batedor, valencianos (3), y Abenmoahad el setabense, poeta que sirvió a Abenmardanís. En el reino de Murcia, a Abenalfadal (4), a Ahmed el de Montañana (5), a Abennachi de Lorca, uno de los maestros de este género (6), y al negro zejelero Mahlaf (7), que anduvo errante por las provincias levantinas españolas. En el centro de Andalucía, en la región cordobesa, continuó la tradición; se celebran las composiciones de Mohamed ben Jaira de Córdoba, famoso literato, secretario de los reyes almorávides (8), y de Ahmed ben Cadim, de noble casa cordobesa, se encomia la gracia de sus admirables versos (9). En el Occidente brillaron Abengayats, de la región de Beja (10); Elcamit, extremeño, de Badajoz (11), y Abenhabib, del Algarbe (12). De casi todos éstos y los anteriores se conservan muestras de sus mejores poesías.

Pero la población que fué el criadero más fecundo de poetas populares graciosos e inspirados fué Sevilla, que cuenta con una inmensa lista de vates, entre los que debemos recordar a Ali ben Chahdar el zejelero, que era graciosísimo (13), espontáneo; Abubéquer Elhasar, saladísimo poeta (14); Obaidala ben Chafar, natural y elegante (15); Abubéquer el Saboní, que compuso moaxahas famosas (16); Ahmed ben Chanún, que pertenecía a una de las familias sevillanas más ricas (17); Abenhabib Elcasarí, filósofo, de un pueblecillo del Axarafe, que fué degollado y crucificado, como hereje, por los almohades (18); Abubéquer ben Sarim, que también fué tachado de herejía, y a quien se persiguió y tuvo que huír a las provincias de Levante, donde acabó de manera trágica, achicharrado por el incendio de su casa, ¡él, que había sido uno de los más alegres y divertidos sevillanos! (19); Ahmed el de la Macarena, que compuso versos a un mancebo que se llamaba *El guapo de Sevilla* (20); Abdelgafar ben Dachlún, hombre perverso y mal querido, que versificaba medianamente, pero que compuso algunos zéjeles inspirados y bonitos; Aben Isa, el Sevillano (21); El Pollárez de Carmona (22), etc.

---

carácteres latinos esa poesía, para que se pueda ver la combinación métrica:

Biguad Ra*ya*
Ajla adar ata*sab*. } Estribillo.

Ama tarah mo*fza*
Mitlo-sabah almo*rza*
Bir-rud ad mo*chza*
Saca Ra*ya*
Min safu ma-ssa*hab*. } 1.ª estrofa.

Alaih hits el moda*ma*
Undor fi sacl la*ma*
Jaf-ar-riad hema*ma*
Facam jata*ya*
Madat lo cal ha*rab*. } 2.ª estrofa.

etcétera.

Como se ve, puede esquematizarse este zéjel del modo siguiente: *ab* ccc*ab* ddd*ab*, etc., es decir, quintillas.

(1) Almacari, II, 538.
(2) Idem, íd., 356.
(3) Idem, íd., 351.
(4) Idem, íd., íd.
(5) Idem, I, 417 y 872.
(6) Idem, íd., 580, 583.
(7) Estos místicos afirmaban que entre los israelitas hubo profeta que, para prepararse a recibir las revelaciones celestes, "escuchaba música ejecutada por voces muy bellas y dulces" (Abenjaldún, *Prolegómenos*, I, 236).

(1) Abensaid, ms. 53, fol. 89.
(2) Idem, íd., fol. 52.
(3) Idem, íd., fol. 55.
(4) Idem, íd., fol. 14.
(5) Idem, íd., fol. 2 r
(6) Idem, íd., fol. 11.
(7) Abenjaldún, *Prol.*, I, 525.
(8) *Loci de Abb.* II, 2.
(9) Abensaid, ms. 80, fol. 63.
(10) Idem, íd., fol. 218.
(11) Idem, íd., fol. 198.
(12) Idem, íd., fol. 204.
(13) Idem, íd., fol. 123.
(14) Idem, íd., fol. 113.
(15) Idem, íd., fol. 123.
(16) Almacari, II, 349.
(17) Abensaid, ms. 80, fol. 127.
(18) Idem, íd., fol. 141.
(19) Idem, íd., fol. 111.
(20) Almacari, II, 510.
(21) Abensaid, ms. 80, fols. 297 y 298.
(22) Idem, íd., fol. 145.

Vista esta relación, es creible el informe que El Secundi nos da (1) acerca de los poetas españoles: "Son —dice—, tanto los que siguen la escuela clásica árabe como los de la popular española de moaxahas y zéjeles, en tal número y abundancia, que si fueran al norte de Africa vivirian apiñados y estrechos."

No debe extrañarnos esa nube de poetas populares en una ciudad como Sevilla en el siglo XII y XIII, cuando por toda la Peninsula pululaba multitud incontable. Ya en el siglo XII, año 591 de la Hégira, tras una excursión por España, se le presentaron a Yacub Almanzor tal número de versificadores de toda laya (clásicos y no clásicos) a felicitarle por su éxito guerrero, que se vió en el trance de no consentir que se recitaran delante de él más que los dos o tres primeros versos de cada composición (2).

Y mucho antes, en tiempos del célebre ministro Almanzor Benabiámir, tuvo que crearse una oficina especial en la administración pública, encargada de clasificar a los poetas y de pagarles, según el mérito de sus poesías. La oficina estaba bajo la dirección de un gran crítico literario. En algunas expediciones guerreras acompañaron a Almanzor cuarenta poetas de toda laya, encargados de referir sus proezas (3).

La clase de poetas y músicos trashumantes, bohemios, que iban de ciudad en ciudad, era tan numerosa, que se usó una denominación especial para calificarlos: Abensaid les llama repetidamente los *ahdab*, palabra que explica Almacarí diciendo que eran gente amiga de facecias, burlerías, bromas, versos alegres, muchos de los cuales eran de subido color, que formaban un género muy divulgado en Andalucía, llamado *haceli* (4), هزلي.

En el reino de Granada, después que quedó solo e independiente como último baluarte del islamismo en España, brilló vivamente la llama de esa poesía: algunos sabios, aun gramáticos, doctos y serios, consagraron sus ocios a componer esta clase de versos populares españoles, como el príncipe de los gramáticos andaluces Abuhayán ben Hayán (5), Diaodín Eljazrachí (6), Benabdeladim de Guadix (7), el célebre Abezemrec, famoso por sus *alboradas* (8), y el celebradísimo retórico Abenaljatib.

Esa forma quedó como usual y ordinaria en el pueblo granadino. Abenjaldún (siglo XIV), que estuvo en Granada, nos dice (9) que el género de poesía que se cultiva-

(1) Apud Almacari, II, 144.
(2) Almacari, II, 540.
(3) Adabi, biogr. 890.
(4) Almacari, I, 298. En Europa llamaron a las imitaciones de este género *gaya ciencia*. Este género literario, en cuanto a los asuntos, es muy antiguo y popular en la España musulmana. Benalcutía recuerda que las autoridades cordobesas, para enervar el espíritu guerrero de los españoles rebeldes, fomentaban el aprendizaje de composiciones báquicas del poeta Abulhasán ben Hani (pág. 94).
(5) Abenaxáquir, II, 352.
(6) Almacari, I, 590.
(7) Abenjaldún, *Proleg.*, I, 326.
(8) الصبوحيات Almacari (Bulac), III, 345.
(9) En su *Historia*, I, 527.

ha, cuando él la visitó, era el zéjel, y a todo lo que componían le daban forma de canción, aplicándole los metros clásicos; pero la lengua que usaban era la vulgar, y eso es lo que llamaban verso *zejeli*.

Aun después de la reconquista de Granada usábase por los moriscos, puesto que a él alude el padre Alcalá en varios lugares de su Gramática.

De esa abundantísima literatura popular española se conservan, como hemos dicho, multitud de composiciones desperdigadas, muchas incompletas y por adulteradas copias, pero las más se han perdido, a pesar de que hubo español que tuvo el buen humor y la curiosidad de coleccionar las más saladas y graciosas: eso hizo Abualí Hasán ben abi Násar Adabag, famoso por sus sátiras contra tipos sociales de su época (1). La suerte no ha querido que haya llegado esta colección a nosotros.

Ahora bien, lo que no ofrece duda alguna es que las poesías de ese género se cantaban; está supuesto o repetido muchas veces en las citas que de ellas hacen los autores (en varios pasajes del Cancionero de Abencuzmán se nombran los instrumentos, cantos y bailes, v. gr., en los zéjeles núms. CXXXVII, CXXXIX y CXLVIII); pero no resisto la tentación de poner un ejemplo:

Abulhasán ben Nizar, gobernador en las provincias levantinas, fué metido en la cárcel por Abenmardanís, rey de Murcia. Deseando aquél salir, y movido del ansia de librarse de la prisión, imaginó una estratagema. El poseía una esclava que cantaba de modo admirable; compuso él una moaxaha en loor de Abenmardanís y se la hizo aprender punto por punto a la esclava. Logrado esto, hizo que la tal esclava le fuera regalada a Abenmardanís, después de haberle encargado a ella que, cuando el príncipe la invitara a cantar y ella comprendiese que se hallaba el príncipe en lo más intenso de la emoción, le cantase aquella moaxaha.

Efectivamente, logró su objeto: cantó la muchacha y se emocionó Abenmardanís; preguntó quién la había compuesto, y la muchacha respondió: "La ha compuesto mi antiguo dueño, tu humilde servidor Abennizar." Abenmardanís entonces le llamó y le puso en libertad (2).

Pero en esta forma de canciones ¿se utilizó exclusivamente la música indígena española o se empleó o modificó la música oriental que se había popularizado en España desde principios del siglo IX en que vivió Ziriab?

Los historiadores nada nos dicen respecto al particular; pero como en el tiempo en que nació este nuevo sistema lírico, a principios del siglo X, se había difundido ya por la Península la música árabe oriental (3), de sos-

(1) Abensaid, ms. núm. 80, cita varias veces este libro, en los folios 237 y 238, donde inserta varios zéjeles de este poeta, cuyos asuntos son la burla de un médico, de una mujer, etc., y en el folio 112, en el que copia varios zéjeles de Abuamer el asceta sevillano.
(2) Almacari, II, 332.
(3) Hemos dicho que penetró con el tecnicismo usado en Oriente. Hasta las palabras *nuba* y *ador* entraron con el significado primitivo. Véase Almacari, II, 177, donde se emplean con el significado de *turno* o *vez*.

pechar es que fuera ésta utilizada, pero con alguna alteración, puesto que la música oriental penetró en España por medio de canciones monódicas, es decir, cantadas por un solo artista, y la forma nueva era coral, basada precisamente sobre el estribillo, que era la parte que había de cantar el coro. Esta nueva disposición de frases melódicas, entre el coro y el solista, debió modificar de algún modo la estructura musical de las canciones, por lo menos para acomodar la música a las alternativas de coro y cantor, estableciendo relaciones que facilitaran la combinación.

Además, la forma del zéjel, primitivamente cuarteta *aaab,* se subdividió, estableciéndose cruces complicados de diferentes rimas, hasta llegar a estrofas de once, doce y quince versos, en que se combinan, alternando, varias rimas distintas, aparte del estribillo; y todo esto debió hacerse en relación con las frases melódicas; quizá ocurriese lo que sospechamos de la cuarteta oriental: que, en los versos que tienen la misma rima hubiese la misma o equivalente frase melódica y, por tanto, la cuarteta musical o melódica fuese también *aaab,* y las formas subdivididas llevaran cruzamientos melódicos semejantes a los métricos. Esto explicaría el hecho de que algunos poetas compusieran letras diferentes, pero de igual forma métrica, para aplicarles las tonadas o timbres cuya música era conocida. A esto alude varias veces Abencuzmán.

Son varios los compositores de música de quien se dice que fueron originales al componer esta clase de canciones.

El granadino Abulhosáin Alí ben Alhamara fué gran conocedor de la ciencia musical, compositor perito en ejecutar y hasta diestro en fabricarse el propio laúd con que se acompañaba (1).

Ishac ben Simeón, judío cordobés, era una maravilla en el arte de componer melodías de varias clases, de distintas escuelas y métodos, además de cantar primorosamente y tañer a la perfección (2), cosa que solía hacer en frecuentes tertulias o sesiones en que menudeaban las copas de vino. Sobre el vino y el laúd compuso varias y bonitas canciones. Fué gran amigo de Avempace.

El médico Yahia ben Abdala Elbahdaba tuvo el capricho de componer zéjeles muy originales, los cuales tenían que ser acompañados, no con instrumentos de cuerda, sino con otros más ruidosos, de viento, como el albogue. A esta clase pertenecía un famoso zéjel titulado *El volador,* que inserta Abensaid (3).

Pero el compositor más fecundo y de más renombre fué el filósofo Avempace, artista que dominaba igualmente la práctica como la teoría de la música. Poseía dotes naturales y adquiridas: una voz de agradable timbre y educada con arte y gran destreza en el manejo del laúd. Escribió un libro que, a juicio de Almacari, hacía ya inútiles todos los anteriores, hasta el punto que en el occidente musulmán era parangonado con el de Alfarabi.

(1) Almacari, II, 517.
(2) Abensaid, ms. 80, fols. 25 y 26.
(3) Idem, id., fols. 5 y 6.

Los modelos en que se inspiraba para componer sus melodías nos los sugiere el pedante autor de los *Collares de Oro,* Abenjacán, el cual, para vilipendiar y escarnecer a Avempace, a quien aborrecía por filósofo y, por tanto, sospechoso de herejía, nos dice: "Pasó la vida cantando y tocando; hizo de la música un comercio, y su pasión desaforada por ella era tal, que se iba tras de cualquier gañán a quien oyera cantar llevando las bestias al abrevadero; gastaba el tiempo entreteniéndose en oir piezas musicales, sin dedicar a otras ocupaciones momento alguno; ése ha sido el fundamento de su fama y renombre (1)."

Esta relación de Abenjacán es indicio de que la inspiración artística de Avempace se basaba en las melodías populares españolas; y, además, se sabe que enseñaba a cantar moaxahas a esclavas, v. gr., una de Abentifiluit, gobernador de Zaragoza.

Por todo eso, quizá, algunos historiadores dicen de Avempace que fué el inventor de los aires populares que se cantaban en la España musulmana.

Hubo, pues, en la Península varios músicos, distinguidos compositores de originalidad efectiva, ya que componían canciones conforme a un sistema lírico popular, indígena, distinto del oriental.

El arte de construír instrumentos músicos llegó también a gran perfección e importancia en Andalucía, principalmente en Sevilla. El Secundí (que vivió en Sevilla en el siglo XIII) nos informa de los instrumentos que se usaban en esa ciudad, y enumera los siguientes: el *jayal,* el carrizo, el laúd, la *rota,* el rabel, el *canún* (salterio o arpa), el *munis,* la *quenira* (especie de cítara), la guitarra, el zolamí (oboé), la *xocra* y la *nura,* que son flautas las dos: una, grave o barítona; otra, aguda o tiple, y el albogue. Añade que estos instrumentos se encontraban también en otras comarcas, pero en ninguna abundaban tanto como en Sevilla. "Si en el norte de Africa se tienen estos instrumentos es porque los traen de España." Así lo dice (2).

Si los instrumentos de música que usaban en Africa eran exportados de España, natural es también que con ellos se exportase la música que habían de ejecutar. Abencuzmán vanagloriábase de que sus canciones corriesen con tal velocidad por los países musulmanes, que a los tres meses de componerlas y publicarlas pudieran oírse hasta en el Irac. Esta afirmación, a primera vista, parece hipérbole andaluza; pero Abensaid testifica, como hemos recordado, que, en su tiempo, en Bagdad se oían cantar los zéjeles de Abencuzmán con más frecuencia que en Andalucía (3). Y para llegar a Bagdad es de suponer que se fueran ejecutando por los países intermedios. El he-

(1) Véanse los artículos de Asín "El filósofo zaragozano Avempace", *Revista de Aragón,* tomo I, pág. 238. Además, Almacari (Bulac), IV, pág. 201.
(2) Almacari, II, 143.
(3) Abenjaldún, *Prolegómenos,* III, 438. Debe ser verdad, porque la obra de Abencuzmán se ha conservado por copia hecha en Oriente.

cho, en mi sentir, no ofrece motivos de duda, teniendo en cuenta, sobre todo, lo que diremos después acerca de la difusión del sistema español en Oriente.

Se verificó en los siglos XII y XIII un cambio de las corrientes civilizadoras dentro del mundo islámico. En los primeros siglos de la dominación musulmana vino de Oriente a la Península la cultura oriental: libros de religión, de ciencias y artes; la superioridad del nivel hizo que las aguas se inclinaran de allá hacia aquí; pero luego, el flujo de la cultura varió de dirección, y la corriente estableciόse refluyendo en sentido contrario en los siglos XII y XIII.

En la gran obra literaria de Almacari se hace enumeración extensa de los teólogos, místicos, médicos y literatos españoles que fueron a Oriente; el número es asombroso, y la impresión que causaron fué profunda: los grandes autores orientales comenzaron a hacerse eco de las opiniones de los sabios españoles, como interesantes a la ciencia musulmana, y el crédito que en Oriente disfrutó la ciencia española comunicόse también a su alegre, chispeante y graciosa literatura y al elegantísimo sistema popular de canciones.

A Oriente emigraron gran número de insignes literatos españoles que pudieron personalmente dar a conocer ese ingenioso sistema por haberlo practicado. Uno de los más eximios fué Avenzoar, médico reputadísimo que, después de haber residido en las provincias levantinas (era originario de Játiva) y vivir en Denia, fué a Bagdad a ejercer la medicina; se distinguió por ser inspirado autor de moaxahas (1); llamábase Abumeruán Avenzoar.

Un discípulo del célebre gramático español Xalaubín, que se llamaba Abubéquer Mohámed Asadafí, después de haber loado en notables moaxahas a los reyes españoles, se fué a Oriente (2).

Abenguaquil, el asceta, conocido generalmente por Abeneluclesí (de Uclés) (3), Mohidín ben Alarabí y una multitud de místicos que compusieron canciones de este género, a Oriente fueron a acabar su vida.

Abdelmónim ben Omar, médicooculista y filósofo, de Jaén, en Oriente ejerció, y llegó a ser el trovador de Saladino. Entre otros libros, escribió una colección de poesías de varias clases, y entre ellas las hay en forma de moaxahas y *dubait* (4).

Y Abensaid, que escribió una obra que en mucha parte se ha conservado, en la que recuerda con orgullo y satisfacción patriótica a la mayor parte de los que se dedicaron a este género, vivió en Oriente, donde trató a otros poetas españoles que se habían dedicado al mismo género, como el célebre médico sevillano Abulhachach Yúsuf ben Otba, a quien trató en Egipto (5).

(1) Almacari, I, 623 y sigts.
(2) Idem, íd., 894.
(3) Idem, íd., 872.
(4) Abenaxáquir, II, 21. Almacari (I, 897) afirma que compuso moaxahas en loor de Saladino; una de ellas en el año 586 de la Hégira, 1190 de J. C.
(5) Almacari, I, 433 y 680. La obra de Abensaid aludida es la que estamos citando a cada paso.

Tan grata impresión debió causar esta clase de composiciones en Oriente, que algunos eruditos orientales se decidieron a escribir obras dedicadas exclusivamente a explicar ese sistema métrico y a presentar modelos españoles que pudieran servir de tipos para imitar. Tuvo mucha razón Abengálib cuando, al ponderar las excelencias del ingenio español y afirmar que es de invención española el sistema de los zéjeles, añade que éstos fueron aceptados e imitados en Oriente (1).

Son varios los literatos orientales que ex profeso han tratado de este sistema de canciones con el fin de imitarlo o introducirlo en su país. El más generalmente conocido es Abensanalmole (2), de Egipto, que escribió una obra que es la que ha servido principalmente de guía para el moderno trabajo más erudito que se ha publicado acerca de esta materia en Europa.

Pero hay otros posteriores, algunos de los cuales son dignos de mención, particularmente el libro نمشيو التوشيم del mameluco Mohámed ben Hasán ben Azáquir (عسا كر), del que felizmente se conserva en El Escorial una copia. En la primera parte de su libro, después de transcribir la noticia histórica ya mencionada de Abenbassam, sobre Mocádem y el nacimiento del sistema andaluz, y de insinuar la influencia que en este género tuvo el dialecto romance de Andalucía, tras una larga y copiosa lista de los poetas que en España lo cultivaron, añade otra de los sabios egipcios y siriacos que han imitado ese sistema de canciones, nombrando en primer lugar al cadí Hibatolá ben Sanalmole, del que afirma que a él han recurrido muchos para enterarse de esta materia, siendo así que era un ignorante del secreto de ese sistema lírico (3).

La segunda parte de la obra de Abenazáquir constituye una chrestomatía de moaxahas y zéjeles de los principales poetas andaluces, como Avenzoar, Obada ben Maasama, el Ciego de Tudela, etc. (4).

En la misma biblioteca de El Escorial hay otras varias colecciones hechas por eruditos de Oriente, en que entran, como parte exclusiva o principal, las composiciones de este género, ya de españoles, ya de orientales (5).

Algunas de éstas han servido de fuente de conocimien-

(1) Almacari, II, 105.
(2) Antes de que escribiese el citado autor acerca del sistema andaluz había éste realmente penetrado hasta en Persia. Browne en su *A Literary History of Persia from Firdawsi to Sa'di*, págs. 274 y 275, cita el poeta Fajrodín Asad de Chorchán, que escribió la canción de Ramín, en cuartetas andaluzas *aaab*, *cccb*, etc.
(3) Efectivamente, ese sabio egipcio no logró apoderarse del secreto o clave del sistema español; pudo entender la letra de las canciones y distinguir algunas combinaciones externas de la rima, y aun calcar algunas composiciones para imitarlas; pero se le escapó lo esencial. Abenjaldún (*Prolegómenos*, III, 435) afirma que a los orientales les costaba trabajo mental muy penoso componer versos de esta clase.
(4) La lectura de este ms. es interesante; trata de explicar las principales combinaciones rítmicas. Hartmann dudó si esta obra es anterior o posterior a la de Abensanalmole. Indudablemente es posterior, por cuanto cita a éste.
(5) El ms. 434 de El Escorial es el libro. عقود اللآل في

to para un literato oriental moderno que ha compuesto una antología de poesías de la forma poética española con el título: *Balades et romances andalouses, retrouvées et publiées par Philippe el Khazen* (1), en que se insertan composiciones orientales y españolas. Si este autor hubiese recurrido a colecciones españolas, no hubiera dejado la suya tan escasa y pobre (2).

Y no sólo continúa ahora en Oriente la influencia del sistema español entre los eruditos, sino que se ha hecho popular en algunas comarcas de Persia y de la India. James Darmesteter (3), al tratar de los géneros de la poesía popular del Afganistán actual, enumera varias clases, y entre ellas, el *car baita* o cuarteta, diciendo que en la India es conocida por la denominación de *musamat*, y añade que son composiciones que comienzan regularmente con un distico temático (pareado) siguiendo después las estrofas en cuarteta, *aaam, bbbm, cccm,* etc., y que esta forma en otras composiciones se complica al desdoblarse los versos en hemistiquios, dando por resultado octavas, *cdcdcd ab,* precedidas del dístico *ab*. En una palabra, exactamente lo que ocurría en el sistema andaluz, que es el modelo.

Ahora bien, el sistema métrico español, al ser introducido en comarcas extranjeras y utilizado por poetas extranjeros, se expuso a perder la pureza primitiva: no ha sido tan respetado como en la Península; el prurito de la novedad penetró en el ánimo de los poetas orientales, los cuales quisieron demostrar que ellos también tenían facultad inventiva. Egipcios, siríacos, etc., comenzaron a tomarse libertades en la ordenación de las rimas, en los metros, etc., de tal modo que muchas de sus composiciones, siendo en realidad imitación de la lírica andaluza, se salieron de la pauta geométrica esencial del clásico sistema español.

Veremos más adelante que el mismo fenómeno, aún en mayor escala, se ofreció al ser importado el sistema en países europeos.

Por lo anteriormente expuesto casi podríamos inferir que si la influencia de la poesía española se dejó sentir en Oriente, con mayor razón debió influir en los países del norte de Africa que estaban al paso, y, por hallarse más cercanos de la Península, sufrirían más pronto y de modo más inmediato la influencia española.

Aunque no poseamos informaciones tan abundantes como las que nos dan los autores orientales, se sabe que el sistema popular español entró en el imperio marroquí. Los marroquíes, según nos refiere Abenjaldún, comenzaron a emplear un nuevo género de poesía, usando la lengua vulgar del país, y añade que el que introdujo ese género fué un natural de España, llamado Abenomair, que fué a vivir a Fez, y cita un poema estrófico suyo por el que se evidencia que este poeta componía los versos según el sistema popular español ABAB, cdcdcd*abab*. Los de Fez quedaron admirados de esa poesía e imitáronla, y luego se lanzaron a componer otras de especies nuevas (1).

Los marroquíes ilustrados que posteriormente han continuado las tradiciones literarias españolas, tomando como modelo a nuestros más eximios literatos, sobre todo al polígrafo Benaljatib de Granada, han seguido componiendo zéjeles y moaxahas de tipo español. Almacari (2) nos informa que en Marruecos se leía una obra que escribió Benaljatib sobre las moaxahas, la cual fué continuada por otros autores magrebíes que sentían admiración por esa forma poética que otros muchos marroquíes emplearon, y recuerda entre las que se compusieron en su tiempo en Marruecos más de trescientas moaxahas (3).

Aun en la actualidad, los niños marroquíes usan para sus rimas infantiles el sistema métrico español (4).

El atractivo de esas canciones para africanos y orientales, más que en la forma y en el sentido de los versos, debía estar en la música que a la letra acompañaba, pues sabido es que el dialecto árabe español en que estaban compuestas las poesías aparece plagado de vocablos romances, los cuales no los podían ellos entender. Abenjaldún (5) nos recuerda que los orientales no entendían el habla de los españoles y marroquíes, de tal modo, que las poesías vulgares únicamente podían ser entendidas por los habitantes de las comarcas en que se componían.

Si, a pesar de la diferencia de lengua, fué aceptada la forma métrica, es de sospechar que no debió ser extraña a ello la música.

Efectivamente, de Túnez puede afirmarse que desde principios del siglo VI de la Hégira (XII de J. C.) era ya tributaria de Andalucía en materia musical. En ese tiempo estuvo allí un célebre filósofo español, Omeya ben Abdelaziz ben abi Salt, el sevillano, músico compositor que puso melodías a la letra de las canciones de Túnez (6): de él las aprendieron los tunecinos y se hicieron en Túnez populares, y las gentes de ese país conservaron cariñosa memoria del músico que las compuso. Abensaid (7), que vivió en los principios del siglo XIII, afirma que en su tiempo se cantaban en Túnez esas canciones. Hoy aún son

---

الموشحات والازجال de Mohámed ben Hasán ben Ali El Naguachí, el Xafei, Xamsodín.

El ms. 455 es una antología poética de formas métricas variadas: una principal parte se dedica a las moaxahas y zéjeles. Acude a las mismas fuentes históricas: al mameluco Abenazáquir, y al egipcio Abensanalmolc, etc.

(1) Jounieh, Libane, 1902.

(2) Cita y aprovecha el libro de Xamsodín que acabamos de citar como ms. de El Escorial.

Recogiendo las poesías desperdigadas y uniéndolas a estas colecciones se podría formar un ingente Cancionero árabe-español.

La lista de los poetas orientales que se dedicaron a este género cansaría al lector si la hiciéramos. La obra de Hartmann, *Das arabische Strophengedicht,* por ahora, puede suplir el vacío.

(3) En su obra *Chants populaires des Afghans,* París, 1888, 1890, pág. CXCIV.

(1) *Historia,* I, 529.

(2) Edición Bulac, IV, 226.

(3) Idem, íd., 227.

(4) Véase mi *Discurso* de entrada en la Real Academia Española, pág. 50, nota.

(5) *Prolegómenos,* III, 454 y 455.

(6) Almacari (I, 530). Dice que murió Abenabisalt en 520 ó 528 de la Hégira.

(7) Ms. 80, fol. 119; y dice que Abenabisalt murió en 546.

populares en aquella región, y están persuadidos los tunecinos de que esas canciones proceden de España, y les dan el nombre de cantos granadinos (1).

Esto comprueba lo que ya dijo Abenjaldún en el siglo XIV: que la música española ejerció gran influencia en todo el norte de Africa, y que en su tiempo era tal influencia muy perceptible. Y que perdura en nuestros días en todos esos países lo demuestran todas las tradiciones que recogen los eruditos europeos que han ido a estudiar en el norte de Africa y Egipto la música árabe (2). Todos hablan de la música granadina como viva y ejecutada por los músicos africanos; y los mismos escritores árabes, que en la época actual han tratado de la música africana, no dejan de recordar sus antecedentes españoles (3), con las moaxahas y los zéjeles que en todo el norte de Africa, de Marruecos a Egipto, se han popularizado.

En consecuencia, de todo lo anterior se infiere claramente la verdad de estos hechos: que florecieron en la España musulmana multitud de músicos compositores, algunos de los cuales consiguieron gran fama y celebridad por su original inspiración; que llegó a formarse escuela lírica genuinamente española por virtud del invento de un sistema ingenioso de cantos que pueden con legítimo derecho llamarse españoles; y que el sistema métrico de esos cantos se difundió en la Edad Media por muchos países musulmanes que en la actualidad aún lo conservan: todo el norte de Africa y parte del Asia, hasta la India.

Y parece vislumbrarse también la realidad de otro hecho, digno de ser notado: que allá donde se dejó sentir la influencia de esas canciones, cuya letra está ordenada según el sistema lírico español, se ha introducido también la música española con que se cantaban.

CAPITULO XII

La música árabe en la España cristiana: en la corte de los reyes y en las fiestas populares. El pueblo cristiano acepta el sistema lírico de los moros andaluces. Los cantos árabes se popularizan en las regiones cristianas de la Península.

Si las canciones de los moros españoles atravesaron el mar y fueron aprendidas e imitadas por gentes que vivían en apartados y lejanos países del Oriente, ¿es posible creer que no transcendieran a las demás regiones o reinos cristianos dentro de la Península? Al ser conquistadas las ciudades moras se romperían todos los laúdes, cítaras, flautas y rabeles y enmudecerían todas las gargantas de hombres, mujeres y chicos? Insania fuera el imaginarlo: los moriscos que permanecieron tras la reconquista en tierras cristianas, en multitud inmensa esparcida por toda la Península, continuaron cantando y tocando su música árabe tradicional, no sólo la lastimera y triste, que es la que se nos figura más adecuada a su nueva situación de vencidos y dominados, sino también la alegre y festiva, que es la que podría servirles para consuelo en sus tribulaciones y olvido de sus pesares.

En los primeros tiempos de la Reconquista, los cristianos se deleitaban y gozaban en oír cantar y tañer a los moros. La crónica latina del emperador Alfonso VII refiere que al entrar el Monarca en Toledo, año de 1137, después de la victoria de Aurelia, todos los magnates sarracenos, judíos y cristianos, juntos con todo el pueblo de Toledo, salieron a recibirle a punto lejano de la ciudad, y con tímpanos, cítaras y salterios y toda clase de música, cada cual en su lengua, cantaron loores a Dios, que favorecía al Rey haciendo prosperar sus empresas (1).

La crónica de Alfonso XI, narrando la entrada del Rey en Sevilla, después de la batalla del Salado, dice:

> Et los moros e las moras
> muy grandes juegos hacían (2).

Es decir, que públicamente y en las grandes solemnidades intervenían los moros con sus cantos y bailes.

Pero los reyes no se limitaron a oír la música mora ejecutada por calles y plazas en las fiestas, sino que la introdujeron en su propio palacio, haciendo exactamente lo mismo que los reyes musulmanes habían hecho, teniendo músicos moros adscritos al servicio de la casa real. Las cuentas del palacio del rey don Sancho IV de Castilla, hijo del rey Sabio, mencionan los músicos moros de su real capilla: una juglaresa, mujer de Zate, Yuzaf, Muza, Abdala Xatibí, Hamet, Mohamet el del Añafil y Rexit el de la Axabeba, más un moro bailarín (o saltador) y otro trompetero (3).

Alfonso de Aragón, en 1329, pidió al Rey de Castilla que le enviara dos ministriles que tocaban la xabeba y el *meo canón*, que son instrumentos moros; el rey don Pedro IV pedía también, en 1337, que le mandaran un moro juglar de Játiva llamado Halezigua, gran tañedor de rabel, y el rey don Juan II, en 1389, hizo que le enviaran de

---

(1) Hasan Husni Abdelwahab, *Le développement de la musique arabe en Oriente, Espagne et Tunisie*, pág. 14. Folleto publicado en 1918.

(2) Recuérdese que en todas las colecciones que hemos citado en el cap. II se habla de música de Granada: *nubas* granadinas, canciones andaluzas.

(3) Véase, por ejemplo, la obra sobre la música argelina de Elgautí. Este nos dice en la pág. 92 que personalmente ha recogido muchos cientos de moaxahas y zéjeles.

(1) Rafael Mitjana, *La musique en Espagne*, pág. 1928.

(2) Fernández y González, *Mudéjares*, pág. 239, nota.

(3) Idem, íd., pág. 294, nota; Menéndez y Pelayo, *Antología*, II, pág. 36. Mi colega de la Univesidad señor Ballesteros me comunica la nómina de la compañía del Rey, hecha por el Obispo de Túy, año 1294 (Biblioteca Nacional, sección de ms., signatura ms. 13090).

Rafael Mitjana en *La Musique*, pág. 1945, cita las "leyes u ordenanzas palatinas", publicadas en 1337 por el rey don Jaime III de Aragón, en las que se dice: "In domibus Principum, ut tradit antiquitas, mimi seu joculatores licite possunt esse."

En 1439, en el casamiento del Príncipe de Viana con Ana de Cleves, "halláronse en la fiesta moros y moras, juglares de Játiva" (*Diccionario de Antigüedades del reino de Navarra*, I, pág. 183). En agosto de 1443 los regidores de Teruel mandan pagar a Mahoma Chacho, del lugar de Fuertes, por haber tocado en la feria (Archivo Municipal de Teruel, C. I, 10, fol. 88). Debo estas dos notas al amigo Menéndez Pidal.

Valencia una familia entera de juglares moros, cuyo jefe, llamado Mazot, llevaba consigo su mujer, su madre y otras moras juglaresas y tañedoras que, después de divertir al Rey durante muchos dias, fueron despedidos para su tierra muy bien pagados (1).

La corte portuguesa tuvo también artistas moriscos en su capilla real, y debió desplegar alguna esplendidez por lo que se infiere del siguiente dato: en el inventario de guardarropa de don Manuel solamente los objetos pertenecientes al baile de morisca ocupan cinco páginas de la reimpresión de A. Braamcamp Freire (Archivo histórico, II, 393) (2), y el cariño y afición a la música de los moriscos debieron estar bastante extendidos, cuando se invitaba a éstos especialmente para que se asociaran a las fiestas públicas. Para recibir a los príncipes (el hijo de don Juan II, con la heredera de los Reyes Católicos), por orden regia se invitó a todas las morerías del país, moros y moras que sabían bailar, tañer y cantar, para que ejecutasen folías. Lo mismo se hizo cuando se invitó a los habitantes de Lisboa a que demostraran alegría pública por la elección de Maximiliano, yendo por las calles moros y judíos, hombres y mujeres ejecutando las folías (3).

El placer y regocijo que causaba a gentes cristianas la música mora fué considerado en algunas ocasiones por las autoridades eclesiásticas como apasionamiento excesivo o indiscreto que rayaba en escándalo. El Concilio de Valladolid de 1322 se vió en trance de prohibir a los cristianos que se acercaran a los sitios donde los moros celebraban sus bodas o fiestas nupciales y sus ritos mortuorios (4), y, sobre todo, el que los cristianos procuraran introducir en los oficios religiosos de las vigilias cristianas a músicos moros y judíos que con voces e instrumentos armaban estrépito, cosa realmente indigna y execrable (5).

Las bodas entre moriscos de España, como antes en países musulmanes, solían ser muy ruidosas. El teólogo granadino Pedro Guerra nos cuenta los festejos que seguían a la celebración del matrimonio de moriscos: la novia era recibida a los acordes de la música, conducida a su aposento, precediéndole grande cortejo de mujeres en medio del sonido de flautas, cítaras y bandolas (6); algunas veces, sobre todo en calles y plazas, iban trompetas y atabales (7), y al llegar a casa, en la intimidad, comenzaba el baile y se cantaban canciones moriscas (8).

Además, los moriscos continuaron celebrando sus zambras y leilas. Zambra, según informa Mármol en su libro de la *Rebelión de los moriscos*, es palabra árabe que designaba una banda de músicos y la fiesta en que se tocaba y danzaba, costumbre exclusivamente particular de los moriscos de España, puesto que en Africa no era usada. Y esas zambras han sido encomiadas y elogiadas como la danza más artística y famosa que en España había (1). Leila era el nombre que daban los moriscos a sus fiestas o bailes nocturnos (2).

La costumbre de celebrar esas fiestas musicales estuvo en ellos tan arraigada, que persistió hasta la expulsión, a pesar de todas las prohibiciones que de Real orden se comunicaban a las autoridades mandando que no se celebraran zambras ni leilas con instrumentos moriscos (3).

Don Pedro de Cardona nos los describe así: "Eran muy amigos de burlerías, cuentos, bernardinas y, sobre todo, amicísimos (y así tenían gaitas, sonajas, adufes) de bailes, solaces, cantarcillos, albadas, paseos de huerta y fuentes, y de todos los entretenimientos bestiales en que con descompuesto bullicio y gritería suelen ir los mozos villanos vocinglando por las calles (4).

Hubo cristianos que se contagiaron gravemente. En el proceso de Francisco Descalz, cristiano viejo de Cocentaina, se lee que vivía como moro, no sólo practicando las ceremonias de tal, sino además cantando cantares moros y exhortando a sus convecinos a que ayunasen el ramadán; se dice que iba de lugar en lugar tañendo su laúd en compañía de cierta persona, cristiana nueva, "su conjunta", que así mismo le ayudaba a cantar dichas canciones, acompañándole con un adufe, nombrando en ellas a Mahoma, y en especial cantaba en lengua arábiga un cantar que, en lengua castellana, quería decir: "Gentes, ayunad como soléis en este mes señalado, para que ganéis la gloria (5)."

Hasta en los pueblecillos más apartados y pobres de la montaña conservaban los moriscos la afición a tocar el

---

(1) Julián de Chía, *La música en Gerona* (Gerona, 1886), pág. 120. Véase también A. Rubio y Lluch, *Documents per l'historia de la cultura catalana*, vol. I, doc. 100 (Barcelona, 1908).

(2) Carolina Michaelis de Vasconcellos, *Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*, pág. 312 (de la tirada aparte de *Cultura Española*).

(3) Michaelis, *Ajuda*, II, 899.

(4) Fernández y González, *Mudéjares*, pág. 207.

(5) Idem, íd., pág. 378.

(6) Pedro Longás, *Vida religiosa de los moriscos*, pág. 278.

(7) Idem, íd., págs. 282 y 283.

(8) Idem, íd., pág. 411.

(1) Francisco Gómez de Gómara (sevillano que escribe a mediados del siglo XVI), dice en su *Conquista de Méjico* (Bibl. de A. Es., tomo XXII, 343): la zambra de los moros, que es la mejor danza que por acá sabemos..."

(2) En la *Danza de la muerte*, atribuída al rabí Dom Sem Tob, dice la muerte al alfaquí:

> En Meca ni en layla y non estaredes
> comiendo buñuelos en alegría.

(3) Véanse las leyes de *Nueva Recopilación*, citadas en el *Glosario* de Eguilaz, art. *leila*. Ginés Pérez de Hita, refiriéndose a la presión ejercida por Felipe IV, dice:

> La zambra les mandó fuese vedada
> y sus bailes y danzas acabados
> que las ropas moriscas se quitasen
> y la morisca lengua nunca hablasen.

De estas prohibiciones de las autoridades cristianas harían los moriscos el mismo caso que de sus propias leyes religiosas en este particular. En sus *Leyes de moros*, del siglo XIV, publicadas en el *Memorial Histórico Español* (tomo V, pág. 16, nota 3), aparecen las tradicionales condenaciones contra la música.

(4) Boronat, *Los moriscos*, pág. 196.

(5) Longás, *Vida religiosa de los moriscos*, pág. 224, nota. Los moriscos aragoneses siguieron la costumbre de cantar versos para excitar el deseo de cumplir la peregrinación a la Meca, en la forma misma en que Agazel lo aconsejaba y lo hacían en Oriente. Véanse *Las coplas del Alhichante de Puey Monzón*, publicadas por don Mariano Pano, Zaragoza.

laúd. Escolano cuenta un suceso admirable de dos amantes moriscos de Bicorp (Sierra de Énguera) en que "el amante se hallaba tañendo el laúd a la puerta de su casa para desenfadarse de la fuerza que el padre le había hecho de casar con otra".

Pero los moriscos que mantuvieron con más viveza la tradición musulmana en el arte musical fueron los que habitaron en el reino de Granada, último baluarte del islamismo en la Peninsula. En la obra de Ginés Pérez de Hita es donde aparecen los cuadros más vivos de las fiestas musicales que celebraban los moriscos del reino de Granada. Como muestra extractaré uno de sus relatos, en que aparece la finura, el orden y la elegancia que en sus concursos artísticos desplegaban (1):

"La plaza de Purchena se aderezó para las danzas, tendiendo muchas alfombras adonde se había de danzar; todos los principales de la hueste fueron sentados a la redonda, y Abenhumeya en su silla, bajo de su estrado; pero hallaron que el laúd y sonaja sería mejor para aquel propósito, y así, puesta la música en su lugar, luego comenzaron a salir muchos moros mancebos muy bien aderezados; uno a uno danzaron maravillosamente de bien. Danzaron luego varios caballeros con hermosas damas moras."

"Luego mandó Abenhumeya que saliesen a danzar las moras solas y hubo muchas que danzaron gallardamente, y la última que danzó fué la hermosa Luna, natural de allí, de Purchena. Salió la mora vestida ricamente de una marlota de damasco verde alcachofado, toda guarnecida de muchos fresos de oro; sacó un zaragüel de Cambray muy delgado y muy arrugado, con un zapato de terciopelo azul guarnecido con oro que era cosa de ver su hermosura. Un tocado maravilloso de bueno, y una delgada toca encima, tan clara, que no impedía a la vista que lo de bajo no se viese claramente, y sacó en las manos un rico almaizal labrado de Túnez, de una fina seda de muchos colores y todos los cabos de fino oro que valía gran precio. Esta hermosa mora danzó sola, tan bien y tan gallardamente, que a todos dejó espantados, así de su belleza como del gallardo donaire de su danzar."

"Luego mandó Abenhumeya que los que fuesen músicos tañesen y cantasen. El capitán Derri tañó y cantó muy bien, y Puertocarrero, que era galán enamorado, cantó en arábigo la canción que comienza:

Hermosa y bella Granada...

"Gironcillo, nacido en Granada, acordándose de los tiempos floridos de su juventud, pasados en su ciudad natal, casi con lágrimas en los ojos, tomó el laúd, como aquel que sabía muy bien tocarle y cantar en él. Después de haberlo templado a su gusto comenzó a tañer muy sentida y suavemente y juntamente a cantar de tal suerte, que a todos suspendió mientras duró su cantar y tañer, tan extremadamente lo hacía. Y cantó en castellano con tanta gracia, que a todos dejó enamorados de su cantar y tañer.

"Luego Abenhumeya mandó que las moras más hermosas cantasen, y porque ellas no sabían tocar laúd fué necesario buscar un adufe, y otra tocaba unas sonajas a la usanza mora, un són que se llama romance, y luego otro que se llama *tangía* (1). Pues estando muchas moras juntas y muy hermosas y todas bien aderezadas, la hermosa Luna importunada fué la primera que cantó en arábigo."

"Luego se ofreció a cantar una mora cuyo padre y cuyos hermanos habían muerto en la batalla de Berja, y por eso vivía lastimada. Era esta mora de un lugar llamado el Deyre, el cual, habiendo sido saqueado de cristianos, ella se vino a Purchena con sus deudos. Pues habida licencia que cantase, dándole el adufe, dijo que no quería tañer en adufe, que le mandasen traer un plato de estaño, porque con él había de hacer son. El plato le fué traído, y la mora lo tomó, y encima de una pequeña mesa con la mano comenzó a rodear aquel plato bailándolo alrededor de una mano. El plato hacía un son muy sordo y triste, de tal manera, que a todos los que le oían provocaba a tristeza, y luego la mora, harto moza y hermosa, los ojos puestos en Abenhumeya, llenos de lágrimas, causadas de la pasión que en su corazón sentía, comenzó a cantar muy triste y dolorosamente, con una voz suave, delicada y dolorosa, la canción que sigue, en arábigo:

La sangre vertida
De mi triste padre
Causó que mi madre
Perdiese la vida.
.....
Sola quedé, sola
En la tierra ajena;
Ved si con tal pena
Me lleva la ola.

y acababa:

Y yo estoy llorando
Con gran desventura
Y la sepultura
Ya me está aguardando.

"Esto diciendo, la hermosa y dolorosa mora dió un grandísimo suspiro, que parecía habérsele rasgado el corazón, y allí, a la vista de todos, se quedó muerta del gran dolor que con su canción sintió, de que todos fueron maravillados y escandalizados."

En la misma población de Purchena, el reyezuelo moro Abenhumeya había celebrado justas, ofreciendo valiosas joyas al que mejor y más gallardamente danzase la zambra con una bella mora; al moro que mejor tañese y cantase a la morisca; a la mora que cantase mejor una canción arábiga (2), etc.

Estaba, pues, vivísima la tradición musical árabe en España, entre moriscos, en pleno siglo XVI, y su música, sus canciones y sus bailes atraían la admiración de los mismos cronistas cristianos que nos lo cuentan.

Ahora bien, esos cronistas cristianos parecen deleitarse y notar con preferencia las canciones tristes y lastimeras que los moriscos cantaban. Argote de Molina, a mediados

(1) *Segunda parte de las guerras civiles de Granada*, por Ginés Pérez de Hita. Edición Paula Blanchard (Madrid, 1915, Bailly-Baillière), págs. 181 y sigtes.

(1) Sospecho que *tangía* querrá decir canción de Tánger, cuyo nombre árabe es *Tancha*.

(2) Ginés Pérez de Hita, *Segunda parte*, págs. 153 y 154.

del XVI, se fijó también en los melancólicos cantares que se oían a los moriscos de Granada por la pérdida de su tierra, y hasta insinúa cantares en dialecto granadino, como aquel que comienza:

Alhambra hanina gualcoçor rabhqui.

que se adjudica a Boabdil, último rey de Granada (1).

No hay, sin embargo, que fijarse, considerándola exclusivamente como música árabe, en la que aparezca entonces con ese matiz de tristeza o melancolía, ni siquiera inclinarse a vincular en la música de Granada el arte musical de los musulmanes españoles. Piezas musicales podrían quedar en las comarcas del centro y aun del norte de España, las cuales pertenecieran a época más clásica o de menor decadencia. La Alhambra es monumento árabe, pero no es el único del arte arquitectónico de los musulmanes españoles: la Mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla, la Aljafería de Zaragoza, el Cristo de la Luz de Toledo, etc., también lo son, aunque no estuviesen en el reino granadino; quiero decir, que la música que se ejecutara en el centro de la Península, que procediera del arte árabe arcaico, habrá que reconocerla también como tal, aunque no sea idéntica a las tristes canciones andaluzas con que se lamentaban los moriscos de la pérdida de Granada.

Pero ¿a los cristianos de la Península nada se les contagiaría del gusto de cantar o tañer música mora? Oyendo cantar y tocar a los musulmanes quinientos o seiscientos años, ¿no aprenderían algún cantarcillo o algún són? La música, ente vaporoso y sutil que vuela por los aires, y que, sin ser advertido, se introduce furtivamente por las rendijas de las puertas y ventanas, ¿no se filtraría en casa de los cristianos? Aunque éstos formaran el propósito de no aprender ninguna canción mora, ¿cómo podrían distinguirla? Al oír de noche, en el lecho, medio dormidos, la morisca serenata que se canta en la calle, ¿quién es capaz siempre de conocer si es ejecutada por moros o cristianos?

Y los moros solían dar serenatas muy lindas. Ginés Pérez de Hita (2) nos cuenta que "el valeroso Zaide una noche muy escura, tomó el laúd y se fué a la calle de su señora a la hora de medianoche y comenzó a tocar extremadamente, como aquel que lo sabía muy bien hacer, y dijo una sentida canción al són del sonoroso laúd".

Si los cristianos, aun siendo sacerdotes, no tuvieron inconveniente en aceptar para sus trajes litúrgicos las telas fabricadas por artífices moros; si para el servicio de la mesa les compraban los objetos de su cerámica; si para guardar las reliquias de los santos emplearon arquetas moras, ¿qué obstáculo ni qué prevención habían de tener para aceptar la música, siendo ésta agradable y placentera? Ya hemos dicho que los cristianos gustaban de asistir a las bodas moriscas y de invitar para las veladas cristianas a los artistas moros; los reyes cristianos pagaban la música mora, y el pueblo la aplaudía. ¿No es de creer que, admirando la belleza de los cantares moros, los aprendieran y los repitiesen?

(1) Ginés Pérez de Hita, prólogo, pág. XXXIX.
(2) *Primera parte*, pág. 46.

Aun sin advertirlo, lo tendrían que hacer: en todo barrio moro, durante siglos, dentro de las ciudades cristianas, llamaron a la oración en los alminares cantando los almuédanos o tocando bocina o añafil (1); en las fiestas y diversiones moras, zambras, leilas, pasacalles, serenatas, iban tañendo laúdes, bandolines, liras, flautas, dulzainas, chirimías, trompetas y atabales, armando gran estrépito y ruido (2); otras veces cantaban en castellano, que fué la lengua aljamiada de multitud de moriscos (3); muchas, muchísimas veces cantarían dentro de las casas de los cristianos que tuvieran sus criados o esclavos moros, y aun las nodrizas moras arrullarían con sus cantares a los niños cristianos que se les entregaban para amamantarlos (4), y juglares y juglaresas moras iban por todas partes, plazas, calles y caminos, manteniéndose de lo que sacaban del público que les oía.

Algo se les debió pegar a los cristianos la afición, porque emularon pronto en esa parte a los moros; desde muy antiguo las mujeres cristianas se hicieron cantoras como las musulmanas: las gallegas en el siglo XI ya van cantando por las calles, entonando músicas sagradas (5) y se hicieron populares en toda la Península las canciones amorosas dirigidas por las mujeres a los amantes, fenómeno particular español (6), y se hizo general en España el danzar y bailar con acompañamiento de música hasta en las aldeas, cantando a coro canciones religiosas y profanas (7), sobre todo en bodas, entierros (endechas y plañidos), Eneras, Mayas, vigilias, romerías, etc., exactamente en las mismas condiciones en que solían hacerlo los moros (8).

La afición popular se desarrolló con tal ímpetu, que vino a ser motivo de acres censuras de hombres serios que de esto se escandalizaban. Recuérdese la *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán:

(1) Algunas veces los moros cantaron romances en lo alto de una torre y se hicieron populares entre cristianos (Ginés Pérez de Hita, *Segunda parte*, págs. 20 y 21.
Véase además mis *Orígenes del Justicia de Aragón*, pág. 15.
(2) Ginés Pérez de Hita, *Segunda parte*, pág. 15.
(3) Idem, íd., pág. 202. Y en otros lugares de que trataremos después.
(4) *Orígenes del Justicia*, pág. 13.
(5) Carolina Michaelis, *Ajuda*, II, 845. En nuestra literatura es frecuente aludir a los cantos de mujer. Véase en el *Libro de Apolonio*:

Luego al otro día de buena madrugada
levantóse la duenya ricamente adobada
priso una viola buena e bien temprada
e sallió al mercado violar por soldada.

Cervantes, en la comedia *La gran Sultana doña Catalina de Oviedo* (edición facsímile de la Real Academia Española, tomo V, fol. 130 v.) afirma que "no hay muger española que no salga del vientre de su madre bayladora".
Para evidenciarse del carácter femenino de la lírica popular galaicoportuguesa, véase Carolina Michaelis, *Ajuda*, tomo II, páginas 902 y 903.
(6) En el *Cancionero de Palacio* hay muchas canciones de mujer, que más tarde enumeramos.
(7) Carolina Michaelis, *Ajuda*, II, 848.
(8) Idem, íd., pág. 849. Rafael Mitjana, *La musique*, página 1945, recuerda también las endechas, epitalamios, etc.

Tocar estrumentos e decir canciones
E por las plazas baylar e cantar
De que grandes daños e disoluciones
Ya vimos e vemos seguir e manar
Ir a las tabernas los dados jugar
Blasfemar de Dios e volver peleas
Si sera mejor Señor, tu lo veas
En las heredades arar e cavar (1).

Pero la música que ejecutaban los cristianos en sus canciones ¿sería o no sería mora? Las crónicas y los documentos es fácil que no nos lo digan; la música, como hemos dicho, es cosa tan volátil, que apenas se la puede analizar; es como la golondrina, que se la recibe con cariño sin meterse a averiguar de dónde viene; pero hay, felizmente para nuestro objeto, memoria de un gran poeta español que conocía bastante bien la música árabe y nos da algunos informes. El Arcipreste de Hita distinguió con claridad una de las características de las clásicas canciones moras. En el capítulo de su *Libro de Buen Amor*, en que trata de "en cuales instrumentos non convienen cantares de arábigo", dice:

Para los instrumentos estar bien acortados
A Cantigas algunas son más apropiados
.....
Arabigo non quiere la vihuela de arco.
Albogues e mandurria, caramillo e çampolla
Non se pagan de arabigo.

El Arcipreste comprendió, pues, que la canción árabe no casaba bien con instrumentos que ligan los sonidos, es decir, que ejecuten melodías en competencia con la voz humana, sino que requería instrumentos que sólo marquen ritmo y armonía, con pulsación de plectro, con notas cortadas, es decir, lo que hoy se conoce por pizzicato. Esa es la tradición clásica árabe (2). El hecho de distinguirla supone en el Arcipreste el de haberla oído y quizá ejecutado (3). El mismo nos dice que era capaz de componer canciones para moras y judías, en aquellos versos:

Después fice muchas cantigas de danza e troteras
Para judías e moras (3).

Pero, desgraciadamente, de esas melodías no resta noticia ni documento por el cual se pueda inferir cómo eran (1).

Sin embargo, aunque no quedara noticia alguna de que los cristianos aprendieran la música árabe, se inferiría con bastante fundamento por un indicio muy vehemente, y es el hecho de haberse introducido y vulgarizado en la España cristiana el sistema lírico de los musulmanes, pues letra y música suelen juntarse de modo tan íntimo, que van unidas como la sombra y el cuerpo.

Ese poeta cristiano que conocía la música árabe, el Arcipreste de Hita, es cabalmente uno de los que compusieron más versos en la forma estrófica de zéjel, y los hizo para que los cantaran, no músicos profesionales sino estudiantes, mujeres y gente menuda, acomodándose, seguramente, a la moda popular entre cristianos españoles, y siguiendo en ello las tradiciones moras.

El haber persistido en la España cristiana la métrica popular de los musulmanes españoles es fenómeno digno de ser estudiado, porque esto indicaría que, de aceptarse la música árabe, debió pasar sin alteración alguna. Los primitivos compositores musulmanes de Oriente, hemos dicho que, al utilizar la música bizantina y persa, tuvieron que acoplarla a la métrica árabe, que ya era en su tiempo tradicional y clásica, en forma ya cristalizada, que obligaba a la música a acomodarse a ella; pero ahora, los cristianos españoles, si reciben la música árabe, aceptando también su métrica, no tenían necesidad de transformar o recomponer aquélla, podían continuar música y poesía sin alteración alguna formal.

Los historiadores de la literatura española discuten extensamente acerca de los tipos métricos del Arcipreste, sobre si derivan de imitación provenzal, gallega o de pueblo castellano (2); pero el tipo que en muchas de estas canciones estróficas sigue el Arcipreste, es el mismo de que usaban los poetas populares moriscos (3), aun los que hablaban en lengua romance, sistema del que podía estar él perfectamente enterado por sus relaciones íntimas con algunas moras con las que trató y a las que requirió de

(1) Amador de los Ríos, *Historia crítica*, VII, 431. Un viajero extranjero en la segunda mitad del siglo XVI se sorprendió al ver las mozas de Alemtejo bailar en traje morisco, evolucionando con gracia y desenvoltura (Carolina Michaelis, *Ajuda*, II, 900). Es decir, que los cristianos se disfrazan de moriscos para ejecutar sus danzas. ¿Es posible que esto se hiciera sin aceptar su música?

(2) Que luego ha sido la popular española con la guitarra. Rafael Mitjana, en *La Musique*, pág. 1913, afirma: "debemos confesar que las razones técnicas de la exclusión de esos instrumentos se nos escapan."

(3) Yo creo que el Arcipreste señalaba el carácter de la música no popular, el de la música de los profesionales moriscos, quizá de Granada. No llegaría el Arcipreste a distinguir dentro de la música popular de su tiempo cuál era de procedencia árabe antigua y cuál cristiana o europea. Si ahora, a los inteligentes es difícil, o imposible en muchos casos, determinar el origen de una canción popular, ¿hemos de suponer en él mayor estudio del proceso de la música en España? Sabría lo que los expertos de su tiempo sabrían. Nada más.

(4) Juan Ruiz (edición Ducamín), pág. 281.

(1) Sólo sabemos de una de que nos informa Salinas, de la que trataremos más adelante.

(2) Menéndez y Pelayo, en su *Antología*, resume las opiniones formadas acerca de la lírica del Arcipreste: unos la derivan de los troveros franceses; otros, de los trovadores provenzales; otros, de poetas y fabulistas árabes. El cree que es personalidad compleja (III, pág. LXXI); piensa que las serranillas provienen, no de tradición directa provenzal, sino de la lírica provenzal imitada y modificada por los trovadores gallegos (III, pág. VII). Las cantigas de loores de Santa María se explican por las de Alfonso el Sabio; las de escolares y ciegos, por la tradición popular, y las serranillas, por el Cancionero del Vaticano (III, pág. C).

(3) Los moriscos, como es natural, continuaron usando del sistema estrófico popular que estaba difundido en la España musulmana. En los libros aljamiados aparecen cantares en forma de zéjel. Véase en el *Discurso* de don Eduardo de Saavedra, *Memorias de la Real Academia Española*, tomo VI, pág. 181, "la *almadha* de alabanza a Mahoma (que publicó Müller en 1860. Schake, II, 225) y la pág. 182.

Calderón, en su drama *Amar después de la muerte*, hace cantar a un morisco, y éste canta un zéjel *aaab, cccb*, con estribillo y todo (Schack, II, 272).

amores en conversaciones donde se cruzaban frases en árabe, que él comprendía muy bien, puesto que las transcribe correctamente (1).

Y el sistema métrico de esas canciones moriscas a que aludimos es, repitámoslo, el que inventó Mocádem el de Cabra, en el siglo X, que se ha mantenido en la literatura cristiana española, por virtud de influencias populares, que han debido ser muy poderosas hasta el siglo XVII, y cuya tradición, aunque muy debilitada, ha llegado a nuestros días, como después veremos.

Por no haberse fijado bastante en esa forma tan peculiar, tan arraigada y tradicional, los eruditos y editores de la poesía española no han interpretado bien la estructura métrica de algunas composiciones antiguas.

Comencemos, para evidenciarlo, por las del Arcipreste. Abramos el tomo de los *Poetas castellanos anteriores al siglo xv*, de la *Biblioteca de Autores españoles*. En la segunda hoja del *Libro de los cantares del Arcipreste de Hita* (pág. 227 del tomo) tropezamos ya con un zéjel:

Santa María, lus del día
Tú me guía todavía.

Gáname gracia et bendición
et de Jesús consolación
que pueda con devoción
cantar de tu alegría.

Como el estribillo está lleno de rimas interiores (como ocurría en algunos de Abencuzmán), el editor, creyendo quizá que esas cesuras rimadas formaban versos independientes, hizo del verso pareado, que constituye el estribillo, una cuarteta. Siguen luego las estrofas formadas por tres versos monorrimos y un cuarto de rima común con el estribillo, es decir, cuartetas *bbba, ccca,* etc., tipo fundamental ordinario de los zéjeles moros (2).

Los hay de formas subdivididas en que los copistas del Arcipreste y los editores no parece que se han fijado. En la pág. 260, "De la pasión de nuestro sennor Jesuchristo", hay un zéjel que los editores publican como si la estrofa fuese cuarteta, siendo en realidad una octava. (Señalaremos los versos con raya vertical.)

ESTRIBILLO EN CUARTETA.
Los que la ley de Christus | habemos de guardar
De su muerte debemos | dolernos y acordar.

ESTROFA EN OCTAVA.
Cuentan los Profetas | lo que se hobo a complir
Primero Jeremías | como hobo de venir
Dis luego Isaías | que lo había de parir
La Virgen que sabemos | Santa María estar.

Si los editores hubiesen advertido la octava, en vez de "los Profetas" del primer verso de la estrofa habrían corregido "las profecías", que es lo que pide la rima del zéjel (1).

Estas inatenciones han producido errores en que han caído hasta los historiadores más eximios de nuestra literatura. El señor Amador de los Ríos, en su *Historia crítica* (2), dice que el Arcipreste muestra deseos de ensayar los metros de once sílabas, y cita la cantica de loores de Santa María:

Quiero seguir a ti | flor de las flores,

sin notar que lo que él cree un solo verso, son realmente dos (3).

Fitzmaurice-Kelly transcribe (4) la cantica de serrana:

Do la casa del cornejo primer dia de selmana,

sin que se advierta que haya notado que son dos versos lo que a primera vista parece uno solo.

Deben, pues, fijarse nuestros eruditos y estudiar el sistema lírico musulmán, para explicarse muchos fenómenos que aún están obscuros o sin aclarar en la métrica cristiana española; no sólo el tipo primordial, en cuarteta *aaab*, sino todos los derivados o subdivididos.

La forma del zéjel, con estrofas de cuarteta *aaab*, ha sido durante muchos siglos muy popular en España (5). Gil Vicente († 1557), incomparable imitador del lirismo rústico, pone en boca de Casandra una canción que es un zéjel popular, con el estribillo:

Dicen que me caso yo
No quiero marido, no (6).

Cervantes, en su *Quijote*, hace cantar a Grisóstomo un zéjel *aaab*, es decir, típico, y en el *Cancionero* de G. Manrique, en el núm. LXII, Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, hay al final un canto para acallar al niño que es un zéjel; de modo que se usó el sistema moro hasta para los cantos de cuna de los niños cristianos.

Y a pesar de que las modas literarias introducidas en la edad contemporánea han venido a desterrar la antigua tradición, aún se conservan hoy en las oraciones popu-

(1) Eguílaz ha dado la versión de las palabras árabes que la mora dijo al contestar al Arcipreste. Creo que hay un pequeño error en la primera frase اش ندرى. Léase اس ندرى, porque اس es la negación vulgar española, en vez de ليس. El *Vocabulista*, que da la pronunciación vulgar, así lo escribe: اس. De modo que la frase árabe significa "no sé".

(2) En la pág. 230 hay otro zéjel vulgar, en el aparte "De lo que contesció al Arcipreste con Fernand García, su mensagero"; en pág. 278, otro, para pedir por Dios los estudiantes, que se repite en pág. 281. Hay otros zéjeles, como la "Cantica de Serrana", de tipo menos usado; pero que tiene antecedentes en la métrica cuzmaní, en quintillas aaaa, bbcca, ddeea, etc. (Véase el tipo Cuzmaní en el cuadro de las formas de mi *Discurso* de entrada en la Real Academia Española, págs. 57, 58 y 59.)

(1) Idéntica observación se podría hacer en el zéjel de la pág. 259, *De la pasion*, etc., aunque tal vez, por descuido de los copistas, no aparece rima en el séptimo verso.

Otro zéjel, tipo octava, en la misma página, desde el núm. 1020 al 1023, exclusive, que el editor no ha notado.

Lo mismo en pág. 256, "Cantica de serrana"; en otras dos "Canticas de serrana", pág. 257, y otras dos en págs. 279 y 280, dos "Canticas de loores de la Virgen María".

(2) Tomo II, pág. 453, nota 1.

(3) Y Menéndez y Pelayo, siguiendo a Amador de los Ríos, repite lo mismo en su *Antología*, III, pág. LXXI, afirmando que son endecasílabos los versos de la tal cantica.

(4) En su obra *The Oxford Book of Spanish verse* (Oxford, Clarendon Press, 1918), pág. 9.

(5) En Berceo ya salen los estribotes, nombre con que después se calificaban a las composiciones de este género. Vide *Gramática* y *Vocabulario de las obras de Berceo*, por don Ruñino Lanchetas. Madrid, 1900.

(6) Tiknor, *Historia Lit.*, I, pág. 301, al tratar del auto de la Sibyla.

lares y rimas infantiles algunas supervivencias de ese tipo (1). Muchos de los lectores se acordarán de la estrofa tan popular (2):

Santa Bárbara bendita
Que en el cielo estás escrita
Con papel y agua bendita;
Al pie de la Santa Cruz
Padre nuestro, Amén Jesús,

que es una estrofa de zéjel, como las trovas del Arcipreste de Hita y las de Abencuzmán.

Habiendo conservado este sistema métrico tanta vitalidad dentro de las capas populares de España, ¿puede extrañarnos que los cancioneros peninsulares estén llenos de composiciones poéticas en que se mantenga esta forma tradicional antiquísima? Para la explicación de su existencia en la literatura cristiana española no hay que acudir a tipos extraños extrapeninsulares, puesto que en la Península nació y se desarrolló y se vulgarizó el sistema antes de que en el extranjero se copiara. Algunas desviaciones del sistema son quizá lo único cuya explicación haya que buscar en otras literaturas.

Aun los poetas más palaciegos sufrieron la influencia de esa lírica popular. En los cancioneros portugueses antiguos se insertaron algunos zéjeles del tipo puro tradicional español, compuestos por literatos cortesanos; verbigracia, en el *Cancionero Portugués del Vaticano* (3) y en las *Trovas do Conde Barcellos* (4); en los cancioneros catalanes, v. gr., *El Cancionero de la Universidad de Zaragoza* (5), y en la obra de Milá y Fontanals (6); pero, sobre todo, en los cancioneros castellanos es donde la tradición se nota arraigadísima y constante en todos los períodos de nuestra literatura hasta el siglo XVII, y en formas variadas dentro de la pureza del sistema.

Muchos de ellos tienen trazas de ser copia o imitación de los tipos populares que se cantarían entre el pueblo. En el *Cancionero de Baena* se insertan bastantes zéjeles de Alfonso Alvarez de Villasandino (números 7, 8, 51, 141, 196, 203 y 219); éstos, del tipo primitivo, al que califica de *desfecha por arte de estribote* (pág. 12); en formas subdivididas, a veces caprichosamente (núms. 9, 31, 44 y 213 (7), y algunos de fray Diego de Valencia (número 500), de Juan II de Castilla (*Apéndice*, pág. LXXX) y de Pero González de Mendoza (núm. 251).

En el *Teatro Completo de Juan del Encina* (1) aparecen dos villancicos en forma de zéjel puro.

En el *Cancionero de Juan Alvarez Gato* se copian varios zéjeles como cantos sagrados y de amor (en las páginas 170, 171, 172 y 176) (2).

En el *Cancionero de D. Pedro Ximénez de Urrea* los hay con el nombre de villancicos (págs. 365, 367, 373, 390, 398, 435 y 446).

En el *Cancionero Inédito del siglo xv*, publicado por Fe, se inscriben de varios poetas: Montoro, Pedro de Santa Fe y un hermano de Micer el Tañedor (págs. 96, 209, 210 y 227).

En el de Stúñiga hay zéjeles de Carvajales (págs. 355 y 383).

En el de fray Ambrosio de Montesinos se leen varios zéjeles sagrados, de algunos de los cuales se dice que se cantan con música de otros profanos (págs. 423, 429, 438 y 459).

En el *Romancero y Cancionero sagrados* aparecen algunos muy vulgares y ramplones de Pedro Moreno de Rea (núm. 855), de Esteban de Zafra (núm. 808), de Cosme Gómez y de Tejada de los Reyes (núm. 554), algunos de los cuales eran cantos de Nochebuena o Navidad.

En el *Cancionero Gallego Castellano de Lang* se incluyen zéjeles de González de Mendoza (I, núm. II) y de Garci Fernández de Jerena (núm. XXII), el cual lo compuso en Granada, después de haberse casado con una juglaresa mora y de haberse enamorado de la hermana de su mujer.

En el *Spanische Cancionero de Rennert* se han impreso algunos de Lope de Cayas (núms. 116 y 117), de don Pedro de Castilla (núm. 214) y del Vizconde de Altamira (núm. 352).

En el *Cancionero General de Hernando*, metido dentro de otra composición, se halla un zéjel escabroso por el asunto, con trazas de ser vulgar (tomo II, pág. 558).

Hasta en la *Academia burlesca de 1637*, publicada por Morel Fatio, sale un zéjel burlesco y vulgarísimo de Juan Navarro de Espinosa.

Todo esto sin nombrar algunos tratados enteros, como el *Tractado de Doctrina* (inserto en el tomo de la *Biblio-*

(1) Véase en la *Colección de cantos populares* de Ignacio de Alcázar, I, núms. 60, 76, 129 y 164.

(2) *Biblioteca de las tradiciones populares españolas* (Sevilla, 1883), tomo I, pág. 218.

(3) Véase fol. CCI y los núms. 190, 1017, 1048 y 1080; hasta en forma subdividida y complicada, en las págs. 950 y 952.

(4) Págs. 306 y 307.

(5) Publicado por Mariano Baselga, pág. 164, un lay de Pere Torroella.

(6) Tomo III, pág. 305. Poetas catalanes del siglo XIV que compusieron cuartetas de este género, aunque quitándoles la rima común del cuarto verso, como hizo el poeta arabizante Fra Anselm Turmeda en el *Llibre de alguns bons amonestaments* (Milá, III, 329). A éstos debió imitar, en el siglo XIX, don Joaquín Rubió y Ors, en *Lo gaiter del Llobregat* (2.ª edición, Barcelona, 1859), pág. 223.

(7) Este poeta conocía las canciones árabes de Granada, pues dice en el núm. 213:

Porque yo vea en Granada
cantar un lindo anexir
Ya dayfy çultan quebir.

Del mismo (que murió en 1425) es también un zéjel que empieza así:

Quien de lynda se enamora
atender debe perdón
en caso de que sea mora.

Véase Fernández y González, pág. 228. Además, en el siglo XVI se inunda la literatura española de celos, amoríos y rigores de Fátimas, Axas, Zorayas, a quienes los poetas castellanos dirigían galantes canciones (*Mudéjares*, pág. 228).

(1) Edición de la Real Academia Española, Madrid, 1893, páginas 46 y 57.

(2) Uno de ellos publicado por Gallardo, I, 77; dos, por Menéndez y Pelayo, en su *Antología*, III, pág. 118.

teca de Autores españoles), dedicado a *Los poetas castellanos del siglo xv*, en cuartetas *aaab;* multitud incontable de formas depravadas o alteradas por modas posteriores, que conservan huellas de lo antiguo, y una inmensidad de obras escritas en octavas reales *abababcc*, derivadas evidentemente de la subdivisión de la cuarteta primitiva, como la *Araucana, Austriada, Monserrate, Jerusalén conquistada*, etc., etc., pero en las cuales ya se ha perdido la memoria del sistema coral de donde nacieron.

En resumen, el sistema andaluz inventado por Mocádem estuvo vivo entre poetas españoles hasta mediados del siglo XVII, por lo menos.

Ahora bien, si es verdad que allá donde se introduce el sistema métrico de esa lírica le acompaña la música, el hecho nos está indicando que la música árabe debió ser popular en España durante muchos siglos.

Otro indicio vehemente de haberse aceptado esta música por los cristianos de la Península es el de haber éstos adoptado los mismos instrumentos con que aquélla se ejecutaba, pues a cada instrumento es natural que acompañe su música respectiva.

Recordemos, en primer término, el laúd, el principal y más noble instrumento, que fué clásico en todo el islam desde muy antiguo, y del que casi todos los historiadores europeos de la música reconocen que pasó de España a los demás países de Europa, y en todos éstos se puso en boga hasta después del Renacimiento. Sin embargo, todos esos autorizados historiadores de la música europea que afirman que el laúd fué instrumento que los musulmanes recibieron de los persas y que lo introdujeron en la Península y que de ésta pasó a todas las naciones de Europa donde dominó sobre todos los instrumentos de cuerda, se paran ahí, sin ver en ese hecho un indicio vehemente, casi probatorio, de haberse introducido la música árabe en Europa. A esta conclusión no llegan (1).

Y el que entrara el laúd sin entrar al mismo tiempo la música que con él había de ejecutarse, es completamente inverosímil. Cualquiera persona que ahora compra un piano, un harmonium o un violín tiene por móvil que le impulse a comprarlos el deseo de ejecutar piezas de piano, harmonium o violín respectivamente, y no piezas de flauta o de otro instrumento. Ese hecho tan natural es el que debió ocurrir en otros tiempos respecto del laúd: si se adquiría un laúd había de ser para tocar piezas de laúd, las cuales seguramente no las habría podido componer el que antes carecía de laúd y no sabía tañerlo; por tanto, al laúd es natural que acompañe la música que usaba el pueblo del que procede el instrumento.

Evidente testimonio de que ese hecho tan natural ocurría en España nos lo da un opúsculo que se conservaba en el convento de Capuchinos de Gerona, y que encontró y copió Villanueva en su *Viaje Literario* (1). Comienza en el tratadito el autor cristiano admirándose de que el Espíritu Santo hubiera infundido sus dones a los infieles, puesto que un moro de Granada, digno de loa entre los vihuelistas españoles, había inventado un arte mediante el cual podían aprender a tocar aquellos que desearan pulsar el laúd, la cítara, la vihuela y otros semejantes instrumentos; y, por fin, declara el que escribió el manuscrito que el saber esas cosas lo debió a la caridad que con él tuvo, revelándoselas, un fraile predicador de Barcelona (2).

Servíanse, pues, los cristianos que deseaban aprender a tocar el laúd y otros instrumentos de cuerda, de maestros moros. Y sería inverosímil, como he dicho, que esas enseñanzas se realizaran sin que los discípulos aprendiesen la música de los maestros. Una cláusula de ese tratado brevísimo nos señala que la música no debía ser del canto llano: *et ponat talí modo cantilenam in instrumento, quod semythonia cantilene respondeat semythonis instrumenti.*

Los violeros musulmanes construían distintas clases de laúd: barítonos, tiples, etc., y con variado número de cuerdas (3), y otros muchos instrumentos del mismo género, que se pulsaban con plectro o con los dedos de las manos, todos los cuales se usaron después en la España cristiana, conservándose el nombre con que los apellidaban los árabes.

Uno de los más principales que se usó en toda la Europa de la Edad Media fué el rabel, nombre que deriva del árabe *rabeb*. Acerca de su origen se ha discutido bastante, pero como en el islam preponderaron los instrumentos de pulsación y, por tanto, la música de la mayor parte de sus instrumentos de cuerda era pizzicato (4) se ha creído que el rabel, por ser de arco y dar los sonidos ligados, debía proceder de otra civilización artística, y que quizá sería originariamente europeo (5); pero como hay testimonios árabes orientales del siglo IX (más antiguos que los testimonios europeos), que afirman que este instrumento era muy usado y conocido con anterioridad a esa fecha, hasta en las regiones del Asia Central, estamos dispuestos

(1) Gevaert, en su prólogo a la obra *Les luthistes espagnols du xvi^e siècle* de G. Morphy (tomo I, pág. XI), afirma que el laúd, instrumento clásico en los países musulmanes, fué aceptado por los cristianos españoles; los músicos aragoneses debieron introducirlo en Italia y de allí pasaría a Francia, para propagarse en los Países Bajos, Inglaterra y Alemania.

(1) Tomo XIV, pág. 176.

(2) Comienza el tratadito así: *Sequitur ars de pulsacione lambuti et aliorum similium instrumentorum inventa a Fulan mauro regni Granate.*

(3) Hasta con mecanismos mediante los cuales sonaba el laúd automáticamente, como hemos dicho anteriormente.

(4) No siempre se cantó en árabe con instrumentos de pulsación. Recuérdese que hubo músico andaluz que compuso zéjeles para acompañarlos con albogue. Además, Ginés Pérez de Hita (segunda parte, pág. 20) nos dice que un moro viejo comenzó a tocar un añafil, desde lo alto de una torre y a cantar lo siguiente:

Muy tarde vinisteis, Zaide.
Truxiste pocos y venís tarde.

"Estas coplas se cantaron en arábigo, al són de un añafil; y por sacarlas a su medida del arábigo, que es cosa muy dificultosa, no van tan buenas como pudieran ir."

(5) Hasta el mismo Land, en sus *Recherches* (pág. 55, nota), se muestra inclinado a pensar que los occidentales lo introdujeron en Oriente.

a creer que su aparición en Europa deriva de influencia árabe, ya que entró con el mismo nombre árabe (1).

Entre los instrumentos de viento, de que usaron con mucha frecuencia los moros españoles y luego se hicieron de uso tradicional en los países cristianos de la Península, está el albogue, el añafil, la chirimía, la dulzaina, la gaita; unos han conservado sus nombres árabes, sin alteración (albogue y añafil) y otros con alteraciones que las han disfrazado (dulzaina, de *surnay;* chirimía, de *zolamí*).

Lo mismo ocurrió con los de percusión: el adufe (2), pandero, nácara, atambor, castañuelas, sonajas de azófar, etc. (3).

Bastará, como prueba de su introducción en España, poner la relación de los instrumentos que conocía el Arcipreste de Hita, que es el poeta mejor enterado de estas cosas en la Edad Media española:

Con muchos instrumentos salen los ATAMBORES
allí sale gritando la GUITARRA MORISCA
de las voces aguda e de los puntos arisca
el corpudo LAUD que tiene punto a la trisca;
La guitarra latina con esos se aprisca.
El RABE gritador, con la su alta nota,
Cabel el orabin (4) tañendo la su RROTA
el salterio con ellos mas alto que la mota
la viuela de pendola con aquestos y ssota.
Medio CAÑO (5) e harpa con el RABE MORISCO,
entrellos alegranza el galipe francisco
la flauta dis con ellos, más alta que un risco
con ella el tamborete, sin el no vale un prisco.
La viuela de arco fas dulces de vailadas,
adormiendo a veces, muy alto a las vegadas,
bocas dulces, saborosas, claras e bien pintadas
a las gentes alegra, todas las tiene pagadas.
Dulce CAÑO ENTERO sal con el PANDERETE
con SONAJAS DE AZOFAR facen dulce sonete
los organos y dicen chançones e motete
la HADEDURA ALUARDANA (6) entre ellos se entremete.
Dulcema e AXABEBA, el finchado ALBOGÓN (7)
çinfonía e baldosa en esta fiesta son,
el francés odrecillo con estos se compón
la neciacha mandurria allí face su son.
Trompas e ANAFILES salen con ATABALES
non fueron tiempo ha, plasenterías tales
tan grandes alegrías ni a tan comunales
de juglares van llenas cuestas e eriales (8).

Y para que pueda apreciarse la influencia del arte arábigo en la construcción de instrumentos usados por cristianos, reproducimos las ocho figuras de ángeles que aparecen en el interesante tríptico, procedente del Monasterio de Piedra, que se conserva en el museo de la Real Academia de la Historia, que lleva en inscripción su fecha 1390. Los ángeles tañen varios instrumentos: un órgano portátil, una vihuela de siete cuerdas, dos rabeles (de cuatro y de tres, dobles), un salterio triangular, con 19 grupos de tres cuerdas, una gran bandola de 18 cuerdas y una vihuela de péñola con tres grupos de tres cuerdas (1).

Además, quedó en el vocabulario español multitud de palabras árabes con las que debieron familiarizarse los cristianos por haberse comunicado íntimamente con los moros en sus fiestas musicales: unas expresan manifestaciones ruidosas, como *algazara, alarido, alboroto, albórbola, algarabía, rifirafe, zalagarda* o *zaragata, zambra, leila,* etcétera; otras expresan géneros de cantos o bailes, como *anexir* (2), *fandango, zorongo, zarabanda* (3). De algunas cosas imitadas se ha perdido el nombre o no se recuerda la significación (4).

El Arcipreste, que conocía bien algunos géneros de música árabe, nombra uno de ellos en aquel verso:

Citola, odrecillo non amar cagüil halaco.

Como nuestro Arcipreste, por ser quizá demasiado conocidas, no explica estas dos palabras últimas, los eruditos han sospechado con algún fundamento que son árabes, pero su significación ha quedado misteriosa o desconoci-

---

(1) El célebre filósofo Elcháhid (siglo IX) en su *Machmuat arrasail,* recuerda el rabel de Assardán, como cosa ya legendaria, juntamente con las cantoras de la primera generación del arte árabe: Hababa, Chamila, etc.

El *mafátih* expresa que procedía del Jorasán.

(2) Los había de dos maneras. Describe ambas el *Anónimo Valenciano,* fol. 77, citado en el *Memorial Histórico Español,* tomo V, *Leyes de moros* (siglo XIV), fol. 16, nota 3.

(3) Véanse, para la mayor parte de estos instrumentos, *Glosario etimológico* de Eguilaz, en sus correspondientes artículos.

(4) *Cabel el orabín,* me parece nombre de algún músico moro profesional o popular del tiempo del Arcipreste. El apellido *Orabín* aparece también en una canción mora de que hablaremos más adelante.

(5) Debe ser el *canún* árabe.

(6) No sé lo que es.

(7) El albogue lo describe con pormenores Abenjaldún, *Prolegómenos,* II, 353.

(8) Copio de la edición Ducamín, págs. 220, 221 y 222. En la interesante reseña de Julián de Chía, *La música en Gerona,* aparecen bastantes instrumentos usados en aquella ciudad en varias épocas; naffils, lahut, tabal (con la particularidad de que lo toca un negro), rebeu o rabeu, pandero, xelamíes, dolsayne, guitarras, etc.

Y desde muy antiguo se habían introducido. Véase la copla 1383 del *Libro de Alexandre:*

El pleito de joglares era fiera nota
Auie hi sinfonia, arba, giga e rota
albogues e salterio, citola que mas trota
cedra e viola que las coytas embota.

(1) Extracto la descripción que hace Rafael Mitjana en su obra *La musique,* pág. 1944. Este historiador cree que porque aparecen mejor pintados los instrumentos en este tríptico que en las Cantigas, la construcción de los mismos se habría perfeccionado. No es inferencia segura; se pueden construír muy bien y pintar muy mal. No pintaban tan bien los artistas de las Cantigas.

Para apreciar el conjunto de este monumento artístico, véase el artículo de don Juan Pérez de Guzmán y Gallo, en el *Boletín de la R. A. de la Historia* (octubre 1921, pág. 308) titulado: "El relicario del Monasterio de Piedra."

(2) *Anaxir* en antiguo castellano y *anexim* en portugués derivan del árabe *annexid,* que, según *El Vocabulista,* de R. Martín y el de Pedro de Alcalá, significa *canción.*

(3) Véase para estos vocablos el *Glosario* de Eguilaz.

(4) La palabra gallega *alxouxares, alxouxeres* o *aljoujeres,* que Eguilaz deriva de الحجلجل, *cascabel,* aparece ya de antiguo Oriente, según vimos antes, en esta forma شوشل, exactamente como la gallega; pero su significación se nos escapa, por faltar descripciones.

da (1). Yo vislumbro en estas dos palabras la transcripción castellana de la frase árabe اقاويل حلق. La primera significa, según Pedro de Alcalá (2), *dichos* (palabras de la canción); la segunda, según él, *halaqua, mucla de gente, corrillo de gente, corro de mozos.* Alude, pues, el Arcipreste a las canciones de rueda de los chicos moros, los cuales, como hemos sabido de los de Málaga, tenían cantares infantiles de forma especial.

Todos estos indicios y alusiones, que juntos se fortalecen y se corroboran, poseen tal fuerza de convicción para el ánimo, que los más discretos y más doctos se han creído forzados, en justicia, a expresar su opinión favorable al hecho de la influencia musulmana en la música española. Menéndez y Pelayo (3) llega a afirmar: "Que puede y debe admitirse, por lo menos desde el siglo XIV, una influencia profunda de la música árabe entre los cristianos españoles. Bastarían los textos ya citados del Arcipreste de Hita para comprobarlo, y es natural que con los instrumentos y con los sones entrase la letra de tal cual cantarcillo, mucho más siendo moras algunas de las juglaresas (4)."

Rafael Mitjana, aunque discípulo de Pedrell, el cual tuvo el humor de negar toda influencia árabe en la música española, reconoce resueltamente que "la música oriental debió imprimir huella indeleble en el arte musical español" (5); pero funda su afirmación en que se conservan en la música popular española composiciones caracterizadas por el exceso de melismas, por la discordancia rítmica entre la melodía y los instrumentos acompañantes, por la lubricidad de los bailes, por la molicie y tristeza de los cantos, en que aparece el cromatismo voluptuoso; es decir, por aquellos caracteres que los investigadores europeos han percibido en la música africana y oriental de nuestro tiempo, y que suponen tendría la música árabe en la Edad Media. Este historiador de la música española, como otras personas serenas, desapasionadas y técnicas que están dispuestas a aceptar esa influencia de la música árabe en la España cristiana, se mantiene en el empeño de circunscribirla exclusivamente a aquellos géneros o canciones que tienen más parecido con la africana u oriental de hoy, que, como hemos demostrado ya, no conserva los caracteres primitivos de la clásica música árabe (1).

Pero aun suponiendo que tales aproximaciones o semejanzas tuviesen fuerza y fundamento, aún son afirmaciones abstractas o genéricas, que no especifican caracteres singulares de la esencia técnica: con ellas no podríamos señalar concretamente qué canción o melodía española deriva históricamente de tal otra árabe. ¿Se han analizado siquiera las canciones andaluzas que se suponen derivadas de la escuela árabe, para fijar taxativamente sus elementos técnicos, que muestren su identidad o semejanza de melodía a melodía? Afirmaciones vagas, relativas a entes algo fugitivos o impalpables, como la música, no tienen virtud para rendir al entendimiento.

¿No habrá quedado memoria clara, concreta e indiscutible de alguna determinada melodía medieval, usada por los moros, que haya entrado en el fondo de la música del pueblo cristiano? Una hay, por lo menos, en que se han fijado algunos técnicos.

La eximia escritora Carolina Michaelis de Vasconcellos ha publicado un curioso y erudito folleto acerca de un cantarcillo que se hizo muy popular en toda la Península (2). Enumera, por minuciosa investigación, las pruebas de la popularidad de ese canto, de su ejecución en representaciones escénicas y en fiestas populares del tiempo de Gil Vicente y en siglos anteriores y posteriores, hasta que llegó a usarse por cristianos como canto de cuna. Para acertar con la verdadera lectura de las palabras árabes con que se alude a esta canción, aduce multitud de textos, sobre todo el curiosísimo de Salinas, en su obra titulada: *De musica libri septem.* Este músico español, al tratar del ritmo quinario, pone un ejemplo vulgar, del que dice que es un canto y baile usado por los españoles y que solía ser de uso frecuentísimo entre moros, con estas palabras árabes:

Calvi vi calvi calvi orabi.

A esta letra acompaña una melodía, a la que los cristianos aplicaron la letra siguiente:

Rey don Alfonso, Rey mi señor.

Esta canción del *Rey Don Alfonso* llegó luego a popularidad tan grande que se hizo proverbial, según prueba y muestra la Michaelis.

Desgraciadamente, la melodía que Salinas transcribe no es más que un fragmento, citado con la intención exclusiva de explicar un ritmo; pero este dato alumbra con viva

---

(1) Carolina Michaelis de Vasconcellos en su folleto *Este es calvi*, etc. (pág. 7), dice: "nadie ha dicho lo que significa *caguil hallaco;* y dudo si será el principio de una canción."

(2) En su *Vocabulista.*

(3) En su *Antología*, II, pág. 68.

(4) Además, el efecto que los grandes músicos cristianos españoles del siglo XVI producían con su música española en los círculos artísticos europeos denota que a éstos chocaba la naturaleza especial de la misma y se tachaba a los españoles de seguir una tradición que se separaba de las direcciones de la música erudita europea. De las composiciones del célebre Victoria decían los flamencos e italianos que eran *generate da sangue moro* (Véase en el *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, el artículo de Pedrell, sobre Victoria). También lo comprueba la imitación que en el siglo XIV hacían los cristianos de las fiestas moriscas, remedándolas y vistiendo a la morisca. Véase Ginés Pérez de Hita, *Primera parte*, Prólogo, págs. LXXI, LXXIII y LXXIV.

Enrique IV, que, según algunos escritores contemporáneos, lo hacía todo a usanza morisca, "cantaba muy bien toda clase de música, romances y canciones, y era gran gusto oírle" (Menéndez Pidal, *Epopeya*, pág. 184). Y era aficionadísimo a la música mora, porque durante la expedición que hizo contra Granada iba diariamente a una alquería a oír música de los moros. Véase *El cronista Alonso de Palencia*, de Paz y Melia, pág. 383.

(5) *La musique*, pág. 1920.

(1) *La musique*, pág. 1918; en la pág. 2342 al hablar del *zapateado;* en la pág. 1922, del cante flamenco, la caña, las seguidillas y soleares, etc.

Véase también *L'orientalisme*, del mismo autor, 189.

(2) En *Revista Lusitana*, vol. XVIII, titulado *Notas sobre a canção perdida "Este es calbi orabi"*. Porto, 1915.

TRIPTICO DEL MONASTERIO DE PIEDRA (AÑO 1390)

Cara interior de la hoja derecha.

ÁNGEL 1.º

ÁNGEL 2.º

TRIPTICO DEL MONASTERIO DE PIEDRA (AÑO 1390)

Cara interior de la hoja derecha.

ÁNGEL 3.º

ÁNGEL 4.º

TRIPTICO DEL MONASTERIO DE PIEDRA (AÑO 1390)

Cara interior de la hoja izquierda.

ÁNGEL 5.º

ÁNGEL 6.º

TRIPTICO DEL MONASTERIO DE PIEDRA (AÑO 1390)

Cara interior de la hoja izquierda.

ÁNGEL 7.º

ÁNGEL 8.º

luz una parte de la rítmica española. Veremos después que se trata de una de las principales medidas rítmicas que los árabes de Oriente usaron y que ha quedado en toda España en algunas canciones que han sido y son popularísimas hasta el presente (1).

Tenemos, por consiguiente, como histórico y seguro, afirmado por Salinas, técnico cristiano contemporáneo (catedrático de Música en Salamanca), el hecho de que se introdujo una melodía bailable mora, con ritmo usadísimo entre moros, a la que se aplicó letra cristiana, y fué tan popular durante siglos, que llegó a cristalizar en proverbio. Este hecho, por el que se confirman todos los indicios anteriores, aunque solitario, es muy significativo: nos está señalando una dirección, una ruta, que debe conducir a la mina donde ha de encontrarse el filón de la música árabe en España: la música popular de los cristianos españoles de la Edad Media, en que esta canción figura.

Felizmente, se conservan cancioneros medievales de España en los que la tradición lírica del sistema moro se hace patente a la primera lectura, pues la letra, con estribillos y estrofas populares, se ha escrito al lado de la música, que está notada con notación moderna, más clara que la del siglo XIII: los manuscritos están notados en el siglo XVI, tiempo en que aún permanecía en la Península el elemento moro que la pudo mantener mucho mejor conservada que en los países orientales, donde ya llevaba siete siglos de decadencia.

En España, como hemos dicho ya, no actuaron las causas de descomposición que llevaron en Oriente a la decadencia el arte musical: el virtuosismo cortesano y pedante de los países musulmanes africanos y orientales, no cundió en España, por la intervención directa del elemento popular que, si es artista, suele ser mucho más conservador que los músicos profesionales (1); el sistema sencillo y coral, además, simplificó la música y mantúvola en pautas y moldes menos variables; el uso de los instrumentos clásicos, laúd y guitarra, aseguró la entonación de las voces y fijó la armonía, y por exigencia de los cantos corales se guardaron escrupulosamente los ritmos. Por tanto, si es verdad que la música árabe entró en el fondo de la popular española, es casi seguro que conservaría sus caracteres primitivos.

¿Lograremos descubrirla? Intentémoslo.

(1) Respondiendo a la invitación que Carolina Michaelis hace a los arabistas para que expliquen la frase *calvi vi calvi calvi orabí*, voy a intentar una explicación. *Calvi* es frase árabe que significa *mi corazón*. Esta se encontrará en cualquier poeta de cualquier tiempo; pero la frase *calvi vi calvi* ya es más singular: la encuentro en un poeta árabe español, en unos versos que dirigió a una cantora de taberna en Málaga, insertos en Almacari (edición Bulac, IV, 44 y 45), en los que evidentemente ha querido jugar con estos vocablos. Dice una vez لم يتقلب بقلب قلب donde repite el sonido tres veces *yancalib bi calbi calb*, como un sonsonete; pero en este otro pasaje ya sale exactamente con el mismo orden la frase de Salinas: ارى لك قلبى بقلبى محبة que podría traducirse, "creo, corazón mío, que en mi corazón [hay] amor para ti", donde está la frase *calvi vi calvi, corazón mío, en mi corazón*.

Ahora bien, en el resto de la frase *calvi orabi* juzgo que alude a una canción de Oraib (la célebre cantora oriental, que tuvo muchos partidarios que se apellidaron *orabíes*, la cual puso música a una canción cuya letra comenzaba *ma da* BICALBI (El Hispahani la cita en dos lugares, explicando la ocasión en que la compuso, tomo XVIII, págs. 87 y 189). De todo esto me atrevo a inferir que toda la frase *calvi vi calvi calvi orabí*, quiere decir, *la canción que ahora se canta y comienza por las palabras* CALVI VI CALVI (las canciones árabes se señalan por las primeras palabras del verso) y *que es como la canción de Oraib que se conoce por la palabra calvi*.

Tendríamos, pues, de ser evidente esta inferencia, una canción de la célebre cantora Oraib, perteneciente a la escuela clásica oriental, que realmente fué preponderante en España.

Recuérdese también que en los versos antes citados del Arcipreste sale *cabel el orabí*, que supusimos sería un músico que llevaba el apellido *Orabí*.

CAPITULO XIII

El Cancionero de Palacio. El zéjel de las tres morillas. La música árabe en las canciones populares de los cristianos españoles en la Edad Media.

Por fortuna para la historia del arte musical español se ha conservado en la biblioteca del Palacio Real (y ha sido publicada por Barbieri) (2) una colección riquísima e interesante de los cantos populares españoles de la Edad Media; en ella figuran los que se cantaban en el siglo XV y XVI (3), y aunque están armonizados a varias voces con arreglo al sistema polifónico, de moda en aquel entonces, para que los ejecutaran cantores palaciegos, la letra conserva no pequeña parte de los vocablos y giros arcaicos populares, la forma métrica coral y la melodía sencilla, con sus repeticiones vulgares.

La eximia Carolina Michaelis atisbó agudamente que allí se encuentran las formas y aun composiciones de antiquísimo abolengo de la lírica peninsular, y apunta la sospecha de que la música debe ser también muy antigua, ya que se sabe que "para los romances viejos de letra tradicional se servían de melodías antiguas también tradicionales" (4). Sin embargo, esta escritora no se atreve a formular juicio sobre la música.

Al sabio editor del *Cancionero* Asenjo Barbieri nada le extrañó en la música allí notada: debió ver que era española y la consideró cosa normal; pero los técnicos extranjeros que lo han estudiado y analizado ponderan su importancia histórica, expresan el asombro que les produce y se paran perplejos ante un enigma que no se atreven a descifrar. Riemann dice (5): "Es para nosotros una fuente de conocimiento especialísima; es colección de cantos

(1) Recuérdese que los músicos moriscos que cantaron en Purchena no eran profesionales, como no lo era el Arcipreste. Por ese motivo puede decirse que el pueblo español fué el que mantuvo la tradición musical.

(2) *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, 1890.

(3) Los músicos españoles, cuyos nombres aparecen al frente de algunas canciones, vivieron en el siglo XV y XVI (*Handbuch*, Riemann, II, parte 1.ª, pág. 107).

(4) *Romances velhos*, pág. 312.

(5) *Handbuch*, II, parte 1.ª, pág. 57.

profanos hasta hoy no bien estudiada; es poco menos que incomprensible (*unbegreiflich*)." (1)

Del estudio de esta colección y del de los vihuelistas españoles saca en consecuencia: primero, que el arte español evolucionaba con completa independencia del arte europeo (2); segundo, que España en materia de composición musical estaba a la altura de las más cultas naciones de Europa; y tercero, que en materia de música instrumental probablemente había ido antes a la cabeza de todas (3).

Y ¿por qué motivo expresa Riemann que el *Cancionero español* es incomprensible, enigmático o misterioso? Esta opinión, a mi juicio, tiene por fundamento el hecho de que allí se encuentra una música de escuela muy aventajada, que no procede de la tradición artística de las escuelas europeas, puesto que evolucionaba de modo independiente; y como de la España cristiana desde muchos siglos antes no se tiene noticia ni vislumbre de escuela musical alguna a quien adjudicar los progresos de este arte, se hace realmente incomprensible que se encuentre a la cabeza de las naciones europeas, sin haber tenido músicos compositores.

El pueblo español, según esto, disfrutó de un privilegio que no se ha concedido a ninguna otra nación de la tierra: el de tener música peculiar suya sin haber tenido músicos propios (4).

A la creencia en la generación espontánea se llega cuando se ignoran los orígenes de las cosas. Lo lógico y natural, antes de acogerse a esta desacreditada teoría, hubiera sido buscar con más solicitud y cariño, sin prevenciones ni exclusivismos, dónde se hallaban los músicos que la compusieron, ya que las obras musicales es de suponer que no nazcan como las verduras de las eras y los matorrales del monte.

Hemos visto que en las provincias del sur de la Península había brillado una escuela musical de inspiradísimos compositores, los cuales, no sólo no se desdeñaban, sino que gustaban de componer música popular con arreglo a un sistema de canciones indígena español, algunas de las cuales se hicieron popularísimas en España. Si la letra y, sobre todo, la música que aparece en nuestro *Cancionero*, tuviesen los caracteres artísticos que se han descrito por los autores árabes con señales evidentes de que proceden de sus escuelas, ¿no quedaría descifrado el enigma?

Aunque nada sospecháramos ni nada supiéramos por otros documentos de la difusión que obtuvo el sistema coral de los moros en España, este *Cancionero* por sí solo bastaría para evidenciarla y demostrarla. A poco que se recorran sus páginas, ellas nos están diciendo que las composiciones líricas en forma de zéjel eran popularísimas en la Península cuando esta colección se estaba formando: en ella aparecen multitud de poesías estróficas en lenguaje arcaico y vulgar, letras gastadas, alteradas y descompuestas por el uso del pueblo (1), en la misma forma de las de Abencuzmán, y que debían cantarse por todas las clases sociales españolas; véanse los números 12, 13, 17, 18, 35, 41, 55, 58, 60, 61, 67, 74, 85, 86, 91, 111, 113, 114, 118, 121, 127, 131, 138, 159, 170, 171, 175, 176, 178, 180, 189, 191, 192, 200, 205, 211, 215, 223, 227, 234, 259, 264, 278, 295, 298, 301, 341, 346, 369, 370, 371, 406, 407, 409, 416, 419, 422, 426, 433, 435, 440, 447, 449, 452 y 460; es decir, 65 zéjeles, número superior al de las composiciones de este género que aparecen en cada uno de los otros cancioneros españoles.

En éste tropieza el lector con varias piezas cantadas por cristianos que recuerdan la intimidad artística en que vivían con los moriscos; v. gr., aquella

> Quien vos había de llevar
> Oxalá
> Ay Fátima, Fátima (2),

o esta otra:

> Aquella mora garrida
> sus amores dan pena a mi vida (3),

las cuales acentúan la sospecha de que en el *Cancionero* hay música mora.

Y ¿no habrá alguna con señales evidentes, por sus caracteres técnicos musicales, de ser canción árabe pura? Hay una muy singular, cuya letra, bien analizada, nos está contando una larga y peregrina historia, que conviene exponer al por menor en este nuestro estudio: la de los números 17 y 18:

> Tres morillas me enamoran
> en Jaén,
> Axa y Fátima y Marién.
>
> Tres morillas tan garridas
> iban a coger olivas
> y hallábanlas cogidas
> en Jaén,
> Axa, Fátima y Marién.
>
> Y hallábanlas cogidas
> y tornaban desmaídas

---

(1) Al hablar, en su *Diccionario*, de este *Cancionero* dice que su publicación pasó casi inadvertida, a pesar de su importancia y de la luz nueva que proyecta sobre la música de su tiempo. Algunas de sus composiciones deben remontar a la música de los trovadores. Véase también su *Diccionario* voz *ballades*.

(2) Le sorprende no encontrar entre las 460 composiciones del *Cancionero* un solo canon (*Handbuch*, II, parte 1.ª, pág. 89).

(3) *Handbuch*, parte 1.ª, pág. 225.

(4) De España se dice que ha tenido pintores, escultores, arquitectos; pero no ha tenido músicos. Y al ser estudiada su música y no ver músicos, se ha formulado el siguiente juicio: el músico que mejor compone en España es el pueblo (*The Music of Spain* by Carl Van Vechten (New York, Knopf, 1918), página 150). Esta frase de un extranjero se ha repetido por otros aficionados nacionales, v. gr., Luis Nueda, que en su libro *De Música*, pág. 225, dice: "Este país del sol, del cielo azul, ha producido los mejores pintores del mundo y, en cambio, no ha querido dar a luz *ningún músico extraordinario*."

(1) De algunas no queda más que una estrofa, lo preciso para la melodía; en otras se han sustituído las consonancias por asonancias; y en algunas, como en la 449, las cesuras han sido consideradas como versos.

(2) Núm. 85 del *Cancionero*.

(3) Núm. 164. Recuérdese también que el núm. 162 tiene canción en cuyos versos se notan semejanzas de frase con los cantados por la mora en Purchena.

y las colores perdidas
en Jaén,
Axa, Fátima y Marién (1).

Díjeles, ¿quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
—Cristianas qu'eramos moras
de Jaén,
Axa y Fátima y Marién.

Con su gran hermosura,
crianza, seso y cordura
cautivaron mi ventura
y mi bien
Axa y Fátima y Marién, etc. (2).

Esta es una canción mora por la forma métrica de zéjel y por el asunto. Recordemos que allá en Oriente, en la propia capital del imperio abasí, en Bagdad, en la época del mayor apogeo de la música árabe, ocurrió en el palacio real un suceso bastante gracioso, broma ingeniosa, sí, pero de mal gusto, que no nos atrevemos a contar, entre tres muchachas palaciegas y el califa Harún Arraxid. Con este motivo se dice que el Soberano compuso unos versos árabes, que traducimos:

Tres afables muchachas me domeñan;
tienen su morada en mi corazón, pero de allí van adonde su ca-
[pricho les sugiere.
¿Por qué toda criatura del mundo me obedece (y respeta como
[soberano)
y ellas, aun rindiéndome yo a su amor, se me rebelan?
Esto indica que la soberanía del amor
que en ellas reside sobrepuja a mi potestad de soberano (3).

Se sabe que esta canción, tiempos después, fué ejecutada por la célebre Oraib, y que era del género rítmico *taquil primero,* y de la especie de *allegro.*

La noticia del suceso corrió de boca en boca por todos los barrios de la capital islámica, y un poeta popular compuso otros versos, que la gente gustó de cantar y repetir, y son:

Tres (muchachas) se me han metido en el fondo de mis entrañas.
Mi amor las prefiere a todo lo que en el mundo pueda ser deseado.
Los corazones de las tres se engarzaron en el hilo de mi corazón.
Allí permanecerán, en lo íntimo de mi ser, hasta el día del juicio,
siendo las inspectoras y jefes de todo lo que en mi corazón se
[aposentare.

La popularidad de esta canción motivó que fuera aplicada, allá en el Irac, a otros personajes y situaciones. Una versión distinta aparece en las *Mil y una noches,* aplicada a Almotaguáquil (4) y cantada por una de sus cantoras. Los versos de esta versión son casi los mismos; apenas hay insignificante cambio de dos palabras: en vez de ser *afables* muchachas son ya cantoras.

A España llegó también la canción. Mohidín Benalarabi (1) la cita varias veces en sus dos versiones distintas con motivo de ciertas explicaciones de hechos psicológicos del amor místico, y entre los eruditos españoles debió circular, por cuanto algunos poetas la tomaron por tipo de imitación. El monarca omeya Almostáin de Córdoba compuso unos versos en que quiso emular, según nos dicen los historiadores, a Harún Arraxid, mostrándose, como éste, muy dispuesto a someterse a la soberanía amorosa de las tres muchachas. Sus versos dicen así:

¡Qué cosa más peregrina! Temen el ímpetu de mi lanza los va-
[lientes campeones,
y yo estoy medroso ante la mirada de unos ojos lánguidos.
Los peligros de la guerra, en realidad, no son tan temibles:
puédense afrontar o se puede huír de ellos;
pero ¿(cómo huír) si se han apoderado de mi alma tres [jóvenes
[hermosas como] estatuas de mármol,
de bellísimo rostro y de blando y suave cuerpo?
Son como astros que brillan en la obscuridad de la noche y apare-
[cen ante el observador
por encima de las copas de los árboles que se destacan sobre las
[colinas.
Una es como la luna llena; otra, hermosa como un lucero;
la otra, como la (elegante) rama del sauce egipcio.
He rogado al olvido para que me acompañe ante el amor que
[profeso a esas tres muchachas.
(No consigo olvidarlas) el amor es un soberano de autoridad
[superior a los monarcas de la tierra.
Si ellas me abandonaran y me sentenciaran castigando a mi co-
[razón,
aun siendo yo monarca de mi reino, vendría a ser su cautivo o pri-
[sionero de guerra.
A un rey no se le debe reprochar porque se someta a la pasión
[amorosa.
El ceder a las exigencias del amor es acto nobilísimo que equiva-
[le, para mí, a un segundo reino.
Nada obsta para que yo sea un siervo de ellas, con amor rendido,
aunque el resto de los hombres, y aun ellas mismas, sean mis pro-
[pios esclavos.
Si yo no me sometiera siguiendo el impulso de mi cariño,
con exaltada pasión, dejaría de ser yo de [la noble estirpe de]
[Meruán (2).

Aparte de estas versiones e imitaciones eruditas, citadas o compuestas por poetas clásicos españoles (3), debió

(1) Núm. 17 del *Cancionero.*
(2) Núm. 18 del *Cancionero.* Hay otras estrofas más modernas en que los poetas eruditos mezclan quintillas italianas, acomodándolas a la música. Las citadas son, para mí, las estrofas más interesantes.
(3) *Agani,* XV, 78. Otras versiones atribuyen los versos al poeta Elabás ben Elahnaf.
(4) Edición Bulac, IV, 224. Imprenta otomana, año 1307 de la Hégira.

(1) *Fotuhat,* II, 149 y 435.
(2) Almacari, I, 281.
(3) Un literato granadino Abulfádal ben Reduán escribió a su amigo, el poeta Ibrahim ben El hach Annomairi, una carta en verso imitando la canción de Almamún (aquí se lo aplican a otro monarca) *Tres afables muchachas me domeñan.* Su amigo le contestó con otros versos, aludiendo al tema. Almacari (Bulac), IV, pág. 256.

Otras imitaciones de la misma aplicadas a otros objetos o fines, se ven en unos versos de Ahmed ben Loyón, granadino, en Almacari (Bulac), III.

Debieron conocerse en Europa algunas imitaciones de la misma poesía, en sentido místico y simbólico, cuando Dante Alighieri, que conocía muy bien, directa o indirectamente (cosa a averiguar por los italianos) las doctrinas de algunos místicos musulmanes (como lo ha demostrado hasta la saciedad el amigo Asín, en su *Escatología musulmana en la Divina Comedia*) compuso una canción (la XIX de *Il Canzoniere di Dante Alighieri,* Firenze, G. Barbera, pág. 205), que comienza como la versión árabe del pueblo de Bagdad y con argumento semejante a la de Harún Arraxid, en esta forma:

Tre donne intorno al cor mi son venute,
E seggionsi di fore; chè dentro siede Amore,

existir una canción popular en forma de zéjel que fuera el tipo del que derivase la castellana de nuestro *Cancionero*. E indicio de que debió cantarse en España es una alusión que se encuentra en el *Cancionero* de Abencuzmán nombrando (1) a tres moras que debían alegrarse al comenzar las sesiones de música y a quienes llama con estos tres nombres, Axa, Zohra y Mariem. Tales nombres, a mi juicio (fundado en otras alusiones que hace Abencuzmán, de las que se induce que él no reconocía diversidad de razas ni de religiones para su amor) debían ser simbólicos: Axa (nombre de la mujer del Profeta), representación de la mujer musulmana; Zohra (que significa Venus), símbolo de la mujer pagana, y Mariem o María, símbolo de la mujer cristiana.

En el zéjel de nuestro *Cancionero de Palacio*, en vez de Zohra, nombre algo erudito, se sustituye por el de Fátima, popularísimo entre moros y cristianos españoles; así quedaron *Axa y Fátima y Marién*.

Fijémonos ahora en la evolución de este tema lírico. En Harún Arraxid las tres muchachas son esclavas suyas, pero no las nombra ni describe; expresa únicamente el hecho de su cariño y el reconocimiento de la soberanía del amor, ante el cual se rinden los monarcas de la tierra; Almostáin de Córdoba, además de expresar este rendimiento y obediencia de un monarca, las describe diciendo que son muy bellas, pero tampoco las nombra; Abencuzmán pone tres nombres, dos de los cuales aparecen ya en la versión castellana del *Cancionero de Palacio*, en el estribillo que el coro canta. Esta versión, pues, debe derivar de la versión popular que corriera en forma de zéjel entre moros españoles, que son los que las han nombrado.

Aún más; debe notarse que en esa letra española, tan estragada ya como ridícula parodia, se alude al acto poco decoroso de las esclavas de Harún Arraxid, dos de las cuales hallaron *un objeto cogido*, indicio de que en el zéjel árabe español, de donde suponemos que deriva esta letra castellana, se aludiría al hecho indecente que motivó la canción primitiva:

Iban a coger olivas
Y hallábanlas cogidas
.....
Y tornaban desmaídas
Y las colores perdidas.

El pueblo cristiano español, al cantarla, añadió algo: convirtió a las moras en cristianas:

Díjeles: ¿Quién sois, señoras,
De mi vida robadoras?
—Cristianas qu'eramos moras
De Jaén
Axa y Fátima y Marién,

es decir, que aunque son cristianas conservan todavía el nombre moro.

Lo quale è in signioria della mia vita.
Tanto son belle, e di tanta virtute,
Che'l possente signore,
Dico quel ch'è nel core
Appena di parlar di lor s'aita.

(1) Zéjel XII, estrofa 3.ª

El término de la evolución de este viejísimo canto, secular en la Península Ibérica, lo ha encontrado la insigne Carolina Michaelis (1), la cual tuvo la fortuna de hallar que en Parada (pueblecillo de la provincia de Tras-os-montes) aún se conserva actualmente esa canción medieval en esta ya decrépita forma:

As meninas todas tres Marías
Foran a colher andrinas
Quando là chegaram
Acharam-nas colhidas.

En este cantarcillo portugués no sólo son cristianas las tres morillas, sino que llevan el nombre de María las tres.

Tenemos, pues, un cantar del pueblo español que ha vivido más de mil años: nació en Bagdad y se divulgó por el mundo musulmán hasta venir a España, donde ha vivido muchos siglos hasta nuestros días, en que de vejez está agonizando en pueblecillos de Portugal.

Como se habrá podido notar, la forma métrica en que aparece la letra de la canción en el siglo XV tiene todos los caracteres artísticos del sistema musulmán español, con estribillo y estrofas, en las cuales aparece primero el elemento ternario, y al fin, la rima común; es decir, el zéjel de los moros.

¿Y la forma artística de la música?

Aquí está, a mi juicio, lo más interesante, puesto que en la música se halla precisamente el secreto que explica la forma poética. Así como en la letra del estribillo se condensa o resume el tema ideológico o el asunto de toda la canción (dentro del sistema métrico andaluz), del mismo modo en el estribillo musical, o sea en la música que ejecuta el coro, se expone todo el tema melódico en esta forma:

Mi la sol mi do re mi
Redosila, la si do re mi [re mi] (2).

La estrofa comienza por la primera de estas dos frases melódicas, ejecutándola tres veces:

Mi la sol mi do re mi [fa mi]
Mi la sol mi do re mi [fa mi]
Mi la sol mi do re mi

para acabar con la segunda frase:

Redosila, la si do re mi [re mi],

es decir, que la cuarteta musical puede esquematizarse, como la métrica, *aaab*, coincidiendo la forma musical con la de los versos. La letra y la música están, pues, forjadas sobre un mismo molde artístico y pertenecen, por tanto, a la misma escuela.

El ritmo con que puede cantarse es el mismo con que allá en Oriente la ejecutó la célebre cantora Oraib, artista de la escuela clásica; pero la melodía es de suponer que

(1) Véase su *Canc. da Ajuda*, t. II, 935.

(2) Las notas que pongo entre corchetes son cadenciales. Es tópico de las canciones de esta colección el terminar las frases melódicas con la nota cadencial anticipada, seguida de otra nota inmediatamente inferior o superior, para volver a la misma, de este modo *mi re mi*, o *do si do*, o *la sol* (sostenido) *la;* o *la si la*, *do re do*, etc.

no tuviera, allá en Oriente, en aquel entonces, la misma disposición u orden de frases que en nuestro *Cancionero*, porque allá sería monódica y aquí aparece en la forma coral española.

En ésta del *Cancionero*, la cadencia final se realiza en la misma nota con que se inicia la canción, medio por el cual el solista y el coro se indican mutuamente la nota de enlace.

El ámbito de la melodía es la octava justa, es decir, el ámbito mismo de las composiciones de estilo personal de El Mosuli, el compositor clásico de las canciones árabes.

El tono es de *la menor*, perfectamente caracterizado, que, a juicio de todos los musicólogos, es el predominante en la música oriental; y las cadencias, tanto interiores como la final, todas en dominante del modo menor: cadencia que se separa, en cuanto final, de los cánones de composición de la música moderna europea (que exigen la tónica) y es precisamente la característica de la música actual popular andaluza, la cual señalan los musicólogos como derivada del arte árabe.

La melodía, haciendo caso omiso de los arreos polifónicos que la acompañan en el *Cancionero de Palacio*, según la moda de los músicos medievales (cuya tarea consistía en utilizar cualquier tema popular o eclesiástico para sus ejercicios polifónicos), se presta a ser acompañada por una sucesión periódica y regular de acordes que no proceden de tradición artística de escuelas europeas, pues suponen un sistema modulante que en Europa no estaba entonces formulado, ni aun ha podido todavía aceptarse en los cánones musicales europeos como cadencia final, y se ha mantenido tradicionalmente en España en casi todos los preludios de guitarra de las canciones andaluzas actuales y, en una u otra forma, constituye el tópico armónico final de soleares, playeras, polos, paños morunos, fandango, malagueñas, rondeñas y granadinas en Andalucía, de modo semejante a la *Molinera* de Castilla y otras canciones similares de Asturias, Galicia y Cataluña. Y a esa misma combinación armónica se ha recurrido y se recurre por todos los músicos europeos que han querido, en nuestra época, imitar canciones africanas u orientales, es decir, que ha sido considerada por casi todos como el signo distintivo de esa música.

Para afirmar, pues, que esa melodía es árabe, no hay que apelar a adivinaciones instintivas ni a vagas vislumbres, sino a consideraciones técnicas que, en resumen, son:

1.ª El asunto de los versos que constituyen el cantar es, con evidencia, de tradición mora; su origen y evolución se han probado histórica y documentalmente.

2.ª La disposición de esos versos es coral: estribillo y estrofas, en idéntica disposición de rimas de los zéjeles de la España musulmana.

3.ª La música tiene estructura melódica, o disposición artística, que se ajusta, encaja y corresponde perfectamente con la métrica de los musulmanes españoles: es un zéjel melódico.

4.ª Los caracteres internos de la melodía, ritmo, tonalidad y pautas armónicas denuncian, no la derivación de escuelas artísticas europeas, sino de la escuela árabe.

Es, además, una miniatura musical, preciosa, delicada, expresiva, producción de artista consumado, que supo ajustar variados acordes bien modulados, de rica armonía, a melodía sencilla, de fácil ejecución, dispuesta a ser aprendida por el pueblo, es decir, caracteres que coinciden con los informes que tenemos de la escuela musulmana española.

Esta canción, pues, reúne todo lo esencial para acreditar su origen y procedencia; y así como una taza de loza de China se la puede y debe reconocer, aunque aparezca en el fondo del Atlántico, del mismo modo hay que reconocer como de la escuela musulmana esta pieza musical, aunque hubiese aparecido en las regiones polares, con mayor motivo habiéndola encontrado en el mismo país productor, en tiempos en que estaba vivísima la tradición artística de la música árabe.

Y es monumento artístico que está de continuo atestiguando en favor del ingenio y buen gusto de los artistas españoles que lo construyeron, aunque se le encuentre viajando y recorriendo, como ente volador, los países del mundo. En la edad contemporánea la melodía de *Las tres morillas* aún está emocionando a todos los públicos de Europa: Mendelssohn le puso una espléndida armonización, que no difiere esencialmente de la primitiva, en su celebérrimo *Andante de la 4.ª sinfonía;* y Meyerbeer engarzó esa soberbia canción, como brillante en rico collar, en los lugares más preeminentes de su ópera *La Africana* (1).

Tenemos, pues, una melodía entera de la escuela musical musulmana española, por la que nos informamos de que el pueblo español ha sido lo bastante artista para construírla y conservarla íntegramente en su estructura métrica, melódica y armónica.

Ahora bien, esta pieza musical no se introdujo de modo vergonzante o subrepticiamente en la música de los cristianos españoles; el hecho de su conservación, nos está diciendo que debió ser popularísima, y nos lo demuestra más el número de las versiones musicales que de ella se encuentran en el mismo *Cancionero de Palacio*, donde ella figura.

La versión popular más bien conservada es, a mi juicio, la del número 17. Su letra es una parodia que indica el cansancio de la repetición seria y formal del canto. La melodía apenas quizá se ha alterado en unas notas por exigencias polifónicas (2).

Otra versión más erudita, alterada en su segunda frase melódica (3) y en otros pormenores por el polifo-

(1) Al principio del *Preludio* y en los comienzos de los actos I y III, con la sentida letra:

Addio, patria nativa,
Addio, mio solo Amor.

(2) No debo en la ocasión presente descender a pormenores, porque he de guardarlos para cuando trate ex profeso del *Cancionero*. Ahora me ciño a los antecedentes más precisos para que el lector se explique la interpretación que daremos a las Cantigas.

(3) Los polifonistas la transportan a modo mayor.

nismo, es el número 18. Letra algo pedante y erudita; pero de interés porque aparecen huellas que implícitamente confirman la historia de la canción.

Otra versión de más bajo estrato popular, con letra indecente y tabernaria, en forma estrófica vulgar, es el número 245. La melodía ha perdido, por descuido o torpeza de cantores chabacanos, una de las frases, empobreciendo la forma primitiva y quedando casi con un solo miembro melódico (1).

Otra versión popular, alterada por contagio de otras canciones, que tenían frases armónicas equivalentes y cadencias distintas que suponen la intervención de algún artista popular, algo virtuoso, es el número 53.

Otra versión, con ritmo muy elegante, distinto del de la 17, un poco adornada con notas que imitan las percusiones del laúd y con frases en la estrofa que modulan a *re* menor agradabilísimamente, obra de compositor muy diestro, es el número 162.

Otra versión adornadísima con melismas largos y tendidos, propios de un cantor que desea lucir todos sus recursos artísticos, es el número 193.

Todo lo cual demuestra, a mi juicio, que el tema melódico de *Las tres morillas*, vivía en todas las capas de la sociedad cristiana española, desde el cantor vulgar, rústico, callejero o tabernario, hasta el cantante presumido y virtuoso que vivía a sueldo en los palacios, pasando por todos los intermedios sociales y artísticos.

Este tema, además, aparece manejado por varios músicos cristianos que firman en el *Cancionero*: por Encina, en el número 79, en canción de sobria melodía; en el número 262, versión melismática; en el 240, versión un poco amplificada; en el 381, con variantes y modulaciones; por Millán, en 379, y por Baena, en 352 y 395, que dan versión de variaciones. Y como tema de estribillo de otras canciones, aparece en el número 229, de Gabriel; 422, de Lagarto; 336, anónimo; 367, de Jacobus, y en 390, de A. de Toro, las cuales pertenecen a géneros diversos.

Cuando un tema musical ha llegado a tales extremos de difusión, ya creo que no debe abrigarse duda de que es antiguo y tradicional. Si, pues, un tema de música árabe, de estructura árabe, llegó a ser tradicional y popular en Castilla antes del siglo XV, no debe extrañarnos que haya otros en esa colección los cuales, sin la etiqueta externa de su origen, pertenezcan a la misma escuela.

El tema de *Las tres morillas* tiene, dentro del *Cancionero*, otras melodías hermanas o con señales inequívocas de pertenecer a la misma familia, aunque la letra con que se cantaban no lo declare de modo directo, como *Las tres morillas*.

Hagamos un ensayo de aproximación entre la canción de *Las tres morillas* y los números 159 y 4:

Núm. 159.
Esquema de la letra: *aa bbba*. Como el zéjel árabe.
Idem de la melodía: *ab a'a'ab*. Zéjel melódico (1).

Núm. 4.
Esquema de la letra: *xaa bcbccaa*. Hibridación de quintillas italianas con estribillo español.
Idem de la música: *abc acacabc* (2).

Cotejemos las tres melodías:

Las tres morillas: mi la sol mi do re mi | re do si la | la si do re mi.
Núm. 159:
mi fa sol la si do si la sol fa mi | mi fa sol la | re do re mi.
Núm. 4:
Mi fa sol la la sol la la, la si do re do si sol mi | do re mi fa | mi mi re mi.

Los tres miembros de las tres canciones siguen la misma tendencia orgánica, obedecen a pautas armónicas, producto de imitación unas de otras dentro de la misma escuela artística.

Cualquier técnico que analice con un poco de detenimiento estas tres melodías, reconocerá el parentesco inmediato de las mismas, sobre todo si se fija en que las tres comienzan y acaban en la misma nota, las tres tienen el mismo ámbito (3), las mismas inflexiones de marcha ascendente y descendente, el mismo tono y, lo más especial, el mismo sistema armónico que consiente terminar con cadencia final perfecta en la dominante del modo menor (4). Las tres, además, tienen pasajera o rápida modulación al tono mayor respectivo, aunque en el número 159 no aparezca tan marcada. Esta lleva marcha más gradual, sin saltos ni inflexiones. Parece, por eso, más sencilla y más popular.

Esta melodía del número 159, en vez de haber servido, como la 17, para expresar emociones de alegría plácida, propia del amor satisfecho, se ha unido a letras en que se exponen emociones de melancolía erótica, de soledad, tristeza o amargura. Es tema musical de muchísimas canciones populares medievales españolas que contiene el *Cancionero de Palacio* (5).

(1) El fenómeno de quedar un solo miembro melódico, haciéndose monótona por el uso vulgar, es frecuente en este *Cancionero*.

(1) Pongo *a'* para indicar que es la misma frase con ligeras variantes; tan ligeras que se reconoce perfectamente la identidad primitiva. Es alteración pequeña posterior a su composición.

(2) Estructura que no es clásica; pero antigua. Veremos después que pertenece a un período postclásico, de que trataremos al llegar a las Cantigas, que pertenecen a este sistema.

(3) De octava; sólo hay una escapada de nota más alta en el núm. 4.

(4) Hay un testimonio no técnico, pero evidente, a mi modo de ver, de que las tres son parecidas: el pueblo español, que usaba de las tres, al cantarlas, pasaba de una melodía a otra: hay versiones de las mismas melodías, que comienzan por la primera frase de una y siguen o acaban con la 2.ª frase de la otra; sobre todo los últimos miembros que son más cortos, y por ser equivalentes armónicamente se prestaban al contagio o confusión.

	re do si la	la si do re mi
por	do re mi fa	mi mi re mi
o por	mi fa sol la	re do re mi.

El pueblo al cantar una canción, si ésta le sugiere, por semejanza, el recuerdo de la otra, se pasa a esta última, sin advertir que son miembros de dos canciones diferentes. Cotéjense las varias versiones y se apreciará el fenómeno.

(5) De estas versiones deben derivar muchas de las canciones tristes andaluzas de hoy, sobre todo las soleares.

Juan de Valera firma el número 264, que es una versión un poco floreada y alterada en ciertas notas de la 159, conservando, no obstante, su estructura de zéjel melódico. El anónimo número 207, que es canto triste de mujer, con letra popular, es variante del mismo tema. El número 195, canto masculino triste, dolorido por penas amorosas, es el mismo tema melódico, variando alguna cadencia en la estrofa. El número 189, firmado por Aldomar, es un arreglo del mismo tema y canción triste también. El número 365 es canción melismática, triste, de cantante virtuoso que maneja el mismo tema. El número 153 es otro canto triste en que aparece el tema algo disfrazado con cadencia a la subdominante del menor y a la tónica. En el número 416, anónimo, aparece el mismo con una delicadísima modulación que implica la intervención de compositor muy instruído. Y así podría decirse de otras como el 264 (adjudicado a Juan de Valera) que conserva el tipo de zéjel, etc., etc.

La melodía del número 4 tampoco se halla solitaria en el *Cancionero*. Hay versiones distintas con letras populares, que indican su gran difusión y uso, v. gr., el número 5, el número 206 (en re menor) y el número 157. El número 44 es versión menos severa (instrumentalizada o adornada). De éstas deriva el número 209, que es melodía bonitísima, artística y sentida.

Y si nos queremos fijar, no en todo el desarrollo de la frase melódica, sino parcialmente en ciertos modismos con que unas se han contagiado de otras, el número sería tal que habríamos de citar casi todas las piezas del *Cancionero;* porque la repetición de ciertas fracciones de frase ha sido tan frecuente que las ha convertido en tópicos musicales de esa escuela artística (1).

En resumen, que la música de estas canciones constituyó fondo muy considerable de la música popular de los cristianos españoles.

Ahora bien, ¿se podrán distinguir las escuelas artísticas de donde proceden las canciones de ese *Cancionero?*

Hay medio técnico para certificarse, con bastante fundamento, de las escuelas artísticas de que proceden: su estructura o disposición melódica. Recordemos que las canciones árabes, en tiempos de El Mosulí, se distinguían de las bizantinas por esa misma disposición melódica, es decir, por el orden de colocación de las frases, o plano general de la composición, no por las gamas ni por la línea melódica ni por los ritmos. El plano, pues, constituye uno de los principales elementos artísticos que distingue las escuelas árabes de las no árabes, como la planta de los edificios, el sistema arquitectónico que presidió a su construcción.

Pues bien, la disposición de los períodos melódicos en las piezas musicales de este *Cancionero* es tal, que coinciden casi todas con la disposición métrica de las cuartetas árabes: el *dubait* persa y el zéjel musulmán andaluz, es decir, como si hubieran formado todas ellas un sistema único con los caracteres comunes de las formas más populares de Oriente y de Andalucía, apareciendo la música moldeada con molde común a todas ellas.

En efecto, el 85 por 100 de las composiciones del *Cancionero* tiene disposición que se puede esquematizar de la manera siguiente:

ab — (Estribillo compuesto de dos frases melódicas.)

xxab — (Estrofa compuesta de dos miembros: *x* repetido y estribillo *ab*.)

Notemos que es fórmula algebraica que se adapta a cada una de las cuartetas antedichas.

Si las dos frases musicales que integran la melodía se ponen enteramente en el estribillo tendremos: *ab*. Hemos dicho que así como en la métrica el estribillo señala el tema o asunto, el metro y la rima común de las estrofas, en la música se enuncia el tema melódico en el estribillo y después las estrofas aprovechan la melodía del estribillo, a semejanza del cual ellas se construyen. Esto puede hacerse de varios modos.

Si la estrofa comienza con la primera frase del estribillo, nos dará el siguiente esquema *aaab,* es decir la cuarteta española. Ejemplo, el número 17 del *Cancionero*:

Mi la sol mi do re mi
re do si la, la si do re mi. } Estribillo *ab*.

mi la sol mi do re mi [fa mi]
mi la sol mi do re mi [fa mi]
mi la sol mi do re mi
re do si la, la si do re mi [re mi]. } Estrofa *aaab*.

Pero si la estrofa, en vez de comenzar por el primer miembro del estribillo, empieza por el segundo, nos dará *bbab,* es decir, la cuarteta persa, forma en que aparecen varias piezas del *Cancionero*. Ejemplo, el número 35 (1):

La sol fa mi do re do
Do si re do si la sol (sostenido) la } Estribillo *ab*.

Do si re do si la sol (sostenido) la
Do si re do si la sol (sostenido) la
La sol fa mi do re do
Do si re do si la sol (sostenido) la } Estrofa *bbab*.

Esa similitud de formación de ambas cuartetas, árabe-persa y española (sólo se diferencian en la elección de la fracción melódica; la española, escoge la primera; la árabe-persa, la segunda), nos sugiere la explicación de

(1) Al enlazarse unas con otras las de distinto género, han formado un conjunto con caracteres comunes. En ese *Cancionero* se distinguen perfectamente, por la música, unas cuantas canciones italianas populares, otras extranjeras y algunas del Norte de España. Las demás forman un conjunto homogéneo.

(1) Aunque lleve en el *Cancionero* el nombre de Juan del Enzina, sépase que éste, como la mayoría de los músicos cuyo nombre figura a la cabeza de las canciones, es mero arreglador polifónico, no inventor de la melodía principal. La demostración de este juicio es larga y requiere más espacio; pero para que el lector curioso o perito pueda evidenciarse de la verdad del hecho, basta una consideración: la de que una melodía es imposible que la inventen dos personas distintas, y el núm. 2 del *Cancionero* es la misma melodía que el núm. 3 y se adjudica a dos personas distintas. Lo mismo ocurre con los núms. 48 y 259, 110 y 120, etc., y son muchas las anónimas que en otros números están firmadas. Los músicos de la Edad Media solían trabajar sobre un canto ya existente (*cantus prius factus*).

sus respectivos orígenes. Los musulmanes de Oriente debieron acoplar la música bizantina a su métrica tradicional, aplicando la misma frase melódica a los versos de igual rima; y diversa frase melódica, a los de diferente rima, con lo que la cuarteta musical quedaría *bbab*. Los españoles, al hacer coral la música árabe de Oriente, imitaron la cuarteta árabe-persa, pero eligiendo para las repeticiones distinto miembro de la melodía original, el primero en vez del segundo, y así resultó una cuarteta nueva *aaab*.

La disposición de la cuarteta musical persa es, a mi juicio, de forma artística superior a la andaluza, para canción monódica, es decir, la ejecutada por un solo artista; la frase *a* puesta en tercer lugar, viene en el punto más a propósito para que la expresión musical llegue a su mayor intensidad, pasando al descanso final mediante un ritornello de la frase inicial. El ejecutar tres veces seguidas el mismo miembro melódico, como en el zéjel melódico español, produce algo de monotonía; pero esa monotonía facilita la intervención popular: el coro oye repetidas veces al solista la primera frase, que luego ha de repetir aquél.

Como la disposición métrica y melódica árabe-persa, debió aparecer en Oriente, antes de entrar en España, hay que considerarla más antigua; y la cuarteta española o andaluza, se explicará ya por imitación diferenciada de la cuarteta árabe-persa. No se diferencian, como hemos dicho, más que en la elección del miembro con que ha de comenzar la estrofa: la persa eligió el *b*, la española el *a*; pero esta pequeña diferencia de posición de frases melódicas determina estructura por la cual la frase patética de la estrofa está colocada en sitio distinto.

Esa forma andaluza se hizo menos monótona al subdividirse los miembros de la cuarteta, alternando miembros melódicos, al alternar las rimas poéticas. Ejemplos, el número 442 y el número 4, el cual es así:

Mi fa sol la la, sol la la
La si do re do si sol mi
Do re mi fa mi mi re mi
} Estribillo *abc*.

Mi fa sol la la, sol la la
Do re mi fa mi mi re mi
Mi fa sol la la, sol la la
Do re mi fa mi mi re mi
Mi fa sol la la, sol la la
La si do re do si sol mi
Do re mi fa mi mi re mi
} Estrofa *acac abc*.

Total: *abc acacabc*.

Esta combinación ya no es posible adjudicarla exclusivamente a uno de los dos sistemas, árabe-persa o andaluz, puesto que la estrofa comienza con las frases *ac*, es decir, la primera y la última del estribillo. Es evidentemente una fusión de ambos; por consiguiente, ha debido realizarse cuando el sistema español estaba ya iniciado, puesto que entra como elemento en la fusión.

Comenzada ya la mezcla o amalgama de los dos sistemas, perdida ya su pureza primitiva es fácil que a los compositores se les ocurriera el deseo de dar más variedad y riqueza a los cantos, y, en vez de aprovechar exclusivamente el tema enunciado en el estribillo, usaran de otros que se prestaran mejor a forjar combinaciones nuevas. Ejemplo, el número 6:

Sol sol la sol sol sol fa re do
Mi fa mi do re mi
} Estribillo *ab*.

Sol sol la la sol la si do sol
Sol sol la la sol la si do sol
Sol sol la sol sol sol fa re do
Mi fa mi do re mi
} Estrofa *ccab*.

En esta canción la frase primera de la estrofa viene a ser, en parte similar, y en parte distinta de la primera del estribillo. Esto indica que, en cuanto similar podría considerársela como tipo *a'a'ab*, es decir, de tipo español; pero como distinta hay que aceptar el esquema total *ab ccab*.

Pero aun cuando las estrofas comiencen realmente con melodía distinta de la del estribillo, como en la canción número 162, siempre resulta que todas las combinaciones, sea tipo zéjel español *aaab*, sea tipo *dubait* persa *aaba* (o *bbab*, que es lo mismo) y el tipo de fusión o cambio *ccab*, todos pueden entrar bajo una fórmula algebraica *ab xxab*; es decir: primero, el estribillo melódico; luego la estrofa compuesta de una frase repetida, tras de la cual sigue la música del estribillo.

¿Se sujetan a esta disposición melódica las piezas musicales del *Cancionero de Palacio?*

De la forma sencilla, árabe-persa o andaluza pura *aaab* o *bbab*, habrá unas..... 15 canciones.
Del tipo sencillo de fusión, *ab ccab*, unas... 65 (1)
Subdivididas, tipo *abc dcdcabc*, unas..... 227 (2)
Con indicios de haber tenido esas formas primitivamente y luego alteradas..... 63

Hay además algunas, como la música de los romances españoles, en número de 25, que tienen la estructura *abcd*.

En resumen, tiene la forma especial de la lírica tradicional hispanomusulmana (en la que se incluye la árabe-persa) el 85 por 100 de las canciones de ese *Cancionero*. Y como en el 15 por 100 restante hay formas vulgares alteradas por el uso, aparte de algunas italianas y francesas (que llevan su respectiva letra italiana o francesa) puede afirmarse que la casi totalidad tiene música española que refleja la disposición artística del sistema lírico musulmán. Esa estructura inconscientemente conservada es, para mí, muy probatoria.

Un examen minucioso de todos los demás elementos artísticos nos lleva también a la íntima convicción de que esta música tiene los caracteres internos adecuados substancialmente a esa estructura formal externa, es decir, a la disposición de sus frases melódicas, y, por consiguiente, no es música formada por aluviones sucesivos de extrañas escuelas, ni siquiera por imitaciones hechas en época posterior al de su composición (3).

(1) Algunas tienen un miembro más en estribillo, *abc ddabc*.
(2) Algunas tienen un miembro más en estribillo, *abcd efef abcd*, o *abcde fgfg abcde*.
(3) Las imitaciones posteriores hechas en Europa en la Edad

Hemos visto que la estructura melódica corresponde a la disposición métrica de las cuartetas árabe-persas *aaba* y a la cuarteta española *aaab*, de cuya fusión deriva *xxab*, con subdivisiones matemáticas cuya complejidad garantiza que no es caprichosa la alternativa de rimas en la métrica y la de frases melódicas en la música. Pues bien, las dos frases *ab*, sobre las que se basan las repeticiones y alternativas, se suelen contraponer o diferenciar en la melodía: si la parte o frase melódica *a* se forma en la región alta de la escala musical, la *b* de ordinario se formará en la región baja, o viceversa, y de ese modo se recorren las dos regiones de la escala, es decir, toda la octava, que constituye generalmente el ámbito de las canciones (1).

Si la canción es coral-popular y hay parte para el solista y parte para el coro (2), la parte del coro estará en la región más baja o será más sencilla y susceptible de ser cantada por el pueblo, quedando para el solista la melodía más difícil o de mayor esfuerzo o habilidad.

La nota de las cadencias, que ordinariamente es la tónica, suele anticiparse para intercalar la inmediata en grado; si esta inmediata es de grado superior, será de un tono o semitono, v. gr., *do re do, la si la, mi fa mi;* y si está debajo de la tónica será casi siempre un semitono: *do si do, fa mi fa, re do* (sostenido) *re,* etc. De este modo se insinúa o avisa al público que va a terminar la frase, especialmente al final de la canción. Y para que el coro no tenga duda en la entonación de su estribillo, éste suele comenzar con la misma nota con que termina la parte del solista. De esta manera, al oír el coro la última nota del músico cantor, puede aquél entonar continuando esa nota y principiar su canto repitiendo las frases melódicas que ha oído al cantor en la última frase de la estrofa. Esta es la razón interna que explica la disposición constante que hemos esquematizado así: *ab xxab.*

La música de las piezas del *Cancionero* es toda ella vocal, como la de tradición clásica árabe (3), es decir, para ser ejecutada por el instrumento más noble del mundo, que es la garganta humana; y ésa guarda tal respeto a su propia dignidad que no suele permitirse la licencia o el capricho de remedar la música de los instrumentos acompañantes: en esas melodías rarísimas veces aparecen los arpegios del salterio, arpa ni canún, ni los de guitarra o laúd, ni las caudas, trinos y apoyaturas de la flauta o albogue, ni las notas monótonamente ritmificadas de cornetas, tambores o adufes, ni tampoco los virtuosismos exagerados y anormales de garganta.

Muchas canciones sólo tienen una nota musical para cada sílaba del verso; y su ámbito, que es de una escala, lo recorren gradualmente sin saltos bruscos ni rosalías propias de instrumentos: algunas son como dramáticos recitados de superior factura artística. Suele comenzarse por nota baja, insinuándose sin esfuerzo, para ir aumentando la intensidad y el movimiento con suaves inflexiones, por las que se va subiendo, acentuándose la expresión, hasta llegar a la nota patética con la voz más viva y más alta, que se mantiene un momento, para descender luego rápida y posarse descansadamente en la tónica baja (1).

Todo esto nos indica que tienen sistematizada y reglada la expresión, elemento artístico complejo que no aparece en Europa, a juicio de los musicólogos, hasta un siglo o dos después.

Esa música usa de melodías tristes o alegres, según la letra es alegre o triste. Para ello se ayuda del ritmo que marca, con su velocidad o pausa, la viveza o apacibilidad de la emoción.

Los ritmos son variados y algunos de ellos, se ve claramente, son los mismos que nos describen los autores orientales: *taquil primero* y *segundo, rámel* y *hezech* y algún *majurí.*

Y está tan íntimamente adecuada a la letra, que sería difícil darle otra distinta de la tradicional, razón por la que ésta se ha conservado.

Pero lo que marca la incomparable excelencia artística de esa música son dos caracteres que la distinguen de la que, en Europa en la Edad Media, se componía por los artistas educados en escuelas de contrapunto, discanto y demás combinaciones polifónicas, y son: la tonalidad y la armonía. En estas canciones se revela claramente la modalidad, es decir, los tonos mayores y menores perfectamente fijados (2), con sistema armónico regular (3), hasta con dúo

---

Media, en rondós, baladas, etc., se denuncian precisamente por la falta de adecuación interna a la forma coral primitiva, aparte de otros descuidos de composición que ponen en evidencia que no es música árabe original sino recompuesta.

(1) El lector que quiera evidenciarse de este hecho puede verlo en los núms. 4, 6, 12, 17, 50, 53, 131, 144, 150, 159, 162, 188, 192, 193, 416, 423, 426, 442, etc.

(2) Hay muchas que tienen la forma coral y, sin embargo, están destinadas a cantarse por cantores cortesanos. La forma, que primitivamente fué coral, se aplicó a lo monódico también.

(3) Con la circunstancia especial de que gran número de canciones son para cantadas por mujer, v. gr., los núms. 4, 5, 6, 56, 91, 101, 103, 114, 131, 132, 143, 162, 164, 175, 207, 209, 215, 220, 227, 237, 285, 324, 346, 398, 402, 409, 410, 411, 420, 421, 423, 424, 434, 448, 450, 451, etc.; algunas son diálogos entre hombre y mujer, como los núms. 197, 413, 440, 454, etc.; y varias son indecentes, de burdel y taberna, como muchos zéjeles musulmanes.

(1) Algunas, en vez de comenzar por nota baja, irrumpen desde el principio con la nota más alta y viva, para bajar con alternativas de fuertes y pianos, y acaban en la octava baja, del tipo de las de El Mosulí, cuya descripción recordamos en su lugar. Véase como ejemplo el núm. 442.

(2) *La* menor y *do* mayor; *mi* menor y *sol* mayor; *re* menor y *fa* mayor, con los accidentes necesarios para caracterizarlos.

(3) Al hablar de armonía, como lo he dicho anteriormente, lo he de hacer con arreglo al tecnicismo moderno, aunque la armonía de esas canciones esté concebida más dinámicamente que la que formulan los teóricos europeos, los cuales la han concebido algo estáticamente, con fórmulas de acordes de órgano o piano.

La marcha armónica, o sea, la sucesión alternada de acordes, es sistemática en estas canciones, y algunas sucesiones son tan especiales que sólo después de uno o dos siglos han aparecido en Europa, v. gr., la del núm. 159, en que se suceden en el modo menor de esta manera: 1.°, acorde de tónica; luego el de la superdominante, y después el de dominante, con cadencia final en el de dominante.

de tercia (1), y con modulaciones rápidas y sin preparación, indicio evidente de que ya es viejísimo el procedimiento para modular. Aparece más clara la modulación en las canciones bimodales, que son muchas (2).

La tonalidad se manifiesta sin la exigencia de terminar en tónica (3), porque no es preciso que el descanso final sea en ella; y la modulación no está reducida a cambios de tono del mayor al menor y viceversa, sino a otros, si bien, para los más raros, se acude al recurso técnico de prepararla, ya por alteración de los acordes consonantes por medio de sostenidos o bemoles, ya por el paso de acordes comunes entre los tonos.

Todas ellas pertenecen a un sistema armónico que, por su temperamento y cromáticos recursos, aparece en un estado de progreso tal, que no ha sido alcanzado por la música de otras naciones de Europa hasta el siglo XVIII.

Gevaert atisbó algo de esto en la música de los vihuelistas españoles del siglo XV y XVI (4); vió en éstos una variedad ingeniosa de dibujos melódicos, melodías de dulzura llena de encanto, plenitud de acordes *extraños a las tendencias europeas contemporáneas;* armonización tan natural y tan poco arcaica que se diria que es de un siglo después: se siente en las piezas de los vihuelistas el modo mayor; y las cadencias finales hacen presentir ya el menor moderno, introduciendo la nota sensible en el acorde de dominante; la modulación melódica es tan sorprendente, que podría pasar por rara en el año 1800 en Europa. Esa música se distingue fácilmente de la de los contrapuntistas francobelgas, por la ausencia de artificios técnicos. Y la obra de Millán (guitarrista que vivía en 1525) especialmente implica una tradición técnica sólidamente establecida, y supone, por consiguiente, una sucesión de artistas hábiles que remontan a varias generaciones.

Y Millán no se formó en Italia, como sospecha Morphy, sino que, a juicio de Gevaert, es indígena español.

Este insigne historiador, al admirar la armonización racional de vihuelistas españoles, exclama: "la evolución más importante y la más misteriosa de la música europea viene a hacerse inteligible con el estudio de los vihuelistas españoles."

(1) Como seguros se pueden citar los núms. 14, 66, 121, 222, 224, 228, 230, 241, 248, 278, 279, 415, 433, 434, 437, etc.

(2) Para evidenciarse del hecho de la existencia de modulación basta con que el lector estudie una o dos canciones, v. gr., el núm. 25 y el 41.

Como estos fenómenos los hemos de estudiar más adelante en la música del siglo XIII, reservamos para entonces explicar el sistema armónico.

(3) Como sistema coral, en que tras unos cantan los otros, enlazándose mutuamente, no exige que las melodías terminen en tónica; son muchas, relativamente, las que acaban en dominante, sobre todo en el modo menor, en el cual se da perfecta sensación de cadencia final, por cierto procedimiento armónico que ya se explicará.

A veces queda en alto la melodía, al fin de canción, con acorde de séptima dominante, resolviendo en la nota inicial como si se trazara un círculo sin fin.

(4) Véase su Prólogo a la obra *Les Luthistes* de Morphy, págs. IX, X y XI.

Pero para aclarar completamente el misterio hace falta averiguar el origen de esa música de los vihuelistas, la cual es de la misma naturaleza que la del *Cancionero de Palacio* (1): no proceden de escuelas artísticas europeas.

Fetis nos describe el estado de la composición musical en Europa en aquellos siglos del modo siguiente:

"Hubo tiempo en que no se podía decir que los músicos componían, sino que arreglaban sonidos: esto fué durante tres siglos, desde fines del siglo XIII hasta 1590. Algunas miserables cantilenas populares y el canto llano eran las únicas melodías que se conocían; no era raro ver el mismo tema servir para veinte composiciones diferentes, aplicándose a toda clase de letra. Ninguna huella de expresión, entusiasmo, pasión ni elevación se notaban en la multitud de misas, motetes, canciones, a varias voces, y madrigales que entonces se publicaron (2)."

Además de presentar la música del *Cancionero* que analizamos una perfección técnica no alcanzada en aquel tiempo por las escuelas europeas, se nota un contraste muy violento entre la letra y la música. Hay letras majaderas y chabacanas, cuya música es lindísima, artística, refinada, v. gr., los números 426, 442, 454; o letra vulgarísima y prosaica, aplicada a música de altos vuelos y difícil, v. gr., el número 434, fenómeno que evidencia que proceden de personas distintas: los que aplican la letra, no son los que compusieron la música. La música estaba compuesta por artistas muy técnicos de edades anteriores.

Pero la prueba más demostrativa es que las letras más populares y anónimas se han conservado en forma de zéjel, mientras que las compuestas por poetas eruditos o cortesanos, muchas de ellas reflejan modas nuevas de poesía, sobre todo, el de las quintillas italianas (de las que hay unas 150 canciones aproximadamente); sin embargo, a esas quintillas se les añaden estribillos o glosas que son precisas para corresponder con la estructura coral de la música que se les aplica. Ha variado, por consecuencia, la disposición de rimas en la estrofa, pero se ha mantenido la estructura tradicional de la música. Los que han utilizado esa música han sido meramente poetas, no compositores musicales, por cuanto no han recompuesto la música, dejándola en su forma primitiva.

Si, pues, nos encontramos con una música de formas geométricas, propia de arte sutil e ingenioso, que exige la intervención de artistas compositores de habilidad extraordinaria, sin que exista escuela contemporánea a la que se pueda adjudicar; y la estructura métrica y melódica sólo tienen explicación completa mediante tipos más antiguos de un sistema artístico que precedió, habrá que

(1) En algunas piezas del *Cancionero* figura el nombre de Millán el vihuelista, a que alude Gevaert.

(2) *La musique mise à la portée de tout le monde* (2.ª edición, París), pág. 81. Cousemaker en su obra *Chants populaires*, pág. XVI, cita la opinión de Kretschmeer (autor de un libro de Volkslieder), el cual afirma: "toda música melódica entre nosotros en el siglo XV es de cantos populares". Y Tiersot, *Hist.*, página 534, dice: "la escuela polifónica del siglo XV y XVI es de arte decadente."

confesar que a éste se debe la composición de esa música (1).

Y esa es evidentemente la explicación del enigma que Riemann encontró indescifrable dentro de la tradición europea. Y la demostración llegará a la plenitud de su fuerza probatoria, desde el momento en que nos evidenciemos de que esa tradición artística española que aparece en los siglos XV y XVI deriva de otra anterior, hasta ahora desconocida y aun insospechada, lo cual nos evitará el caer en el abismo científico de la generación espontánea.

Remontémonos, pues, a período más arcaico y veremos cómo tres siglos antes existía ya en España esa música, exactamente con los mismos caracteres que sorprenden en el siglo XVI: en las Cantigas del Rey Sabio.

CAPITULO XIV

LAS CANTIGAS DEL REY SABIO. TENTATIVAS INFRUCTUOSAS PARA INTERPRETAR LOS MS. DE MÚSICA PROFANA DEL SIGLO XIII, Y, POR TANTO, LOS MS. DE LAS CANTIGAS.

La música de las Cantigas está guardada, desde hace muchos siglos, como en misterioso recinto circundado de altos e inaccesibles muros, con las puertas cerradas y las llaves perdidas. Estas llaves dejáronse abandonadas en obscuro rincón, al que no se puede llegar sino por escondido sendero, tras una marcha de dos o tres siglos. A esto se debe el retorno cronológico que ahora hemos tenido que hacer.

La música de las Cantigas está escrita en notación musical enigmática, cuya clave se perdió; hay que seguir en épocas posteriores los rastros de la música derivada de la misma escuela, que se halle escrita en notación moderna y clara, para servirse de esa música como llave que abra el misterioso recinto. Todo aquel que se ha empeñado en entrar por las rutas habituales ha tenido que quedarse chasqueado en las afueras, sin enterarse de lo que hay dentro.

Son varias las tentativas que se han realizado para descifrar o interpretar la notación musical de las Cantigas; pero todas ellas han tropezado en los mismos escollos en que han chocado los investigadores de la música medieval, sobre todo los que han emprendido la tarea de descifrar los manuscritos de los trovadores, cuya notación es similar a la de las Cantigas.

La interpretación de la música de los trovadores ha sido empresa de gran atractivo para los eruditos europeos, porque del estudio de la música podría salir no sólo la explicación de su naturaleza técnica sino también la solución del problema de los orígenes obscurísimos de la poesía de los trovadores, cuya forma estrófica ha sido considerada como tipo de toda la lírica medieval europea.

(1) A los enterados de la forma artística de algunas canciones medievales europeas, los tipos antes mencionados *aaab* y *bbab* les recordarán la estructura de rondós y baladas de la Edad Media. Ya veremos, después, que esta semejanza se debe a que penetró también en Europa la música árabe en los siglos XII y XIII, con la disposición de frases melódicas de la lírica árabepersa y andaluza.

Juan Beck de Estrasburgo afirma (1) que el origen de la poesía de los trovadores ha tenido que permanecer misterioso mientras se ha estudiado exclusivamente el texto poético de sus canciones. "La obra de los trovadores —añade— es un hecho sin precedentes en su parte literaria; por más erudito que sea el filólogo no encontrará, en el vasto tesoro de las literaturas anteriores, canciones que posean, ni aun en germen, los rasgos característicos de la poesía trovadoresca. El estudio de sus orígenes debe, pues, reservarse a la historia de la música, porque la música no sólo es parte integrante de la obra de los trovadores, sino precisamente aquella que determina la forma poética de sus cantos (2).

Pero la notación musical de los manuscritos de los trovadores se ha resistido obstinadamente a ser interpretada. Son muchos los que lo han intentado, mas ninguno ha conseguido encontrar la clave. Aubry recuerda las tentativas de Laborde, Perne, Fetis y Ambrós, desacreditadas ya, y de las que nada queda. Riemann cita las de Houdard y Dechevrens, aparte de otras que no han tenido aceptación, entre las cuales está la de Cousemaker.

Modernamente, en nuestros días, continúa el afán y el empeño; pero el problema continúa hermético: el enigma no se descifra. Y no ha sido por falta de diligencia ni de talento de los investigadores, pues se han realizado milagros de paciencia benedictina, iluminada por vastísima erudición, crítica, agudeza y sagacidad que raya en adivinación: el resultado ha sido siempre, al transcribir la música de los trovadores, quedar desilusionados, como dice Aubry, al ver que son "melodías sin calor, sin vida". "Nos separa —dice— una notación cuyo sentido es obscuro, una técnica que no es como la nuestra y, a menudo, en oposición con ésta; hay que dar a esa notación un sentido musical que por sí mismo no aparece; una significación cuyo secreto se llevó el siglo que la vió nacer (3)."

Es decir, tropiezan con el escollo de la notación musical, que es precisamente el medio por el que se nos ha transmitido la música de los trovadores. Aquella notación sólo servía para los que estaban habituados a ejecutar aquella música; los que por haberla oído y aprendido de memoria no necesitaban más que un excitante del recuerdo de lo que sabían, porque en la notación aquella no se habían fijado gráficamente todos los elementos técnicos de

(1) En *La musique des Troubadours*, pág. 6.

(2) "Afirmar —dice Beck (obra citada, pág. 5)— que las canciones de los trovadores tan sutiles y tan complicadas desde el principio (Guillermo de Poitiers, Cercalmón, Marcabrú), como obras de poetas que cifraban su orgullo en componer de manera difícil (*trobar clus*), deriven de las canciones populares, es sencillamente probar que unas y otras están compuestas de palabras que se cantan en lengua vulgar. Esta explicación no explica nada: no resuelve el problema, lo deja sin resolver."

El señor Beck no ha tenido en cuenta, seguramente, que había un pueblo en Europa que poseía dos siglos o tres antes ese *trobar clus* con las mismas, y aún más perfectas, formas métricas que las que el Conde de Poitiers empleó. (Véase mi *Discurso* de entrada en la Real Academia Española.)

(3) *La rythmique musicale des Troubadours*, págs. 5 y 6.

aquella música y, por tanto, era imposible que la ejecutara quien no la hubiese de antemano aprendido.

Y ¿a qué medios o procedimientos recurren los investigadores para resucitarla, después de seiscientos años de olvido?

Juan Beck, uno de los que en la actualidad han trabajado mejor y más han apurado el ingenio para resolver el problema de la interpretación, ha formulado su método personal (1), que vamos a exponer brevemente.

La música religiosa de la Edad Media ofrece aún en la actualidad muchas obscuridades, sobre todo es muy discutido el problema de la notación musical; a pesar del conocimiento que se posee de los tratados teóricos medievales, no se han podido poner de acuerdo los eruditos acerca del valor y la significación real de las distintas notaciones. Sin embargo, creemos que el método comparativo, empleado ya con éxito para averiguar las evoluciones gráficas de la notación, puede prestar buen servicio a nuestro intento (2).

Los neumas primitivos, derivados de los acentos de la escritura griega, no indicaban más que la dirección de la marcha melódica, sin determinar los intervalos reales de las notas (3). Las siglas que luego se añadieron a los neumas para señalar con más precisión esa marcha no evitaron las dudas, ni marcaron el movimiento rítmico. Posteriormente fueron añadidos otros signos que la fueron fijando con más precisión (4).

Los países romanos siguieron otro sistema, el de la notación diastemática o imitación gráfica de los movimientos melódicos: primero, mediante una línea que sirviese de base para colocar las notas a distancias proporcionales (5); luego, dos y hasta tres precedidas de letras, que después han constituído signos de clave. Gracias a esa invención, se iba reproduciendo con exactitud el perfil de la melodía; posteriormente se escribieron cuatro, en el siglo XI (6).

Los neumas perdieron entonces su significación primitiva y se convirtieron en cuadrados voluminosos. Constituyóse por ese medio la notación cuadrada, la cual, si bien señalaba de modo casi perfecto la marcha melódica del canto, no llevaba precisa indicación del ritmo o medida; mas los lectores contemporáneos, conocedores del movimiento de sus cantos, los podían ejecutar sin necesidad de indicaciones gráficas (7). No nos sucede a nosotros lo mismo (8).

En esta notación cuadrada se nos han conservado unos cincuenta manuscritos de los trovadores, escritos en los siglos XIII y XIV. Largo tiempo se ha sostenido por los musicólogos que los signos de esta antigua notación marcaban gráficamente la medida o ritmo y la duración de los sonidos. Este sistema fué propuesto a mediados del siglo XIX por Cousemaker, el sabio historiador de la música; pero un examen detenido de las diferencias de notación de un mismo texto musical, no sólo condenan el sistema de Cousemaker, sino que sugiere la solución del problema. Efectivamente, comparando el texto musical de la misma canción en varios manuscritos de distintas épocas, se ve que en unos todas las notas sueltas son uniformes y, por tanto, nada permite discernir las medidas, mientras en otros aparece en notación proporcional, en que hay alternativa regular de largas y breves y aun semibreves (vírgulas, cuadradas y en losange) (1); por consecuencia, el ritmo de la canción en los manuscritos que no la indican debe ser igual al indicado por las de notación proporcional. Pero como la mayor parte de los cantos se nos han transmitido por notación de la primera forma, es decir, de la que no señala el ritmo, en ese trance tendremos que acudir, para determinarlo, al estudio de los principios teóricos, sobre los que reposa el arte de la medida y del ritmo en la Edad Media; y como todo verso posee un ritmo, averiguado el ritmo del verso podremos inferir el de la música con que se cantaba.

Es verdad que la versificación de la antigua lengua provenzal y del francés antiguo no está completamente aclarada; pero los filólogos han logrado desentrañar algunas reglas esenciales que podrán ayudarnos a resolver el problema. Siendo las canciones versos cantados, es de suponer estrecha correlación entre el ritmo de la frase poética y el de la música (2). Las discordancias es de pensar que sean raras; por tanto, los tiempos fuertes de la música han de corresponder con las sílabas tónicas de los versos (3). La última sílaba tónica del verso, que es la de la rima, debe coincidir con el acento más fuerte de la cadencia musical (4), y, por consiguiente, la sílaba o sílabas de la rima llenarán la medida última de la frase melódica (5).

Otro principio de la rítmica de la Edad Media es la regularidad, puesto que las canciones que se conservan en notación medida nos enseñan que, en la mayoría de los casos, las frases de la canción tienen la misma medida, y, además, corrobora este mismo hecho la doctrina de los tratados teóricos de la Edad Media.

Y ¿cuáles son las medidas rítmicas de esas canciones? Los tratadistas teóricos las señalan, al desarrollar su teoría sobre los *modos* (palabra equivalente entonces a *medidas*).

Expone el señor Beck los modos o medidas usuales, unas primarias, otras secundarias, de que trataremos más adelante (6).

---

(1) En su obra *Die melodien der Troubadours*, de la cual él mismo ha publicado un epítome en francés titulado *La musique des Troubadours*.

(2) *La musique des Troubadours*, págs. 24 y 27.

(3) Idem, pág. 28.

(4) Idem, 30.

(5) Idem, págs. 30 y 31.

(6) Idem, pág. 31.

(7) Idem, pág. 33.

(8) A los contemporáneos que no sabían la canción les pasaba lo mismo: un cantor que sabía leer muy bien las notas de su manuscrito, era incapaz de descifrar las del libro de su colega (página 44).

(1) Págs. 40 y 43.

(2) Pág. 45.

(3) Pág. 47.

(4) Pág. 48.

(5) Pág. 51.

(6) Conviene consignar, sin embargo, que Beck, en nota de la pág. 53, dice: "La distinción de los modos no es posible más que dentro de un sistema de división ternaria; en efecto, la Edad Media *no ha conocido hasta principios del XIV* más que la medida

Teniendo, pues, fórmulas rítmicas o tipos normales de medida musical, indicadas por los autores de la Edad Media, y habida cuenta al principio de la *regularidad*, el señor Beck acopla a esos moldes las frases melódicas que se leen en los manuscritos, colocando las notas según las divisiones métricas de los versos, si bien confesando (1) que las reglas expuestas no exigen aplicación absoluta ni rigor matemático por ser principios estéticos que se prestan a los caprichos del gusto individual y a las variaciones de la moda.

Transcribiendo según estos principios, el señor Beck da como seguro y averiguado que las canciones de los trovadores son melodías puras, cantadas a solo, acompañadas quizá al unísono, con la vihuela, por otro músico, cuando lo había. El uso de los acordes consonantes no existió en este arte primitivo, pero el acompañamiento armónico puede establecerse con ayuda de la melodía, pues desde que el arte melódico tiene conciencia del ritmo y de la tonalidad, encierra *virtualmente* la substancia de la armonía, la cual se halla en estado latente en la sucesión tonal de las frases o en los adornos (2).

Las alteraciones cromáticas, a su juicio, son de uso restringido: sólo se emplean, en general, para evitar los intervalos prohibidos, como, por ejemplo, el famoso *diabolus in musica fa si*, o en las transposiciones. El aparecer escritos en los códices musicales el bemol y el becuadro es preciosa indicación para reconocer la verdadera tonalidad de la melodía, porque los notadores de la Edad Media no indicaban siempre la marcha melódica con suficiente precisión (3).

Y después de interpretada esa música por estos procedimientos de Beck, y reconocida en sus varios elementos artísticos, ¿de dónde cree que deriva? ¿De qué escuela artística procede la música de los trovadores? Confiesa Beck, con sentimiento, el *no haber podido encontrar ninguna información positiva sobre la educación musical de esos poetas.*

Nos hallamos, pues, en esta cuestión de los orígenes de la música en el mismo caso que en la del origen de la métrica. Pero él apunta la siguiente explicación: Los trovadores primitivos y aun los más distinguidos de los posteriores, son originarios de regiones limítrofes del Lemosín. Las escuelas monásticas en la Edad Media, en sus estudios superiores tenían el *quadrivium*, y contenida en éste se hallaba la enseñanza de la música: esta enseñanza, práctica y teórica a la vez, estaba muy desarrollada, de manera que los alumnos de facultades naturales *debían salir músicos y compositores consumados*. A esas escuelas acudían futuros clérigos y jóvenes de la nobleza. Natural es, por consiguiente, suponer que las abadías del Lemosín (de San Marcial, San Leonardo y otras) hayan ejercido influencia predominante sobre la música profana. Esta suposición se convierte en certidumbre al probar que las composiciones musicales de los trovadores son de inspiración religiosa, pues la única canción que se conserva de Guillermo de Poitiers (aunque sea trovador poco religioso) se parece a un himno de Iglesia, y las canciones de Marcabrú, excepto la pastorela, tienen la misma inspiración religiosa, como las de Jofre Rudel, Pedro de Auvergnia, Beatriz de Día, Bernardo de Ventadour, y aun las de la mayor parte de los trovadores, incluso el último, Giraldo Riquier (1254-1292) (1).

Hasta aquí la doctrina de Beck.

Emulo y competidor de Beck ha sido hasta no hace mucho (2) el erudito musicólogo francés Pierre Aubry, el cual cree que para disponerse a interpretar la música de los trovadores es necesaria una larga y costosa preparación científica.

A su juicio, lo primero que debemos hacer es no partir de los conocimientos que ahora tenemos de la música moderna, huir de sus términos de comparación: es preferible olvidar lo que uno sabe, abstraerse de nuestras ideas actuales, de nuestra formación estética, de los prejuicios inconscientes de nuestra mentalidad musical y tomar una posición de espíritu especial y nueva que consienta comprender los músicos del siglo XIII (3).

Aparte de la lectura paleográfica de los signos de la notación de la época, habrá que enterarse de las enseñanzas de los teóricos de la época medieval y familiarizarse con las obscuridades del *ars mensurabilis*. Este conocimiento, no fácil de improvisar, se necesita especialmente, porque la notación musical de los trovadores tiene un grave defecto: el de carecer de indicación rítmica; esta escritura, en que todas las notas son semejantes, en que las ligaduras no tienen significación propia, no señala ritmo, a pesar de que la música lo tiene. Está latente y hay que descubrirlo; ya diremos cómo más adelante.

Esta falta de indicación rítmica ha sido el escollo en que han tropezado en sus tentativas los musicólogos, hasta los trabajos de H. Riemann; pero conocida ya hoy esta dificultad, no es temible, y podemos, sin miedo a nuevos fracasos, penetrar más adelante en el estudio de estos manuscritos (4). Nos hallamos en disposición de reconstituir las melodías de los trovadores con una precisión verdaderamente científica (5).

Aubry, siguiendo a Beck en su interpretación modal (6),

---

de subdivisión ternaria; en esta época (siglo XIV) comenzó a introducirse la medida de dos tiempos y de división binaria."

(1) En la pág. 60.

(2) Pág. 62: "El empleo constante de los acordes perfectos —dicen— no remonta más que al siglo XV; en el XIII no se estaba habituado al empleo armónico de la tercera y sexta."

(3) Pág. 77.

(1) Pág. 23.

(2) Pierre Aubry murió antes de acabar la publicación del *Chansonnier de l'Arsenal.*

(3) Pág. 175 de sus *Trouvères et Troubadours* (tercera edición).

(4) Obra citada, págs. 26 y 27.

(5) Idem, pág. 14. Aunque Riemann y otros crean que las reglas de la notación proporcional no se pueden referir a las melodías monódicas de los trovadores y troveros franceses y que sólo son aplicables a la música polifónica, Aubry las acepta para los trovadores (véase su obra *Les plus anciens monuments*, pág. 11), pues el arte monódico de los trovadores se distingue del músico-litúrgico por la medida; es arte medido, aunque la notación de los manuscritos no precise la medida ni el ritmo.

(6) Beck en su folleto *La musique des Troubadours* (nota de

acepta la idea de que había estrecha relación entre la naturaleza del verso y la fórmula rítmica, por lo cual cada verso exigía una determinada fórmula rítmica y, por tanto, no era preciso que la notación de la música la expresara gráficamente, y por eso los manuscritos no indican la duración de las notas (1).

Para determinar cuáles eran esas fórmulas rítmicas hay que acudir a los teóricos del *ars mensurabilis*, de cuyos obscuros tratados aparece que son seis los modos a que deben sujetarse todas las melodías:

1.er modo etc.

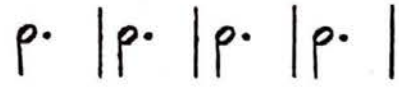
En esta fórmula se han de aplicar ordinariamente dos sílabas a cada dos notas.

2.° etc.

3.° etc.

Hay que aplicar de ordinario tres sílabas a cada unidad rítmica.

4.° etc.

5.°  etc.

6.° etc. (2).

Los tres últimos son raros, y confiesa Aubry que no conoce melodías del 5.° modo (3).

En la aplicación del método de interpretación modal, Aubry sigue a Beck, por lo que es inútil repetir lo ya dicho sobre la correspondencia de los tiempos fuertes de la melodía con las sílabas acentuadas del verso, etc.

En lo que Aubry se separa de Beck es en el problema de las tonalidades. Para Aubry, los trovadores y troveros no conservan las tonalidades eclesiásticas (4). Jamás en los escritos de los teóricos del *ars mensurabilis* aparecen indicaciones que den a conocer el mecanismo de las tonalidades empleadas por los músicos profanos, laguna que es difícil de llenar (1): la tonalidad es mucho menos conocida que la doctrina rítmica; sólo se conocen algunos rasgos, más allá de los cuales reina la incertidumbre (2). Explica las tonalidades eclesiásticas que se conservan, indicando que una música llamada *ficta*, que apareció en la Edad Media, las va alterando por medio de accidentes (bemoles y sostenidos) y con la introducción de la nota sensible que no había en el canto gregoriano. Las tónicas de los trovadores piden ese semitono: *do* sostenido ante *re*, *sol* sostenido ante *la*, y *fa* sostenido ante *sol;* total: tres sostenidos. Y los explica por *atracción*: si la melodía sube, se emplea el sostenido; si baja, el bemol.

Estas alteraciones nuevas preparan las tonalidades modernas, mayor y menor (3).

El origen de la música de los trovadores, a su juicio, se explica de este modo: coexistían en Francia dos civilizaciones musicales: el tesoro de las antiguas melodías gregorianas, con sus ocho modos eclesiásticos, ritmo libre, de cantos litúrgicos, con la notación de Guido; y la música del siglo, producción mundana *cuyos orígenes nos son desconocidos*, la cual trae el ritmo medido y las alteraciones de la música *ficta* (4).

Las melodías de los trovadores, por estar sujetas a rigurosa cuadratura, no tenían expresión (5); pero los trovadores fueron melodistas felizmente inspirados (6). Y su inspiración es muy francesa, clara, generosa, sencilla; de arte aristocrático, que está en contacto con el arte popular; los compositores de melodía del siglo XIII son los ascendientes directos de los del siglo XIX (7).

Ellos sacaron partido de las gamas. La música moderna tiene menos recursos en su gama mayor y menor (8).

La melodía de un trovador equivale a un aire de antigua ópera cómica sin acompañamiento (9).

La música francesa de los siglos XII y XIII ha sido el modelo de toda música de Europa: las naciones vecinas han sido tributarias del genio creador de Francia (10). En España es donde esa influencia es más manifiesta. Basta, como ejemplo, Alfonso el Sabio, poeta de las Cantigas; es un músico formado en la escuela francesa (11).

Este es el sistema y el resultado de los estudios de Aubry.

Ninguno de los dos, ni el de Beck ni el de Aubry, ha sido aceptado por el eximio historiador de la música Hugo Riemann, el cual dice (12): "Los trabajos de Aubry han sido parte para que saliese a luz por primera vez cantidad considerable de música notada de las melodías de la Edad

la pág. 45) dice que él ideó en 1905 ese método de interpretación y se lo reveló a Aubry, el cual lo expuso en 1907 sin citar a Beck. Este lo expuso en 1907 en un periódico y últimamente en su obra *Die Melodien der Troubadours.*

(1) Aubry, *Trouvères,* págs. 197 y 204.

(2) Págs. 193 y siguientes, y *Cent motets,* III, pág. 115.

(3) Pág. 196. Coincide con Beck en la creencia de que la notación estaba concebida para lo ternario, como fundamental, y era inepta para la división binaria (págs. 206 y 207.)

(4) Pág. 180.

(1) Pág. 177.
(2) Pág. 181.
(3) Págs. 183 y siguientes.
(4) Págs. 14 y siguientes.
(5) Pág. 10.
(6) Pág. 5.
(7) Pág. 22.
(8) Pág. 213.
(9) Pág. 214.
(10) Pág. 209.
(11) Pág. 211.
(12) En su *Dictionn.,* artículo *Aubry.*

Media; pero hay que añadir que su manera de leerla es muy discutible, porque se obstina en aplicar a esas melodías la teoría proporcional franconiana, en vez de deducir del texto literario la medida musical. En cuanto a la última interpretación que él dió en 1907 con arreglo a la teoría prefranconiana de los modos, J. B. Beck de Estrasburgo reclama la paternidad de ella. Es probable que ambos se equivoquen, si sueñan realmente en una notación proporcional, cuando sencillamente se trata de una vuelta a los pies trisilábicos. Es absolutamente injustificado deducir de la existencia de breves y largas, que diferencian los tiempos fuertes de los débiles, en la segunda mitad del siglo XIII, una conclusión cualquiera respecto a la conformación rítmica de los cantos de los trovadores provenzales, siendo así que éstos ignoraban estas diferenciaciones."

Riemann sostiene que esos falsos principios de interpretación son precisamente los que han impedido que se pueda apreciar la belleza de la música de los trovadores (1). Y persuadido de que esas interpretaciones paleográficas conducían a un callejón sin salida, puesto que por ellas sólo se lograba transcribir una música antiartística y monstruosa, él, separándose de los caminos trillados por la rutina de los que le han precedido, se lanza a campo traviesa, y, prescindiendo de toda variedad de figuras de las notas, aplicando leyes generales del ritmo y la cuadratura musical, que ha sido norma de composición durante muchos siglos en Europa, ha conseguido transcribir la música con algún más movimiento y viveza. Riemann cree que se prescindió de notar el ritmo en los manuscritos, porque la sencillez de éste era tal, que quedaba marcado en el texto literario, por lo cual no hay que hacer caso alguno de las figuras de las notas, sean rectangulares, tengan o no rayas, sean romboidales, separadas o agrupadas: no significan nada esas diferencias paleográficas (2). Riemann cree que las reglas de los mensuralistas Juan de Garlanda, Walter Odington, Francón, etc., son aplicables a las composiciones polifónicas, pero de ningún modo a las monódicas de los trovadores y troveros (3).

El método de interpretar la música trovadoresca preconizado por Riemann ha sido a su vez severamente juzgado por Aubry, diciendo (4): "Rechazamos completamente el sistema de transcripción de Hugo Riemann y su medida de cuatro tiempos y su frase melódica de cuatro medidas. Este sistema es cómodo en la práctica, conduce a transcripciones a las cuales nuestro oído moderno se acomoda con agrado; pero este elogio mismo hace la crítica del principio; porque el sistema de Riemann está en oposición con todo lo que enseñan los teóricos y los textos musicales de la Edad Media. El siglo XIII ha tenido su estética; es peligroso sustituirla por otra.

Riemann, en cambio, sostiene "que la mejor prueba de la verdad de su teoría es el resultado completamente satisfactorio que se obtiene al aplicarla a la transcripción de la notación antigua con los valores fijos de la escritura moderna (1).

En resumen: con la interpretación paleográfica rigurosa, iluminada por las doctrinas rítmicas y musicales de los técnicos contemporáneos que describieron el valor de las notas y signos y su valor proporcional (métodos Aubry y Beck) sale una música verdaderamente monstruosa, según Riemann (2).

Aplicando la teoría general del ritmo (sistema Riemann) sin respeto a las diferencias paleográficas de las notas, sale una música más artística y bonita; pero sugiere la idea de que por prescindir del valor de las figuras, tal como las consideraban los teóricos medievales, sale una composición nueva, no la música real de la Edad Media.

Buscar el medio de determinar el ritmo de las canciones por los acentos de la composición poética, acoplando las melodías a las fórmulas modales de los mensuralistas es lo que generalmente se acepta y admite; pero aun en ello discrepan: unos creen que debe aplicarse a los trovadores la notación proporcional (Aubry y Beck); otros la rechazan por considerarla propia de la polifonía (Riemann).

Si a esto se añade lo tenebroso de la tonalidad, tan obscura en la Edad Media que apenas consiente que puedan disentir unos de otros, porque nadie ha podido reconocer con precisión un sistema tonal claro y bien definido (pues las alteraciones de la música *ficta* son otro fantasma misterioso), no debemos extrañarnos de la falta de solución para un problema en que quedan sin despejar varias y principales incógnitas. Todos admiten las tonalidades eclesiásticas y, sin embargo, todos se creen autorizados para poner alteraciones cromáticas sin un sistema o criterio que el ya recordado por Aubry, el de la *atracción*, principio empírico impotente para fijar pauta segura.

Por todo eso algunos historiadores generales de la música y eruditos tratadistas de la época de los trovadores se manifiestan, aun al presente, muy pesimistas. Combarieu (3) dice: "Es aún imposible dar una interpretación exacta de la lírica de los trovadores y troveros." Y Joseph Anglade (4) se expresa de este modo: "Se nos dice de la música de los varios trovadores que eran bonitas melodías; algunos manuscritos nos dan a conocer esta música; se debe decir solamente que en ella falta el alma (5). Su secreto parece que se ha perdido para siempre. Cantada ahora, se nos figura monótona, como canto llano envejecido. ¿Por qué movimientos, por qué modulaciones, los trovadores le quitaban la monotonía? Esto es lo que seguramente no sabremos jamás."

¿Alcanzará también este pesimismo a la interpretación de los manuscritos de las Cantigas de Alfonso el Sabio, que están notadas con notación parecida a la de los trovadores

(1) Véase su *Dictionn.*, artículo *Troubadours*.
(2) *La rythmique des Troubadours*, de Aubry, pág. 6.
(3) Idem, pág. 8.
(4) Idem.

(1) *Handbuch* (apud *La Rytmique*, de Aubry, pág. 7).
(2) *Dictionn.*, artículo *Rythme du plain-chant*.
(3) *Histoire*, I, 339.
(4) *Les Troubadours*, pág. 54.
(5) Tiersot, *Hist.*, pág. 413, dice también que las antiguas canciones provenzales son melopeas descoloridas, sin relieve, sin ritmo aceptable, desprovistas de viveza y de la espontaneidad de las composiciones repentistas de inspiración popular.

y de las que se ha dicho que son de música de la misma escuela artística que la de los trovadores?

Se han realizado algunos intentos parciales de descifrar y transcribir a notación moderna la música de los manuscritos de las Cantigas, especialmente por Pedrell, Aubry y el padre Villalba en colaboración con Collet. Entre ellos, los más dignos de mención, por haber expuesto criterios, observaciones o reflexiones, resultado de estudio algo serio, han sido dos: el de Aubry y el de Collet con el padre Villalba.

El benemérito musicólogo francés Aubry estuvo en España varias veces y estudió los manuscritos de El Escorial y el de Madrid (1). Muy habituado a la lectura de los manuscritos medievales franceses, encontró que los de El Escorial tienen marcado carácter *mensuralista* y le parecieron más fáciles de interpretar y de transcribir "por la extrema limpieza de su grafía, en la que se distinguen cuidadosamente las notas largas de las breves y, por consiguiente, permiten entrever con alguna claridad el papel u oficio que desempeñan los modos rítmicos en la composición melódica y monódica del siglo XIII" (2). El de Madrid (que él llama de Toledo, por proceder de la Catedral de esta ciudad) es, a su juicio, el más antiguo y también el más precioso; pero en lo concerniente "a la notación musical de sus cien canciones, las cuales verosímilmente constituyen el núcleo original de las Cantigas, representa ese período de incertidumbre y de duda en la significación de los valores de duración que es común a casi todos nuestros Cancioneros franceses del siglo XIII" (3).

Observa que hay variantes en el valor de las notas que pertenecen a las mismas frases musicales, cuando éstas se repiten. Queda sorprendido por las diferencias de grafía entre éste y los cancioneros franceses y provenzales, y exclama: "No conocemos otros ejemplos auténticos de este sistema de notación; sin embargo, hemos intentado *sin gran confianza* la transcripción de dos piezas de este *Cancionero* (4)."

Los resultados obtenidos por el estudio de Aubry son los siguientes: distingue con bastante precisión la estructura estrófica de las Cantigas; observa con agudeza el papel que en la estrofa desempeña el estribillo; analiza con sagacidad y pericia los ritmos, aunque acuda para explicarlos al tecnicismo clásico de Grecia (5); pero sinceramente ha tenido que pararse indeciso ante un elemento técnico de primer orden: la tonalidad.

Se expresa así: "Seremos muy breves respecto de la tonalidad en las Cantigas de Alfonso el Sabio, porque la materia es muy compleja y podría llevarnos fuera de los límites a que nos hemos adscrito. Se puede decir de las Cantigas lo mismo que de todas las melodías que pertenecen al arte de los trovadores y los troveros. Estamos en este respecto en una época de transición; la noción de la modalidad gregoriana se ha obscurecido, la tonalidad moderna está en germen; ésta a veces puede hasta inspirar una composición totalmente o en parte, pero no tiene aún de sí misma conciencia bastante para que se la erija en sistema definido; de ello se sigue una *confusión inextricable*, en medio de la cual, no obstante, se vislumbra con alguna certeza que, de la antigua teoría [o sistema], sólo dos modos han quedado principalmente en uso en el siglo XIII: el *protos* (final *re* o transportado a *la*) y el *tetrardos* (final *sol*). Hay que notar, además, que el *tetrardos* se escribe a veces con *si* bemol, del que se deriva un modo en *re* con la misma alteración."

Esta explicación modesta y sincera está conforme con su teoría general (aplicada a la música de los trovadores y troveros) (1) acerca de la evolución de la música europea. Esta, a juicio de Aubry, deriva del canto llano; pero transformado por influencia continua de una música misteriosa que existía en la Edad Media y de la que no se sabe de dónde pudo venir: la *musica ficta* (2).

Resumamos: que el manuscrito de Toledo (o de Madrid) está escrito en caracteres distintos de los manuscritos mensuralistas, lo cual le hace tener poca confianza en la transcripción, y que la tonalidad de las Cantigas es la del canto llano, pero tan alterada que produce confusión inextricable. No duda siquiera de que la música de las Cantigas sea religiosa, y afirma que es de escuela francesa y hasta insinúa el nombre del músico que pudo influir: Giraldo Riquier (3).

Otra tentativa de interpretación de las Cantigas se debe a Collet, en colaboración con el padre Villalba (4). Ambos muestran claramente su propósito de rebatir algunas de las afirmaciones de Aubry, sobre todo la afirmación de que las Cantigas son de origen francés; pero no discuten las reflexiones paleográficas de Aubry, ni sus fórmulas rítmicas, ni los valores de duración y entonación de las notas, ni otras graves cuestiones técnicas.

Ellos preconizan un método de análisis más científico que consiste en estudiar individual y concretamente algunas de las Cantigas por ellos escogidas entre las más características; "porque sólo después de un examen minucioso de las mismas se podrá intentar determinar el papel del poeta y del músico y deducir de estas observaciones la unidad de inspiración o la colaboración. ¿Es obra personal de Alfonso o es obra colectiva? Las Cantigas ¿son obra popular o erudita? ¿Se puede distinguir influencia extranjera o es netamente española su concepción? En tal Cantiga ¿ha precedido la música a la letra o viceversa? Todo esto sólo puede contestarse estudiando la música juntamente con la letra; de lo contrario, no tienen valor los juicios; sólo abrazando de un golpe de vista el poema y la música es como

(1) En su *Iter hispanicum*, pág. 39, dice: "un estudio musical de las Cantigas, por sucinto que sea, es tanto más oportuno cuanto los editores de la letra, deliberadamente según parece, no lo han realizado."
(2) Idem, pág. 43.
(3) Idem, pág. 39.
(4) Págs. 39 y 40.
(5) Págs. 43 y 44.

(1) Véase su obra *Trouvères et Troubadours*.
(2) Recuérdese lo dicho antes, al explicar su sistema de interpretación de los trovadores.
(3) *Iter*, pág. 37, y *Trouvères et Troubadours*, págs. 211 y 212.
(4) Henri Collet y Luis Villalba en su *Contribution à l'étude des Cantigas d'Alphonse le Savant* (*Bulletin Hispanique*, número Juillet-Septembre, 1911).

uno y otro se aclaran y *toda dificultad de análisis o de interpretación desaparece*".

Muéstranse en desacuerdo con Aubry cuando éste dice que "la noción de la modalidad gregoriana se obscurece; la tonalidad moderna está en germen", porque el señor Collet y el padre Villalba afirman rotundamente: "Nosotros podemos *siempre* determinar la tonalidad de las Cantigas."

A pesar de su optimismo y de las seguridades que se prometen con su método, Collet y Villalba, en su estudio de las doce cantigas que han escogido a su albedrío, aún encuentran tropiezos: para ellos el núm. XI es un modelo de confusión de géneros, de ritmos inciertos: melodía anárquica que desafía toda clasificación (1).

Como muestra del método que han empleado en la interpretación de las doce cantigas, se puede citar el juicio que les merece la cantiga de la 6.ª lámina: "Es entre todas delicada de analizar. Empieza con un salto vulgar del primer modo a la dominante. Recuerda la fórmula del primer modo del *Kyrie* doble *Cuncti potens genitor Deus*. ¿Es obra popular? Se puede creer, por la falta de respeto del código riguroso de las tonalidades; pero el parentesco de la melodía con una prosa eclesiástica hace creer que es del sistema eugeniano. De todos modos una influencia popular se hace sentir en *general*... La coda deja impresión de incertidumbre."

El observador atento puede notar en todo el trabajo de los señores Collet y Villalba dos criterios distintos de dos músicos de aficiones distintas, que van transigiendo mutuamente para exponer, en fórmula única, las dos opiniones personales de los dos que intervienen: el uno es erudito muy experto en materia musical de la Edad Media en Europa; el otro, músico español, apasionado exaltadamente de la música popular española.

El resultado es que afirman que las Cantigas tienen tonalidad dórica; que algunas de ellas son de séptimo modo mixolidio o angélico; que la *melos* es variada, canto llano, popular española, canto eugeniano, erudito francés, o ronda provenzal, etc. Que es difícil admitir la idea de que las Cantigas fuese obra de un solo autor, ya que en ellas aparecen melodías eruditas y populares, romanas y visigóticas, provenzales y castellanas. (No expresan el fundamento técnico de cada una de estas afirmaciones.) Que ellos podían afirmar la presencia de varios compositores por la diversidad melódica; pero es más importante el decir que la estructura misma difiere en cada cantiga: sea de tipo árabe, provenzal, francés o español, es imposible determinarlo como ligeramente lo hace Aubry (2).

Se nota, pues, que la preocupación de replicar a Aubry, por haber afirmado que la música de las Cantigas es francesa, constituye uno de los móviles principales del trabajo de los señores Collet y Villalba. Estos no han hecho objeción alguna a las transcripciones de Aubry; no ha llamado su atención la distinta grafía de los manuscritos, ni otras cuestiones técnicas paleográficas; han gustado más de insinuar el planteamiento de varios problemas que Aubry no indicó.

Se ve en el trabajo de estos investigadores algún atisbo feliz, como los que suelen tener aquellos ingenios que afirman muchas cosas sin pararse a analizar si son o no contradictorias, v. gr., la idea de que en las Cantigas se notan influencias de la música popular española (1).

Coinciden con Aubry en la creencia de que la música de las Cantigas es religiosa y obedece al régimen de las antiguas tonalidades, conocidas y practicadas en Europa (2).

Si Aubry se atrevió a publicar o transcribir siete u ocho cantigas, Collet y el padre Villalba han publicado doce y transcrito alguna de ellas; y cosa semejante ha hecho Pedrell, sin exponer opiniones técnicas originales: éste fió más en su instinto musical que en estudios paleográficos y críticos (3).

Total: dos o tres tentativas de interpretación muy parcial, es decir, reducida a escasísimo número de Cantigas, en que, con más o menos sinceridad, directa o indirectamente expresada, según el carácter particular de los investigadores, declaran éstos no estar seguros de haber atinado con clave resolutoria.

A la música de las Cantigas le ha ocurrido lo mismo exactamente que a la de los trovadores y troveros: está todavía sin interpretar; y no habiendo sido aún interpretada, hemos de estimar ociosas, al presente, todas las demás cuestiones o inferencias que han de tener por base el hecho de su interpretación.

CAPITULO XV

NUESTRA INTERPRETACIÓN DE LAS CANTIGAS. LA ESTRUCTURA MÉTRICA DE SUS VERSOS CORRESPONDE A LA DEL SISTEMA LÍRICO DE LOS MOROS ESPAÑOLES.

Los manuscritos antiguos en que la música de las Cantigas está notada y que actualmente se conservan, son tres.

El códice de Toledo es el primero, el cual se trajo a Madrid en 1869 a la Biblioteca Nacional, donde está registrado

(1) Págs. 288 y 289 del estudio citado.

(2) Idem íd. En estos párrafos atacan con dureza lo mejor fundado del estudio de Aubry: la estructura coral de las Cantigas.

(1) Hubiera sido raro que al padre Villalba, que ha disfrutado de la lectura de los códices escurialenses durante varios años y ejecutado muchas veces las melodías de las Cantigas al piano o harmonium, se le hubiera encubierto el carácter español clarísimo en algunas Cantigas de facilísima interpretación.

(2) Pág. 273.

(3) Aubry ha publicado transcritas a la antigua o a la moderna en sus obras y especialmente en su *Iter hispanicum*, las Cantigas, correspondientes a los núms. 11, 35, 37, 110, 116, 123, 131, 142, 145 y 188 de nuestra colección; Collet y Villalba, la reproducción fotográfica de los correspondientes a los números 11, 31, 42, 123, 142, 145, 155, 180, 186, 188, 228 y 262. Villalba publicó la transcripción de seis cantigas. Véase *Los Agustinos y el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, pág. 295. Pedrell, las correspondientes a los núms. 18, 48, 71, 80, 194 y 209; pero debió transcribir algunas más. Véase el *Catáleg. dels manuscrits musicals de la col-lecció Pedrell*, por Higini Anglés (Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921), pág. 78.

Además se han publicado algunos facsímiles: el padre Burriel publicó el de la núm. 1; Riaño, la núm. 2; Rafael Mitjana, en su

UNIVERSITÀ DI GENOVA

con el número 10069 (1). Es el manuscrito de más sobriedad artística: no tiene miniaturas, sólo iniciales de adorno. Cuenta 27 líneas de texto, distribuído en una o dos columnas en la página. De la música, como se ve en el fotograbado, se escribe primero el estribillo (que casi todas tienen); luego, la primera estrofa; después se inicia el estribillo otra vez. Es seguramente el más antiguo, el que contiene el núcleo primitivo de las Cantigas, que sólo fueron cien, como repetidamente lo declara el manuscrito. En el primer folio (índice) se lee que el rey Sabio

Fez cẽ cãtares e sões
Saborosos de cantar
Todos de señas razoes
Com y podedes achar.

En el folio 133 v.: "Esta e la pitiçon que fez el Rey Don Afonsso a Santa Maria por galardon destos cen cantares que ouue feitos dos seus miragres a loor de la." Y comienza la petición:

Pois cen cantares feitos
Acabei e con son
Virgen dos teus miragres, etc.

En el folio 134: "fezess eu cen cantares."

En el folio 136 v.: "Pois que el Rey fez cen cantares de miragres e de loores de Santa Maria e ouue feita sa pitiçon, tene por ben de fazer outras cinco cantigas da sas festas de ano."

Y en el 148: "De pois que el Rey fez estas cinco cantigas das cinco festas de nro sennor, fez estas outras cantigas de miragres de Santa Maria."

Es decir que el primer proyecto del Rey Sabio fué formar una colección de cien cantares (lo mismo había hecho, según hemos visto, Harún Arraxid) y luego, encariñado, sin duda, con la obra, añadió otros y otros, y fueron creciendo hasta más de cuatro centenares, que son los que aparecen en el manuscrito J. b. 2 de El Escorial.

Este manuscrito escurialense es el más completo. En él se hallan colocadas, al principio, las cantigas de las fiestas, que en el de Toledo se pusieron al fin; más cuatrocientas una cantigas. Al frente de las cantigas decenales se pintaron las miniaturas de los músicos, que van reproducidas en este tomo.

El tercer manuscrito es el T. j. 1 de El Escorial, un volumen de los dos que debiera tener este ejemplar de la obra. Está ilustrado espléndidamente con miniaturas; contiene ciento noventa y tres cantigas.

Hay otro códice de las Cantigas que se conserva en la Biblioteca Nacional en Florencia; pero como éste no se terminó y le falta la música, no interesa a nuestro objeto (1).

Estos manuscritos, a juicio de expertos paleógrafos, han salido de la cámara real y pueden considerarse como ediciones distintas y sucesivas de la obra, hechas en vida de Alfonso (2).

Ateniéndonos a la autoridad de Gómez Moreno (citado por Solalinde), parece que las copias de las Cantigas (que son artísticas, es decir, las escurialenses) estaban hechas en alguna de las ciudades españolas reconquistadas de los moros, como Sevilla, a juzgar por el indicio de que aparezcan pintados arcos de herradura apuntados de tipo almohade (3).

Respecto a la música, de todos los tres, el más venerable, el que me ha parecido más correcto que los otros dos y, por esa razón, con más cariño he estudiado, es el primero, a saber, el códice toledano, o el de Madrid, pues de ambas maneras le llamaremos indistintamente.

No parece que se hayan copiado directamente unos de otros, en cuanto a la música, pues ofrecen no sólo diferencias meramente gráficas o de sistema de notación, sino tales que hacen sospechar nueva ejecución musical o nueva copia de los apuntes que harían los músicos que primitivamente fijaron en escritura la música de las Cantigas (4).

El de Madrid, que tiene notación más arcaica, nunca escribe el bemol esporádico o accidental, sino que está colocado siempre después de la clave, en principio de línea, como armadura.

La notación de los manuscritos escurialenses se distingue fundamentalmente de la del matritense o toledano en las figuras de las notas: en aquéllos se escribe ▪, donde en éste sólo pone un cuadrado ■; en aquéllos un cuadrado, donde éste un romboide o en losange ◆; en aquéllos se ponen generalmente dos notas ■▪, donde éste, por lo ordinario, lleva una ▪.

En los escurialenses, además del bemol del *si* como armadura de llave, se le escribe esporádicamente; y aparece también en esta forma el bemol del *mi* y el becuadro, fenómeno que nunca se da en el de Toledo.

Coinciden los tres manuscritos en ser de notación cuadrada o negra, con diferentes figuras en las notas sueltas, indicio de que son del sistema mensuralista o de canto medido; y las notas están colocadas dentro de un pentagrama (5).

La musique, pág. 1936, la transcripción en signos similares a los del ms. de dos cantigas, núms. 48 y 71 de las aquí publicadas, y Valmar también, etc.

Soriano Fuertes en su *Historia* publicó una melodía, como cantiga, cuya letra dice que es: *Quen na Virgen gloriosa esperanza muy grand a*, a saber, la de la cantiga CCLVI. En realidad la melodía del manuscrito nada tiene que ver con la de Soriano Fuertes. Pedrell, fiándose quizá de Soriano, la publicó como cantiga, en su *Cancionero popular*. En las Cantigas no está esa melodía. Fué una equivocación de Soriano Fuertes, como casi toda su obra.

(1) De él sacó una copia don Francisco Santiago Palomares, que se guarda en la misma biblioteca.

(1) Véase la descripción de estos códices, especialmente la de este último, en el interesante folleto de Antonio G. Solalinde *El Códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos* (*Revista de Filología Española*, tomo V, Madrid, 1918.

(2) Folleto citado, pág. 164.

(3) Solalinde, folleto citado, pág. 146.

(4) El códice de Madrid, que es el que más sorprendió a Aubry, por separarse de las normas usuales de los escribas contemporáneos, parece tener algo de personal, quiero decir que el notador, para fijar mejor por escritura los elementos técnicos, usó de método algo personal y propio. Los códices escurialenses están hechos por caligrafos avezados a la rutina ordinaria de los escribas, conforme al uso general de la escritura mensuralista.

(5) El propósito era poner siempre cinco rayas, pero cuando

El manuscrito toledano, más sobrio en todo, sólo tiene dos figuras fundamentales de notas sueltas: una cuadrada ■, otra romboidal ◆. La cuadrada se presenta la mayor parte de las veces limpia de trazos o rayas; otras, con una o dos rayas verticales; así: ▮ ▮ ▮ ▮ ▮ ▮: las romboidales raras veces tienen esas rayas, en esta forma ◆.

Las ligaduras, o combinación de notas ligadas, suelen ser las de los manuscritos de canto llano.

Las claves son dos: *do* y *fa;* unas veces se presentan juntas en el mismo pentagrama; otras, con frecuencia, solas.

Dentro del pentagrama, entre las notas, se escriben a menudo rayas verticales sueltas, una o dos, y a fin de línea o frase melódica, una, dos o tres rayas, pero sin constancia ni sistema regular y fijo (1).

Tenemos, pues, que por virtud de las claves que encabezan el pentagrama se pueden leer con seguridad y fácilmente las notas de la melodía; por tanto, está clara siempre, para el lector un poco experto, la línea melódica, con sus ascensos y descensos; el ámbito y extensión de las frases musicales, que suelen ocupar una línea en el manuscrito, y la estructura general o plano de la canción. En cambio, la entonación no es segura, pues con frecuencia dejan de estar expresos los accidentes: el bemol muchas veces falta, y los sostenidos y becuadros nunca están escritos en el códice de Madrid. No hay signo para determinar el ritmo ni división de compás, ni marcas de velocidad ni de matices de intensidad o expresión, de acelerar o retardar, ni crescendo y diminuendo. La duración de las notas es materia que ha sido muy discutida y, por consecuencia, insegura.

Falta, pues, indicación particular de muchos caracteres técnicos para que con una transcripción paleográfica, aun escrupulosa y nimia, puedan éstos aparecer; por tanto, para restaurar esa música es preciso recurrir a un criterio, por decirlo así, extrapaleográfico, que supla la pobreza de aquella notación: su interpretación no puede lograrse por métodos mecánicos. Si a esto se une la circunstancia de ser frecuentísimos, más que en la letra, los descuidos y yerros de copia, se comprenderán los obstáculos que han de vencerse para su lectura y transcripción (2).

Por lo dicho se hace evidente que las causas fundamentales que han impedido hasta el presente la interpretación de las Cantigas son las mismas que han dificultado o imposibilitado la lectura de los manuscritos de los trovadores, a saber: 1.ª, la imperfección de la escritura musical del siglo XIII, la cual, por la pobreza de sus signos, no podía reflejar todo el complicado mecanismo de aquella música; y 2.ª, la inseguridad de los conocimientos actuales acerca del valor preciso de esos escasos signos empleados, que podían, por ser escasos, prestarse a interpretaciones diferentes y aun caprichosas.

Una música cuya tonalidad es indecisa; el ritmo, inseguro; la entonación de los sonidos, dudosa; la armonía, de tenerla, inadvertida u oculta; la velocidad de la marcha y la duración de las notas, ignorada o mal determinada; es obra artística a la que le faltan el 90 por 100 de los elementos técnicos. Imposible una recta interpretación, si no llegamos a ponernos en circunstancias idénticas a aquellas en que se hallaban los músicos contemporáneos, los cuales la ejecutaban, mediante esa incompleta notación, porque sabían de memoria las canciones.

Para ponernos en la misma situación de espíritu es preciso saber de antemano todos los elementos técnicos que aquélla poseía: ritmos, tonalidades, duración de notas, etc. Los musicólogos europeos han creído que podían ponerse en disposición de adivinar esos caracteres estudiando las doctrinas de los teóricos de aquella edad; pero si los informes que éstos nos transmiten no son rigurosamente exactos o no sabemos interpretarlos rectamente, en lugar de dirigirnos por buen camino podrían ser precisamente causa de extravío mayor, por comenzar imbuyéndonos en la mente prejuicios o errores. Esto ya lo insinuó Riemann.

El investigador que esté persuadido de que esa música ha de tener tonalidades eclesiásticas entonará las canciones sin más cromatismos que los reconocidos en los respectivos modos eclesiásticos, pensará que toda otra alteración que se introduzca es una herejía histórica, y, por tanto, no probará nunca entonaciones que se separen de esas reglas; y si, por raro azar, esas canciones tuvieran tonalidades de otro sistema distinto del canto llano, jamás las podrá percibir.

El que estima que esa música es religiosa tratará, naturalmente, de ejecutarla con ritmos lentos y solemnes, adecuados a las solemnidades litúrgicas; y si la música fuese bailable, alegre y rápida, no intentará tal vez nunca ejecutarla con la celeridad precisa para que pueda percibirse aquella cualidad, que para él quedará, por eso mismo, ignorada.

Si el que estudia los manuscritos de notación medieval está persuadido de que en aquel tiempo no se usaba de ritmos binarios, transcribirá y ejecutará la música aplicándole ritmos ternarios; y en el caso, para él insospechable, de que aquéllos hubieran existido y las piezas los tuvieran, ese investigador no los podrá reconocer y la música que él transcriba aparecerá siempre algo descoyuntada, es decir, con ritmo que no le corresponde.

Si cree a pies juntillas, siguiendo los dogmas históricos de los tratadistas medievales, que en el siglo XIII no existía realmente sistema regular armónico, ni eran muy usados

---

la distribución de las líneas dentro de la página exigía apretar o ensanchar, algunas veces se ponen cuatro y otras seis rayas.

(1) Como de los ms. se dan reproducciones fotográficas (completa del de Madrid y parcial, de algunas cantigas, del J. b. 2) que hablan mucho más claro para los técnicos que una descripción verbal, nos abstenemos de exponer otros pormenores. En la explicación técnica de lo que significan todos esos signos se completará la descripción.

En el ms. de Toledo, al fin de cada línea hay una notita que indica cuál es la primera de la línea siguiente.

(2) Ya iremos después señalando las erratas principales. Por ahora baste decir que éstas son de varias clases: 1.ª, cambio frecuentísimo en las figuras de las notas, cuadrada por romboidal y viceversa; 2.ª, supresión de notas, por olvido, o adición indebida, por descuidos y supresión de raya, signo de separación de frases; 3.ª, falta de notar el bemol; 4.ª, poner la clave en línea distinta de la que le corresponde. Esta es infrecuente.

los acordes consonantes, ni conocidos los disonantes, ni había dúo de tercia, ni nota sensible, etc., prescindirá de toda armonía, la cual, en el caso de existir, sería cabalmente el elemento superior que domina y rige a todos los demás.

Toda interpretación que esté informada de supuestos que no correspondan a la realidad ha de dar necesariamente por resultado un ente monstruoso, como decía Riemann. Unicamente, pues, se podrá acertar en la interpretación cuando se adivinen todos, absolutamente todos, los caracteres técnicos esenciales. Y ¿cómo adivinarlos?

Debo confesar ingenuamente que si he logrado yo descifrar la notación musical de las Cantigas ha sido por un cúmulo de coincidencias afortunadas que no pude prever ni siquiera imaginar de antemano; no comencé adquiriendo la especial preparación que se aconseja como necesaria para el estudio de los manuscritos de los trovadores. Precisamente por haber marchado fuera de la dirección ordinaria, por haber seguido un rumbo distinto, esquivado por casi todos, es como he podido realizar el trabajo en condiciones mucho más favorables que ninguno de los que han intentado la empresa. Primero, porque tuve la suerte de no participar de los prejuicios que han estorbado el descubrimiento; la hipótesis de que yo partía evitaba creer que las Cantigas tenían tonalidades eclesiásticas; creí que los ritmos debían ser los que describen con bastante claridad los autores orientales y no los que obscuramente explican los autores europeos del *ars mensurabilis* de la Edad Media, aunque ya veremos que casi por entero coinciden. Tampoco me fié completamente de las informaciones medievales acerca de la duración relativa de las notas, breves y largas; jamás creí en la negativa de la existencia del ritmo binario; tuve el atrevimiento de sospechar que esa música poseía armonía, acordes consonantes, dúos de tercia, nota sensible, etcétera. Y me atreví, no por capricho, sino porque había adquirido ya la convicción, por el estudio del *Cancionero de Palacio,* de que en la Edad Media existía en España una música que tenía formado ya su sistema armónico completo, de combinaciones muy artísticas.

Es decir, conocía yo una música que era exactamente del mismo sistema, de la propia escuela musical de las Cantigas; y no me podía caber duda alguna porque estaba notada con notación blanca moderna; música que no ha sido tenida en cuenta por los que han intentado interpretar las Cantigas; música que, por haber sido desdeñada, no era bastante bien conocida (1). Y sobre todo, y eso es lo que facilitó toda mi iniciación en la tarea, me sabía de memoria algunas cantigas antes de haberlas leído. Esto, que a primera vista semeja paradoja, es una verdad muy sencilla y clara: yo había aprendido de memoria, por haberlas ejecutado multitud de veces, la mayor parte de las melodías populares españolas del siglo XV, publicadas por Barbieri en el *Cancionero de Palacio,* que, como hemos visto, proceden de tradición artística de los moros españoles; había cantado multitud de veces los varios temas de las jotas de Aragón; las playeras, polos, etc., de Andalucía; las muiñeiras de Galicia y las canciones populares de Asturias, Vascongadas y Cataluña, cuyos tipos se encuentran en ese mismo Cancionero del siglo XV; y, por feliz coincidencia, al primer intento de leer los manuscritos de las Cantigas me encontré allí los tipos arcaicos de donde muchas de aquéllas derivan, con tantas y tales semejanzas que pude leerlas sin esfuerzo ni dificultad, como quien recuerda cosa ya sabida.

El conocimiento, pues, de las melodías de la escuela árabe, que se popularizaron en la España de la Edad Media y que se conservan aun hoy, dentro y fuera de la Península, ha hecho posible el que interpretáramos las Cantigas con tal seguridad y certidumbre que apenas deja resquicio de duda en pequeñísimos pormenores, que por lo nimios se pueden despreciar.

Claro es que no todas las Cantigas se revelaron con esa facilidad y presteza; pero con las primeramente interpretadas pude asegurarme del valor de las notas y signos del sistema de notación de los manuscritos. Transcribí aquellas que estaban en los tonos de *do* mayor, *la* menor, *sol* mayor, en que apenas había que suplir accidentes, y las de *fa* mayor y *re* menor, que llevaban bemol de armadura de clave. En todas ellas comencé por las de un solo modo; luego acometí las bimodales, hasta que noté que los mismos temas se hallaban en otros tonos, v. gr., en *sol* menor y *si* bemol mayor; y proseguí paulatinamente y asegurando los pasos hasta que no hubo cantiga que ofreciese resistencia, pudiendo determinar fijamente la tonalidad con todos sus accidentes, con arreglo a sistema tonal fijo y constante, el mismo que había estudiado en el antiguo *Cancionero de Palacio;* la armonía, con sus ciclos normales y sus alternativas, y su sistemática modulación. Pude cerciorarme, por la sucesión periódica de distintas figuras de las notas escritas, que los manuscritos ofrecían medios para determinar, en muchos casos, los ritmos, de cuya velocidad y carácter tenía antecedentes en los historiadores árabes, y hasta el timbre se pudo percibir al encontrar medios técnicos de distinguir la música vocal de la instrumental, con determinación de la clase de los instrumentos con que se ejecutaba, y hasta los adornos y ligados que están escritos en ciertas notas, y los matices de expresión sugeridos por la misma marcha melódica, revelándose por entero, como se revela en placa fotográfica el claroscuro de todas las imágenes. Y todo esto ateniéndome escrupulosamente a los datos de la notación musical, a la que debe respetarse, pues por incompleta que sea es el medio por el cual se nos ha transmitido la música.

Aubry ha puesto en evidencia que los copistas de las Cantigas erraron muchas veces; pero los descuidos se deben corregir por lugares paralelos más correctos y por otros medios críticos. No hay, pues, que tomarse licencias ni libertades caprichosas. Sólo así es legítima la interpretación. Esa notación musical, en el siglo XIII, sugería a los músicos ejecutantes contemporáneos sus elementos técnicos; ella misma nos los puede revelar. Hay que traducir los ma-

(1) Dechevrens (*Etudes,* II, pág. 106), al hablar de la historia de la música en España, del siglo XII al XIII, dice: "Los documentos faltan respecto de España, más ocupada entonces en la lucha contra los moros que atenta a las cuestiones del canto y de la música figurada."

nuscritos sin recomponer las melodías ni modernizarlas: sólo transcribirlas fielmente, tales como eran en el siglo XIII.

Ahora bien, si esa música, transcrita fiel y sistemáticamente, semeja a la moderna actual y sorprende por su perfección, no se la neguemos sólo porque se nos figure más perfecta de lo que nos podíamos imaginar.

Ingenua y brevemente he expuesto mis convicciones personales; pero como no basta tener la convicción personal de haber acertado para que los demás la acepten, debemos formular el sistema de interpretación empleado con todas las justificaciones precisas, para que todo lector curioso pueda ponerse en idéntica o similar situación, a fin de comprobarlo todo y certificarse por sí mismo de los fundamentos de su verdad, aplicándola directamente.

Comencemos por el análisis del sistema métrico de la letra de las Cantigas.

Los versos de las Cantigas están escritos en el romance peninsular galaicoportugués, lengua no difícil de entender para los españoles; el sentido y la forma métrica no están escondidos o velados por caracteres misteriosos; la poesía se ha podido leer, estudiar y examinar por los eruditos sin dificultades aparentes; sin embargo, por el simple hecho de serles desconocido el sistema lírico de los moros españoles, que es el seguido en las Cantigas, ellos no han advertido siquiera la forma de su construcción estrófica. Aunque la puerta parecía físicamente abierta, espiritualmente estaba cerrada.

Los historiadores de nuestra literatura han caído, respecto a las Cantigas, en los mismos errores que observamos al tratar del sistema métrico del Arcipreste de Hita. Los menos atentos, al estudiar la métrica del Rey Sabio se han decidido por explicar el sistema de las Cantigas por las formas estróficas de los poetas provenzales. El señor P. J. Pidal, en su introducción al *Cancionero de Baena* (pág. LIV) "no tiene dificultad en creer imitación lemosina la forma de las Cantigas"; el P. García Blanco (1) al hablar de las Cantigas dice que en ellas se despliega "toda la rica variedad de los metros provenzales"; Ticknor (2) repite que en las Cantigas "todo lleva el sello de los poetas provenzales", y Valmar (3) cree que "la poesía de las Cantigas, como toda la poesía galaicoportuguesa de los siglos XIII, XIV y XV, es hija de la provenzal y francesa (4).

Y eso a pesar de que Milá y Fontanals, que es el historiador de nuestra literatura que ha observado con más cuidado, atención y agudeza crítica las formas poéticas, no encontró motivo para decidirse por la imitación provenzal en el conjunto de las Cantigas: "En cuanto a la forma —dice—, no podemos ver, como se ha supuesto, una derivación de la poesía artística provenzal (a excepción de un corto número de composiciones)" (1).

Menéndez y Pelayo (2) muestra reservas e indecisiones al decir: "La misma perfección de lengua y ritmo que en las Cantigas se observa es indicio claro de una elaboración poética anterior y quizá muy larga, cuyos primitivos monumentos han perecido. No es posible aventurar conjetura de gran fuerza sobre tiempos tan remotos y obscuros como aquellos en que la poesía de las lenguas vulgares comenzó a emanciparse de la latina." Y señala el predominio gallego.

La verdad, después de un examen un poco detenido, minucioso y sistemático de la letra de las Cantigas, es que la inmensa mayoría de ellas tienen la forma de zéjel de los moros españoles, el cual, como repetidamente hemos dicho, nació en Andalucía a fines del siglo IX o principios del X: una estrofilla temática, generalmente un dístico, a la cabeza de cada cantiga, que es el estribillo que canta el coro; luego una estrofa compuesta de tres versos monorrimos, seguidos de un cuarto con rima común, para el cantor solista.

Ahora bien, para percibir esta forma en las Cantigas hay que tener presente:

1.° Que la rima es esencial al verso; por tanto, donde no haya rima podrá verse cesura que señale una fracción de verso, pero no verso entero.

2.° Que las Cantigas pertenecen a lírica coral (no a la monódica), en la que el estribillo está dedicado al coro y, para facilitar a éste el recuerdo de la letra, suelen ponerse en las cesuras de ese estribillo rimas interiores, que no constituyen característica de verso entero. (Ocurría eso en algunos de Abencuzmán.)

De acuerdo con estas normas, en el estribillo no hay que dividir los versos por el lugar en que aparezcan rimas interiores; y nunca se deben subdividir las estrofas sin rimas (3). Así, por ejemplo, Valmar publicó la cantiga LXXV en esta forma:

Omildade con pobreza
Quer a Uirgen corõada;
Mais d'orgullo con requeza
É ela mui despagada.
E d'esta razõn uos direi
Un miragre mui fremoso
Que mostrou Santa Maria,
Madre do Rey glorioso,
A un crerigo que era

(1) En su *Literatura española en el siglo XIX*, parte 3.ª, página 225 (Madrid, 1896).

(2) *Hist. Lit.*, I, pág. 47

(3) *Cantigas*, vol. I, 186.

(4) Y repite ese juicio de manera semejante en tomo I, páginas 105, 151, 177, etc.

(1) Tampoco cree que son metros exclusivamente nacionales; es sistema inspirado por la poesía eclesiástica y la popular y algo de influencia francesa.

Véanse *Obras completas* de Milá y Fontanals.

(2) En su *Antología*, III, X.

(3) Por no atenerse a estos dos principios, han solido medirse mal los versos de las Cantigas, y, por consecuencia, se ha desconocido su verdadera forma. En la edición de Valmar aparecen versos de doce sílabas divididos como si cada uno fueran dos de 6 + 6; los de 13, en dos de 6 + 7; los de 14, en dos de 7 + 7 y muchas veces 8 + 6, alguna vez 5 + 9, y todos los versos de 16 en dos, 8 + 8, y los de 24, en 8 + 8 + 8, aun cuando no se vean rimas ni asonancias en ninguna cesura, ni aun en las del estribillo.

De a seruir desci*oso*
E por en gran maravilla,
Lle foi per ella mostr*ada*.

Entendida de este modo la construcción estrófica, el estribillo constituye una cuarteta *abab* y la estrofa una octava *vezeyeza*, cuando en realidad de verdad el estribillo no es más que un distico *aa*, con dos rimas interiores (1), y la estrofa una simple cuarteta *bbba*. De esta manera:

Omildade con pobr*eza* quer a Uirgen coro*ada*.
Mas d'orgullo con requ*eza* é ela mui despag*ada*.

E d'esta razon uos direi un miragre muy frem*oso*
Que mostrou Santa Maria Madre do Rey glori*oso*
A un crerigo que era de aseruir desci*oso*
E por en gran maravilla lle foi per ela mostr*ada*.

Si el distico del estribillo fuera realmente cuarteta, en la estrofa, fundada esencialmente sobre el estribillo, aparecerian las rimas comunes con las del estribillo en su lugar correspondiente, es decir, en el cuarto verso (2).

Ateniéndose a esas pautas es como se descubre la verdadera forma de los zéjeles de Alfonso el Sabio, los cuales apenas se distinguen de los de Abencuzmán, en que las subdivisiones de la cuarteta, en vez de llevar (como en Abencuzmán) rimas, no las llevan. Es, pues, el sistema de Alfonso el Sabio más primitivo o más sencillo que el de Abencuzmán, como si, obligado este poeta gallego por la música a usar de formas complicadas, apelase a expedientes más fáciles. Era dificil que la lírica gallega naciente aceptara formas tan complicadas como las que había alcanzado la de los moros andaluces que le servía de modelo.

Fijémonos en el siguiente cuadro:

CANTIGAS EN FORMA DE ZÉJEL CUZMANÍ CUYOS VERSOS TIENEN TODOS IGUAL NÚMERO DE SÍLABAS.

Cuartetas.

7 *a* 7 *a*	7 *b* 7 *b* 7 *b* 7 *a*	núm. CLXXXII (3).
8 *a* 8 *a*	8 *b* 8 *b* 8 *b* 8 *a*	núms. LXX, LXXXIII, CI, CII, CVII, CXI, CXL, CLXXIX, CC, CCXXX.
9 *a* 9 *a*	9 *b* 9 *b* 9 *b* 9 *a*	núms. LXIII, LXXX, XCII, CLXVIII, CCXXX.
10 *a* 10 *a*	10 *b* 10 *b* 10 *b* 10 *a*	núm. CCLXXX.
11 *a* 11 *a*	11 *b* 11 *b* 11 *b* 11 *a*	núms. XVI, XVII, XXI, XXII, XXXIX, XLIV, LII, LIV, LXII, LXIX, CVIII, CXXII, CXXVI, CXXIX, CXXX, CXXXIII, CXLII, CXLIV, CLXX, CCIX, CCXV, CCXL, CCXC, CCXCIX, CCCVII, CCCXXVI, CCCCII.
12 *a* 12 *a*	12 *b* 12 *b* 12 *b* 12 *a*	núms. XXVII, LXI, LXIII, LXV, LXXIV, LXXXII, LXXXVI, CXXIII, CXXXI, CXXXVIII, CXLV, CLXXXVI, CCIX, CCXXIII, CCXXVI, CCLXV, CCLXVII, CCLXXV, CCXCVIII, CCCIX.
13 *a* 13 *a*	13 *b* 13 *b* 13 *b* 13 *a*	núms. L, LXIII, LXXVIII, XCIII, CX, CXLI.
14 *a* 14 *a*	14 *b* 14 *b* 14 *b* 14 *a*	núms. XVI, XXIII, XLVII, LXIV, LXXI, LXXXV, XCVIII, CXIX, CXXXVI, CXXXVII, CXLVIII, CXLIX, CLXIX, CCI, CCXVIII, CCXXXVII, CCXLI, CCLI, CCLVII, CCLXIV, CCLXX, CCLXXXIV, CCXCVI, CCCXV, CCCLXIII, CCCLXVIII, CCCXCIV, CCCXCIX.
16 *a* 16 *a*	16 *b* 16 *b* 16 *b* 16 *a*	núms. VI, VIII, XIII, XIV, XXXV, XLII, XLIII, XLV, XLVIII, LIII, LV, LXVII, LXXV, LXXXIV, CIV, CXXI, CXXIV, CXXV, CXXVII, CXXVIII, CLII, CLIV, CLV, CLVII, CLIX, CLXI, CLXII, CLXIV, CLXV, CLXVI, CLXVII, CLXIX, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CLXXV, CLXXVI, CLXXVIII, CLXXXI, CLXXXIII, CLXXXIV, CLXXXV, CLXXXVIII, CXCI, CXCIV, CXCVI, CXCVII, CXCVIII, CXCIX, CCII, CCIII, CCV, CCVI, CCVII, CCVIII, CCXII, CCXIII, CCXIV, CCXV, CCXVI, CCXVII, CCXIX, CCXXI, CCXXII, CCXXIV, CCXXV, CCXXVII, CCXXVIII, CCXXIX, CCXXXII, CCXXXIII, CCXXXIV, CCXXXV, CCXXXVI, CCXXXVIII, CCXLII, CCXLIII, CCXLIV, CCXLV, CCXLVI, CCXLVII, CCXLVIII, CCXLIX, CCLII, CCLIII, CCLIV, CCLVI, CCLVIII, CCLXII, CCLXIII, CCLXVI, CCLXVIII, CCLXIX, CCLXXI, CCLXXII, CCLXXIII, CCLXXIV, CCLXXVII, CCLXXVIII, CCLXXXI, CCLXXXII, CCLXXXVI, CCLXXXVII, CCLXXXVIII, CCLXXXIX, CCXCI, CCXCII, CCXCIII,

(1) Para ver un ejemplo típico de las rimas interiores del estribillo en las Cantigas, léase la del núm. LXXIX:
Y a mal andança nos amparanza
E esperança e Sta María.

(2) Hasta el sentido de las frases está indicando que el verso es de 16 sílabas y no dos versos de ocho sílabas.

(3) Estos números romanos se refieren a la edición Valmar.

CCXCV, CCXCVII, CCCI, CCCII, CCCIII, CCCIV, CCCV, CCCVI, CCCIX, CCCXI, CCCXII, CCCXIII, CCCXIV, CCCXVI, CCCXVIII, CCCXXI, CCCXXII, CCCXXIV, CCCXXV, CCCXXVII, CCCXXVIII, CCCXXIX, CCCXXXI, CCCXXXII, CCCXXXIII, CCCXXXIV, CCCXXXV, CCCXXXVI, CCCXXXVII, CCCXXXVIII, CCCXLI, CCCXLII, CCCXLIII, CCCXLIV, CCCXLV, CCCXLVI, CCCXLVII, CCCXLVIII, CCCXLIX, CCCLI, CCCLII, CCCLIII, CCCLIV, CCCLV, CCCLVI, CCCLVII, CCCLVIII, CCCLIX, CCCLX, CCCLXI, CCCLXII, CCCLXIV, CCCLXV, CCCLXVI, CCCLXXI, CCCLXXVI, CCCLXXVII, CCCLXXVIII, CCCLXXIX, CCCLXXXI, CCCLXXXII, CCCLXXXIII, CCCLXXXIV, CCCLXXXV, CCCLXXXVI, CCCLXXXVII, CCCLXXXVIII, CCCLXXXIX, CCCXCI, CCCXCII, CCCXCIII, CCCXCV, CCCXCVI, CCCXCVIII.

Quintillas.

11 *a* 11 *a* 11 *b* 11 *b* 11 *b* 11 *b* 11 *a* núm. LVII
14 *a* 14 *a* 14 *b* 14 *b* 14 *b* 14 *b* 14 *a* núm. XXXIII

CANTIGAS EN FORMA DE ZÉJEL DEL SISTEMA CUZMANÍ CON VERSOS DE DESIGUAL MEDIDA.

Cuartetas.

8 *a* 8 *a* 8 *a* 5 *b*	8 *c* 8 *c* 8 *c* 5 *b*	núm. CLXXXVII
4 *a* 9 *a* 4 *a* 9 *b*	9 *c* 8 *c* 8 *c* 6 *a*	núm. LXXII
9 *a* 7 *b*	9 *c* 9 *c* 9 *c* 7 *b*	núm. XXIV
11 *a* 11 *a*	10 *b* 10 *b* 11 *b* 11 *a*	núm. CIX
5 *a* 12 *a*	11 *b* 11 *b* 11 *b* 11 *a*	núm. XCVI (1)
11 *a* 8 *b* 11 *a* 8 *b*	11 *c* 11 *c* 11 *c* 8 *d*	núm. CXLIII (2)
11 *a* 10 *a* 10 *a* 10 *b*	11 *c* 11 *c* 11 *c* 11 *b*	núm. CL
7 *a* 7 *a* 4 *a*	11 *b* 11 *b* 11 *b* 4 *a*	núm. CCCXC
12 *a* 6 *b*	12 *c* 12 *c* 12 *c* 6 *b*	núm. XXXVII (3)
6 *a* 6 *a* 6 *a* 6 *b*	12 *c* 12 *c* 12 *c* 6 *b*	núm. LXXIX
14 *a*	12 *b* 12 *b* 12 *b* 14 *a*	núm. CLXXXVII (4)
6 *a* 11 *b*	12 *c* 12 *c* 6 *c* 11 *b*	núm. CCCXVII
12 *a* 12 *a*	14 *b* 14 *b* 12 *b* 11 *a*	núms. LXXVI, LXXVII
14 *a* 7 *a*	14 *b* 14 *b* 14 *b* 7 *a*	núm. CCX (5)
13 *a* 13 *a*	15 *b* 15 *b* 15 *b* 15 *a*	núm. XXXVI
12 *a* 12 *a*	16 *b* 16 *b* 12 *b* 12 *a*	núm. XII
16 *a* 8 *a*	16 *b* 16 *b* 16 *b* 8 *a*	núm. CCXX (6)
8 *a* 8 *a*	16 *b* 16 *b* 8 *b* 8 *a*	(7)
16 *a* 16 *a*	24 *b* 24 *b* 16 *a* 16 *a*	núms. CLI, CLXXXIX
16 *a* 16 *a* 16 *a* 16 *a*	24 *b* 24 *b* 16 *a* 16 *a*	núms. CLVIII, CCCLXIX

Total: más de 300 cantigas son del tipo cuzmaní puro.

Aparte de las anteriores, hay unas 18 cantigas, no contenidas en el códice escurialense, que se hallan en el de Madrid o en el de Florencia, como son las de las fiestas de Santa María, etc., que también siguen el tipo del zéjel cuzmaní.

Pero como el sistema andaluz puro era muy matemático y regular en sus combinaciones y no daba libertad para ciertos caprichos u originalidades, fué considerado como demasiado severo, por lo cual algunos poetas musulmanes se separaron en parte de él, sobre todo los poetas de Almagreb y los de Oriente, que pretendieron imitarle. Estos tomáronse licencias por las que se desviaron del tipo verdaderamente clásico español, aunque conservando en su mayoría los caracteres esenciales del sistema coral, estribillo y estrofa, con su elemento ternario: tal es el tipo

(1) Sospecho que el estribillo está alterado.

(2) Se separa del tipo clásico por la comunidad de rimas en las estrofas.

(3) El estribillo debe corregirse diciendo sólo: "Fremosos miragres faz Santa María e maravillosos."

(4) La rima interior del estribillo no constituye verso, sería 5 + 9.

(5) Corríjase el estribillo de la edición Valmar poniendo el primer verso como segundo, y el segundo y tercero forman el primero.

(6) Debe estar alterado el estribillo; puede corregirse como el CCX antes citado.

(7) Cantiga del Códice de Florencia, que no se halla en el ms. escurialense. Véase pág. 154 del folleto de Solalinde, antes citado.

de séptimas que en las Cantigas del Rey Sabio, en el Arcipreste de Hita y otros posteriores aparece, cuyo esquema genérico es *aa bcbcbca*. De ese tipo, salvo alguna variedad accidental en el estribillo, son los núms. LXVI, LXXXVIII, CVIII, CXVI y CXXXII de las Cantigas.

En otras aparecen estrofas con levísima alteración, consistente en repetir una vez más algún miembro del elemento ternario subdividido en esta forma: *aa bcbcbcba,* en los núms. III, IV, XV, XXX, XXXVIII, XL, XLVI, XLIX, LVI y CXLVI; o suprimiendo un solo elemento de la subdivisión, *aa bcbcba,* como en el núm. CXLVII.

Hay otras en que las estrofas no tienen el elemento ternario, pero que son de tipos usados por poetas musulmanes españoles, como quintillas y sextetas, tipos *aaaab, aaaaab* y similares, como en los núms. V, XXXII, XLI, XCV, XCVII, C, CVI, CXX, CCLXXXIII y CCCL; o monorrimadas, de estrofas de seis a diez versos, como los núms. CCCVIII y CCCCI; o en formas mezcladas, *aaab-aab,* cual las usó el místico murciano Mohidín ben Alarabi, en los núms. VII, XCIV y CCC.

Y, por fin, otras derivaciones semejantes cuya enumeración individual podía cansar demasiado, como en los núms. II, XVIII, XXV, XXVIII, XXXI, LI, LVII, LIX, LXXXI, LXXXIX, XC, CIII, CV, CXIII, CXV, CXVII, CXXXIV, CXXXIX, CLIII, CLVI, CLX, CLXII, CLXXI, CLXXX, CXCII, CCLV, CCLXXVI, CCLXXXV, CCCX, CCCXL y CCCLXXX.

Son poquísimas, muy pocas, las Cantigas en las que Alfonso el Sabio se separó de la métrica de los moros españoles para seguir ya la tradición popular gallega, *aab, ccb,* etcétera (la cual, después de todo, deriva del zéjel, como lo probaré en su día), como en los núms. CLX, CCL, CCLX, CCCXX y CCCXXX; o ya la provenzal, como los números I, XX, XCI, XCIX, CCLXI, CCLXXIX, CCC, CCCX y CCCC.

Es verdad que en algunas de las formas estróficas de estructura mora a veces introduce alguna pequeña modificación, sugerida tal vez por el sistema provenzal, v. gr., establecer relación de comunidad entre los elementos libres de las estrofas, que es uno de los caracteres del sistema provenzal; pero también lo es que en algunas de tipo provenzal introduce Alfonso el Sabio el estribillo popular del sistema moro español que en el provenzal es desusado.

En resumen, en unas 375 cantigas se sigue el sistema de los moros españoles; en unas 25, la tradición popular gallega o la erudita provenzal; por consecuencia, bien se puede decir que la letra del 90 por 100 de las Cantigas tiene forma estrófica de zéjel (1).

El haber adoptado en esa gran colección de cantares esa forma métrica de modo tan constante, en proporción tan subida, nos sugiere a su vez la resolución del problema de cuál de las dos se forjó primero, la letra o la música. Y es interesante esta cuestión, porque derivan distintas consecuencias, según que ocurra una u otra hipótesis: si la letra se hubiera escrito antes y la música se hubiera compuesto después, habría habido más libertad al escribir la letra que al componer la música, la cual debía acoplarse a letra precedente; si la música fuera anterior, la letra habría tenido que forjarse conforme a las pautas de la composición musical. En la letra misma se ofrecen indicios de que la música le ha precedido: 1.°, el haber aceptado, para una narración de los milagros de la Virgen, la forma estrófica lírica, que es mucho más complicada y difícil que la narrativa o épica; 2.°, adoptar una forma coral en la que la narración tiene que interrumpirse a cada momento por la intervención del coro que repite el estribillo.

Es verdad que dentro de esa complicación se adoptó una forma estrófica sencilla y popular; pero en ella se tuvo que apelar a subdivisiones métricas por cesuras no rimadas para acoplar la letra a música de mucha más complejidad. Por ese motivo en las Cantigas aparecen versos de 24 sílabas de los que será difícil que haya ejemplos en ninguna literatura. Hubo, pues, que prolongar desmesuradamente la extensión de los versos para acomodarlos a música más compleja que la de la lírica popular. Hay algo de facticio en las Cantigas en este respecto: no se ve homogeneidad completa entre la forma poética y el asunto, si bien la correspondencia de las formas métricas y melódicas sea perfecta, impuesta por la necesidad de acoplar la letra a la música. Se resolvió, pues, Alfonso el Sabio por lo más hacedero: era, y ha sido siempre, más fácil componer nuevos versos para cantarlos con música ya conocida, que componer nueva música para un verso antes compuesto. Esto, que se infiere por indicios con el solo estudio de la letra, se confirma por la estructura misma de la música (1).

La disposición de las frases melódicas de las Cantigas es la misma que conocimos ya antes en el *Cancionero de Palacio*: la del zéjel melódico cuyo esquema es *ab x.xab,* resultado, como dijimos, de la fusión de la cuarteta musical árabepersa y la hispanomusulmana. Ha habido, por consecuencia, una sorprendente constancia en la estructura arquitectónica de la música española durante toda la Edad Media, y eso es imposible que se deba a simple casualidad.

Véase el siguiente

---

(1) Al hacer el examen de la forma métrica de las Cantigas no me he detenido a hacer un análisis apurado y minucioso, midiendo todos los versos de todas las Cantigas, sino un rápido recorrido, lo bastante para mi objeto actual. Se habrán deslizado, pues, seguramente pequeños errores; pero me atrevo a asegurar que el resultado de la operación, aun hecha más a conciencia, no alterará la afirmación acerca del conjunto.

(1) Lo veremos luego al estudiar la naturaleza de esa música, considerada ya en todos sus elementos.

CUADRO GENERAL DE LAS FORMAS MELODICAS DE LAS CANTIGAS

Tipo primitivo árabe-persa:

SENCILLO, *ab bbab* (puro)	núms. 19, 23, 27, 44, 55, 70, 77, 81, 114, 116, 149, 174, 181, 184, 186, 191, 205, 212, 214, 215, 230, 236, 250, 294 (1).
(con leve alteración)	núms. 211, 226 (2)
SUBDIVIDIDO, *abcd cdcdabcd* (puro)	núms. 3, 9, 33, 57, 61, 66, 92, 93, 212, 213, 221, 228, 233, 246, 257, 286, 289.
(con alteración)	núms. 52, 99, 100, 106, 109, 173, 175, 259, 260.

Tipo derivado árabe-persa:

SENCILLO, *ab ccab* (puro)	núms. 5, 8, 11, 18, 25, 53, 54, 69, 104, 110, 130, 132, 141, 142, 145, 146, 151, 171, 194, 204, 244, 253, 256, 261, 275, 280.
(con alteración)	núms. 12, 17, 30, 32, 36, 49, 80, 119, 126, 127, 129, 135, 147, 148, 156, 162, 163, 177, 189, 285, 290.
SUBDIVIDIDO *abab cdcdabab* (puro)	núms. 21, 27, 41, 42, 58, 64, 72, 75, 84, 161, 166, 169, 180, 187, 229, 240, 241, 243, 263, 267, 270, 287, 292, 293.
abcd efefabcd (puro)	núms. 4, 6, 63, 97, 107, 178, 258, 278, 284, 288.
(de ambos con alteración)	núms. 14, 16, 34, 35, 38, 39, 73, 82, 103, 118, 121, 124, 125, 137, 139, 155, 165, 168, 172, 176, 182, 188, 195, 206, 218, 220, 222, 227, 231, 235, 242, 245, 248, 249, 274 (3).

Tipo español o andaluz:

SENCILLO *ab aaab* (puro)	núms. 22, 74, 128, 138, 150.
(con alteración)	núms. 1, 45, 48, 50, 91, 122, 157, 158, 247.

Tipo híbrido hispanopersa: núms. 10, 13, 15, 29, 59, 62, 65, 68, 79, 83, 88, 95, 96, 143, 152, 190, 216, 255, 296.

Tipo arcaico (anteárabe):

SENCILLO *aa bb aa*	núms. 28, 31, 111, 131, 137, 140, 144, 153, 154, 159, 167, 179, 183, 185, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 207, 208, 217, 223, 224, 225, 264, 265, 266, 268, 271, 272, 273, 276, 279, 281, 283.
Similares con más complicación o alterados	núms. 20, 24, 120, 133, 136, 160, 201, 232, 238, 252.
Otro tipo arcaico (4) *ababab*	núms. 60, 78, 86, 98, 203, 209, 251, 282.

Aparte de estas formas hay un residuo de Cantigas que podemos clasificar en dos grupos: el primero, el de aquellas en que las frases melódicas varían mucho dentro de la misma canción, sin que haya apenas repeticiones de frases que son características de las formas anteriores, v. gr., las Cantigas núms. 2 y 40, cuyo esquema es *abcdecdfgh*, o la 262, *ababcdefgdhd*, o las repiten sin el orden de aquéllas, como los núms. 43, 51, 101, 123, 202, 239, 277, 295; el segundo grupo es el de las Cantigas que por la excesiva repetición y monotonía parece que han sido alteradas por el pueblo, convirtiéndolas en melodías vulgares; tales son los núms. 26, 47, 56, 67, 89, 90, 108, 115, 117, 219, 235, 237.

El cuadro o enumeración anterior habla con mucha elocuencia a los técnicos que sin prevenciones lo estudien: hay un gran fondo de música de forma árabepersa, que es la que se introdujo en España durante la dominación musulmana, y otra, que no es desdeñable, de música de forma andaluza pura, o hibridada, o común a lo andaluz y árabepersa. Las alteraciones de forma nos enseñan también que esa música no era nueva al tiempo de componer las Cantigas, puesto que está gastada por el uso y en algunas partes remendada.

Si a la disposición o estructura estrófica de las melodías de las Cantigas, que puede esquematizarse *ab xxab*, corresponden los demás elementos técnicos, ya casi podríamos inferir que Alfonso el Sabio recogió el caudal artístico de los musulmanes de España y se mantuvo dentro de las tradiciones métricas y melódicas andaluzas.

Con tales auspicios bien podemos abrigar la esperanza de interpretar la notación musical de los manuscritos de las Cantigas, puesto que de antemano conocemos los varios elementos técnicos que probablemente tenía esa música; los ritmos nos los han descrito con bastante claridad los autores orientales y se encuentran algunos en las canciones árabes del *Cancionero de Palacio;* conocemos cierto número de tonalidades, las alternativas armónicas, el sis-

(1) Estos números árabes se refieren a la colección publicada en este tomo, parte transcrita en notación moderna.

(2) Los ejecutantes y los recompositores suelen alterar caprichosamente la pureza clásica.

(3) A veces la alteración no es más que en el estribillo o ligera variante que no altera la estructura más que levísimamente.

(1) Lo creo tal por la sencillez arquitectónica, juntamente con la armónica y melódica de las de este tipo.

tema modulante de esa música, por el estudio del citado *Cancionero*.

Si aplicando esta llave responde la cerradura y se abre la puerta misteriosa, quedará despejada la incógnita, o descifrado el enigma de las Cantigas.

CAPITULO XVI

El sistema rítmico de la música de las Cantigas corresponde con los géneros de la clasificación que El Mosulí hizo de las canciones árabes orientales.

Puesto que la estructura arquitectónica de la música de casi todas las cantigas es idéntica a la de casi todas las melodías españolas del *Cancionero de Palacio* del siglo XV y XVI, es lógico pensar que aquéllas también deben coincidir en tener el mismo sistema rítmico y armónico de éstas, es decir, la misma disposición matemática de unidades y períodos rítmicos e idénticas combinaciones y alternativas armónicas, que son los elementos con que se constituye y que determinan aquella estructura.

La obra musical es un complejo de tal naturaleza que al combinarse técnicamente los varios elementos se funden o traban todos y cada uno de ellos en toda y cada parte de su forma, dentro de la cual cada uno de ellos ha de sufrir necesariamente la influencia de cada uno de los otros: si la música es rítmica y armónica, el ritmo tendrá que reflejarse necesariamente en las notas de la melodía, las cuales deben tener duración proporcionada de algún modo a la naturaleza del ritmo, y deben ser los sonidos de tal índole que sean acordes con las notas constitutivas de las fórmulas armónicas. Hasta el número de notas de la melodía tendrá alguna relación con el ritmo, de tal manera, que si éste es binario, los sonidos de la melodía tenderán casi seguramente a sucesiones binarias; si es ternario, a las ternarias; y, por fin, las pautas armónicas habrán de estar, por precisión, sujetas en sus alternativas a la marcha de las unidades rítmicas y melódicas.

Esta coincidencia, fenómeno general a toda música rítmica y armónica, habrá de mostrarse de modo más visible o aparente en aquellas edades en que las piezas habían de ser ejecutadas de memoria y conjuntamente por varios artistas, a veces por orquestas numerosas, sin tener delante partituras escritas para leer. Esta manera de ejecutar exigía que las notas del canto principal estuviesen sugiriendo o recordando a todos los músicos el ritmo que lo regía, con las etapas regulares de su movimiento y con sus paradas o cadencias en lugares fijos; y los sonidos de la melodía directora habían de sugerir a las otras voces o instrumentos acompañantes la combinación armónica correspondiente. Había de haber, pues, coincidencia fácilmente perceptible de las frases melódicas con los períodos rítmicos y las combinaciones armónicas. Por consiguiente, aunque sólo se nos haya conservado la línea melódica pura y simple, en ésa podremos encontrar las huellas del ritmo y de la armonía.

Con tales prevenciones comencé a ejecutar varias cantigas con bastante desembarazo; pero a las primeras tentativas de transcripción rigurosa y metódica hecha con arreglo a las instrucciones y doctrinas de los teóricos medievales, respecto a la duración relativa de las notas (largas y breves), me pareció advertir que, de seguirlas fielmente, quedaban descoyuntados todos los elementos técnicos de las canciones, como ha ocurrido a otros investigadores, según declara Riemann. Ante tal dificultad anduve perplejo y desconcertado, hasta que, después de repetir muchas veces la ejecución, me pareció advertir que gran número de cantigas eran sencillamente tocatas de laúd u otro instrumento de cuerda, aplicadas a la letra como melodías cantables, dictadas quizá directamente pulsando las cuerdas del instrumento.

Ocurrióseme entonces pensar que los sonidos producidos por pulsación de cuerdas habían de tener una duración casi fija, limitada; es decir: el sonido sólo podía durar lo que actualmente dura la vibración de la cuerda herida, sin que pueda prolongarse *ad libitum*, como en la flauta u otro instrumento de viento. Por tal consideración, parecióme completamente vano que los manuscritos fijaran el tiempo que había de durar el sonido, y, por tanto, era también vano cavilar acerca de la duración de sonidos en piezas que originariamente habían de ejecutarse por instrumento de cuerda pulsada con dedos o plectro, tales como arpa, canún, salterio, laúd.

Sospeché entonces que los notadores de aquella música habrían aplicado los signos musicales que en la música vocal europea indicaban duración para expresar en esta otra música instrumental las diversas intensidades de los golpes rítmicos, y que con la figura de nota larga podría señalarse la nota que correspondiera al golpe rítmico fuerte, ya que de ordinario la nota de más duración suele ser la que acompaña a los golpes de más intensidad, y con la figura de nota breve, la del golpe más débil, ya que las notas más breves suelen estar ordinariamente en los tiempos débiles del ritmo.

En cuanto apliqué esa hipótesis o criterio a la ejecución y transcripción de esa música, todo comenzó a aclararse y las dificultades se resolvían sin las complicaciones anteriores, y eso me indujo a creer que la notación de las Cantigas era esencialmente rítmica y, por consecuencia, ella misma nos podía declarar la rítmica construcción de las canciones.

Y en efecto, en la notación de los tres manuscritos de las Cantigas aparecen diferentes figuras de notas sueltas, y en bastantes cantigas se hallan aquéllas colocadas en sucesión periódica tan regular que denuncia la sucesión periódica y regular de los golpes que constituyen las unidades elementales rítmicas, y éstas en igual número dentro de cada una de las frases de que consta la composición, asegurándonos, por fin, de que allí existía un isocronismo constante en cada una de las fracciones y en el conjunto de las frases o períodos.

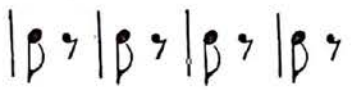
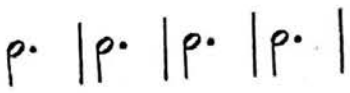
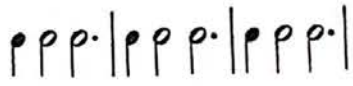
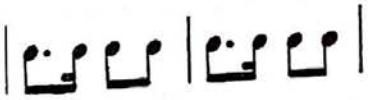
Ahora bien, indicando la figura de las notas la naturaleza del golpe rítmico a que corresponden, la duración de

ellas ha de depender de la velocidad con que el ritmo se ejecute y del número y figura de las notas que entren en cada golpe. A esto seguramente deben referirse los teóricos del *ars mensurabilis* de la época medieval cuando hablan de valores variables y proporcionales de las notas.

No habiendo en el códice de Madrid más que dos figuras (1) para todos los valores, no se podía con ellas solas marcar de modo absoluto los muy variados tiempos de la duración; pero con el sistema entendido como antes se ha expuesto, una nota cuadrada puede equivaler a una fusa o a una blanca, según que tenga ella que compartir o no con muchas otras notas el golpe rítmico en que se ha de ejecutar, y, por tanto, el sistema ofrece medios para determinar fijamente la duración de los sonidos.

Examinados con arreglo a ese criterio los ritmos de las Cantigas pudimos persuadirnos de que coincidían con los que nos habían descrito los autores orientales del siglo IX, los cuales, a su vez, coinciden con algunos de los que los mensuralistas europeos de la Edad Media observaron en la *música medida* que apareció en Europa en aquella edad.

CUADRO COMPARATIVO

RITMOS DE LAS CANCIONES ÁRABES		RITMOS DEL *ars mensurabilis* DE EUROPA MEDIEVAL	
Hezech		Quinto modo de Walter Odington	
Rámel		Segundo modo íd.	
		Primer modo íd.	
Taquil segundo		Tercer modo íd.	
		Cuarto modo íd.	
Taquil primero			
Majurí			
		Sexto modo	

Los autores árabes, además de fijar la sucesión de los golpes rítmicos en cada uno de los géneros, nos describen algunos de sus caracteres especiales; nos dicen, v. gr., que el *hezech* y el *rámel* son alegres o vivos, cualidad que en los mensuralistas medievales no aparece clara, y por eso los musicólogos suelen transcribirlos con notas largas, en que no se percibe la viveza del ritmo.

Los *taquiles*, como su nombre lo indica, son lentos o pausados; el que es dos veces *taquil* será más lento; y como todos, según vimos ya en los capítulos de la historia de la música oriental, son bailables, casi se puede fijar de un modo bastante aproximado su velocidad, refiriéndola a un módulo que ha debido ser tipo de medida en todo tiempo: el paso del hombre. El ritmo vivo corresponderá al paso del hombre en marcha acelerada; el *taquil primero*, al paso nor-

(1) Tres en los escurialenses. Esto, aparte de las ligaduras y de alguna figura esporádica, como en el núm. 80 de Madrid, en que hay un cuadrado prolongado, para indicar mayor duración, etcétera.

mal, y el *taquil taquil* (equivalente al adagio), al paso lento y solemne de marcha religiosa o cortesana (1).

Hecha aplicación de estas prevenciones, todas las Cantigas adquirían, por sí solas, un relieve muy expresivo, una plenitud de vida artística que antes no podia apreciarse.

Pero no todos los casos se han resuelto con extrema facilidad: en las cantigas en que generalmente hay una sola nota para cada golpe rítmico, la ejecución y transcripción se realizaban de modo sencillo y rápido; pero cuando en un golpe rítmico entraban varias notas y con distinto valor, había que hacer una operación matemática, que en cada caso solía ser diferente, para subdividir el tiempo de cada golpe en proporción al número y figura de cada nota.

Las dificultades eran mayores cuando las ligaduras, en vez de reunir las notas con el fin de señalar las que entraban dentro de la unidad rítmica, las juntaban para que se ejecutaran aplicadas a una sola sílaba del verso. Pero esta dificultad ordinariamente sólo se presenta al fin de las frases melódicas, después que en las primeras notas de la frase ha quedado ya bien marcado el ritmo. Ya diremos luego cómo se resuelven prácticamente.

Otra seria dificultad eran las frecuentísimas erratas de los manuscritos, las cuales hubieran casi imposibilitado la interpretación si no hubiese habido medio crítico para corregirlas; mas la colección de las Cantigas es de música tan homogénea (hay muchas canciones del mismo género rítmico con tópicos musicales frecuentísimos) y se repiten tanto las frases melódicas, en estrofa y estribillo, por su forma coral, que se pueden observar y corregir las erratas con relativa facilidad. Se elimina, pues, de esta manera, otro de los motivos que entorpecen la exacta interpretación de esos manuscritos.

Aunque estas nociones, expuestas en breve fórmula general, parezcan sencillas, no evitan la complicación en sus distintas aplicaciones; pasa aquí lo que en los cálculos matemáticos: un principio matemático sencillo tiene aplicaciones muy variadas a cada caso particular: la realidad es mucho más compleja que los principios generales. Por consecuencia, la más clara explicación de estas reglas ha de hacerse aplicándolas a cada uno de los géneros rítmicos que aparecen en las Cantigas.

Antes de todo, sin embargo, hay que estudiar la grafía en función de sus aplicaciones rítmicas y las erratas más frecuentes y su corrección.

Comencemos por las erratas, a fin de despejar el camino de la lectura, embarazada por frecuentes descuidos de los que intervinieron en la notación.

Para realizar ésta, yo imagino que se procedió del modo siguiente: un músico ejecutante dictaba las melodías, las cuales, siendo instrumentales en su mayoría, como veremos, es de creer que fueran ejecutadas por medio de instrumento, y el instrumento es de suponer que sería de cuerda con trastes, a fin de que estos trastes sirviesen de guía segura al notador que las había de fijar en el pentagrama.

(1) Hay, además, en el ritmo límites prudenciales: si es demasiado rápido, no se le puede seguir; si es demasiado lento, no se le percibe. Entre ambos ha de estar el término medio.

Hay huellas que indican que el músico ejecutante era un virtuoso que deseaba lucir su habilidad personal, pues son muchas las ocasiones en que por la notación se denuncia que ejecutaba las mismas frases de distinto modo cada vez, especialmente intercalando adiciones o adornillos de puro capricho personal.

Un músico escriba, bastante experto o avezado a transcribir canciones, las notaba, según las oía él ejecutar; pero no tan crítico que fuera capaz de reconocer siempre de modo claro y concreto los diferentes ritmos o géneros de canciones (1), o poco sistemático en transcribirlas, por cuanto un mismo ritmo aparece escrito de varios modos: v. gr., poner unas veces ■ ■ ■ ■ ■ ■, porque todas las notas le parecen acentuadas (2), y otras ◆ ■ ◆ ■ ◆ ■, porque percibe diferencias entre las pares e impares; pero como en casi todos los ritmos formados de un solo golpe se evidencia la sucesión alternada de acentos en las pares, no es difícil caer pronto en la cuenta. A veces en la misma canción, el mismo fenómeno musical lo transcribe de distinto modo, porque tal vez percibiera un distinto matiz, aunque tenue, en la ejecución, que le incitara a poner en unos casos ▀, y en otros su casi equivalente ▚, como veremos después.

Este notador, que directamente oía la música y la notaba, habituado a leer y escribir rápidamente la notación, no debía ser muy escrupuloso en poner todos los signos usuales necesarios: obsérvanse olvidos o descuidos que a él seguramente no le embarazarían al leer la notación suya personal, pero embarazarían a otros menos familiarizados con su modo personal de escribir la música, v. gr., omisión de rayas, de accidentes, etc. (3).

Por fin algunos calígrafos, aprovechando los cuadernos sueltos del primer notador, serían los que escribieran caligráfica y artísticamente los lujosos manuscritos o códices que han llegado a nosotros con los dibujos y las notas limpiamente trazadas; no era preciso que conociesen la música; podían copiar maquinalmente, sin fijarse en la trascendencia de los errores que cometían al transcribir los apuntes, no siempre bien claros, del primer copiador o transcriptor. Por eso, creo, son tantos los yerros y tantas las omisiones. Ahora desearíamos que la copia se hubiese hecho fidelísimamente, pero hay que aceptarla tal cual nos ha llegado. Es inútil sublevarse; lo que debemos hacer es suplir, por los medios que esos manuscritos mismos nos ofrezcan, todo lo que dejaron de notar, y corregir lo errado por medios críticos que ellos mismos nos proporcionen. De no lograrlo, quedaremos siempre en la ignorancia de lo que fué aquella música.

(1) Si los tratadistas contemporáneos del *ars mensurabilis* exponen la doctrina rítmica de modo obscurísimo y confuso, al decir de los eruditos actuales, ¿ha de extrañar que los copistas sufriesen dudas y cometiesen errores?

(2) V. gr. el núm. 43.

(3) Uno de los descuidos más frecuentes de este notador sería el poner cuadrada por romboidal, por no volver bastante la mano al tiempo de escribir. Rara vez aparecen romboidales por cuadradas, únicamente cuando éstas menudean. Cansaríale mudar de posición la mano.

Por fortuna, la colección de las Cantigas, como antes hemos dicho, por ser estrófica y tener estribillo y repetirse varias veces las mismas frases melódicas, nos proporciona excelente medio de cotejo dentro de la misma canción; aunque errara mucho el escriba, no siempre yerra, y cuando lo escribe bien en un sitio nos da medios para rectificar los errores que en otras partes comete.

A los calígrafos exclusivamente habrá que adjudicar las erratas de distribución de las frases melódicas, porque son ellos los que las ordenaron en columnas y las combinaron con los dibujos de las capitales, operación que les obligó a poner en dos o tres líneas lo que el primer notador pondría en una sola.

Si estos calígrafos no eran músicos, sino dibujantes de letras y signos musicales, a ellos hay que adjudicar los frecuentes cambios de figura de las notas, bien por inatención, bien porque no acertaran a leer con claridad el apunte poco caligráfico del primitivo notador. Las erratas de estos calígrafos son las más numerosas (1).

Las piezas en que la sucesión alternada de figuras es constante y regular suele haber pocas erratas de cambio; en las que la sucesión no es alternada, ya es más fácil la confusión por la falta de regularidad que trastorna un poco la memoria del calígrafo.

Estudiemos ahora el valor de las notas y demás signos gráficos ciñéndonos especialmente al manuscrito de Madrid, que es el más antiguo y el que primeramente publicamos, puesto que, entendido o descifrado éste, se aclara también la grafía de los posteriores (J. b. 2 y T. j. 1 de El Escorial), ya que en éstos se hallan notadas las mismas cantigas que en el de Madrid: no hay más que ponerlos frente a frente y cotejarlos o compararlos.

Hay dos figuras fundamentales en las notas sueltas: la romboidal ◆ y la cuadrada ■. Cuando no llevan ninguna raya o tilde que altere su figura, son signos de un solo sonido. Este debe ejecutarse, si la nota es romboidal, en el tiempo débil del ritmo; si es cuadrada, en tiempo fuerte. Si están solas, cada una de ellas llenará de ordinario el tiempo correspondiente que su posición respectiva marca.

Pero las cuadradas aparecen en este manuscrito con tildes o rayas verticales en algunos de sus cuatro ángulos, resultando las siguientes formas, conforme ya dijimos: ■ ▀ ▌ ▄ ▐ ▙. A las romboidales raras veces se les pone raya, en esta forma: ◆.

Rayas rectas aparecen también con frecuencia, separadas de las notas, puestas verticalmente en medio del pentagrama. La profusión de tales rayas, unidas y separadas, la creo carácter particular del manuscrito de Madrid, como si fuera sistema o hábito personal del escriba o de los que notaron la música en este manuscrito.

Fijémonos en estas rayas verticales sueltas. Se las ve al fin de la última línea de la estrofa, al fin de la última línea del estribillo, y aun al fin de línea o frase melódica. Por el punto en que aparecen, es fácil entender que señalan el silencio o parada; pero como unas veces sólo hay una sola raya (generalmente en fin de frase melódica); otras veces, dos (fin de estribillo), y otras veces, tres (fin de estrofa), llegué a imaginar que esa diversidad de número podría ser indicación del número de golpes rítmicos del acompañamiento o de la batuta, que se marcarían mientras las voces callan, puesto que generalmente hay más rayas al fin de estrofa que al fin de estribillo, y al fin de estribillo, más que al fin de cada frase melódica; pero hecha estadística, se apreció tan poca constancia y tantas y evidentes omisiones, que no es fácil inducir regla segura, sino de que indicaban el fin de frase, es decir, que señalan las paradas y, por tanto, las partes o divisiones de la estructura arquitectónica de la canción. Con ese mismo significado aparecen esas rayas en medio de línea, cuando la frase melódica acaba en medio de línea, v. gr., en los números 18, 20, 25 y 112.

Pero lo más particular es que esas líneas verticales encuéntranse también sueltas entre notas que pertenecen a una sola frase melódica. En este caso ya no se percibe significación tan clara ni sencilla; aquí ya no puede indicar separación de frase, sino separación de golpes rítmicos, es decir, que la nota que precede a la raya no ha de unirse dentro del golpe rítmico con la nota siguiente. Esto parece inferirse de los siguientes casos: números 39 (última línea), 51 (7.ª línea), 57 (líneas 4.ª y última), 75 (líneas 3.ª

---

(1) Como hemos dicho, los primeros notadores debieron escribir la letra y la música en hojas sueltas que los calígrafos irían copiando en los códices. Indicio vehemente de que así se hizo está en las repeticiones que se observan en el códice J. b. 2, donde hay varias cantigas repetidas con números diferentes, v. gr., los números CLXXXVII, CCXCV, CCCXLIX, CCCLXXIII y CCCLXXXVIII. Los calígrafos no se enteraban de que se repetían.

Erratas del manuscrito de Madrid, o sea el de Toledo. Son de varias clases:

Primera.—Por cambio en la figura de las notas. Es frecuentísimo poner romboidal ◆ por cuadrada ■, o viceversa, v. gr., en núm. 3, línea 2.ª, hay un *re* romboidal que en línea 10.ª es cuadrada; línea 6.ª, un *sol* romboidal que en las otras de la misma frase es cuadrada, etc. Ocurre ese yerro en muchas cantigas, v. gr., núms. 4, 6, 10, 11, 14, 23, 34, 37, etc., etc.

Ahora bien, no sirve acudir a estadística del número de veces en que sale de una u otra manera para determinar la probabilidad de la corrección por el mayor número: en la 39, toda frase comienza por cuadrada; sólo en dos por romboidal, y, evidentemente, lo correcto es esto último, que aparece menos veces. En este caso el errar fué más frecuente que el acertar.

Algunas veces ponen notas explícitas, que debían estar en sigla, y viceversa.

Segunda.—Falta de notas por olvido, o sobra de notas por inatención, v. gr., en el núm. 6, línea 1.ª, falta el último *sol*, que aparece en la línea 9.ª; núm. 107, línea 1.ª, falta nota que aparece al fin de estrofa, donde se repite la frase; en el núm. 112, en las líneas 1.ª y 2.ª, está completa la frase; al repetirse en la estrofa faltan varias notas; en el núm. 32 falta la tónica final de estrofa, que está en el estribillo; en el núm. 42, línea 3.ª, sobra la octava nota; en núm. 60, línea 3.ª, sobra la quinta nota, pues no aparece en 1.ª, 5.ª, 7.ª, ni en 9.ª, donde debía estar también.

Tercera.—Poner las notas de una frase melódica separadas de las compañeras y unirlas con las notas de otra frase distinta, v. gr., núm. 28, donde sólo una vez sale en su debido lugar.

Como tipo de erratas del calígrafo cítase en J. b. 2, fol. 70 v., 71 r. (núm. XLIX), donde hay clave mal colocada en dos líneas y notas omitidas (corresponde al núm. 64 de las que aquí se publican).

y 5.ª), 79 (línea 6.ª), 94 (línea 7.ª), 115 (líneas 1.ª y penúltima) y 120 (línea 2.ª tras 7.ª nota, romboidal, para que no se una dentro del golpe rítmico con la siguiente; así, ◆, equivaldrá a una cuadrada: como corrección del copista que usó de la romboidal y luego rectificó). Este último caso es típico y significativo.

Esta separación indicada por la raya podrá surtir distintos efectos: si la melodía es ejecutada por instrumento de cuerdas pulsadas, debe interrumpirse un momento la melodía y producirse un instante de silencio; pero si se ejecuta por voz humana o instrumentos de sonidos mantenidos *ad libitum*, podrá significar alargamiento del sonido de la nota que precede, haciéndola durar más allá del golpe rítmico en que se halla. Esto último lo sugiere el caso en que se ven dos rayas en medio de una frase melódica, como si se quisiera indicar que el alargamiento de la nota debe durar dos golpes rítmicos más, o deben oírse dos golpes de batuta antes de ejecutar la nota siguiente. Esta significación creo que tienen en número 2 (8.ª línea), 5 (2.ª y 5.ª líneas), 6 (2.ª línea), 10 (línea 2.ª, parada o silencio), 28 (9.ª línea), 29 (última línea, de pulsación), 31 (líneas 1.ª, 4.ª y 8.ª), etc.

Por esta consideración, en algunos casos, para la transcripción moderna, hemos tenido que apelar al puntillo (para alargar la duración), v. gr., núm. 2 (línea 6.ª), 5 (línea 5.ª), 6 (línea 2.ª), 7, etc.

En resumen, el fenómeno esencial significado por las rayas sueltas no adheridas a notas es el de separación rítmica, cuyas consecuencias son distintas, según los lugares donde está y el instrumento ejecutante: significarán separación y silencio al final de frase; mayor duración de nota o silencio, según el instrumento sea de duración de sonidos indefinidos, voz humana o instrumentos de viento, o de duración corta y fija, como los de cuerda. En todo caso indicará que se oye golpear a la batuta golpe o golpes rítmicos nuevos, sin nota nueva al tiempo de golpear.

Esa raya vertical adherida a las notas indica también, según se desprende del cotejo de lugares paralelos en que las mismas frases se han escrito de diferente manera (unas veces cifradas; otras, no), significa continuación ligada entre sonidos diferentes, así como la raya suelta en algunos casos indicaba continuación ligada de un solo sonido.

▙ equivale a dos notas ▚ (números 5, 11, 30, 36, 38 y 111).

▟ equivale a ▟▟ (números 3, 5, 7, 8, 11, 12, 14, 30, 36, 53, 54, 68, 100 y 111) (1).

▛ equivale a ▚ (números 4 y 94) (2).

En resumen, estas rayas adheridas a las notas indican inflexión del sonido ligado en el sentido en que va la dirección de la raya: en marcha gradual indicará la nota inmediata; la alta, si la raya va hacia arriba; la baja, si va abajo; y si hay salto en la marcha melódica, por grados disjuntos, podrá indicar también el arrastre de la voz por los grados intermedios (1).

Vista la regularidad de la significación de una sola raya se comprenderá mejor la significación de dos rayas en una sola nota, puestas en dirección distinta, como en la figura ▙, la cual, conforme a la significación de cada raya, será ▚▞.

Pero hay un caso, que es el más frecuente, de poner en la misma dirección, en dos ángulos de la misma nota, ▛ o ▟, figuras llamadas plecas descendentes y ascendentes por los teóricos medievales.

La significación de la figura ▛ no es fácil de concretar siempre en cada caso particular de modo apurado, por tener seguramente matices tenues distintos. Como en las Cantigas se repiten en la estrofa las frases del estribillo, y la primera frase de la misma suele repetirse también, y el copista algunas veces traduce por diferentes signos el fenómeno musical que ha querido notar con la pleca ▛, he creído poder determinar su valor con bastante aproximación.

De la comparación o cotejo de lugares paralelos se infiere con seguridad que esas rayas de la nota por sí no indican mayor duración del sonido (se hace evidente con la lectura del número 1), sino únicamente una alteración del sonido de la nota; unas veces ▛ aparece como equivalente a ▚ (2); otras equivale a ▚▞ (3).

Pero el resultado del cotejo puede ser algo equívoco en matices tan delicados. El transcriptor pudo apreciar que, en dos casos distintos, se ejecutaba de manera distinta la misma nota, fenómeno frecuentísimo en toda ejecución, por cuidadosa que sea. Aparece algunas veces el signo en notas tan breves o rápidas en las que se imagina una que es imposible que pueda apreciar el oído la ejecución de notas distintas; mas vista la constancia de significación, como sistema general de notar esas tildes y los lugares en que repetidamente se escribe esa nota-sigla, en función de los informes de los teóricos medievales (4), he llegado a

(1) ◆ en el núm. 5 equivale también a ▟▟. Este signo con romboidal en el núm. 11, me ha hecho dudar y cavilar; quizá no sea más que una manera de corregirse el copista sin borrar lo que escribió equivocadamente, quizá equivalga a cuadrada. En el núm. 90, que es pieza vocal que indica ligado para arrastrar la voz desde la dominante a la tónica, pasando por las intermedias; lo mismo que en 110 (2.ª y 6.ª líneas), ligando intervalos de cuatro notas.

(2) He de confesar que hay casos dudosos: núm. 127 (7.ª línea, nota final), ¿es ligado o duración mayor? A veces parece indicar sólo que la nota es más larga, v. gr., núm. 122 (última línea) y 123 (última línea). En este último se pone raya a romboidal y quizá sea para hacerla cuadrada (como corrección ya indicada). Como nota de mayor duración en raros casos se emplea un cuadrado prolongado, núms. 41 y 80.

(1) Hay un caso de que no hacemos mención, de la figura ▛, la cual, por el uso constante que de ella se hace en las ligaduras, no ofrece particularidad especial en su significación.

(2) V. gr., núm. 106 (cotéjense 4.ª, 10 y 12 línea, con la 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª) o los núms. 32, 35, 54, 58, 60, 82, 84, 87, 89, 107, 125, etc.

(3) V. gr., núms. 9, 41 (en que se repite varias veces), 52, etc.

(4) La pleca, según Walter Odington (mitad del XIII) en su libro *De speculatione musicæ* (apud Dechevrens, *Etudes*, II, 143) es *inflexio vocis a voce sub una figura*.

Debe tener parecido con la nota *procelaria* de que habla Dechevrens (*Etudes*, II, 116), el cual dice: "se llama así porque del mismo modo que el agua de un río agitada por brisa ondula sin interrumpir la corriente, así la nota procelaria debe ejecutarse en

la convicción de que por esas tildes se indica una alteración del sonido en el sentido indicado por la dirección de las tildes. Los manuscritos de El Escorial escriben muchas veces ▪▪, donde en el de Madrid sólo hay una ▪; otras veces escriben ▪▪, como equivalente a una ▪ de Madrid. Parece, pues, significar una inflexión del sonido quizá sin salirse del espacio espectral del matiz sonoro de esa nota.

Me explicaré. La garganta humana no da siempre los sonidos de manera fija y continua: una flauta puede mantener un sonido constante sin inflexiones notables, produciendo sonidos duraderos y sin ondulaciones, como línea recta que se traza con un lápiz guiado por una regla; pero la voz humana no siempre da las notas con esa fijeza y continuidad, suele producir los sonidos con algún temblor, con alteraciones pasionales, de energía o desmayo, en que se altera la línea tonal de la nota y a veces pasa a otros sonidos ligadamente por arrastre de voz.

Ese fenómeno de la voz humana, para ser simulado por otro instrumento, flauta o laúd, es preciso que en éstos se haga con varias notas distintas, por apoyaturas, trémolos o grupetos o escalas. Por eso, si la pleca ▪ es *do*, estos instrumentos ejecutarán *do si do;* si es *re, re do* (sostenido) *re*, etc., es decir, un movimiento hacia abajo para subir luego al sonido inicial. Todas las variantes, pues, se pueden reducir al fenómeno común a todas las tildes unidas a notas, a saber, inflexión de sonido ligado en el sentido que marca la tilde. Si aquí, en pleca descendente, van las tildes hacia abajo, la voz bajará para volver a subir; y en la pleca ascendente será el fenómeno inverso: subirá la voz para luego bajar.

Pleca ascendente ▪. Tampoco es signo de duración (1). Por cotejo de lugares paralelos se infiere que equivale a ▪ (2) y a ▪▪ (3). Es, pues, inflexión de voz ligada en dirección ascendente.

Siendo, por consecuencia, signo de variada interpretación, por la manera distinta de ser ejecutado, debido quizá a la naturaleza del instrumento que las ejecute (así, verbigracia, la voz humana, el rabel y a veces el laúd, podrán arrastrar el sonido y dar esa inflexión ligada; pero la flauta, gaita, albogue, canún o arpa, etc., que no pueden arrastrar el sonido, tienen que ejecutar esas notas separadas y distintas), no se les puede dar una transcripción fija y única.

Además, aunque sepamos que una pieza era instrumental y de instrumento determinado, no sabemos si se notó oyendo directamente a ese instrumento, o se oyó a la voz humana para escribirla. Para no equivocarnos en la interpretación particular de cada caso, sobre todo en los que cabe duda en la apreciación, hemos transcrito la pleca descendente o ascendente poniendo un signo especial sobre las notas afectadas: ∧ si es descendente, ∨ si es ascendente. De ese modo se podrán ejecutar, según la índole del instrumento con que se realice.

Hemos dicho antes que ese sistema de rayas parece ser personal del notador del códice de Madrid, por la razón siguiente: aunque tales rayas o tildes, puestas a las notas (ordinariamente en forma cuadrada) se hayan empleado por otros copistas de música de aquella edad, en ninguno las hemos visto con tanta abundancia ni tan sistemáticamente como en este manuscrito; parece como si el notador, para facilitar la lectura a los ejecutantes y evitarles confusiones, emplease las rayas para dejar más visible la sucesión periódica de las figuras, la cual había de ser la señal indicadora del ritmo. En algunas cantigas semeja hecho con propósito muy deliberado, v. gr., en la primera cantiga, como espécimen primero. Por virtud de estas siglas la sucesión de las romboidales y cuadradas se distingue a primera vista. Fué, pues, un medio al que se recurrió para facilitar la lectura de este manuscrito. En los manuscritos J. b. 2, y T. j. 1 de El Escorial no se prodigan estas siglas, y por eso ofrece más dificultad la determinación del ritmo.

Se trasluce que el notador de la música se daba cuenta de los múltiples fenómenos de duración e intensidad, las cuales eran distintas en los distintos ritmos; pero como no tenía a su disposición más que los pocos signos usuales, fué empleando el mismo signo para varios similares fenómenos. En las frases en que una sola nota llena el tiempo del golpe rítmico, con uno de los dos signos ◆ y ▪ bastaba; pero a veces, dentro de un solo golpe rítmico, la melodía tenía dos notas; si ambas eran de igual duración, les daba la misma figura, y si eran variadas, variada figura, a veces por medio de sigla o tilde, que era el medio menos confuso para el lector.

Esto hubiera bastado para dar suficiente claridad a la notación, si no se hubiera tenido que atender a otras exigencias, extrañas, en cierto modo, a la música, las cuales originan algo de confusión: el notador había de poner juntas las notas que se cantaban juntas aplicadas a una sílaba de la letra, aunque consumieran uno o varios golpes de ritmo. En esos casos el notador juntaba las notas escribiendo las ligaduras usuales en la escritura musical contemporánea, sin poder precisar entonces, por efecto de esa ligadura, los golpes rítmicos. Este fenómeno de confusión suele ocurrir, como hemos dicho ya, al final de frase, donde todas las notas restantes de la melodía han de consumirse adjudicadas a la sílaba o sílabas del fin del verso.

En estos casos sólo se puede obtener el medio de determinarlo atendiendo a la proporción del número de notas con el de los golpes rítmicos que con igualdad matemática

---

el canto por una especie de movimiento aparente de la voz, sin interrumpir el sonido."

Riemann en su *Dictionn.*, artículo *Plique*, alude a la *vox liquescens*, de que trata Dechevrens (*Etudes*, II, 79 y 80). Según este escritor, Guido de Arezzo decía: "Algunos sonidos en música vienen a ser *licuescentes*, de manera que la voz al pasar de un sonido a otro, por transición inadvertida, parece que pasa al otro antes de acabar el primero, a veces es preferible que sean dos notas distintas en vez de un sonido licuescente, y quizá sea eso lo más agradable."

(1) Véase que en la melodía núm. 1 vale menos que una cuadrada, y en el núm. 8 equivale a una romboidal, etc.

(2) V. gr., en los núms. 65 (equivalente a ▪), 56, 81, 92, 125 (como especial, aquí es igual a ▪ ▪), etc.

(3) V. gr., núms. 2, 102 y 103.

ha de haber dentro de cada frase melódica de la misma canción. En último término, en los casos dudosos, a la alternativa y regularidad de las pautas armónicas (1), las cuales suelen también señalar la nota cadencial que ocupa ordinariamente el tiempo más fuerte.

Por todos esos motivos no es posible componer una sencilla tabla de equivalencia de signos, como la hizo Aubry, siguiendo a los autores medievales (2); los dos signos principales (la figura romboidal y la cuadrada) sirven para notar todos los valores, y siendo éstos variables, según las condiciones especiales en que en cada caso se encuentren las notas (3), las mismas figuras han de representar valores distintos.

Esta es, a mi juicio, la parte más difícil de interpretar ahora. Lo imperfecto de la notación era suplido, en el siglo XIII, por el recuerdo claro de las melodías. Por eso, a medida que se olvidaban éstas, se hacía más difícil entender la notación; y a medida que se iba haciendo difícil entenderla, se olvidaban más las canciones, y, al fin, perdióse la posibilidad de la interpretación, de no atinar a descubrir esa diversidad de valores.

Hagamos aplicación de los principios generales antes expuestos a cada uno de los ritmos, para determinar prácticamente el valor de la notación en cada uno de ellos y comprobar que ésta es sistemáticamente rítmica.

Ritmo:

El género rítmico que se caracteriza por tener esa combinación de golpes es el que nos describen los autores orientales con el nombre de *taquil segundo*, el mismo que describe Salinas en su libro *De Musica*, y del que declara que se usaba mucho por los moros españoles; varias canciones de la España medieval, transcritas en el *Cancionero de Palacio*, aparecen con ese ritmo, y de una de éstas, número 102, deriva claramente una melodía popular actual (que se conserva en la muiñeira en Galicia y en la canción del *Noy de la mare* en Cataluña), con idéntico ritmo. Los tratadistas del *ars mensurabilis* de la Edad Media lo consignan también como usado en el canto medido: es el modo 3.° y 4.° de Walter Odington mencionado anteriormente. Está, pues, bien determinado y reconocido desde el siglo XIII, dentro y fuera de España, hasta los tiempos actuales: es el vulgarísimo del *tan tarantán, que los higos son verdes* (que casi todos los españoles conocen).

Cada unidad rítmica se compone de tres golpes: dos fuertes y uno débil. En el manuscrito de las Cantigas de Madrid (o sea el toledano), de conformidad con la interpretación antedicha, estarán escritas las notas con esta sucesión (si cada golpe rítmico sólo tiene una) ■ ■ ◆.

Ahora bien, entre los dos golpes fuertes ¿habrá alguna diferencia de intensidad o tendrán los dos la misma? Debe de haber diferencia sensible de intensidad (y a mayor intensidad corresponderá también mayor duración) por cuanto el manuscrito de Madrid a veces transcribe ◆ ■ ◆ en vez de ■ ■ ◆ (v. gr., en los núms. 26 y 42), y el manuscrito J. b. 2, de El Escorial, que con frecuencia lo nota ■ ■ ■, algunas veces transcribe esta unidad rítmica en esta otra forma ■ ■ ■. Es decir, que el segundo golpe fuerte, de los dos que van seguidos, debe ser de mayor intensidad. Por eso nos hemos resuelto a aceptar para transcribirlo la forma en que aparece en la notación actual la melodía de la muiñeira, que tiene ese ritmo, la canción del *Noy de la mare* y casi todas las melodías que lo conservan en la actualidad (1).

En las Cantigas publicadas hay, como luego veremos en el cuadro general de las formas rítmicas, unas veintitantas canciones del género *taquil segundo*. La primera melodía del códice de Madrid, que se reproduce en fotograbado, es una de ellas. A la simple lectura, aun hecha rápidamente, se aprecia con cuánta regularidad se suceden las figuras de las notas con esa alternativa de dos cuadradas y una romboidal, sobre todo en la línea 5.ª, en que no hay más que una nota para cada golpe rítmico.

Empecemos por la primera línea, donde se ofrecen bastantes particularidades dignas de atención. Se suceden las notas con las figuras siguientes: ■ ◆ ■ ■ ◆ ■ ■ ◆ ■ ■.

La intensidad de la primera nota, por su figura, puede ser dudosa, pues como pleca, por sí sola, no indica intensidad ni duración (2); pero, por el lugar que ocupa, es indudable que le corresponde ser ejecutada en golpe fuerte, por cuanto le sigue la romboidal y las demás se suceden en esta forma: dos cuadradas (tiempos fuertes), una romboidal (tiempo débil), dos cuadradas, una romboidal y dos cuadradas.

Siendo esa primera figura pleca descendente, ha de ser ejecutado el sonido con ciertas inflexiones en el sentido indicado por las tildes: la hemos traducido aquí por ■. *do si* (becuadro) *do*, por creer que con la pleca se quiso indicar que antes del golpe más fuerte, al principio de la canción, debería oírse algún sonido ligado con esa nota para comenzar el canto por anacrusis, es decir, para que se oiga

---

(1) Las combinaciones armónicas, siendo el alma de esta música suelen ser el criterio director en la resolución de las dudas.

(2) En *Les plus anciens monuments*, pág. 10.

(3) Deberíamos estar repitiendo siempre que la interpretación debe hacerse en función de todos los elementos: el que se equivoque en uno lleva la confusión a todos los otros. Así sucede, v. gr., en la subdivisión de notas dentro de los golpes rítmicos; si el ritmo es *hezech* y se encuentran tres notas ■ ◆ ■ serán, una corchea y dos semicorcheas; pero si es *rámel* ◆ ■, indicará que las dos últimas están en golpe fuerte subdivididas, tres corcheas; es decir, que determina distinta transcripción el distinto ritmo. Ya lo veremos al aplicar el criterio a cada ritmo.

(1) Véase, como ejemplo, en la pág. 437, del tomo VIII, de las *Obras Completas*, de Milá y Fontanals, la canción "Presentes al Niño Jesús".

(2) Veremos siempre que las plecas se escriben con nota cuadrada, sea cualquiera la intensidad o duración de la nota afectada por las dos tildes.

el propio sonido de la nota antes del tiempo fuerte, al que corresponde la primera nota escrita (1).

La segunda nota es romboidal. Ocupará el golpe débil del ritmo. La tercera nota es cuadrada, lo cual quiere decir que ocupará tiempo de golpe fuerte; pero como está escrita con dos tildes y eso se traduce por tres notas habrá que determinar a qué tiempo corresponde cada una de ellas. Hemos dicho que las tildes se han empleado muchas veces para no dificultar el reconocimiento de las fórmulas rítmicas; en este caso, si se hubieran escrito las tres notas sin emplear la sigla, no podríamos saber cuál de las tres había de ser ejecutada en ese golpe rítmico; pero escritas en esta forma esa notación denuncia que la segunda nota de esa especie de ligadura, que es la cuadrada, ha de ejecutarse en el tiempo fuerte, y que la primera nota, expresada por la tilde alta, debe anticiparse a ese fuerte golpe y, por tanto, compartir con la anterior el anterior tiempo rítmico; y la tercera, que es la tilde baja, se anticipará a la cuarta nota de la frase, que por ser cuadrada ocupará el golpe fuerte siguiente; es decir, que la nota de la tilde baja compartirá el golpe rítmico con la cuadrada a que va unida.

En la notación de las siguientes ya no hay estas complicaciones: la cuarta nota es cuadrada, golpe fuerte; la quinta, romboidal, golpe débil; la sexta, cuadrada, golpe fuerte; la séptima, cuadrada, golpe fuerte; la octava, romboidal, golpe débil; la novena es grupo de dos cuadradas en ligadura, lo cual quiere decir (si no hay otra razón que lo impida) que las dos se deben ejecutar dentro del golpe fuerte; y siendo las dos de igual figura, se repartirán por igual el tiempo del golpe fuerte. Por fin, la décima cuadrada final, golpe fuerte, cadencia de frase melódica.

Estas mismas normas podríamos ir aplicando a las frases siguientes sin dificultad alguna; pero para no cansar al lector con repeticiones innecesarias, nos fijaremos solamente en aquellos fenómenos que ofrezcan alguna particularidad digna de advertencia. En la segunda frase no aparece expresamente escrita la nota romboidal correspondiente al golpe débil del ritmo entre las notas *sol* y *si*, las cuales, por ser cuadradas, deben ocupar, respectivamente, dos golpes fuertes; pero ambas tienen un trazo o tilde los cuales, siendo significativos de notas, debe entenderse que sustituyen a la romboidal que el ritmo en ese lugar exige.

En la ligadura final de la quinta línea, a primera vista, estando unidas cuatro notas, parece que debieran ir también unidas dentro del mismo golpe rítmico; pero, si fuera así, resultaría que el golpe final de frase estaría formado por un grupo de cuatro notas, las cuales, si la primera llevara el acento final, dejarían la cadencia en el aire, sin impresión de reposo. Esas notas, como ya hemos indicado, se han unido en ligadura por exigencia de la letra (1), para que se canten aplicadas a una sola sílaba del verso. En este caso, desaparecidas las indicaciones rítmicas, ¿qué hemos de hacer? Repartir las notas entre los varios golpes rítmicos que faltan para completar el período rítmico regular y constante de las frases melódicas. ¿Cómo? En este pasaje es tan fácil, que apenas puede ofrecerse duda, porque el número de notas coincide precisamente con el número de golpes que faltan para el período normal, y con aplicar una nota a cada golpe rítmico se completa la frase melódica.

Ocurre lo mismo en la ligadura ascendente de la última línea del manuscrito; por tanto, se aplicará el mismo criterio.

Creo que con estas explicaciones, referentes a la transcripción de la primera melodía de las Cantigas, se especifica con bastante claridad el método para su interpretación en lo que afecta al ritmo *taquil segundo*. Las mismas normas se aplicarán a las que tengan ese mismo ritmo. Serán facilísimas de reconocer y de interpretar aquellas cantigas en que a cada golpe rítmico corresponda una sola nota. En aquellas en que entren varias notas en un mismo golpe, se las evaluará según la figura. La mayor dificultad fuera el no percibir bien la sucesión periódica de las notas, por multiplicidad de éstas en cada golpe rítmico. Si ocurriera que en las primeras frases melódicas de la canción se multiplicaran las notas hasta el punto de no ser fácil determinar esa periodicidad, en tal caso debe seguirse leyendo atentamente todas las frases, porque es casi seguro que se encontrará, al medio o al fin de la cantiga, alguna frase sobria o sencilla en que pueda percibirse claramente la sucesión periódica de los golpes rítmicos por la sucesión periódica de las figuras de las notas, v. gr., en los números 11, 20, 42, etc.

Las más difíciles de determinar son aquellas en que una nota ocupa varios golpes rítmicos, porque aparentemente destruye ella sola la sucesión periódica de las varias figuras; pero en estos casos el notador ha tenido algunas veces el cuidado de poner tras esa nota una raya o dos, como indicación de que se oyen los golpes de la batuta sin nota nueva.

Siendo todas las melodías de las Cantigas destinadas a ejecución por varias voces y por orquesta numerosa, es natural que se hayan evitado combinaciones complicadas de notas de distinta duración dentro del golpe rítmico: hubiera sido casi imposible de ejecutar de memoria. Puede sentarse como principio o regla casi constante que las notas se distribuyen los tiempos con igualdad de valores, binaria o ternariamente, según sea el número de las notas pares o impares. Hay, sin embargo, casos en que la complejidad se presenta. En ésos, cuando dentro de un golpe rítmico se acumulaban muchas notas y de distinto valor, al músico que las notaba al dictado del ejecutante se le hizo difícil también el transcribirlas de primera impre-

(1) La observación de Riemann de que las canciones comienzan por anacrusis es verdadera en la mayor parte de los casos, como se observará en la mayor parte de las Cantigas. Sin embargo, no es regla absoluta; hay bastantes que comienzan en tiempo fuerte.

(2) En las ligaduras que obedecen a la necesidad de juntar varias notas aplicadas a una sola sílaba del verso, ya prescinde la notación de ordinario, de las indicaciones rítmicas; no se ven signos de acentuación, ni siquiera por el lugar que en la ligadura ocupan; lo más frecuente es acentuar la primera o la última de la ligadura.

sión precisando los distintos valores; en algunos pasajes creo haber reconocido que, en el apuro, el notador obligaba al ejecutante a que las tocara muy despacio, y entonces aquél las transcribía conforme a la diversa intensidad que percibía. Y por este cuidado especial del copista ha sido posible interpretar algunos pasajes de notas muy rápidas, aun distinguiendo fusas de semicorcheas, cosa que parecía casi imposible en notación tan imperfecta.

Ritmo:

En Oriente constituía este ritmo el carácter del género *rámel;* entre los teóricos mensuralistas europeos de la Edad Media es el primero y segundo modo; en el *Cancionero de Palacio* hay canciones muy artísticas con este mismo ritmo; hoy es de uso general en la música popular y no popular española y europea.

Los mismos principios generales antes expuestos se deben aplicar en la traducción de este ritmo. El manuscrito de Madrid usa ◆ romboidal para el tiempo débil, ■ cuadrada para el fuerte; si dentro del mismo golpe del ritmo hay varias notas, se subdivide entre ellas el tiempo de ese golpe. Examinemos el número 24, que es tipo muy sencillo de este género.

La primera frase (dos líneas primeras del manuscrito) está compuesta de notas que se suceden de esta manera:

◆ ■ ◆ ■ ◆ ■ ■ ◆ ■ ◆ ■ ■.

A primera vista se puede notar que la unidad elemental rítmica es ◆ ■, es decir, de dos tiempos: uno débil, otro fuerte; pero la séptima nota es pleca descendente ■. ¿Será larga? No: las plecas dobles sólo se ponen en cuadradas, y entonces ya no indican intensidad ni duración, sino que el sonido de esa nota es *licuescente.* Si el sonido fuera normal, ese tiempo débil que esta nota ocupa se hubiera llenado con figura romboidal; pero como es *licuescente,* la grafía exige que tenga figura cuadrada; mas la situación de la pleca entre dos cuadradas da a entender que tiene el valor de romboidal; por tanto, será nota breve, de tiempo débil, bien que haya de arrastrarse el sonido desde el *la* al *fa,* o ponérsele un adorno equivalente a *la sol* (sostenido) *la,* dentro del tiempo débil. Como es frecuentísimo el uso de pleca para tiempo débil, como hemos visto también antes, en el número 1, y se verá en muchos casos, no insistimos más.

Más interesante es fijarnos en el fenómeno final de frase: parece que hay tres cuadradas seguidas; pero como la segunda tiene esta figura ■, que equivale a ■, la primera nota de esta ligadura debe ocupar el tiempo débil.

Entre la penúltima y la última, que son cuadradas, no hay nota romboidal. Esto quiere decir que el sonido de la penúltima ocupará el tiempo fuerte y el débil, ya que la siguiente ha de ocupar el tiempo fuerte de la cadencia.

Idénticos fenómenos ocurren en las otras frases de esa cantiga. Como en general hay una nota por cada golpe rítmico, se reconocen inmediatamente las unidades rítmicas que a cada una corresponden. Sólo hay un caso digno de atención: en las líneas novena y undécima del manuscrito hay un golpe rítmico ocupado por dos notas que son cuadradas y debieran, por la sucesión regular, ser romboidales, al menos una de ellas. Debe ser por hábitos del copista que escribió ■ ■, en vez de ◆ ■. Lo infiero, primero, por observación continuada de la regularidad constante que se observa en este ritmo, al subdividir en dos notas el tiempo fuerte y no el tiempo débil; y segundo, porque en varias cantigas aparece ese fenómeno como normal, v. gr., en la cantiga número 53, que convendrá examinar también ahora.

En ésta, la sucesión de figuras es: ◆ ■ ◆ ■ ◆ ■ ◆ ■ ◆ ■ etc. (1); es decir, nota romboidal para el tiempo débil y ligadura de dos cuadradas para el tiempo fuerte; luego romboidal y dos cuadradas, con el valor de las anteriores, y así sucesivamente hasta las últimas notas, en que por haber ligadura se produce la impresión de que se ha perdido la regularidad.

Hemos dicho que la primera nota romboidal ocupará el tiempo débil del ritmo, y las dos cuadradas, el tiempo fuerte; pero ¿cómo se repartirán ese tiempo fuerte? Como son de igual figura, se lo repartirán por igual; es decir, la mitad cada una; y de esto resultará que al repartirse el tiempo fuerte, que es de doble duración que el débil, cada una de las dos notas cuadradas tendrá igual duración que las romboidales, aunque no igual intensidad. La acentuación rítmica, aun siendo todas de igual duración, será

Las ligaduras finales de la línea se han hecho para agrupar las notas pertenecientes a las últimas sílabas del verso. Por ese motivo no hay que imaginar, como hemos observado ya, que tengan un especial valor, sino que deben repartirse conforme a la exigencia rítmica.

Resultan, pues, los *rámeles* sencillos de reconocer y no difíciles de interpretar, cuando sólo tienen una nota por cada golpe rítmico, o dos en el fuerte; pero si la subdivisión del golpe rítmico se ha de hacer entre mayor número de notas, se acrece la dificultad cuanto mayor sea ese número. En último término hay que sujetarles a la igualdad rítmica de las frases y ajustarlas, según lo sugieran las pautas armónicas, las cuales aquí, como en todo, son siempre el principio director de la melodía. Son sencillas las de los números 9, 16, 24, 27, 53, 66, 111; un poco complicadas las de los números 36, 59, 68, 77, 89, 93. Las más difíciles son aquellas en que una nota ocupa más de un tiempo rítmico, como la del número 2; pero en tal caso es frecuente que el notador señale el fenómeno por medio de rayas que indiquen aproximadamente los golpes rítmicos que se han de oír antes de ejecutar la nota siguiente (2),

(1) En la 1.ª línea aparecen en el ms. varios borrones; véanse las líneas siguientes.

(2) Debemos observar que en las piezas de este ritmo en que el golpe fuerte se subdivide en dos ■, los notadores frecuentemente usan, para el golpe débil, de la figura cuadrada en

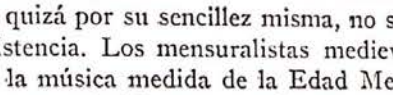
Otras son más difíciles, porque la subdivisión se hace más compleja; pero en todas se llega, acudiendo en última instancia, a la regularidad rítmica y a las alternativas armónicas. La dificultad mayor se ofrece cuando no se ha podido reconocer el ritmo; una vez reconocido, ya se facilita la solución, sobre todo en melodías bailables, cual suelen ser las de este ritmo, en que la medida rítmica suele dejar rastro en el número de las notas; no sería igual en melodías declamadas, en que es difícil precisar el ritmo y la división de notas.

Como tipos para reconocer estos principios y verlos claros, estúdiense los números 9, 24, 59, 88, 89 y 111, que hemos dicho son los más sencillos; y las bimodales números 5, 7, 25, 37, 67, etc. La 25 permite interpretar otras más difíciles, v. gr., los números 44 y 86.

Ritmo:

Es el llamado *hezech*, claramente descrito por los autores orientales; está constituída su unidad elemental rítmica por un solo golpe y, a juzgar por los informes, se componen sus frases o períodos de ocho golpes.

A primera vista parece que, por su sencillez, habría de ser fácilmente recognoscible en la notación medieval; pero resulta que, quizá por su sencillez misma, no se ha reconocido su existencia. Los mensuralistas medievales consignan que en la música medida de la Edad Media había un modo rítmico constituído por un golpe que se iba repitiendo con la misma duración, notándolo de esta manera:



pero los eruditos han creído que estas notas tenían tres tiempos de duración y, por tanto, debía aplicárseles compás ternario (1).

Aubry, como otros eruditos, declara que no ha encontrado melodías de este modo rítmico en aquellos tiempos, y como en la mayor parte de las composiciones musicales que estaban sujetas a este ritmo aparecen las notas con igual figura, se ha creído que ésas no llevaban indicación rítmica, cuando precisamente esa igualdad de figuras estaba indicando la igualdad de golpes rítmicos que se repiten incesantemente.

He de confesar que al principio, mientras me inspiraba en las doctrinas corrientes en esta materia, me ocurría lo mismo, hasta que habiendo descubierto que en las melodías de ese género aparecían algunos cantos en la actualidad populares en España, v. gr., los de la jota aragonesa (1) y una multitud de otras muy simétricas en las que adiviné la música del laúd (las cuales tienen la mayoría de sus notas de igual duración, idéntico ritmo, idéntica armonía, modulaciones a los mismos tonos, con una regularidad matemática que no deja resquicio de duda en el ánimo respecto a su interpretación), pude persuadirme de que el género *hezech* árabe estaba representado en las Cantigas por un número superior a todos los demás géneros, y que ese género *hezech* era binario. En algunas piezas cabe determinarlo por la misma sucesión constante de las notas cuadradas, cada una de las cuales marca el golpe rítmico que exclusivamente ocupa; pero hay otras en que el golpe rítmico está ocupado por dos notas, una acentuada e intensa, que ocupa el primer lugar y que por eso aparece cuadrada, y una segunda, que es notada con figura romboidal, aunque ambas tengan la misma duración. Recordemos que esa es la significación primordial de las distintas figuras. Estudiemos una de cada clase.

Número 78. Pieza vocal, cuya interpretación habría sido difícil a no haberse conservado el motivo melódico en la jota aragonesa, conforme hoy se canta, con leves alteraciones, si se considera que han pasado, desde el tiempo de Alfonso el Sabio, nada menos que siete siglos.

La línea primera de la notación de esa cantiga tiene doce notas, de las cuales las nueve primeras son cuadradas; las tres últimas, romboidales en ligadura. A las nueve primeras hay que darles a todas una semejante acentuación rítmica, porque cada una ocupa un golpe rítmico; pero es muy difícil que nueve golpes se ejecuten con la misma intensidad; hay que suponer, al menos, algunas leves diferencias, que inevitablemente tendría que haber; ciertas notas llevan en su propia agudeza, con relación a las otras, el signo de mayor acentuación dentro de la frase, sobre todo la más alta, en la que debía estar el punto culminante de la expresión patética, y, por tanto, debía tener más intensidad y duración; y como ésta precede inmediatamente a la cadencia, las últimas notas habían de ser rápidas, por lo cual las tres últimas son romboidales.

Si a cada golpe rítmico le diéramos en la transcripción un compás entero, esos matices serían difíciles de expresar; por eso, atendiendo a las inflexiones de la marcha melódica y a la de las pautas armónicas que insinúan su adaptación a compás binario, la hemos transcrito dando a las notas el valor correspondiente para formar los cuatro compases que es el término medio normal de los períodos de la música de las Cantigas (2).

---

vez de la romboidal, resultando ■ ■ en vez de ◆ ■; sin duda con sólo ver esa combinación caían en la cuenta del ritmo de que se trataba.

(1) Creen los musicólogos que en el siglo XIII no se usaba el ritmo binario y que Felipe de Vitry (de principios del siglo XIV) introdujo una manera nueva de dividir el tiempo musical, que era la binaria. Véase sobre este punto *Histoire de la notation*, David, etc., págs. 107 y 108.

(1) Actualmente los cantos de jota, por razones históricas que en su día se expondrán, casi todos se hallan notados en compás ternario; pero con huellas claras de haber sido antes cantados muchos de ellos con el binario.

(2) Y para presentar otro ejemplo del mismo género *hezech*, que acepte mejor el compás ternario, aun cuando realmente haya de acentuarse con firmeza el golpe único esencial del género, véase el núm. 41. Pude acertar a interpretar esta cantiga, porque en ella aparece también una linda melodía de jota, con una frase que debía ejecutar la flauta mientras el cantor prolongaba con gran aliento la última nota de la frase; nota dominante que per-

Veamos ahora una tocata de laúd. La mayor parte de las piezas de esta clase son de ritmo *hezech,* cuyo golpe rítmico suele estar ocupado regularmente por dos notas de igual duración, pero de distinta intensidad, por lo cual la nota que suena en el preciso tiempo del golpe se escribe cuadrada, y la que ocupa el segundo lugar, siendo menos intensa, se escribe romboidal, v. gr., el número 48.

He aquí la figura de las notas de la primera frase:

Es decir, veintiocho notas (sin contar las inmanentes en las tildes), sucediéndose alternativamente romboidal y cuadrada, romboidal y cuadrada, etc.

A pesar de la diferencia de figuras, hay que dar a las notas el mismo valor de duración, pero distinto valor de intensidad: las cuadradas han de ejecutarse vivamente al tiempo del golpe rítmico, y las romboidales, en segundo lugar, más apagadas.

Ahora bien, al ver que las piezas musicales del ritmo *hezech,* siendo por regla general binarias, tienen en la notación casi la misma sucesión de figuras que las del género *rámel,* que es ternario, ¿cómo será posible distinguirlas?

Esas dificultades tienen por necesidad que presentarse en notación que sólo tiene dos signos para expresarlo todo; hay que acudir a otros criterios que los mecánicamente paleográficos.

Para la notación del *rámel* es muy corriente que se emplee la sucesión de romboidal y cuadrada; pero casi nunca dejan en él de subdividirse algunos golpes fuertes con dos notas, de tal modo que entre una romboidal y dos cuadradas de la misma duración (como hemos visto) llenan las unidades rítmicas con tres notas, es decir, que en el ritmo ternario, tiende la melodía a subdividirse en combinación de tres notas de igual duración, o sea ternaria, mientras que el *hezech,* sobre todo en las tocatas de laúd, tiende la melodía a las subdivisiones binarias de dos o cuatro notas de igual duración.

Además hay otro medio de distinguirlas: las tocatas de laúd suelen tener una sucesión bastante regular y constante; si antes de que reconozcamos la combinación binaria transcribiéramos como si fuese ternaria, se observaría pronto que la frase melódica se va alargando en tal forma, que traspasa el número regular de unidades rítmicas. Si el número 46, en que aparecen 28 notas en una frase, se transcribe como *rámel,* aparecerá una frase desaforadamente larga; o a la inversa, si una melodía *rámel* en que no haya subdivisiones ternarias que la denuncien se la transcribe como *hezech,* la frase quedaría tan corta, que no llenaría el período normal de las canciones. Además se podría tener un indicio en el tono (que en las de laúd suele ser *re* menor y *fa* mayor, mientras las otras suelen variar de tono) y en el ámbito, que de ordinario en las de laúd, siendo por lo general bimodales, alcanza las dos quintas de los dos modos, más la sensible inferior.

Del mismo género *hezech,* que es el ordinario en las tocatas de laúd, hay algunas marchas instrumentales, himnos de romeros, peregrinos o viandantes, que se sujetan al mismo ritmo, que es el del paso humano (que con ese género se marca), y, por tanto, aceptan ese mismo criterio de interpretación.

Ritmo:

Es otro ritmo binario propio de algunas melodías vocales. Se le llamó por los autores orientales *taquil primero.* En los autores medievales no se ve clara la determinación de este ritmo; quizá no lo encontraron fácil, o lo confundieron con el *hezech.*

Se reconoce con relativa facilidad en aquellas melodías en que generalmente sólo hay una nota para cada golpe rítmico; pero aun en ésas cabe confundirlo con el *taquil segundo,* que tiene igual número de golpes rítmicos. Los notadores no acertaron a darnos una combinación clara que los distinguiera; tal vez ellos mismos no los distinguieran bien siempre. En el códice de Madrid sólo he visto algunas un poco claras, v. gr., el número 109; pero en la notación cabe confundirlo con el *taquil segundo.* Sin embargo, estudiando las melodías del *taquil segundo* se observa que la subdivisión de notas que se suele hacer en el *segundo* no llega a tanta subdivisión como en el *taquil primero,* o aquél es más vivo o rápido. En el *taquil primero* suele haber muchas frases en que los tres golpes se subdividen en cuatro notas iguales, mientras en el *taquil segundo* la nota rápida se reconoce como breve por la figura (1).

En último término, la expresión de la melodía siempre lleva una insinuación: el *taquil segundo* es más quebrado y duro que el *taquil primero;* éste es más suave y tierno.

Como se ve, tienen el mismo nombre y, por tanto, su similitud es propia de su origen.

En el *taquil primero* aparecen las melodías que más semejan al cante hondo andaluz actual, derivadas sin duda del canto *serio* clásico árabe. (La palabra árabe *taquil,* significa *serio.*)

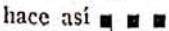
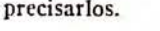
Del género *taquil primero,* especie viva o allegro, hay algunos bailables muy lindos, v. gr., el número 151.

Hay un género en la música árabe oriental cuya descripción no es bastante clara en los informes que nos dan los autores musulmanes, a saber, el *majurí,* que, como dijimos, era usado en las casas *non sanctas* de Persia, ritmo que debió aplicarse a baile lascivo por los que concurrían a las tabernas servidas por mujeres livianas, que se ponían a disposición del público. En las descripciones de los mú-

---

mitía a la flauta recorrer un regular trayecto de la escala con variaciones instrumentales.

Aunque el *hezech* se pusiera en compás de 6 por 8 no debe confundirse en la ejecución con el *rámel,* porque el *hezech* debe tener golpe seguido cada dos corcheas, y el *rámel* debe tener su unidad rítmica cada tres. Modernamente se le confunde: a veces les da a los compositores lo mismo dividir el compás en seis corcheas, ligadas de dos en dos, que ligadas de tres en tres, y no es lo mismo rítmicamente.

(1) Compárese, sobre todo, en ms. J. b. 2, en aquellos que son claramente *taquil primero,* por esta sucesión  ; cuando la subdivisión se hace así  , como en el taquil segundo, ya es más difícil precisarlos.

sicos orientales aparece unas veces confundido con el *taquil primero;* otras, con el *taquil segundo,* y como hay varias cantigas que tienen bastante evidente el ritmo

muy semejante al de la habanera actual, y se puede, por una parte, confundir con el *taquil primero,* y, por otra, con el *segundo,* y el aire suele ser el más liviano de los bailes, me he inclinado a identificarle con este *majurí,* de que nos hablan los autores orientales. Además, lo he reconocido en algunas piezas del *Cancionero de Palacio* con los mismos y claros caracteres rítmicos de su originario empleo.

Todas las indicaciones que preceden no siempre y en todas las piezas y lugares se pueden aplicar mecánica y matemáticamente; ni en el manuscrito de Madrid, ni en los de El Escorial se sigue un sistema fijo llevado hasta la nimiedad; aparecen pequeñas desviaciones que pueden explicarse porque el notador no es el que compuso la música, ni quizá tampoco el que la ejecutaba, y no habiendo conocido bien la clasificación rítmica de la técnica árabe, ni percibido siempre del mismo modo los fenómenos musicales, no los transcribía con perfecto sistema siempre. Eso no quiere decir que aplicara indiferentemente, v. gr., la romboidal para el golpe fuerte y la cuadrada para el débil o viceversa (las erratas de esta clase las cometería el calígrafo); pero a veces se olvidaba de la figura romboidal y todo lo transcribía con cuadradas, por parecerle que todas las notas llevaban acento. Mas todos esos descuidos o inadvertencias no logran desfigurar las melodías, y en éstas se hallan otros medios de reconocer los ritmos; sobre todo hay un criterio superior de seguridad: la armonía, que es el elemento técnico de naturaleza superior que todo lo informa (1). Tendremos seguridad de haber acertado en cada una de las unidades elementales del ritmo y en la sucesión de esas unidades para formar el período, si al mismo tiempo coinciden con las fórmulas armónicas en cada unidad rítmica, en cada período y en toda cadencia, coincidiendo los períodos tonales y las modulaciones, caso de haberlas, con la estructura arquitectónica total de la canción.

Cuando el arqueólogo, al remover los montones en que se acumulan las ruinas de una población antigua, encuentra las varias piezas de un objeto de arte que se rompió, y observa que los trozos recogidos son de igual materia, color y dibujo y que coinciden exactamente en cada una de las roturas, enlazándose al juntarlas todas las líneas de los adornos y dibujos y formando un todo completo y concertado, entonces no duda de que el objeto así restaurado se encuentra en igual disposición que cuando se fabricó y estaba entero. Sólo hay una diferencia: el desgaste natural y las huellas imborrables de las roturas. Y eso es lo que pasa en la música de las Cantigas: únicamente es imposible reconstruír lo que dejaron de notar; sólo nos faltan los preludios, interludios y postludios de los instrumentos acompañantes que no se han fijado por escritura (1).

(1) Hay veces que no ha bastado la observación primera de la regularidad periódica de las distintas figuras, porque no se acertaba. Dejábase en suspenso hasta encontrar otra canción similar en que apareciese más clara la sucesión periódica; es decir, por método comparativo.

CAPITULO XVII

LAS CANTIGAS POSEEN UN SISTEMA ARMÓNICO COMPLETAMENTE FORMADO Y MUY REGULAR, CUAL SOSPECHAMOS QUE LO TENÍA LA MÚSICA ORIENTAL.

El enunciado de este capítulo ha de sorprender a toda persona medianamente enterada de los estudios realizados acerca de la música medieval europea. Es opinión corriente y muy acreditada que los pueblos de la clásica antigüedad no conocieron la armonía: la misma Grecia, donde todas las artes florecieron hasta la perfección, es muy probable que no la tuviese: los pocos fragmentos musicales que de los griegos nos han llegado no autorizan a creer que en aquella música existiesen acordes; las cítaras y liras no son instrumentos a propósito para que con ellos se construyeran. Los técnicos griegos, por otra parte, no parece que hayan hablado jamás de armonía. Esta se cree que es producto exclusivamente europeo, formado por lenta elaboración en las regiones del Norte de Europa. Las primeras huellas aparecen en los escritores medievales, allá por el siglo IX, pero en estado rudimentario y tosco, hasta mitad del siglo XIV, en que algunos músicos italianos comenzaron a insinuar algunas formas más suaves o finas y bien trazadas. En el siglo XV los franceses e ingleses la fueron me-

(1) Ritmo de Cantigas.

Taquil primero: núms. 148, 150, 169, 233, 234, 240, 249, 251, 267, 278, 292 y 293.

Taquil segundo: núms. 1, 8, 11, 20, 26, 42, 57, 71, 74, 80, 86, 118, 120, 122, 146, 158, 163, 212, 232, 261, 285 y 290.

Rámel: núms. 2, 4, 5, 7, 9, 12, 16, 24, 25, 27, 33, 36, 38, 40, 53, 58, 59, 63, 66, 67, 68, 77, 83, 84, 85, 88, 89, 93, 94, 96, 99, 100, 105, 106, 111, 124, 126, 134, 135, 140, 141, 143, 147, 152, 154, 155, 156, 167, 171, 172, 177, 183, 185, 187, 188, 195, 196, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 217, 220, 222, 227, 229, 236, 238, 242, 244, 245, 247, 252, 260, 271, 274, 277, 287 y 295.

Hézech, en compás ternario: núms. 3 y 41; y en compás binario: núms. 6, 10, 11, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 28, 31, 34, 37, 39, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 60, 61, 64, 70, 72, 73, 76, 78, 79, 87, 90, 91, 92, 95, 97, 98, 102, 103, 104, 107, 108, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 136, 137, 142, 145, 149, 153, 159, 160, 161, 164, 165, 166, 168, 170, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 182, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 207, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 235, 237, 239, 243, 246, 248, 253, 254, 255, 257, 258, 529, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 291 y 294.

Majurí: núm. 29.

Dudosos entre *taquil primero o majurí*: núms. 13, 30, 65, 101, 109 y 262.

Dudosos entre *taquil primero* o *hezech*: núms. 32, 35, 44, 81, 82, 113, 138, 144, 151, 157, 162 y 178.

Dudoso entre *taquil segundo* o *rámel*: núm. 69.

Total: la mitad aproximadamente son *hezech;* más de la tercera parte, *rámel;* una duodécima, *taquil segundo;* el resto, *taquil primero* o *majurí.*

jorando; pero se puede afirmar que hasta el siglo XVI no se hizo uso más que de los acordes consonantes, con algunas prolongaciones de sonidos que producían ciertas disonancias; ni se pensó en reunir las observaciones respecto a esta materia en cuerpo de doctrina, ni vino a la imaginación que hubiese enlace sistemático entre los acordes empleados. Hacia el 1590, un veneciano, Claudio Monteverde, usó por vez primera de acordes disonantes, y por fin, Rameau, merced a ingeniosas experiencias personales suyas, haciendo sonar una cuerda en que se oían débiles resonancias de 5.ª y 3.ª, determinó el acorde de tónica del modo mayor; y luego, no se sabe cómo, el acorde de tónica del menor; y ambos acordes sirvieron de fundamento para forjar su sistema armónico, que se publicó en su *Tratado de armonía* en 1722, punto de arranque, se puede decir, de todos los tratados posteriores.

Esta es, en brevísima relación, la historia de los orígenes de la armonía, según Fetis (1).

De ser esto verdad, las Cantigas, en el siglo XIII, es imposible que tuviesen sistema armónico que pudiera compararse ni parangonarse con el formulado por Rameau a principios del siglo XVIII. Sería completamente inverosímil que en ellas apareciera enlace sistemático entre acordes consonantes, ni que en su ejecución se usara de acordes disonantes, ni mucho menos el de 7.ª de dominante, empleado como medio para modular.

Las Cantigas, por otra parte, sólo tienen escritas las notas de la melodía; ¿cómo es posible que se revele el sistema armónico de una música de la que no se escribió más que la línea melódica? Además están escritas en notación eclesiástica y la música eclesiástica es una pura melodía.

Realmente todos estos indicios inclinan el ánimo a resolverse en favor de la no existencia de sistema armónico en las Cantigas. Si a esto se añade que las fracasadas tentativas de los que se han atrevido a emprender la interpretación de los manuscritos medievales han producido un tal estado de prevención de espíritu que todo el mundo recela de cualquier afirmación categórica acerca de esa música medieval, que tanto se resiste a ser interpretada, ¿cuánta no será la resistencia, si se formula una afirmación que riñe con todo lo que se tiene por más seguro y bien averiguado?

Aún más; son muchos y muy doctos los que han llegado a ilusionarse creyendo sinceramente haber descubierto el sistema de interpretación de la música de los trovadores y de las Cantigas y haber encontrado la clave o solución del enigma, la cual, después, no ha resistido los embates de la crítica; los mismos que sucesivamente han intentado la empresa se han desacreditado unos a otros.

Esa facilidad de caer en espejismo hace sospechar que aquella notación imperfecta se presta a inventar hipótesis variadas, es decir, que la música notada en esa forma debe ser materia apta para transcripciones que se adapten a las varias concepciones hipotéticas que se han forjado, y por eso debe prestarse a producir esos espejismos o ilusiones en el espíritu de los investigadores.

(1) En *La Musique mise à la portée de tout le monde.*

Es, pues. natural que reine la desconfianza y el recelo. Consiéntaseme, no obstante, hacer una pregunta: lo que se tiene por cierto y bien averiguado respecto al origen de la armonía, ¿descansa sobre sólidos cimientos?

La afirmación de que en la música antigua no debía existir la armonía no reposa en pruebas positivas sólidamente fundamentadas. Después de largas y acaloradas discusiones entre musicólogos, se aceptó por los más esta solución, fundada exclusivamente en indicios leves que no tienen bastante virtualidad para asentarla como verdad definitiva. Faltará testimonio auténtico y claro de que la armonía existió en la música de la antigüedad; pero realmente tampoco puede afirmarse de manera segura y cierta que no la tuvo.

Ahora bien; hay, para mí, un hecho muy significativo que no se ha tenido en cuenta y es que en España, en el siglo XV, en el *Cancionero de Palacio*, en notación muy clara, existía música con un sistema armónico completamente formado, con los modos mayor y menor fijados y enlazados sistemáticamente, con acordes consonantes y disonantes, con acorde de 7.ª de dominante, con modulaciones atrevidas que se suponían descubiertas en Europa con posterioridad, es decir, en el siglo XVIII (1); existía, pues, antes un sistema armónico técnicamente formado. Y como esa música española del siglo XV tiene, como hemos visto, la estructura arquitectónica idéntica a la de las Cantigas, no fué osadía el suponer que éstas poseyeran también el mismo sistema armónico.

El hecho de haber fracasado las anteriores tentativas para interpretar los manuscritos medievales ¿no derivará precisamente de no haber tenido en cuenta ese dato que proporciona la música peninsular, hasta el presente desconocida? Si los que partiendo de la hipótesis de que las Cantigas son puramente melódicas como el canto llano, se han encontrado con inextricables confusiones respecto a la tonalidad, ¿no puede servir esto de experiencia para inducirnos a pensar que debemos partir de otro supuesto para resolver la incógnita?

Ahora bien, el interpretar las Cantigas partiendo de la hipótesis de que están sujetas a leyes de combinación armónica será todo lo atrevido que se quiera, pero habrá de reconocerse que es método muy poco expuesto a imaginaciones caprichosas, puesto que, además de aplicar un sistema rítmico matemático, se le añade otra pauta también matemática que sujeta férreamente a la imaginación; es como usar de varias piezas de figura geométrica que otros han construído, y el único oficio de la imaginación consiste en encontrar los puntos y posiciones por donde se ensamblan, para formar un todo geométrico forzado: la línea melódica ha de aceptarse tal como los manuscritos la consignan, con el valor relativo de las distintas figuras de notas,

(1) Véase el núm. 25 del *Cancionero de Palacio*, en el que hay modulaciones a todos los tonos de la escala diatónica, o el núm. 295, en que las modulaciones son súbitamente realizadas. Pueden verse, además, los números 4, 6, 83, 105, 162, 223, 423, 426, 454, para observar modulaciones de mayor a menor y viceversa y a la quinta; y cadencias en quinta de menor o en sensible o nota de acorde de séptima dominante, etc.

con los accidentes de sonoridad marcados o sistemáticamente suplidos; esos sonidos se han de articular con el orden en que se hallan notados, en porciones matemáticas cuales son las unidades rítmicas, que en cada frase entran en número igual para formar el período, y todos los períodos de cada pieza han de ser isócronos, y las notas de cada unidad rítmica han de tener relaciones matemáticas de sonoridad con las notas de que constan las fórmulas armónicas, las cuales han de guardar relación matemática con el isocronismo matemático de los golpes rítmicos (1).

Y todas esas combinaciones de unidades rítmicas y armónicas han de ser de naturaleza tan homogénea, que determinen una concordancia tonal, sistemática, dentro de cada composición, sea cualquiera la diversidad de direcciones que en la marcha melódica se sigan, sea cualquiera la alternativa de las pautas armónicas, sea cualquiera el ritmo, timbre, etc.: la unidad de composición debe ser consecuencia del ordenamiento de los elementos componentes.

Y si es regular el sistema armónico de esa música, han de coincidir todas las melodías en tener semejantes caracteres armónicos, es decir, las mismas o parecidas combinaciones de los mismos acordes, sea cualquiera el tono en que estén notadas; y si son bimodales, las mismas combinaciones que en los modos separados; y si hay transiciones de tonos y modos, el artificio de la modulación ha de ser en todas sistemático.

La música, aunque parezca a primera vista al observador superficial un ente vaporoso y sutil que se preste más que ninguna otra materia artística a recibir formas arbitrarias, no es así, antes bien es una hechura matemática, y las formas matemáticas, como se ve en la geometría, a pesar de ser puramente ideales y abstractas, son las que menos se prestan en su reproducción a desviaciones caprichosas. Para dibujar un árbol se pueden trazar muchas líneas que tienen algo de caprichosas; para un triángulo o un círculo, no.

La música desde muy antiguo ha sido siempre considerada, por los pueblos que han tenido tratadistas técnicos, como una disciplina eminentemente matemática. Nosotros en este estudio tenemos, por lo menos, la experiencia de que las formas musicales no son caprichosas: al estudiar la forma o estructura arquitectónica de las piezas del *Cancionero de Palacio* y la de las Cantigas, hemos obtenido por resultado una constancia de forma tan matemática, que es imposible que obedezca al mero capricho de los compositores, sobre todo si se tiene en cuenta que han sido muchos y de países y tiempos distintos. Sólo al que no ha escudriñado el secreto de la composición musical ni se ha fijado en las formas artísticas musicales puede creer que la mera casualidad determine una forma artística matemática de tanta complicación.

Si viéramos sobre un papel trazadas tres circunferencias concéntricas perfectas, y se nos dijese que habían sido delineadas por medio de un compás, nada costaría creerlo. Si se nos dijese que habían sido trazadas sin compás, a pulso, por persona experta, con ánimo de ejecutarlas, también lo creeríamos, admirando el pulso y la habilidad del delineante. Pero si se nos dijera que se hicieron jugando, sin intención de trazarlas, ya ofreceríamos mucha resistencia a creerlo. Mas si se empeñasen en hacernos creer que las circunferencias se trazaron por un artista al cual, queriendo dibujar un pie o una mano, por equivocación o por descuido, le salieron esas circunferencias perfectas, no lo creeríamos.

Esto último es lo que ocurre en nuestro caso: si las Cantigas se compusieron con arreglo a un sistema de canto libre, sin el intento de sujetar los sonidos o notas a ritmo y armonía, y todas salieran luego, sistemáticamente interpretadas, sujetas a un sistema rítmico regular y constante, con pautas armónicas ordenadas conforme a un sistema también regular y constante, sería, para cualquier técnico, completamente inverosímil.

Al estudiar seriamente debemos desechar sugestiones superficiales que provienen de accidentes extraños: aunque la música de las Cantigas esté escrita con la notación que se usaba para el canto llano, de ello no ha de inferirse que su música es canto llano, como no debe inferirse que los versos están en francés porque estén escritos en letra francesa.

La armonía, como ya dijimos, se puede estudiar sólo por las huellas que inevitablemente se proyectan en la línea melódica. El ritmo y la armonía, repitámoslo, son los elementos directores de la melodía: el ritmo sujeta los sonidos a isocronismo periódico, causa de placer estético, si por ser único no produce monótona impresión; pero la armonía es el elemento superior que los domina a todos, los informa todos; es realmente el que caracteriza al arte musical en su grado más alto.

Una melodía libre, que no tenga que sujetarse a pauta alguna armónica, puede utilizar todos los innumerables, infinitos matices de la escala espectral de los sonidos, y recorrer con unos u otros en dirección caprichosa, como canta en la fronda el pájaro y gritan las fieras en el monte. Mas una melodía que tenga que obedecer a forma artística de armonía ya está sujeta, desde el principio hasta el fin, a pautas rigurosas; sólo puede utilizar aquellos matices de sonidos que sean armónicos, y en la sucesión o marcha sujetos a las alternativas que le imponga el sistema armónico, que ha de ser tan matemático como el rítmico. No son, pues, indiferentes los sonidos o notas.

El primer efecto de un sistema armónico es determinar con precisión la gama de los sonidos que se presten a la combinación armónica. Fetis, el insigne historiador de la música, sostuvo que la armonía era el producto casi necesario de nuestra gama, porque las notas de nuestra escala diatónica se prestan admirablemente a la formación de acordes.

En esta afirmación hay algo de espejismo que invierte los objetos. Es evidente que los músicos europeos encontraron en la gama diatónica facilidad para determinar

(1) Si quisiéramos comparar la composición de la música con las obras de arquitectura, podríamos decir que los sonidos de la melodía viene a ser como el material con que se construye, v. gr., la piedra; el ritmo fracciona esa piedra en bloques adecuados a la construcción; la armonía los dispone para la traza y forma del edificio.

los acordes y sistematizar la armonía; pero ¿no se les ha ocurrido sospechar que esa gama pueda ser producto directo de esa armonía, descubierta por los pueblos que antiguamente usaron la gama diatónica? Un alumno de Geografía puede enterarse de varios movimientos de los cuerpos celestes por medio de la esfera armilar, aparato que los simboliza o representa; pero el que inventó ese aparato ¿no conocería los movimientos de los cuerpos celestes por otros medios, cuando forjó ese mecanismo mediante el cual se representan? Quiero decir que la escalá diatónica dió a conocer la armonía a aquellos curiosos europeos que estudiaron las relaciones armónicas de los sonidos de esa gama; pero también hay que pensar que los que fijaron los sonidos de la escala diatónica debieron conocer la armonía. El que fabricó la escala diatónica en la antigüedad tuvo que construírla sabiendo el secreto de su construcción: una escala diatónica no es producto de un instinto.

La gama de los sonidos se la ha comparado a la gama de los colores. La luz del sol se descompone en espectro que da todos los matices de los colores, sin solución de continuidad, sin límite fijo que separe la faja de un color de la del otro. A esos colores se les ha dado nombre, fijando con él las siete categorías que constituyen la gama de los colores. ¿Qué módulo ha servido para fijarlas? El color de las cosas que al hombre más le impresionaban en la naturaleza: el azul, por el color de los cielos; el verde, por el de las hojas de las plantas; amarillo, por el de algunas frutas o del ámbar; rojo, por el del fuego, de la granada, del quermes, etc.; anaranjado, por el de la naranja; morado, por el de la mora; violado, por el de la violeta; como se determinó el blanco por el color de la leche o de la nieve, y el negro por el del carbón. Ha habido, pues, una determinación o fijación de los colores por sugestión de los que en la naturaleza aparecen con reiterada constancia y fijeza.

¿Y los sonidos? ¿Qué criterio ha podido seguirse para determinar el de las notas de la escala? ¿Hay algún ruido en la naturaleza que guíe al hombre para fijar el sonido correspondiente a las notas *do, re, mi, fa, sol, la, si,* las cuales no están en punto fijo del espectro, sino que están determinadas por una relación mutua, matemática, que puede establecerse partiendo de cualquier punto del espectro sonoro? Ninguno, si el hombre no lo fija artificiosasamente; ha de intervenir un artificio para fijarlos. La voz humana no tiene trastes fijos que lo señalen; cada individuo humano tiene un registro personal, y aunque todos coincidieran en la extensión de la voz, no hay medio de establecer por la garganta un punto que señale la altura fija de un sonido. El único instrumento apto, a mi modo de ver, para señalarlo mecánica y fijamente, con su relatividad esencial, es la cuerda.

La escala diatónica ha tenido que salir del estudio de los sonidos que produce una cuerda bien construída y manejada diestramente por un músico; en esa forma da esos matices de sonidos, al sonarla dividiéndola en porciones matemáticas; y, además, esa misma cuerda insinúa al hombre los sonidos armónicos al vibrar automáticamente por simpatía: en cuanto suena una cuerda, suenan las varias porciones de la misma cuerda y suenan las cuerdas vecinas. Una cuerda de laúd suelta, no pisada por el dedo, al pulsarla da una nota; si se la pisa fuertemente en medio de su extensión, las dos partes en que se divide la cuerda dan otra nota, que es precisamente la octava justa; pisada en la tercera parte, da la nota quinta; pisada en la quinta parte, da la nota tercera. Y si se la pisa muy levemente en alguno de esos puntos, levantando el dedo al tiempo de pulsarla, se oye lo que los guitarristas llaman un armónico, en que se funden varios sonidos armónicos. Es decir, que la cuerda misma señala los sonidos que mantienen entre sí constante y matemática relación, sin referirla a un sonido absoluto; de modo que la cuerda, sea larga, corta, delgada, gruesa, siempre dará la misma relación, sin que haya de salirse fuera de ella para determinar esas relaciones matemáticas. ¿Cómo es posible que se fijara la serie de los sonidos de la escala diatónica sin que esa relación matemática que en ellos aparece se hubiese notado o percibido? (1)

Las experiencias de Rameau, de quien se dice que fué el primero de Europa en observar las resonancias de 8.ª, 5.ª y 3.ª, son precisamente las que debieron preceder a la formación de la escala. Los pueblos antiguos construyeron instrumentos de cuerda; los musulmanes de Oriente y de España formaron orquestas de treinta y de cien laúdes; ¿es moralmente posible que el fenómeno de la resonancia pasara inadvertido en esas condiciones para aquellos músicos? Casi no se puede dar un grito, una voz algo fuerte, en un salón donde hay cien laúdes, sin que los cien laúdes contesten, como un eco, con la resonancia de sus cuerdas (2).

Hay, pues, que suponer, que el estudio de esos fenómenos de resonancia, mediante el cual se ha llegado a formular un sistema armónico a principios del siglo XVIII, ha debido preceder al hecho de la fijación de la gama de esos mismos sonidos, Dios sabe cuántos siglos antes. Y si la gama de las Cantigas es esa misma y a las Cantigas se las compuso técnicamente con arreglo al sistema armónico que se halla inmanente en la propia escala diatónica, su música esencialmente será semejante a la que con arreglo a ese sistema armónico se componga o se haya compuesto, como se parecen dos templos góticos en ser góticos.

Ahora bien; si el sistema armónico está constituído por variadas combinaciones de sonidos que alternan, impondrá necesariamente a la melodía una marcha que se ajuste a sus pautas de sucesión; es decir, que las notas de la melodía no pueden seguir una marcha caprichosa y libre,

---

(1) Aunque sea muy discreta esta inferencia yo no me atrevería a darla como prueba histórica del hecho; pero si luego encontramos evidente el hecho indudable, de que antes de Rameau, muchos siglos antes, había aparecido la armonía con los mismos caracteres que él ha formulado, es señal de que ésta puede ser muy bien la explicación técnica del hecho histórico de la invención de la escala diatónica.

(2) Hágase la experiencia de abrir la caja sonora de un piano; pronúnciese, gritando, una palabra, y se oirá que contestan las cuerdas simpáticamente.

sino sujeta, por decirlo así, a esos moldes armónicos. Una melodía completamente libre de trabas armónicas, como hemos dicho, no tiene que sujetarse a ninguna sucesión regular de sonidos: puede ir errante a capricho, con ruidos sin enlace, donde cada sonido sea independiente, es decir, sin ser elemento de serie coordinada, como pasa en la melodía china, según dicen los eruditos que la han estudiado (1).

Por tanto, si las melodías de las Cantigas están reguladas por un sistema armónico, sus notas, desde el principio hasta el fin, estarán ordenadas en forma que se haga perceptible la sujeción. Recordemos lo ya dicho, que la música es un complejo cuyos elementos van tan íntimamente unidos, que al percibir uno se hace visible el otro: sin sonidos o ruidos no hay ritmo; el ritmo lo marcan los sonidos o ruidos; la naturaleza de éstos declararán la armonía, si la hay y sabemos percibirla.

Nos atrevemos a decir que la pauta armónica viene a ser como un molde geométrico con el que se construye la melodía, como el torno en la fabricación de las vasijas de cerámica, en las cuales la forma del objeto depende de la forma y movimientos del instrumento que la moldea, y la forma del molde y del objeto guardan relación por la cual se puede inferir la del uno por la del otro, habida cuenta de la varia posición: en una moneda las formas están de relieve, el troquel las tiene en vacío; aunque éste se pierda, por la moneda se puede reconstituír.

Examinemos, pues, las Cantigas, a ver si la línea melódica nos da automáticamente el molde armónico sobre que fueron construídas.

No pudiendo ser indiferente en la melodía armónica la sucesión de las notas, mucho menos lo serán las notas iniciales y finales que han de marcar el arranque de la marcha y el punto de parada o cadencia, encerrando, por decirlo así, el cuadro de la composición que ha de producir la sensación plena de la tonalidad.

De las Cantigas aquí publicadas (2), comienzan por la tónica 127 cantigas; por la tercera, 62; por la quinta, 51.

Total, 240; más del 80 por 100.

Las restantes, o comienzan por la sensible, o por la segunda, cuarta o sexta. Es decir, que esta primera estadística nos señala, por la frecuencia del uso inicial, precisamente las tres notas del acorde fundamental de tónica (tónica, tercera y quinta), lo cual sugiere la idea de que las melodías se sujetan en su composición a una regla general armónica: la de marcar desde el principio la tonalidad, por medio de una de las tres notas del acorde fundamental del tono. Los pocos casos que se desvían de esta regla nos señalan las notas de otro acorde, el de séptima de dominante prolongado a la novena [*sol*] *si re fa la*. (Fijemos en la memoria este hecho, que aquí es de excepción, porque luego se explicará, como regla secundaria, para otros casos.)

(1) LALOY, *La musique chinoise*, pág. 120.

(2) Las que dejamos de publicar, lejos de alterar la proporción, la confirman, porque son similares a las publicadas; son repeticiones de los mismos temas o melodías que no tienen particularidad técnica que las distinga de las publicadas.

Veamos ahora las notas cadenciales o de parada final y se observará el mismo fenómeno, puesto que acaban: en tónica, 264; en tercera, 11; en quinta, 12.

Total, 287 (es decir, la casi totalidad, pues son 295).

Esta nueva estadística nos señala los mismos tres sonidos que forman el acorde fundamental de la tónica. Tal coincidencia no puede ser ya casual. Las restantes acaban en nota del acorde de dominante, segunda, cuarta y sensible; es decir, que las excepciones escasas señalan el mismo fenómeno que en las iniciales, si bien variando un poco la proporción (1). En las cadencias finales de canción predomina de modo casi absoluto la nota fundamental del tono, lo cual quiere decir que, si es regla general el comenzar las melodías con una nota del acorde de tónica, es regla generalísima, casi sin excepción, terminar con la propia tónica (2).

Las escasas cadencias finales en notas del acorde de séptima de dominante, nos está insinuando ya que debe de haber alternativa entre los acordes de tónica y de dominante.

En efecto, esta alternativa se hace más evidente al ensanchar el estudio y fijarnos, no sólo en los principios y cadencias finales de melodías, sino en las cadencias interiores de canción, es decir, de cada una de las frases melódicas que la integran. El número de éstas en las 295 cantigas ya excede de mil, si se han de computar las repeticiones y las variantes de las mismas frases, y ellas nos dan exactamente el mismo resultado general, si bien variando la proporción, pues así como en las notas iniciales y finales de melodía prepondera el acorde tonal, o sea el de la tónica, en las cadencias interiores viene casi a equilibrarse el número, aproximándose a una mitad las notas de acorde de tónica y la otra mitad las del acorde de dominante, y en número relativamente pequeño las que acaban en nota del acorde de subdominante (en el modo mayor) o superdominante (en el menor).

Por consiguiente, en las cadencias interiores de canción ya aparece claro que la alternativa de los acordes de tónica y dominante se establece casi a pie de igualdad, y, por tanto, se pueden determinar las notas que forman los acordes respectivos, clasificando por grupos las notas de las cadencias interiores, que son numerosísimas (3).

Y esas notas se declaran, como combinadas armónica-

(1) La diferencia de proporción entre la nota inicial y la final creo que debe atribuirse a que los instrumentos acompañantes comenzarían por marcar la tonalidad, y, por tanto, no era tan indispensable que el canto principiara con la tónica.

(2) En realidad, la cadencia en tónica debió ser ley inflexible, sin excepción; pero como en los manuscritos no está escrita más que la línea melódica de una voz, hay que pensar que la voz no escrita ejecutaría la tónica (ya veremos que hay dúos). Además, en el modo menor, la dominante hace en bastantes casos oficio de tónica, con cadencia perfecta.

(3) Uno de los elementos que marcan la perfección o imperfección del sistema armónico es el orden de las cadencias; unas, indicadoras de reposo momentáneo o pasajero; otras, de suspensión del movimiento; otras, señalando el descanso final. Las Cantigas tienen orden sistemático; pero en algunos casos, como en cadencia final de quinta y tercera, hay que suponer las notas ejecutadas por los acompañantes, que no están escritas.

mente, si se estudia la marcha de los sonidos de la melodía, no sólo en las notas de principio y fin, sino en todas las inflexiones de la línea melódica, las cuales inflexiones no son caprichosas, sino que están condicionadas por una alternativa regular de combinaciones armónicas; es decir, que las notas están arregladas en tal disposición sucesiva, que al concertarse con las unidades de los tiempos rítmicos suenen en el tiempo fuerte aquellas notas que correspondan más directamente a los acordes armónicos y cuya sonoridad domine dentro de cada unidad rítmica, resultando por ese medio combinados los períodos armónicos con los períodos rítmicos. Pongamos un ejemplo. Cantiga número 226:

mi sol sol	(do *mi sol*) (1)	acorde de tónica.
fa la	(sol si re *fa la*)	ídem dominante.
sol mi	(do *mi sol*)	ídem tónica.
re mi	(sol si *re*)	ídem dominante.
sol mi	(do *mi sol*)	ídem tónica.
fa mi re	(sol si *re fa*)	ídem dominante.
mi	(do *mi sol*)	ídem tónica.

Frase en que se ve el perfecto y regular balanceo de tónica y dominante hasta parar en la tónica final (2).

Ese balanceo no sólo aparece dentro de la frase melódica sino en las cadencias de frase, como balanceo total de los períodos de que consta la canción. Hay infinitos ejemplos en las Cantigas en que una misma frase melódica, dentro de la misma canción, presenta alteración en sus notas finales por el propósito deliberado (por su constancia y fijeza) de marcar las alternativas armónicas de las cadencias. Ese es un tópico que prueba evidentísimamente la alternativa armónica como regla de composición, puesto que llega a alterar sistemáticamente las frases melódicas con ese objeto. Como ejemplos véanse aquellos que se han esquematizado con *aa' bb'* en el cuadro general de las formas melódicas.

Es evidente, pues, que la elección de las notas en la marcha melódica está determinada, en cierto modo, por relación con la sucesión alternada de los acordes del acompañamiento.

Esa periodicidad de movimientos isócronos del ritmo y la armonía es cabalmente una de las combinaciones artísticas que más grata impresión producen, y están seguramente relacionadas con los balanceos y movimientos del baile, para el que sirvió la música.

En algunos casos se revelan las notas del acorde porque se suceden en arpegio bastante rápido para que todos los sonidos se junten, pues mientras dura la vibración de la primera nota, se está oyendo la pulsación de las otras, si se ejecutan en el arpa o el salterio, v. gr., núms. 44, 50 (es típico), 250, 279, 281, etc.; o impresionan al oído como si estuviesen juntos.

Todo lo cual nos consiente fijar las notas de los acordes consonantes y disonantes, sólo con el estudio de la línea melódica.

El ámbito en que se mueven las melodías de las Cantigas también nos denuncia que el círculo de su marcha está fijado por mojones armónicos. Las Cantigas tienen por ámbito, casi preciso y justo, unas la octava, otras (en menor número) la quinta; y ambas, octava y quinta, son límites que derivan de la armonía.

Los músicos europeos que continuaron usando la escala diatónica, procedente de las civilizaciones artísticas de los pueblos antiguos, en vez de designar a las 15 notas más usadas con un nombre distinto a cada nota (como lo habían hecho los griegos, y luego, por imitación, los árabes) (1), sólo dieron nombre a siete de ellas, aplicando esos mismos nombres a las siete de cada fracción de la escala total. De ahí se ha derivado el que a notas distintas se las ha dado el mismo nombre y por inatención se ha creído que tienen el mismo sonido las notas que tienen el mismo nombre, y al ser ejecutadas simultáneamente se dice que son unísonas: un *do* grave es, según eso, el mismo sonido que el *do* agudo. Esa manera puramente convencional (2) de denominar podrá ser cómoda, pero expuesta a confusiones o equívocos. Aunque el número 10 se escriba con la misma clase de cifras que el número 100, el 10 y el 100 no son iguales, son muy distintos; lo que sucede es que las notas de octava son de tal relación armónica que producen la impresión de que son muy semejantes, casi iguales.

Por consiguiente, si las melodías por regla de composición tienen por límite una octava, se puede decir que el ámbito se fijó por consideración puramente armónica. Lo mismo se puede decir de la quinta, siendo ésta, después de la octava, la que relaciona los sonidos más armónicos.

---

(1) El técnico que sin prevenciones estudie la transcripción de las Cantigas percibirá inmediatamente en todas a primera vista todo lo que aquí hemos de ir, por exigencia del razonamiento, explicando al pormenor. Hay tal regularidad y tan sistemática y sencilla, que cualquier guitarrista avezado encontraría en seguida el acompañamiento. Sin embargo, al que quiera ir comprobando, para cerciorarse de lo que vamos exponiendo, me atrevo a aconsejarle que lo haga ordenadamente en esta forma: primero estudie las que están en tono de *do*, v. gr., los números 3, 8, 39 y 41; luego las de *fa*, con el bemol expreso en el ms. v. gr., los núms. 1, 6, 9, 66, 83 y 111; las de *sol*, núms. 98, 105; luego las de tono menor, *la*, v. gr., núms. 35, 36, 49, 81 y 96, y, por fin, las bimodales, como el núm. 82, etc.

(2) El balanceo no siempre es tan rápido como en esta pieza; a veces dura todo el período, comenzando en tónica y siguiendo dominante un buen espacio, hasta volver a tónica; por ese motivo por la preponderancia del acorde de quinta, se le habrá llamado a ésta *dominante*.

(1) Los músicos musulmanes, según *Mafatih*, dieron nombre distinto a las quince notas que constituían la gama más usada: nombre que era traducción casi literal del empleado por los técnicos griegos. El Cháhid se burlaba de los técnicos musulmanes por haber señalado solamente esas quince notas (Véanse sus *Rasail*, pág. 133).

(2) Esta manera equívoca de apellidar a las notas y de llamar unísonas a las del mismo nombre, ha determinado afirmaciones tan corrientes como la de D'Indy, en su *Cours*, pág. 3; "el unísono en distinta escala, no es armonía". Entendiéndolo así es como se ha negado del pueblo griego que tuviese armonía. Se acepta como indudable que el unísono era el fundamento de la antigua orquesta (*Handbuch*, Riemann, tomo I, primera parte, pág. 6) y se afirma que no hubo armonía en la antigüedad. Para ello era preciso aceptar que el unísono, en ese sentido, no era armonía.

Medido el ámbito de las melodías de las Cantigas, resulta lo siguiente:

Octava más dos tonos.....	3
Idem más tono y semitono.....	7
Idem más tono.....	8
Idem más semitono.....	82
Idem justa.....	54
Idem menos semitono.....	46
Idem menos un tono.....	35
Idem íd. dos tonos.....	39
Idem íd. tres tonos.....	10

Se ve que gira el ámbito alrededor de la octava, con levísimas alteraciones, y ésas tienen explicación. El exceso de un semitono se debe sólo a la exigencia usual, tópica en esta música, de introducir la sensible inferior para anunciar la cadencia en la tónica. El que algunas tengan la octava más un tono, creo que es generalmente anormalidad producida por la introducción esporádica de una nota de adorno en la frase patética; y las que tienen dos tonos más, me parece que son aquellas cuyos miembros primitivamente pertenecieron a dos distintas canciones y, al unirse aquéllos, han ensanchado el ámbito de la nueva canción.

Las de menor ámbito son más numerosas, y eso se debe a que muchas de ellas, como canciones populares, han sufrido la mengua del ámbito por el uso popular; otras son instrumentales, en que el instrumento no pasaba de la quinta; y las que tienen octava, menos semitono, abrazando, por tanto, todas las notas de una escala, son bimodales, en las que entran las dos quintas respectivas de cada modo, más la sensible inferior; así, por ejemplo, una de *la menor y do mayor*, de esta clase, tendrá desde el *sol* sostenido inferior a la tónica, hasta el *sol* natural superior (1).

En resumen, a pesar de ser las Cantigas una colección tan variada, como se verá en el capítulo en que trataremos de su clasificación, el límite medio bien marcado es la octava.

Otro de los signos evidentes de que las melodías de las Cantigas van concertadas con las alternativas de la marcha armónica es que cuando llega el momento culminante de la expresión patética se verifica ordinariamente con las notas que requieren acorde disonante, v. gr., el de 7.ª de 2.ª, o el de subdominante de tono mayor, o superdominante del menor, o modulación pasajera a tono distinto; es decir, que se emplea en los momentos de expresión más sentida la combinación armónica menos usada, como recurso extraordinario para expresar lo extraordinario de la emoción. Por eso mismo en las canciones de forma *a a b a*, en las frases *a*, de ordinario alternan los acordes de tónica y dominante, y en la frase *b* es donde suele salir el acorde de la subdominante, que es menos usado.

En las cadencias interiores, como hemos hecho notar, suelen alternar los acordes de tónica y de dominante, o si el acorde de tónica se repite al fin de la frase, es en cadencia suspensiva de 3.ª o de 5.ª, que deja pendiente el sentido de la melodía; pero al llegar la frase final al punto de parada (que se verifica, como hemos visto, en la tónica) se nota una singularidad muy significativa, por la insistencia del fenómeno: la cadencia final suele prepararse o anunciarse mediante la nota sensible, colocada, bien en la cadencia de la penúltima frase, bien en lugar evidente de la última, como indicando que va a resolverse definitivamente el acorde de 7.ª de dominante. Este es tópico frecuentísimo en los varios tonos y modos; de esa manera el anuncio de que va a acabar la canción prepara al oyente para recibir la impresión del reposo marcado en la cadencia final.

Ahora bien, respecto a la cadencia final, las Cantigas no siguen la regla absoluta, formulada tiempos después por los armonistas europeos, de terminar en la tónica, única en que se ha creído apreciar la sensación de reposo final y completo. Ya en el *Cancionero de Palacio* pudo apreciarse que hay varias melodías que forman, por decirlo así, un círculo sin fin, terminando con nota del acorde de 7.ª de dominante, para resolver en la inicial de la melodía, y eso en el modo mayor y menor. En las Cantigas ocurre ese fenómeno solamente en melodías que están en modo menor; y sea por la frecuencia misma con que debió usarse en la escuela artística de donde proceden, o sea por supervivencia de antigua modalidad o tonalidad, o porque realmente se consideró la resolución del acorde de la superdominante del modo menor (1) como bastante significativo de reposo final, es lo cierto que hay algunas cantigas que tienen por nota final una de las del acorde de 7.ª de dominante del modo menor.

Como en España se ha conservado esa cadencia en muchas canciones andaluzas, catalanas, castellanas, gallegas y asturianas, no me ha sido difícil reconocerla. Ese fenómeno tan extraño al arte europeo habrá sido quizá, o sin quizá, una de las mayores dificultades con que se ha tropezado para determinar la tonalidad de las piezas en los manuscritos musicales de la Edad Media, como veremos más adelante.

En resumen, al establecer desde el principio hasta el fin de la melodía una sucesión alternada de acordes que giran sobre un centro tonal, la armonía fija y determina la tonalidad de cada canción, uno de los elementos esenciales de la melodía verdaderamente artística.

(1) La parte de la escala suele ser la siguiente: la nota más baja es la sensible, en el modo mayor o menor, excepto algunas pocas que van de dominante a dominante. En las bimodales, lo más frecuente es que vaya la melodía desde la sensible inferior a la quinta superior; en cuanto sube más de la quinta del menor, suele ser por modulación al mayor, en el que ordinariamente llega a la quinta; y si baja de nuevo, modula a menor. Cuando en el modo menor se baja de la dominante inferior, a la tónica, algunas veces modula también. Estas Cantigas en que se baja a la dominante del menor, por lo general, son melodías de arte más complicado.

(1) De ordinario resuelve, por cuatro semitonos, y eso es lo que creo que da la sensación de reposo: *fa la do fa, mi sol* (sostenido) *si mi*.

CAPITULO XVIII

La tonalidad en las Cantigas. La modulación. Modo mayor y menor. La melodía. La expresión.

La marcha armónica denunciada automáticamente por las notas iniciales y finales de las melodías, por las cadencias de las frases y por las inflexiones de la línea melódica, nos ha puesto en evidencia el sistema armónico perfectamente tonal. Aparecen las notas del acorde de tónica dominando al principio y al fin, y cuando se separa la melodía del dominio de estas notas es para pasar al de las de 7.ª o 9.ª de dominante, en que entran disonancias que piden su resolución en las del acorde de tónica, y con esa alternativa se establece, unas veces un balanceo rápido, como oscilaciones de péndulo de brazo corto, propio de melodías bailables de mucha viveza, y otras veces, un balanceo pausado, propio de piezas vocales más lentas, hasta que, al acercarse a la parada última, suele insinuarse la sensible anunciando la cadencia final. Es, pues, un movimiento encadenado sencillo y perceptible, por cuanto se establece de ordinario entre tres acordes: de tónica, dominante y subdominante, en el modo mayor; de tónica, dominante, subdominante y superdominante, en el menor.

Esa alternativa da la sensación de la tonalidad de modo tan claro y tan firme que se aprecia desde los primeros compases; claridad y sencillez precisas para que la música fuese ejecutada de memoria por muchas voces e instrumentos.

No sabemos si los compositores y ejecutantes de aquellos tiempos tendrían maneras técnicas para expresar esos fenómenos de la armonía; lo que sí podemos es certificarnos de que existían y en qué consistían; mas ahora, para entendernos, no hay más remedio que expresarlos con el tecnicismo actual. Posible es que en aquel entonces no fuera concebida por los músicos la armonía a la manera con que se formuló por los primeros tratadistas europeos, cuyas explicaciones denuncian que concebían la armonía como algo estático, es decir, por acordes, o sea por combinación de sonidos que se hacen oír simultáneamente bastante rato para que se noten todos a la vez y distinguiendo el efecto de cada uno, producidos por instrumentos como el órgano o clave, que eran los instrumentos armónicos más usados; quizá fuera concebida la armonía en lo antiguo más dinámicamente, es decir, producida por voces que marchan en distintas direcciones, coincidiendo en esa marcha que semejaba más libre y suelta y, sin embargo, era muy acordada en complicado movimiento.

El instrumento clásico de la Edad Media era el laúd, y éste hacía el oficio de acompañante de la voz humana; su sonido contrastaba con el de la voz del hombre; la garganta humana suele dar los sonidos ligados y continuos, mientras el laúd los marcaba en pizzicato, y ese contraste realzaba el canto con esa variedad. Sería, pues, el laúd el que determinaba la fijeza de los sonidos, el que ayudaba al cantante a mantener la afinación, el que facilitaba los transportes de tonos y hasta el que insinuaría en muchos casos las modulaciones.

Un indicio vehemente de que los varios tonos de las Cantigas debían tener relación con el laúd es el hecho de que se ordenan por tetracordos, a saber:

4.ª { sol mayor — la menor } 4.ª
4.ª { do mayor — re menor } 4.ª
4.ª { fa mayor — sol menor } 4.ª
4.ª { si (bemol) mayor — do menor (1) } 4.ª
4.ª { mi (bemol) mayor

Esos cinco tonos mayores y cuatro menores sugieren el recuerdo de las cinco cuerdas templadas a intervalos de 4.ª, que es el número de cuerdas del laúd de Ziriab y el modo de estar templado el laúd clásico (2).

He aquí un cuadro, o lista, de los tonos de las Cantigas:

Sol mayor: números 2, 6, 51, 62, 97, 102, 105, 122, 130, 137, 143, 147, 149, 151, 152, 154, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 173, 184, 185, 187, 189, 192, 195, 196, 197, 203, 205, 206, 208, 213, 215, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 236, 245, 246, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 269, 270, 274, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288 y 290.

La menor: núms. 20, 35, 74, 81, 86, 96, 101 y 139.

Do mayor: núms. 3, 8, 12, 23, 28, 39, 41, 53, 67, 69, 90, 94, 99, 125, 174, 230, 237, 238, 268 y 289.

Bimodales de *la* menor y *do* mayor: núms. 36, 49, 72, 82, 113, 209 y 210.

Re menor: núms. 29, 47, 56, 71, 76, 92, 95, 116, 150, 179, 193, 200, 214, 217, 266 y 273.

Fa mayor: núms. 1, 4, 6, 9, 15, 16, 19, 21, 24, 27, 32, 43, 46, 52, 54, 58, 59, 62, 66, 68, 73, 77, 78, 83, 85, 88, 89, 93, 100, 104, 107, 111, 114, 117, 119, 128, 132, 134, 136, 171, 175, 176, 177, 178, 190, 199, 201, 204, 222, 227, 235, 239, 242, 243, 253, 275, 277, 282, 294 y 295.

Bimodales de *re* menor y *fa* mayor: núms. 2, 5, 7, 10, 14, 17, 18, 22, 25, 31, 33, 34, 38, 40, 42, 44, 45, 48, 50, 55, 60, 61, 64, 70, 75, 79, 84, 87, 91, 97, 103, 106, 108, 112, 115, 118, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 131, 142, 146, 153, 158, 160, 161, 167, 168, 172, 180, 182, 183, 186, 191, 194, 198, 202, 207, 211, 212, 215, 231, 232, 244, 248, 250, 258, 263, 264, 265, 271, 272, 276, 279 y 281.

---

(1) Sólo aparece un caso esporádico de *si bemol* menor, que no hubiera yo imaginado que se usara si la melodía no me hubiese sido conocida, por versiones semejantes del *Cancionero de Palacio*. Sospecho que la razón para ponerla en este tono fué el querer dificultar su ejecución a los no iniciados, por ser melodía amorosa, profana y muy popular, que hubiera escandalizado a algunos.

(2) El transporte de las melodías de un tono a otro en los varios mss. de las Cantigas supone también influencia instrumental, de instrumentos *temperados*. Ya supusimos que el laúd tendría en manos de cultos artistas lo que hoy se llama *temperamento*. No era fácil que la voz humana, por sí sola, lo reclamara-

Sol menor: núms. 13, 30, 65, 80, 109, 133, 135, 138, 140, 144, 148, 155, 169, 267 y 293.

Si bemol mayor: núm. 291.

Bimodales de *sol* menor y *si* (bemol) mayor: núms. 11, 57, 129, 141, 145, 159, 181, 188, 234, 240, 241, 249, 251, 252, 262, 278 y 292.

Si bemol menor: núm. 233 (reproducida en fotograbado, núm. 138).

Do menor: el núm. XLIII de J. b. 2 (reproducida en fotograbado en el núm. 129 y correspondiente al núm. 57 del ms. de Madrid, donde está en *sol* menor).

Pero ¿cómo se ha podido determinar la tonalidad de las Cantigas, hasta el punto que aparezcan esos tonos que requieren el uso de accidentes, algunos de los cuales no figuran gráficamente en ningún manuscrito de aquella época?

Unos signos no figuran escritos porque no se habían inventado, v. gr., el de los sostenidos; otros, porque ordinariamente se omitían por los copistas (los bemoles); si nos hubiéramos ceñido exclusivamente al criterio mecánico de la grafía, esa omisión hubiera sido obstáculo tan grave, que nos hubiéramos quedado ignorando la naturaleza de aquella música.

El cotejo de los manuscritos de las Cantigas indirectamente nos denuncia la existencia real de accidentes en notas, sin el signo gráfico, y hasta la omisión, quizá voluntaria, en los mismos notadores, de los signos que entonces solían usarse (1).

El sonido del sostenido estuvo usado en la práctica y no aparece el signo escrito.

Es evidente. La melodía núm. 12 del manuscrito de Madrid está en tono de *do* bien claro y, por tanto, su escala indudablemente es *do re mi fa sol la si do;* en el manuscrito J. b. 2 de El Escorial la misma melodía se halla en *sol,* y su escala ha de ser *sol la si do re mi fa* (sostenido) *sol,* con el *fa* sostenido, puesto que es equivalente al *si* del otro manuscrito. Lo mismo ocurre en el núm. 39 de Madrid; está en *do,* mientras en J. b. 2 está en *sol.* Por consecuencia, la escala de *sol* ha de tener la misma sucesión de grados que la de *do.*

Otros ejemplos. El núm. 58 de Madrid está en *fa,* como lo denuncia el bemol que lleva como armadura de llave, mientras el manuscrito J. b. 2 de El Escorial (como en el manuscrito T. j. 1) está en *sol.* El *fa* en la versión de estos dos últimos manuscritos, por consiguiente, ha de estar sostenido, porque corresponde al *mi,* sensible del tono de *fa,* del manuscrito de Madrid primeramente nombrado.

Estos hechos indican que ese accidente del tono se ha de suponer como existente y normal, aunque no se halle escrito, y, por tanto, eso nos autoriza a aplicar el sostenido a todas las melodías que evidentemente se hallen en el mismo caso, es decir, en tono de *sol,* v. gr., los núms. 26, 51, 62, 102, 105, etc.; y siendo sistemático el no escribir el sostenido, habrá que suplirlo siempre que el tono lo requiera.

(1) Ya lo decían los autores de la época: "*non debet falsa musica signari*" (*Histoire de la notation,* de David et Lussy, pág. 120).

Mediante el cotejo de los mismos manuscritos se infiere también que las melodías se transportaban a varios tonos, de *do* a *sol,* de *sol* a *fa.* Ese transporte era frecuentísimo: el núm. 41 de Madrid (como en T. j. 1 de El Escorial) está en *do* mayor, mientras que en J. b. 2 (número XXX) está en *fa* mayor, con su bemol. Y lo mismo ocurre con los núms. 3, 32, 44 y 99 de Madrid, que están en *do,* mientras que en J. b. 2 de El Escorial las mismas melodías están en *fa.* La escala de *fa,* con el *si* bemol tiene exactamente la misma sucesión de gradòs que la de *sol* y la de *do* mayores; es, pues, tono de *fa* mayor, sin duda alguna. Y como en el tono de *si* bemol se escribe el bemol del *mi* en algunas, es evidente que los tonos de *do, fa, sol* y *si* bemol son mayores, como regla general, que puede aplicarse también al *mi* bemol, que exige accidentes que no se usaban.

Y lo mismo ocurre en los modos menores respectivos: el núm. 20 de Madrid está en *la* menor, mientras en J. b. 2, la melodía está en *re* menor; así como los núms. 35, 36, 74 y 101 de Madrid están en *la* menor, mientras en el manuscrito J. b. 2 están en *re* menor, con su bemol correspondiente; los núms. 49 y 72 de Madrid, en *do* mayor y *la* menor, y en J. b. 2, en *fa* y *re,* respectivamente, con su bemol expreso; el núm. 11 de Madrid, en *sol* menor, y en J. b. 2, en *re* menor, y en ambos está expreso el bemol.

En tales casos se determina con facilidad el tono, porque el accidente del bemol está expreso, y la correspondencia con las versiones de tonos sin accidentes certifica que han de tener la misma escala transportada; pero lo que puede desconcertar al que intenta interpretar las Cantigas u otros manuscritos semejantes de la Edad Media, es la omisión casi sistemática del bemol en muchas melodías que lo requieren.

Como el bemol es signo muy usado en aquellos tiempos y suele aparecer en casi todas las notaciones, se ha supuesto que cuando no se escribe es que la melodía no lo tiene; pero, cotejados los manuscritos de las Cantigas, se observa que las omisiones del bemol, o los descuidos, son tan frecuentes que hay que considerar esa omisión como habitual y, por tanto, que hay que buscar un criterio extrapaleográfico para determinar el tono de las canciones.

Véanse ejemplos de omisión de bemol.

Los núms. 2 y 68 del ms. de Madrid no llevan ningún bemol; las mismas cantigas en el ms. J. b. 2 lo llevan como armadura en todos los renglones.

El núm. 9 de Madrid lleva bemol en 2.ª, 3.ª, 4.ª, 9.ª y 10.ª línea; pero en la 5.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª, no, aunque en éstas sale el *si* a quien debe afectar. J. b. 2 lo consigna para esa cantiga en todos esos lugares, mientras el ms. de Madrid no lo tiene.

Los núms. 29 y 102 de Madrid no llevan bemol en ningún sitio; J. b. 2 lo escribe esporádicamente en los sitios que lo requieren.

El núm. 16 de Madrid no lleva bemol; J. b. 2 lo consigna en 5.ª línea.

El núm. 34 de Madrid en líneas 4.ª y 8.ª no lleva bemol, aunque lo necesita; J. b. 2 lo lleva en toda línea.

El núm. 100 de Madrid no tiene bemol en las líneas 1.ª y 3.ª, en que aparece el *si* que ha de estar afectado; tiene bemol en 5.ª y 7.ª; pero en 9.ª y 11.ª falta. J. b. 2 lo lleva en todas las frases, con una sola excepción.

Y un hecho anormal, pero muy significativo (1), es que el núm. 57 de Madrid está en *sol* menor, aunque no tiene bemol, ni lo hay en la correspondiente cantiga del ms. T. j. 1 de El Escorial; pero en J. b. 2 está en *do* menor y lleva un bemol, mas no todos los que le correspondían al tono. (Véase la reproducción fotográfica núm. 129.)

Se ve, pues, mediante el cotejo de los manuscritos, que los descuidos u omisiones son frecuentísimos; ahora bien, si en todos los manuscritos de las Cantigas coinciden los mismos descuidos, ¿a qué habrá que acudir para remediar la omisión?

Aun dentro de un mismo manuscrito, comparando las melodías de semejante tema musical, se pueden notar las omisiones.

Los núms. 1 y 27 de Madrid llevan bemol, mientras los núms. 58, 59 y 66, con tema parecido y en el mismo tono, no lo llevan.

Los núms. 20, 36, 49, 74, 81, 86 y 96 están en *la* menor y no llevan, como es natural, bemol; pero otros de tema similar, con idénticos tópicos melódicos, que están en *re* menor, no lo llevan, a pesar de que lo requieren, v. gr., los núms. 14, 76 y 117 (semejantes al 20 y 96); los núms. 31, 33, 38, 42 y 97 (semejantes al 49); los números 45, 60, 61 y 79 (semejantes al 36 y 74), y el núm. 44 (semejante al 86). Todos éstos debieran llevarlo, como los núms. 7 y 34.

Los núms. 11, 65, 80 y 109, en *sol* menor, llevan bemol; pero el núm. 30, que es de tema similar, en el mismo tono, no lo tiene. La misma omisión hay en el núm. 13.

El núm. 34 lleva bemol; pero los núms. 14, 48 y 64, de semejante tema y similares cadencias, no lo llevan.

Es tan habitual la falta de bemol, que se manifiesta dentro de la misma cantiga: el núm. 100 lleva bemol en 5.ª y 7.ª línea, y falta, debiéndolo llevar, en la 1.ª, 3.ª, 9.ª y 11.ª

Hay un caso típico, que conviene consignar especialmente: en el núm. 59 de Madrid se escribe el bemol en líneas en que no aparece la nota afectada y, por tanto, se escribió inútilmente; en cambio, en línea en que aparece la nota a que debe afectar, no se escribe el bemol (2).

Todos estos casos indican que los músicos contemporáneos no necesitaban de la notación del bemol, como tampoco estaban embarazados por la falta del signo de sostenido, para ejecutar debidamente las Cantigas.

Pero ¿cómo ha podido reconocerse el tono en notación en que falta indicación de accidentes? Y supuesto que sin accidentes expresos se pueda determinar el tono, ¿cómo se han de suplir los accidentes que no están escritos?

Si la música así notada fuera caprichosa, o de sistema muy distinto del nuestro actual, cuyo secreto se hubiera olvidado, habría imposibilidad verdadera para su interpretación; pero si esa música es armónica y su sistema armónico corresponde al sistema del que nació la escala diatónica, no puede ser muy diferente del que luego apareció en el *Cancionero de Palacio;* y como en este cancionero se han escrito claros la mayor parte de los accidentes, en los varios tonos, bien se pueden aplicar a música que procede de la misma escuela y tiene idénticas condiciones, idénticos criterios.

Podemos dar la primera regla, que es bastante general: *el tono de las Cantigas se puede fijar casi exclusivamente por la nota final,* puesto que es regla casi constante acabar con la tónica. Sin embargo, conviene apurar los medios de observación para certificarse en cada caso particular, hasta en los más nimios pormenores; v. gr., hay que ver si comienza también con la tónica (caso frecuente) o con nota del acorde de tónica (que es lo más general) y si en las cadencias de las varias frases alternan notas de acorde de tónica, quinta, etc., y, además, cerciorarse de si se anuncia la cadencia mediante la sensible colocada en última o final de la penúltima frase: todo esto para obtener el máximum de la seguridad posible. Si descifrada con ese supuesto sale una melodía en que todo esté concertado dentro de la normal tonalidad, percibida ya en aquellas cantigas en que no haya duda, bien se puede estar ya seguro de haber acertado; pero si se observa que aparece melodía sin sentido, sin movimiento armónico, desquiciada, hay que pensar que la nota última no es la tónica, y, por consiguiente, no es del tono que esa nota a primera vista indicaba.

En este caso estamos ya ante dificultad que puede ser bastante seria. Pero, como hemos dicho, sólo hay un 11 por 100 de las cantigas que están en tal caso, y las que entran en ese pequeño número, o terminan en 3.ª, o en 5.ª o en nota del acorde de 7.ª de dominante del modo menor. No hay más remedio, en ese trance, que apurar todas las hipótesis posibles hasta atinar con el tono. Si aparecen escritos los accidentes, v. gr., el *si* y el *mi* bemoles, pueden éstos servir de indicación preciosa que evite buscar otros tonos en que no hay bemoles; si hay dos bemoles, será casi seguramente *sol* menor o *si* bemol mayor; si ningún accidente está expreso, entonces se hace preciso agotar todas las posibilidades, comenzando por la hipótesis de que han de pertenecer a uno de los tonos más frecuentes, tales como aparecen en el cuadro anterior: *sol* mayor, *fa* mayor, bimodales de *re* menor y *fa* mayor, *do* mayor, *sol* menor (poniendo los accidentes que cada uno requiere y de que trataremos luego), esquivando aquellos tonos que apenas se usan, v. gr., *do* menor, bimodal de *si* bemol menor con *re* bemol mayor, y, sobre todo, descartando los tonos que nunca se usan, v. gr., *re* mayor, *la* mayor, *fa* menor y todos aquellos tonos que comienzan por accidente que no sea *si* y *mi* bemoles, pues a la música que se

(1) Sobre todo es interesante para posteriores estudios sobre los mss. de los trovadores, en los cuales el *do* menor aparece con bastante frecuencia. Ya lo demostraremos en su día.

(2) Yo creo que la omisión comenzaría a hacerse habitual porque en algunas melodías, cuya tonalidad exige el bemol, no tenían la nota a que debía afectar, y por eso la suprimían, v. gr., en el núm. 106; y luego, ya habituados, lo omitían los copistas en otras en que salía.

acompañaba con el laúd es natural que le falte la riqueza de tonalidades fundadas en el uso de los instrumentos de teclado modernos.

Las que terminan en tercia o quinta es probable que sean melodías hechas con el propósito de que sean corales, en que unas voces dan las notas altas del acorde, y otras, las bajas; y por eso al escribirse una sola voz deja de notarse la voz que forma el dúo y que debía realmente cantar la tónica. Habrá, pues, en esos casos que evidenciarse de que por ese motivo aparece terminando en tercia o quinta: si es tercia del tono *do*, será *mi;* del tono *sol*, será *si*, y las otras notas que respectivamente corresponden a otros tonos (1).

El caso que parece más apurado es aquel en que acaban las melodías en nota de acorde de 7.ª de dominante; pero realmente, aun en este caso rarísimo, como en todos los anteriores, hay medios de certificarse o comprobar la hipótesis. Hemos dicho que suele establecerse balanceo armónico dentro de la composición, y, por tanto, es casi seguro que aparezca la tónica en las cadencias interiores de frase. Ese examen de cadencias interiores resuelve casi siempre todas las dudas, pues no es de creer que todos los fenómenos más anormales se junten en una sola cantiga.

Pero para que nos demos cuenta de lo que puede ocurrir conviene tratar de modo especial de las escalas de tonos mayores y menores. Las notas de la escala respectiva son fijas (2): en el tono de *do* mayor: *do re mi fa sol la si do,* sin accidentes (a menos que haya modulación); en el de *sol*: *sol, la, si, do, re, mi, fa* (sostenido), *sol* (habrá que suplir siempre el sostenido); en el de *fa*: *fa sol la si* bemol *do re mi fa* (de no constar el bemol, se supondrá escrito); en tono de *si* bemol: *si* bemol, *do re mi* bemol *fa sol la si* bemol (de no escribirse los bemoles, tendrán que suplirse) (3).

Respecto de los menores, la escala de *la* menor es: *la si do re mi fa sol* (sostenido) *la* (supliéndose el sostenido, tanto al subir como al bajar (1), si no hay modulación); la de *re* menor: *re mi fa sol la si* bemol *do* (sostenido) *re* (se suplirán el sostenido y el bemol cuando faltare); en *sol* menor: *sol la si* bemol *do re mi* bemol *fa* (sostenido) *sol* (supliéndose los accidentes que falten).

La primera sugestión de haber acertado en determinar la escala del modo menor, tal cual la hemos expuesto, la recibimos al saber que la *musica ficta* medieval tenía por accidentes el *do* (sostenido) *fa* (sostenido) y *sol* (sostenido). El *fa* (sostenido) puede usarse para el tono de *sol* mayor; pero los otros dos, el *do* (sostenido) y el *sol* (sostenido) no salen de manera constante, sino como sensibles del *re* menor y del *la* menor. Y efectivamente, aplicando de modo constante, dentro de esos tonos, el mismo accidente, se reveló la armonía de las canciones del modo menor en forma tan sistemática y regular, que ya no pudimos abrigar ninguna duda: obedecieron como a un conjuro (2).

Algún autor español (3) supone que la dificultad de entonar la voz el intervalo de tono y medio (del 6.º al 7.º grados) y ciertas reglas de armonía han hecho adoptar dos modificaciones en la escala del modo menor: ***la si do re mi fa*** (sostenido) *sol* (sostenido) *la, la sol* (becuadro) *fa* (becuadro) *mi re do si la.*

---

(1) Si algún lector técnico desea sistemáticamente comprobar todos los fundamentos de mis afirmaciones le aconsejo que estudie en primer término las cantigas que están en *do* mayor, en las que no puede haber duda, acerca de accidentes. Verá en ellas la tonalidad bien marcada, de principio a fin; la alternativa armónica, la insinuación de la sensible, etc. Luego puede acometer las de *fa*, que tienen expreso el bemol en el ms., y luego las de *sol*. Luego las de modo menor, y, por fin, las bimodales, donde estarán juntos en una cantiga los fenómenos que antes estaban separados.

(2) Recuérdese que las mismas melodías en distintos mss. están en tonos diferentes y con la misma sucesión de grados.

(3) Es decir, que los accidentes son esenciales a los tonos, como en la escala moderna. Y nótese que de los tonos en que aparecen las Cantigas resultan los accidentes que siguen: sostenidos, *fa, sol, do;* bemoles, *si* y *mi;* es decir, los que los autores medievales señalan como propios de la *musica ficta* (prescindo, como de gran rareza en las Cantigas, de un caso de *si* bemol menor y otro de *do* menor).

No cabe duda en la escala de *si* bemol mayor, porque en el ms. J. b. 2, la Cantiga CCXCI (correspondiente con la 291 de las publicadas) lleva *si* bemol como armadura de llave y el *mi* bemol esporádico; por consecuencia, los semitonos en esa escala necesariamente han de estar entre la 3.ª y 4.ª y la 7.ª y 8.ª, es decir, lo mismo que en la escala de *do*.

(1) Es decir, que al bajar tiene las mismas notas, *la sol* (sostenido) *fa mi re do si la*. Riemann en su *Dictionn.*, artículo *mineur*, dice que la gama menor, *la si do re mi fa sol* (sostenido) *la*, es la adoptada en el siglo XIX como verdadero tipo o gama menor normal, llamada armónica. La gama menor antigua dice que es *la si do re mi fa* (sostenido) *sol* (sostenido) *la, la sol* (becuadro) *fa* (becuadro) *mi re do si la*.

Yo creo que habrá que rehacer la historia de esta gama menor, como la de muchas otras materias técnicas de la música, y, por tanto, es ocioso contestar a Dechevrens, el cual en sus *Etudes*, I, 98, pregunta ¿cuál de las tres escalas del modo menor es la buena, *la si do re mi fa sol la, la si do re mi fa sol* (sostenido) *la*, o *la si do re mi fa* (sostenido) *sol* (sostenido) *la?;* ni defender esa escala antigua, de los desdenes que ha sufrido (Véase, por ejemplo, D'Indy, *Cours*, pág. 218, que la llama híbrida, artificial e irregular). Lo primero que debe hacerse es restablecer la verdad histórica y su explicación técnica.

El semitono inmediato inferior a la tónica de los menores, lo han aceptado los musicólogos medievales para la frase cadencial en los cantos de los trovadores; pero si se observa que el fenómeno de la insinuación de la sensible en el modo mayor se repite igualmente en las Cantigas de modo menor, se verá un indicio de que realmente es la sensible.

Hay verdadera dificultad en las Cantigas para determinar cuándo la quinta del mayor va sin accidente y cuándo es sensible del modo menor con accidente. Esta duda sólo puede ocurrir en las bimodales. En esas, cuando del ámbito de quinta del menor se sube al ámbito de quinta del mayor, generalmente va sin accidente (rarísima vez lo exige); pero cuando se baja de tónica del menor a dominante del mismo, hay veces en que la perplejidad es grave. El estudio de la tradición española que ha continuado en Andalucía me ha guiado, sobre todo acudiendo a los ejemplos del *Cancionero de Palacio*, como precedente más antiguo.

(2) Además, recordaba que en canciones africanas se ha conservado por los virtuosos el intervalo de *fa sol* (sostenido) de la escala menor.

(3) Antonio Romero, en su *Método de solfeo*, pág. 20.

Nuestra opinión, después de estudiada la variedad de sucesión de estos sonidos en las melodías del *Cancionero de Palacio* y visto lo que arroja la interpretación de las Cantigas, es que el aparecer frecuentísimamente en canciones bimodales la 5.ª del modo mayor, sin accidente, por modulación rápida entre menor y mayor, ha hecho creer que esta nota pertenece al modo menor, siendo así que es del modo mayor y nunca del modo menor (1).

Para cerciorarnos de que la escala del modo menor es la que antes hemos indicado, y de que su formación es debida a consideraciones armónicas, bastará enunciar brevemente los casos más frecuentes de modulación en las Cantigas.

Créese por los musicólogos, conforme con las opiniones históricas corrientes acerca de la historia de la armonía, que la idea de modulación era absolutamente extraña a la música anterior al 1550, poco más o menos (2).

La modulación, que esencialmente consiste en el paso de una tonalidad a otra, no se concibe sin que haya precedido la fijación clara de distinta tonalidad, y ésta no ha podido fijarse sin la sucesión alternada de acordes en que periódicamente se vuelva al acorde de tónica que constituye el centro tonal. Mientras no se sale de ese circuito se conserva la tonalidad única; pero si se introducen notas cuyos sonidos son disonantes, que pidan resolución fuera del tono, es decir, que se desvíen de la tónica primitiva para ir a parar a otra, cambiando, por consecuencia, de centro tonal, entonces es cuando se verifica la modulación.

Este hecho se ha creído que comenzó a introducirse en la música a fines del siglo XVI y principios del XVII; pero como en el *Cancionero de Palacio*, como ya hemos hecho notar, aparecen modulaciones a casi todos los tonos que tienen su sonido fundamental en la escala diatónica, algunas de las cuales realizadas atrevida y rápidamente, cosa que supone una tradición armónica y modulante antigua, ya es de presumir que en las Cantigas la hubiera.

En efecto, la modulación existe en las Cantigas, si bien hay que confesar que no llega a la riqueza de las del *Cancionero de Palacio*. En éste hay piezas vocales que debían ser ejecutadas por cantores de primera fila, mientras en las Cantigas preponderan las melodías de mayor sencillez, escogidas para ser ejecutadas por el coro popular. Pero al ser muchas y sistemáticas las de las Cantigas nos ofrecen medios más fáciles de determinar los recursos que se empleaban para la modulación.

Si consideramos el modo mayor como un tono y el menor como otro, puesto que cada uno de ellos tiene su respectiva escala propia, debemos estudiar cómo se verifica el paso de uno a otro. En las Cantigas la modulación entre el mayor y el menor es la más frecuente, tanto, que puede considerarse como característica de esta escuela artística la bimodalidad de muchas de sus canciones y aun la supremacia, podemos decirlo así, del tono menor con respecto al mayor, a la inversa de lo que ocurre en el arte europeo en los últimos siglos (1). Por la forma en que aparece en las Cantigas, realmente el modo menor es el soberano y sobrepuja en riqueza armónica al modo mayor, y tengo para mí que la modulación fácil y frecuentísima entre ambos ha debido ser el germen de la multitud y riqueza de medios modulantes que ha llegado modernamente a poseer la música.

El modo menor en las Cantigas es más rico en armonía que el mayor. El mayor tiene tres fundamentales acordes: de tónica, de dominante y de subdominante; de estos tres, los más usados son los dos primeros; el de subdominante es menos frecuente y muy pasajero, de manera que en el modo mayor apenas se establece el balanceo armónico entre dos acordes.

El modo menor tiene cuatro acordes muy usados y principales: el de tónica, el de dominante, el de superdominante y el de subdominante. Este de subdominante, aunque menos usado, no es infrecuente; pero los tres primeros son de muy frecuente uso, por lo cual hay más variedad en las alternativas armónicas en el menor que en el mayor; y si ambos modos se juntan en una composición, siendo por esa razón bimodal, resulta entonces una gran variedad de cinco o seis acordes. Y en las Cantigas hay muchas piezas bimodales.

Se han podido reunir los dos modos en una composición porque la modulación entre ambos está siempre preparada por la comunidad de parte de las notas que forman sus respectivos acordes.

Acordes de modo mayor.	*Acordes de modo menor.*
de tónica: *do mi sol*	de tónica: *la* **do mi** (dos notas comunes, *do mi*);
de 7.ª de dominante *sol si re fa*	de 7.ª de dominante: *mi sol* (sostenido) **si re** (dos notas comunes, *si re*); de subdominante: **re fa** *la* (dos notas comunes *re fa*);
de subdominante: *fa la do*	superdominante: **fa la do** (tres notas comunes);

de manera que el tránsito de un acorde a otro entre los dos primeros del mayor y los tres primeros del menor está preparado por sus dos notas comunes; y como todas las notas del subdominante del mayor y las del superdominante del menor son comunes, se facilita en extremo el paso de un tono a otro. Veremos prácticamente en las Cantigas que cuando suena este acorde de tres notas comunes,

(1) La sucesión de *la si do re mi fa* (sostenido) *sol* (sostenido) *la* debe ser moderna, posterior al siglo XV o XVI, por modulación al tono mayor de la tónica del menor, v. gr., del *la* menor, al *la* mayor, a cuya escala corresponde esa sucesión del *fa* y *sol* sostenidos.

(2) Así lo dice Riemann en su *Dictionn.*, artículo *modulation*.

(1) Desde Rameau (vide LIONEL en su libro *Rameau*, págs. 59 y 60) se ha considerado el modo mayor como el soberano de la armonía y el menor como un derivado del mayor. Según Riemann (*Dictionn.*, artículo *Mode mineur*) al menor se le ha considerado propio de los pueblos artísticamente atrasados; la gama del menor es la favorita de los griegos antiguos; antes de aparecer la polifonía era el más frecuente en pueblos de retrasada cultura musical; luego se le consideró como un modo mayor impuro. La reacción en favor del modo menor cunde en la época moderna y quizá imprima carácter en las escuelas contemporáneas y futuras.

lo mismo se puede ir a la derecha que a la izquierda; es decir, al mayor o al menor, por ser acorde común a ambos (1).

La supremacía del menor en las Cantigas no sólo se infiere de su riqueza armónica, sino por la preferencia en constituír la tónica del menor en centro tonal preponderante, puesto que es la preferida para la cadencia final. En todas las melodías bimodales, aun aquellas que comienzan en modo mayor, acaban en tono menor; a veces en piezas en que casi todas las frases están en modo mayor, viene una cadencia inesperada final en menor, v. gr., los números 10, 40, 112, etc. Sólo como excepción aparecen dos cantigas bimodales que acaban en mayor: el núm. 72 (que comienza en mayor) y el núm. 18 (que comienza en menor).

Otra prueba de la supremacía del menor es el privilegio que este modo disfruta de tener dos notas que pueden ser centro de su tonalidad: la tónica y la dominante. Hay algunas cantigas en que la armonía realmente gira casi de modo exclusivo sobre la dominante, y llega al extremo de ser ésta (o una de las notas de su acorde) la de la cadencia final. Esta particularidad, de que hemos hablado varias veces, debe ser especialísima de la escuela de donde proceden las Cantigas (2).

Esa rara tonalidad del modo menor, a mi juicio, debe explicarse por uno de estos dos motivos (o quizá por los dos a la vez): por ser supervivenciá de otros sistemas tonales de la antigüedad, cuyo recuerdo o noticia se ha perdido, o porque realmente se impuso la resolución del acorde de superdominante del menor en el de dominante por cuatro semitonos, de esta manera: *fa la do fa* en *mi sol* (sostenido) *si mi*, resolución capaz de dar por sí misma la impresión de reposo final.

En España, donde hemos dicho repetidas veces que se ha conservado en multitud de canciones populares (andaluzas, castellanas, catalanas, asturianas, etc.), todo el mundo la acepta, sin creer que las melodías queden en suspenso por terminar en acorde de dominante (3).

La comunidad de notas entre los acordes del modo mayor y del menor, que prepara el tránsito de uno a otro, nos sugiere también el principio que debe regir en las modulaciones a los otros tonos. Es bastante frecuente en las Cantigas el modular pasajeramente al tono de la 5.ª; así, por ejemplo, se pasa del tono de *do* al de *sol*. En realidad esos dos tonos tienen dos acordes, cuyas tres notas son comunes, y un acorde en que hay dos notas que también lo son, y por medio de la alteración de una de éstas se puede modular suavemente o sin violencia. El acorde *do mi sol* es el de tónica de *do*, al propio tiempo que el de subdominante de *sol; sol si re*, dominante de *do*, tónica de *sol; fa la do*, subdominante de *do*, tiene dos notas comunes con *re fa* (sostenido) *la do*, 7.ª de dominante de *sol*.

Esta última modificación es un medio a propósito para señalar claramente la modulación: alterando el *fa la do* con el *fa* sostenido, se hace percibir la sensible del *sol*, y, por tanto, exige la resolución en la tónica de éste. Tal recurso es el que yo creo que se ha empleado en los núms. 1, 4, 16, 54, 63, 69, 73, 110, 111, 119, 130, 161, 178, 190, 201, 204, 242, 245, 260, 275, 280, 285 y 286.

Claro es que siendo la modulación pasajera y rápida se vuelve al tono primitivo mediante la supresión del accidente aplicado a la nota que ha servido para modular; porque de sensible de *sol* pasa a ser la 7.ª de la dominante de *do*, que pide resolución en la 3.ª del acorde de tónica de este último tono (1).

Este recurso de volver del tono de la 5.ª al de la tónica, v. gr., de *sol* a *do*, es el que se emplea a su vez para modular del tono primitivo al tono de la subdominante, o sea, en este caso, *fa*. *Do* y *fa* son tonos que tienen acordes comunes: *do mi sol*, tónica de *do*, dominante de *fa; fa la do*, tónica de *fa*, subdominante de *do; si* bemol *re fa*, subdominante de *fa*, tiene dos notas comunes con *sol si re fa*, 7.ª de dominante de *do*. Con alterar el *si* por medio de bemol se hace percibir un sonido disonante que pide resolución en tono de *fa*, y quitando el bemol, se insinúa la vuelta a *do*. Ejemplos típicos de alteración *con el bemol expreso en el manuscrito* son los núms. 230 y 247 (2).

No es posible en este primer estudio hacer un tratado de todos los pormenores de los fenómenos armónicos de las Cantigas. Todos seguramente no han de ofrecerse a primera vista en la línea melódica; requerirán estudios lentos y apurados de todos los hechos, notas de paso, retardos, disonancias pasajeras, etc.; nos hemos limitado ahora a lo puramente esencial y preciso para determinar las principales características. Lo que sí debemos hacer constar es que la modulación a tono de dominante y subdominante suele ser, como hemos dicho, rápida o poco durable; se vuelve al tono primitivo inmediatamente, como si se tuviera miedo de hacer perder la memoria del primer tono;

(1) Como modulación realizada por la comunidad entre *sol do mi* y *la do mi*, se pueden citar como ejemplo los núms. 45, 60, 61, 74, 79, 96, 103, 128, etc.

Por alteración de acorde de dominante *sol si re* en *sol* (sostenido) *si re* (y viceversa), los núms. 5, 11, 38, 42, 48, 57, 82, 87, 160. Con ida y vuelta, núms. 57 y 202.

Por subdominante del mayor, superdominante del menor, números 2, 7, 25, 34, 103, 121, 131 y 145.

Como especial cadencia en dominante de menor desde la subdominante del mayor, núm. 245 (cuya armonización publico), por ser tópico frecuente en el *Cancionero de Palacio* en semejantes melodías.

Caso típico también es el núm. 112.

Y en arpegiado ir de menor a mayor, núm. 281.

(2) Nótese que esa cadencia en dominante del modo menor no es por modulación al tono de la dominante; así, v. gr., cuando la melodía está en *la* menor y acaba en nota del acorde de *mi*, no es que se pasa por modulación al tono de *mi* mayor, ni *mi* menor, fenómeno que jamás ocurre en las Cantigas, sino al acorde de *mi*, dominante de *la*, en el mismo tono. Es, como hemos dicho, una segunda tónica de ese tono, y, por tanto, no se sale de él al acabar en dominante.

(3) Cantigas con cadencia final en nota del acorde de dominante del modo menor: núms. 40, 44, 48, 55 y 57.

(1) Caso típico, el núm. 274, que pasa a quinta por alteración cromática *fa* (sostenido) *la do*, y vuelve, quitando el accidente.

(2) Y para mayor evidencia compárese con el núm. 237, que no tiene modulación. Hay que observar, sin embargo, que la modulación al tono de cuarta se ve rarísimas veces en las Cantigas.

pero la modulación del mayor al menor, o viceversa, suele ser más duradera, como si fuesen un mismo tono; quizá de los hábitos de esa música ha quedado ya la fusión tradicional entre los dos modos, hasta el punto de quedar dudosa la gama del menor. Recuérdese que se ha creído que el menor tenía una escala ascendente y otra descendente.

Hay algunos hechos que yo me he atrevido a resolver en casos especiales, sin que en realidad ocurra verdadera modulación, cambios cromáticos pasajeros, v. gr., en los números 122, 152, 170, por creer que esos son los que han admitido los que han estudiado la *musica ficta* y me ha parecido aplicación del sistema de modulación pasajera a tonos de menor relación armónica; v. gr., así como del *fa* (sostenido) *la do* se pasa al tono de *sol*, del *do mi sol* (acorde de tónica de *do*) se pasa, mediante alteración, *do* (sostenido) *mi sol*, al *re;* pero es dudoso que sea modulación, puesto que podría ser *re fa la*, considerado como acorde eventual de escala de *do*.

Estos hechos de modulación ponen en evidencia que el acorde de 7.ª de dominante existía perfectamente determinado, con las mismas aplicaciones para las que le utilizó la música europea en el siglo XVII. En una cantiga se presenta enunciado en un arpegio rapidísimo que lo señala con mucha claridad, núm. 133, al principio de frase; y como medio modulante aparece marcado en la misma frase melódica en los núms. 151 y 160, y está inmanente o supuesto en multitud de cantigas, no sólo como de 7.ª, sino como de 9.ª, v. gr., núms. 57, 68, 69, 78, 90, 99, 105, 129, 130, 136, 137, 148, 159, 162, 192, 225, 235, 239, 247; y hasta la 11.ª (o sea 7.ª de 2.ª, *re fa la do*) en núms. 8, 107, 147 y 168. Algunas veces en este último caso hace dudar de si es subdominante del mayor, o séptima de segunda. Parece que esto es lo que pide la nota más alta del núm. 8.

Acerca del dúo de tercia debemos decir que, examinada y comprobada la armonía sistemática existente en las Cantigas, con bastante desarrollo para establecer modulaciones rápidas a algunos tonos, y otras mediante accidente o cambios de semitono, no ha de sorprender que esa música tuviese también dúo de tercia, no sólo entre las voces y los instrumentos (que eso va implícito ya en el sistema armónico), sino entre las voces que cantan: siendo armónica, siendo vocal y siendo popular, casi no se concibe que no se empleara el dúo de tercia.

Este se delata por algunos indicios vehementes, v. gr., por el hecho de comenzar bastantes melodías por la nota de tercia. Sabido es que el dúo de tercia baja de la tónica no suena bien para empezar ni para terminar (si es que ha de dar sensación tonal).

Es regla generalísima que acabe la canción por la tónica; sin embargo, hay algunas cantigas que terminan en tercia, a pesar de haberse puesto en evidencia la sensible al fin de la penúltima frase, sensible que pide resolución en cadencia de tónica; así, v. gr., en el núm. 53 acaba la penúltima frase *mi re do do si* y, no obstante, en la frase última aparece en cadencia final la tercera, cuando la sensible pide que aquélla fuese tónica. ¿Por qué? Porque otra voz, que no está escrita y forma el dúo, canta la tónica. Cántese toda la canción a dúo y se verá que se compuso con intención de que se cantara así (1).

El dúo se denuncia en algunas canciones del modo siguiente: el núm. 10 comienza la estrofa de esta manera (transportada a *do*):

do si do do re mi mi sol la sol fa mi re;

y la núm. 43 comienza estrofa:

do si do re mi mi mi fa mi re do si.

Como ambas melodías son versión de un mismo tema melódico y ambas frases son tópicas, es decir, muy usadas en bastantes cantigas (y el tema es popular, porque aparece en el núm. 121 y al comienzo del núm. 15), ha ocurrido que en una versión salen las notas de los que cantan más alto, *sol la sol fa mi re*, y en otra versión las notas del dúo bajo, *mi fa mi re do si.*

El dúo de tercia debe ser mucho más antiguo y usual, porque aparece en las más sencillas y populares, con la particularidad de que las notas en que más sentido y más bonito es el dúo, son las de más duración, en algunas de las cuales, siendo de mucho uso, tienen la cadencia precisamente en tercia o en quinta. Véanse, por ejemplo, los núms. 6, 20, 23, 24, 28, 39, 43, 56, 72, 78, 93, 99, 136, 196, etc.

A veces la modulación a la quinta se hace por la nota del dúo bajo, en ciertas frases, que por lo bonitas se han hecho típicas (v. gr., el núm. 178, que sale armonizado en el núm. 309).

A las canciones que se compusieron para ser cantadas a dúo se las puso, naturalmente, en la región de la escala más favorable para que éste no tropezara con dificultades, sobre todo en el dúo bajo de la tónica del tono mayor, que pide resolución en las notas inmediatamente inferiores; de la misma manera se huyó en el modo menor, para la voz alta del dúo, de la subida de la quinta a la tónica, que es la región favorita de las melodías del cantor solista, que no canta a dúo.

Y son tantas las cantigas en que fácilmente se percibe la existencia del dúo, que no deja duda ninguna en el ánimo. Sería imposible la coincidencia de tantas, sin el intento de componerlas para ser cantadas a dúo.

Tratados ya los varios elementos técnicos, hora es de que consideremos la melodía como resumen de todos ellos.

Para estudiar los elementos técnicos de la música de las Cantigas hemos tenido que valernos de la notación de la melodía, que es lo único que se escribió en los manuscritos. La melodía, en realidad, aparece como el elemento musical soberano en aquella música; pero en todo sistema lírico integrado por música y letra, la primera suele ser una servidora de la segunda, que es el medio más apto para la clara expresión de los sentimientos humanos. El hombre se sirve de la música para realzar esa expresión, mediante el acoplamiento de la melodía a la poesía.

Las Cantigas pertenecen a una lírica en que el pueblo

(1) Los núms. 31, 53, 54, 67, 68, 77, etc., acaban en tercera; los núms. 69, 90, etc., acaban en dominante. En este último caso es casi seguro que las voces darían en dúo la tercia y la quinta, y los instrumentos darían la tónica.

se asocia para cantar: hay parte para el coro y parte para los cantores principales; el coro canta un estribillo; los cantores, la estrofa, alternando unos tras otros y todos enlazados por la forma métrica. La melodía ha tenido que recibir la misma disposición o forma que ya hemos estudiado. Ahora bien, tanto el estribillo como la estrofa tienen varios versos a los cuales corresponden sus respectivas frases melódicas, que deben encadenarse y relacionarse técnicamente para formar unidad de estructura arquitectónica en cada cantiga, en correspondencia con la unidad tonal, la unidad armónica y la unidad rítmica, todas las cuales determinan la unidad total de la composición.

Respecto a la tonalidad, recuérdese que cada cantiga está en un tono, denunciado en la inmensa mayoría de los casos por la nota de la cadencia final. Las modulaciones, casi exclusivamente restringidas al tono de la quinta y al de la cuarta, son siempre rápidas y pasajeras, para que no se pierda la impresión de continuidad del tono; pero las modulaciones entre el modo mayor y menor son las menos transitorias o más permanentes, por el hábito de asociarlos, como si fueran tono único.

En cuanto a la armonía, que contribuye a determinar la tonalidad, no suele salir en el modo mayor de las combinaciones de tónica y dominante, para pasar algunas veces a subdominante y a las pasajeras modulaciones antes citadas; en el menor, tónica, dominante, superdominante y subdominante.

En lo referente al ritmo, es ley generalísima el que sea uno mismo el de toda la composición, entrando en proporción fija en cada una de sus partes. Los poquísimos casos en que puede sospecharse que hay alteración rítmica en velocidad, aparece que lo que canta el coro es rápido y alegre; lo que canta el solista, pausado; v. gr., el núm. 103.

La unidad melódica se marca por cierta regularidad en la marcha desde el principio hasta el fin: suele comenzar por tónica baja (y cuando no aparece, creo que es porque los instrumentos en el preludio habrán fijado la tonalidad con ella) y subir gradualmente, haciendo las paradas interiores de las distintas frases en notas de cadencia suspensiva; v. gr., en tercia o quinta, o en cualquiera de las notas del acorde de 7.ª de dominante, las cuales dan la sensación de que no se ha parado el movimiento dentro del ámbito de octava, hasta volver a la tónica baja en cadencia final, marcando antes, con mucha frecuencia, la sensible, en la que se inicia el broche que cierra el círculo melódico.

Todo eso reunido parece que debiera dar por resultado una obra rígida, de líneas geométricas, de monotonía formal; mas precisamente lo que denuncia que esta música pertenece a escuela artística de superioridad extraordinaria es que esa melodía, aun sujeta a formas rígidas, posee tal flexibilidad, tal fluidez, tan hábil articulación, que desvanece a la vista su construcción geométrica. Todos los elementos se disponen en combinación tan viva, que es capaz de producir el supremo efecto que puede proponerse el arte musical: la expresión.

Era eminentemente expresiva, cualidad que no adquirió la música europea original hasta la Edad Moderna. Para esta expresión posee todos los matices que son necesarios. Se observa bastante variedad en los géneros rítmicos (1): la marcha pausada, serena y tranquila del *taquil primero*, cuyos tres golpes tienen casi la misma intensidad y carácter, contrasta con la quebrada y nerviosa del *taquil segundo*, en el que los tres golpes tienen intensidad y carácter distinto, y con el movimiento liviano, espasmódico, de la pasión desordenada del *majurí*. El *rámel* siempre márca un balanceo regular y periódico, que unas veces semeja el vaivén de lo que actualmente se llama barcarola; otras, el paso solemne de marcha fúnebre o de procesión religiosa o cortesana, y otras, tiempo más vivo que parece movimiento espiral de un bailable como el vals. El *hezech*, en su especie ligera, señala la marcha viva del paso ligero militar; en su especie más sosegada, el paso moderado del tranquilo viandante.

Todos ellos tienen, como hemos dicho, una especie lenta y otra acelerada; pero aun dentro de esos dos matices, dentro de la misma velocidad, cabe acentuar más la pausa o la viveza, según el número de notas que se apliquen a cada golpe rítmico: si la melodía tiene una sola nota para cada golpe rítmico, produce el efecto normal y ordinario del género correspondiente; si a un ritmo tranquilo se aplica una nota larga, sostenida durante varios golpes, la pausa se acentúa, dando sensación de mayor lentitud, y si a ritmo ligero se aplican a cada golpe varias notas, esa aceleración de sonidos causa la impresión de que se acelera el movimiento, por ser notas de menor duración, las cuales producen efecto de viveza nerviosa y hasta casi desenfrenada. Eso aparte del recurso de ir acelerando o retardando, según la letra original o primitiva (2) lo pida, puesto que hay evidentemente frases musicales en las Cantigas en las que, en casos anormales, se suspendía el movimiento como modernamente se indica por el calderón, y otras en que debían callar los instrumentos acompañantes para que las voces cantasen *ad libitum* o a declamación libre.

Los tonos también eran varios, los cuales podían servir para la altura en que debía cantarse, adecuada a las voces que se emplearan, según fueran tiple, tenor o bajo. Hay cantigas en que el virtuosismo está indicado por el mayor número de adornos en ciertas regiones de la escala: las destinadas a voces agudas suelen tener esa mayor riqueza de adornos o de notas de lucimiento en las partes altas; otras, que están en regiones bajas, para lucimiento de baritono.

Aun para expresar la alegría o la tristeza se utilizan el modo mayor, que es más viril y brioso, o el menor, que suele ser más femenino y triste. Y aun dentro de la gama de esos modos se elige la región en que la sucesión de notas produce distinto efecto; v. gr., en el modo menor, las notas que están en la segunda mitad de la escala, desde la dominante a la tónica, por haber semitono, salto de tono y medio y semitono, *mi fa sol* (sostenido) *la*, sucesión que semeja algo así como grito desconcertado, como expresión de congoja, fenómeno algo anormal que ha determi-

(1) Listz decía: "La expresión musical reposa casi enteramente en el ritmo."

(2) Recuérdese que la música que se aplicó a las Cantigas estaba ya compuesta antes para aplicaciones distintas.

nado confusión entre los teóricos europeos medievales, causa a su vez de las indecisiones de la escala del modo menor en varios tiempos.

Por otra parte, la línea melódica, aunque va sujeta en sus inflexiones a la marcha armónica, no está obligada a aceptar una nota fija, sino que puede elegir dentro de la serie armónica la nota o notas que se quieran, con tal que se marque una sonoridad que se ajuste a la marcha del balanceo de las fórmulas del acompañamiento, pudiendo hasta introducir notas de pasada que, aun siendo de acordes diferentes, realcen el efecto de la sonoridad principal.

No hay, pues, rigidez que degenere en monotonía; hay cierta libertad bien entendida que da por resultado la impresión de que la melodía se mueve con completo desembarazo, formando un cuerpo que, siendo naturalmente geométrico, ha adquirido las formas redondeadas de los cuerpos vivos.

Buena parte de las melodías vocales comienzan suavemente por notas bajas, generalmente por la tónica, para ir subiendo por grados. Esta subida ya va expresando un aumento de energía, puesto que un acrecentamiento de la intensidad sonora suele corresponder a una exaltación pasional. Al llegar el momento de mayor pasión suelen venir las notas más altas, señalando con el más fuerte y agudo sonido el momento más patético; se sostienen un poco las notas agudas para iniciar luego el descenso gradual y, con la disminución de la sonoridad, el apaciguamiento gradual de la pasión, hasta que se llega a la tónica final, en que se emite el sonido más moderado y suave, que indica la calma y el reposo del ánimo.

Pero, a veces, notas cortadas en lugares inesperados del ritmo producen la impresión de un movimiento de pasión viva y extraordinaria. Las melodías que se aplican a canciones tristes suelen tener, como hemos dicho, su marcha ordinaria por las regiones de la escala y el modo en que aparecen semitonos y saltos de tono y medio, hecho extraño que da la impresión de desarreglo espiritual. El semitono bajando (como bemol) denota aplanamiento, inhibición del ánimo; como el semitono subiendo, el sostenido, parece expresar el momento de reacción o energía.

La armonía tiene también parte, como es natural, en la expresión. Mientras va de tónica a dominante se mantiene en su punto medio normal; pero si se acentúa el movimiento pasional en el momento patético, suelen aparecer los acordes más raros: subdominante de mayor, superdominante de menor o modulación inesperada, como expresiva de alteración anormal del ánimo. Si la emoción es triste suele expresarse por acordes disonantes, de 7.ª, 9.ª, etcétera, de dominante, y sobre todo en el modo menor, por la alternada sucesión de acordes de superdominante y dominante, en que se pasa de uno a otro por intervalos de semitono.

Todo ello, repito, combinando los distintos elementos, ritmo, velocidad, armonía, subida y bajada de línea melódica, se ofrece tan regladamente en ciertas piezas, que evidencia un arte exquisito que sorprendería a los que no sospechasen su existencia en el siglo XIII. Y su estructura total está tan íntimamente trabada y concertada, que denuncia que es de construcción muy antigua.

Su regularidad y simetría quizá produzcan, a los habituados a oír música moderna, la impresión de que las Cantigas pertenecen a escuela primitiva; pero su tonalidad firme y segura, su clara armonía, sus sobrias modulaciones, discretos cromatismos, su correcto frasear sin digresiones, sus sonidos rítmicos encadenados y cadenciosos, delatan la compleja sencillez de un arte verdaderamente clásico, que con el uso de los medios al parecer más simples había logrado producir los más grandes efectos.

Las Cantigas poseen la sobriedad y concisión de arte superior: facilísimo de apreciar por todo el mundo; dificilísimo de componer de modo original. No tienen la grandeza tosca de la arquitectura ciclópea, sino la finura exquisita de un dije, de una miniatura; en una palabra, poseen la filigrana y los primores de los monumentos arquitectónicos del pueblo de que proceden.

CAPITULO XIX

Clasificación de las melodías de las Cantigas. Cronología de las piezas. El músico andaluz de quien se sirvió Alfonso el Sabio para obtener la música de las Cantigas.

Al tratar de cada uno de los elementos técnicos de la música de las Cantigas se han fijado, en cierto modo, las bases para su clasificación; así, al estudiar la disposición de las frases melódicas hemos reconocido determinadas estructuras que se pueden reducir a los tipos siguientes: *ab aaba*, conforme a la métrica de la cuarteta persa o *dubait*; *ab aaab*, esquema de la cuarteta de la lírica popular de los musulmanes españoles; *ab ccab* forma de fusión de ambas. Hay, además, una particularidad en ciertas frases, consistente en que siendo éstas casi iguales entre sí, se diferencian unas de otras sólo en las notas cadenciales, por lo que las hemos esquematizado de este modo: *aa' bb'*, etc. Todas las cantigas podrán clasificarse, pues, por los esquemas de su construcción.

Por el ritmo, que algunos teóricos consideran como elemento primordial, masculino, de la música, se pueden clasificar, conforme lo hicieron los técnicos orientales, en *taquil primero, taquil segundo, rámel, hezech* y *majuri*. Cada uno de estos géneros, a su vez, se subdivide en dos especies, según la velocidad, en *adagio* y *allegro*, y, por tanto, habrá *taquil primero* adagio, *taquil primero* allegro, etcétera.

Por la armonía y la tonalidad pueden clasificarse en melodías de modo mayor, menor y bimodales; y según la nota fundamental, en melodías en *do*, en *sol*, etc., y aun por la mayor o menor complicación armónica, por los acordes empleados; y si hay modulación, en modulantes o no modulantes, etc.

El ámbito puede servir para clasificar las melodías en melodías de corto ámbito si se ciñen a la quinta, o de largo ámbito si llegan a la octava, etc. En una palabra, cada

elemento técnico puede ser motivo de una especial y variada clasificación. Baste recordar la doctrina expuesta en el capítulo correspondiente para fijarla y establecerla. Mas la música es arte tan *sui generis* que admite clasificaciones por motivos que a primera vista no parecen tener relación con el elemento técnico y, sin embargo, influyen de modo muy sensible en la forma.

El técnico original al componer una melodía puede y debe pensar en el medio de ejecución de la misma, para acomodarla a las condiciones del ejecutante; si la atempera a las condiciones de la voz humana, se llamará vocal; y a veces hasta cuidará de las especiales facultades de la persona particular que ha de ejecutarla; esto aparte del acoplamiento a una letra y de la adecuación a los afectos que en ésta se expresen. Y será instrumental si la adapta a las condiciones del instrumento y a la destreza de los tañedores; y si la música ha de asociarse al baile, marcha, etc., habrá de acomodarse a cada uno de los fines, todos los cuales, por ese motivo, influyen más o menos en la naturaleza de la melodía; y recibirá ésta el nombre distintivo de su naturaleza, *marcha, balada,* etc.

Las Cantigas, estando destinadas al canto, parecía que debían ser todas música exclusivamente vocal; pero a poco de comenzar su estudio hube de observar que muchas de ellas se diferenciaban bastante de las melodías indudablemente vocales que yo había estudiado en el *Cancionero de Palacio*: eran similares a éstas en la estructura arquitectónica, en el ámbito, en los ritmos, en el sistema armónico, lo cual significaba que pertenecen a la misma escuela; pero eran muy distintas en cuanto a las inflexiones de la línea melódica, en ciertos rasgos de mayor viveza en la ejecución, en algunos adornos, trinos, caudas, etc., lo cual sugirió la sospecha de que podían ser de música instrumental.

Comparando las cantigas unas con otras pude advertir que algunas tienen música de laúd o de otros instrumentos de cuerda pulsada por dedos o plectro. En esos instrumentos no se pueden mantener los sonidos como los mantiene la voz humana o los instrumentos de viento; las notas producidas por cuerdas pulsadas han de ser de corta e igual duración; han de repetirse o menudearse hasta el punto que no pase golpe rítmico sin que se oigan las pulsaciones.

Son tantas las cantigas que coinciden en unos mismos caracteres, que alejan todo género de duda acerca de su índole instrumental y de que el instrumento era el laúd.

En primer lugar están notadas en *re* menor y *fa* mayor (muchas son bimodales), como si tuviesen que ceñirse a una región de sonidos que corresponda a un lugar fijo de ejecución, donde se ofrezca mayor comodidad para el juego de los dedos de la mano izquierda que han de pisar las cuerdas en los trastes.

En segundo lugar casi todas tienen el mismo ámbito, recorriendo la línea melódica el mismo espacio, con semejantes inflexiones, cadencias y aun modulaciones, lo cual indica que fueron compuestas para el mismo instrumento ejecutante.

En tercer lugar, la línea melódica sube o baja por grados conjuntos sin saltos bruscos, ni aun siquiera arpegios, sin duda porque el uso del plectro no se presta a rápidos movimientos por cuerdas distantes, a la inversa de lo que ocurre en la guitarra, en la que es más fácil y cómodo arpegiar, porque pueden pulsarse casi simultáneamente las cuerdas con las yemas de los cinco dedos de la mano derecha dispuestos sobre cuerdas apartadas.

En cuarto lugar, cuando estas melodías llegan a cierta región de la escala (de tónica del modo mayor a la tercera) se observa mayor rapidez de notas, como si coincidiese que en esos sitios residiera el punto de extrema facilidad de movimientos en los dedos de la mano izquierda al pisar las cuerdas sobre el mástil, es decir, correspondiendo a los sonidos de las cuerdas más delgadas en los trastes más altos del mástil. Por ese motivo, en casi todas estas cantigas hay repeticiones de tópicos, con sucesión regular de los mismos, causa de cierta monotonía. En cuanto se ejecutan cuatro o cinco seguidas, se aprecia el parentesco instrumental de esas melodías.

En quinto lugar, casi todas están en ritmo binario; como si, ocupadas ambas manos en tañer el instrumento, se marcara el ritmo con los pies o balanceando la cabeza o el cuerpo.

Hay, además, una particularidad digna de notarse: un mismo tema musical aparece en bastantes de ellas, diferenciándose unas de otras sólo por la velocidad y el número de notas, lo cual sugiere la idea de que se han compuesto para ejercicios de aprendizaje en sus varios grados: para el principiante, la melodía es sencilla, de pocas notas, sin adornos; para más diestros tañedores, la melodía se complica con muchas más notas y adornos o fioriturás.

Todas ellas, ejecutadas ahora con pizzicato, acentuando la primera nota del ritmo, revelan perfectamente el movimiento grácil y la ligereza elegante de las tocatas de aquel noble instrumento, el laúd (1).

Hay otras cantigas cuya línea melódica recorre aproximadamente el mismo ámbito de las anteriores, con semejantes cadencias y modulaciones; pero en lugar de ir gradualmente saltan a veces en arpegiados rápidos de difícil ejecución con el plectro; debieron ser ejecutadas pulsando con las yemas de los dedos instrumentos de cuerdas de sonido fijo, sin trastes, v. gr., salterio o canún, arpa o lira. Estas piezas de arpa, lira o canún suelen estar notadas, como las del laúd, en *re* menor y *fa* mayor, v. gr., los números 44, 50, etc.

Hay piezas de movimiento acelerado en que los sonidos van escalados o con caudas, en que se trina rápidamente; suelen estar en *sol* o en *fa* mayor. Deben ser de flauta, dulzaina o chirimía. Se denuncian claramente por ciertos tópicos, fáciles de ejecutar en tales instrumentos, que se prestan a mayor agilidad de los dedos, y dificilísimos en otros de cuerda, v. gr., núms. 12, 52, 133, etc.

(1) Para estudiar los tópicos de esas melodías y los grados distintos de dificultad de ejecución, basta recorrer unas cuantas series que tengan un mismo o similar tema, v. gr., los núms. 34, 48, 64 y 55; la de más difícil ejecución es la última; o los números 47, 56, 74 y 20; ó los núms. 36, 70, 45 y 79. Los núms. 116 y 56 parecen ejercicio escolar para aprender los tópicos más sencillos en ritmos, cadencias y modulaciones.

Otras, de carácter parecido a estas últimas, están formadas de sonidos continuos, ligados y muy armoniosos, pero con cierta monotonía armónica; deben ser de gaita, pues exigen, para su máximo efecto, el que se oiga un bajo continuo, una voz pedal, al propio tiempo que un ritmo de tamboril, v. gr., núms. 1, 67, 220, 245, etc.

Las hay de rica armonía, de acordes mantenidos en duración, que semejan propias para instrumentos de viento formando orquesta, v. gr., núms. 2, 7, 40, etc.

Hay otras en que por repetición seguida de la misma nota y repetición de algún trino, idénticas cadencias y con el ámbito de dominante a dominante, que denotan que el instrumento exige esa región de la escala para su ejecución, deben ser de albogue o añafil; algunas parecen toques militares: dianas, marchas guerreras, etc., v. gr., números 15, 19, 46, 51, 62, 94, 98, 102 (1).

Realmente sorprende mucho haber encontrado en las Cantigas una música instrumental tan rica y variada, de la que no se podía sospechar su notación en aquellos tiempos.

La música vocal de las Cantigas no es menos rica e interesante; aparece con muy variada *ethos*, tanto, que nos autoriza a singular clasificación. Cada canto responde a una disposición emocional de nuestra alma, y los elementos artísticos deben combinarse en forma adecuada para que se exprese esa emoción. La letra de las Cantigas, teniendo por objeto narrar los milagros de la Virgen, parece que debiera tener una música adaptada a la narración épica y, por tanto, debieran ser las melodías similares en este respecto. Pero como se acopló a melodías preexistentes de todo género, las cuales se habían aplicado antes a letras muy diferentes o para objetos distintos, las Cantigas tienen música variadísima.

Hay melodías de expresión viril (2), ruda, militar (3); otras son suaves, femeniles (4); unas son alegres, ligeras, de fiesta, baile y regocijo (5); otras, tristes, lentas, dolorosas, de endechas o elegías (6); unas, de emociones tranquilas y serenas (7); otras, de movimientos pasionales arrebatados y violentos (8); en una palabra, todos los matices de la gama de los sentimientos humanos tienen expresión en la música de las Cantigas, conservándose en ellas espécimen de todas aquellas que se recuerdan en el texto de Abensida (1).

Hasta se pueden clasificar las melodías de las Cantigas por el estrato social o técnico de los que primitivamente debieron ejecutarlas: hay melodías destinadas a que se canten por artistas hábiles en la técnica musical, de ejecución difícil, si se ha de hacer con toda la expresión que la forma sugiere (v. gr., núm. 262); otras para artistas populares, de forma más sencilla, de fácil ritmo y de línea melódica y estructura no complicada.

Estas últimas merecen que se les llame, por ese concepto, populares; pero no se entienda que fueron compuestas por el pueblo. Es música que, como vimos en Oriente, se compuso por artistas muy diestros, con ánimo de que se popularizara: tiene el corte exquisito que denuncia la técnica difícil del compositor.

El pueblo deja algunas veces huella de su intervención, porque simplifica la forma de algunas que, habiéndose compuesto para que se popularizaran, el uso las ha debido alterar, v. gr., el núm. 151, que tiene dos versiones: una muy artística y regular; otra, núm. 157, más monótona, siendo evidentemente las dos una misma melodía. La forma a veces lo denuncia: las de *ab ccab* suelen ser más artísticas y menos gastadas que las de forma *aaba* o *aaab*, puesto que se buscó variedad de frases melódicas que el pueblo simplifica; y las más populares quedan *aaa* casi con un solo miembro (2).

Estas clasificaciones, en realidad, no debemos más que insinuarlas a título de ensayo, porque merecen las Cantigas que, en este respecto, se hagan estudios detenidos, cuando se conozcan o descifren otras colecciones medievales, españolas y no españolas, y se compare la aplicación tradicional que se haya hecho de cada una. Aquí, ahora, no hacemos más que iniciar el estudio.

El examen de esa variedad de géneros corrobora la convicción de que la música de las Cantigas no sólo pertenece a sistema artístico de larga historia anterior al siglo XIII, sino también de que sus melodías se hallaban ya compuestas antes de que la letra fuese redactada. A lo más pudo haber un acoplamiento sencillo que no las alterara de modo substancial.

Y dentro de esas mismas clasificaciones ¿no habrá algunas que ofrezcan motivo o base en que fundar criterio que nos sirva para determinar la época y el país en que fueron anteriormente compuestas?

El estudio histórico de las vicisitudes de las obras artísticas es el que nos puede conducir al conocimiento de sus orígenes, de su vida, evolución y naturaleza. Mientras

---

(1) Y digo *diana*, porque una se parece a la *alborada* del *Cancionero de Palacio*, núm. 6.

(2) Por estar en registro no muy alto sospecho que son para que un hombre las cante, barítono o tenor. Suelen estar en tono mayor, que es más varonil, v. gr., para barítono, núms. 23, 39, 41, 78, etc.; tenor, núms. 90, 93, 277, 291, 295, etc.

(3) Hemos dicho que hay marchas militares, toques de corneta, etc.; v. gr., núms. 72, 94, 98, 110 y 114.

(4) En registro alto y triste, v. gr., 233, canto delicado y muelle, en menor. Algunos otros de *taquil primero*, v. gr., núm. 249 ó *rámel*, como el núm. 141.

(5) Cantares alegres, que son muchos, y bailes, como números 147, 151, 157, 167, 274, etc. Serenatas, alboradas, himnos de peregrinos o viandantes (con ritmo de marcha y corales).

(6) Como las playeras actuales andaluzas, v. gr., núms. 13, 65, 240, 262; o peteneras, v. gr., núms. 30, 100; ó de cante hondo, v. gr., núms. 57, 65, 169.

(7) Cantos de cuna, v. gr., el núm. 35, de frases monótonas, lentas, suaves, y al fin, cuando el niño ha de dormirse, lentísimas y de bajos sonidos.

(8) Algunas cantigas de declamación libre, propias de artistas cantores, en que se mezcla variada expresión dentro de la misma melodía, v. gr., núm. 129.

(1) Véanse las págs. 45 y 46.

(2) Ya hemos dicho que en las de laúd hay grados, dentro de la misma melodía, según hayan de ser los ejecutantes. Lo mismo pasa en la música vocal.

la música de épocas bastante alejadas y de diferentes pueblos no sea bien conocida, ha de faltar base para establecer sólidos criterios que sirvan para fijar la cronología de las composiciones.

Aceptar criterios cronológicos que abarquen más tiempo que aquel de que tenemos datos de autenticidad cierta es muy expuesto a fantasías engañosas.

En ellas se han expuesto a caer algunos folkloristas, los cuales, careciendo de datos seguros acerca de la fecha en que se compusieron las melodías populares objeto de su estudio, se han atrevido a mantener osadas hipótesis respecto a esta cuestión, las cuales, aunque carecían de base firme, han gozado de crédito por razón de que no se les podía oponer pruebas históricas en contrario. El no haber fundamento para negar, no debe considerarse prueba positiva para una afirmación. Así, por ejemplo, algunos han creído que bastaba, para distinguir las melodías procedentes del arte primitivo, prehistórico, la mera consideración de la sencillez de su forma, sin advertir que esa sencillez puede ser y es producto muy moderno, ya que el vulgo de todos los países tiende a simplificar la forma de las canciones. Además, *a priori* puede afirmarse que la sencillez de forma adquirida por una melodía de uso tradicional que ha llegado a la Edad Moderna, es imposible que coincida con la primitiva sencillez, puesto que por evolución no se llega jamás a la juventud: a fuerza de años no se logra llegar más que a la edad decrépita.

Otros han aceptado como criterio seguro para reconocer la edad de las melodías la amplitud de los intervalos entre notas consecutivas, imaginando que en primitivas épocas procedería la marcha melódica por grados conjuntos y, posteriormente, por grados disjuntos, y, al fin, por saltos más violentos.

La marcha gradual, según hemos podido evidenciarnos al estudiar las Cantigas, es cabalmente uno de los caracteres que denuncian la alta perfección artística. Siendo ello así, por contraste, casi podríamos inclinarnos a pensar que en los principios del arte musical se procedería de modo distinto, es decir, por gritos desconcertados o por saltos violentos. Pero asegurar una de las dos cosas sería hacer afirmaciones históricas sin documentos ni testigos.

Otros han llegado a suponer que la gama diatónica debió inventarse paulatinamente, por fracciones: a los principios, las tres primeras notas; luego se llegaría a la quinta, y, por fin, a la octava; por consecuencia, aquellas melodías, cuyo ámbito no pase de la tercia o de la quinta, deben ser más antiguas; las de octava, más modernas.

Esta es manera infantil de concebir lo inconcebible: si no sabemos siquiera la vida de una canción popular durante cinco siglos, ¿cómo vamos a remontarnos a lo que fué hace cuarenta o cincuenta?

Lo prudente es atenernos a lo que alcanza la documentación histórica y fijarnos en aquellos elementos técnicos que distinguen a las varias escuelas musicales de que testifican esos documentos; v. gr., la estructura arquitectónica de las canciones. Esa es una de las características más permanentes y fijas que pueden ayudar a establecer la cronología (1).

Hemos visto que la música árabe se formó utilizando las melodías vocales e instrumentales de los persas y bizantinos. La cuarteta lírica árabepersa tenía sus versos ordenados en combinación particular de rimas *aaba,* combinación que luego hemos encontrado reproducida exactamente en la música derivada de esa tradición. Natural es que la música asociada a una letra se adapte a su poética forma. De sospechar es, por consecuencia, que aquellas melodías que conservan pura esa forma deriven de aquella escuela oriental, bien por directa transmisión, bien por imitaciones posteriores, conscientes o inconscientes, de la misma forma artística.

Entre las cantigas a las que hay que asignar esa procedencia existen algunas en que conviene fijarse de manera especial. Recuérdese que entre las primitivas melodías árabes del tiempo de Tuéis (primer cantor del islamismo) las hubo constituídas únicamente por dos frases melódicas que se repetían y en las que no habían entrado aún ciertos tonos y ciertos atrevimientos melódicos que eran corrientes en el arte persa, es decir, que las cantadas por Tuéis eran de arte más sencillo y fácil.

En las Cantigas aparecen algunas piezas vocales de esas mismas condiciones, v. gr., el núm. 70, que tiene idénticos caracteres, a saber: 1.°, dos únicas frases melódicas, *ababab,* una de subida y otra de bajada, con notas de igual duración, excepto las del adorno caudado inmediatamente anterior a la cadencia; 2.°, sencillez armónica, de balanceo de largo período, entre tónica y dominante exclusivamente; 3.°, tono mayor sin modulación a ningún otro; 4.°, ritmo sencillísimo de un solo golpe, es decir, del género *hezech,* que era el que solía usar Tuéis.

Algunas de esas melodías de las Cantigas que tienen esos sencillos caracteres se han conservado vivas como populares en España hasta el presente, es decir, durante siete siglos, desde el XIII acá. Esta duración ¿no es prenda de seguridad de que antes se conservaran cuatro siglos, sobre todo si las versiones del siglo XIII coinciden con las descripciones que de ellas nos hacen los críticos orientales, casi contemporáneos de esa primitiva edad del arte árabe?

En Andalucía, en el siglo IX, se inventó, como repetidas veces se ha recordado, una nueva combinación métrica, *aaab,* forma que aparece reproducida también en algunas melodías de las Cantigas. De sospechar es que se deban a los músicos musulmanes españoles que se atuvieran a esa pauta lírica durante el período en que floreció, del IX al XIII. Y las melodías de forma hibridada persa-española *ccab* es de pensar que hayan sido compuestas en España, puesto que se forman con hibridación de un elemento nuevo español.

Aparte de las que acabamos de enunciar hay algunas en que aparecen repeticiones de frases melódicas apareadas, en las que la primera frase es igual que la segunda, excepto en las notas cadenciales, y por eso las hemos es-

(1) En todas las artes hay *forma,* que está constituída por la coordinación de los distintos elementos que componen el todo.

quematizado *aa' bb'*, etc. Como esas repeticiones diferenciadas se dan especial y frecuentemente en las melodías instrumentales, se puede creer que procedían de escuela artística anterior a la árabe, por el motivo siguiente:

Las piezas instrumentales son precisamente las que estuvieron menos expuestas a ser alteradas al introducirse en el arte árabe, porque no tuvieron que acomodarse a la disposición métrica de los versos y, por tanto, es probable que conservaran la forma antigua. ¿Será esta disposición de frases propia de la música bizantina o griega?

Me atrevería a sospecharlo, porque es evidente que algunas melodías bizantinas y persas se introdujeron en el arte árabe; recuérdese que El Mosulí reconoció una melodía bizantina, a la que se había puesto letra árabe, por la disposición de las frases melódicas: prueba inequívoca de que se introdujeron algunas con la estructura bizantina y de que era ésta diferente de la árabe. Por tanto, si nos encontramos con piezas musicales, dentro del período árabe, que presentan formas que no tienen fácil explicación en la lírica de los musulmanes y, por consiguiente, con indicios de ser anterior, no es muy atrevido el atribuírlas a los pueblos de quien los árabes tomaron las melodías.

Algunas de ésas son tan bonitas, de arte tan exquisito y tan perfecto, que forzosamente obligan a afirmar que proceden de pueblo artista en grado excepcional; y pueblo artista en grado excepcional no se nos ocurre fuera del pueblo griego. Por tal motivo algunas melodías, como la del núm. 141, el ánimo se muestra dispuesto a adjudicarlas a una escuela clásica como la griega; ¡tal es su belleza!

La afirmación no es decidida; es peligroso hablar de aquello de que no pueda presentarse prueba histórica; pero lo que sí debo confesar es que no encuentro otra explicación de esa forma dentro del período histórico que hemos estudiado; sólo encuentro explicación por consideraciones armónicas; por esa razón me inclino a creer que provienen de un período arcaico no muy lejano de aquel en que comenzaría a sistematizarse plenamente la armonía, cuando los compositores, al hacer aplicación de nuevos recursos técnicos, variarían las cadencias melódicas para dar lugar a alternativas armónicas que desearían introducir. Es fenómeno parecido al de los tiempos actuales en que los recursos armónicos se han centuplicado y han dado ocasión a que naciera el prurito de armonizar de modo nuevo las antiguas melodías, transportándolas a los más distintos tonos, con variantes sucesivas, en número indefinido, según el ingenio, gusto o destreza de los compositores.

Las melodías procedentes de todas esas antiguas escuelas con el transcurso del tiempo han debido ser alteradas por el uso, pero los cambios sufridos suelen dejar huellas aparentes por desgaste de la forma, como las aristas de las piedras que van rozando por el suelo de las barranqueras se alisan y redondean. Lo mismo pasa con las melodías.

La experiencia que nos proporciona el estudio actual nos da la persuasión de que las melodías, aunque se nos ofrezcan a primera vista como materia sutil, vaporosa y volátil, tienen neuroesqueleto tan consistente que las hace perdurar siglos y siglos: su forma geométrica y sus combinaciones matemáticas puede decirse que las solidifican, como ataduras que las traban y fortalecen; el ritmo obliga a mantener la fijeza en la duración de los sonidos; la pauta armónica ayuda a conservar la altura y entonación relativa de las notas, relacionando a las frases melódicas. Si la instrucción, el gusto o el instinto artístico perdura, las melodías pueden vivir largo período; por eso los pueblos que han mantenido la habilidad de la ejecución las han conservado secularmente, como ha ocurrido en España; pero si los cantores o ejecutantes pierden el sentimiento del ritmo y de la armonía, las melodías se descomponen y disuelven como la sal en el agua, y esto es lo que ha sucedido en Africa y Oriente.

Baste para testimonio de la consistencia de ese neuroesqueleto la consideración de que hasta en nuestro tiempo se conserva vivo, como tipo o pauta de composición, la forma clásica de la cuarteta persa *aaba* en canciones populares y no populares de todas las naciones de Europa.

Ahora bien, de todo lo expuesto ¿no habrá algo que nos ayude a determinar quién fué el artista que proporcionó la música de las Cantigas al Rey Sabio?

La regularidad geométrica que presidió al acoplamiento de la música de las Cantigas, expresada por la fórmula algebraica *ab xxab* y su disposición en estrofas y estribillo (1), denuncian claramente que debió ser un artista español, conocedor de la música y de la lírica popular andaluza, pues sigue las tradiciones técnicas del pueblo andaluz. Esa unidad de forma nos impide creer que esa música proceda de otros distintos sistemas musicales.

Pero esa unidad fundamental de construcción técnica, aunque caracteriza a esa colección, y por eso se la puede llamar homogénea, no es de tal naturaleza que obligue a creer que hubo también unidad de composición original, en el sentido de que un hombre solo la creara por virtud de su inspiración propia: no llevan sello de un estilo personal; no son de un compositor único ni de varios compositores contemporáneos pertenecientes a una misma escuela, sino de compositores que, siguiendo las mismas tradiciones artísticas, pertenecen a épocas distintas y a distintas escuelas. Hemos dicho repetidamente que proceden de dos o tres escuelas bien definidas por la estructura de sus obras, por la disposición melódica: la escuela árabe-persa, la escuela española y una hibridación de ambas, y otra escuela que suponemos más antigua, forma *aa' bb'*, etc.

Hay además música propia de diferentes estratos sociales: una que podremos llamar señorial o cortesana, cuya perfecta ejecución requiere la habilidad superior de los grandes artistas; otra más sencilla, de gusto popular, de la que aparecen algunas piezas muy deterioradas por el uso, compuestas de frases cortas, de escaso ámbito, de repeticiones continuas, excesivamente monótonas. A veces de la misma melodía aparecen versiones distintas: unas, en que se ha conservado íntegra por ejecutantes cuidado-

(1) Véase pág. 109.

sos y correctos; otras, alterada por intervención de artistas mediocres que dejan huella de su torpe mediación.

Y hay piezas instrumentales de varios instrumentos, de cuerda y de viento; todo lo cual nos indica que esta colección está constituída por un conglomerado de piezas procedentes de una civilización artística que tuvo varios períodos aédicos de composición original dentro del mismo sistema músico.

Además, el artista que intervino en la composición de las Cantigas no cuidó de ofrecer música adecuada al carácter de la letra, porque en vez de aplicar música a propósito para la recitación épica de los milagros de la Virgen, algo seria o solemne, acomodada para expresar la unción religiosa, de ritmo oratorio algo libre, propio de la declamación, dió música variada, en la que se mezclan hasta los bailables más livianos y ligeros, sin correcta adaptación a la letra, ni aun en los acentos tónicos.

No era un cantor, puesto que de haber sido tal es de presumir que hubiera elegido de preferencia las melodías vocales de esa misma escuela artística, algunas de las cuales conocemos por el *Cancionero de Palacio*, y no aparecen más que en número algo exiguo.

Fué sin duda un mero ejecutante de instrumentos, que no estaba muy iniciado en los más difíciles secretos del arte de componer, pues la estructura de muchas canciones aparece alterada en pormenores que suponen mecánica o rutinaria ejecución. De la misma melodía hay versiones distintas en que aparece en algunas de ellas fusión de frases que en otras se distinguen bien por estar muy separadas; v. gr., núms. 151 y 157; y hay cambios en frases melódicas debidos evidentemente a libertades nimias de ejecución, que demuestran que al dictar la música se permitía licencias que acusan la vanidad de artista virtuoso. De haber sido escrupuloso y correcto, las mismas frases melódicas se habrían dictado siempre del mismo modo.

Y decimos todo esto, no para dolernos, sino para apurar los medios de la investigación. De haber sido compositor que hubiera aplicado a las Cantigas una música personal suya, adecuada a la recitación meramente declamatoria, de ritmo libre y con notas de duración indefinida y varia, con la riqueza armónica y las modulaciones que usaban los grandes artistas, tales como aparecen en el *Cancionero de Palacio*, hubiera sido muy difícil, quizá imposible, descifrarlas; gracias a la sencillez melódica, armónica y rítmica, a haber recogido la música popular, a veces vulgarísima, callejera, nos ha ofrecido facilidades para su interpretación.

Debió ser un tañedor de instrumentos de cuerda, porque una gran parte de las melodías son instrumentales, y entre ellas el mayor número son de laúd, de las cuales nos ha proporcionado abundantísima colección. Las piezas vocales que pasaron a las Cantigas deben ser las que él en sus conciertos tendría que acompañar con su cítara o laúd, como músico profesional que tiene por oficio tocar las varias piezas de género diferente, en zambras, bodas, convites, bailes y serenatas; o en las tabernas, donde acompañaría las melodías del género hondo y gitanesco que en considerable número aparecen en las Cantigas.

Su repertorio era bastante rico, pero no tanto que no repitiera los mismos temas; unas veces con el mismo ritmo, otras con ritmo diferente, y cuando se le agotaba el caudal acudía hasta a imitaciones de toques militares y aun melodías infantiles.

Debió ser, además, un pedagogo; es decir, un maestro que enseñara a tocar instrumentos de cuerda, porque en las Cantigas se ven ejercicios escolásticos de laúd para todos los grados de aprendizaje, desde las piezas en que la frase musical se compone de las escasas notas que constituyen lo tópicos más frecuentes de las tocatas de laúd, hasta las compuestas de gran número de notas, que exigen muy rápida y muy diestra ejecución. Recuérdese lo que ya dijimos en el capítulo anterior respecto a las tocatas de laúd.

Y ¿no habrán quedado rastros, memorias o noticias de este singular artista?

En las mismas crónicas árabes se nos han transmitido noticias acerca de la íntima relación que Alfonso el Sabio tuvo con algún musulmán instruído en materias musicales, v. gr., con Abubéquer el de Ricote (de la provincia de Murcia). A este músico le honró y favoreció hasta el punto de fundar en Murcia un colegio para que este moro enseñara las disciplinas que poseía a los hombres de las tres religiones: cristianos, judíos y musulmanes. La amistad debió ser bastante íntima, puesto que el Rey Sabio llegó a adquirir la esperanza de que este moro se convirtiese al cristianismo, y al efecto le invitó a que se hiciera cristiano; mas el moro se resistió al cambio de religión (1).

Este musulmán pudo haber proporcionado algunas melodías árabes para las Cantigas; pero como se le conoce más como filósofo y docto en materias teológicas y morales, es de pensar que fuera más bien músico teórico que práctico, no el profesional que denuncian las Cantigas.

Pero el mismo Rey Sabio, en los manuscritos de las propias Cantigas, nos ha dejado una pista con suficiente fuerza de sugestión para que sospechemos que el Rey (o por lo menos el pintor de las miniaturas) quiso dejar un recuerdo del artista moro que intervino en la composición musical de aquéllas.

En el códice J. b. 2 de El Escorial están pintados multitud de músicos en actitud de tañer sus instrumentos. Algunos de ellos son tipos meramente representativos; los pintaban los miniaturistas sin intención de retratar a determinada persona. Hay parejas de músicos en que ambos tienen la misma cara, v. gr., los dos tañedores de flauta, los dos pastores que tocan el caramillo, es decir, fisonomías trazadas de memoria, sin ánimo de caracterizar a un individuo. Pero hay otras pinturas con rasgos tan singulares, con trazos tan marcados, que denotan intención de retratar a músicos contemporáneos, v. gr., las viñetas del ms. J. b. 2, núms. 9, 10 y 11, en que se pinta el tañedor de rabel. (Véase la colección de músicos, reproducida más adelante.)

Entre todos esos retratos se destaca el de un músico

(1) Véase mi estudio sobre *La enseñanza entre los musulmanes españoles*, pág. 19.

moro tañendo un instrumento de cuerda, junto a un cristiano que le está mirando con la boca muy abierta, como si el cristiano cantase las melodías que el moro pulsa.

Los miniaturistas de la Casa Real pintaron multitud de moros para ilustrar algunas obras del Rey Sabio, verbigracia, el *Libro de los juegos* y el códice T. j. 1 de las Cantigas; pero en la inmensa mayoría de los casos lo hacían sin intento de retratar a persona determinada. Para caracterizar a los moros empleaban un procedimiento algo infantil: el de pintarlos negros, cual si fueren de Guinea; si alguna vez los pintan blancos, para que no hubiese duda de que eran moros les ponen unas barbas redondas en las mejillas y en la cabeza un turbante. Otras veces los pintaban negros y con turbante para mayor identificación.

Esto induce a pensar que en esos casos estos artistas trataban de pintar tipos abstractos, representativos, no individuales. Lo mismo ocurre cuando pintan a un judío: lo caracterizan por medio de un traje talar, un copete puntiagudo en la cabeza, unas chinelas escotadas en los pies y, sobre todo, una luenga barba, sobre la que se destaca una bien pronunciada nariz aguileña. Es otro tipo abstracto, genérico, no individual ni concreto.

Pero el moro que aparece pintado en la viñeta del folio 125 recto del ms. J. b. 2 de las Cantigas de El Escorial (1) no lleva turbante; tampoco es negro; es un tipo moreno, cetrino, como hay muchos andaluces en la actualidad. Sus facciones no fueron trazadas rutinariamente, porque se pintó la cara de mayor tamaño y con rasgos más distintivos que la de otros músicos. Además este músico, en el sitio en que está pintado, en el códice más completo y artístico de las Cantigas, ¿qué puede representar? El de músico que vaya con su cítara a la Iglesia cristiana no parece que deba ser, ni tampoco un músico acompañante, por las atenciones que en la pintura se le guardan. El cristiano que canta delante del moro ocupa la derecha del lector del manuscrito, y el moro está a la izquierda, es decir, a la derecha del músico cristiano; y ese puesto o ese lugar es aquel que en todas las miniaturas se destina para los músicos principales que llevan el canto con su instrumento. Véanse las miniaturas en que aparecen dos músicos: el que toca instrumento de arco está a la izquierda del lector, y el músico que acompaña, a la derecha. La distinta categoría de los músicos se señala también por otros signos, v. gr.: los que están a la izquierda del lector calzan botas doradas, que no llevan los de la derecha.

El moro, pues, ocupa sitio preferente y de más categoría que el propio cristiano que canta. Si este moro no lleva botas doradas, es porque la urbanidad mora de entonces, como la del tiempo presente, le obligaba a entrar descalzo en las casas. Por eso está descalzo. Está tañendo un soberbio instrumento de cuerda, y es obsequiado con un jarro de vino, bebida inseparable, como hemos visto antes, de la música mora.

Y esa figura de moro que nada parece que tenga que hacer en la ejecución de las piezas religiosas dentro de la Iglesia, y a quien se le guardan tantas atenciones ¿no es de sospechar que sea el retrato del artista musulmán español que proporcionó la música de las Cantigas a Alfonso el Sabio? ¿A qué venía pintarlo allí, como único de su religión, entre tantos músicos cristianos (1), si no es para memoria del hecho?

¿Cómo se llamaría? Quedan documentos de la orquesta mora de la corte de Sancho IV, en que se ha conservado la lista (2) de los moriscos que la integraban, con sus nombres árabes; pero no ha aparecido todavía ninguno respecto a los músicos de su padre Alfonso X.

(1) Reproducida con el núm. 12.

CAPITULO XX

El método aplicado para interpretar la notación musical de las Cantigas ¿servirá para revelar la música notada en los manuscritos de los trovadores?

Uno de los hechos que ha llamado la atención del erudito investigador de la música medieval J. Beck (3) es el que no se sepa dónde lograron adquirir su instrucción musical *ninguno de los trovadores*. Es verdaderamente extraño que, siendo hombres por lo general de costumbres livianas, hasta licenciosas, sin pelos en la lengua, amigos de hablar de sí propios, aun en materias delicadas e íntimas, no les diera nunca la gana de decir dónde ni cómo adquirieron la habilidad técnica necesaria para componer sus canciones. Tal silencio suscita la sospecha de que tuviesen algún motivo para ocultarlo, de la misma manera que trataron de ocultar algunos de los introductores de cuentos orientales, como el de *Flores y Blanca flor* (4), el origen de donde procedían.

Y ¿de qué escuela artística procederá la música de los trovadores?

Hay una coincidencia muy singular digna de recordarse: la Península ibérica fué, desde los principios de la escuela provenzal, país predilecto de los trovadores: a España vinieron el Conde de Poitiers, Marcabrú y multitud de sus sucesores en la lírica; y las poesías de muchos de ellos están llenas de alusiones a la cruzada contra los moros (5). Pero ese cariño o predilección que por España sentían los trovadores, y sus frecuentes viajes y venidas, se han interpretado por los doctos como hechos que explican la influencia que ellos ejercieron en la Península; no se les ha ocurrido pensar que los trovadores pudieran venir a España por lo inverso, es decir, por aprender el arte nuevo que ellos profesaban y que nació en la Península.

Si es verdad, como hemos hecho notar anteriormente,

(1) Hay una pareja de músicos, hombre y mujer, que parecen judíos.

(2) Recuérdese la que pusimos en la pág. 75.

(3) *La musique des Troubadours*, pág. 67.

(4) Véase Gaston Paris, *Esquisse*.

(5) Joseph Anglade, *Les Troubadours*, págs. 252 y sigts.

que allá donde llega el sistema métrico de la lírica andaluza se introduce también su música, acompañándose ambas como la sombra y el cuerpo, de antemano podremos sospechar que los trovadores utilizarían la música española, puesto que el sistema estrófico de los primitivos trovadores, en especial el del Conde de Poitiers, no es otro que el inventado por Mocádem el de Cabra, poeta andaluz de principios del siglo x.

Del Conde de Poitiers apenas resta la notación de un trozo musical que, por fragmentario, no se presta a fundar, sólo en él, prueba decisiva; pero podremos acudir a textos más elocuentes y probatorios: tales son las cuatro canciones que se conservan de uno de los más antiguos trovadores, a saber, Marcabrú, las cuales han sido cuidadosamente publicadas por A. Jeanroy, el doctor Dejeanne y Pierre Aubry, con transcripción musical antigua y moderna (1).

En la forma artística de los versos de estas canciones de Marcabrú se observa bastante claramente la influencia de la métrica andaluza: la canción núm. I, *Dirai vos senes doptansa*, está métricamente construida sobre el modelo o tipo de la quintilla andaluza *aaaab, ccccb, ddddb*, etc., es decir, cuatro versos monorrimados, con rima especial a cada estrofa, más un quinto verso con la rima común a

todas las estrofas (1); y la canción núm. IV, o sea la pastorela, está formada de estrofas del tipo *aaabaab*, relacionadas de dos en dos por la rima de los versos 1.°, 2.°, 3.°, 5.° y 6.°, y todas ellas por la rima común del 4.° y 7.°, combinación en que aún se observan caracteres de imitación del zéjel andaluz *aaab*, a saber: el elemento ternario y la rima común. En los núms. II y III está algo más disimulada: el núm. II tiene tipo *ababcdcd*, y el núm. III, *aba cdcd ef ghg cdcd ef*, es decir, desviaciones o libertades personales que Marcabrú quizá se tomó, derivadas del cruzamiento de rimas con que se fué complicando la cuarteta primitiva andaluza.

La notación de los manuscritos en que se escribió la música de Marcabrú es muy parecida a la de los manuscritos escurialenses de las Cantigas y, por tanto, no ha de sernos difícil cerciorarnos de la naturaleza de esa música aplicando el mismo reactivo, es decir, los mismos procedimientos de interpretación rítmica y armónica que hemos expuesto respecto de las Cantigas. Veamos si la notación obedece a la clave allá empleada.

En efecto, la tonalidad puede determinarse de modo fácil y decisivo en los núms. I, II y IV con sólo fijarnos

(1) En un folleto titulado *Quatre poésies de Marcabru troubodour gascon du XII siècle*. Texte, musique et traduction, Paris, Picard, 1904.

De Cercalmon no queda ninguna (Aubry, *Trouvères*, pág. 118).

(1) Con la particularidad, un poco grotesca, de encajar entre el tercer y cuarto verso la palabra *Escoutatz*, a manera de estribillo, en consonancia con la rima común del quinto verso.

en la nota de la cadencia final, ya que, como sabemos, es regla generalísima de la música andaluza el terminar en tónica: los núms. I y II están en *re* menor, y el núm. IV en *la* menor, puesto que en las Cantigas no aparece el *re* mayor ni el *la* mayor. Las tres son bimodales, y, por consiguiente, en las núms. I y II habrá *fa* mayor, y en la IV *do* mayor, modos relativos, respectivamente, del *re* y del *la*.

La tonalidad del núm. III es la única que puede, a primera vista, ofrecer alguna duda, porque tiene la particularidad, entre ellas, de no acabar *visiblemente* en tónica, sino en tercera; pero pronto nos podremos evidenciar de que si acaba en tercera es porque ha de ejecutarse con dúo de tercia, y la voz baja del dúo (que no se halla notada) es la que debe ejecutar la tónica en la cadencia final (1), *fa* mayor.

Por consiguiente, en las canciones de Marcabrú se aprecian las tonalidades en la misma forma que en las Cantigas, y, por tanto, los accidentes no expresos en la notación deberán suplirse del mismo modo que allá se suplieron: el bemol del *si* en los núms. I, II y III (con el sostenido del *do*, cuando sea sensible del *re*, en los números I y II) y el sostenido del *sol* en el núm. IV, cuando sea sensible del *la*.

Los ritmos también con idénticos: el *rámel* (núms. I, II y IV) y el *hezech* (núm. III), y se revelan muy claramente al acentuar aquellas notas, cuya figura denuncia que han de ejecutarse en los tiempos correspondientes del ritmo, es decir, la ▪ para tiempo fuerte, y ▪ para tiempo débil.

Aplicando, pues, el método en la misma forma que se ha aplicado a las Cantigas, y dando a estas canciones de Marcabrú la velocidad o viveza correspondiente a los géneros respectivos de que nos hablan los autores árabes, se destaca una música exactamente semejante a la de las Cantigas, con los mismos tópicos melódicos, las mismas alternativas armónicas y cadenciales, el mismo sistema modulante; en una palabra, el mismo arte exquisito que presidió a su composición (2).

La clave, pues, tiene la virtualidad que de antemano suponíamos, dada la experiencia tan amplia que hemos logrado: primero sirvió para las 128 cantigas del códice de Madrid; luego, para las 400 y pico del J. b. 2 de El Escorial; ahora, para las cuatro de Marcabrú. Y podemos tener ya plenísima seguridad de su eficaz aplicación, porque al tiempo de escribir este capítulo la hemos aplicado también a otras colecciones medievales de los troveros franceses, como son el códice de Saint Germain des Prés (1), el del Arsenal de París y otros manuscritos en los cuales aparece muy linda música, cuya existencia era imposible antes imaginar.

Estas aplicaciones nuevas de nuestro método de interpretación, por ser de extensión excesiva no pueden incluírse en esta obra; debemos reservarlas para otro libro que se publicará inmediatamente después, en el que expondremos las principales consecuencias que para el estudio de la historia de la música europea se desprenden de la revelación de esta música medieval que tanto se ha resistido, hasta el presente, a la investigación de los eruditos.

Estos, en sus tentativas, llegaron a vislumbrar con sagaz agudeza aspectos parciales de algunas cuestiones, así, v. gr., Beck y Aubry tenían razón al sostener que la notación de algunos manuscritos de los trovadores era proporcional, en el sentido de que la misma figura de nota podía significar distinta duración, según el modo rítmico de cada pieza; tenía razón Aubry en considerar esta música como la *ficta* de la Edad Media y, por tanto, cromática, aun cuando no acertara a precisar bien en qué consistía. Tenía razón Riemann al rechazar las transcripciones de Aubry y Beck porque, como resultado obtenido con el método de ambos, aparecía una música monstruosa e inartística y, para evitar ese escollo, había necesidad de adaptarla a regularidad rítmica, sin hacer caso del valor temporal que los autores medievales adjudicaban a ciertos signos, v. gr., las ligaduras; pero no la tenía al negar diferencias de valor a otros signos más característicos. Y como todos los tres partían de hipótesis muy lejanas de la verdad, v. gr., la creencia de que en aquella edad no se usaba el ritmo binario, ni la armonía, ni la modulación, etc., les fué dificilísimo acertar en la interpretación de los manuscritos, puesto que no podía atinarse a determinar con exactitud los accidentes que se habían de suplir, ni la velocidad, ni las fórmulas rítmicas, etc.; habían de transcribirse los manuscritos como si las canciones de los trovadores estuviesen constituídas por una serie de ruidos desconcertados (sin armonía) y descoyuntados en su construcción rítmica, es decir, como máquina descompuesta y con las piezas rotas.

Al ser revelados, mediante la verdadera clave, todos los ricos elementos técnicos de aquella música, en artística y simétrica combinación, con todas las notas relacionadas matemáticamente en su valor temporal, en concertado ritmo y armonía que denuncian arte clásico superior, se aleja del ánimo toda incertidumbre. Es imposible que la mera casualidad forme conjunto tan artístico y sistemático. Por consecuencia, es evidente que se introdujo en Europa en la Edad Media la música árabe, y que ésta había alcanzado

---

(1) Recuérdese para todo esto la doctrina expuesta en los capítulos correspondientes al ritmo, tonalidad, etc., de las Cantigas.

(2) Para que se pueda apreciar específicamente la similitud de estas canciones de Marcabrú con las Cantigas, compárese el núm. I de Marcabrú, con los núms. 124 (donde hay dos frases iguales), 76 (el acorde de superdominante), 56, 60, 79, 115 y 217 (para el ritmo) de las Cantigas; el núm. II de Marcabrú, con el núm. 2 de las Cantigas (ritmo, marcha armónica, cadencias, etc.), 5 (frase inicial), 7, 50, 101, 103 y 91, 97, 107 y 114; el núm. III de Marcabrú, con los núms. 6 de las Cantigas (similar), 12, 93 y otras (Aubry no advirtió que para el último verso de la estrofa se aplican en el manuscrito dos frases melódicas en vez de una, y, naturalmente, no vió el ritmo binario, el dúo de tercia, armonía, etc.); para el núm. IV de Marcabrú pueden verse los núms. 63, 84 y 88 de las Cantigas. Esta última canción de Marcabrú ha sido interpretada por varios: Beck en su *Die Melodien der Troubadours* (pág. 124), Restori en su *Per la Storia* (pág. 22) y Aubry en sus *Trouvères* (pág. 79).

(1) *La chansonnier français de Saint-Germain-des-Près*, reproduction phototypique avec transcription, par P. Meyer et G. Raynaud. Tome I, Paris, Didot, 1892.

tal perfección que puede parangonarse sin desdoro alguno con la que se compuso después en Europa en el siglo XVIII.

Un hecho tan inesperado es natural que sorprenda y aun desconcierte a los doctos que tenían puesta la confianza en investigaciones históricas que se tenían por bien comprobadas, por el inevitable espejismo que se produce al resolver ecuaciones con cantidades que se han supuesto conocidas, siendo en realidad verdaderas incógnitas. La historia de la música tendrá que rehacerse casi por completo en función de un dato nuevo de suprema importancia: la música española que hemos tenido la fortuna de descubrir en las Cantigas del Rey Sabio.

CAPITULO XXI

Observaciones generales respecto a la transcripción y la ejecución de la música de las Cantigas.

Cuando tuve a la vista por primera vez la copia fotográfica del manuscrito de las Cantigas que se guarda en la Biblioteca Nacional eran para mí casi un misterio los signos de la notación musical del siglo XIII. Hube de atenerme, en los primeros intentos de lectura, a los informes de los modernos tratadistas de paleografía musical de la Edad Media. Siguiendo sus consejos e instrucciones, mi primera tendencia fué transcribir cada uno de los signos gráficos de la vieja notación por otro signo moderno equivalente, a fin de que la transcripción fuera reflejo fiel del texto original.

Pero pronto hube de observar que la notación antigua no sólo era deficiente, por faltarle signos especiales para representar los más importantes elementos técnicos, como son el ritmo y la tonalidad, sino confusa y embrollada, por el nimio empeño de los copistas en representar ciertas menudencias de ejecución que les impresionaban, para fijar las cuales no siempre se servían de pautas sistemáticas o fijas. Por eso ocurría que, en unos casos, los mismos fenómenos musicales eran notados con signos distintos, y en otros un mismo signo servía para representar fenómenos diferentes. Por consecuencia, de empeñarme en transcribir con mecánica fidelidad esos accidentes gráficos, había de quedar inevitablemente tan incompleta y embrollada la transcripción como lo estaba el texto primitivo. Por el contrario, si me tomaba licencias de personal interpretación, me exponía a no ser fiel transcriptor de aquella música.

Entre ambos escollos, en caso de duda, propendí casi siempre a seguir de modo escrupuloso las indicaciones gráficas del texto: creía preferible equivocarme por reflejar con fidelidad el manuscrito, a errar por licencias poco justificadas de mi interpretación personal. Pero ahora, después de revisar lo impreso; más completa, en cierto modo, mi preparación; poseyendo experiencia algo más vasta, por haber leído colecciones mucho más incorrectas que las Cantigas; asegurado ya del sistema tonal, rítmico y armónico de aquella música y de la regularidad matemática de las canciones; en posesión de medios críticos que a los principios me faltaban, debo confesar que me he sometido en algunos casos con docilidad excesiva a las indicaciones gráficas de la notación (1).

Si ahora comenzara de nuevo, casi nunca usaría de signos complementarios (mordentes, apoyaturas, ligados), sino que los hubiera incluído a casi todos dentro de la notación principal, como notas esenciales a la melodía, y distribuídos en forma que no dejaran vaguedad o duda en el cómputo temporal de la ejecución. Una música que había de ejecutarse de memoria por muchos músicos no podía tener muchas notas de valor arbitrario.

Precisamente uno de los fenómenos que han contribuído a arraigar más mi persuasión íntima y firme de haber acertado en mi método de interpretación, ha sido el de que la inmensa mayoría de las Cantigas resulten formadas de notas de igual valor o de notas relacionadas matemáticamente por valores de mitad, del doble, etc., formando frases simétricas hasta en los acentos rítmicos, en las alternativas armónicas, etc., simetría que vendría a borrarse en cuanto aparecieran grupos de notas de valor arbitrario que alteraran la proporción de los períodos melódicos (2).

Claro es que estas confesiones se refieren a pormenores de escasa importancia, algunos de los cuales pasarían inadvertidos para lectores u oyentes no técnicos; pero me creo en el deber de exponerlas a fin de que la experiencia personal adquirida en este mi trabajo no sea perdida para los que deseen proseguir aplicando el método aquí expuesto. Debemos aspirar a toda la perfección posible.

Cada vez me persuado más de que la interpretación de los manuscritos musicales de la Edad Media no puede llevarse debidamente a efecto de manera mecánica o automática; ni las dudas se han de resolver por meras estadísticas paleográficas, ni por nimios cotejos de grafías. Estas operaciones deben ser preliminares; son imprescindibles al iniciar el trabajo; pero no debe éste terminar ahí: la música, en definitiva, es impublicable sin la intervención fundamental, directora, de la crítica que resuelva todas las cuestiones que la grafía suscite, hasta suplir todos los principales elementos técnicos que en la grafía no aparecen expresamente representados. Por ese motivo no hemos ahorrado explicaciones al exponer la doctrina en los capítulos correspondientes al ritmo, armonía, tonalidad, etc., sin cuya meditada lectura no creo que nadie podrá encontrar justificada nuestra transcripción.

Realizado en esta forma nuestro trabajo, no debe extrañar que en la transcripción hayamos desligado la letra de la música. La música estaba formada ya cuando se

---

(1) En las primeras tentativas ni siquiera poseía medio crítico para distinguir los buenos de los malos manuscritos. Ahora no temo afirmar que los hay estragadísimos, muy descuidadamente copiados. No me extraña que hayan sido pesadilla para los eruditos que en esos manuscritos fiaban. Uno de los más indignos de confianza es el de Saint-Germain-des-Près, cancionero francés, publicado por la *Sociedad de Antiguos Textos franceses*, con tanto respeto.

(2) Véase como ejemplo la Cantiga núm. 53, formada de frases constituídas por 20 notas de igual duración, con sus 14 acentos rítmicos simétricamente escalonados en cada período, coincidentes con las alternativas armónicas y ordenadas cadencias. Es imposible, moralmente, que eso sea fortuito.

aplicó a la letra de las Cantigas. El carácter de esa música, con sus diferentes géneros, descritos por los técnicos del pueblo de que procedía, se aprecia mejor en esa forma. ¿Cómo habíamos de reconocer una tocata de laúd, ejecutada por *pizzicato*, si le hubiéramos mantenido las ligaduras que se le pusieron al reunir varias notas para una sílaba del verso? El estudio del acoplamiento que de la música al verso hizo Alfonso el Sabio ha de constituir trabajo aparte, para el cual ha de servir la edición fotograbada, en la que aparecen juntas, por ligaduras, las notas correspondientes a cada sílaba.

En cuanto a la adaptación rítmica de la música de las Cantigas al sistema moderno de división por compases, debemos hacer las debidas advertencias. El sistema de compases no siempre encaja bien con las unidades rítmicas o al menos no expresa la distinta acentuación de las notas en ellos contenidas, por lo cual habrá que fijarla a fin de que la ejecución de la música de las Cantigas se realice conforme al sistema rítmico a que pertenecían.

El *taquil segundo*, v. gr., lo hemos transcrito en compás de 3/8, por ser el que tradicionalmente se ha empleado. Ahora bien: en cada compás puede haber o una sola nota (negra con puntillo) o dos (negra y corchea), etc., hasta seis semicorcheas; ¿cuáles, entre éstas, serán las acentuadas? Si son seis, se acentuarán la 1.ª, la 4.ª y la 5.ª, que ocupan el punto correspondiente a los tres golpes rítmicos; pero cada una de ellas con intensidad distinta, según la naturaleza del golpe rítmico a que corresponden: a la 1.ª se le dará la intensidad máxima, por corresponder al golpe más fuerte; a la 4.ª, la intensidad débil; a la 5.ª, intensidad mayor, pero más atenuada que a la 1.ª, y las demás notas se ejecutarán sin acento rítmico. En resumen: sea cualquiera el número de notas que haya en este compás y ritmo, se acentuará la nota que ocupe el tiempo marcado en el esquema, mediante el cual lo hemos representado.

Si es *taquil primero* y el compás 2/4, que puede llenarse con cuatro corcheas, la acentuación rítmica la llevarán la 1.ª, la 3.ª y la 4.ª corchea, correspondiendo la mayor intensidad a la 1.ª; la 2.ª no llevará acento.

Si es *rámel*, transcrito en 3/8 ó en 6/8, puede llenarse el compás por tres o seis corcheas respectivamente. En el 3/8 se acentuará la 1.ª corchea (intensidad máxima) y la 3.ª (intensidad menor), y la 2.ª se ejecutará sin acento. En compás de 6/8 las acentuadas serán la 1.ª, 3.ª, 4.ª y 6.ª; la 1.ª y la 4.ª, con máxima intensidad; la 3.ª y la 6.ª, con menor intensidad; las restantes, sin acento.

El *hezech*, al estar caracterizado por un solo golpe rítmico repetido en marcha viva o veloz, no tiene en la notación moderna un compás usual al que pueda adaptarse con alguna constancia o fijeza; unas veces, las más, lo hemos transcrito en 2/4; otras, las menos, en 3/4 ó 4/4, según lo requería la acentuación general de la frase melódica de la cantiga. Como el tiempo de cada golpe rítmico lo ocupan ordinariamente dos corcheas, debemos advertir que, sea cualquiera el compás empleado, hay que acentuar siempre la primera de cada dos corcheas y sólo se acentuará con alguna más distinción la primera de cada compás, dejando a las notas pares sin acento.

Nótese un fenómeno que a primera vista parece raro. Los ritmos más complejos, cuales son los dos *taquiles*, que tienen mayor número de golpes (tienen tres de varia intensidad), son, en definitiva, los ritmos que dan impresión de mayor monotonía. Quizá se explique porque la variedad de matices de fuerte contraste, dentro de cada unidad rítmica, impresiona más al oyente y le obscurece o no le deja percibir la variedad total en el período melódico. El *rámel*, siendo menos complicado que los *taquiles*, por tener sólo dos golpes, deja percibir matices más variados en el conjunto de la frase. Y el *hezech*, que a primera vista parece que había de ser más monótono, por estar constituído únicamente por un solo golpe que incesantemente se repite, no lo es, porque deja percibir mucho mejor el ritmo general del período melódico. Las cantigas más artísticas y expresivas están en *hezech*, incluso aquellas que se prestan a ser, o son realmente, declamadas.

No nos cansaremos de recomendar que se fije la atención sobre las anteriores observaciones acerca de la acentuación de las notas. Se perdería una de las características más esenciales de esta música si se ejecutara sin esa acentuación, que no está explícitamente contenida en las instrucciones técnicas que suelen darse para la lectura de la notación moderna ni en ésta se hallan marcados todos los acentos rítmicos.

No hay que repetir que hemos suplido siempre los signos de tonalidad, expresando los accidentes del tono mediante armadura de clave, en aquellas piezas en que el manuscrito los omite. En las que están en modo menor quizá debiéramos haber puesto el semitono correspondiente a la sensible, v. gr., en el *la* menor, el sostenido del *sol;* pero como en muchas cantigas que están en modo menor hay modulación al mayor respectivo, y en este mayor sale la quinta sin accidente, hemos tenido que seguir la costumbre moderna de no incluír en la armadura el signo del sostenido, aplicando éste únicamente en los sitios en que sale la nota afectada.

Hemos dicho que las plecas, ascendentes y descendentes, son signos de inflexión de voz y que tienen variada significación, según el instrumento que ha de ejecutar los sonidos y la relación con las notas que les siguen. Por eso hemos señalado las notas afectadas (cuya sigla no se ha descifrado) con un ángulo abierto hacia abajo para la pleca descendente, y abierto hacia arriba para la descendente. Recuérdese este propósito y no se las confunda con el signo moderno que suele llamarse *regulador*.

No me he atrevido a poner todos los signos de expresión que se emplean en la notación moderna para no extremar lo que de personal puede haber en mi interpretación; sin embargo, como guía o iniciación primera expondré las observaciones particulares que me parezcan necesarias a fin de determinar el carácter de cada una. En realidad, una vez acertados el ritmo, el tono y la velocidad, lo demás se halla insinuado por la altura de las notas o por las inflexiones mismas de la marcha melódica.

La notación de los manuscritos de las Cantigas no sólo

es imperfecta por falta de signos, sino porque se reduce exclusivamente a una sola voz entre las varias que debian intervenir en la ejecución. La melodía de esa voz era, sin duda alguna, lo más principal, lo que imprimía carácter; pero no sirve ella sola para dar la impresión plena del conjunto artístico de que formaba parte. La ejecución debía hacerse, seguramente, con varias voces y muy variados instrumentos. La orquesta que ejecutaba las Cantigas, si se ha de juzgar por la espléndida galería de músicos que aparecen pintados en el manuscrito escurialense J. b. 2, era numerosa y rica en timbres. Recordemos los instrumentos.

La 1.ª lámina representa dos músicos tañendo sendas vihuelas: una es de arco, que llevaría el canto; otra de péñola, que acompañaría.

La 2.ª, otros dos músicos con instrumentos semejantes a los anteriores.

La 3.ª, dos músicos con laúdes.

La 4.ª, idem con salterios o (medios) canunes.

La 5.ª, idem con canunes.

La 6.ª, idem con flautas triples.

La 7.ª, idem con salterios.

La 8.ª, idem con canunes (enteros).

La 9.ª, idem con vihuelas de péñola.

La 10, un músico tañendo el rabel (o vihuela de arco).

La 11, dos músicos con rabeles.

La 12, dos músicos (uno moro, otro cristiano) con cítaras o grandes vihuelas de péñola.

La 13, idem con bandolines.

La 14, idem id.

La 15, idem con cítaras o pequeños laúdes.

La 16, idem, cada uno con su *organistrum*, *rota*, o vihuela de rueda.

La 17, idem, uno con rabel y otro con grande laúd.

La 18, un músico con campanil.

La 19, dos músicos con platillos.

La 20, un músico con órgano portátil.

La 21, dos músicos con vihuelas de arco.

La 22, dos músicos con flautas dobles.

La 23, idem con chirimías o dulzainas.

La 24, idem con flautas traveseras.

La 25, idem con cornos (o cornetas graves).

La 26, idem con gaitas o cornamusas.

La 27, idem con cornos o albogues.

La 28, idem con gaitas.

La 29, un músico con salterio.

La 30, un músico judío? tañendo corno o albogue y una judía tocando adufe o *darbuca*.

La 31, dos músicos con dulzainas o chirimías.

La 32, dos músicos con añafiles o trompetas.

La 33, un músico con dulzaina y una mujer repicando tarreñas.

La 34, dos pastores tocando flautines o pitos.

La 35, un músico con gaita.

La 36, dos músicos tañendo un par de flautas cada uno.

La 37, dos pastores con pitos y tamboriles.

La 38, dos músicos con arpas.

La 39, idem con dulzainas.

La 40, un músico con campanil.

Hemos dicho que la melodía de algunas cantigas es de índole instrumental, es decir, que procedía de piezas que primitivamente fueron ejecutadas únicamente por instrumentos. Pero aun las que son de índole vocal requieren, para su debida ejecución, los acompañamientos instrumentales. ¿Cómo serían esos acompañamientos?

Yo no me atrevo a asegurar determinadamente y en concreto la nota precisa que en cada golpe rítmico ejecutarían los instrumentos al acompañar; pero no es atrevido suponer que el oficio de acompañante debería ser considerado de categoría técnica inferior a la del que lleva el canto, pues aunque en el conjunto artístico todas las partes son importantes (la melodía principal no ofrece gran realce si no hay quien marque el ritmo y la armonía), sin embargo, hay oficios cuya labor suele ser un tanto rutinaria, y ésa es la de acompañar; puede hacerse con fórmulas estereotipadas o habituales de ejecución mecánica, repitiendo ciertas notas, v. gr., la dominante que, por convenir armónicamente con casi todas las notas de la escala, puede alternar con todas las que constituyen los acordes que entran en el movimiento armónico de la canción.

Para dar una muestra práctica de cómo creo yo que se ejecutaría la música de las Cantigas, me he atrevido a dar una serie de 24 armonizadas (aparte de las cuatro canciones de Marcabrú). Esa serie hubiera ganado seguramente en efecto estético si, en lugar de ser yo el restaurador, hubiera sido persona diestra en el arte de componer; pero me ha parecido difícil transmitir ese sentido íntimo que deja en el ánimo la experiencia personal; cualquier otro le hubiera dado, sin querer, un carácter que, a mi juicio, no correspondería con la realidad.

Quizá haya en esto exagerado los escrúpulos. Es casi seguro que en el siglo XIII todos los músicos no acompañarían de igual manera, sino que cada músico, según su propia habilidad y destreza, ejecutaría el acompañamiento: el gran maestro tañedor no se ceñiría a marcar sencillamente el ritmo y la armonía, sino que hasta haría cantar a su instrumento, aunque sólo fuera con frases tópicas iniciales y cadenciales; y el aprendiz, poco diestro, ejecutaría el acompañamiento con los tópicos más sencillos.

Y eso, más esencial, es lo que he tendido a componer. Donde he creído que dominaban los sonidos armónicos sostenidos, por ser melodía compuesta de notas de larga duración, le he aplicado acompañamiento plenamente armónico (como en el núm. 40, que puede ejecutarse en harmonium) y usando alguna vez de pedal (como en el número 1, que me parece de gaita); donde he sospechado que debía oírse el arpegiado de instrumentos de cuerda, he arpegiado un poco el acompañamiento, cuidando de que fuera esencialmente rítmico; sólo he osado utilizar acompañamiento melódico en alguna pieza cuya melodía estaba pidiendo que cantaran los instrumentos acompañantes. Y todo ello, repito, en la forma sencilla a que mi improvisada experiencia en el arte de componer me autorizara: repito que jamás he sido músico compositor (más que ahora).

Las he arreglado para piano porque, aparte de ser el instrumento que más conozco, es el que se acomoda mejor, por lo general, a las Cantigas, pues procede por evolución

históricamente comprobada de los instrumentos de cuerda y en particular del laúd; y además está al alcance de la mayoría del público. Debo, sin embargo, advertir que algunas piezas no pueden ser apreciadas bien sin cantarlas o ejecutarlas con instrumentos de sonidos ligados. Una restauración completa de la música del Rey Sabio únicamente podía llevarse a efecto por varios cantores acompañados de orquesta formada por instrumentos de naturaleza y timbre semejantes a los que figuran pintados en los manuscritos de las Cantigas.

Y una reconstrucción en toda su complejidad primitiva será hoy difícil, aunque imaginemos la complejidad social del pueblo que la ejecutaba. Es imposible reconstituír la letra que las canciones tuvieron al tiempo de componerse: podremos columbrar con alguna aproximación los sentimientos por ellas expresados, v. gr., la alegría o la tristeza; pero no representarnos toda la realidad escénica. La música se la debe oír acompañada de todo el cortejo de circunstancias para las que se compuso: una marcha cortesana no se aprecia bien, sino oyéndola en ocasión en que aparece, con todo su boato y solemnidad, la corte; y una balada popular, sin todos los elementos populares que intervienen en la fiesta.

En algunos libros de Alfonso el Sabio se han pintado algunos cuadritos de escenas íntimas de casas moras, verbigracia, una partida de ajedrez entre dos moros, o entre una mora y una cristiana, en que una esclava tañe el laúd o el arpa, o una escena de baile; pero son imágenes paupérrimas.

En fin, ya que no podamos hacer una restauración completa y total, nos habremos de contentar con lo hecho: de una escritura imperfecta, en que apenas se percibía una línea melódica de sonidos de entonación dudosa, ritmos inseguros, de tonalidad inextricable, masa amorfa de frases sin viveza ni expresión, se ha revelado una colección riquísima de piezas musicales armoniosas y expresivas, tal como las debió oír fray Juan Gil de Zamora, contemporáneo de Alfonso el Sabio, el cual dijo de este rey:

"Multas et perpulchras composuit cantilenas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas (1)."

CAPITULO XXII

Observaciones particulares respecto a los textos musicales que a continuación se publican.

En primer lugar se publica la reproducción fotográfica de las 128 cantigas del códice de Madrid o toledano, a fin de que los peritos puedan comprobar directamente el método de interpretación empleado. Aunque el procedimiento del fotograbado se preste a algunos errores, porque exige algún retoque, debo decir que se ha llevado a efecto con bastante escrúpulo y habilidad por parte del fotograbador. El manuscrito, además, está tan limpio y bien conservado, que se prestaba mejor que otros a ser reproducido de esta manera.

(1) Véase tomo I de *Las Cantigas* (edición Valmar), pág. 126.

Luego, desde la pág. 109 a la 119 se reproducen 12 cantigas del manuscrito escurialense J. b. 2, para que se vea la distinta grafía de este códice. He elegido las que, a mi juicio, eran más interesantes, por el tono en que están notadas y por la índole de los fenómenos musicales menos frecuentes que esas canciones ofrecen (1). Digamos algo acerca de cada una de estas reproducciones fotográficas.

129. Es interesantísima la notación de J. b. 2 por la particularidad especialísima de estar en *do* menor y *mi* bemol mayor; en el códice de Madrid, la misma cantiga está en *sol* menor (véase el núm. 57). Y digo que es interesantísima porque este singularísimo ejemplo ha servido de precedente para poder descifrar algunas canciones de los troveros franceses que, como veremos en su día, están en ese tono. No era fácil caer en la cuenta de que en el siglo XIII se usara ese tono. Y ya no me puede caber duda ninguna, porque en los manuscritos franceses es frecuentísimo el caso; en las Cantigas sólo hay éste: hubiera sido difícil de imaginar, de no verlo denunciado por el transporte de la misma canción en dos manuscritos: uno, en *sol* menor; otro, en *do* menor.

130. Se publica fotograbado de esta canción para que los técnicos puedan apreciar cómo están notados fenómenos musicales de cierta complicación que en ella se ofrecen. Está en *sol* menor, aunque no haya bemol expreso.

131. En *sol* menor y *si* bemol mayor, aunque no aparezca bemol.

132. En *sol* menor, con bemol de armadura de clave. Es una de las más bonitas canciones, de no fácil interpretación. Véase lo que digo más adelante en las observaciones sobre su transcripción en el número 138.

133. En *sol* menor y *si* bemol mayor. Bemol de armadura.

134. En *re* menor. Las notas están en región del pentagrama donde es infrecuente que estén las de este tono.

135. En *sol* menor. El bemol aparece unas veces esporádico; una vez, como armadura de clave.

136. En *sol* menor. Tiene el salto melódico que se llamaba *diabolus in musica.*

137. En *sol* menor y *si* bemol mayor.

138. La única de la colección que está en *si* bemol menor. No me hubiese atrevido a fijar esta tonalidad, por insólita, a no haber conocido la melodía. En el *Cancionero de Palacio* hay varias similares, hermanas de la canción *Las tres morillas*. El núm. 159 de ese *Cancionero* es la que más se parece a ésta. Es tema melódico popular en España: el de las soleares andaluzas actuales.

139. En *sol* menor. Como tipo de *taquil primero.*

140. En *sol* menor y *si* bemol mayor.

(1) Tras el número de orden en que aquí aparecen llevan indicación del folio del manuscrito en que están, y el número de la *Transcripción moderna* de este libro.

Daremos fin a la obra con ligeras observaciones, acerca de cada una de las piezas transcritas en notación moderna, que hemos creído útiles (1).

N.° 1. *Taquil segundo*, especie ligera. Tocata de gaita, similar a uno de los temas de la actual muiñeira. En la *Paleografía española* del padre Burriel (Madrid, 1756) se publicó en la pág. 70, facsímil de las dos primeras líneas de esta cantiga. Armonizada en el núm. 296. (J. b. 2. Prólogo, fol. 28 v.°)

N.° 2. *Rámel* pausado o lento. Pieza instrumental (de instrumento de viento). Parece marcha solemne cortesana. Publicó facsímil de esta cantiga Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la Literatura española*, tomo III, ilustraciones. Riaño, en sus *Notes on early music*, pág. 48, publicó reproducción fotográfica de la 1.ª página. Armonizada en el número 297. (J. b. 2, cantiga I.)

N.° 3. *Rámel* ligero, de flauta o chirimía. Bailable bonito. (J. b. 2, cant. II.)

N.° 4. Idem. (J. b. 2, cant. III.)

N.° 5. *Rámel* lento, semejante al n.° 2. (J. b. 2, cant. IV.)

N.° 6. *Hezech* ligero. Linda balada vocal. (J. b. 2, cantiga VI.)

N.° 7. *Rámel* lento, semejante a los núms. 2 y 5. (J. b. 2, cant. VII.)

N.° 8. *Taquil segundo* ligero. Bailable vocal. (J. b. 2, cantiga XVII.)

N.° 9. *Rámel* ligero, de flauta o chirimía. Por lo monótona parece vulgar. (J. b. 2, cant. VIII.)

N.° 10. *Hezech* ligero. Pasacalle instrumental, o marcha vocal de soldados o caminantes. (J. b. 2, cant. IX.)

N.° 11. *Taquil segundo* ligero. Instrumental? Publicaron reproducción fotográfica de esta cantiga Collet y Villalta, en 1.ª lámina de su *Contribution à l'étude des "Cantigas"*. Y Aubry, en la pág. 47 de su *Iter hispanicum*, con transcripción antigua y moderna. Armonizada en el núm. 298. (J. b. 2, cant. X.)

N.° 12. *Rámel* ligero. El estribillo es instrumental (de flauta) y parte de la estrofa es vocal. (J. b. 2, cantiga XI.)

N.° 13. *Majurí* lento o *taquil primero*. Parece cante hondo, como soleá gitana o playera. (J. b. 2, cant. XVI.)

N.° 14. *Hezech* ligero. Pasacalle de laúd. (J. b. 2, cantiga XII.)

N.° 15. *Hezech* ligero. Toque de corneta, o tocata en que se le imita. (J. b. 2, cant. XIII.)

N.° 16. *Rámel* ligero. El estribillo parece instrumental; el principio de la estrofa, vocal. (J. b. 2, cant. XIV.)

N.° 17. *Hezech* ligero. Parece tocata de laúd en que se utiliza como tema un toque de corneta. (J. b. 2, cantiga XVIII.)

N.° 18. *Hezech* ligero: semejante al anterior. Raro caso de terminar en tónica del modo mayor una pieza bimodal. (J. b. 2, cant. XXIV.)

N.° 19. *Hezech* ligero, semejante a los dos anteriores; pero no es bimodal. (J. b. 2, cant. XIX.)

N.° 20. *Taquil segundo* ligero. Pieza de gaita? (J. b. 2, cant. V.)

N.° 21. *Hezech* ligero. Himno de peregrinos o caminantes. (J. b. 2, cant. XX.)

N.° 22. *Hezech* ligero. Pasacalle de laúd, en que se emplea como tema un toque de corneta. (J. b. 2, cantiga LXXXVII.)

N.° 23. *Hezech* lento. Pieza vocal, semejante a uno de los temas de la jota aragonesa actual. (J. b. 2, cantiga XXII.)

N.° 24. *Rámel* ligero. Balada muy elegante, como barcarola. (J. b. 2, cant. XXIII.)

N.° 25. *Rámel* lento, semejante al núm. 7 y similares. (J. b. 2, cant. XXVI.)

N.° 26. *Taquil segundo*. Tocata de gaita o chirimía, monótona y vulgar. (J. b. 2, cant. XXVII.)

N.° 27. *Rámel* lento. Muy linda canción. (J. b. 2, cantiga XXI.)

N.° 28. *Hezech* lento. Lindísimo canto para masa coral o al menos para dúo. Publicó Pedrell transcripción de esta cantiga en su *Salterio Sacro Hispano* y en su *Cancionero popular*, núm. 148. (J. b. 2, cantiga XXVIII.)

N.° 29. *Majurí* ligero. Bonita canción que parece habanera del siglo actual. Armonizada en el núm. 299. (J. b. 2, cant. LXXXVI.)

N.° 30. *Taquil primero* o *majurí* lento. Bonito canto, semejante a las modernas peteneras. (J. b. 2, cantiga XXIX.)

N.° 31. *Hezech* ligero. Pasacalle de laúd. Publicaron reproducción fotográfica de esta cantiga Collet y Villalba en la 2.ª lámina de su *Contribution*, antes mencionada. (J. b. 2, cant. XL.)

N.° 32. *Hezech* o allegro de *taquil primero*. Melodía insignificante. (J. b. 2, cant. XCIV.)

N.° 33. *Rámel* ligero. Instrumental. (J. b. 2, cant. XXXI.)

N.° 34. *Hezech* ligero. Marcha o pasacalle de laúd. (J. b. 2, cant. XV.)

N.° 35. *Hezech* lento. Nana o canción para hacer dormir. Aubry la publicó en la pág. 48 de su *Iter hispanicum*, con transcripción antigua y moderna. (J. b. 2, cant. XXXII.)

N.° 36. *Rámel* lento. Tocata de laúd cuyo tema es una nana. (J. b. 2, cant. XXXIII.)

N.° 37. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. Aubry publicóla en la pág. 50 de su *Iter hispanicum*, con transcripción antigua y moderna. (J. b. 2, cant. XXXIV.)

N.° 38. *Rámel* lento. Nana? (J. b. 2, cant. XXXVI.)

N.° 39. *Hezech* ligero. Bonita canción para masa coral, con dúo de tercia, que semeja a algunos tópicos de la jota aragonesa actual y de otras canciones hoy populares en España. (J. b. 2, cant. XXV.)

N.° 40. *Rámel* lento. Tocata instrumental de sonidos duraderos (instrumentos de viento o de arco), muy ar-

(1) El grabado de las planchas se ha realizado por el hábil y cuidadoso artista don Pascual González.

mónica y sentida, muy bonita y artística. Armonizada en el núm. 300. (J. b. 2, cant. XXXVII.)

N.° 41. *Hezech* ligero (aunque esté transcrito en 3/4). Una de las más bonitas canciones de esta colección. Tiene frases semejantes a algunas de las de la jota aragonesa actual. A propósito para masa coral y con dúo de tercia. (J. b. 2, cant. XXX.)

N.° 42. *Taquil segundo* ligero. Tiene una frase que ha quedado de uso popular en Asturias y entró en la Marcha Real española. Publicaron reproducción fotográfica de esta cantiga Collet y Villalba en la 6.ª lámina de su *Contribution,* tomada del códice T. j. 1, fol. 56 v.° de El Escorial. (J. b. 2, cantiga XXXVIII.)

N.° 43. *Hezech* ligero. Marcha de peregrinos, soldados o viandantes. (J. b. 2, cant. LXXIX.)

N.° 44. *Hezech* lento o *taquil primero.* Parece, por el arpegiado de alguna frase, tocata de salterio, canún o arpa. (J. b. 2, cant. XXXIX.)

N.° 45. *Hezech* ligero. Tocata, o ejercicio escolástico, de laúd. (J. b. 2, cant. XLI.)

N.° 46. *Hezech* ligero. Melodía sosa, como toque de corneta o chirimía. (J. b. 2, cant. CVI.)

N.° 47. *Hezech* ligero. Tocata, o ejercicio escolástico, de laúd. (J. b. 2, cant. CI.)

N.° 48. *Hezech* ligero. Bonita, aunque sencilla, tocata de laúd. Publicó una transcripción de esta cantiga en su *Salterio* el maestro Pedrell. (J. b. 2, cant. LXI.)

N.° 49. *Hezech?* Melodía que tiene algunos tópicos de las tocatas de laúd. (J. b. 2, cant. LXXXI.)

N.° 50. *Hezech* lento. Tocata de salterio o arpa. (J. b. 2, cant. LXII.)

N.° 51. *Hezech* ligero. Toque de chirimía o corneta. (Falta en J. b. 2.)

N.° 52. *Hezech* ligero. Melodía instrumental, de chirimía o dulzaina; bailable. (J. b. 2, cant. LXIII.)

N.° 53. *Rámel* ligero. Cantable a dúo y bailable. (J. b. 2, cant. LXIV.)

N.° 54. *Hezech* ligero. Bonita marcha coral, cantable a dúo. (J. b. 2, cant. LXXVIII.)

N.° 55. *Hezech.* Pasacalle de laúd. El tema debió emplearse para preludios de laúd, porque se repite en el núm. 103, como estribillo, delante de frases vocales. De esta cantiga dió reproducción en facsímil el Marqués de Valmar, *Cantigas,* tomo I, págs. 108 y 109. (J. b. 2, cant. LXIX.)

N.° 56. *Hezech* ligero. Ejercicios de laúd. (J. b. 2, cantiga CXV.)

N.° 57. Pieza vocal, a propósito para ser declamada. Al transcribirla la creí del ritmo *taquil primero* o *majurí.* Hoy, después de haber visto en las colecciones francesas multitud de canciones de esta clase, que están seguramente en *taquil segundo,* creo que le corresponde este último ritmo. Canto triste. (J. b. 2, cant. XLIII.)

En esta forma:

N.° 58. *Rámel* ligero. Una de sus frases semeja a la de ciertos cantos hoy populares en Galicia. (J. b. 2, cant. XLII.)

N.° 59. *Rámel* ligero. Puede decirse lo mismo que del anterior. (J. b. 2, cant. XLIV.)

N.° 60. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga XLVI.)

N.° 61. *Hezech* ligero. Idem. (J. b. 2, cant. L.)

N.° 62. *Hezech* ligero. Tocata de chirimía o dulzaina. (J. b. 2, cant. XLVII.)

N.° 63. *Rámel* ligero. (J. b. 2, cant. XLVIII.)

N.° 64. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. De las más típicas. (J. b. 2, cant. XLIX.)

N.° 65. *Taquil primero* o *majurí.* Pieza vocal, de cante hondo; bonita. (J. b. 2, cant. LI.)

N.° 66. *Rámel* ligero. Bonita canción de tema muy popular porque tiene en esta colección muchas semejantes. (J. b. 2, cant. LXVII.)

N.° 67. *Rámel* lento. Debe ser melodía de gaita o acompañada por gaita. Debe ser popular, porque hay otras semejantes, v. gr., el núm. 238. (J. b. 2, cant. LII.)

N.° 68. *Rámel* ligero. Linda canción, cuyo tema debió ser muy popular, porque hay otras semejantes, verbigracia, en los núms. 33, 76, 85, etc. Admite muy bien el dúo de tercia. (J. b. 2, cant. LIII.)

N.° 69. *Rámel* ligero. Podría ser *taquil segundo* ligero; cabe la duda. Es elegante melodía bailable. Armonizada en el núm. 301. (J. b. 2, cant. LXVIII.)

N.° 70. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, tema tópico. (J. b. 2, cant. LIV.)

N.° 71. *Taquil segundo.* Tema de laúd? Ha publicado una transcripción de esta cantiga el maestro Pedrell en su *Cancionero popular,* núm. 147. (J. b. 2, cantiga LX.)

N.° 72. *Hezech* ligero. Parece marcha militar, con toque de cornetas. (J. b. 2, cant. LVI.)

N.° 73. *Hezech* ligero. Parece himno de soldados, peregrinos o estudiantes. (J. b. 2, cant. LVII.)

N.° 74. *Taquil segundo.* Tema popular que se repite en otros. (J. b. 2, cant. LVIII.)

N.° 75. *Taquil segundo.* Puede decirse lo mismo que de la anterior. (J. b. 2, cant. CCLV.)

N.° 76. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cant. LIX.)

N.° 77. *Rámel* ligero. Canción que puede cantarse a dúo y es bailable. (Falta en J. b. 2.)

N.° 78. *Hezech* ligero. Pieza vocal, cantable a dúo. Tema popular, al que un virtuoso le añade una frase declamada *ad libitum* al final. Véanse semejantes en núms. 277 y 289. Armonizada en el núm. 302. (J. b. 2, cant. CXXXII.)

N.° 79. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga LXVI.)

N.° 80. *Taquil primero,* lento. Pieza vocal de cante hondo. (Falta en J. b. 2.)

N.° 81. *Hezech* o *taquil primero*. Insignificante. Tiene sucesión de dos notas, que es infrecuente: la 6.ª y 7.ª del modo menor. (J. b. 2, cant. LXX.)

N.° 82. *Taquil primero ligero,* o *hezech*. Pasacalle de laúd. (J. b. 2, cant. CV.)

N.° 83. *Rámel* ligero. Tocata de chirimía o gaita. (J. b. 2, cant. XCI.)

N.° 84. *Rámel* ligero. Bonita balada. (J. b. 2, cant. XLV.)

N.° 85. *Rámel* ligero. Pieza instrumental de danza. (J. b. 2, cant. CCCXVII.)

N.° 86. *Taquil segundo*. Melodía un poco rara, por el prurito de ir a nota de acorde de 7.ª de dominante del menor en todas las cadencias. (J. b. 2, cant. XCII.)

N.° 87. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cant. LV.)

N.° 88. *Rámel* ligero. (J. b. 2, cant. LXXIV.)

N.° 89. *Rámel* ligero. Tocata de chirimía o flauta. Publicó Pedrell una transcripción de esta Cantiga en su *Salterio*. (J. b. 2, cant. LXV.)

N.° 90. *Hezech* lento. Pieza vocal popular. Hay otra versión más complicada en el núm. 291. El tema se ha mantenido en algunas canciones de jota aragonesa. (J. b. 2, cant. LXXIII.)

N.° 91. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga LXXX.)

N.° 92. *Hezech* ligero. Idem. (J. b. 2, cant. LXXI.)

N.° 93. *Rámel* ligero. Pieza con parte vocal y parte instrumental, semejante a los núms. 6 y 41. El tema es similar a uno de los cantos de jota aragonesa. (J. b. 2, cant. XXXV.)

N.° 94. *Rámel* ligero. Toque de corneta, añafil o chirimía. (J. b. 2, cant. CIII.)

N.° 95. *Hezech* ligero. Ejercicio de laúd. (J. b. 2, cantiga XCVIII.)

N.° 96. *Rámel* ligero. Ejercicios de laúd, como si imitasen cantarcillo popular. (J. b. 2, cant. CCCLXII.)

N.° 97. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CIV.)

N.° 98. *Hezech* lento. Toque de corneta, añafil o instrumento semejante. Típico. (J. b. 2, cant. CXXV.)

N.° 99. *Rámel*. Parece tocata de gaita. (J. b. 2, cantiga LXXXIV.)

N.° 100. *Rámel* ligero. Instrumental. (J. b. 2, cant. LXXV.)

N.° 101. *Taquil primero?* Nana. (J. b. 2, cant. 12 de las fiestas, fol. 12 r.°)

N.° 102. *Hezech* ligero. Toque de añafil o chirimía. Típico. (J. b. 2, cant. CCCCI.)

N.° 103. *Hezech*. Parte instrumental de laúd, parte vocal de cante hondo, semejante al polo andaluz actual. (J. b. 2, fol. 2 r.°)

N.° 104. *Hezech*. Parece toque de corneta. (J. b. 2, folio 6 r.°)

N.° 105. *Rámel* ligero. Linda marcha de soldados, peregrinos o viandantes. (J. b. 2, fol. 4 v.° y 5 r.°)

N.° 106. *Rámel*. Pieza instrumental. (J. b. 2, fol. 7 r.° y v.°)

N.° 107. *Hezech* ligero. Marcha o pasacalle. Armonizada en núm. 303. (J. b. 2, fol. 8 v.° y 9 r.°)

N.° 108. *Hezech*. Parece canto de chicos. (Falta en J. b. 2.)

N.° 109. *Taquil primero* o *majuri*. Cante hondo, de carácter similar a las actuales peteneras. Podría ser que su ritmo fuese *taquil segundo*. Es fácil confundir los dos *taquiles* en algunas canciones. (Falta en J. b. 2.)

N.° 110. *Hezech* ligero. Toque de corneta. Publicó esta cantiga Aubry en su *Iter hispanicum*, págs. 40 y 41, con transcripción antigua y moderna. (Falta en J. b. 2.)

N.° 111. *Rámel* ligero. Tema popular. (Falta en J. b. 2.)

N.° 112. *Hezech* ligero. Parece tocata de laúd, que tiene por tema una frase de música popular. (Falta en J. b. 2.)

N.° 113. *Taquil primero* ligero o *hezech*. Tocata de laúd, semejante a la anterior. (Falta en J. b. 2.)

N.° 114. *Hezech* ligero. Toque de corneta. (J. b. 2, cantiga CXII.)

N.° 115. *Hezech* ligero. Ejercicios de laúd. (J. b. 2, cantiga CVIII.)

N.° 116. *Hezech* ligero. Ejercicios de laúd. Publicó Aubry esta cantiga en su *Iter hispanicum*, con transcripción antigua y moderna, pág. 41. (J. b. 2, cantiga CCXXXI.)

N.° 117. *Hezech* ligero. Parece canto infantil. (J. b. 2, cantiga LXXXII.)

N.° 118. *Taquil segundo*. No sé si canto o tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CLXII.)

N.° 119. *Hezech* ligero. Toque de dulzaina o chirimía. (J. b. 2, cant. CCXI.)

N.° 120. *Taquil segundo* ligero. Pieza instrumental. (J. b. 2, cant. XCVII.)

N.° 121. *Hezech* ligero. Paso doble de laúd. (J. b. 2, cantiga CCLXXXV.)

N.° 122. *Taquil segundo* ligero. Pieza vocal o instrumental? El tema se ha conservado en algunas canciones populares de hoy. (J. b. 2, cant. CCLXXIX.)

N.° 123. *Hezech* ligero. Marcha de viandantes. Publicada fotográficamente por Aubry en su *Iter hispanicum*, pág. 52; y por Collet y Villalba en la lámina 8.ª de su *Contribution*. (J. b. 2, cant. C.)

N.° 124. *Rámel*. Parece instrumental. (J. b. 2, cantiga LXXXVIII.)

N.° 125. *Hezech* ligero. Parece tocata de añafil, trompeta o chirimía. (J. b. 2, cant. LXXXIX.)

N.° 126. *Rámel* ligero. Parece instrumental. (Falta en J. b. 2.)

N.° 127. *Rámel*. Parece instrumental. (J. b. 2, cantiga LXXII.)

N.° 128. *Hezech* ligero. Toque de corneta. (J. b. 2, cantiga LXXXIII.)

N.° 129. *Hezech*. ¿Anexir o recitado? Armonizada en número 304. (J. b. 2, cant. V.)

N.° 130. *Hezech* ligero. Armonizada en núm. 305. (J. b. 2, cant. LXXVI.)

N.° 131. *Hezech* ligero. Tocata de laúd con tema de canto

de viandantes. La publicó Aubry en su *Iter hispanicum*, pág. 51, con transcripción antigua y moderna. (J. b. 2, cant. LXXVII.)

N.° 132. *Hezech* ligero. Balada. (J. b. 2, cant. XCIII.)

N.° 133. *Hezech* ligero. Tocata de flauta o chirimía. Bailable. (J. b. 2, cant. XCV.)

N.° 134. *Rámel*. Por lo sencillo parece vulgar. (J. b. 2, cant. XCVI.)

N.° 135. *Rámel*. Semeja a una alborada, como la del número 245. (J. b. 2, cant. XCIX.)

N.° 136. *Hezech* ligero. Bailable. (J. b. 2, cant. CII.)

N.° 137. *Hezech* ligero. Tiene tema hoy popular en Asturias. (J. b. 2, cant. CIX.)

N.° 138. *Hezech* me pareció al principio; ahora creo que es *taquil primero*, por lo cual hay que duplicar el valor de duración de todas las notas de los dos primeros compases de la primera frase (tantas veces cuantas se repite en la canción). Es muy linda. (J. b. 2, cant. CXIV.)

Creo que debe leerse en esta forma:

N.° 139. *Hezech*. Parece nana. (J. b. 2, cant. CXVI.)

N.° 140. *Rámel* ligero. Tocata de gaita. El tema actualmente es popular en Asturias (según me dice don Eduardo Torner). (J. b. 2, cant. CXVII.)

N.° 141. *Rámel*. Una de las más bonitas canciones de esta colección. No es inferior a los célebres Cantos de gondoleros venecianos de Mendelssohn. Armonizada en núm. 306. (J. b. 2, cant. CXVIII.)

N.° 142. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. Publicada por Collet y Villalba en la 9.ª lámina. Publicóla también Aubry en su *Iter*, pág. 54. (J. b. 2, cantiga CXIX.)

N.° 143. *Rámel*. Pieza vulgar de chirimía o gaita. (J. b. 2, cant. CXX.)

N.° 144. *Hezech* ligero. Bailable popular. (J. b. 2, cantiga CXXII.)

N.° 145. *Hezech* ligero. Bonita tocata de laúd. Armonizada en el núm. 307. Publicada por Collet y Villalba en 10.ª lámina. Publicada por Aubry en su *Iter*, página 55; y en su obra *La rythmique des troubadours*, págs. 36 y 37, publica el estribillo. (J. b. 2, cant. CXXIV.)

N.° 146. *Taquil segundo* ligero. Parece bailable. (J. b. 2, cant. CXXVI.)

N.° 147. *Rámel* ligero. Instrumental (flauta o dulzaina). Bailable. (J. b. 2, cant. CXXVII.)

N.° 148. *Taquil primero*. Vocal, como cante hondo. Se reprodujo en facsímil por Valmar, *Cantigas*, tomo I, entre págs. 194 y 195. (J. b. 2, cant. CXXX.)

N.° 149. *Hezech* ligero. Deben ser frases populares, porque se repiten en otras de manera semejante. (J. b. 2, cant. CXXXI.)

N.° 150. *Taquil primero*. Vocal. (J. b. 2, cant. CXXXIII.)

N.° 151. *Taquil primero* allegro. Bonita canción que debió ser popular, porque tiene varias versiones, v. gr., en el núm. 157. Parece una polca moderna o una gavota. Admite dúo de tercia. (J. b. 2, cantiga CXXXIV.)

N.° 152. *Rámel* ligero. Parece instrumental, de flauta o chirimía. (J. b. 2, cant. CXXXV.)

N.° 153. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CXXXVI.)

N.° 154. *Rámel* ligero. Instrumental? (J. b. 2, cantiga CXXXVII.)

N.° 155. *Rámel* ligero. Semeja a varios cantos andaluces hoy populares. Publicáronla Collet y Villalba en su 3.ª lámina. (J. b. 2, cant. CXXXIX.)

N.° 156. *Rámel* ligero. Monótona y vulgar. (J. b. 2, cantiga CXL.)

N.° 157. *Taquil primero* allegro. Versión más popular del núm. 151. (J. b. 2, cant. CXLIII.)

N.° 158. *Taquil segundo*. Bailable. (J. b. 2, cant. CXLIV.)

N.° 159. *Hezech*. Vocal. Bailable. (J. b. 2, cant. CXLV.)

N.° 160. *Hezech* ligero. Pasacalle de laúd. Armonizada en el núm. 308. (J. b. 2, cant. CXLVI.)

N.° 161. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CXLVII.)

N.° 162. *Hezech* ligero. Pieza instrumental; de flauta o chirimía. Bailable. (J. b. 2, cant. CXLVIII.)

N.° 163. *Taquil segundo*. Tocata de gaita. Tiene frases semejantes a las de la muiñeira actual. (J. b. 2, cantiga CL.)

N.° 164. *Hezech* ligero. Tocata de gaita monótona. (J. b. 2, cant. CLI.)

N.° 165. *Hezech*. Tocata de chirimía, bailable. (J. b. 2, cant. CLIV.)

N.° 166. *Hezech* ligero. Tonada o copla bonita. Bailable. Parece popular, porque hay otras de tema semejante. (J. b. 2, cant. CLV.)

N.° 167. *Rámel* ligero. Instrumental. Parece un vals moderno. (J. b. 2, cant. CLVI.)

N.° 168. *Hezech*. Tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CLVIII.)

N.° 169. *Taquil primero*. Pieza vocal muy bonita, género hondo andaluz, donde aparece el salto melódico que se llamaba *diabolus in musica* en la Edad Media. (J. b. 2, cant. CLXI.)

N.° 170. *Hezech* ligero. Canto militar o de viandantes. El tema debe ser popular, porque aparece en varias cantigas. (J. b. 2, cant. CLXIII.)

N.° 171. *Rámel* ligero. Bailable. (J. b. 2, cant. CLXIV.)

N.° 172. *Rámel* ligero. Bailable. (J. b. 2, cant. CLXVI.)

N.° 173. *Hezech* ligero. Canto de viandantes. Marcha cuyo tema es muy popular (según me dice Torner). (J. b. 2, cant. CLXVII.)

N.° 174. *Hezech*. Tocata de chirimía o cantable vulgar. (J. b. 2, cant. CLXVIII.)

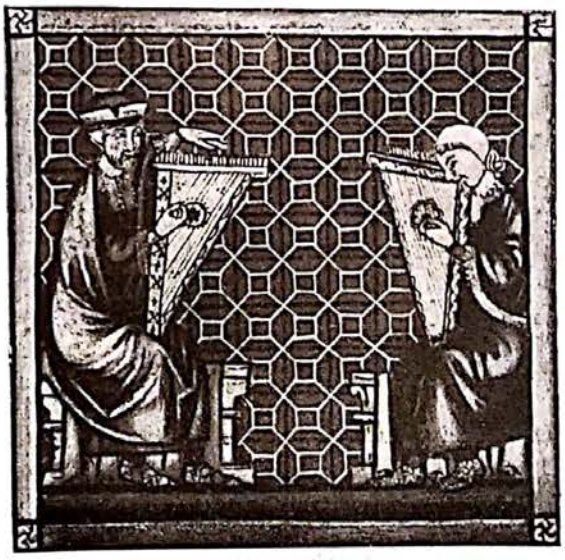
N.° 175. *Hezech* ligero. Parece canto de viandantes, cuya

LOS MÚSICOS DE LAS CANTIGAS

NÚM. I.

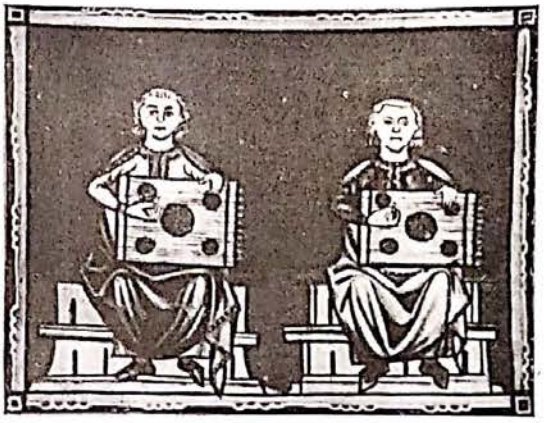
NÚM. III.

NÚM. II.



NÚM. IV.

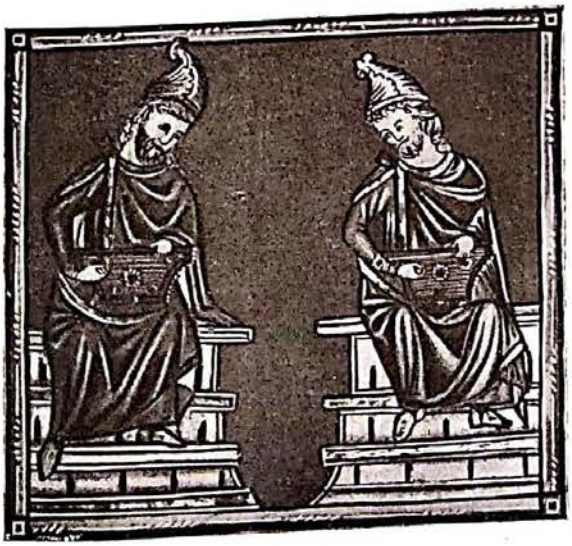
Núm. V.



Núm. VIII.

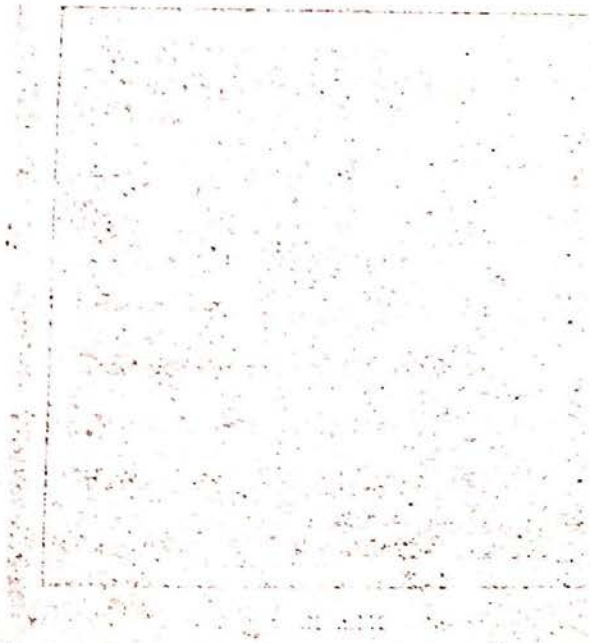
Núm. VI.

Núm. IX.



Núm. VII.

Núm. X.



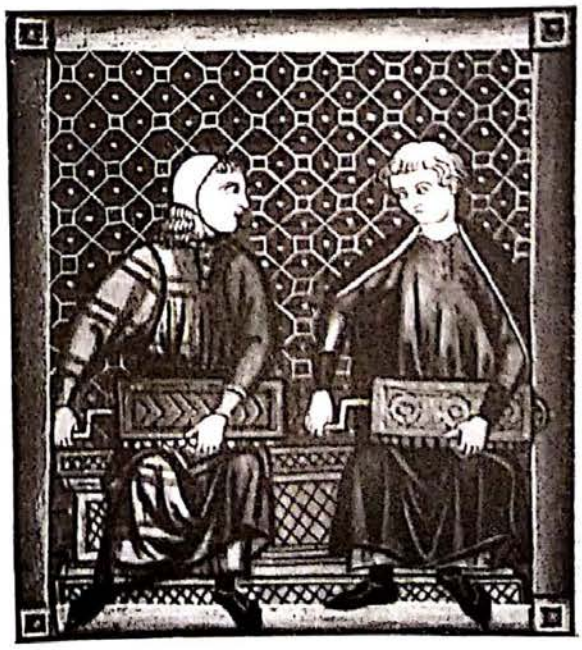
Núm. XI.

Núm. XII.

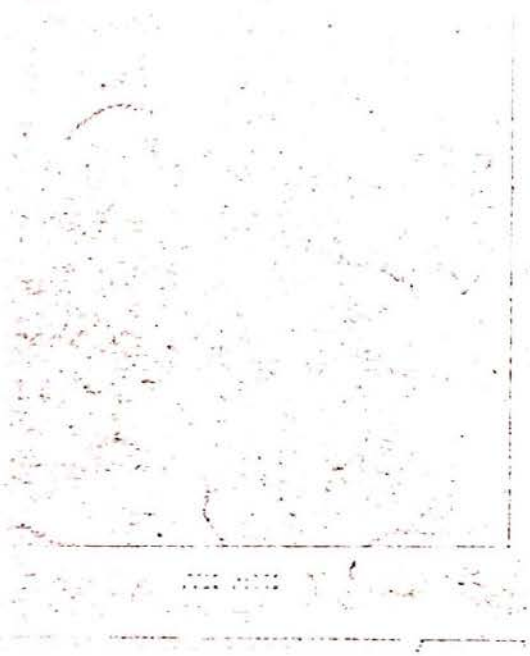
Núm. XIII.

Núm. XIV.

Núm. XV.



Núm. XVI.



Núm. XVII.

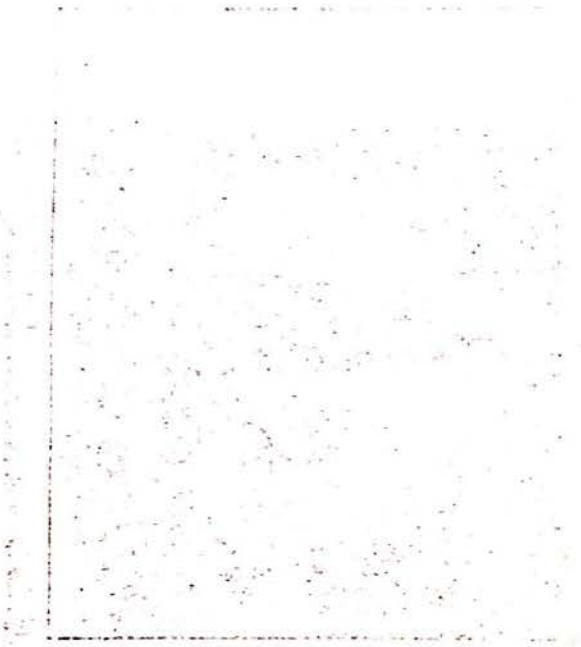
Núm. XX.

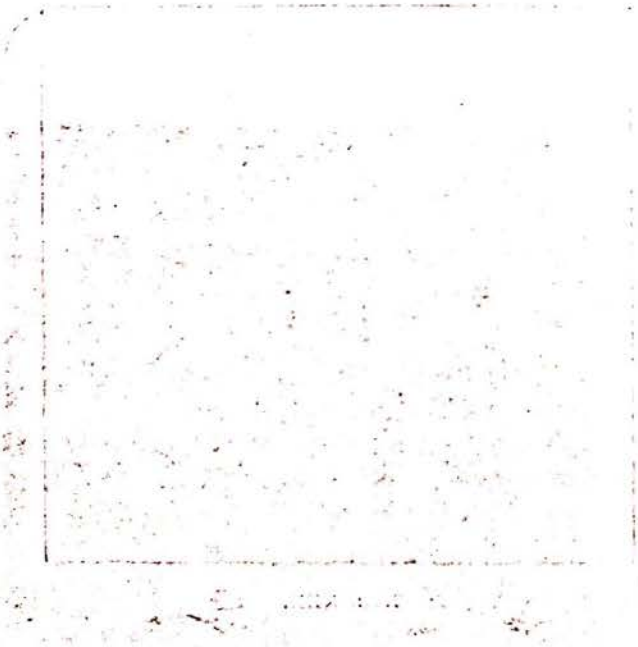
Núm. XVIII.

Núm. XXI.

Núm. XIX.

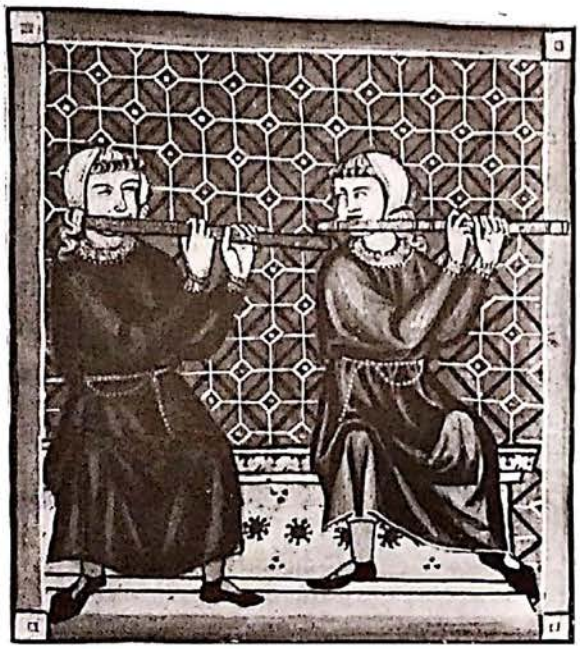
Núm. XXII.





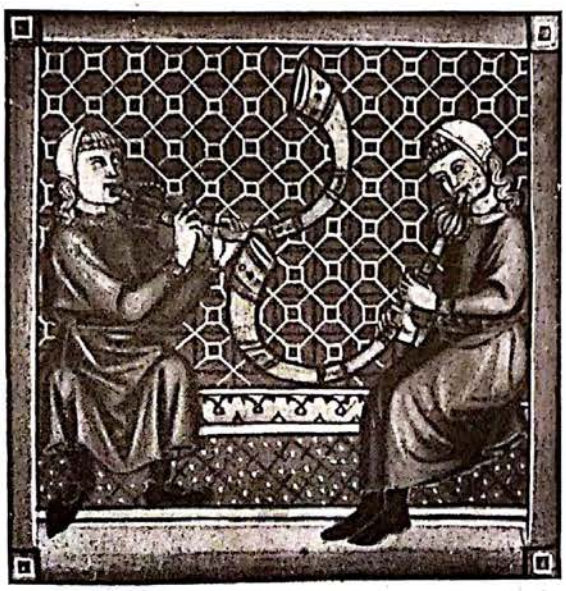
Núm. XXIII.

Núm. XXVI.

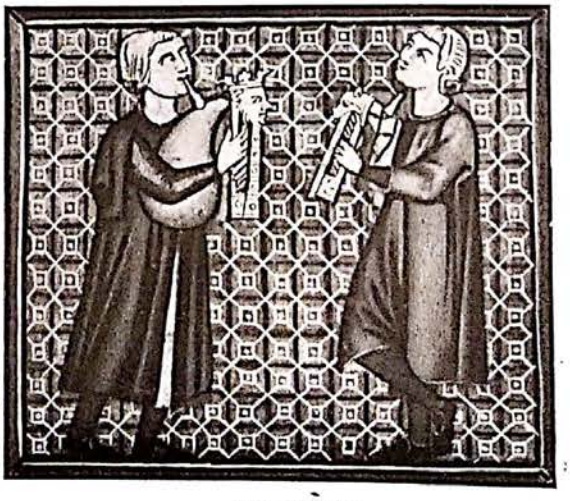


Núm. XXIV.

Núm. XXVII.



Núm. XXV.



Núm. XXVIII.

Núm. XXIX.

Núm. XXXII.

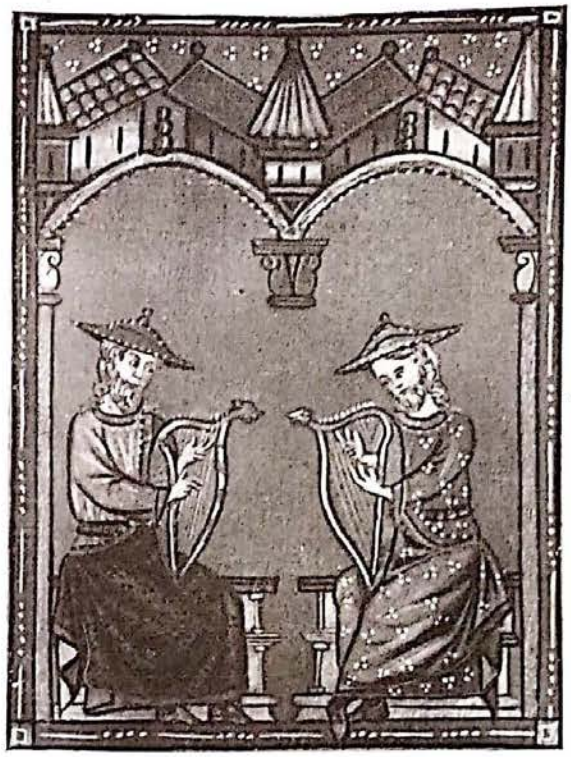
Núm. XXX.

Núm. XXXIII.

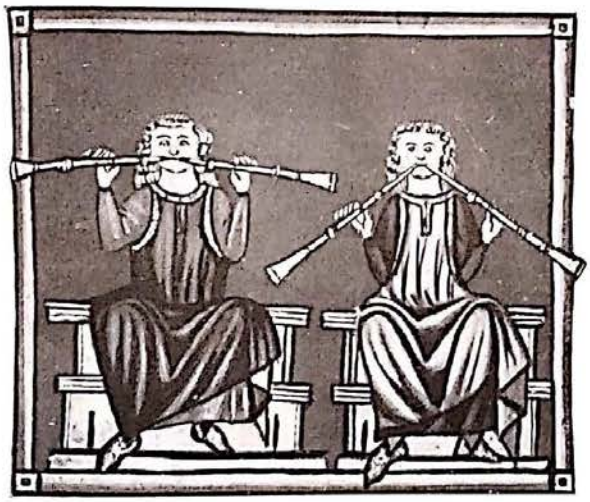
Núm. XXXI.

Núm. XXXIV.

NÚM. XXXV.

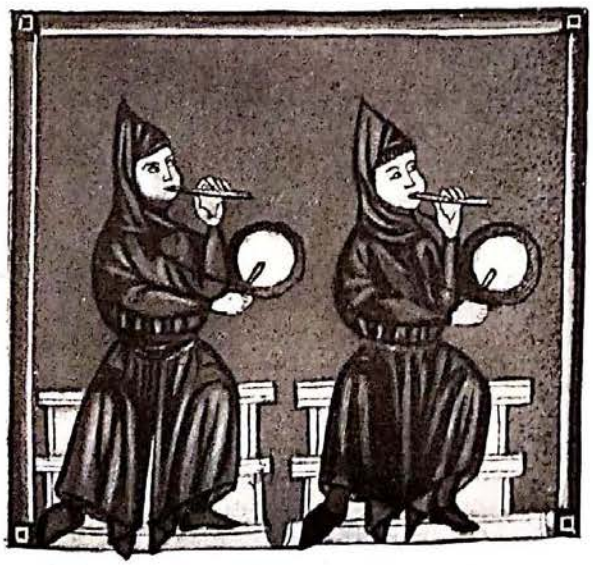


NÚM. XXXVIII.



NÚM. XXXVI.

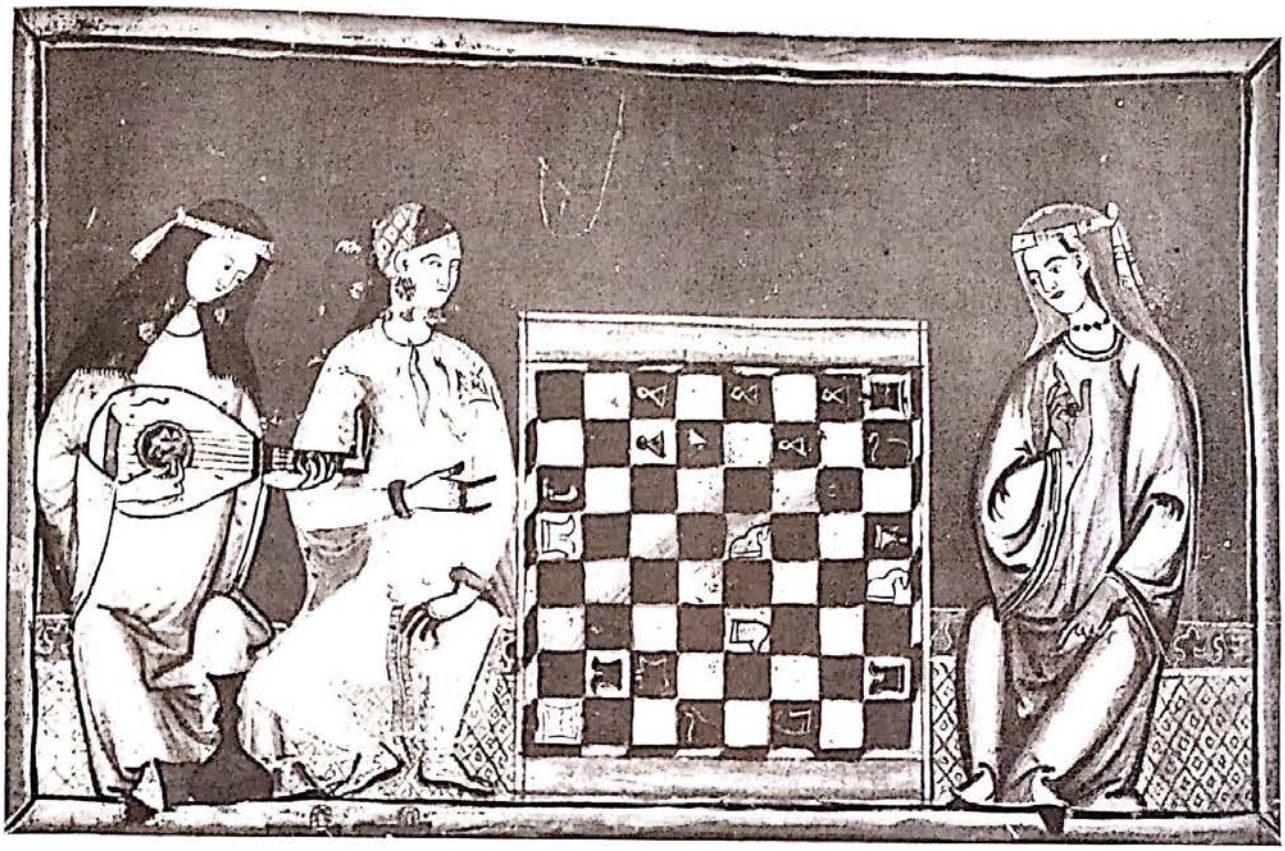
NÚM. XXXIX

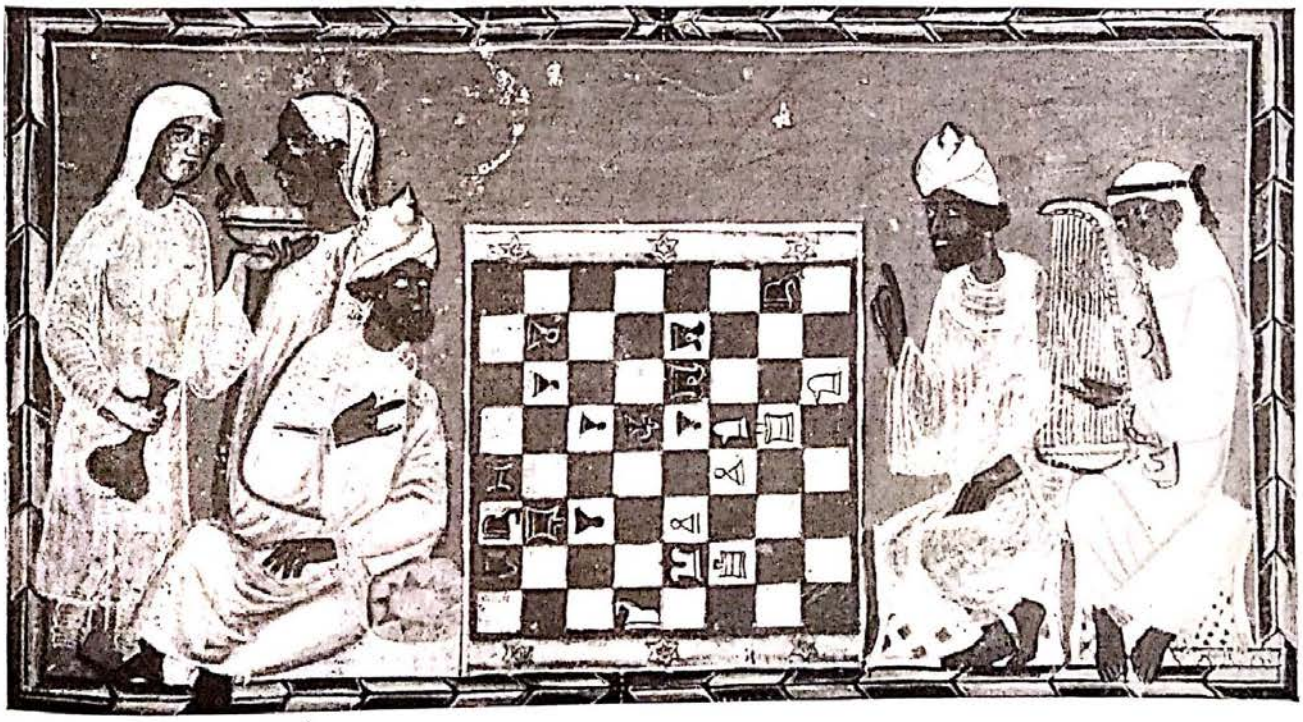


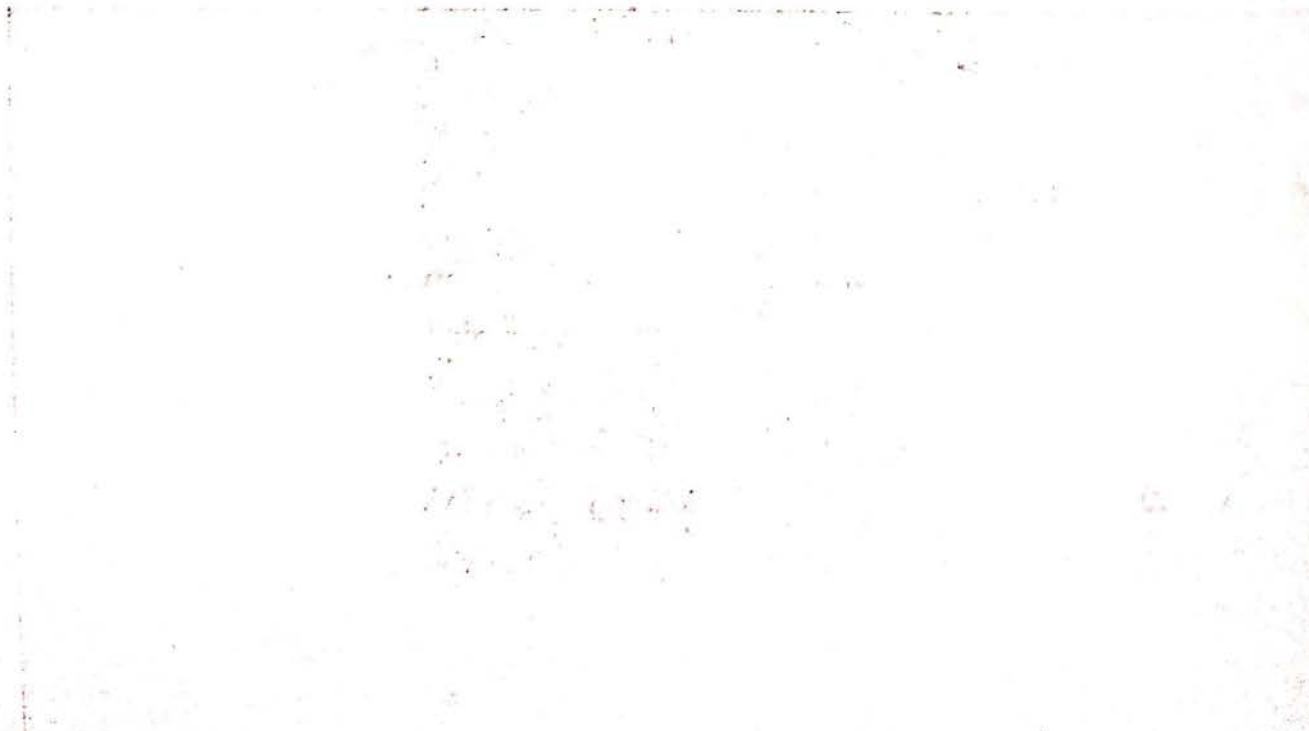
NÚM. XXXVII.

NÚM. XL

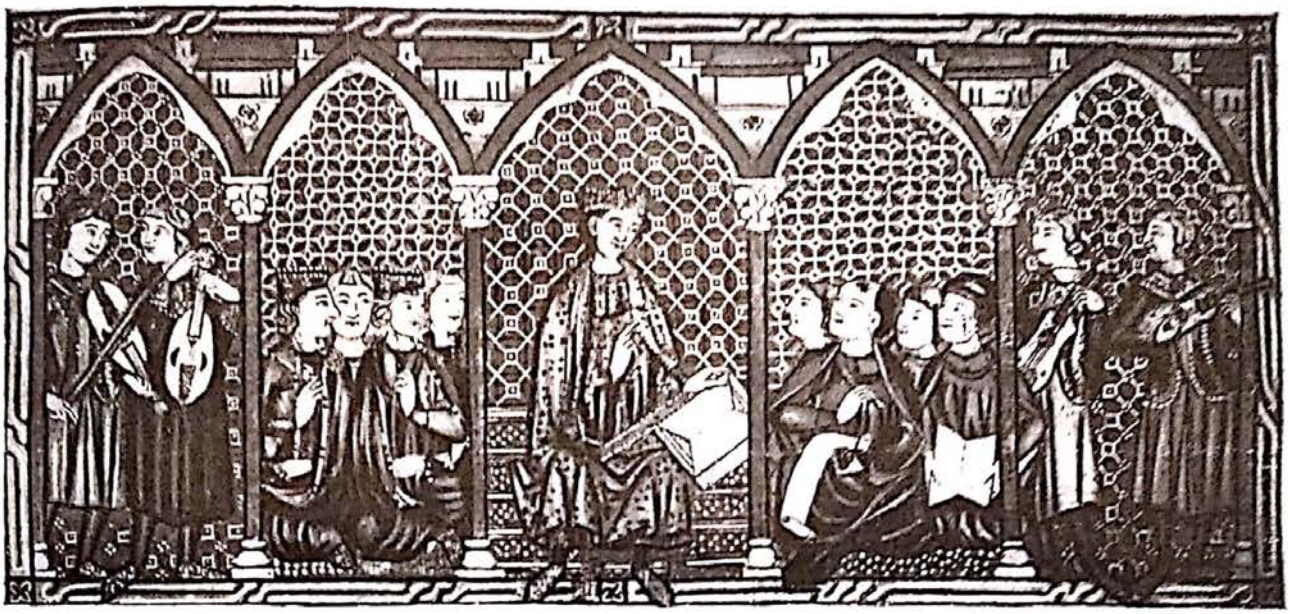
Escenas musicales del *Libro de los juegos.*







Viñetas de los mss. *J. b. 2* y *T. j. 1* representando la ejecución de las Cantigas.



primera frase semeja la de las sevillanas actuales. (J. b. 2, cant. CLXXI.)

N.° 176. *Hezech* ligero. Tocata de chirimía vulgar. (J. b. 2, cant. CLXXII.)

N.° 177. *Rámel* ligero. Tocata de flauta o chirimía. (J. b. 2, cant. CLXXIII.)

N.° 178. *Hezech*. Himno de romeros o viandantes. Armonizada en el núm. 309. (J. b. 2, cant. CLXXIV.)

N.° 179. *Hezech* ligero. Ejercicio escolástico de laúd. (J. b. 2, cant. CLXXV.)

N.° 180. *Hezech* ligero. Tema de trompeta hecha tocata de laúd. Publicáronla Collet y Villalba en la lámina 11.ª (J. b. 2, cant. CLXXVI.)

N.° 181. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CLXXVII.)

N.° 182. *Hezech*. Parece cantable, pero semeja tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CLXXXI.)

N.° 183. *Rámel* ligero. Balada, como tocata de laúd; parece vals. (J. b. 2, cant. CLXXXIII.)

N.° 184. *Hezech* ligero. Bonita canción, cuyo tema es aún popular en varias regiones de España. (J. b. 2, cantiga CLXXXIV.)

N.° 185. *Rámel* ligero. Tocata de flauta o chirimía. (J. b. 2, cant. CLXXXV.)

N.° 186. *Hezech* ligero. Bonita tocata de laúd. Publicáronla Collet y Villalba en la lámina 12.ª (J. b. 2, cantiga CLXXXVI.)

N.° 187. *Rámel*. Instrumental de gaita. (J. b. 2, cantiga CLXXXVIII.)

N.° 188. *Rámel*. Instrumental, de instrumentos de viento. Publicáronla Collet y Villalba en la lám. 13.ª de su *Contribution*. Aubry la publicó en su *Iter*, pág. 44. (J. b. 2, cant. CLXXXIX.)

N.° 189. *Hezech*. Tocata vulgar de chirimía. (J. b. 2, cantiga CXCI.)

N.° 190. *Hezech*. Canto popular de marcha imitando toque de trompeta. (J. b. 2, cant. CXCII.)

N.° 191. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CXCVII.)

N.° 192. *Hezech* ligero. Bailable o marcha. Tocata de flauta. Tema popular. (J. b. 2, cant. CXCVIII.)

N.° 193. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CXCIX.)

N.° 194. *Hezech*. Tocata de laúd o salterio. Publicada por Pedrell. (J. b. 2, cant. CC.)

N.° 195. *Rámel* ligero. Tocata de chirimía o canto popular. (J. b. 2, cant. CCII.)

N.° 196. *Rámel* ligero. Tocata de flauta o dulzaina. (J. b. 2, cant. CCIII.)

N.° 197. *Hezech*. Tocata de flauta o chirimía. Tema popular que aparece en otras. (J. b. 2, cant. CCIV.)

N.° 198. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, típica. (J. b. 2, cantiga CCV.)

N.° 199. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, con tema popular. (J. b. 2, cant. CCVII.)

N.° 200. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, típica. (J. b. 2, cantiga CCVIII.)

N.° 201. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. Tema popular. (J. b. 2, cant. CCXII.)

N.° 202. *Rámel* ligero. Bonita canción bailable, como vals. (J. b. 2, cant. CCXIII.)

N.° 203. *Rámel* ligero. Bailable, como la anterior. (J. b. 2, cant. CCXIV.)

N.° 204. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. Tema popular. (J. b. 2, cant. CCXV.)

N.° 205. *Rámel* ligero. Bailable, como vals. (J. b. 2, cantiga CCXVI.)

N.° 206. *Rámel* ligero. Instrumental, bailable, como vals. (J. b. 2, cant. CCXIX.)

N.° 207. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCXXIV.)

N.° 208. *Rámel*. Tocata de gaita. Bonita o sentida. (J. b. 2, cant. CCXXVI.)

N.° 209. *Rámel*. Vocal, como sevillanas floreadas. Publicada por Pedrell en su *Salterio sacro hispano* (J. b. 2, cant. CCXXX.)

N.° 210. *Rámel*. Nana. (J. b. 2, cant. CCXXXII.)

N.° 211. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCXXXIII.)

N.° 212. *Taquil segundo*. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCXXXV.)

N.° 213. *Hezech* ligero. Bonita canción bailable. (J. b. 2, cant. CCXXXVIII.)

N.° 214. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. Armonizada en el núm. 310. (J. b. 2, cant. CCXLII.)

N.° 215. *Hezech* ligero. Tocata de flauta. (J. b. 2, cantiga CCXLV.)

N.° 216. *Hezech*. Canto de romeros. (J. b. 2, cantiga CCXLVI.)

N.° 217. *Rámel* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCXLVIII.)

N.° 218. *Hezech* ligero. Canción bailable. (J. b. 2, cantiga CCXLIX.)

N.° 219. *Hezech*. Canto popular. (J. b. 2, cant. CCL.)

N.° 220. *Rámel*. Muy bonita canción; semeja una alborada. (J. b. 2, cant. CCLII.)

N.° 221. *Hezech* ligero. Parece tema de canción popular. (J. b. 2, cant. CCLIII.)

N.° 222. *Rámel* ligero. Bailable, como vals. (J. b. 2, cantiga CCLIV.)

N.° 223. *Hezech* ligero. Tocata de chirimía; vulgar. (J. b. 2, cant. CCLVIII.)

N.° 224. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, con tema popular. (J. b. 2, cant. CCLXIII.)

N.° 225. *Hezech* ligero. Canto popular o infantil. (J. b. 2, cant. CCLXIV.)

N.° 226. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. Tema popular. Armonizada en el núm. 311. (J. b. 2, cantiga CCLXVII.)

N.° 227. *Ramel* ligero. Bailable, como vals. (J. b. 2, cantiga CCLXIX.)

N.° 228. *Hezech*. Bonita canción. Publicáronla Collet y Villalba en las 4.ª y 5.ª láminas. (J. b. 2, cantiga CCLXX.)

N.° 229. *Rámel* ligero. Bailable. (J. b. 2, cant. CCLXXII.)

N.º 230. *Hezech* ligero. Danza instrumental. Tema popular. (J. b. 2, cant. CCLXXX.)

N.º 231. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCLXXXI.)

N.º 232. *Taquil segundo* lento. Canto triste, como soleá gitana. Armonizada en el núm. 312. (J. b. 2, cantiga CCLXXXIII.)

N.º 233. *Taquil primero,* lento. Bonita canción, como las soleares andaluzas actuales. Armonizada en el número 313. (J. b. 2, cant. CCLXXXIV.)

N.º 234. *Taquil primero.* Nana. (J. b. 2, cant. CCLXXXVI.)

N.º 235. *Hezech* ligero. Canto infantil. (J. b. 2, cantiga CCLXXXVII.)

N.º 236. *Rámel* ligero. Tocata de flauta, bailable. (J. b. 2, cant. CCXCI.)

N.º 237. *Hezech.* Canción vulgar o infantil. (J. b. 2, cantiga CCXCIII.)

N.º 238. *Rámel.* Tocata de gaita o canto infantil. (J. b. 2, cant. CCXCVII.)

N.º 239. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CCC.)

N.º 240. *Taquil primero,* lento. Canción triste, como cante hondo andaluz actual. (J. b. 2, cant. CCCI.)

N.º 241. *Hezech.* Bonita canción bailable. (J. b. 2, cantiga CCCIII.)

N.º 242. *Rámel.* Tocata de gaita o dulzaina. (J. b. 2, cantiga CCCV.)

N.º 243. *Hezech.* Bailable. (J. b. 2, cant. CCCVI.)

N.º 244. *Rámel* ligero. Bailable, como vals. (J. b. 2, cantiga CCCVII.)

N.º 245. *Rámel* lento. Bonita canción, como alborada. Armonizada en el núm. 314. (J. b. 2, cant. CCCIX.)

N.º 246. *Hezech.* Bailable. (J. b. 2, cant. CCCXIII.)

N.º 247. *Rámel* ligero. Bailable, como vals. (J. b. 2, cantiga CCCXX.)

N.º 248. *Hezech.* Tocata de laúd, con tema popular. (J. b. 2, cant. CCCXXII.)

N.º 249. *Taquil primero* lento. Bonita canción, como de cante hondo andaluz. Armonizada en el núm. 315. (J. b. 2, cant. CCCXXIII.)

N.º 250. *Hezech.* Tocata de laúd o de salterio. (J. b. 2, cant. CCCXXIV.)

N.º 251. *Taquil primero.* Cantable. Recitado o anexir. (J. b. 2, cant. CCCXXVI.)

N.º 252. *Rámel* ligero. Nana. (J. b. 2, cant. CCCXXVII.)

N.º 253. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, con tema que aún es hoy popular en Asturias, según me dice Eduardo Torner. (J. b. 2, cant. CCCXXVIII.)

N.º 254. *Hezech* ligero. Canto que parece popular. (J. b. 2, cant. CCCXXX.)

N.º 255. *Hezech* ligero. Canto de viandantes. (J. b. 2, cantiga CCCXXXIII.)

N.º 256. *Hezech* ligero. Tocata de flauta o chirimía. (J. b. 2, cant. CCCXXXIV.)

N.º 257. *Hezech* ligero. Tocata de flauta o chirimía. Bailable, popular. (J. b. 2, cant. CCCXXXV.)

N.º 258. *Hezech.* Tocata de laúd, con tema popular. (J. b. 2, cant. CCCXXXVI.)

N.º 259. *Hezech ligero.* Melodía popular derivada de toque de trompeta o añafil. (J. b. 2, cant. CCCXXXVII.) Consérvase una frase de esta melodía en la muiñeira. (J. b. 2, cant. CCCXXXVIII.)

N.º 261. *Taquil segundo.* Tocata de gaita. Consérvase hoy una frase de esta melodía en la muiñeira. (J. b. 2, cant. CCCXXXIX.)

N.º 262. *Taquil primero o majurí.* Bonita canción, cuyo tema se conserva hoy como popular en las playeras andaluzas. Publicáronla Collet y Villalba en la 6.ª lámina. (J. b. 2, cant. CCCXL.)

N.º 263. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, con tema popular. (J. b. 2, cant. CCCXLIV.)

N.º 264. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCCXLV.)

N.º 265. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCCXLVI.)

N.º 266. *Hezech* ligero. Bonita tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CCCXLVIII.)

N.º 267. *Taquil primero.* Bonita canción de género hondo andaluz. Me parece que quedan restos de una melodía semejante en el *Bexeraf* de Túnez. (J. b. 2, cant. CCCLII.)

N.º 268. *Hezech* ligero. Tocata de flauta o chirimía, con tema cantable popular. (J. b. 2, cant. CCCLIV.)

N.º 269. *Hezech* ligero. Tocata vulgar de chirimía. (J. b. 2, cant. CCCLV.)

N.º 270. *Hezech* ligero. Canto popular. (J. b. 2, cantiga CCCLVI.)

N.º 271. *Rámel* ligero. Tocata de laúd, bailable, como vals. (J. b. 2, cant. CCCLVII.)

N.º 272. *Hezech* ligero. Tocata de laúd. (J. b. 2, cantiga CCCLIX.)

N.º 273. *Hezech.* Tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CCCLXI.)

N.º 274. *Rámel* ligero. Tocata de flauta. Bailable como vals. Armonizada en el núm. 316. (J. b. 2, cantiga CCCLXIV.)

N.º 275. *Hezech* ligero. Tocata de chirimía. Bailable. (J. b. 2, cant. CCCLXVII.)

N.º 276. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, con tema popular. (J. b. 2, cant. CCCLXVIII.)

N.º 277. *Rámel* ligero. Instrumental, con tema vocal. (J. b. 2, cant. CCCLXIX.)

N.º 278. *Taquil primero.* Cantable, o tocata de laúd. (J. b. 2, cant. CCCLXX.)

N.º 279. *Hezech* ligero. Tocata de laúd, o de salterio. (J. b. 2, cant. CCCLXXI.)

N.º 280. *Hezech* ligero. Tocata de chirimía. (J. b. 2, cantiga CCCLXXIV.)

N.º 281. *Hezech* ligero. Tocata de salterio o canún (J. b. 2, cant. CCCLXXVI.)

N.º 282. *Hezech* ligero. Tocata de chirimía. Bailable. (J. b. 2, cant. CCCLXXVIII.)

N.º 283. *Hezech* ligero. Bonita canción, que semeja tocata de laúd o flauta. (J. b. 2, cant. CCCLXXXI.)

N.º 284. *Hezech.* Bailable. (J. b. 2, cant. CCCLXXXIII.)

N.º 285. *Taquil segundo.* Tocata de gaita o chirimía. (J. b. 2, cant. CCCLXXXIV.)

N.º 286. *Hezech* ligero. Tocata de chirimía. Tema popular. (J. b. 2, cant. CCCLXXXV.)

N.º 287. *Rámel* ligero. Tocata de chirimía o trompeta. (J. b. 2, cant. CCCLXXXVI.)

N.º 288. *Hezech* ligero. Bailable. (J. b. 2, cantiga CCCLXXXVII.)

N.º 289. *Hezech*. Tiene una frase que parece vocal y otra instrumental. (J. b. 2, cant. CCCLXXXVIII.)

N.º 290. *Taquil segundo*. Tocata de chirimía. El tema es aún hoy popular en Asturias, según Eduardo Torner. (J. b. 2, cant. CCCXC.)

N.º 291. *Hezech* lento. Canto cuyo tema ha quedado como popular en la jota aragonesa. Armonizada en el núm. 317. (J. b. 2, cant. CCCXCI.)

N.º 292. *Taquil primero*. Cantable. (J. b. 2, cantiga CCCXCIII.)

N.º 293. *Taquil primero* lento. Canto triste, como cante hondo andaluz. Armonizada en el núm. 318. (J. b. 2, cant. CCCXCIV.)

N.º 294. *Hezech*. Canto que parece popular. (J. b. 2, cantiga CCCXCIX.)

N.º 295. *Rámel*. Bonita canción de jota, con ritmo de barcarola. Armonizada en el núm. 319. (J. b. 2, cantiga CCCC.)

N.º 296. Es el núm. 1 armonizado. *Taquil segundo*. He marcado en el acompañamiento el ritmo y la armonía mediante tres notas por compás. La alternativa armónica es sencillísima: tónica y dominante. Dos veces, en cadencia suspensiva, modula a dominante. Como hay otras de género similar en que aparece el fenómeno, no cabe duda. Le he puesto dúo de tercia en la mayoría de las notas, porque parece exigirlo la melodía, como muchas otras de esta colección.

N.º 297. Es el núm. 2 armonizado. *Rámel*, pausado. La pieza es instrumental. Marcha cortesana. Bimodal. La he transportado de *re* menor a *sol* menor, para más fácil ejecución en el piano. El acompañamiento está constituído por tres golpes: uno, fuerte, de más duración; dos, débiles, de corta duración (siguiendo las indicaciones de los mensuralistas orientales). La mano izquierda, al propio tiempo que señale la alternativa armónica, debe imitar el sordo ruido de los tambores.

N.º 298. Es el núm. 11 armonizado. *Taquil segundo*. Bimodal. Bonita melodía en que el modo menor aparece enérgico, rudo y varonil, mientras que la frase del modo mayor es tierna y delicada.

N.º 299. Es el núm. 29 armonizado. *Majurí*. El acompañamiento hecho con cuatro notas por compás, marcando los golpes rítmicos y la alternativa armónica. He puesto dúo de tercia, excepto en alguna cadencia, en que uso el de sexta. Su ritmo es el de la habanera actual. Transportado a *sol* menor, para más fácil ejecución al piano.

N.º 300. Es el núm. 40 armonizado. *Rámel* pausado. Pieza para instrumentos de sonidos que se mantienen *ad libitum*. Para su máximo efecto convendrá ejecutarla con armonium. Bimodal. Ofrece en conjunto los principales acordes que forman el sistema armónico de esta música. La cadencia final se verifica en dominante del modo menor.

N.º 301. Es el núm. 69 armonizado. Pieza en que lo imperfecto de la notación da lugar a duda respecto al ritmo: lo mismo podría ser *taquil segundo* que *rámel*. Me he decidido por lo primero, por creer que le da mayor viveza. Si se quiere ver el distinto efecto, no hay más que dar el mismo valor de duración a las tres notas del acompañamiento, dejando sin acento la segunda. En el *rámel* sólo se acentúan dos; en el *taquil segundo* se acentúan las tres. Recuérdese lo que acerca de la acentuación dijimos en el capítulo XXI, y téngase por repetido para todas éstas.

N.º 302. Es el núm. 78 armonizado. *Hezech*. El acompañamiento, melódico y arpegiado, simulando la guitarra u otro similar instrumento de cuerda. La melodía requiere dúo de tercia. Tema popular al que algún virtuoso, para lucirse, ha añadido una frase final declamada *ad libitum*. Hoy se conserva un tema similar en canciones de jota aragonesa.

N.º 303. Es el núm. 107 armonizado. *Hezech*. Acompañamiento semejante al anterior. Dúo de tercia en todas las notas, menos en la cadencia en tónica. Modulación a dominante en cadencia suspensiva, como en otras piezas similares.

N.º 304. Es el núm. 129 armonizado. *Hezech*. Créola música que primitivamente sería de anexir o recitado, acoplada aquí a forma más popular. Las modulaciones, aun siendo a los mismos tonos o modos que en otras, se distinguen por su rapidez. La expresión es muy variada: se pasa de lo áspero y rudo a lo delicado y amoroso. En las colecciones de los troveros hay bastantes parecidas a éstas, con tópicos melódicos similares.

N.º 305. Es el núm. 130 armonizado. *Hezech*. De naturaleza semejante a los anteriores. Modulación a dominante.

N.º 306. Es el núm. 141 armonizado. *Rámel*. A mi modo de ver es la pieza de arte más exquisito que hay en esta colección. Admite dúo; pero basta una voz para apreciar su extremada hermosura. Tiene toda la riqueza de alternativas armónicas de las bimodales.

N.º 307. Es el núm. 145 armonizado. *Hezech*. Tocata de laúd. Le he puesto acompañamiento contrapuntado y melódico, como si tocasen dos laúdes. Pueden verse en esta pieza los tópicos armónicos y melódicos de las bimodales de este instrumento.

N.º 308. Es el núm. 160 armonizado. *Hezech*. Tocata de laúd. Pasacalle. La modulación de menor a mayor es rápida, sin preparación especial; pero la vuelta al menor está hecha con hábil y artística preparación. Admite dúo.

N.º 309. Es el núm. 178 armonizado. *Hezech*. Himno de romeros o viandantes y, como tal, orfeónica, a va-

rias voces. Modulación pasajera a tono de dominante.

N.° 310. Es el núm. 214 armonizado. *Hezech.* Tocata de laúd. Acompañamiento contrapuntado.

N.° 311. Es el núm. 226 armonizado. *Hezech.* Tocata de laúd. Dúo de tercia. La hemos puesto aquí para que se vea el balanceo armónico que suele caracterizar a las de esta clase.

N.° 312. Es el núm. 232 armonizado. *Taquil segundo,* pausado. Canción triste, de cante hondo andaluz. Dúo de tercia en la región de la escala del modo menor, más dispuesta a producir impresión dolorosa. Nótese la rara cadencia final en segunda. Me he atrevido a ponerle frase de preludio, con ritornello de la misma al fin por considerar que así se produce mejor la sensación de cadencia final. La frase añadida es un tópico andaluz actual.

N.° 313. Es el núm. 233 armonizado. *Taquil primero.* El tema de esta canción ha debido ser muy popular en toda la Edad Media y Moderna en España. Hoy es el de las soleares andaluzas y otras canciones del centro y norte de España. La armonizo para que se note bien el ritmo que antiguamente tenía.

N.° 314. Es el núm. 245 armonizado. *Rámel.* Es una lindísima alborada. Y la califico así, porque en el *Cancionero de Palacio* (siglos XV y XVI) hay una de tema semejante en el núm. 6, que es canción popular, la cual me ha servido de tipo para fijar la modulación a la dominante del modo menor en esta cantiga, cosa en que no hubiera sido fácil atinar sin ese precedente.

N.° 315. Es el núm. 249 armonizado. *Taquil primero.* La armonizo para que se vean claramente ejemplos del vario oficio de una nota cuya entonación es problemática en algunos casos: unas veces es quinta nota del modo mayor; otras, sensible del modo menor. El acompañamiento parece que podría hacerse simulando un sonido parecido al de las campanas.

N.° 316. Es el núm. 274 armonizado. *Rámel* allegro. Curioso ejemplo de modulación al tono de la dominante preparado por alteración cromática que se oye dos o tres veces para modular al fin, y luego volver rápidamente al tono primitivo, quitando el accidente a la nota alterada. Dúo de tercia.

N.° 317. Es el núm. 291 armonizado. *Hezech.* Melodía popular manejada por virtuoso. Hay versiones más sencillas. El tema lo conservan hoy algunas jotas aragonesas. El movimiento armónico es muy sencillo: tónica y dominante, con largo balanceo. Le he puesto pobrísimo acompañamiento indicando sólo la alternativa de acordes. El que realmente requiere esta pieza vocal es el de un rumor sordo de arpegiados rapidísimos de guitarra, que no es fácil imitar en el piano con la sola mano izquierda; requeriría las dos manos.

N.° 318. Es el núm. 293 armonizado. *Taquil primero.* Pieza vocal, semejante a las soleares gitanas de Andalucía. El dúo de tercia va por la región de la escala más a propósito para expresar la tristeza, con la sucesión, casi exclusiva, de acorde de dominante y superdominante del modo menor. Esa monotonía armónica acrece la sensación de tristeza, pues los intervalos de las notas de ambos acordes se suceden en semitonos.

N.° 319. Es el núm. 295 armonizado. *Rámel.* Canto de jota con el ritmo de barcarola. Debe ser para barítono, porque las frases de lucimiento declamatorio están en la región más baja. Como en casi todas las de esta clase, el balanceo armónico entre acordes de tónica y dominante es de largo período, es decir, que el mismo acorde se conserva durante varios compases.

N.° 320. Es transcripción sencilla de la melodía núm. I de las cuatro que se conservan de Marcabrú, publicadas por Aubry. Tiene el tono y las inflexiones melódicas de la mayor arte de las tocatas de laúd que aparecen en las Cantigas. Género *rámel.*

N.° 321. Transcripción de la II de Marcabrú. *Rámel.* Semejante a las marchas cortesanas de las Cantigas. Instrumental, como la cantiga núm. 2.

N.° 322. Transcripción de la III de Marcabrú. *Hezech.*

N.° 323. Transcripción de la IV de Marcabrú. *Rámel.*

N.° 324. Es el núm. 320 armonizado. Se le ha puesto acompañamiento semejante a otras similares piezas de las cantigas del género *rámel.*

N.° 325. Es el núm. 321 armonizado. *Rámel.* Este género admite acompañamiento rítmico variado: o una negra con puntillo señalando el golpe más fuerte; o una negra y una corchea (la primera para el golpe fuerte, la segunda para el débil); o una negra y dos semicorcheas (como se indica en el núm. 297); o tres corcheas de distinta acentuación (la primera fuerte, la segunda sin acento y la tercera con acento débil). Hemos usado de variantes en este caso para dar más viveza a las frases menos movidas de la melodía de Marcabrú. De ese modo creo que se acentúa muy bien la belleza solemne de esta hermosa pieza.

N.° 326. Es el núm. 322 armonizado. *Hézech.* La hemos armonizado de modo semejante a sus similares cantigas. Tiene, como éstas, modulación al tono de quinta, con los mismos caracteres. Admite dúo de tercia.

N.° 327. Es el núm. 323 armonizado. *Rámel.* Esta melodía parece original de Marcabrú, sugerida, tal vez, por las fórmulas de acompañamiento instrumental de albogue, que él aprendería en España. Es bimodal y tiene la cadencia tópica de las tocatas de laúd.

TEXTOS MUSICALES

PRIMERA PARTE

REPRODUCCIONES FOTOGRAFICAS DEL MS. DE LAS CANTIGAS

SECCION 1.ª

REPRODUCCION DEL MS. N.º 10069 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

1.

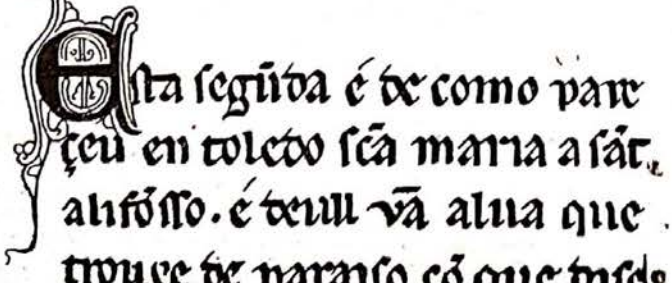
PRÓLOGO, fol. 9 v.°

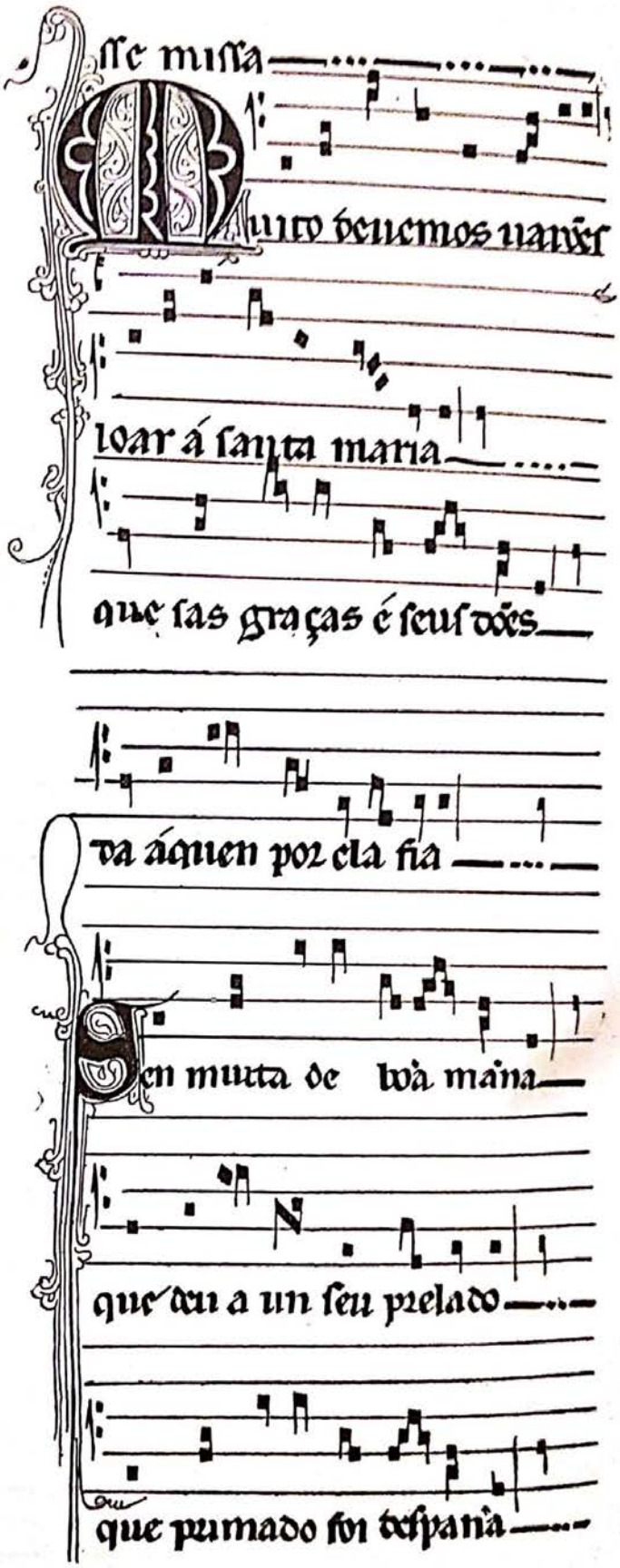
2.

CANTIGA I, fol. 10 r.°

3.

CANTIGA II, fol. 11 r.° y v.°



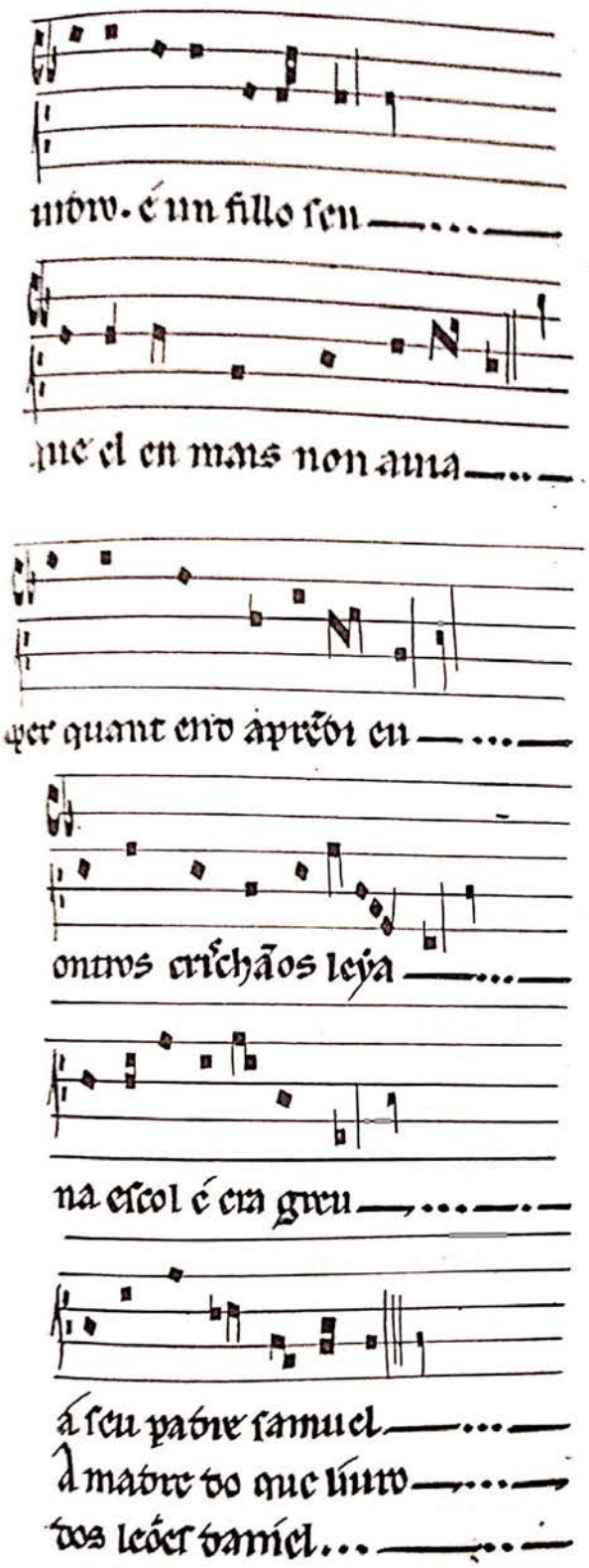


4.

CANTIGA III, fol. 12 r.° y v.°

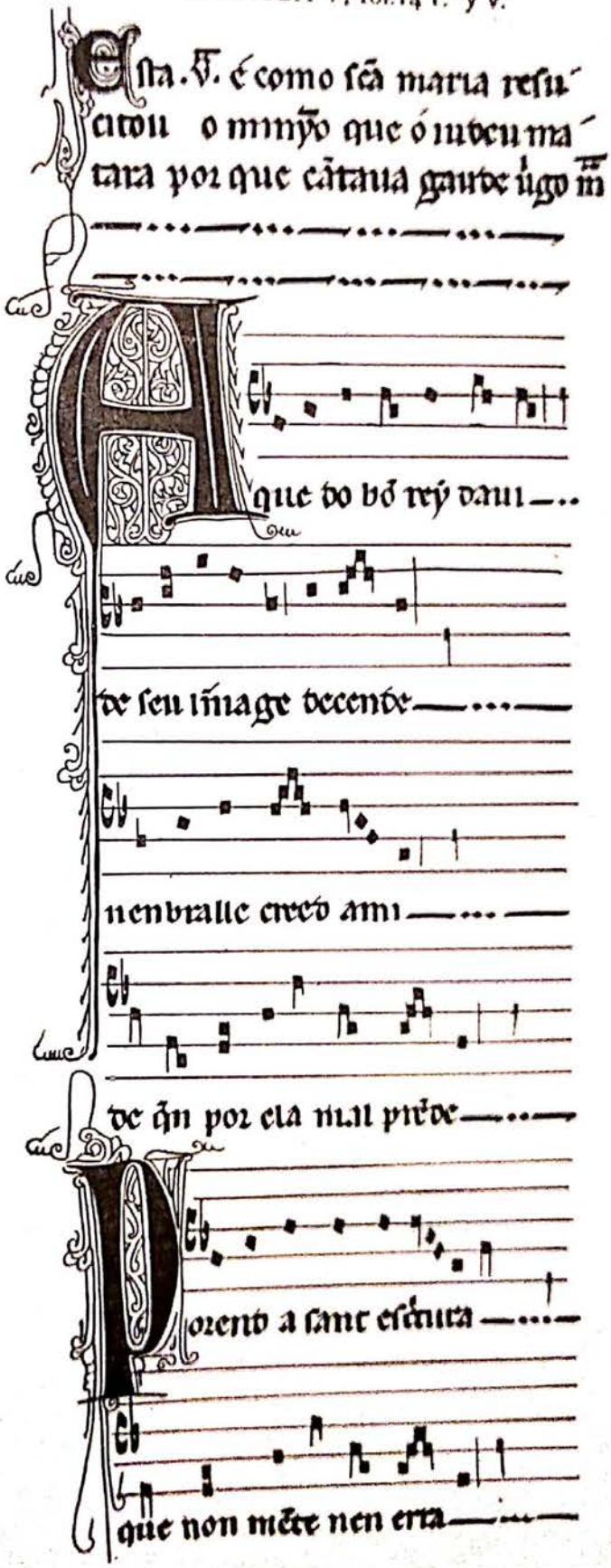
5.

CANTIGA IV, fol. 12 v.° y 13 r.°



6.

CANTIGA V, fol. 14 r.° y v.°



7.

CANTIGA VI, fol. 16 r.° y v.°

8.

CANTIGA VII, fol. 17 r.°

Esta · viij · é como sẽa m̃ guardou de morte á ontrada dona de roma á que ó demo acusou pola fazer ẽmar...

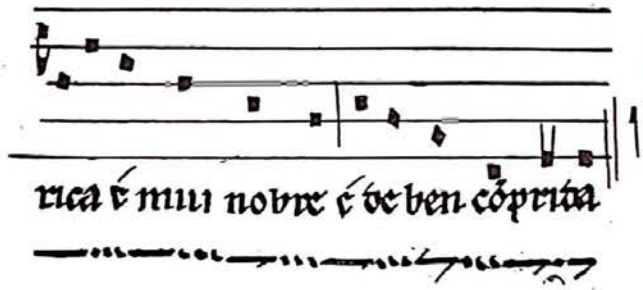
9.

CANTIGA VIII, fol. 18 r.°

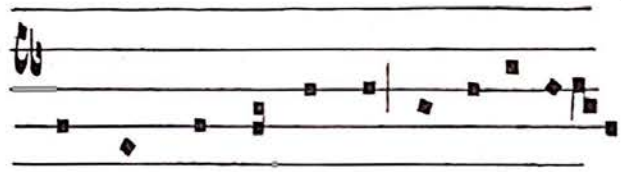
10.

CANTIGA IX, fol. 19 r.° y v.°

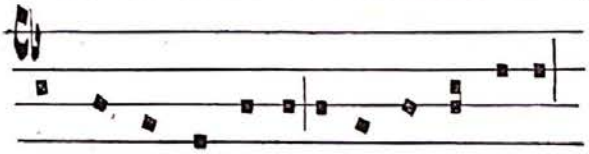
mui fazedor dalgué de todo mal ẽta



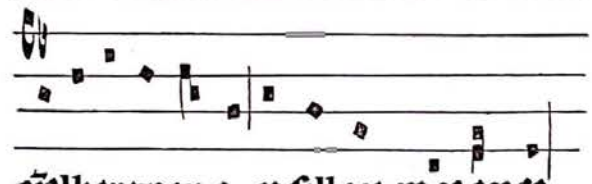
rica é mui nobre é de ben cõprida



mas por que sabiamos como nõ gria



to mũdo gabãça como fez digamos



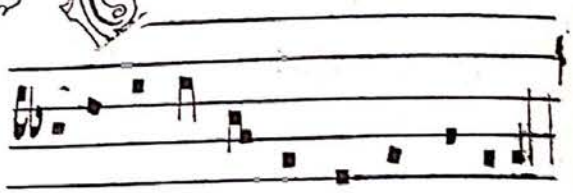
ũalberguena u sillou morança
Por que nos amos sẽpre
non e dia. dela renẽbrança

11.

CANTIGA X, fol. 20 v.°

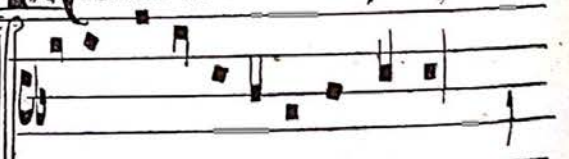
Ũa dezẽa. e de loor de sẽa mi
comẽ fremosa a ũa a nẽgũ poder.

Rosa das rosas e flor das flores

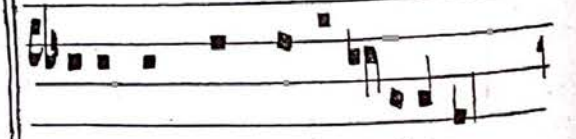


dona das donas señor das señores

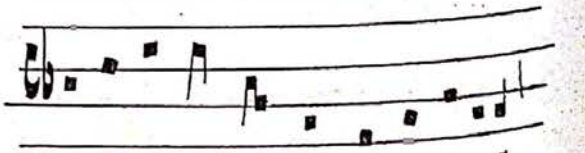
Rosa de beldad é de parecer



e flor dalegria é de prazer



dona en mui piadosa seer



señor en toller coitas e dores
Rosa das rosas. e flor das flores
dona das donas señor das señores

12.

CANTIGA XI, fol. 21 r.°

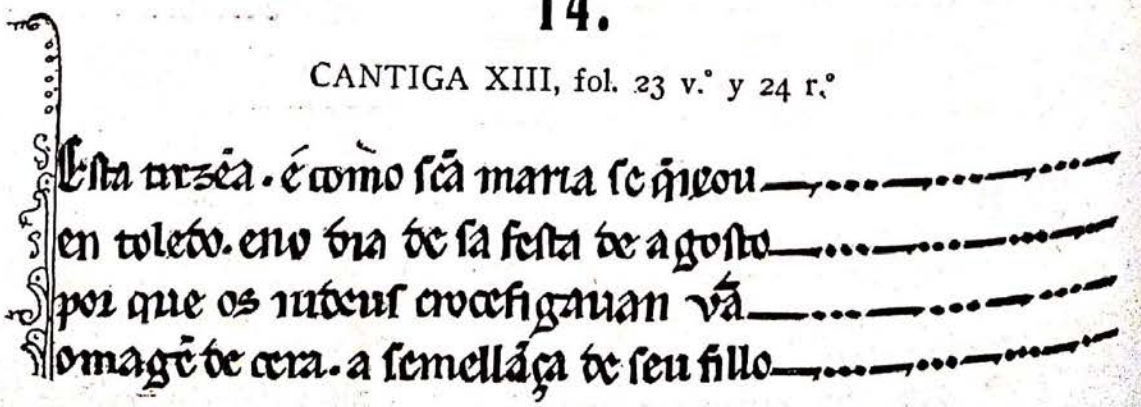
13.

CANTIGA XII, fol. 22 r.°

Que ẽ dona fremosa e bõa ás ser amar
am á gronosa. e nõ podera errar

14.

CANTIGA XIII, fol. 23 v.° y 24 r.°



O que á santa maria mais despraz
é de quen ao seu fillo pesar faz
E ũa gran miragre nos quer oia contar
que a reyna do ceo quis en toledo mostrar
eno dia que a deus foi coroar
na sa festa á no mes dagosto
O que á scã m mais desprazer
é de ẽm ao seu fillo pesar faz

15.

CANTIGA XIV, fol. 24 r.° y v.°

16.

CANTIGA XV, fol. 25 r.° y v.°

Esta · xv. e como scã maria rogou a seu fillo · pola alma do monge de san pedro · por que rogarã todolos santos · e o nõ quis fazer senon por ela

17.

CANTIGA XVI, fol. 26 v.°

18.

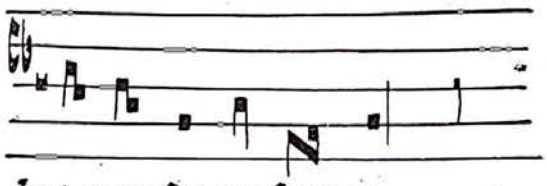
CANTIGA XVII, fol. 27 v.°

Esta. xvij. é como sĉa maria
fes nacer vũa flor na boca á ó-
ermigo de pois que foi morto
e era en semellança de lilio-
por que á loaua

adre de deus
nõ pod errarán en ti á fiança-

on pod errar nen falecer
quen loar te sab e temer-

dest un miragre trager



qro. que foi en françа-
ayadre de deg. nõ pod errar
quen en ti á fiança-

19.

CANTIGA XVIII, fol. 28 r.° y v.°

Esta. xviij. é como sĉa m fillou-
uẽgãça dos tres caualeiros que
matarõ seu ẽmigo ant ó seu-
altar

ran sandece faz
quen se por mal filla-

cona que de ds é madre e filla
Desto uos direi un miragre fremoso

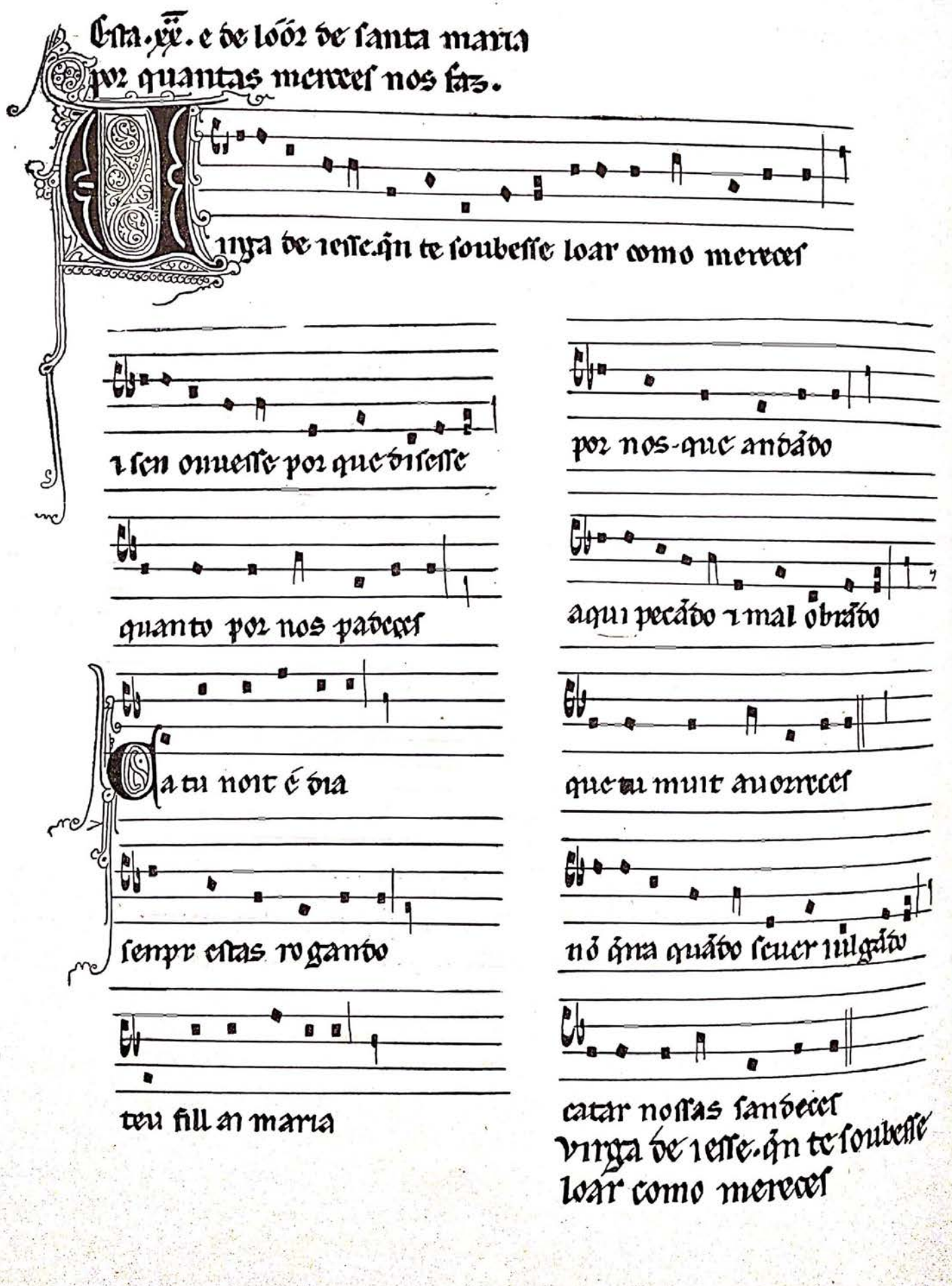
20.

CANTIGA XIX, fol. 29 r.° y v.°

contar segund a letra diz
un mui gran miragre que fazer ds pola enperadriz
de roma. segund eu contar oý per nome beatriz
santa maria á madre de deus ond este cantar fiz
queá guardou do mundo que lle foi mal 1013
ẽdo demo que por tentar á cuidou uencer
Cuenas coitas deste miúdo bẽ ser sofrer
santa maria deue sempr antessi pôer

21.

CANTIGA XX, fol. 30 r.° y v.°



22.

CANTIGA XXI, fol. 31 r.º

23.

CANTIGA XXII, fol. 31 v.º y 32 r.º

ren un miragre nos diren en

que ela fes grãde nos di assi meu
ayu gran poder———
a á madre de deu———

24.

CANTIGA XXIII, fol. 32 v.º

Esta. exm. é como sca ũ acrecen
tou ó vĩo no tonel por amor da
bẽa dona de bretãna———
Como deus fes vĩa
bagua ant arcebecrĩo———

ben assi depois sa madr á———
acrecentou ó vĩo———
Esto diren un miragre———

que fes en bretãna———
santa maria por vã———
dona. mui sen sãna———

25.

CANTIGA XXIV, fol. 33 v.°

Esta .xxiiij. é como scã maria
mgou á alma do romeu que
que ya á santiago q̃ se matou
na carreira por engano do dia
boõ. q̃ tornass á ó corpo e fizesse
pẽtẽça

26.

CANTIGA XXV, fol. 34 v.° y 35 r.°

27.

CANTIGA XXVI, fol. 35 v.° y 36 r.°

Esta .xxvi. é como scã m. fez auer
fillo á vã moller manya. e depois
morreu lle. i ressocitou llo —

uertute per á poess esto comprir
Scã m pod enfermos guarir
quãto ve á ser. i mortos resurgir

28.

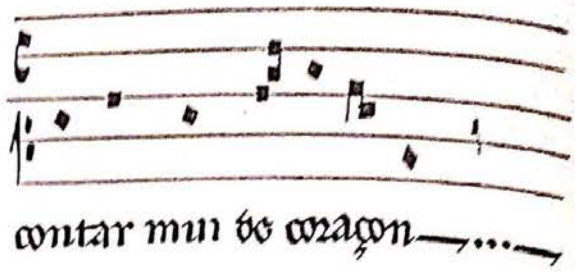
CANTIGA XXVII, fol. 36 v.° y 37 r.°

Esta .xxvii. e como sãta m̃ defendeu costantinobre dos mouros ẽa cõtia ẽ rá cantá ũá fillar

oto logar mui bẽ pode seer defendudo

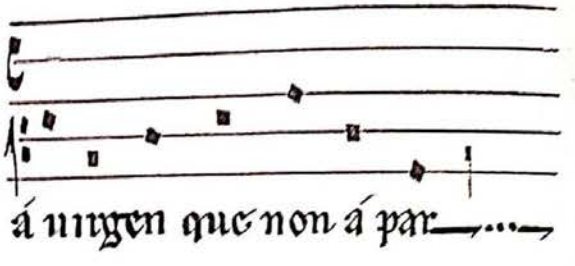
ó que á santa maria á por seu escudo

nte taqueſta razon un miragre uos quer

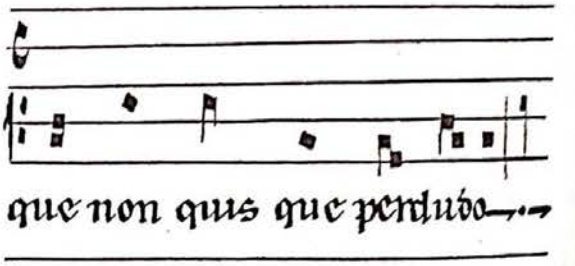


contar mui de coraçon

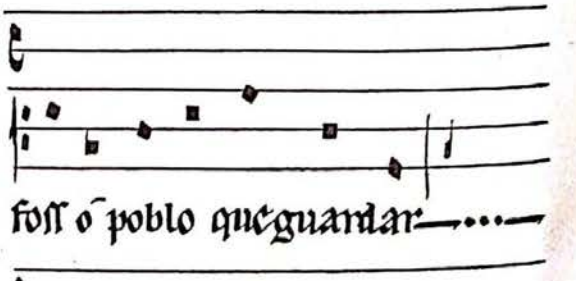
que fez mui grand é feo



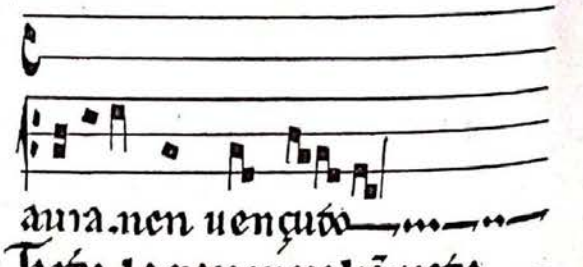
á nulgen que non á par



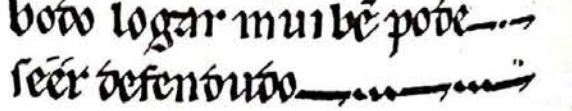
que non quis que perdudo



foss o poblo queguardar



auia.nen uençudo



Todo logar mui bẽ pode seer defendudo

29.

CANTIGA XXVIII, fol. 38 v.° y 39 v.°

Esta .xxviij. é como scã m. liuou a moller q̃ ne q̃ nõ morresse no mar: i fez auer fillo dẽtro nas ondas

30.

CANTIGA XXIX, fol. 39 r.° y v.°

Esta .xxix. é como scã maria fez parecer nas pedras omagẽes á ssa semellança

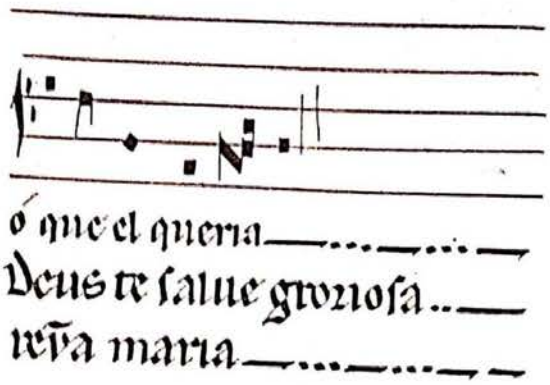
as foron as pedras vuas—

que non foron de pinturas—
Mas mentes sempre têer
deuemo las sas feituras

31.

CANTIGA XXX, fol. 40 r.°

Esta. cc. e de loor de scã m
das maravillas que deus
fez por ela—



32.

CANTIGA XXXI, fol. 40 v.° y 41 r.°

Guarda nos de falir
ar quer nos encobrir
q̃ndo en erro caemos
desi fas nos repentir
a emenda uñir
os pecados q̃ fazemos
dest un miragre mostrar
en un abadia
qui a reyã senpar
santa: que nos guya
De uergõna nos guardar
pũna toda una

33.

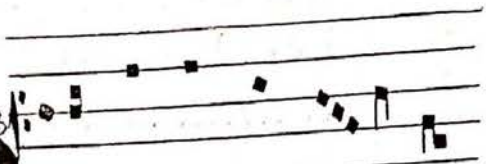
CANTIGA XXXII, fol. 42 r.º y v.º

Esta .xxxij. e como santa m̃ª
leuou o boi do aldeão de Se
goua. q̃ll auia prometudo
i non llo queria dar.

Tão se deo me p̃don
son da uirgen co̅ño ḉudas

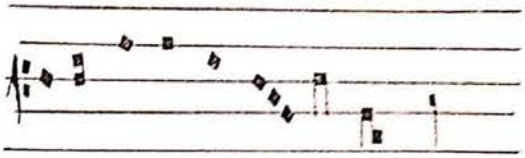
sas merꝛeꝛ que qui̅ón

queꝛē end̄ as beſtias mudas..

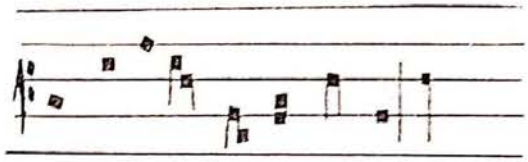


Esto moſtrou un miragre

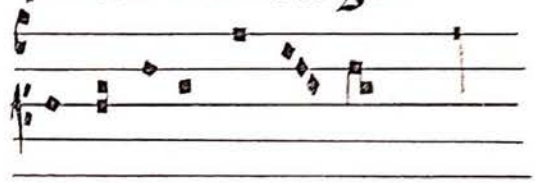
a que é chamada uirga



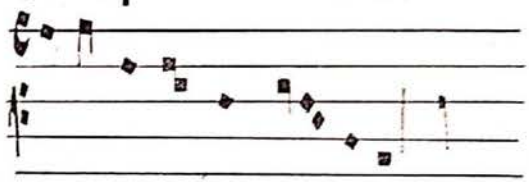
de reſſe na ſa eigreia



que eſte en uila ſirga

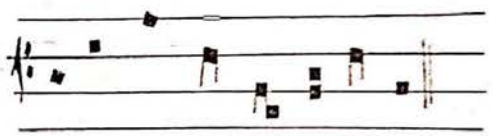


que á preto de carꝛon



é duaſ leguas ſabudaſ

ú uan faꝛer ora ḉo̅



genteſ grandeſ i miudas
Tanto ſe deus me p̃don
ſon da uirgē co̅ño ḉudas

34.

CANTIGA XXXIII, fol. 43 v.° y 44 r.°

35.

CANTIGA XXXIV, fol. 45 v.° y 46 r.°

36.

CANTIGA XXXV, fol. 46 v.° y 47 r.°

37.

CANTIGA XXXVI, fol. 48 r.°

Esta .xxxvi. e como sãta maria fillou dereito do iudeu pola desõzra que fizera a sua omagen

Gran deret e que

fill o ẽno por escarmento

ẽn cõtra santa maria

filla atreuimento

Pozen ũnn miragre

que foi gran uerdade

que fez en cõstãtinoble

ua rica cidade

a uirgen madre de deus

por dar entendimento

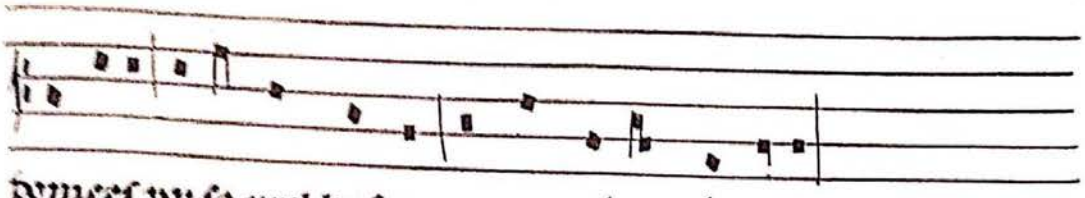
que ẽn contra ela uay

palla e contra uento

38.

CANTIGA XXXVII, fol. 49 r.° y v.°

Esta .xxxvij. e como sáta maria apareceu no mast te da naue de noite que ya á bretãna. e á guardou que non perigoasse...



ꝺemeeſ por ſa pꝛol buſcar no que todos pſiṁabeſ———
ayuntamar ꝺeuemos en noſſas nõtaꝺeſ———
a ſẽnor que coitas noſ toll é tempeſtaꝺes———

39.

CANTIGA XXXVIII, fol. 50 r.° y v.°

Eſta .xxxviij. e como a ỹmagen ꝺe———
ſanta maria.falou en teſtimoníio———
entre cꝛiſchão ⁊ o mꝛoen———

agar ben poꝺ ó que ꝺener. o que a maor ꝺe ꝺey ſia———

Eſto noſ ſ̃ẽ cõtar.un gran miragre mui fermoſo———

40.

CANTIGA XXXIX, fol. 52 v.º

por que no mas temamos———

por end̃ un dagueste———

é ben que nos digamos———

dos mais piadosos———

O stragnes fiz mosos. faz por
nos sta̅ m̅. e marauillosos

41.

CANTIGA XL, fol. 53 v.°

Esta. xl̅. é de loor de sta̅
m̅. de como deu nõ lle po
de dizer de nõ do que lle
rogar. nẽ ela a nos———

unto naluenra mais

se deu máp̃ar. h̃ nõ fossemos naus

senos nõ desse deu a que rogar

nan por nossos pecados———

as dagisto nos fez el o mayor

ben que fazer podia———

ú fillou por madr é deu———

por señor a nos sta̅ maria———

42.

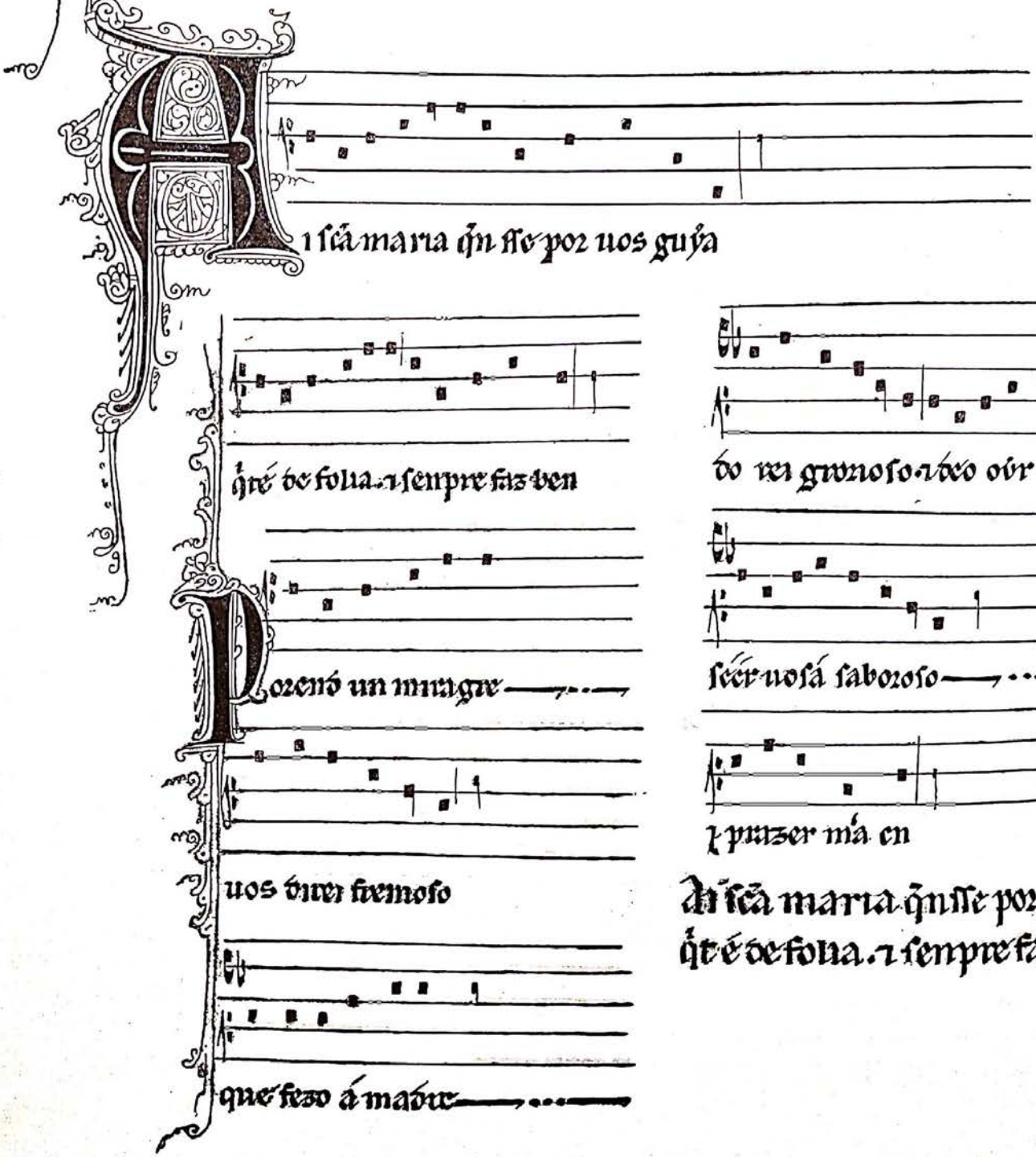
CANTIGA XLI, fol. 54 r.° y v.°

Ca ela ou fillo ſon muytos vagos
que partidos per ren nunca poden ſeer
e pozen ſon muy nenos prouados
os que cõtra ela nan.nõ andão y el tanger
esto fazen os mal fadados. ca eſt amor nõ ẽ̃ entẽder
como madre fill a cordados. ſon en fazer vẽ̃a mal caſtigar
Daqueſt auẽo tempos ſon paſſados

43.

CANTIGA XLII, fol. 56 v.° y 57 r.°

Esta · xl̃ij̃ · e como scã maria
tornou á minha que era garri
da · cor da · ⁊ leuoa sigo á paraiso



44.

CANTIGA XLIII, fol. 58 r.°

45.

CANTIGA XLIV, fol. 58 v.° y 59 r.°

señor dé pode dar seu siso
ao sisen. pois a o pecador
fas auer pa ti i so
En seyós fez á garm caualgador
a ũgẽ madre de nostro señor
que tir omne de co tirar sabor
á ũgẽ madre de mũ señor
to poder to temo ca de panor
tel perdera ó si so
mas ela tolleull aq̃sta door
é teu lle pari i so
à ũgẽ madre de nostro señor
bẽ pode dar seu siso

46.

CANTIGA XLV, fol. 59 r.° y v.°

47.

CANTIGA XLVI, fol. 60 r.°

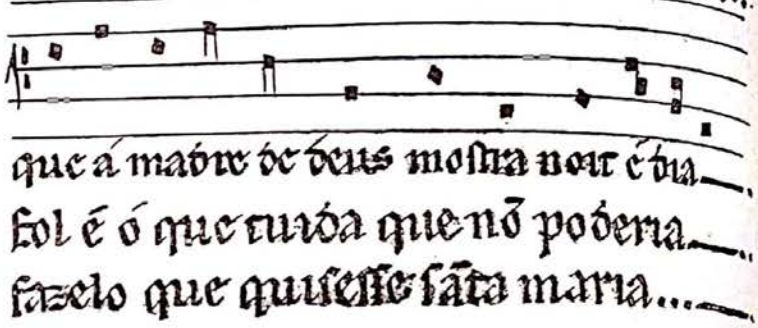
o foi de todo sãar

de miragres ben ũ ca dallur non ueo

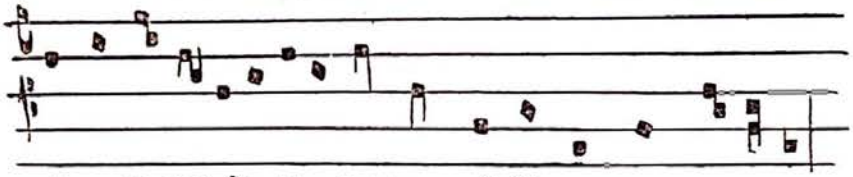
48.

CANTIGA XLVII, fol. 60 v.° y 61 r.°

Esta .xlvii. e como santa maria guareceu o q̃e lle torcera a boca. por que desarcera ẽela



que á madre de deus mostra noit é dia fol é ó que cuida que nõ poderia fazelo que quisesse sãta maria



ol é o que cuida que nõ poderia fazelo que quisesse santa maria

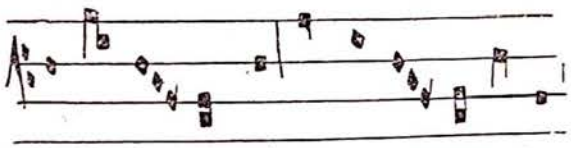
est un miragre uos direi que auẽo en seixons. onde un luuo á todo chẽo

49.

CANTIGA XLVIII, fol. 62 r.°

50.

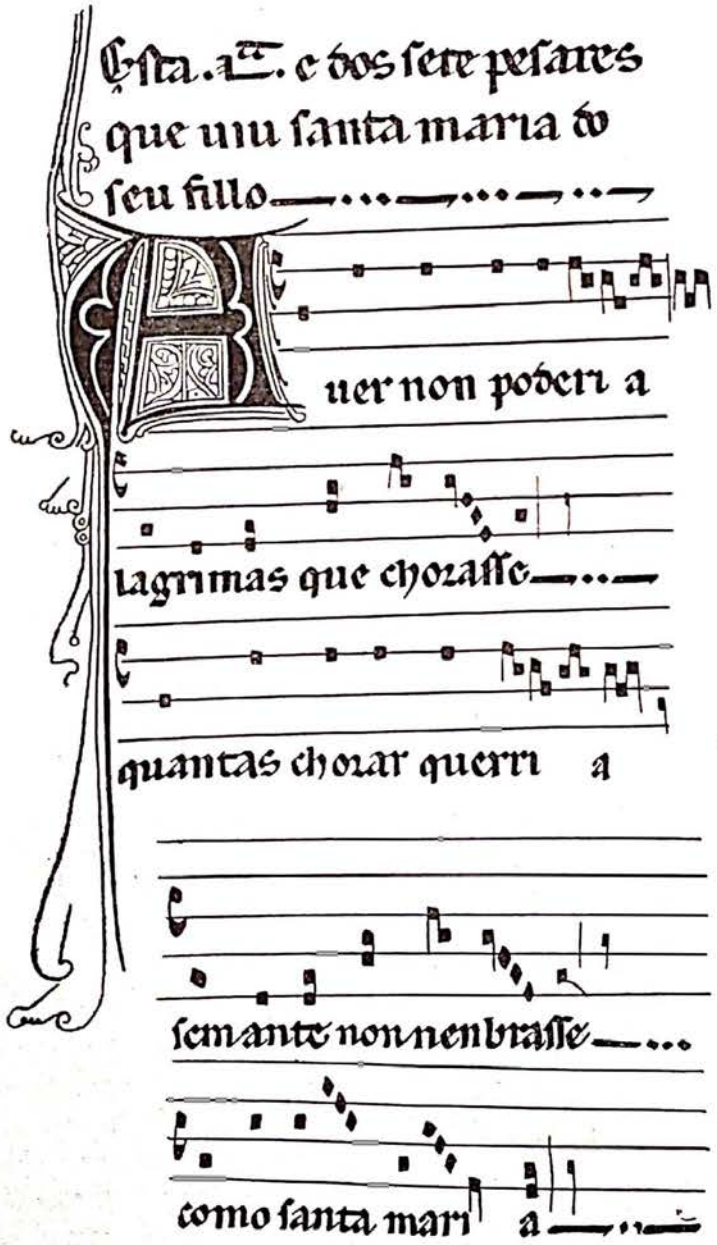
CANTIGA XLIX, fol. 62 v.°



for. q̃ ssa cridad ouuera pouda
Sc̃a maria sẽpr os seu aiuda
e os acorr á gñ conta sabuda

51.

CANTIGA L, fol. 63 r.° y v.°



52.

CANTIGA LI, fol. 64 r.° y v.°

Dest un gran miragre
uos quero contar
que santa maria
fez se deus manpar
por un caualeiro a ssi guardar
de mui gra sgõa que andou pnder
q̃ bẽ seruia madre
do que quis morrer

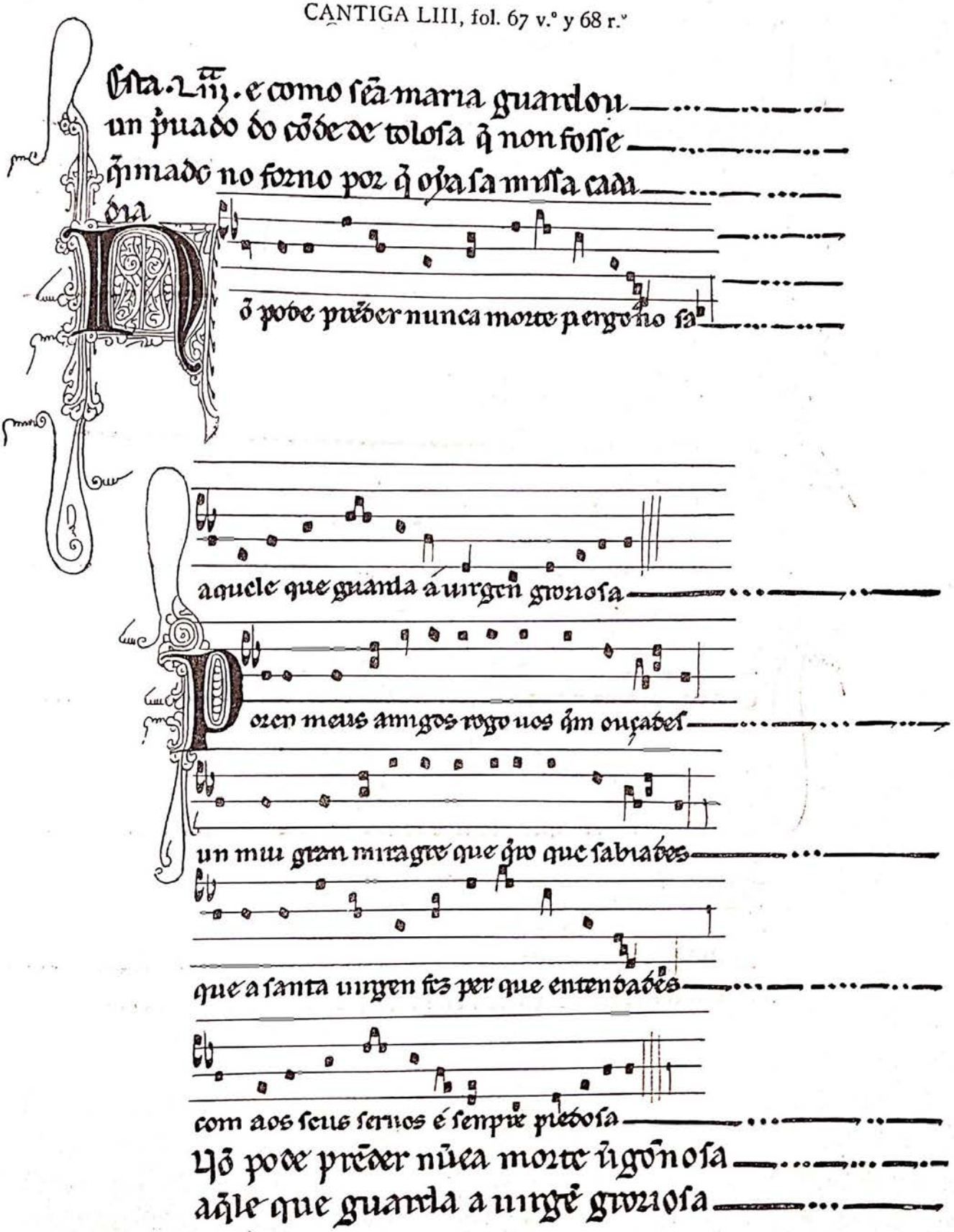
53.

CANTIGA LII, fol. 65 v.°

Esta. LII. e de como a moller que ó marido leixara en comenda a santa maria. nõ pod do calçar a çapata que lle dera seu entendor. mas de ate ena meadade do pe. nena ar pode descalçar. ta q̃ o marido lla descalçou

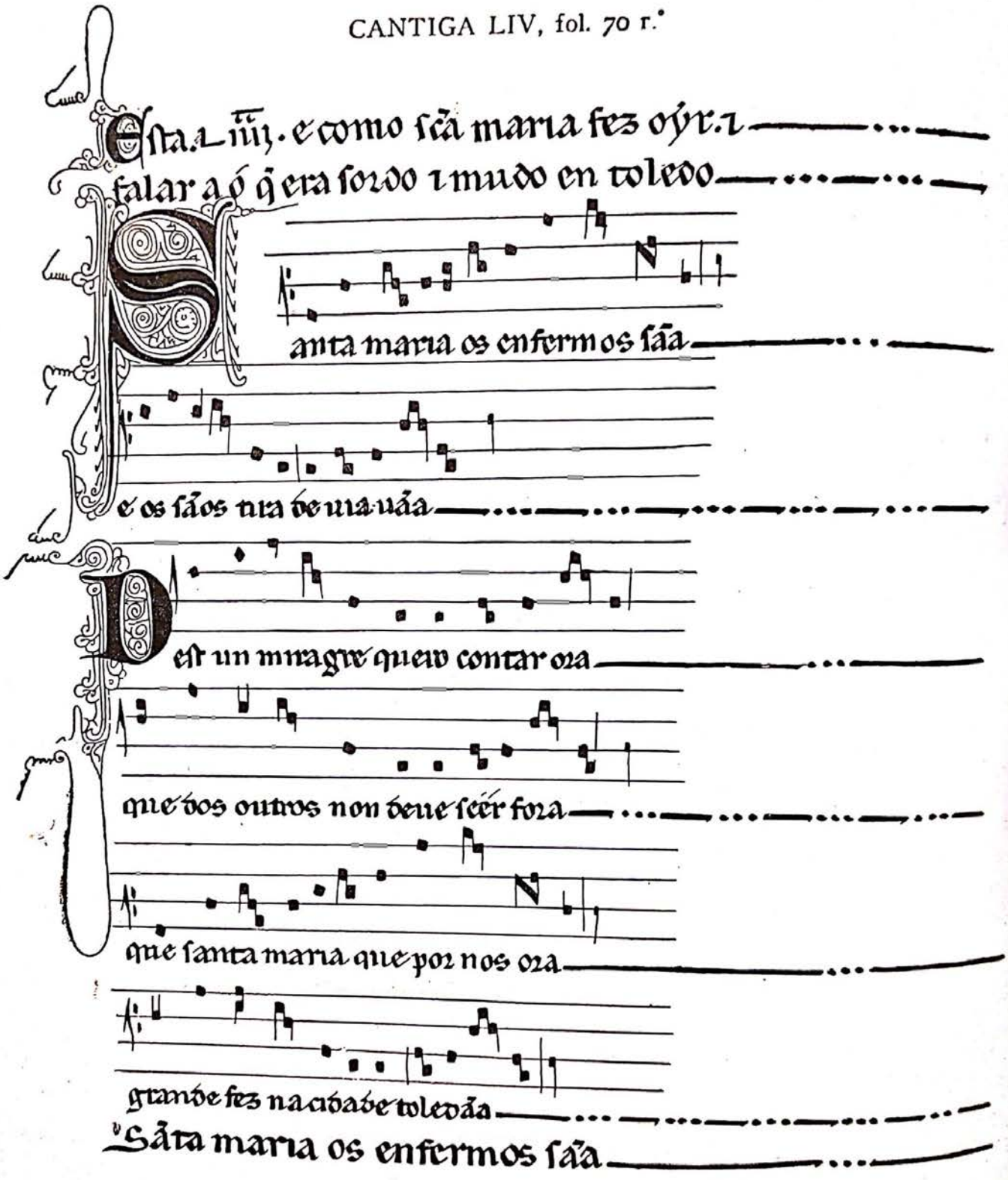
54.

CANTIGA LIII, fol. 67 v.° y 68 r.°



55.

CANTIGA LIV, fol. 70 r.°



56.

CANTIGA LV, fol. 71 v.°

57.

CANTIGA LVI, fol. 74 v.° y 75 r.°

58.

CANTIGA LVII, fol. 76 r.° y v.°

59.

CANTIGA LVIII, fol. 78 r.º

Esta. a vijn. e de como. o ca
ualeiro que pdera seu açor
i foy ó prõir a santa maria
de salas. i estando na igre-
ia. posou lle na mão

uẽ fiar na madre
do saluador non perdera ren
de quanto seu foz...
uen fiar cela de coraçõ...
auerra lle com a un ifançõ
auẽo eno reino daragon...
que pdeu á caça un seu açor
Quẽ fiar ná madre do saluador
nõ pdera rẽ de q̃nto seu foz

onó gu. rões sabor
uos direi que fes a ũgen
madre de nostro señor
per que tirou de gran falla
á un muu falsſ amador
que ammude cambiaua
seus amores dun en al
à ũgen mui gronosa
reyna espiritual

60.

CANTIGA LIX, fol. 78 v.° y 79 r.°

61.

CANTIGA LX, fol. 79 v.º y 80 r.º

62.

CANTIGA LXI, fol. 80 v.º y 81 r.º

63.

CANTIGA LXII, fol. 81 v.° y 82 r.°

64.

CANTIGA LXIII, fol. 82 v.° y 83 r.°

65.

CANTIGA LXIV, fol. 83 v.º y 84 r.º

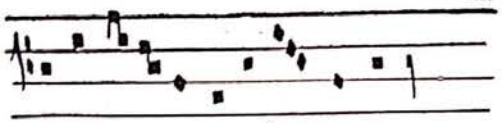
66.

CANTIGA LXV, fol. 85 r.° y v.°

67.

CANTIGA LXVI, fol. 87 r.° y v.°

Esta. LXVI. e como scã maria fez uijr as cabras mõtesas a mõssarrat. e leuauan se ordeñar áos mõges cada dia.

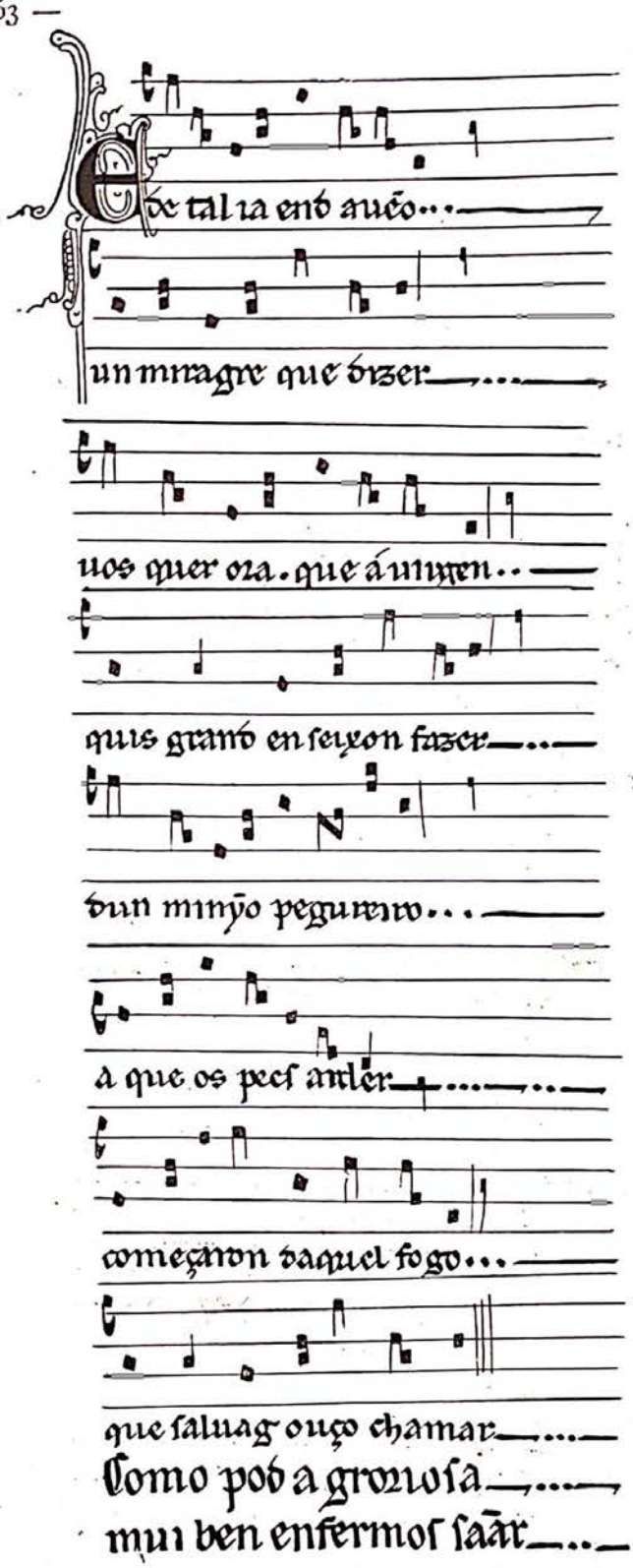


ombemio se ouça ões prazer...
Ham gñ dereit é das bestas
obedecer: á scã m de ñ deu ĩsnac

68.

CANTIGA LXVII, fol. 88 r.º

Esta. lxvij. é como sãta maria
guareceu o moço pegureiro q̃
leuaron á sewõ. lle fez saber
o testamento das escituras má
car nunca leéra
Como pod a groriosa
mui ben enfermos sãar
assi aos que non saben...
pode todo saber dar



de tal ia ent auẽo...
un miragre que dizer
uos quer oza. que á uirgen..
quis grand en seyon fazer
dun minyo pegureiro...
á que os pecs arder
começaron daquel fogo...
que saluag ouço chamar
Como pod a groriosa
mui ben enfermos sãar

69.

CANTIGA LXVIII, fol 89 v.°

70.

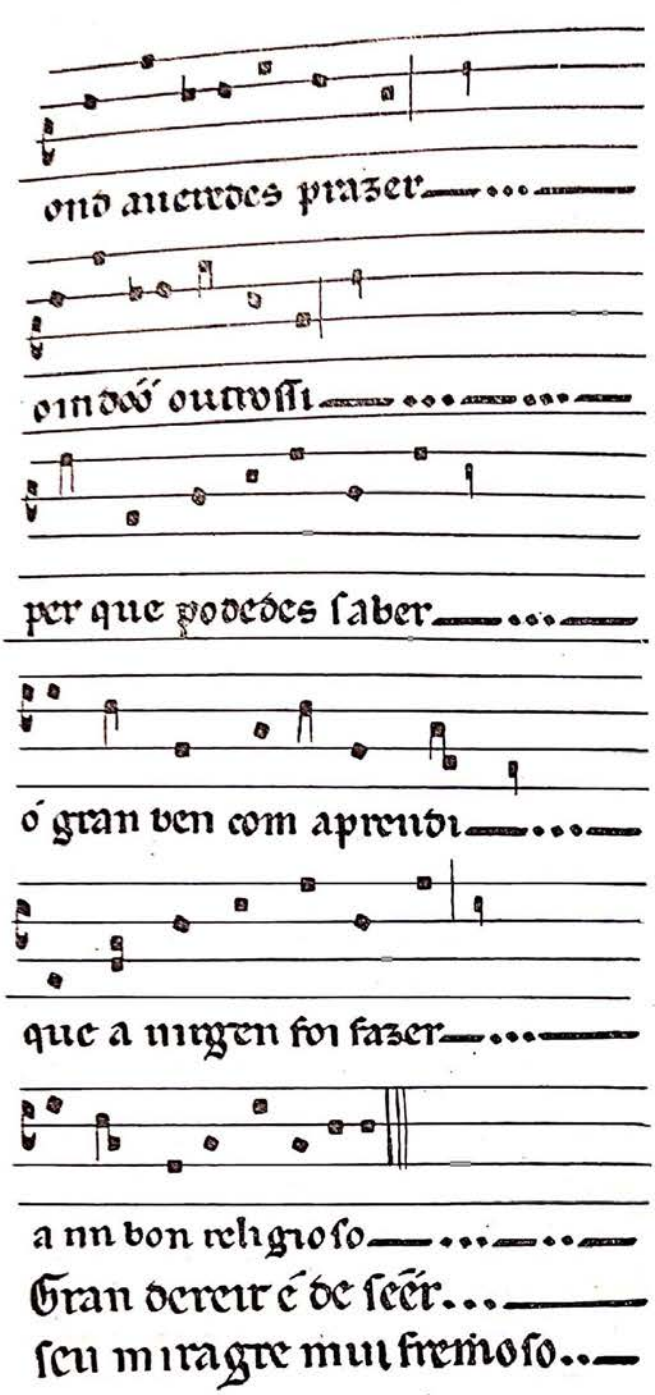
CANTIGA LXIX, fol 90 r.° y v.°

71.

CANTIGA LXX, fol. 91 r.° y v.°

72.

CANTIGA LXXI, fol. 91 v.° y 92 r.°



73.

CANTIGA LXXII, fol. 92 v.° y 93 r.°

Esta. LXXIJ. é como sẽa maria fez guareçer os ladrões q̃ forã tolleitos por q̃ roubarã hũa dona ysa cõpã na q̃ yã en romaria a mõssarrad

74.

CANTIGA LXXIII, fol. 94 r.°

ſ̃ ramos lle mostrou mui gran ſinal
De muitas guyſas ſi̊ guarda de mal
ſanta maria tan muit'é leal—

75.

CANTIGA LXXIV, fol. 95 r.°

Esta .lxxiiij. é como sã̃ ĩ guarẽçeu á molh̃ q̃ fezera matar seu genrro polo mal p̃z q̃ll apóyã̃ cõ el. quenõ arrden no fogo en que á meteron

A mal andança nossa amparãça. e esp̃ança. esã̃ maria—

Dest un miragre uos direi ora—

que a ũgen ẽs mui grãde mostrar—
sãta maria a que sempr ora—
polos pecadores de mal guardar—
dũa burgesa nobr̃e cortesa—
q̃ fora presa per sa gran fõlia...—
Ya mal andãça nossa amparãça—
e esperança é santa maria...—

76.

CANTIGA LXXV, fol. 96 r.°

77.

CANTIGA LXXVI, fol. 97 v.°

i festara quãdo lle semellar..
Hõ é sẽ guysa denfermos saãr

78.

CANTIGA LXXVII, fol. 99 r.º

Esta. Lxxvij. e como sãta maria fez ao ceerigo q̃ lli pmetera castidade i se casara q̃ leyasse sa moller. i á fosse seruir

Quen leyar scã mñ por outra fara folia

Quen leyalá groriosa

por moller que seia naba..

macar seia mui fremosa

i rica i auondaba

nẽ mãssa nẽ amorosa

fara loucura prouaba..

que mayor nõ poderia..

Quẽ leyar scã maria
por outra fara folia

79.

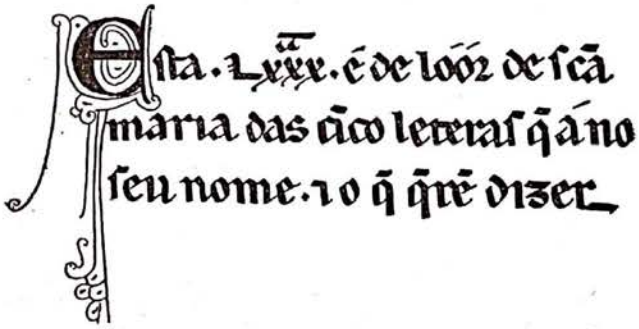
CANTIGA LXXVIII, fol. 101 r.°

80.

CANTIGA LXXIX, fol. 101 v.° y 102 r.°

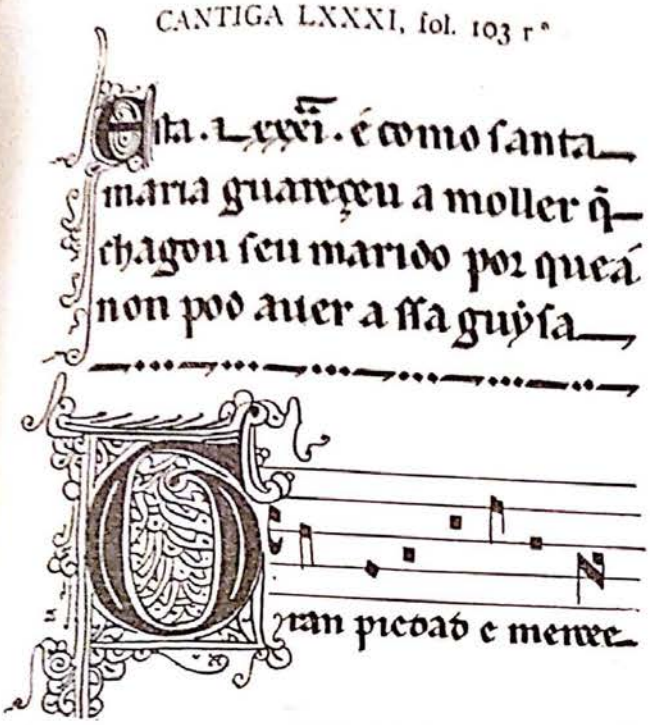
81.

CANTIGA LXXX, fol. 102 v.°



82.

CANTIGA LXXXI, fol. 103 r.°



Esta .lxxxi. é como santa maria guareçeu a moller q̃ chagou seu marido por queá non pod auer a ssa guysa

Gran pecoad e menge

noblesa. dagstas tres á na ũgẽ assas tã mui-en-ſ q̃ maldade nen crueza nẽ descousimento nũca lle praz

Edesto fezo á santa reyna

gran miragre que uos ſiro cõtar u apareceu a vã mi sa en un orto u foia trebellar en cas de seu padr en vã contia que auia ena uila darras

83.

CANTIGA LXXXII, fol. 104 v.° y 105 r.°

Esta .lxxxii. é como sca maria decen do ceo en ũa igreia antre todos. i guareçeu q̃ntos enfermos. y. razũ q̃ archiã do fogo de sã mançal

Aigen nos da saud e

tolle mal. tãc á en si gu ũuc espital

84.

CANTIGA LXXXIII, fol. 105 v.º

85.

CANTIGA LXXXIV, fol. 107 v.°

Esta .lxxxiiij. é como sãta maria se uĩgou do escudeiro que deu a couce. na porta da sa igreia

al ssa enó achar.

quen quiser desõrrar sã maria

Como ssi achou nõ áy mui gñ sazõ

en ga lisa un escudeiras peon

q̃ ps mui felõ brar la igreia. cõ felonía

Al ssa enó achar

q̃n q̃ser desõrrar sã m

86.

CANTIGA LXXXV, fol. 108 v.°

Esta. LXXXV. e como sãta maria fazia ueér o crerigo cego en q̃n to dizia a ssa missa

87.

CANTIGA LXXXVI, fol. 109 r.° y v.°

Esta. LXXXVI. e como santa maria serunu pola mõia q̃ sse foza do mõesteiro. Uli cri ou o fillo que fezera ala amdan do

88.

CANTIGA LXXXVII, fol. 110 v.° y 111 r.°

Esta. LXXXVIJ. e como scã ma ria guardeo pintor que ó de mo quisera matar. por que ó pintaua feo

89.

CANTIGA LXXXVIII, fol. 111 v.°

90.

CANTIGA LXXXIX, fol. 114 v.°

91.

CANTIGA XC, fol. 115 r.° y v.°

92.

CANTIGA XCI, fol. 115 v.° y 116 r.°

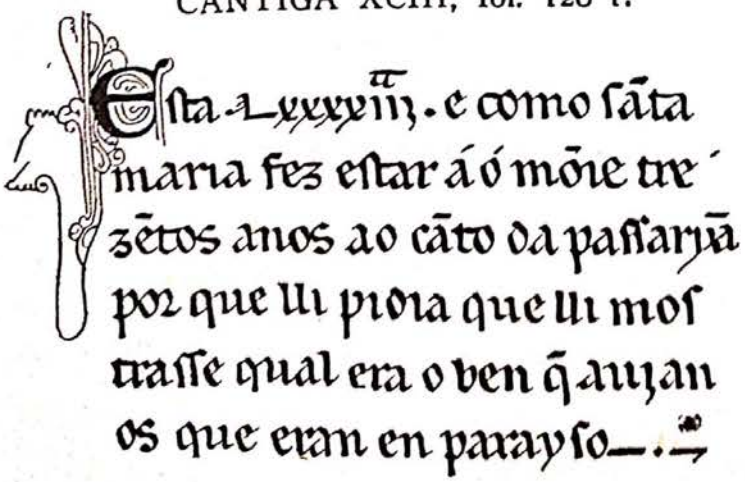
93.

CANTIGA XCII, fol. 117 r.° y v.°

Esta. lxxxxij. e como scã maria. fez q̃mar a lãa a os mercadores que oferecrã algo a sua omagen. e llo tomaran de pois

94.

CANTIGA XCIII, fol. 120 r.°



95.

CANTIGA XCIV, fol. 121 r.° y v.°

96.

CANTIGA XCV, fol. 122 r.° y v.°

Esta LXXXV.e como scã Maria fez cobrar o lume á un ou-
riues q̃ era cego.en chartes

97.

CANTIGA XCVI, fol. 123 r.° y v.°

Esta. Lxxxvi. e como scã m
fez áá molt' que ũria fazer
amadonas á seu amigo. conel
corpo de ihũ x̃o. ⁊ queo tragia
na tonca. q̃llu corresse sãgue da
cabeça. ata queó tirou enoe
ũca ia pod aa ũgen
ome tal pesar fazer
como quẽ aó seu fillo
deus. corda escarnecer
E o que ó fazer corda
creed aquesto por mi
que aquel escarno todo
a de tornar sobre ssi
é daq̃st un gran miragre
uos direi que eu oý
que fezo santa maria
oidemio á lezer
Eũca ia pod áá ũgen
ome tal pesar fazer

98.

CANTIGA XCVII, fol. 124 v.° y 125 r.°

Esta .l. xxxvbij. é como scã maria fez partir o crerigo é á donzela. que fazia ũ noda por que ó crerigo trouxera este preito pelo demo. ⁊ fez q̃ entrassen ambos en ordẽ

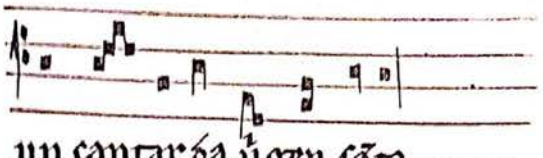
Quẽ mÿor o bẽ fazer
da uirgen santa maria
que é do demo o poder
nen dome mao perfia

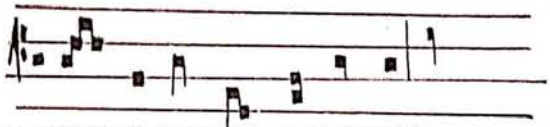
De esta razon uos direi
un miragre fremoſ assaz
que fezo santa maria
por un cligo aluernaz
que ena loar pũnaua
polos muitos bẽes q̃ faz
⁊ rezaua por aquesto
a sas oras cada dia
Deus e maior o ben fazer
da uirgen scã maria.

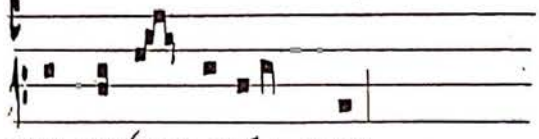
99.

CANTIGA XCVIII, fol. 127 r.° y v.°

Esta .lxxxviij. e como sãta maria resuscitou a moller do canaleiro ẽque se matara por ẽlle dizer o canaleiro que amaua mais outra ca ela. e diziah por santa maria —







100.

CANTIGA XCIX, fol. 129 r.º

Esta. lxxxviiij.ẽ como sãta
maria. fez ueer ao clerigo
q̃ era mellor pobreza cõ omil
dade. ca reẽza mal gãada cõ
orgullo e con soberuia——

O mildade cõ pobreza
quer á uirgen cozõada...—
mas dorgullo con requeza—
e ela mui despagada——
Desta razon uos direi—
un miragre mui fremoso—

que mostrou santa maria—
madre do rei groriosso...—
a un clerigo que era——
dea seruir deseioso...—
e pozen gran marauilla—
lle foi per ela mostrada—
O mildade cõ pobreza—
quer á uirgen cozõada—

101.

CANTIGA C, fol. 132 r.° y v.°

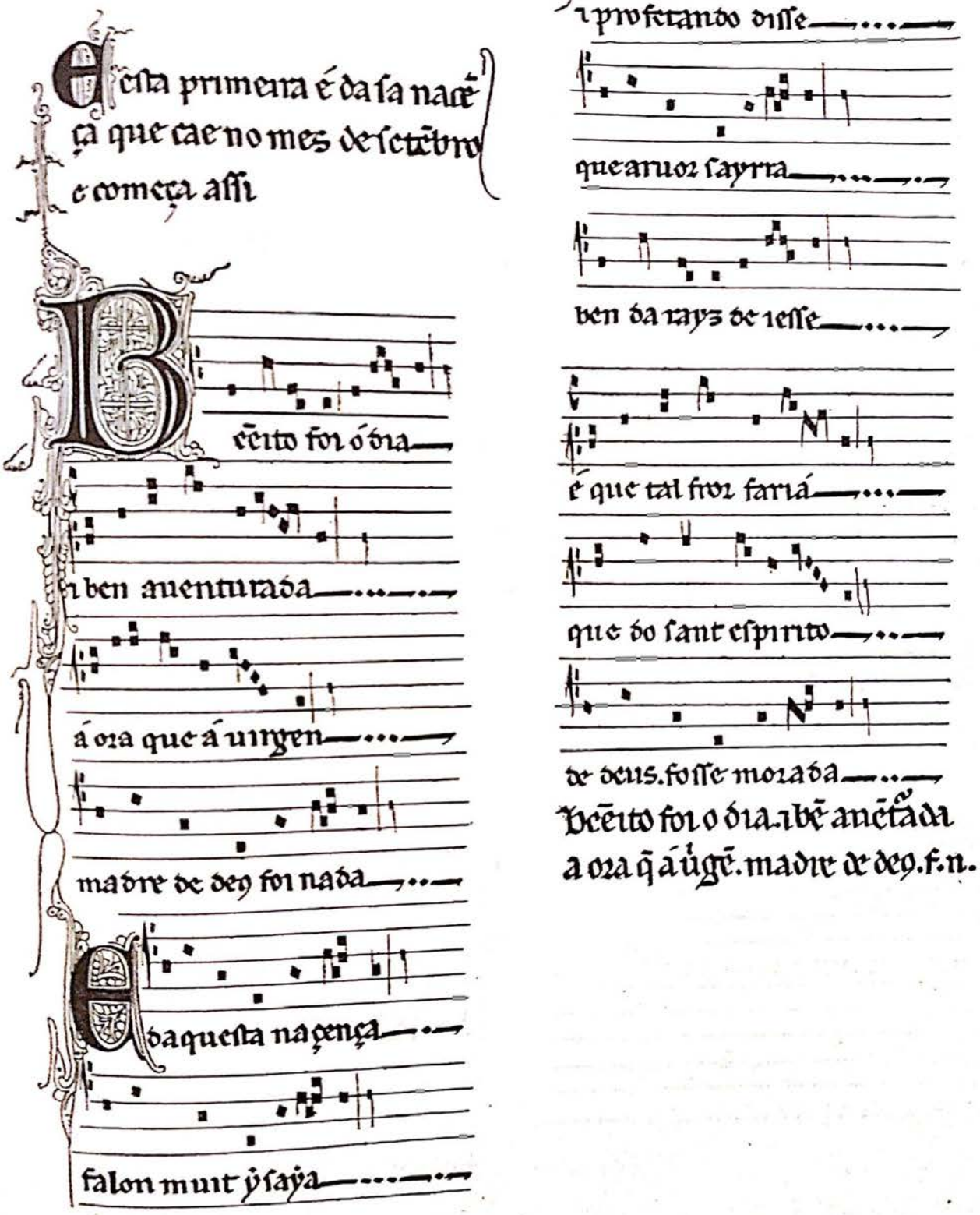
102.

PETICION, fol. 133 v.° y 134 r.°

deus. que el me perdon
os pecados que figr
pero que muitos son
r do seu paraiso
nõ me diga de non
nen eno gran iorzo
entre mig en razon
nen que polos meus erros
xe me mostre felon
r tu mia señor roga
llagoza r enton
muit afincadamente
por mi de coraçon
r por este seruiço
dam este galardon

103.

I de F. de la VIRGEN, fol. 136 r.° y v.°



104.

II de F. de la VIRGEN, fol. 139 r.°

Esta segunda é de como o angeo gabriel ueo saudar a santa maria. e esta festa e. no mes de março. é começa assi

105.

III de F. de la VIRGEN, fol. 139 v.° y 140 r.°

Esta terceira e da uirgĩidade de santa maria. e esta festa e no mes de dezenbro. e fezea sant alifonsso. e começa assi

cẽla pres carne q̃ el nõ auia

Todaq̃ste mũdo á loar deuera

á ygrẽjada de de santa maria

106.

IV de F. de la Virgen, fol. 140 v.º

Esta quarta e como sãta maria leuou seu fillo ao tenplo e ó ofereçeu a san simeon. e esta festa é no mẽ de feurejro. e começa assi

obre dõ muí preçado. foi santa maria dar á deus quando lo seu fillo foi no tenplo presentar

uẽ um nũca tã preçada consa nẽ tan rico don como deu santa maria

no tẽpl á san simeon quãdo lle deu ieso cristo seu fill en ofereçon q̃ fillou el nes seus braços

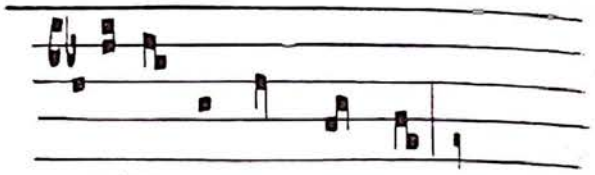
leoo ſobrelo altar———…———
Hobre don e muy ꝑçado—
foi ſanta maria dar———…—

107.

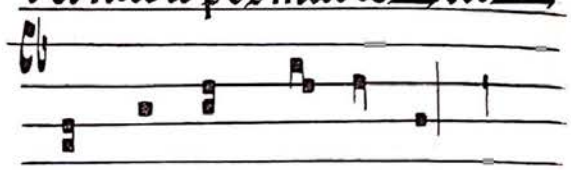
V. de F. de la Virgen, fol. 141 r.° y v.°

Eſta q̃nta e como ſãta m̃
paſſou deſte mundo eſſe
foi ao ceo. é eſta feſta é no
mes dagoſto meyãte. ⁊
começa aſſi
D
eſ quando deus—
ſa madr aos ceos leuou———…—
de nos leuar conſſigo———…———
carreira nos moſtrou———…———

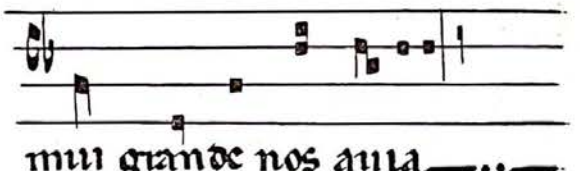
Q
a pois leuou aq̃la———…———
que nos deu poꝛ ſẽnoꝛ———…———



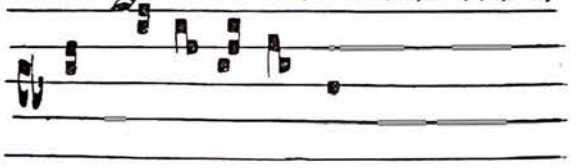
⁊ el fillou poꝛ madre———…———



moſtrou nos que amoꝛ———…———

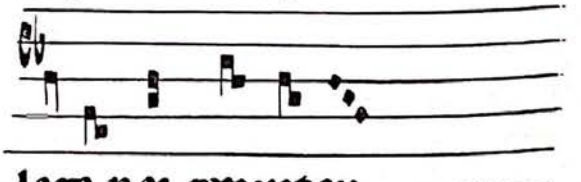


muy grande nos auia———…———



non podia maꝛoꝛ———…———

ca pera o ſeu reyno———…———

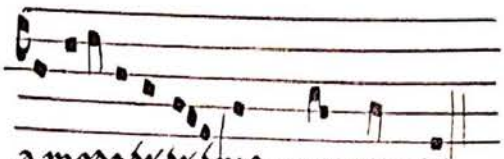


logo nos conuidou———…———
Deſ q̃ndo deo ſa madr aoſ. c. l.
de q̃ leuar cõſſigo carreira. q̃ m.

108.

I de F. de N. S. J., fol. 144 v.º

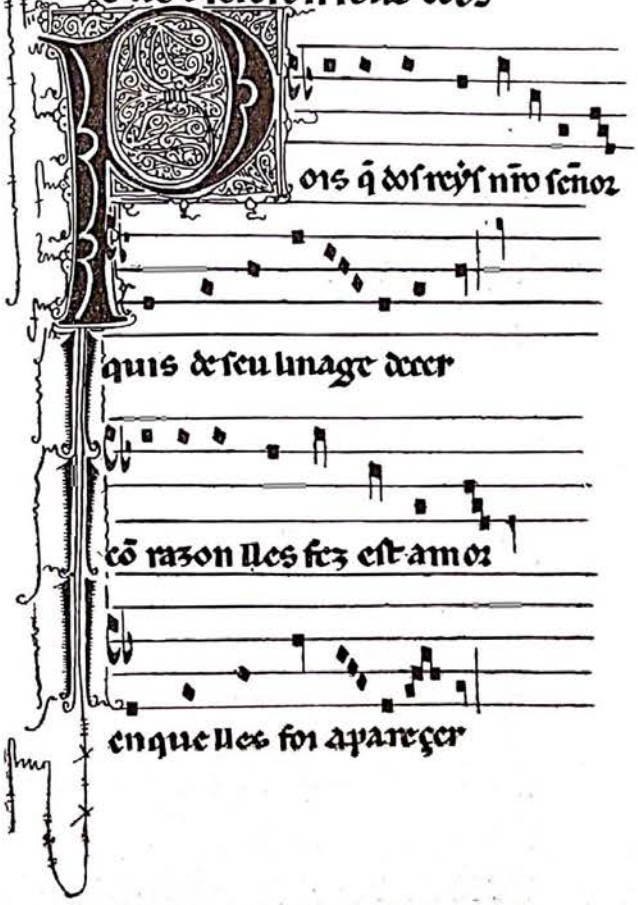
Esta primeira é de como
fez ó ceo. e á terra. e ó mar
e o sol. e á lũa. e as estrelas
e todalas outras cousas q̃
son. e como fez ó ome á sa
semellança



109.

II de F. de N. S. J., fol. 145 r.º

Esta segũda é. de como os tres
reis magos ueeron á beleen
aorar á nosso señor ihesu cristo
e lle ofereron seus dões



110.

III de F. de N. S. J., fol. 146 r.°

111.

IV de F. de N. S. J., fol. 146 v.º

Esta quarta é como nõ señor subiu áos ceos entre seus discipolos

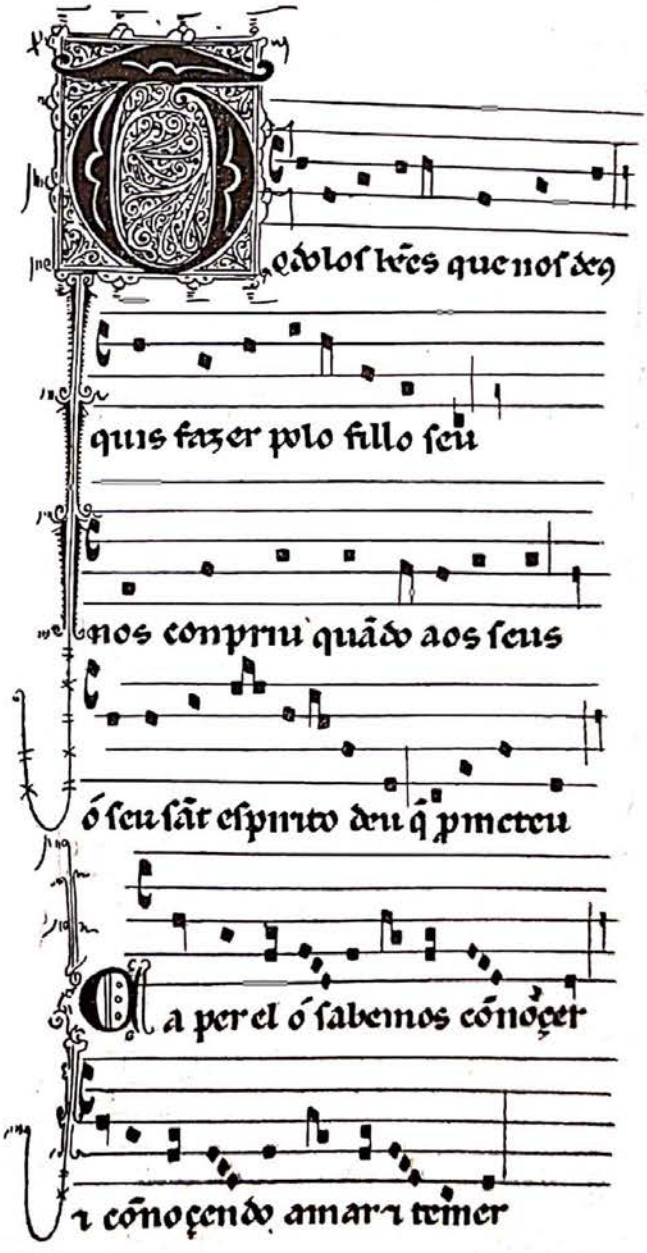
Subiu ao ceo. o fillo de deo. por dar parayso aos amigos seus

Subiu ao ceo onde ás de vijr en tra por nos e da ingen naeer e depois paixõ e morte ás padecer muj forte ná cruz p mão dos mjmigos Subiu ao ceo o fillo de deus

112.

V de F. de N. S. J., fol. 147 r.º

Esta quita é como nosso señor enuiou ó seu santo spirito sobre los seus discipolos



O dos tres quenos deus quis fazer polo fillo seu nos compriu quãdo aos seus ó seu sãt espirito deu q̃ p mj meteu

A per el ó sabemos cõnoçer e cõnoçendo amar e temer

113.

I de otras, fol. 148 r.°

114.

II de otras, fol. 149 r.°

115.

III de otras, fol. 149 v.°

116.

IV de otras, fol. 150 v.°

117.

V de otras, fol. 151 r.° y v.°

118.

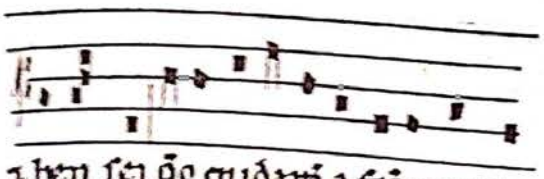
VI de otras, fol. 152 r.°

119.

VII de otras, fol. 152 v.° y 153 r.°

120.

VIII de otras, fol. 153 r.° y v.°



ɔ ben ſeu q̃o cuidará a tis morrer
á ũgen ſempra couuer a couuer

121.

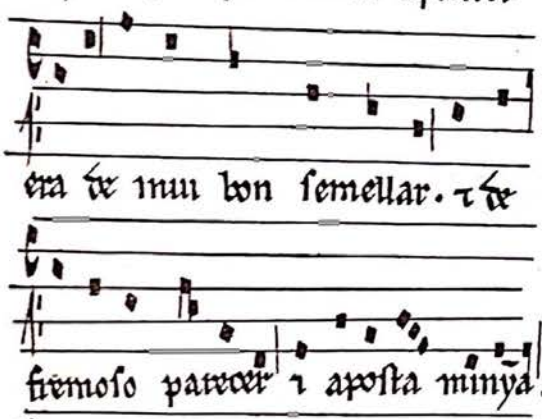
IX de otras, fol. 154 r.° y v.°

Esta. ix. é como ſcã maria fes
aa monia que non quís por
ela leixar desir cõ un caua /
leiro. q̃ ſe tornass a ſa orden
ɔ ao caualeiro fes ouuoſſ
que fillasse religion. —

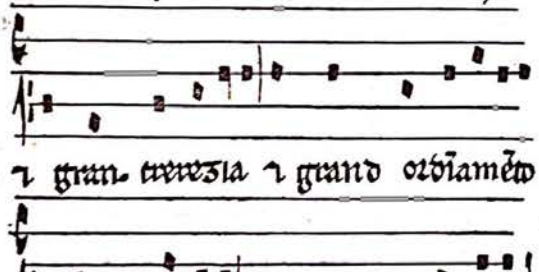
Odem a perfia. nona
toll outra ouſa. comé ſcã maria

Oest un fremoſe miragre
uos quereu ora contar. que por

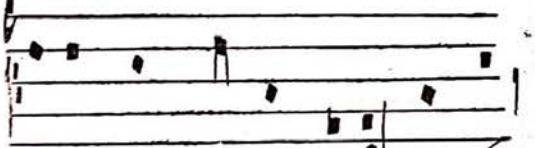
hũa mónia faser quís á ſanta
ueya. que per comeu apriendi



era de muu bon ſemellar. ɔ de
fremoſo parecer ɔ aposta miñya.



ɔ gran. trevesia ɔ grand ordiamẽto
esta dona auiá ɔ de mais ſabiã.



mar mais douna douſa. a uir

gen que nos guiá.

122.

X de otras, fol. 155 r.°

Esta. x̃. é como el rey pediu
merecé a santa maría que o
guareceſſe duũa grand enfermi
dade que auía. ⁊ ela como
ſennor piadosa o julle ſeu ro/
go ⁊ deulle saude.

Santa maría ualeo
ay ſennor. ⁊ acorreo a uoſſo
trobador. que malle uai.
Tan gran mal e atan gñ dor.
santa maría ualeo ay ſeñor.

como ſofreſte ueſſo loador
santa maría ualeo ay ſeñor
⁊ sáe la ſe uos en prazer for
do que diz ay.
Santa aj̃ ualeo ay ſeñor.

123.

X (sic) de loor, fol. 156 r.°

Esta aĕ. é ueloor de ſcá maría
santa maria ſtrela
do dia. moſtra nos ua pera dey
⁊ nos guya.
Saueer faselos errados

que perder foran per pecados
entender de que mui culpados
son. mas per tí son perdõados
da ousadia que lles fasía
fazer folia mui mais á nó deuía.
Santiaũ sheia do dia

de mal guardado com ora ug
contarei.
On un miragre de grado.
segundo eu oí contar
que no mõesteir ontrado
de claraual foi entrar
un monge mui leterado
que sabia ben obrar

124.

XI de otras, fol. 156 v.°

uen seruia madre
do gran rei. ben sei. que sera

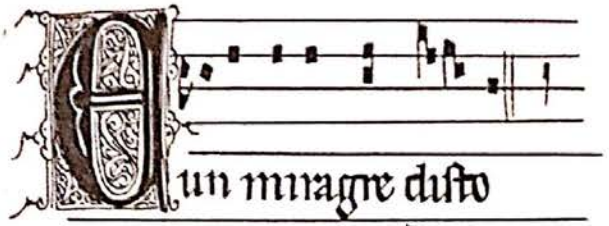
de filica com achei.
O uen ferula madre de gñ reý

125.

XII de otras, fol. 157 v.°

Esta. xij. é como sá maná fes
auer fillo á hũa uirgen pol q á
rogou q á acorresse

madre de deus om
rada. chega sen tardada.
ue con fe chamada



un miragre dusto
duuei que fes a groriosa
madre de ieso cristo

a reyá muy piedosa
por hũa uirgen astrosa
que era contada.

e a morte chegada.
á madre de deu omrrada.

126.

XII (sic) de otras, fol. 158 v.°

Esta. xij. é como santa
maria fes uerao ome q cega
ra. por que se comendara
ao demo.

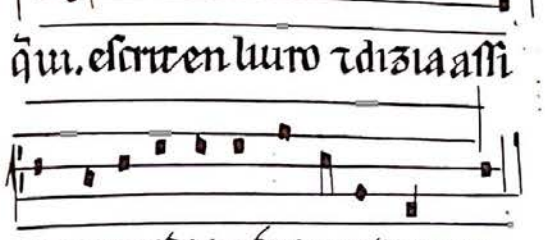
omo ó demo co fomer
nos quera correr sata maria

127.

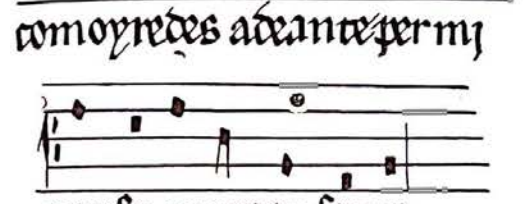
XIII de otras, fol. 159 r.°

Tual er ⁊ del defender.

Este un miragre ng cõtare



q̃u. escriuen luuo ⁊ diziа assi



como oyredes adeante per mj

que foi a uirgen fazer.

Como ó demo cofonder

Esta .xiij. é como ó demo matou a un tafur que deostou a santa maria por que pdera

ven diz mal da

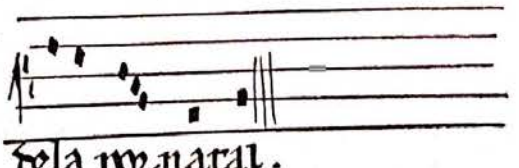
reyã espirital. log étal

que merec o fog ẏfernal.

a nõ pode dela dizer

mal en q̃ a deus tanger

nõ aia que quis nacer

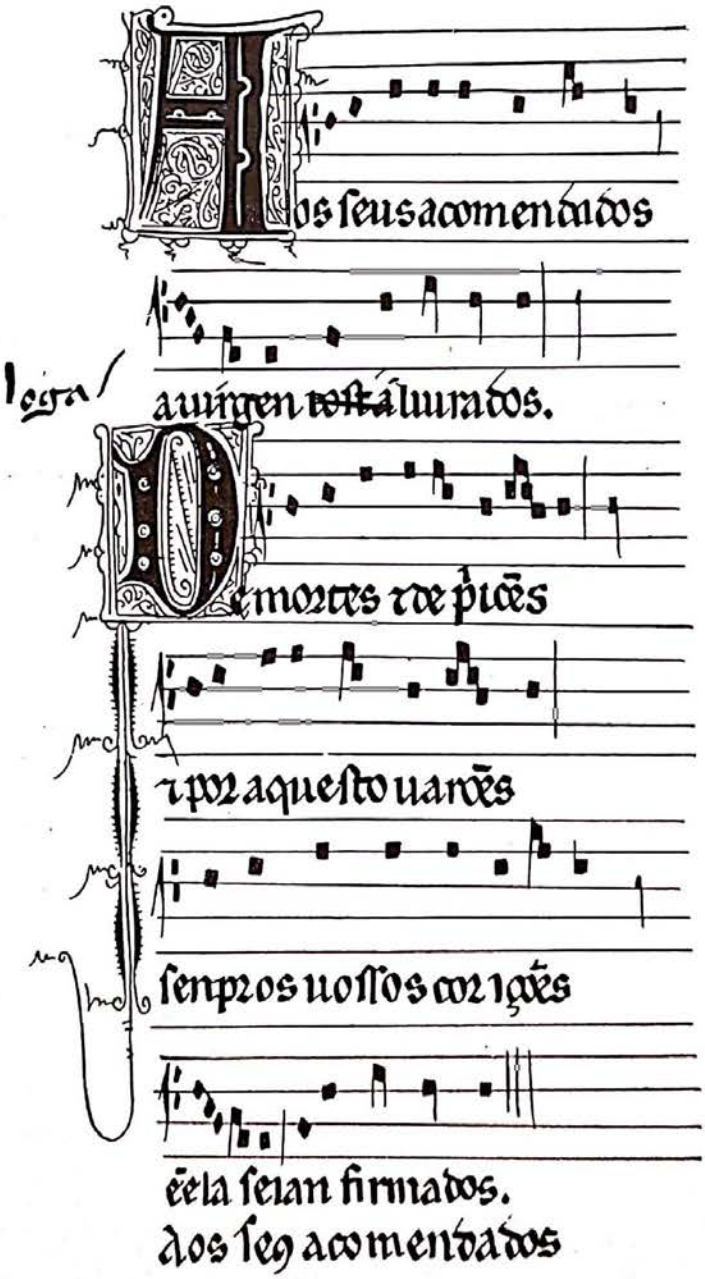


dela pzer natal.

128.

XIV de otras, fol. 160 r.°

Esta. xiiij. como seã ẽ saeu de
catiuo de tra de mouty aun ome
ẽ̃ que sell acomendara_

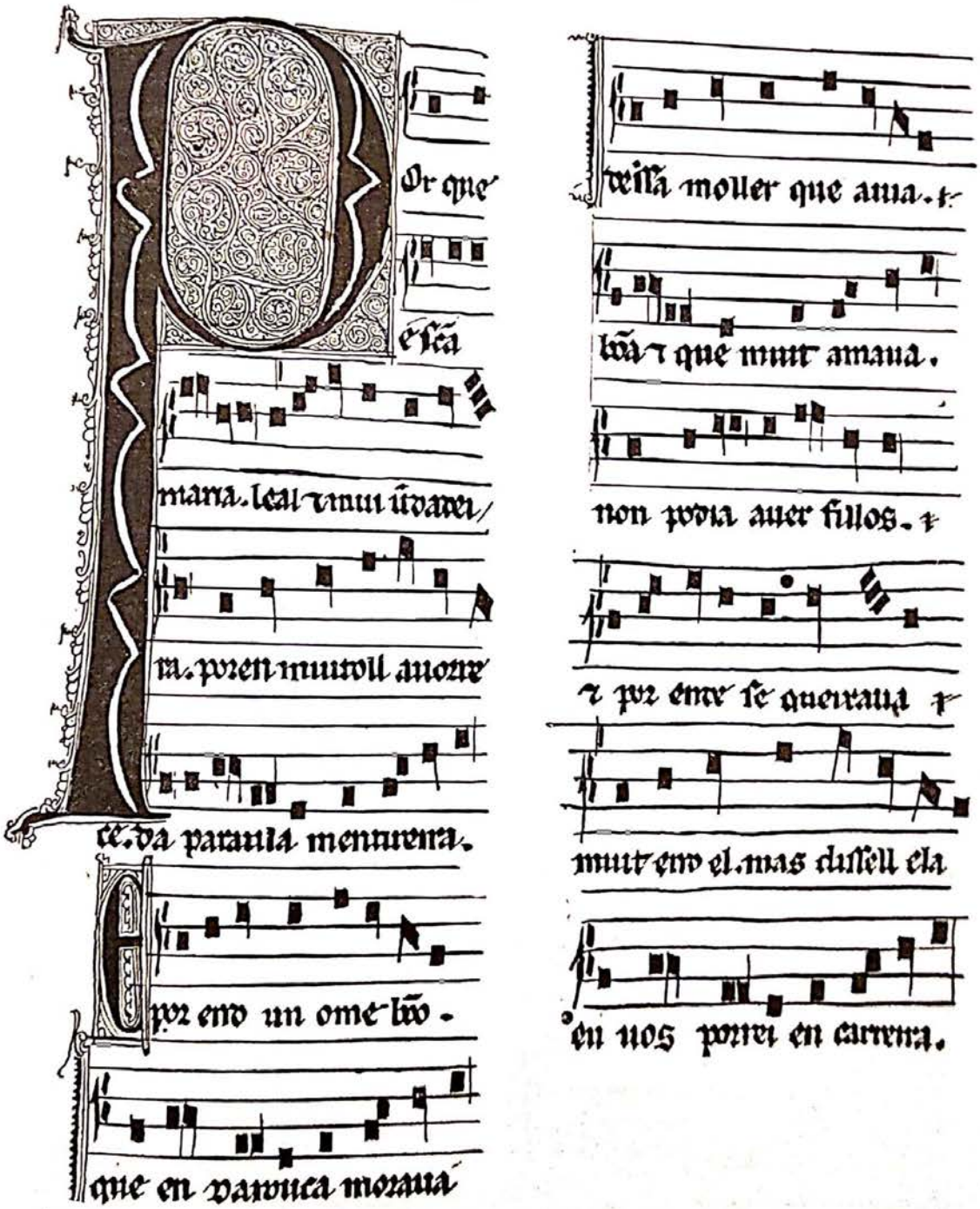


SECCION 2.ª

REPRODUCCION DEL TEXTO MUSICAL DE ALGUNAS CANTIGAS DEL MS. J. b. 2, DE LA BIBLIOTECA DEL ESCORIAL.

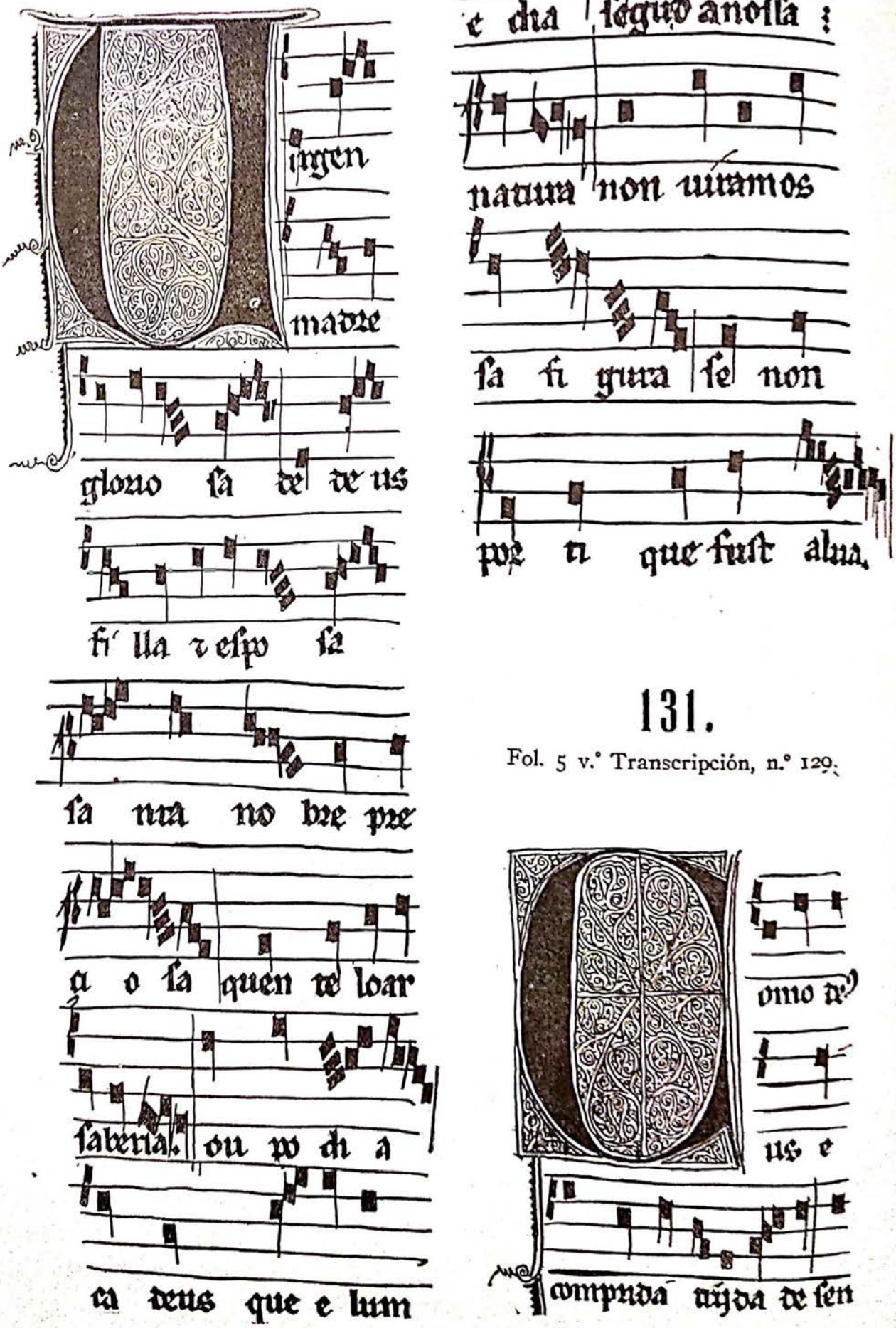
129.

Fol. 65 r.° y v.° Transcripción, n.° 57.



130.

Fol. 304 v.° Transcripción, n.° 262.



131.

Fol. 5 v.° Transcripción, n.° 129.

132.

Fol. 120 r.° Transcripción, n.° 138.

133.

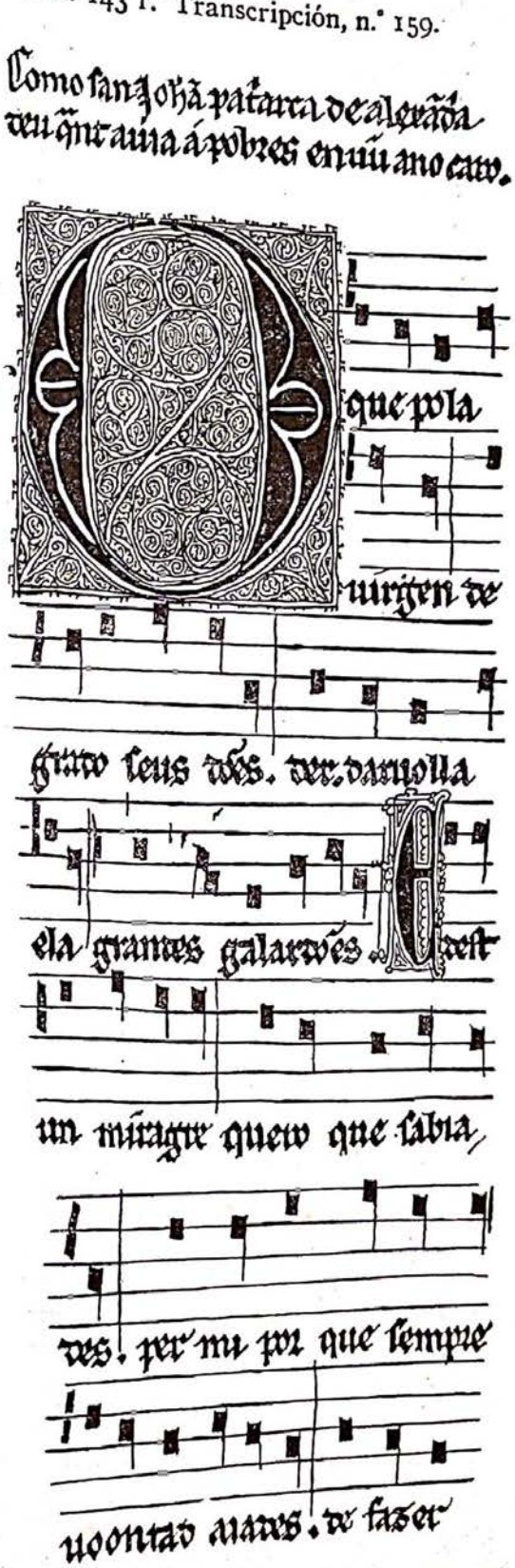
Fol. 127 v.° Transcripción, n.° 145.

134.

Fol. 135 v.° Transcripción, n.° 150.

135.

Fol. 143 r.° Transcripción, n.° 159.



136.

Fol. 155 v.° Transcripción, n.° 169.

137.

Fol. 176 r.° Transcripción, n.° 188.

138.

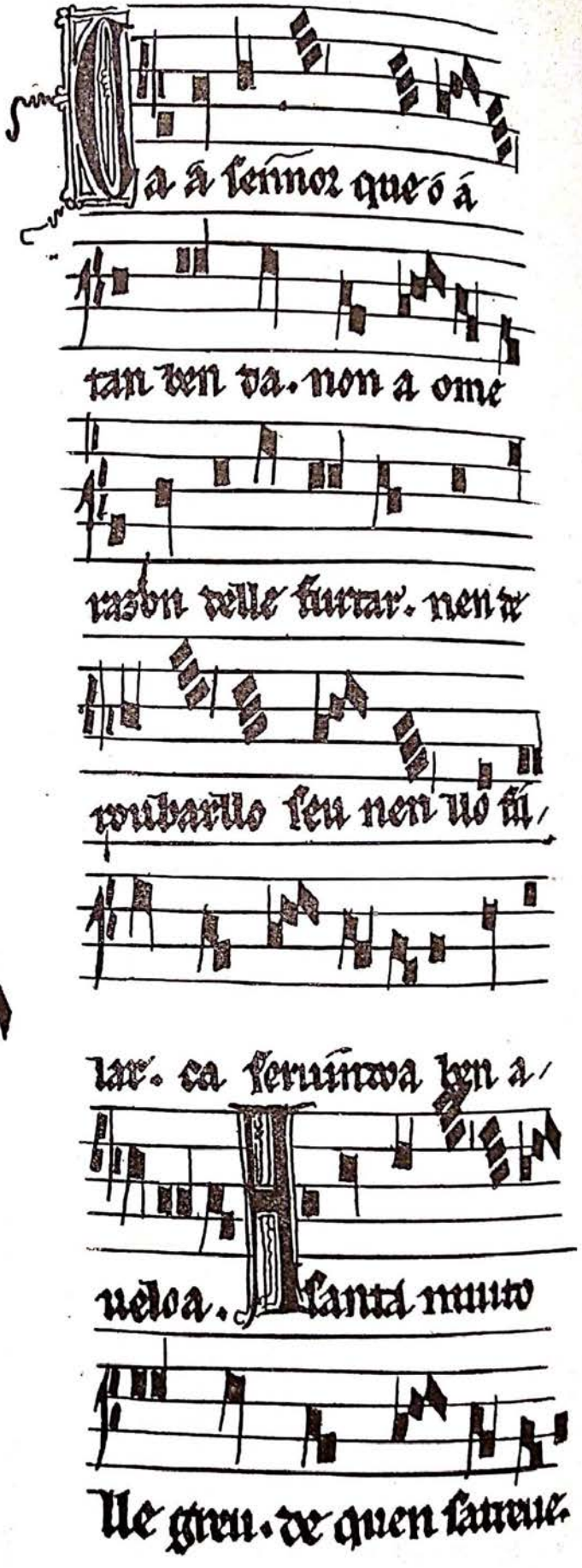
Fol. 254 v.° Transcripción, n.° 233.

139.

Fol. 288 v.° Transcripción, n.° 249.

140.

Fol. 291 v.° Transcripción, n.° 251.



SEGUNDA PARTE

TEXTOS MUSICALES EN NOTACION MODERNA

SECCION 1.ª

TRANSCRIPCION DE CANTIGAS

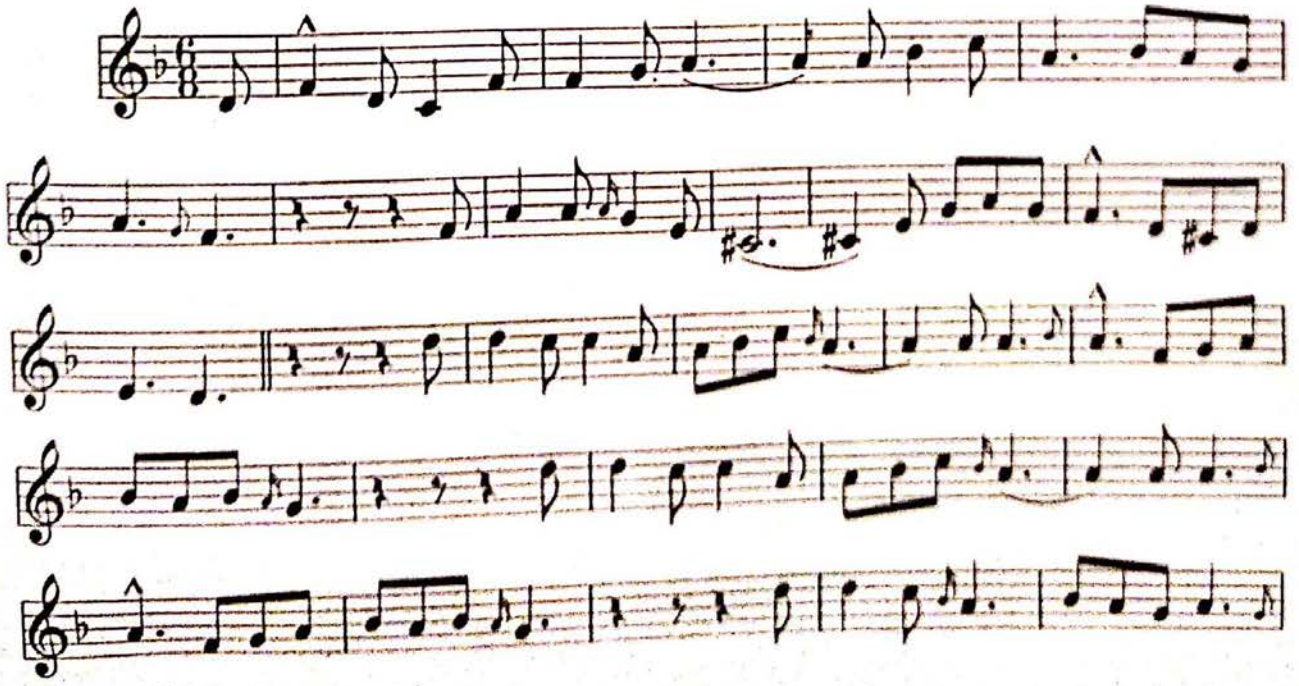
1.ª

2.ª

3.ª

4.ª

5.ª



6.ª

7.ª

8.ª

9.ª

10ª.

11ª.

12.ª

13.ª

14.ª

15.ª

16.ª

17.ª

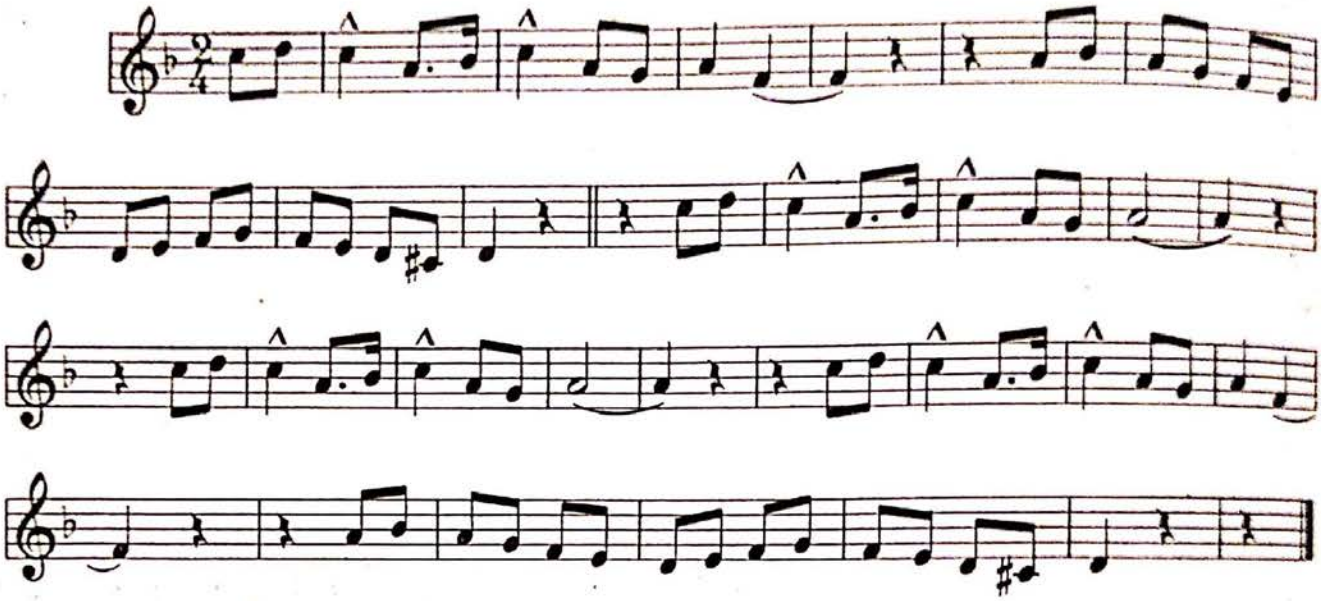
18ª.

19ª.

20.ª

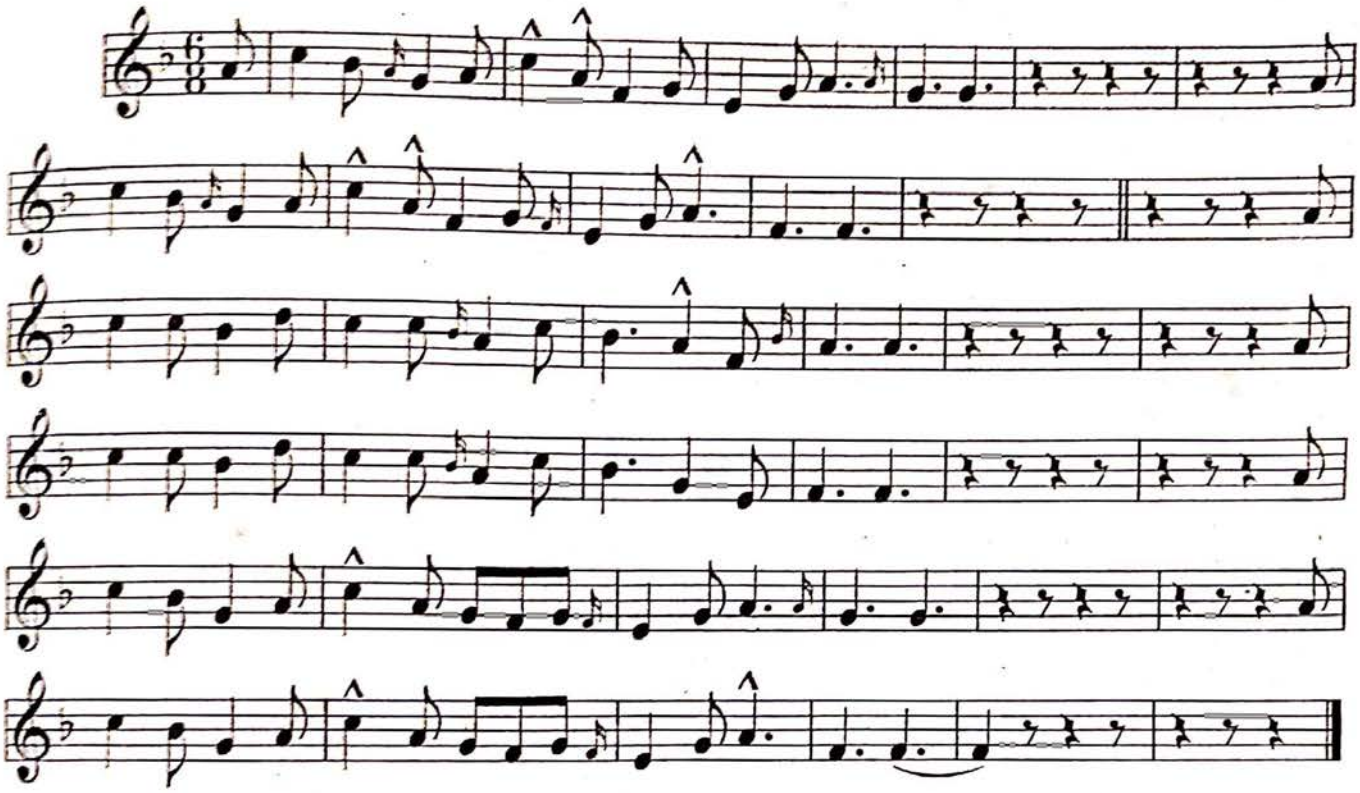
21.ª

22ª.



23ª.

24ª.



25ª.

26.ª

27.ª

28.ª

29.ª

30.ª

31.ª

32.ª

33.ª

34.ª

35.ª

36.ª

37.ª

38.ª

39.ª

40ª.

41ª.

42ª

43.ª

44.ª

45.ª

46.ª

47.ª

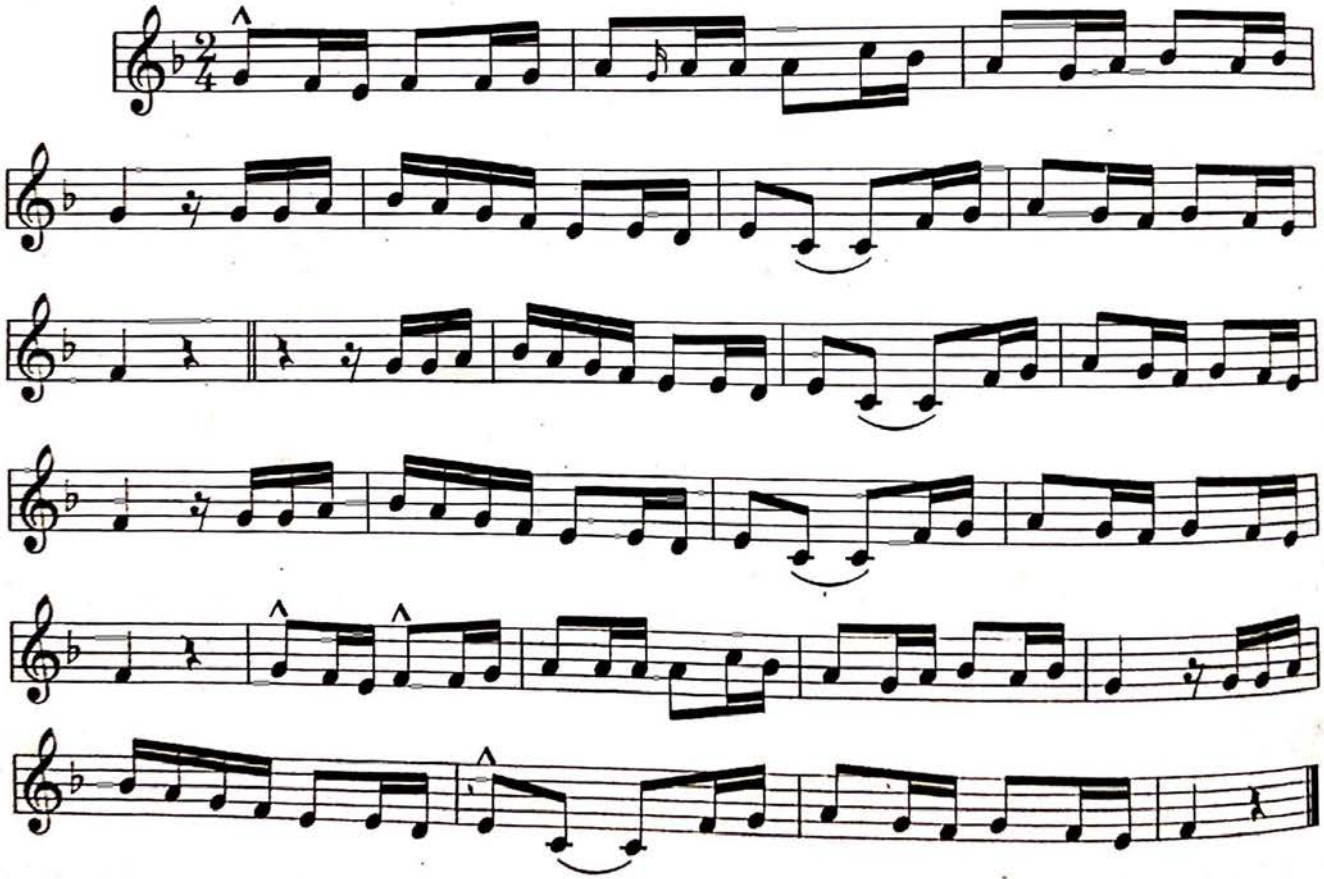
48.ª

49.ª

50ª.

51ª.

52.ª



53.ª

54ª.

55ª.

56.ª

57.ª

58.ª

59ª.

60ª.

61ª.

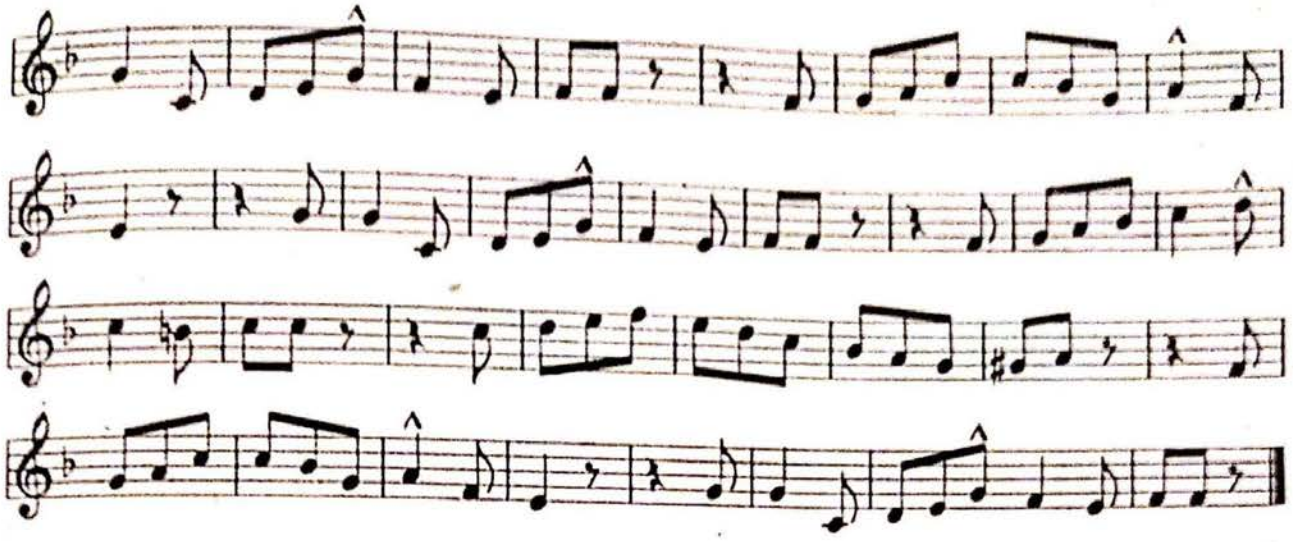
62.ª

63.ª

64ª.

65.ª

66.ª



67.ª

68.ª

69ª.

70ª.

71ª.

72ª.

73.ª

74.ª

75.ª

76.ª

77.ª

78.ª

79ª.

80ª.

81ª.

82ª.

83.ª

84.ª

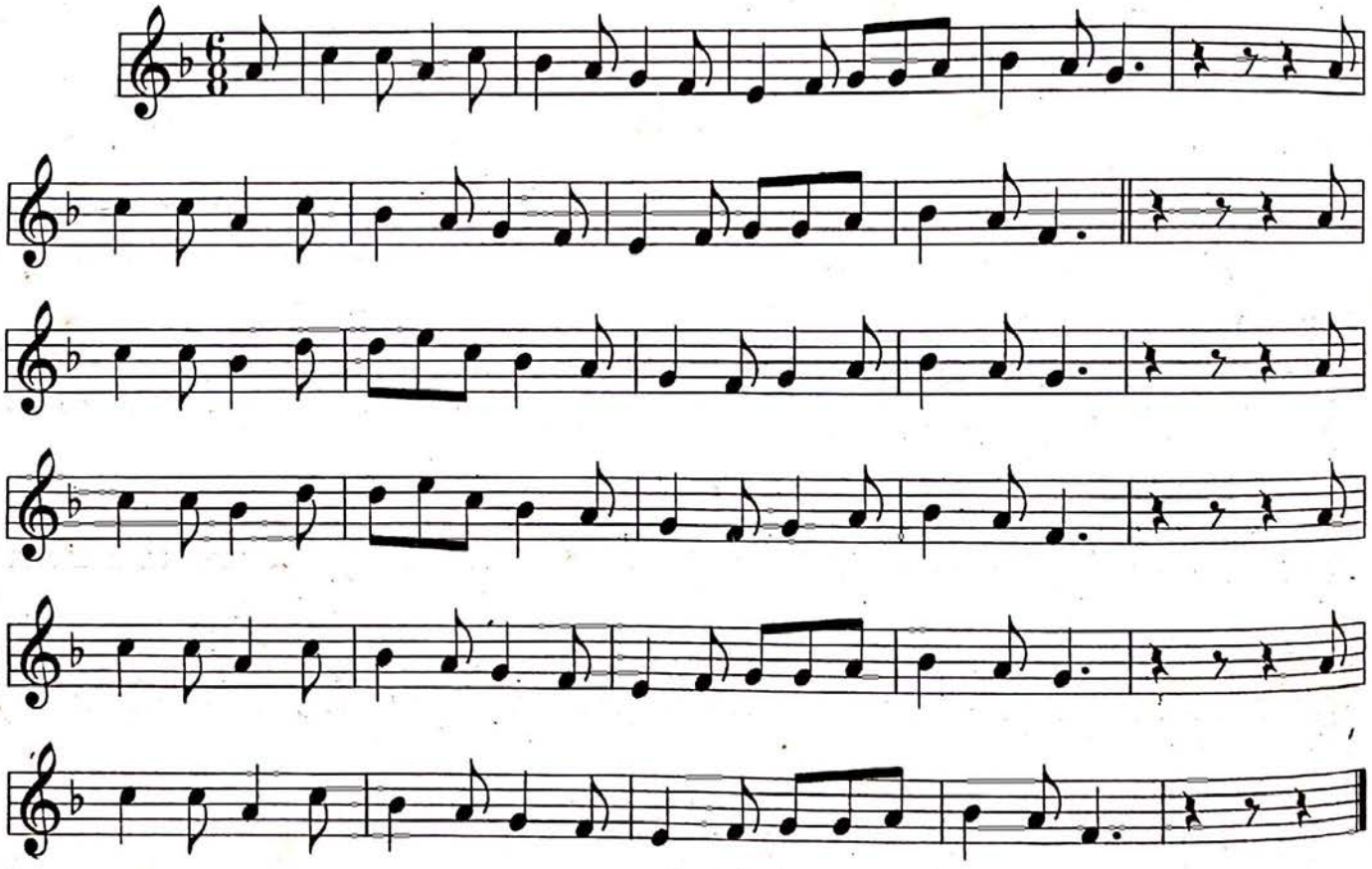
85.ª

86.ª

87.ª

88.ª

89.ª



90.ª

91.ª

92.ª

93.ª

94ª.

95ª.

96.ª

97.ª

98.ª

99.ª

100.ª

101ª.

102ª.

103.ª

104.ª

105.ª

106.ª

107.ª

108.ª

109.ª

110.ª

111.ª

112.ª

113.ª

114ª.

115ª.

116.ª

117.ª

118.ª

119.ª

120.ª

121ª

122ª

123.ª

124.ª

125ª.

126ª.

127.ª

128.ª

SECCIÓN 2.ª

TRANSCRIPCION DE CANTIGAS DEL CODICE J.b.2. DEL ESCORIAL

129ª.

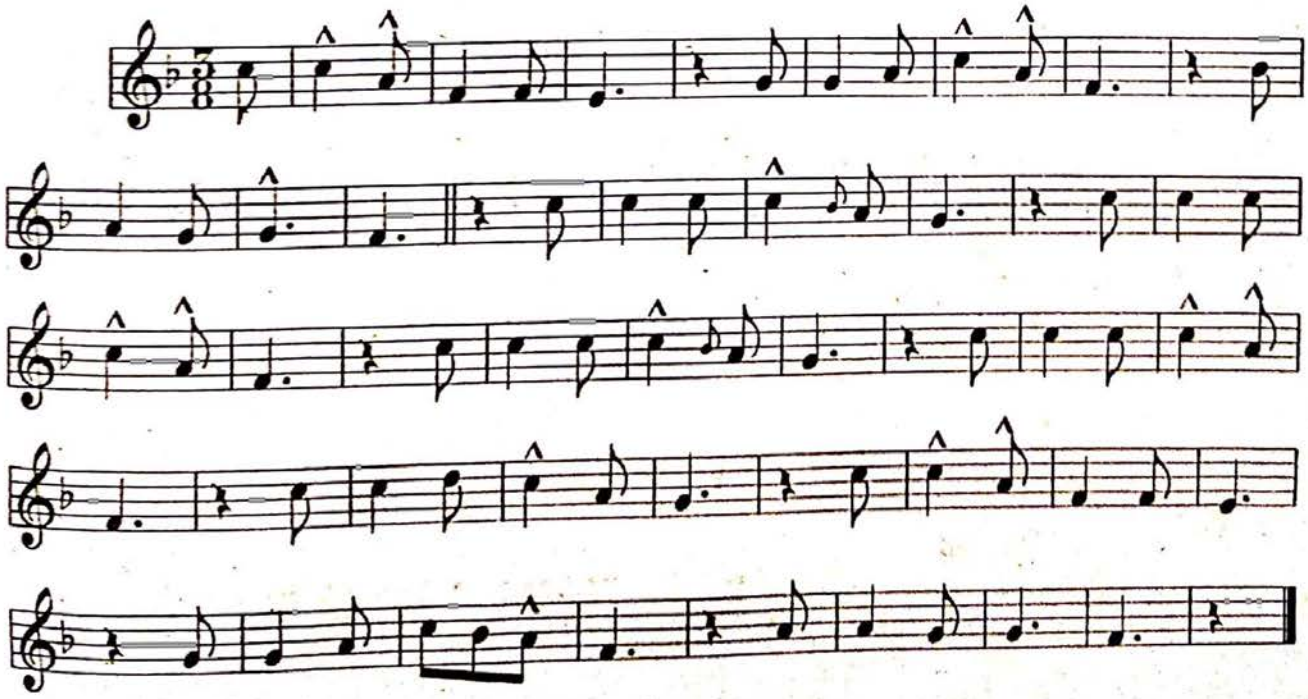
130ª.

131ª.

132ª.

133ª.

134.ª



135.ª

136.ª

137.ª

138.ª

139.ª

140.ª

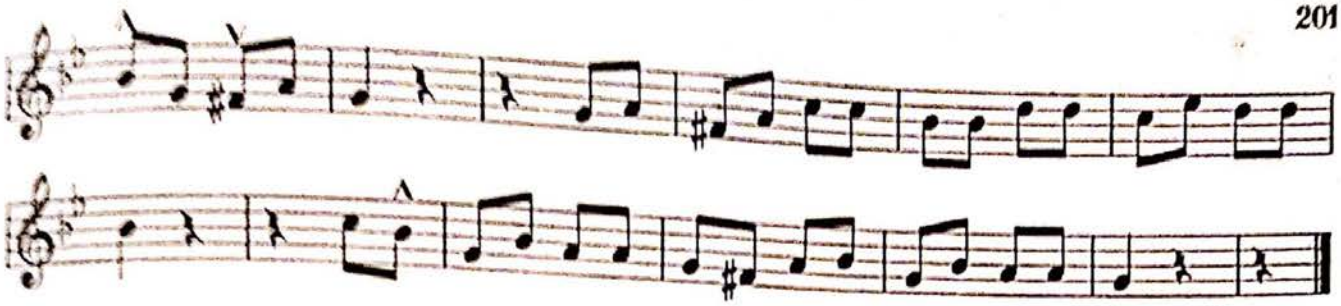
141.ª

142.ª

143.ª

144ª.

145ª.



146.ª

147.ª

148.ª

149.ª

150.ª

151.ª

152.ª

153.ª

154.ª

155.ª

156.ª

157.ª

158.ª

159.ª

160.ª

161.ª

162ª

163.ª

164.ª

165ª.

166ª.

167.ª

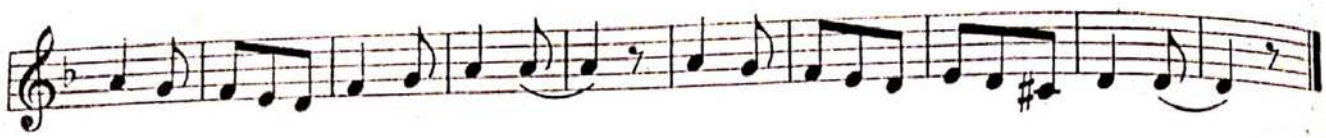
168.ª

169.ª

170.ª

171.ª

172.ª



173.ª

174.ª

175ª.

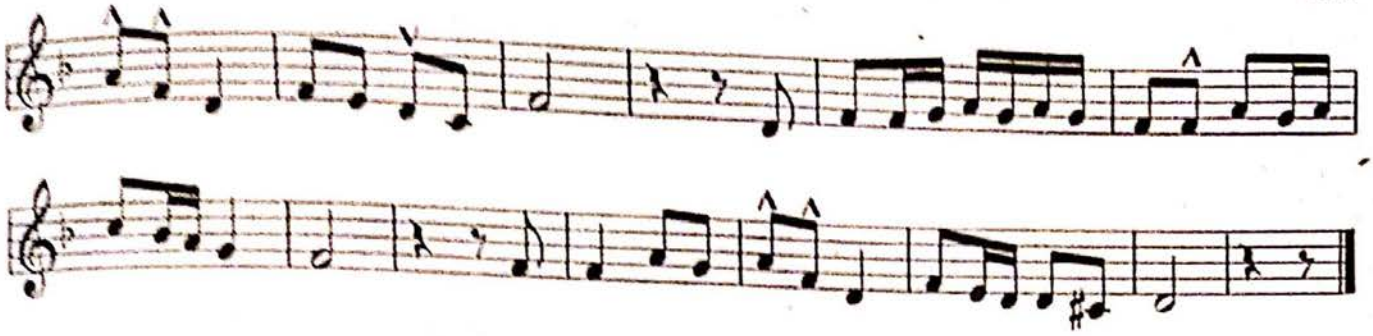
176ª.

177.ª

178.ª

179.ª

180.ª



181.ª

182.ª

183.ª

184.ª

185.ª

186.ª

187.ª

188.ª

189.ª

190.ª

191.ª

192.ª

193.ª

194ª.

195ª.

196.ª

197.ª

198.ª

199.ª

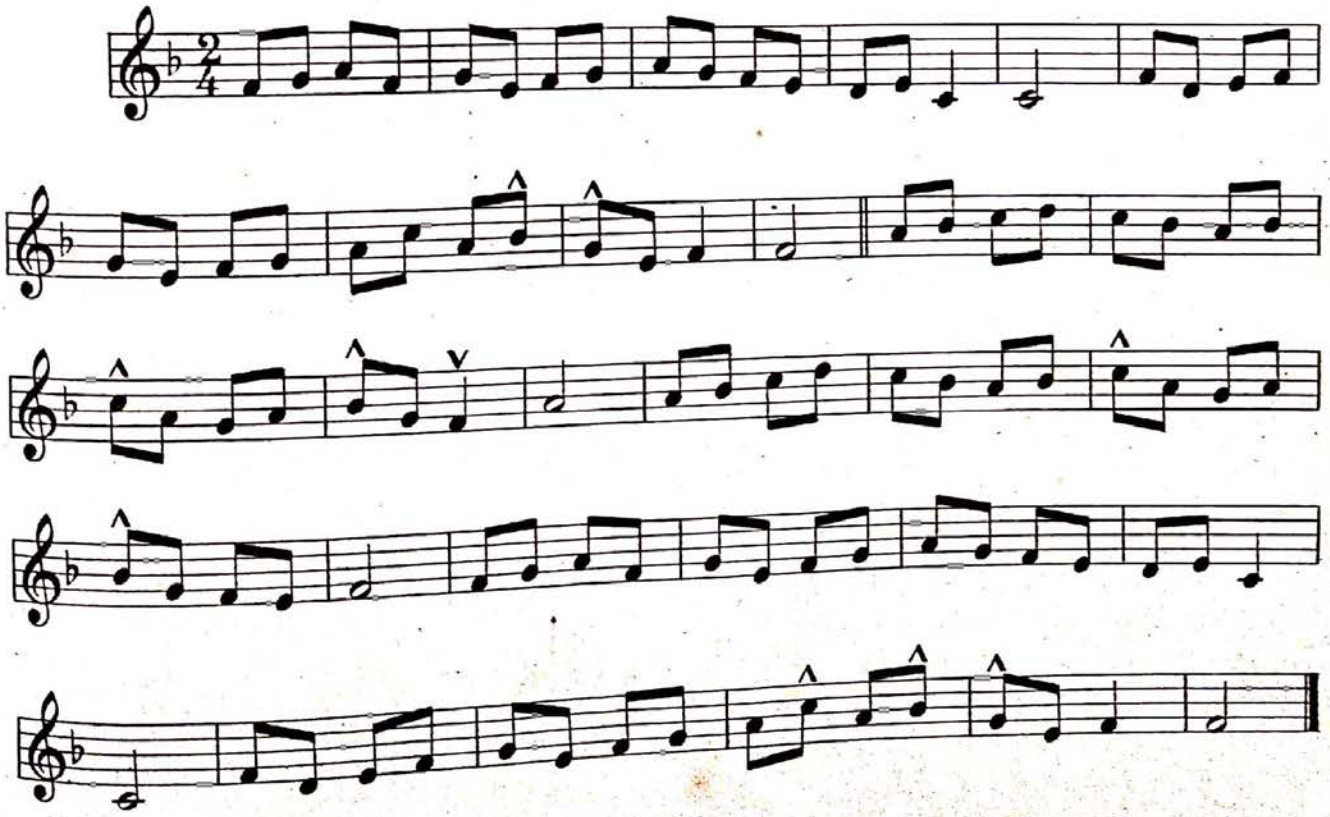
200ª.

201ª.

202ª.

203ª.

204ª.



205.ª

206.ª

207.ª

208.ª

209.ª

210.ª

211.ª

212.ª

213ª.

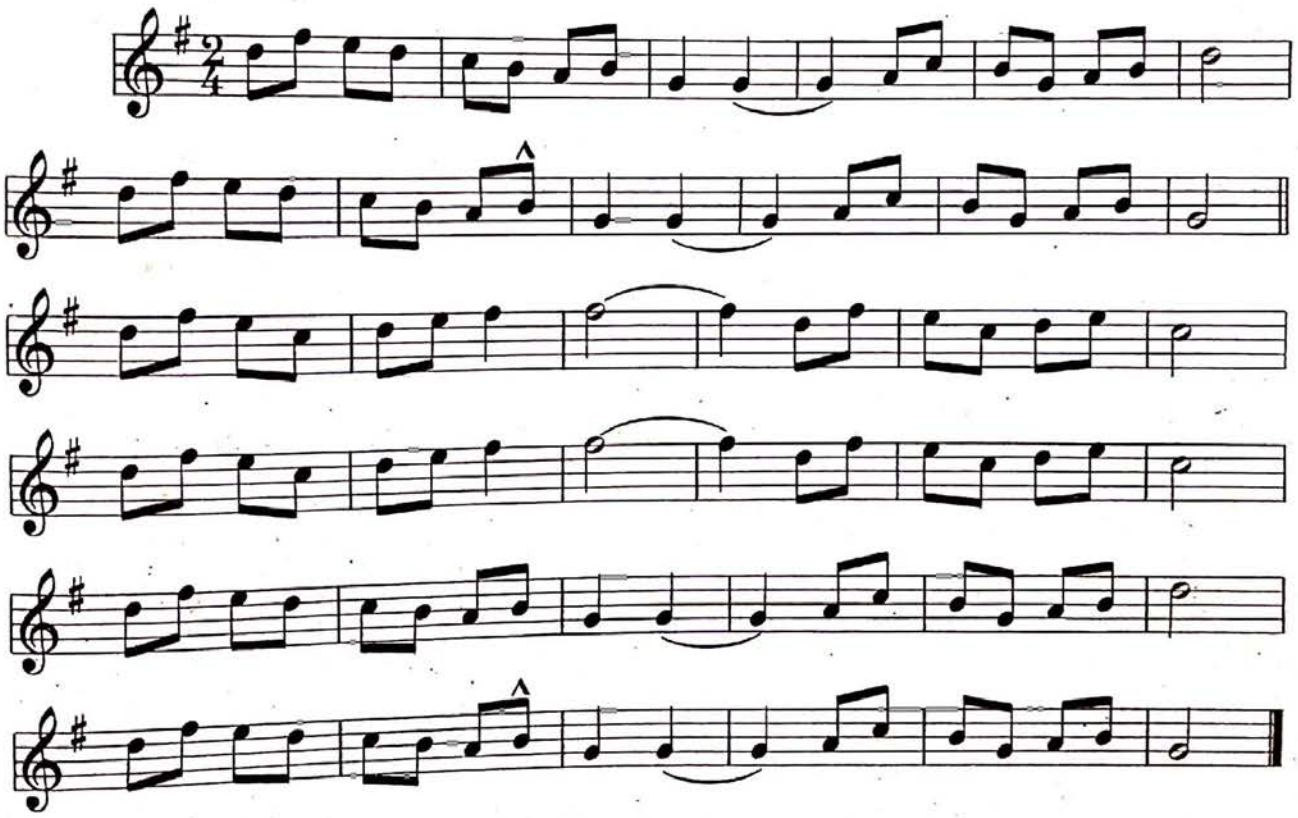
214ª.

215ª.

216.ª

217.ª

218.ª



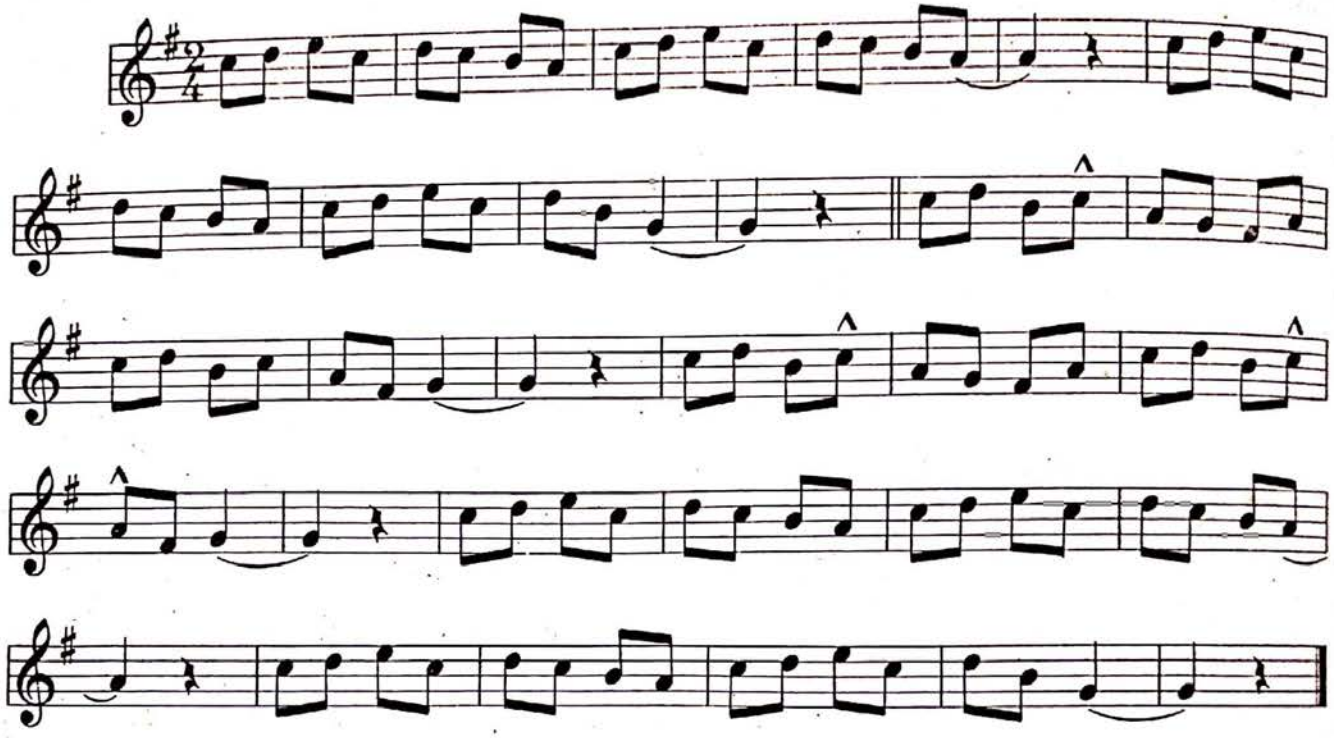
219.ª

220ª.

221ª.

222ª.

223ª.



224ª.

225.ª

226.ª

227.ª

228.ª

229.ª

230.ª

231.ª

232.ª

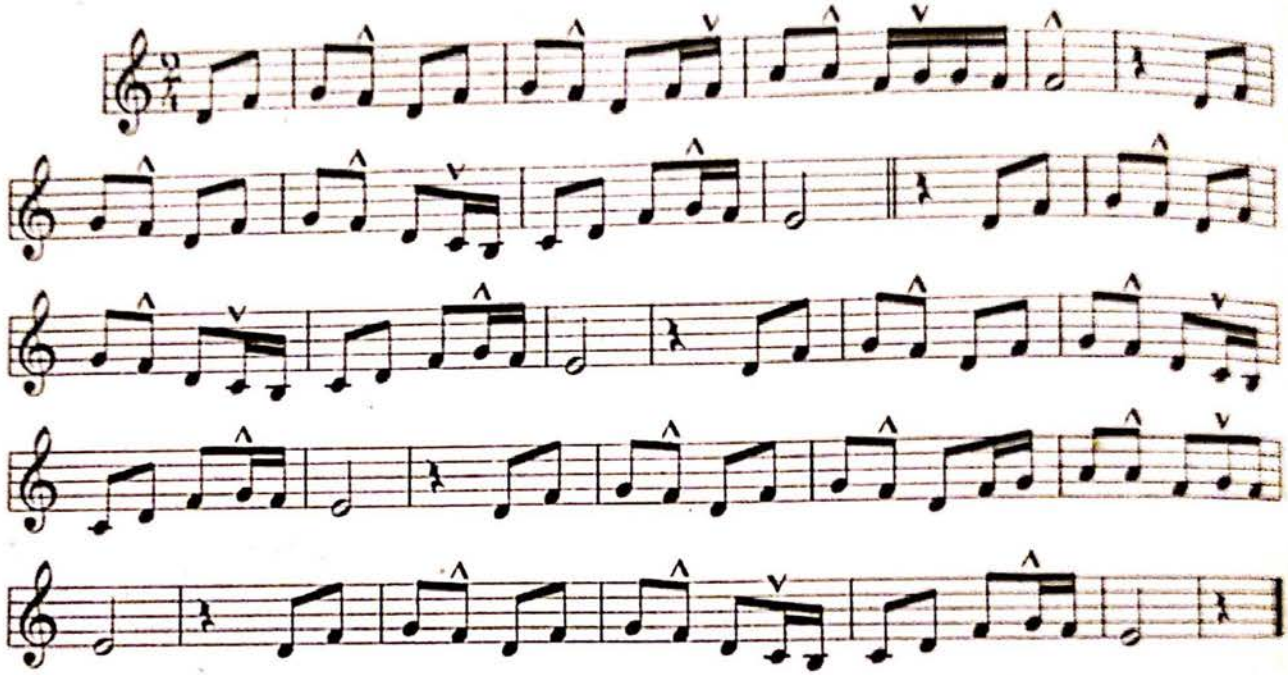
233.ª

234ª.

235ª.

236.ª

237.ª



238.ª

239.ª

240.ª

241ª.

242ª.

243ª.

244.ª

245.ª

246.ª

247.ª

248.ª

249.ª

250.ª

251.ª

252ª.

253ª.

254ª.

255ª.

256.ª

257.ª

258.ª

259.ª

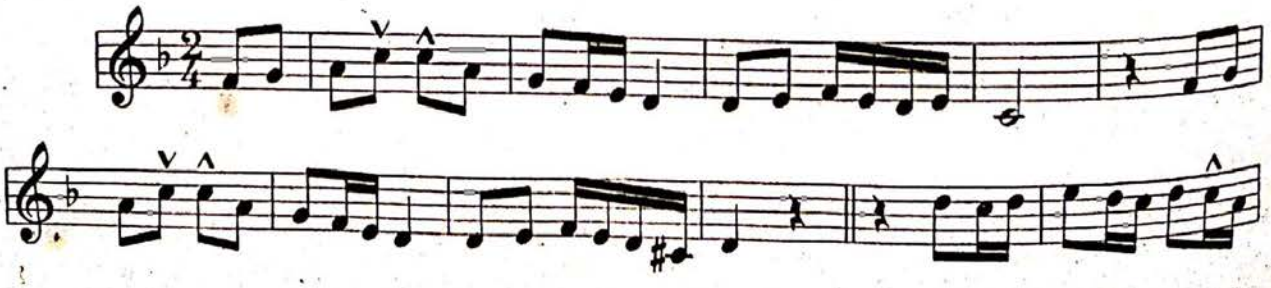
260.ª

261.ª

262.ª

263.ª

264.ª



265.ª

266.ª

267.ª

268.ª

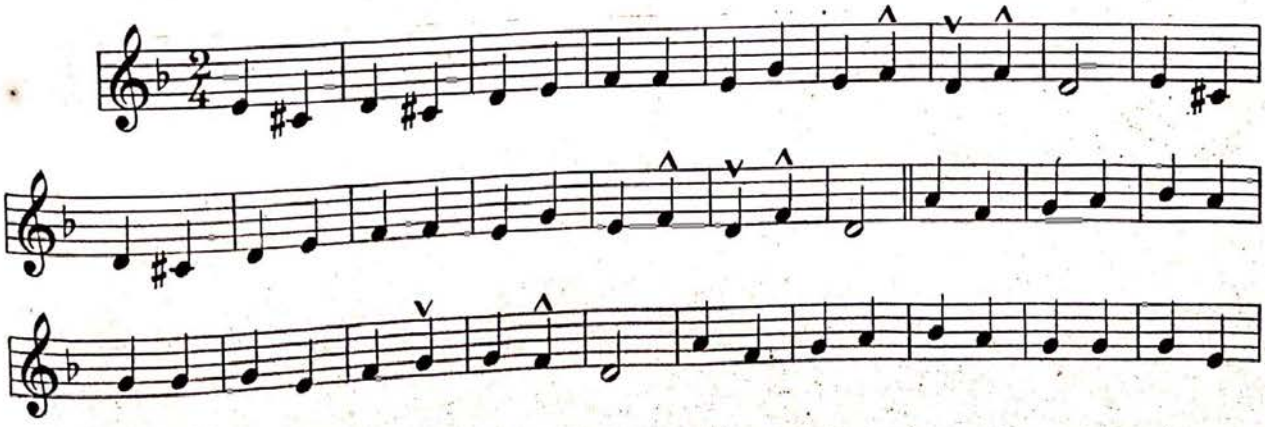
269.ª

270.ª

271.ª

272.ª

273.ª



274ª.

275ª.

276.ª

277.ª

278.ª

279.ª

280.ª

281.ª

282ª.

283ª.

284.ª

285.ª

286.ª

287.ª

288.ª

289.ª

290.ª

291.ª

292.ª

293ª.

294.ª

295.ª

SECCIÓN 3.ª

24 CANTIGAS ARMONIZADAS

296.ª

(1ª ARMONIZADA)

297.ª

(2ª ARMONIZADA)

f
p

298.ª

(11ª ARMONIZADA)

299.ª

(29ª ARMONIZADA)

p
p
p
p
p

300.ª

(40.ª ARMONIZADA)

Adagio.

301ª.

(69ª ARMONIZADA)

Andante.

302ª.

(78ª ARMONIZADA)

Allegretto.

303.ª

(107ª ARMONIZADA)

p

304ª.

(129ª ARMONIZADA)

305.ª

(130ª ARMONIZADA)

306.ª

(141ª ARMONIZADA)

307.ª

(145ª ARMONIZADA)

Allegro.

308ª.

(160ª ARMONIZADA)

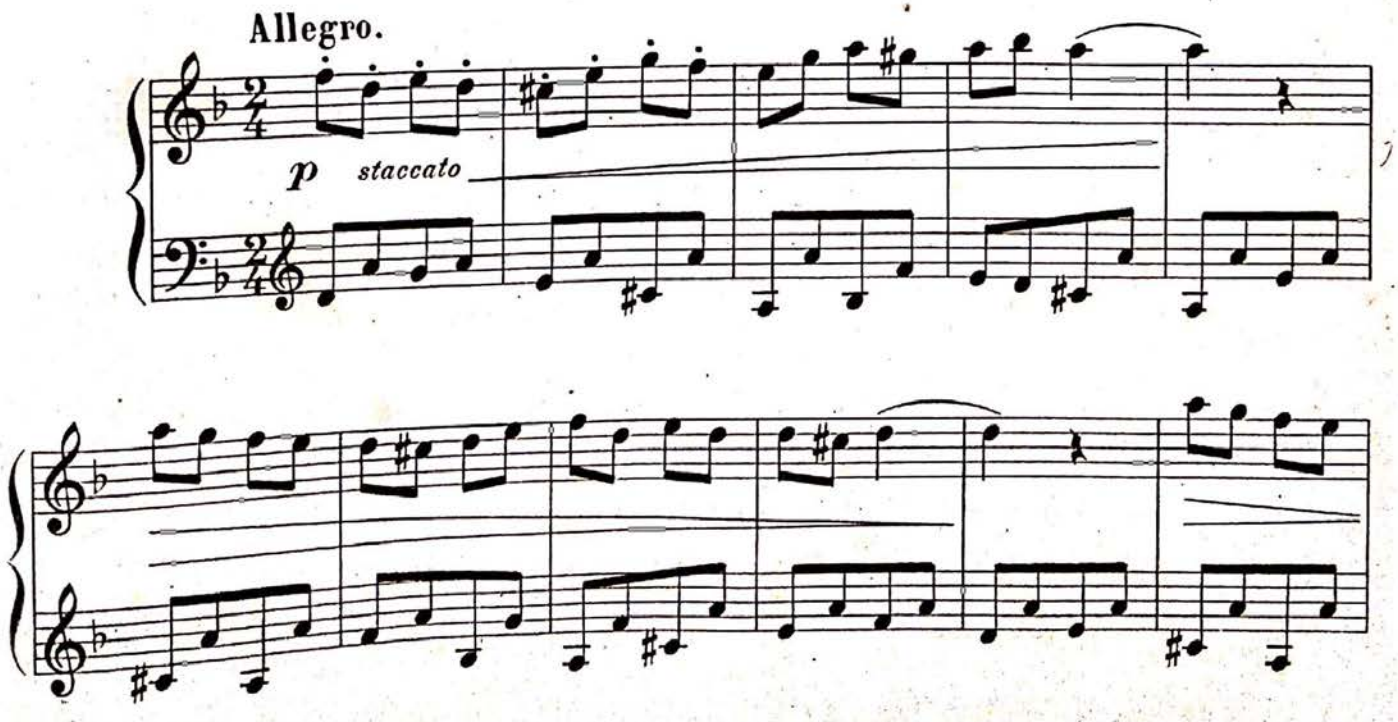
f
pp
f
p
rall.
pp
D. a tempo
p

309.ª

(178ª ARMONIZADA)

310.ª

(214.ª ARMONIZADA)



311.ª

(226ª ARMONIZADA)

312.ª

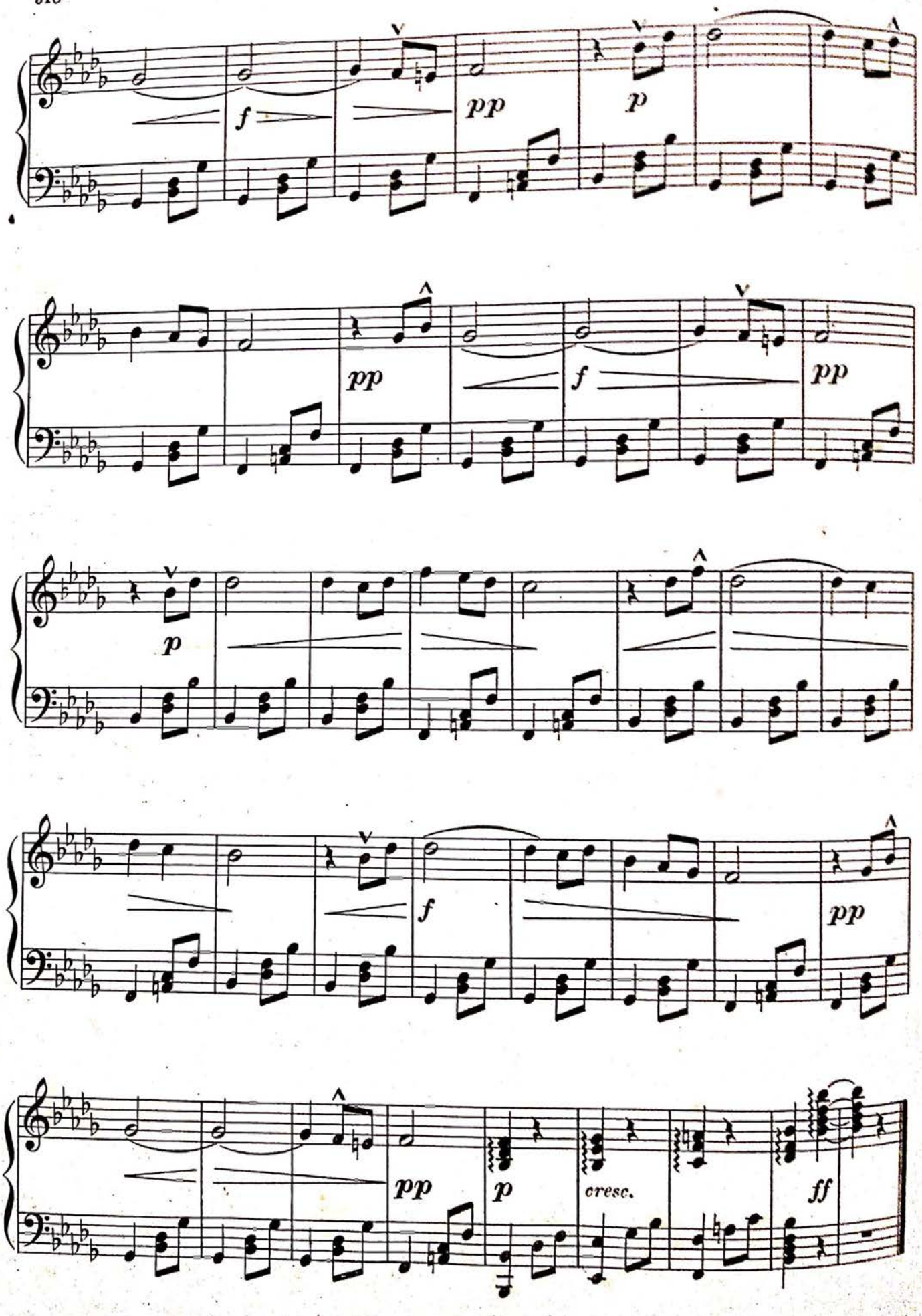
(232.ª ARMONIZADA)

f
con esaltazione
p
f
p
pp
rall.
ppp

313ª.

(253ª ARMONIZADA)

Andante.


f
pp
p
pp
f
pp
p
f
pp
pp
p
cresc.
ff

314.ª

(245ª ARMONIZADA)

315.ª

(249ª ARMONIZADA)

f
p
p expresivo
p

316.ª

(274.ª ARMONIZADA)

f
pp
f
rit.
a
p
tempo

317.ª

(291ª ARMONIZADA)

Andante.

rall.
f a tempo
p
f
p
rall.
a tpo.

318ª.

(293ª ARMONIZADA)

319ª

(295ª ARMONIZADA)

mf
pp
mf
p
rall. e cresc.
ritenuto
a tempo
p

SECCION 4.ª

TRANSCRIPCION Y ARMONIZACION DE CUATRO CANCIONES DE MARCABRÚ

320.ª

(I. DE MARCABRÚ.)

321.ª

(II. DE MARCABRÚ.)

322ª.

(III. DE MARCABRÚ)

323ª.

(IV. DE MARCABRÚ)

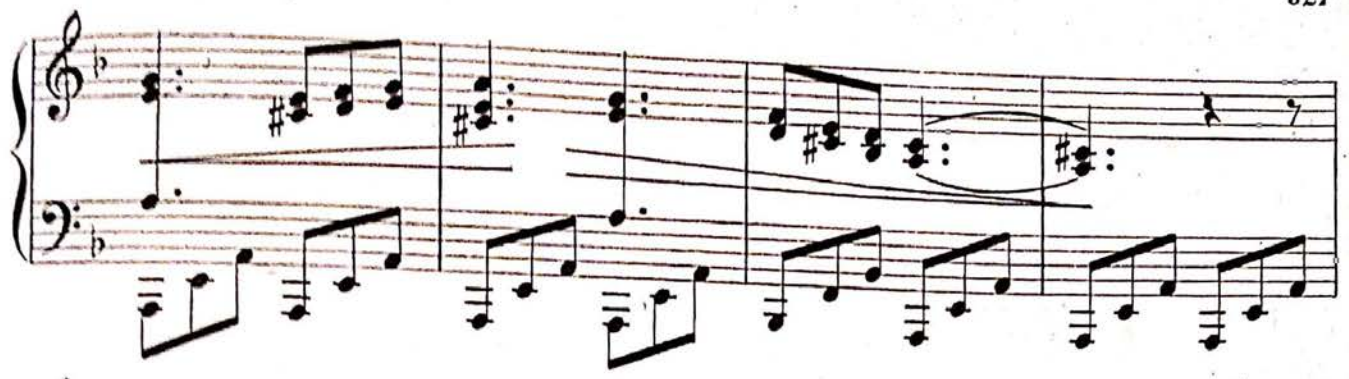
324.ª

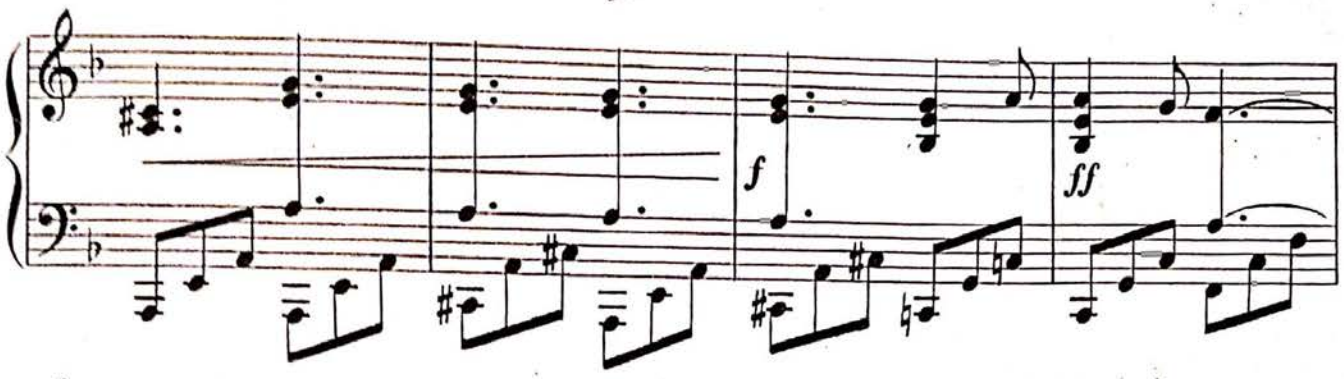
(I. DE MARCABRÚ ARMONIZADA)

Andantino.

325.ª

(II. DE MARCABRÚ ARMONIZADA)





326.ª

(III.DE MARCABRÚ ARMONIZADA)

p
mf
f
fp
fp
fp
fp

327.ª

(IV. DE MARCABRÚ ARMONIZADA)

Allegretto.

Indice bibliográfico, biográfico, de algunos términos técnicos, etc.

Abadil, cantor oriental, 29.

Abás (Abulcácim) ben Firnás de Tecorona introduce en España los estudios musicales, 53.

Abdala, hijo de Abderrahmán II, aficionado a la música, 58.

Abdala, emir andaluz, enemigo de la música, 58, 64, 65.

Abdala, sobrino de Abdelguahab ben Hosáin, cantor andaluz, 62.

Abdala ben Almota, compositor oriental, 37.

Abdala, hijo de Dahmán, hermano de Azzobair, cantor oriental, 34.

Abdala ben Elabás, compositor oriental, 35, 47.

Abdala ben Mohamed Elamín, cantor oriental, 37.

Abdala ben Moslema de Játiva, aficionado a la música, 62.

Abdala ben Motaz, autor oriental, compuso un libro sobre los cantos de Oraib y Xeria, 22.

Abdala ben Muza el 'Hadí, príncipe oriental músico, 37.

Abdala Xatibí, músico morisco de Sancho IV de Castilla, 75.

Abdala ben Yahia ben Dahún, faquí de Córdoba, casado con una maestra de canto, 54.

Abdelgafar ben Dachlún, poeta popular de Sevilla, 70.

Abdelguahab ben Hosáin, compositor de música, andaluz, 62.

Abdelmónim ben Omar, poeta español, trovador de Saladino, 73.

Abderrahmán I de España, 54.

Abderrahmán II de España, aficionado a la música, 55, 56, 57, 63, 64.

Abderrahmán III, poco amigo de la música, 58, 59, 64, 66.

Abderrahmán Sanchol, aficionado a la música, 59.

Abderrahmán, hijo de Ziriab, cantor en Córdoba, 57.

Abenabad, cantor oriental, 29.

Abenabderrábihi (Abu Omar), autor de *Elicd Alfarid.*

Abenabderrábihi, el zejelero (Abuotmán Said ben Ibrahim), 66 y 69.

Abenabdón, poeta español, 59.

Abenabioseibia, autor de *Historia de los médicos,* 66.

Abenadari, autor de *Al-bayano'l-mogrib,* publicada por Dozy. Leiden, Brill, 1848-1851.

Abenaixa, cantor oriental, 25, 26, 28.

Abenalabar, autor de la *Tecmila.*

Abenalfadal, poeta popular de Murcia, 70.

Abenalhárit = Mohámed ben el Hárit.

Abenalhasar, el *xoubi,* 64.

Abenaljatib, autor de zéjeles, 71.

Abenalmargari, poeta popular mozárabe, andaluz, 70.

Abenalmodáber, amante de la cantora Oraib, 34.

Abenalmotaz, autor de un libro sobre Xeria, la cantora oriental, 38.

Abenarabi = Mohidín ben Alarabi, autor de *Alfotuhat almaquía, Mohadara,* etc.

Abenarraquic, 62.

Abenaxela, señor de Jaén, 65.

Abenazáquir, el mameluco, autor de una obra sobre los zéjeles y moaxahas, 74.

Abenbaqui, poeta popular andaluz, 68.

Abenbassam, autor de la *Addajira* (historia literaria de los musulmanes españoles).

Abencuzmán, poeta popular andaluz, 66, 68, 69, 71, 72, 80, 81, 86, 88, 105, 106.

Abenchamí, cantor oriental, 23, 29, 30, 34, 35, 36, 39, 41, 42, 45, 51.

Aben El Mahdí = Ibrahim ben El Mahdí.

Abengálib, historiador español, 54.

Abengarcía (Abuámer), autor de una carta literaria contra los árabes, 64.

Abengayat, poeta popular de Beja, 70.

Abenguaquil = Ahmed ben Guaquil Eluclesí.

Abenhabib, poeta popular de Algarbe, 70.

Abenhafsún, 65.

Abenhani, autor de un *Diván,* publicado en Beirut, 67.

Abenhani (Mohamed Elazdí), poeta sevillano, 67.

Abenhayán, historiador español, autor de *Almoctabis.*

Aben Házam, autor de *Tauk-alhamama, Chámhara, Kitab-el Fisal,* etc.

Abenhumeya, rey morisco, aficionado a la música, 77.

Aben Isa, el sevillano, poeta popular, 70.

Abenjacán, autor de los *Collares de oro,* 72.

Abenjafacha, poeta de Alcira, 68.

Abenjair = Abubéquer ben Jair ben Jalifa el Sevillano, autor de un *Indice de libros científicos,* obra publicada por Codera y Ribera en la *Biblioteca arábigo-hispana,* tomo X.

Abenjaldún, autor de la *Historia Universal* (edición Bulac) y de los *Prolegómenos,* traducidos por Slane.

Abenjalicán, autor del diccionario biográfico *Ufiat-elayán,* edición Bulac.

Abenjaric, poeta popular valenciano, 70.

Abenjordaba, autor de una obra en que se trata de la música árabe, aprovechada por el Masudí.

Abenlabanna, poeta, 67.

Abenmardanix, rey de Murcia y Valencia, aficionado a la música, 59, 71.

Abenmoahad, poeta popular de Játiva, 70.

Abenmohris, cantor y compositor oriental, 25, 28, 43, 46, 47, 52.

Abenmosácheh, cantor y compositor oriental, 23, 24, 25.

Abennachí, poeta popular de Lorca, 70.

Abenomair, poeta popular andaluz, 74.

Aben Pascual, autor de la *Asila,* diccionario biográfico, publicado por don Francisco Codera en su *Biblioteca arábigo-hispana.*

Abenramín, comerciante de esclavas cantoras en Cufa, 36.

Abensadaca, tañedor oriental, 30, 42.

Aben Sáid (Abucásim ben Sáid, el andaluz), autor del *Tabacat el ómam,* publicado por el padre Luis Cheikho, Beirut, 1912.

Abensaíd (Abdelmélic ben Saíd), escritor granadino, nacido en 1218, au-

tor de *El mógrib* (continuación de *El móshib*), de la que se conserva un ejemplar incompleto en la biblioteca del Jedive de Egipto, que fué copiada para la Academia de la Historia de Madrid. Dos tomos: uno con el núm. 53 y el otro, núm. 80.

Abensanalmolc, escritor egipcio, autor de una obra acerca de los zéjeles y moaxahas, *Dar attiraz,* aprovechada por Martín Hartmann en su *Das arabische strophengedicht.*

Aben Sida, de Murcia, autor del célebre diccionario árabe *Elmojasis,* publicado en El Cairo.

Abensoraich, cantor oriental, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 41, 45, 47, 49, 52.

Abentifiluit, almorávide, aficionado a la música, 60, 72.

Aben Xáquir (Mohamed ben Xáquir ben Ahmed Elcotobí), autor de la obra biográfica *Fuateloquián.*

Abenzeid Elhadad, el Batedor, poeta popular valenciano, 70.

Abenzemrec, poeta granadino, autor de *Alboradas,* 71.

Ablat (Las), célebres plañideras orientales, 24.

Ablí, poeta español, 65.

Abuámer ben García = Abengarcía, vasco, 62.

Abuámer, poeta ascético sevillano, 71.

Abuámir ben Yaneca, literato aficionado a la música, 62.

Abubéquer, el cantor sevillano, 59.

Abubéquer Elhasar, poeta popular de Sevilla, 70.

Abubéquer ben Martín, poeta popular, 69.

Abubéquer, el de Ricote, músico amigo del Rey Sabio, 141.

Abubéquer, el Saboní, poeta popular de Sevilla, 70.

Abubéquer ben Sarim, poeta popular de Sevilla, 70.

Abuhayán ben Hayán, poeta granadino, 71.

Abuisa ben Arraxid, príncipe oriental, cantor, 37.

Abulasbag Abdelazis, hermano de Alháquem II, cantor, 58.

Abuleheb, cantor oriental palatino, 28.

Abulfadal ben Reduán, poeta granadino, 87.

Abulfarache, autor del *Tarij mojtáser-eddual,* publicada en Beirut, 1890.

Abulgualid el Alejandrino, cantor que vino a España, 54.

Abulhasán ben Chahdad, de Sevilla, 69.

Abulhasán ben Hani, poeta oriental, 71.

Abulhasán ben Nizar, gobernador andaluz, aficionado a la música, 69.

Abulhasán ben Salem, poeta popular andaluz, 69.

Abulhasán el Xestori, de Guadix, poeta místico, 70.

Abulhosáin, toledano, hijo de Alguacaxi, compositor de música, 63.

Abumeruán el Gallego, 64.

Abumohamed Elbahili, poeta clasicista y popular, 69.

Abuomar el Záhid, poeta popular, 69.

Abuotmán ben Said el Ballena, 67.

Abusadaca, cantor oriental, 35.

Abuzocar el Ciego, cantor oriental, 36.

Academia *burlesca que se hizo en el Buen Retiro a la Magestad de Philipo Quarto el Grande, año 1637.* Publicada por Morel-Fatio en su obra *L'Espagne au xvi' et au xvii' siècle,* Heilbronn, 1878.

Achfa, cantora de Abderrahmán I, 54.

Adabí, autor de un diccionario biográfico, publicado por Codera en su *Biblioteca arábigo-hispana.*

Adalal, cantor árabe oriental, 23, 51.

Adarmí, compositor y cantor oriental, 26.

Ador, palabra árabe que significa *vuelta* o *turno,* y luego ha significado *estrofa.*

Africana (*La*), ópera de Meyerbeer, 89.

Agani = *Quitab el agani.*

Agustinos (*Los*) *y el Real Monasterio de El Escorial,* 101.

Ahdab, poetas dedicados al género de poesía más alegre, 71.

Ahmed ben Abi Sadaca, el Tomburí, músico oriental, 40.

Ahmed Annasibi, o Almed ben Osama el Tomburi, músico oriental, 40.

Ahmed ben Cadim, poeta popular cordobés, 70.

Ahmed ben Chanún, poeta popular de Sevilla, 70.

Ahmed ben Guaquil = Abenalguaquil, poeta místico, 70, 73.

Ahmed ben Horaira (Abucháfar), El ciego de Tudela, 68.

Ahmed ben Ibrahim ben Colzom, poeta andaluz, 65.

Ahmed el de la Macarena, poeta popular de Sevilla, 70.

Ahmed ben Málic (Abubéquer), poeta popular zaragozano, 70.

Ahmed ben Marzuc, autor de notas históricas sobre los cantores árabes orientales, 22.

Ahmed ben Mohamed El Yemení, autor del *Hadicatolafrah.*

Ahmed el de Montañana, poeta popular de Murcia, 70.

Ahmed, hijo de Ziriab, cantor, 56, 57.

Ajtal ben Nomara, poeta popular, maestro de Abencuzmán, 69.

Alam, cantora medinense de Abderrahmán II, 54.

Alamín, califa oriental, 30.

Alboradas, poesías en que se describen las diversiones matinales, 71.

Alcácim ben Zorzor, músico oriental, 38.

Alcalá (P.), autor del *Vocabulista arábigo en letra castellana,* 7.

Aldomar, músico cristiano, 91.

Alfarabí, autor de un libro de música, extractado por Land en sus *Recherches,* 17, 22, 40, 51, 72.

Alfonso VII, 75.

Alfonso X el Sabio, passim.

Alfonso XI, 75.

Alfonso de Aragón, aficionado a la música, 75.

Alfonso Alvarez de Villasandino, 81.

Alfotuhat *almaquía* de Mohidín ben Alarabi.

Algarid, cantor oriental, 24, 25, 27, 28.

Algazel, autor del *Ihía-lolum.*

Algazel, poeta español, 57.

Alguátec = Elguátec.

Alhácam ben Maimón, El Guadí, compositor oriental, 26, 27, 31.

Alhambra *hanina,* canción morisca, 78.

Alháquem I de España, 54,55.

Alháquem II no es aficionado a la música, 58, 59.

Alhira, ciudad de la región de Cufa, 23, 26.

Alí ben Alhamara (Abulhosáin), compositor español, 72.

Alí ben Chahdar, poeta popular de Sevilla, 70.

Alía, princesa oriental, cantora y compositora, 29, 37, 45, 59.

Alía, hija de Ziriab, cantora y maestra de canto en España, 57.

Alicd = *Elicd.*

Alif leila = *Las Mil y una noches.*

Alimtaa *bi-ahcam assimaa,* obra de Camaledín Abulfadal Cháfar ben Talab El Xafei. Ms. 1245 de la Biblioteca árabe de El Escorial.

Aljoxaní, autor de la crónica *Los jueces de Córdoba.* Texto y traducción española, por J. Ribera.

Almacarí, autor de la célebre obra que titularon los editores *Analectes.* Cito las dos ediciones: la de Leiden y la de Bulac. (Cuando me refiero a esta última, siempre lo consigno.)

Almamún, califa oriental, 30, 32, 34, 87.

Almamún ben Dinón de Toledo, aficionado al vino y a los versos, 67.

Almansur, califa abasí, enemigo de la música, 28, 29.

Almanzor, 59, 61, 67, 71.

Almocadasí, autor de una obra geográfica, publicada por De Goeje en su *Bibliotheca Geographorum Arabicorum,* parte 3.ª (Leiden, 2.ª edición).
Almoctabis, título de la gran obra histórica escrita por Abenhayán.
Almodáguana, colección religiosojurídica de Aben Sahnún de Cairoguán.
Almojasis = *Elmojasis.*
Almondir, hijo de Abderrahmán II, aficionado a la música, 58.
Almostáin de Córdoba, 87, 88.
Almotacim, califa oriental, 32.
Almotacim de Almería, 61.
Almotaguáquil, califa oriental, 40, 52, 87.
Almotamid, califa oriental, 34, 37, 43, 45, 47.
Almotamid de Sevilla, cantor y tañedor, 59, 62, 67.
Almotárrif, príncipe Omeya, hijo del emir Mohamed, cantor y músico, 58.
Almotaz, califa oriental, 39.
Alón, cantor de Alháquem I, de Córdoba, 54.
Alquindí, 22.
Aluya, cantor oriental, 32, 33, 34, 47, 48.
Al-xouxares, o aljoujeres, instrumento músico, 83.
Amador de los Ríos, autor de la *Historia crítica de la literatura española.*
Amer ben Baná, historiador de los músicos árabes y cantor, 22, 32, 39, 48.
Amrulcáis, 67.
Analectes *sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne,* par Almakkari. (Edición de Leyden.)
Andante de la Cuarta sinfonía de Mendelssohn, 89.
Anexir, canto recitado, 56.
Anglade (Joseph), autor de la obra *Les troubadours.* París, Armand Colin, 1908.
Antología, publicada por Menéndez y Pelayo.
Aquila la Axemesia, cantora oriental, 25, 26.
Aquiquía (La), cantora oriental, 25.
Arabische (*Das*) *Strophengedicht,* von Martín Hartmann. Weimar, Felber, 1897.
Araucana, 82.
Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), autor del *Libro de buen amor,* publicado por Jean Ducamin, Toulouse, 1901.
Ardaxir, emperador persa, tenía organizada capilla real de música, 29.
Arfa-arasoh (Abubéquer Mohamed ben), poeta español, 67.
Arramadí (Abuomar Yúsuf ben Harún), poeta andaluz, 67.
Arraxid, hijo de Almotamid, gran músico de Sevilla, 59.
Asadí, poeta árabe oriental, 65.
Asardán, músico oriental, 83.
Asín, autor de la obra *Escatología musulmana en la Divina Comedia* y artículos sobre *El filósofo zaragozano Avempace.*
Aslam ben Abdelaziz, coleccionador de los cantos de Ziriab, 57.
Assatranchí, poeta oriental, 45.
Atica, cantora oriental, 33.
Aubry (Pierre), autor de los libros *Cent motets, Iter hispanicum, Les plus anciens monuments de la Musique française, La rythmique musicale, Trouvères et Troubadours,* etc.
Austriada, 82.
Avempace, compositor y tratadista de música, 72.
Avenzoar (Abubéquer), 62, 68.
Avenzoar (Abumeruán), 73.
Averroes, 62.
Axaibaní, aficionado a la música, 58.
Aznar (P.), autor de la obra *Indumentaria española,* publicada en 1880.
Azzobair, hijo de Dahmán, cantor y compositor oriental, 34, 35.

Baena, autor del *Cancionero de poetas antiguos.*
Ballades *et Romances Andalouses retrouvées et publiées* par Philippe el Khazen. Jounieh "Liban", 1902.
Barbastro, ciudad aragonesa donde había alguna cantora, 60.
Barbat, laúd, 51.
Barbier de Meynard, autor de un trabajo sobre *Ibrahim fils de Mehdi.*
Barbieri (Francisco Asenjo), editor del *Cancionero musical de los siglos xv y xvi.*
Barcellos (Conde de), autor de *Trovas e cantares.*
Barmecíes (Los), ministros orientales, 36, 38.
Barsuma, flautista oriental, 31, 35, 42.
Basbas, cantora oriental palatina, 29.
Baselga (Mariano), editor del *Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza.*
Basset (René), autor de *Poésie arabe anteislamique,* 67.
Bastón *del ciego,* apodo del poeta popular andaluz Abulcácim Elhadramí, 68.
Bazea, cantora en España, 58.
Beatriz de Día, 97.
Beck (J. B.), autor de las obras tituladas: *Die melodien der Troubadours* y *La musique des Troubadours.*
Bedle, autora de un libro sobre los cantares árabes, 22, 34, 36, 37, 38.
Belague (Camilo), 14.
Benabdelmónim, poeta de Guadix, 71.
Benalcutía, autor de la crónica titulada *Historia de la conquista de España.* Edición de la Real Academia de la Historia. Madrid, Rivadeneira, 1868. 54, 57, 58, 64.
Benalhárit = Mohamed ben el Hárit.
Benaljatib, que escribió una obra en que se trata de los cantores, y es autor de moaxahas, 60, 74.
Benbaná = Amer ben Baná.
Beniatagüil de Huesca, 64.
Benicasi de Zaragoza, 64.
Benihamdún, cantores orientales, 38.
Bernardo de Ventadour, 97.
Bexeraf, pieza musical que se ejecuta actualmente en Túnez, 154.
Biblioteca *de las tradiciones populares españolas* (Sevilla, 1883), 81.
Bixera, flautista oriental que estuvo en España, 62.
Boronat, autor de la obra *Los moriscos españoles.*
Browne (Edward G.), autor de *A Literary History of Persia.*
Burkhard, citado por Christianowitsch en su *Exquise,* 28.
Burriel (P.), 101.

Cabra, patria de Mocádem, inventor del sistema lírico andaluz, 63.
Cagüil *hallaco,* especie de canción árabe, 84.
Calafat, poeta español, 65.
Cálam, cantora vascongada de Abderrahmán II, 54.
Cálam Asalehia, cantora oriental, 34.
Calderón, autor del drama *Amar después de la muerte,* 19.
Calvi *vi calvi calvi orabi,* canción árabe, 84, 85.
Camaledín (Abulfadal Cháfar ben Talab El Xafeí), autor del libro *Alimtaa.*
Camar, cantora en España, 58.
Cancala, instrumento indio, 40.
Cancionero *da Ajuda,* edição crítica e comentada por Carolina Michäelis de Vasconcellos. Halle, 1904.
Cancionero de Juan Alvarez Gato, poeta madrileño del siglo xv. Madrid, 1901, 81.
Cancionero de Ambrosio de Montesinos, 81.
Cancionero de Baena = *Cancionero de poetas antiguos,* 81.
Cancionero *gallego - castellano,* editado por Henry L. Lang.
Cancionero *general de Hernando,* 81.
Cancionero *inédito del siglo xv,* publicado por Fernando Fe, 1884, 81.
Cancionero de G. Manrique, 80.
Cancionero (*El*) *catalán de la Uni-*

versidad de Zaragoza, por M. Baselga Ramírez.
Cancionero *musical de los siglos xv y xvi*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, 1890.
Cancionero *musical popular español*, por Felipe Pedrell. Castells, Valls (Cataluña), 14, 16.
Cancionero de Palacio = *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, publicado por Barbieri.
Cancionero de don Pedro Ximénez de Urrea, 81.
Cancionero *de poetas antiguos que fizo e ordenó e compuso e acopiló el judino Johan Alfonso de Baena, escribano e servidor del rey don Juan nuestro señor de Castilla.*
Cancionero portugués del Vaticano, 81.
Cancionero de Stúñiga (Lope de). Madrid, Rivadeneyra, 1872.
Cantos de los gondoleros venecianos de Mendelssohn, 152.
Canún, instrumento, 72.
Canzoniere (Il) di Dante Alighieri, Firenze, G. Barbera, 1911.
Carracas (*Las*), canción de Mabed, 52.
Carrizo (El), instrumento, 72.
Carvajales, 81.
Cásim, hijo de Ziriab, cantor, 57.
Casmuna, poetisa judía, 70.
Catáleg dels ms. musicals de la colleció Pedrell per Higini Anglés. Barcelona. Institut d'Estudis Catalans, 1921.
Cent *motets du xiii siècle* publiés d'après le ms. Ed. IV. 6 de Bamberg, par Pierre Aubry. Paris, 1908.
Cercalmón, 95, 143.
Cervantes, autor de la comedia *La gran Sultana doña Catalina de Oviedo* (Edición facsímile de la Real Academia Española) y el *Quijote*.
Cid Campeador (El) no era aficionado a la música, 60.
Ciego (El) de Tudela (Ahmed ben Horaira), poeta popular, 68.
Citara, primeramente significó *cortina* tras de la cual ejecutaban los músicos; luego, el conjunto de los músicos ejecutantes y la música por éstos ejecutada.
Collet (Henri) y Luis Villalba, autores de la *Contribution à l'étude des Cantigas.*
Combarieu (J.), autor de la *Histoire de la musique.*
Concilio de Valladolid, 76.
Conde francés o normando, aficionado a la música, 60.
Contribution *a l'étude des "Cantigas" d'Alphonse le Savant* par Henri Collet y Luis Villalba. (*Bulletin Hispanique*, n.° Juillet-Septembre, 1911.)
Coplas (*Las*) *del Alhichante o peregrino de Puey Monzón*, por Mariano de Pano y Ruata. Zaragoza, Comas, 1897.
Cosme Gómez, 81.
Cosroes, emperador persa, 43.
Cours *de composition musicale*, par Vincent d'Indy. 3ª édition. Paris).
Coussemaker, autor del libro *Chants populaires des Flamands*, etc.
Critical *and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*, by Juan F. Riaño. London, Quaritch, 1887.
Crónica (*Primera*) *general*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid, Bailly-Baillière, 1906, 60.
Cruces (*Las*), canción de Mabed, 52.
¡Cuántas *noches pasé desvelado!* Melodía que compuso Oraib, 52.

Cháfar, el tamborilero, 41.
Cháfar, hijo de Ziriab, cantor, 57.
Chahta, autor de un libro sobre los tamburies, 22, 40.
Chámhara de Abenházam = *Chamhara ansab-alarab*, Ms. de la Real Academia de la Historia, copia del ms. 5014 de la Biblioteca Aceituna de Túnez.
Chamila, cantora y compositora oriental, 23, 25, 26, 34, 83.
Chanc = instrumento *Sanch*, 51.
Chansonnier *de l'Arsenal*, publicado por P. Aubry, 97.
Chansonnier (*Le*) *français de Saint Germain des Près*, reproduction phototipique avec transcription par P. Meyer et G. Raynaud. Paris, Didot, 1892.
Chants *populaires des Afghans* recueillis par James Darmesteter. Paris, Imprimerie national, 1888, 1890.
Chants *populaires des Flamands de France*, par Coussemaker, 1856, 14, 16.
Chía (Julián de), autor del libro *La música en Gerona.* Gerona, 1886.
Chihán, cantora en España, 58.
Chrestomatia de Lerchundi y Simonet.
Christianowitsch (Alexandre), autor de *Esquise historique de la musique arabe*, etc.
Chudi, poeta y caballero andauz, 65.

Dahmán, cantor oriental, 28, 29.
Dananir, cantora oriental que escribió unos cuadernos en que anotó su repertorio de canciones, 22, 36.
Dante Alighieri, autor de su *Canzoniere.*
Danza de la muerte, de Dom Sem Tob, 76.
Darmesteter (James), autor del libro *Chants populaires des Afghans.*
Dastaband, baile en rueda, 48.
David de Gunzburg, publicó el *Divân de-Abencuzmán*, 68.
David et Lussy, autores del libro *Histoire de la notation musicale.*
Daysam, rey de Murcia, 64, 65.
Dechevrens (A.), autor del libro *Etudes de Science musicale.*
Derri, cantor morisco, 77.
Développement (*Le*) *de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie*, par Hasan Husni Abdulwahab (folleto), Tunis, 1918.
Diaodín El jazrachi, poeta granadino, 71.
Dic-alchín, compositor, 52.
Dictionnaire *de Musique*, de Hugo Riemann. (2.ª edición francesa). Paris, Perrin.
Diego de Valencia (Fr.), 81.
Dirai *vos senes doptansa*, canción de Marcabrú, 143.
Discurso de entrada en la Real Academia Española. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del señor don Julián Ribera y Tarragó*. Madrid, Maestre, 1912.
Discurso de entrada en la R. Academia de la Historia. *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de don Julián Ribera.* Madrid, Maestre, 1915.
Donay, instrumento compuesto de dos flautas, 51.
Dozy, autor de la *Histoire des musulmans d'Espagne, Notices sur quelques manuscrits arabes* y *Supplément aux dictionnaires arabes.*
Dubait, cuarteta persa *aaba*, 73, 91, 92, 136.
Ducamin, editor del Arcipreste de Hita, 79, 83.

Eglise (*L'*) *Byzantine de 527 à 847*, par L. R. P. J. Pargoire. Paris, Lecoffre, 1905.
Eguílaz, autor del *Glosario etimológico.*
Elabiad, poeta popular andaluz, 68.
Elcamit, poeta popular de Badajoz, 70.
Elcháhid, autor de *Machmúato rasail.*
El Cháhiz = Elcháhid, autor de *Tria opúscula*, publicados por Van Uloten (Brill, Leyden, 1903).
Elgautí, autor de una obra sobre la música argelina, 74.
Elguátec, califa oriental, 29, 32, 37, 39, 40, 42, 47, 52.
Elhabib Elcasarí, poeta popular de Sevilla, 70.
Elhaitam, poeta sevillano, 69.
Elicd-alfarid, enciclopedia árabe de Aben Abderrábihi. (Edic. de Bulac.)
Eljayal, instrumento, 72.

Elkhazen, autor del libro *Ballades et Romances Andalouses.*
Elmaali, compositor oriental, 45.
Elmahdi (el abasí), califa oriental, 29, 37, 55.
Elmahdi, rey de España, 59.
El marrecoxi, autor de la *Historia de los Almohades,* editada por Dozy, 68.
Elmasdud (Abuali), el tomburí, 40.
Elmoctabis = *Almoctabis.*
Elmojasis, diccionario árabe de Abensida, el murciano.
Emotional *Religion in Islam as affected by Music and Singing,* by D. B. Macdonald. (Tirada aparte del *Journal of Royal Asiatic Society.*) Londres, 1901 y 1902.
Encina (Juan del), 90, 91.
Enrique IV, aficionado a la música mora, 84.
Ensayo *biobibliográfico sobre los historiadores y geógrafos arábigoespañoles,* por Francisco Pons Bohigues. Madrid, 1898.
Enseñanza (*La*) *entre los musulmanes de España,* por Julián Ribera. Zaragoza, Ariño, 1893.
Escolano, historiador valenciano, autor de *Las Décadas,* 77.
Esquisse *historique de la littérature française au Moyen Age,* par Gaston Paris. Paris, 1907.
Esquisse *historique de la musique arabe aux temps anciens avec dessin d' instruments et quarante melodies notées et harmonisées,* par Alexandre Christianowitsch. Cologne, 1863.
Estado *social y político de los mudéjares de Castilla,* por don Francisco Fernández y González. Madrid, 1866.
Esteban de Zafra, 81.
Estudos *sobre o Romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal,* por Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Tirada aparte de *Cultura Española.*
Etat *(De l') actuel de l'art musical en Egypte,* par Villoteau.
Etudes *de science musicale,* par A. Declercque, S. J. Paris, 1895.

Fádal *escuela malikanas de Mekkah-mán II,* 58.
Fádal *ben Yahia, de la familia de los Harmadas, aficionado a la música,* 84.
Faza *(Abdallah de),* 11.
Fajrodin *Iasch de Constantinopla, gran poeta,* 72.
Farida, *cantora oriental,* 44, 81.
Fe, *obispo del Cancionero titulado.*
Felipe Escudero, *cantor oriental de Toledo,* 44, 72, 76, 80, 86, 91.
Felipe de Urre, 119.
Femmes *arabes depuis l'islamisme,* por el doctor Perron.
Fernán Pérez de Guzmán, *autor de la Confesión rimada,* 78.
Fernández y González, *autor de la obra Estado social y político de los mudéjares.*
Fetis, autor de *La musique mise à la portée de tout le monde, etc.*
Fihlid, cantor persa, 40, 43.
Fihlidia, canción de Fihlid, 42.
Fitzmaurice-Kelly, autor de *The Oxford Book.*
Flores y *Blanca Flor,* 142.
Fotuhat = *Alfotuhat.*
Francisco Descalz, cristiano renegado, músico moro, 76.
Francón, 99.

Gabriel, músico español, 90.
Gaiter (*Lo*) *del Llobregat,* de don Joaquín Rubió y Ors, 81.
García (P. Blanco), autor de la *Historia de la Literatura española,* 105.
Garci-Fernández de Jerena, 81.
Garlanda (Juan de), 99.
Gato, autor de un *Cancionero.*
Gazlán y Honeida, esclavas de Ziriab, tañedoras, 56.
Gevaert, 94.
Gil Vicente, 80, 84.
Gil (Juan) de Zamora, 148.
Giraldo Riquier, 97, 100.
Gironcillo, cantor morisco, 77.
Glosario *etimológico de las palabras españolas de origen oriental,* por Leopoldo Eguílaz Yanguas. Granada, 1886.
Gómez de Gómara (Francisco), autor de la obra *Conquista de Méjico,* 76.
Gómez Moreno (D. Manuel), 102.
González de Mendoza, 81.
Gramática *y Vocabulario de las obras de Berceo,* por don Rufino Lanchetas. Madrid, 1900.
Gunbisi (El), cantor oriental que renegó del islamismo, 29.
Gundilcora, región de la Arabia, 26.
Gualid o Algualid, califa omeya oriental, 96, 98.
Gualid II, califa omeya oriental, compositor, 28.
Guerbib, poeta toledano, 65.
Guerras civiles de Granada, de Ginés Pérez de Hita, Reproducción de la edición primitiva del año 1595. Publicada por Paula Blanchard-Demouge. Madrid, 1913.
Guido de Arezzo, 98, 113.

Habuhu, cantora oriental, 44, 88, 84.
Hahal, flautista oriental, 40.
Hazell, opinión que recibió un género literario en España, 71.
Hedicato la Iraki, de Hamat, los dos hermanos el Tamati, célebres cantores, 57.
Helaiziya, célebre cantora de Jaén, 74.
Hemdúna, hija de Zirlab, cantora, 57.
Hemat, célebres cantores de Sevilla y de Castilla, 74.
Handbuch *der Musikgeschichte,* von Hugo Riemann. Leipzig, 1904.
Haniat, célebres cantoras de Mekah, 27.
Hartmann (Martin), autor de *Das arabische Strophengedicht.*
Harún Arrasid, califa oriental muy aficionado a la música, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 46, 50, 52, 54, 55, 57, 58, 102.
Hazán ben Abí Hacer Edrisi, aficionado de objetos andaluces, 71.
Hazán, hijo de Zirlab, cantor, 57.
Hazán Hosní Abdelrahad, autor del libro *La Décadence de la musique arabe en Orient, Espagne et Turquie.*
Hernando del Castillo (Cancionero general de).
Hezech, género rítmico caracterizado por un golpe que incesantemente se repite, 44. Cómo se ha de ejecutar, 146.
Hezech allegro, especie de canto primitivo del género nauh, 22.
Hidé, género musical árabe primitivo, 22.
Hixpahani (El) autor del *Quitab el agani.*
Hixtoire *de la chanson populaire en France,* par Julien Tiersot. Paris, 1889.
Hixtoire *de la musique, des origines à la mort de Beethoven,* par J. Combarieu. Paris, Armand Colin, 1913. Dos vols.
Hixtoire *des musulmans d'Espagne,* par R. Dozy. Leiden, Brill, 1861.
Hixtoire *de la notation musicale depuis ses origines,* par MM. Lemoine David et Mathis Lussy. Paris, Imprimerie nationale, 1882.
Historia *de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850,* por Mariano Soriano Fuertes (4 vols. 4.° Madrid, 1855).
Historia *universal* de Abenjaldún, edición de Bolac.
Hit, cantor árabe oriental, 23.
Hixem I, califa oriental, 28.
Honáin de Alhira, cantor oriental, 26 y 27.
Honáin ben Moheir, compositor oriental, 43.
Houdard, 95.
Hudail ben Racín, príncipe español, aficionado a la música, 60.

Ibrahim ben Elmahdi, príncipe oriental, 27, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 48.
Ibrahim *fils de Mehdi. Fragments historiques, scènes de la vie d'artiste au III^e siècle de l'hégire* (778-839 de notre ère), par M. C. Barbier de Meynard. *Journal Asiatique*. Mars-avril, 1869.
Ibrahim ben Hachach de Sevilla, aficionado a la música, 58.
Ibrahim ben Elhach Annomairí, 87.
Ibrahim el Mosulí, 24, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 43, 45, 46, 48, 51, 52, 56.
Ibrahim ben Sahel, poeta popular, judío, 70.
Icd-alfarid = *Elicdalfarid*.
Ignacio de Alcázar, autor de *Colección de cantos populares*, 81.
Ihia-elolum, de Algazel.
Ijuán Asafa, autores de una Enciclopedia, en cuyo volumen I tienen un *Tratado de Música* (edición Bombay), 48.
Incenga, autor de un libro sobre *Cantos y bayles*.
Indy (D'), autor del libro *Cours de composition musicale*.
Iquil ben Nasar, poeta español, imitador de El Mosulí, 58.
Isa El belid, poeta popular andaluz, 69.
Ishac el Mosulí, 22, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 52, 55, 57, 89.
Ishac ben Simeón, judío cordobés, compositor, 72.
Ismael ben Alharbad, cantor oriental, 35.
Ismael ben Dinón de Toledo, educado entre cantoras, 59.
Iter *hispanicum, Notices et extracts de Manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne,* par Pierre Aubry. Paris, Geuthner, 1908.
Ithaf, de Said Mortada. Edición del Cairo.
Izatolmila, cantora oriental, 23, 25, 34.

Jacobus, 90.
Jalida, la axemesía, cantora oriental, 25, 26.
Jardín *de damas curiosas,* por Matilde de la Torre. Madrid, Pueyo, 1917.
J. b. 2, signatura de un códice escurialense de las Cantigas.
Jerusalén *conquistada,* 82.
Jinzir, traste del laúd en que pisa el dedo meñique, 42.
Joarezmí (El), autor de *Mafátih-al-olum*.
Jofre Rudel, 97.
Jola, cantora oriental, 25.
Josraguani, poeta persa, 63.
Josraguani (recitado), 63.
Juan II de Castilla, 81.
Jueces (*Los*) *de Córdoba,* crónica de Aljoxaní, publicada y traducida por Julián Ribera.

Kitab el Fisal de Abenhazam.
Kitabalictifá, citado en *Loci de Abb*, 59.
Kosegarten, autor de *Chrestomatia arabica*. L'ipsiae, 1828.
Kretschneer, autor de libro de *Volkslieder*, 94.

Laborde, 95.
Lagarto, 90.
Laloy, autor de *La Musique chinoise*. Paris, Laurens.
Lammens (Henri), autor de la obra *L'attitude de l'islam primitif en face des arts. Journal Asiatique.*
Lanchetas (Rufino), autor de *Gramática y vocabulario de las obras de Berceo*, 80.
Land (J. P. N.), autor de las *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*.
Lang, editor del *Cancionero gallego-castellano*.
Leila, fiesta musical nocturna de los moros, 76.
Leyes de moros, 76, 83.
Libro de Alexande, 83.
Libro de Apolonio, 78.
Libro *de los cantares* = *Quitab el agani*.
Libro (*El*) *de los juegos del Rey Sabio,* 142.
Lionel, autor del libro titulado *Rameau*. Henri Laurens, Paris.
Listz, 135.
Literary (A) *History of Persia from Firdawsi to Sa'di,* by Edward G. Browne. London, Fisher, 1906.
Loci, o *Loci de Abb.* = *Scriptorum arabum loci de Abbadidis*.
Longás (Pedro), autor del libro *Vida religiosa de los moriscos*. Madrid, Maestre, 1815.
Luna, cantora y bailarina morisca, 77.
Lur (lira) = *Sanch*, 51.
Luthistes (*Les*) *espagnols du XVI^e siècle,* par G. Morphy. Leipzig, 1902.

Mabed, cantor oriental, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 43, 45, 52, 57.
Mabed el Yactení, o Mabed el pequeño, cantor oriental, 36.
Macdonald (D. B.), autor de *Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singing*.
Macnuna, cantora oriental, 37.
Machari, combinaciones de alternativas en las notas del acompañamiento.
Machmúa *rasail,* de Abu Otzmán Amer ben Mahbub, conocido por El Cháhid. Edición del Cairo. Imprenta del Progreso, 1324 de la Hégira.
Ma da *bicalbi,* canción de Oraib, 52.
Madih, parte de la composición métrica en que se loa al personaje a quien se dedica, 48.
Mafátih (*Liber*) *al-olum explicans vocabula technica scientiarum..., auctore Abu Abdallah Mohammed ibn Ahmed ibn Jusof Al-Katib Al-Khowarezmi* edidit... G. Van Vloten. Lugduni-Batavorum, 1895.
Magdalís, poeta popular andaluz, 69.
Maguali, género poético oriental, 67.
Mahlaf, el zejelero levantino, 70.
Mahoma Chacho, músico morisco en Teruel, 75.
Mahrachán y Nuruz, fiestas persas, 56.
Majurí, género rítmico liviano que se usaba mucho en las tabernas (cafés) de Persia. De éstas tomó el nombre. La *taberna* en Persia, se llama *majura,* 44.
Málaga, ciudad en que estaba muy difundida la afición a la música, 61.
Málic, cantor oriental, 25, 26, 38, 45.
Málic, jefe de secta jurídicorreligiosa en el islam, nada aficionado a la música, 53.
Manrique (Gómez), autor de un *Cancionero* publicado por don Antonio Paz y Melia. Madrid, 1885.
Mansur, cantor judío de Alháquem I, emir de Córdoba, 55.
Mansur (Abunásar), cantor en España, 58.
Manuel (Rey D.) de Portugal, 76.
Marcabrú, 95, 142, 143, 144, 155.
Marcha *Real* española, 150.
Mármol, autor de la obra *Rebelión de los moriscos*, 76.
Maroc (*Le*) *inconnu,* par Moulieras, 19.
Masábih, discípula de Ziriab, cantora en España, 57.
Massignon (Luis), autor de *Notes sur le dialecte arabe de Bagdad*.
Masudí (El), autor de la obra *Les Prairies d'or*.
Maximiliano de Portugal, 76.
Mazot, músico morisco, jefe de familia de músicos, 75.
Melodien (*Die*) *der Troubadours,* von Dr. J. B. Beck. Strasburg, Trübner, 1908.
Menéndez y Pelayo, editor de la *Antología*.
Menéndez Pidal, autor del libro *L'épopée castillane,* 1910.
Metaa, esclava de Ziriab, cantora en España, 57.
Micer el tañedor, 81.
Michaelis (Carolina) de Vasconcellos, autora de los libros *Cancioneiro da*

Ajuda, Notas sobre o canção perdida, Estudos sobre o Romanceiro, etc.

Mil (*Las*) *y una noches*. Edición Bulac. Imprenta Elamira Elotmania, 1307.

Milá y Fontanals (don Manuel), *Obras completas*. Barcelona, Verdaguer, 1888-1896.

Millán, 90, 94.

Mitjana (Rafael), autor de *La musique en Espagne, L'orientalisme musical* y *En el Magreb-el aksa*. (Viaje a Marruecos.)

Mizafa, o arpa, 39, 51.

Moaxaha (etimología y carácter), 66.

Mocádem, el de Cabra, inventor del sistema lírico andaluz, 63, 65, 66, 69, 80, 82, 143.

Modon (Las), canciones de Mabed, 52.

Modos rítmicos, 98.

Mohadara, obra de Mohidín ben Alarabi.

Mohamed Asadafi (Abubéquer), poeta popular, 73.

Mohamed ben Axad, compositor oriental, 46.

Mohamed ben Carlomán, poeta español, 61.

Mohamed ben el Hárit, 39, 45, 47, 48.

Mohamed ben Hixem ben Abdelazis, autor de un *Libro de los poetas españoles*, 58.

Mohamed ben Jaira, poeta popular, cordobés, 70.

Mohamed ben Obada (Abuabdala), 68.

Mohamed (El Raf), cantor y tañedor oriental, 34.

Mohamed ben Selma, juez de Córdoba, destruye instrumentos músicos, 53.

Mohamed, hijo de Ziriab, cantor en España, 57.

Mohamet el del Añafil, músico morisco de Sancho IV, 75.

Mohidín ben Alarabi, autor de *Alfotuhat* y de *Mohadara*, poeta místico, etcétera, 70.

Mojárec, cantor oriental, 30, 32, 33, 34, 37, 38, 40, 48, 53.

Moláhit, tañedor oriental, 32.

Molinera (*La*), canción española, 89.

Monaci (Ernesto), editor de *Il canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle, a S. 1875. (El tomo I es de la Vaticana; el tomo II es el de Colocci Brancuti.)

Monserrate, 82.

Montanos (Francisco de), autor del *Arte de música*, 46.

Monteverde (Claudio), 122.

Montoro, 81.

Morel-Fatio, editor de la *Academia burlesca*.

Moriscos (*Los*) *españoles y su expulsión*, por Pascual Boronat. Valencia, 1901.

Morphy (El Conde de), autor del libro *Les luthistes espagnols*.

Mostac, instrumento chino; en persa es *bisa-mosta* (cornemusa?), 51.

Mostar, general de Abenhafsún, 65.

Mosulí (El), véase Ibrahim El Mosulí e Ishac El Mosulí.

Motanabí, 67.

Moulieras, autor del libro *Le Maroc inconnu*.

Mudéjares = *Estado social y político de los mudéjares de Castilla*.

Munis, instrumento, 72.

Musamat, versos de rima variada, 74.

Museo Jalduní (posee un ms. de biografías de españoles), 54.

Music (*The*) *of Spain*, by Carl Van Vechten. New-York, Knopf, 1918.

Música (*De*), por Luis Nueda. Madrid, 1920.

Musica *ficta*, 9, 15, 98, 99, 100, 131, 134, 144.

Musique (*La*) *arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, par Fr.° Salvador Daniel. Alger, 1879.

Musique *en Espagne* (*La*) (*Art religieux et art profane*), par Rafael Mitjana. Première partie. *Des origines à la Renaissance*. Publicada en la *Encyclopédie de la Musique*. 1re partie. Tomo *Espagne et Portugal*. Paris, Delagrave, 1920.

Musique (*La*) *des Troubadours*, par Jean Beck. Étude critique. Paris, Laurens.

Musique (*La*) *mise à la portée de tout le monde*, par Fetis. 2° édit. Paris, Duverger.

Mutéyam, cantora oriental, 34, 50.

Muza (Beni) ben Dinón, 64.

Muza, músico morisco de Sancho IV, 75.

Nabih, poeta y cantor oriental, 36.

Nagmas, notas o grupos de notas, 42, 43, 47, 49.

Nasab, género musical árabe primitivo. Tenía tres especies: *rocbaní, senad* y *hezech allegro*, 22, 40.

Navarro de Espinosa (Juan), 81.

Naxet, cantor persa, 23, 25, 26.

Nay, flauta, 51.

Notas sobre a canção perdida "Este es calbi orabi", de Carolina Michaelis.

Notes *on Early Spanish Music* = *Critical and Bibliographical*, etc.

Notes *sur le dialecte arabe de Bagdad*, par M. Louis Massignon. Le Caire, 1912. (Extracto del *Boletín del Instituto Francés de Arqueología Oriental*. Tomo XI.)

Notices *sur quelques manuscrits arabes*, par R. Dozy. Leyde, Brill, 1847, 1851.

Nozha la Gualdía, cantora andaluza, 59.

Noy *de la mare*, canción catalana, 116.

Nuba, antiguamente *turno*, canción cantada turnando; actualmente es un *potpourri*, 20, 47, 48, 71, 74.

Nueda (Luis), autor del libro *De Música*.

Nura, flauta, 72.

Obada ben Abdala ben Maasama compone moaxahas, 67.

Obalda, la oriental tañedora de tombur, 40.

Obaldala ben Abdala ben Táhir, autor oriental de un libro en que se trata de composición de música, 22, 43.

Obaidala ben Cháfar, poeta popular de Sevilla, 70.

Obaidala Eljalidí, poeta de raza española, 65.

Obaidala, hijo de Ziriab, cantor en España, 57.

Obaidís, poeta áulico de Abenaxela de Jaén, 65.

Ocab, tañedor oriental, 29.

Ocud-*el-laal fi-lmoaxahat guallachzal* de Mohamed ben Hasán ben Alí El Naguachí, Xamsodín.

¡**Ojos** *míos!* (*Ye ainí*), canción de Dicelchín, 52.

Om-alfatah Fathuna, de Murcia, autora de un libro sobre las cantoras españolas, 53.

Om-alquiram, poetisa, hija de Almotacim de Almería, 70.

Omar ben Daúd, maestro de los cantores de Guadilcora, 26, 27.

Omar ben Hafsún, 63, 64, 66.

Om Cháfar, esposa de Harún Arraxid, 36.

Omeya ben Abdelazis ben abi Salt, compositor de música, 74.

Ons-alcolub, cantora en España, 59.

Oraib, cantora clásica oriental, 32, 34, 37, 38, 39, 50, 52, 85, 87, 88.

Organon, instrumento grecorromano, 51.

Orientalisme (*L'*) *musical et la musique arabe*, par Rafael Mitjana. Stockholm, 1906. (Extr. du *Monde Oriental*.), 19, 21.

Orígenes *del Justicia*, por Julián Ribera, 78.

Otmán, hijo del emir Mohamed, aficionado a la música, 58.

Oxford (*The*) *Book of Spanish Verse*, by James Fitzmaurice-Kelly. Oxford, Clarendon Press, 1918.

Paleografía española del padre Burriel.

Pargoire, autor del libro *L'Eglise byzantine.*
Paris (Gastón), autor de la obra *Esquisse historique de la lit. française.*
Parisot (D. J.), autor del *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie.*
Paz y Melia, autor del libro *El cronista Alonso de Palencia.*
Pedrell (Felipe) ha publicado el *Cancionero musical popular español,* el *Salterio sacrohispano,* un artículo sobre *Palestrina* y *Victoria* (en *Homenaje a Menéndez y Pelayo,* Madrid, 1899), etc.
Pedro Alcalá, autor del *Vocabulista.*
Pedro de Auvergnia, 97.
Pedro de Cardona, 76.
Pedro de Castilla, 81.
Pedro IV de Aragón, aficionado a la música mora, 75.
Pedro Guerra, 76.
Pedro Moreno de Rea, 81.
Pedro de Santa Fe, 81.
Pérez de Guzmán y Gallo, autor del artículo *El relicario del Monasterio de Piedra.*
Perne, 95.
Perron (El Dr.), autor de *Femmes arabes depuis l'islamisme.*
Philippe el Khazen, autor del libro *Ballades,* 74.
Picci, autor de la *Storia della Poesia Persiana.* Torino, 1894.
Pidal (P. J.), editor del *Cancionero de Baena.*
Plus (*Les*) *anciens monuments de la musique française,* par Pierre Aubry. Paris, Welter, 1905.
Poetas *castellanos anteriores al siglo xv,* edición Rivadeneira, 80, 82.
Poitiers (Conde de, o Guillermo de), 98, 115, 142, 143.
Pollárez (El) de Carmona, poeta popular, 70.
Pons, autor de la obra *Historiadores y geógrafos arábigo-españoles.*
Prairies *d'or,* de El Maçoudi, texte et traduction, par C. Barbier de Meynard et Panet de Courteille. Paris, 1863. Otra edición árabe se publicó en las márgenes del Almacarí de Bulac.
Prolegómenos de Abenjaldún.
Protos, modo del canto llano, 100.
Ptolomeo, 56.
Puertocarrero, cantor morisco, 77.

Quatre *poésies de Marcabru, troubadour gascon du xii siècle.* Texte, musique et traduction. Par A. Jeanroy, Dr. Dejéanne et Pierre Aubry. Paris, Picard, 1904.
Quenira, instrumento, 72.
Quitab el agani (*Libro de las canciones*), de Abulfárach El Hispahaní. Segunda edición de Bulac.
Quitara = Guitarra, 51.

Rabeb, cantora oriental, 25.
Rabeb, rabel, 51.
Rabiha (la axemesia), cantora oriental, 25.
Rabiha, otra cantora, esclava de Abenramín de Cufa, 36.
Raic, cantora oriental, 38.
Raica, cantora, maestra de Izatolmilla. 25.
Rameau, autor del *Tratado de Armonía,* 122, 123.
Rámel, género rítmico, cuya unidad rítmica está constituída por dos golpes de desigual duración, 44. Cómo se ha de ejecutar, 146.
Rapport *sur une mission scientifique en Turquie d'Asie,* par D. J. Parisot. Paris, Impr. Nat., 1899.
Rebelión *de los moriscos,* por Mármol. 76.
Recherches *sur l'histoire de la gamme arabe,* par J. P. N. Land.
Recherches *sur l'histoire et la littérature de l'Espagne, pendant le Moyen Age,* par R. Dozy. 3° édition, 1881.
Rechez, el género más sencillo de la versificación árabe. La composición con ese metro se llama *orchuza.*
Rennert, editor del *Spanische Cancionero.*
Répertoire *de musique arabe et maure. Collection de mélodies, ouvertures, noubes, chansons, préludes,* &, recueillie par M. Edmond-Nathan Yafil. sous la direction de M. Jules Rouanet, ancien directeur de l'École de Musique du Petit Athénée d'Alger.
Restori (A.), autor del estudio *Per la storia musicale dei trovatori provenzali.* En la *Rivista Musicale Italiana.* Año II, fascículo 1.°
Revue *des traditions populaires.* (En el tomo IX, año IX, inserta un artículo de Tiersot.)
Rexit el de la Axabeba, músico morisco de Sancho IV, 75.
Rey *D. Alonso, Rey mi señor,* canción popular española, 84.
Riaño (J. F.), autor del libro *Critical and Bibliographical Notes.*
Ribayaz (Luis Ruiz de), músico español, 8.
Riemann (Hugo), autor del *Dictionnaire de musique,* del *Handbuch der Musikgeschichte,* etc.
Robaí, cuarteta persa.
Rochaní, especie de canto, del género *nasab,* 22, 23.
Romancero Sagrado = Romancero y Cancionero sagrados. *Bibl. Aut. Esp.* Tomo XXXV.
Romero (Antonio), autor de un *Método de Solfeo.* Cito la segunda edición.
Rouanet (Jules), director de la obra de Yafil, titulada *Répertoire de musique arabe.*
Rubio y Lluch, editor de los *Documentos para el estudio de la Historia de la cultura catalana.*
Rubió y Orts autor de *Lo gaiter del Llobregat.* Segona edició. Barcelona, 1859.
Rythmique (*La*) *musicale des troubadours et des Trouvères,* par Pierre Aubry. (Tirada aparte de la *Revue Musicale.* Juin-juillet, 1907.)

Saada, cantora oriental, 36.
Sabbaba, traste del laúd en que pisa el dedo índice, 42.
Sacana, instrumento, 51.
Sachah, nota que es la octava baja del *siah,* 42.
Sachín o Sachís, compositor oriental, 43.
Saib Játer, cantor árabe oriental, 23, 24, 25, 26, 28.
Said Mortada, autor del *Ithaf.*
Said ben Soleimán ben Chudí, aficionado a la música, 58.
Saladino, 73.
Salbab, instrumento, 51.
Salema Azarca, cantora oriental, 36.
Salema El Cas, cantora oriental, 25, 26.
Salida de una canción. No sé si es el principio o el fin, 41.
Salinas, autor del libro *De musica libri septem,* 79, 84, 85, 116.
Salvador Daniel (Francisco), autor del libro *La musique arabe.*
Sancho IV de Castilla, 75, 142.
Santiago (Francisco) Palomares, 102.
Saramanra, sitio real de Bagdad, donde se celebraron tertulias musicales famosas, 38, 40.
Sarhón, cantor oriental cristiano palatino, 28.
Sayat, cantor y compositor oriental, 29, 31.
Schopenhäuer, 11.
Scriptorum *arabum loci de Abbadids editi a R. P. A. Dozy. Lugduni Batavorum,* 1846.
Seaya, instrumento, 51.
Secundí (El), 72.
Selma, cantora oriental, 25.
Sened, especie de canto del género *nasab,* 22.
Sevilla, la ciudad de la música, 62.
Siah, nota que es la octava alta del *sachah,* 42.
Siciliano (El), cantor en Sevilla, 59.
Sirín, cantora oriental, 25.

Solalinde, autor del folleto "El códice florentino de las Cantigas", publicado en la *Revista de Filología Española.* Tomo V, 1918, 143-179.
Soriano Fuertes (Mariano), autor de la *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850.*
Sornay (o surnay), silbato, 51.
Spanische (*Der*) *Cancionero des Brit. Mus.,* editado por D. Hugo A. Rennert. Erlangen, 1895.
Stato (*Lo*) *degli studii sulla musica degli arabi,* por Pietro Tripodo. Roma, 1904.
Stúñiga (Lope de), autor de un *Cancionero.*
Supplément *aux dictionnaires arabes,* par R. Dozy.
Surnay = Sornay.

Taalat, instrumento, 51.
Tabacat *el ómam* de Aben Sáid.
Tacaf, tañedor oriental, 34.
Tantarantán *que los higos son verdes,* canción española actual, 116.
Taquil, género serio, de dos clases: *primera,* aquella cuya unidad rítmica está constituída por tres golpes de intensidad semejante; *segunda,* por tres golpes desiguales, 44. Cómo se han de ejecutar, 146.
Tarb, cantora en España, 58.
Tauk-*al-hamama,* de Abu Mohamed Alí ben Hazam, publicado por D. K. Petrof, 1914.
Teatro completo de Juan del Encina.
Tecmila *de Abenalabar,* publicada por Codera en su *Biblioteca arábigo-hispana,* y en el *Centro de Estudios Históricos,* con el título de *Miscelánea de estudios y textos árabes.* Madrid, 1915.
T. j. l., signatura del códice escurialense de las Cantigas.
Tejada de los Reyes, 81.
Tetrardos, modo del canto llano, 100.
Tiersot, autor de artículos insertos en la *Revue de Traditions Populaires* y de la *Histoire de la chanson populaire en France.*
Tiknor, *Historia de la Literatura Española.*
Tombur o bandola, 51 y *passim.*
Tomburíes (Los), tañedores de bandola.
Torner (Eduardo), 152, 158.
Toro (A. de), 90.
Torre (Matilde de la), autora del libro *Jardín de damas curiosas.*
Torroella, 81.
Tractado *de doctrina,* 81.
Tratado *del laúd,* 82.
Tre *done intorno al cor mi son venute,* canción del Dante, 87.
Tres (*Las*) *morillas,* canción núm. 17 del *Cancionero musical,* publicado por Barbieri, 5, 6, 86, 89, 90, 148.
Tres *muchachas me dominan,* canción de Harún Arraxid, 52.
Triana, barrio de Sevilla en que se celebraban veladas musicales, 62.
Tripodo (Pietro), autor del folleto *Lo stato degli studii sulla musica degli arabi.*
Tríptico del Monasterio de Piedra, 83.
Trouvères *et Troubadours,* par Pierre Aubry. Tercera edición. París, Alcan.
Trovas *e cantares de um codice do XIV seculo ou antes, mui provavelmente "o livro das Cantigas" do Conde de Barcellos.* Madrid, 1849.
Tuéis, cantor árabe oriental, 23, 25, 28, 31, 43, 51, 139.
Turmeda (Fr. Anselm), 81.

Ubeda, ciudad famosa por sus músicos, juglares y bailarinas, 61.

Valera (Juan de), 91.
Valmar, editor de *Las Cantigas,* 102, 105.
Vallada, princesa española, cantora, 59.
Van Vechten (Carl), *The music of Spain.* New-York, A. A. Knopf, 1918.
Victoria, músico, 84.
Villalba (Luis), vide *Collet.*
Villanueva, autor de *Viaje literario.*
Villoteau, autor de la obra *De l'état actuel de l'art musical en Egypte.*
Vizconde de Altamira, 81.
Volador (El), zéjel que se acompaña con albogue, 72.

Wagner, 11.
Walter Oddington, 99, 114, 116.

Xabeba, instrumento, 51.
Xaera, flauta baritona, 72.
Xahín, instrumento, 50, 51.
Xahrud, instrumento, 51.
Xaliac, instrumento de cuerda, 51.
Xamsodín = Mohamed ben Hasán ben Alí El Naguachí, 74.
Xauxal, instrumento, 51.
Xeria, cantora y compositora oriental, 38, 39.
Ximénez de Urrea (D. Pedro Manuel), autor de un Cancionero, publicado en la *Biblioteca de Escritores Aragoneses.* Zaragoza, 1878.

Yacub Almanzor el Almohade, 71.
Ya dayfy *çultán quebir,* verso árabe usado por Alfonso Alvarez de Villasandino, 81.
Yafil (Edmond-Nathan), autor del *Répertoire de musique arabe et maure.*
Yahía ben Abdala El bahdaba, compositor español, 72.
Yahia ben Baqui (Abubéquer) = Abenbaqui, 68.
Yahia ben Jálid el Barmecí, 36.
Yahia ben Jodoch, de Murcia, autor de un libro sobre los cantos españoles, 53.
Yahia ben Marzuc de Meca, autor de una obra histórica sobre los cantores árabes, 22.
Yahia, hijo de Ziriab, cantor en España, 57.
Ye ainí (*¡oh, mis ojos!*), canción popularísima que compuso Dicalchín, 52.
Yecid I, califa omeya oriental, 26, 28.
Yecid II, califa oriental, 28.
Yecid Haurá, músico oriental palatino, 29, 45.
Yucef, músico morisco de Sancho IV, 75.
Yunus el Cátib, autor de una obra histórica sobre los cantores árabes, 22, 29.
Yúsuf ben Otba (Abulhachach), poeta sevillano, 73.

Zaide, cantor y tañedor morisco, 78.
Zambra, fiesta musical morisca, 76.
Zarcón, cantor de Alháquem I, 54.
Zarnab, cantora oriental, 25.
Zate (Mujer de), juglaresa morisca, 75.
Zayaneb (Las), canciones de Yunus el Cátib, 52.
Zejelí, verso en forma de zéjel, 71.
Zélzel, el tañedor oriental, 31, 32, 35.
Ziriab, cantor (llamábase Abulhasán Alí ben Nafí), que vino a España, 34, 55, 56, 57, 58, 61, 63, 71, 128.
Zobair ben Dahmán = Azzobair, hijo de Dahmán.
Zolamí, instrumento, 72, 83.
Zoriat (Las) de Alquátec, cantoras orientales, 38.
Zorzor, tañedor oriental, 32.

INDICE DE LAMINAS

Aparte de las reproducciones fotográficas de los textos musicales de las Cantigas se publican las siguientes:

1.ª La de los ángeles del tríptico del Monasterio de Piedra; este tríptico se conserva en el museo de la Real Academia de la Historia. Pág. 84; y ligera explicación en pág. 83.

2.ª Reproducción fotográfica de dos canciones de Marcabrú, contenidas en el códice 844 de la Biblioteca Nacional de París (folios 203 v.º y 194 v.º). Pág. 143. La reproducción de la primera columna corresponde al núm. II de las publicadas por Aubry; y la de la segunda columna, al núm. III de Aubry.

3.ª Los músicos de las Cantigas. Reproducción fotográfica de los que se hallan pintados en el códice J. b. 2 de El Escorial a la cabeza de las cantigas decenales, de esta manera: el núm. 1, en la cantiga X; el 2, en la XX; el 3, en la XXX, y así sucesivamente hasta el núm. 40, en la cantiga CCCC. Pág. 152; con ligera explicación en pág. 147.

4.ª Reproducción fotográfica de dos láminas del *Libro de los juegos* de Alfonso el Sabio, códice de El Escorial. La 1.ª (que está en la pág. 18 del códice) representa una partida de ajedrez entre una señora mora en traje doméstico (tiene al lado una esclava tañendo el laúd) y una señora cristiana en traje de calle. La 2.ª, una partida de ajedrez entre dos moros, a los que acompaña una esclava negra tañendo la lira. Pág. 152.

5.ª Una viñeta del códice T. j. 1 de El Escorial (pág. 170 del códice), en que la gente baila al ejecutar las Cantigas; indicio claro de que la música sería bailable. Pág. 152.

ERRATAS A CORREGIR

Pág. 14, col. 2.ª, nota (3), pág. 16, nota (1) y pág. 94, col. 2.ª, nota (2), dice: Cousemaker; léase Coussemaker.—Pág. 19, col. 1.ª, línea 24, dice: hacían; léase hacía.—Pág. 23, nota (6), dice: Pargoise; léase Pargoire.—Pág. 39, col. 1.ª, lín. 36, dice: Hárif; léase Hárit.—Pág. 40, col. 2.ª, lín. 33, dice: *Elmójasis;* léase *Elmojàsis.*—Pág. 45, col. 1.ª, nota (1), dice: Meinard; léase Meynard.—Pág. 47, col. 2.ª, nota (2), dice: Abenmoris; léase Abenmohris.—Pág. 48, col. 2.ª, lín. 34, dice: Ibrahim; léase Ishac.—Pág. 50, col. 1.ª, nota (1), dice *Ihaf;* léase *Ithaf.*—Pág. 51, col. 2.ª, lín. 41, dice: Alfaradi; léase Alfarabi.—Pág. 54, col. 1.ª, nota (3), dice: Ayud; léase Ayub.—Pág. 71, col. 1.ª, nota (5) y pág. 73, col. 1.ª, nota (4), dice: Abenaxáquir; léase Abenxáquir.—Pág. 73, col. 2.ª, lín. 18, dice: تع شيو; léase توشيع. Pág. 76, col. 2.ª, nota (5), dice: Agazel; léase Algazel.—Pág. 79, col. 1.ª, lín. 22, dice: acortados; léase acordados.—Pág. 83, col. 1.ª, lín. 32, dice: bocas; léase voces.—Pág. 130, col. 1.ª, nota (2), dice: la suprimían; léase lo suprimían.—Pág. 157, lín. 3.ª, dice: del ms.; léase de ms.

INDICE - SUMARIO

PROLOGO (pág. 5).

En que se trata de cómo el autor tuvo la suerte de descubrir la clave para la interpretación de la escritura musical de las Cantigas. — Nuevos horizontes que se abren para los estudios históricos acerca de la música europea.

El autor, después de haber realizado un estudio sobre la métrica de la poesía lírica popular de los moros españoles, descubre cantares moros en el *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, publicado por Barbieri.

Una coincidencia rara le obliga a leer la notación musical de las Cantigas y, por virtud de esa lectura, descubre que la música de las Cantigas es semejante a la de los cantares moros del citado *Cancionero*, y que había sido popular en España desde el siglo XIII.

Esa música tiene los mismos caracteres que los autores medievales europeos adjudican a la *musica ficta* que penetró en Europa por aquellos tiempos.

Con tales descubrimientos se pone en claro el origen de la música española y de la europea.

PRECEDENTES HISTORICOS Y METODOS PARA INTERPRETAR LA NOTACION DE LAS CANTIGAS

CAPITULO I (pág. 11).

Dificultades con que se tropieza en las investigaciones históricas acerca del arte musical.—Ignorancia de la práctica musical de los pueblos antiguos.—Desconocimiento de lo que fué la música árabe medieval.

El sonido, materia artística de que se sirve la música, por ser ente sutil, fugaz y emocionante, ha dado ocasión a que se forjaran teorías místicas acerca de la naturaleza de este arte. Se ha llegado a creer que la música es cosa misteriosa, fuera del alcance del entendimiento.

Como en épocas en que no había notación la música se transmite de oídas, sin dejar rastro ni huella de su marcha ni de su origen, se ignora en la actualidad su primitiva evolución y lo que fué la música en las antiguas civilizaciones. Por tal motivo se carece de criterios cronológicos para determinar la edad de las obras artísticas y, en ese respecto, la historia de la música aún está en la infancia, y cunden entre tratadistas algunos prejuicios falsos: el de que la música es arte esencialmente popular; el de que el pueblo que hoy, por tradición, ejecuta una obra, debe ser el que la compuso en tiempos pasados.

Tales criterios han dificultado la averiguación de los orígenes de la música europea, puesto que en vez de buscarse la solución en precedentes inmediatos, se ha acudido a los más obscuros y fabulosos.

CAPITULO II (pág. 17).

Investigaciones realizadas acerca de la música árabe.—Métodos y criterios que se han seguido para determinar su naturaleza.—Resultados obtenidos.

Los investigadores europeos han creído poder certificarse de la naturaleza del arte árabe medieval mediante el estudio de la música que se practica actualmente en los países musulmanes. Villoteau, Salvador Daniel, Christianowitsch, Rouanet, etc., participaban de los prejuicios a que se ha aludido antes y valiéronse, para sus investigaciones, de testimonios recusables por su ignorancia y necedad, es decir, de profesionales que ejecutan música depravada, insoportable, sin melódica entonación, con inexplicables y confusos ritmos y sin armonía.

A pesar de ello se han atrevido a fijar o determinar los caracteres de la música árabe medieval, diciendo que fué unísona, con gamas de cromatismo exagerado, llena de vanísimos adornos, etc., sin contrastar realmente sus observaciones con los informes de los historiadores árabes de la época clásica.

Se hace preciso el estudio histórico de la música árabe.

CAPITULO III (pág. 22).

La música árabe oriental.—Su origen y desarrollo.—Prevenciones sociales y religiosas contra los músicos.—Estos son extranjeros.—Influencias persas y bizantinas.—Primitiva escuela de canto árabe en Meca, Medina y Guadilcora.

La música árabe tuvo historiadores cuyas obras se han conservado. Merced a éstas pueden ser conocidos los grandes artistas que la formaron.

El pueblo árabe no tuvo músicos antes de Mahoma; sentía gran prevención contra ellos, hasta el punto que el islamismo en los primeros tiempos los consideró infames. Los árabes del desierto no ejecutaban más que un canturreo pobrísimo y monótono.

A los primeros músicos musulmanes, artistas extranjeros que fueron a vivir a Arabia (Meca y Medina), se les castigó severamente, tales son: Tuéis, Adalal y Hit. Estos cantores usaron el adufe para acompañarse.

Naxet el persa, tañedor de laúd, enseñó la música persa a Saib Játer; y éste fué maestro de Abensoraïch y Mabed.

Abenmosácheh introdujo música persa y bizantina en el canto árabe. Abensoraich, el gran cantor de la primera época,

de origen turco, aprendió la música persa. Algarid fué discípulo suyo. Las excelentes cantoras Izatolmila y Chamila aprenden la música de tradición persa. Abenmohris, gran compositor, es persa. El celebérrimo Mabed fué discípulo de maestro persa. Los músicos de la escuela de Guadilcora son discípulos de los anteriores.

Tras pocos siglos de esplendor, la música fué desapareciendo de la Arabia. En la actualidad no quedan restos de lo antiguo.

CAPITULO IV (pág. 28).

LA MÚSICA EN LA CORTE DE LOS CALIFAS: DAMASCO Y BAGDAD. —SU APOGEO EN TIEMPOS DE HARÚN ARRAXID.—LOS GRANDES COMPOSITORES CLÁSICOS: IBRAHIM EL MOSULÍ Y SU HIJO ISHAC.

Los primeros califas del imperio musulmán, celosos cumplidores de los religiosos deberes, fueron refractarios a la música; pero algunos omeyas de Damasco se apasionaron por ella: Gualid I sabe cantar y tañer. Las fiestas musicales palatinas de los omeyas no se distinguieron por la pulcritud ni por la elegancia.

Almansur, primer califa abasí que se estableció en Bagdad, persiguió a los músicos. En su tiempo, fuera de la capital, nació una segunda generación de artistas, entre los que sobresalió Sayat, del cual aprendieron los Mosulíes.

El Mahdí, califa, tiene ya músicos palatinos en su corte. En tiempo de Harún Arraxid llega al apogeo la escuela musical árabe. En su palacio se organiza o instituye capilla real o *citara*.

Ibrahim el Mosulí, el músico más eminente de la escuela clásica, es persa: gran cantor, compositor y crítico. Ishac el Mosulí, su hijo, cantor de escasas condiciones de garganta, era gran compositor y eruditísimo en la historia del canto árabe. La clasificación que hizo de las canciones árabes fué la más aceptada. Sus composiciones tenían estilo personal.

CAPITULO V (pág. 33).

ARTISTAS DE LA ESCUELA CLÁSICA DE LOS MOSULÍES.—LA MÚSICA POPULAR EN LA CORTE DE LOS CALIFAS.—UN MÚSICO DE NOBLE FAMILIA ÁRABE.

Mojárec, el cantor de condiciones naturales más aventajadas que hubo en aquellos tiempos, perteneció al partido clásico de los Mosulíes; pero solía introducir variantes personales en lo que cantaba.

Aluya, que era más ajustado en la ejecución, no pudo igualarle. Entre los artistas de la escuela clásica se distinguió Oraib, célebre cantora.

Harún Arraxid, partidario de los clásicos cantos árabes, gusta de oír la música popular que los cantores recogen.

Un gran músico de raza árabe, relacionado con la familia real, compone canciones que se popularizan. Harún Arraxid le premia.

CAPITULO VI (pág. 36).

DECADENCIA DEL CANTO ÁRABE EN ORIENTE.— EL PRÍNCIPE IBRAHIM BEN EL MAHDÍ.—LUCHA ENTRE CLASICISTAS Y DECADENTISTAS.—LOS TOMBURÍES.

La moda de tener esclavos cantores y cantoras se propaga entre la gente rica. Los Barmecíes, poderosos ministros, tuvieron a Dananir y a Mabed el pequeño.

Dentro de la familia real hay individuos que se dedican a la música.

Comienza a insinuarse la decadencia en este arte. Entre los ejecutantes se establece gran competencia. El virtuosismo se exagera. El ansia de la originalidad se exacerba.

El príncipe Ibrahim ben el Mahdí es jefe de los decadentistas. Lucha ruidosa entre clasicistas y decadentistas.

Otros decadentistas: los tomburíes o tañedores de bandola.

El delirio del plagio y la descomposición de la estructura artística de las canciones apresura la decadencia.

CAPITULO VII (pág. 41).

CARACTERES ARTÍSTICOS DE LA MÚSICA ÁRABE ORIENTAL: ARMONÍA, RITMO Y EXPRESIÓN.

Sencillez de forma y rígida estructura de las canciones árabes primitivas.

Indicios de que la música árabe era armónica; y su sistema armónico corresponde al inmanente en la escala diatónica heredada de la música bizantina y persa.

Parece que el laúd se templaba por los grandes artistas como instrumento temperado.

Sospechas de que existía modulación.

Aquella música era esencialmente rítmica. Sus géneros rítmicos están descritos en obras coetáneas: *hezech* (ritmo de un golpe de batuta), *rámel* (de dos golpes), *taquil* (de tres golpes), etc.

Las canciones son bailables; y las melodías, expresivas y emocionantes.

CAPITULO VIII (pág. 46).

FORMA ARTÍSTICA DE LAS CANCIONES ÁRABES ORIENTALES: ÁMBITO, ESTRUCTURA Y EXTENSIÓN.—CLASIFICACIÓN DE LOS CANTOS.—INSTRUMENTOS.

El ámbito de las canciones clásicas debía ser la octava. La estructura melódica debía estar relacionada con la cuarteta métrica. La cuarteta métrica árabe-persa más generalmente usada puede esquematizarse así: *aaba*.

La *nuba*. Acepciones distintas que ha tenido esta palabra técnica. La palabra *ador*.

Las canciones se clasifican, por el ritmo, en *hezech, rámel, taquil primero, taquil segundo* y *majurí;* por el tiempo, en canciones antiguas y modernas; por la expresión, en canciones que hacen llorar, alegrarse y reír, entristecerse, y en baladas; por su aplicación, en religiosas y profanas; más concretamente, en cantos de peregrinos, cantos de soldados, cantos *rechez* (guerreros), endechas, cantos de placer, cantos de amor, etc.

Por el medio de ejecución se distingue en música vocal e instrumental. Enumeración de los instrumentos.

El inmenso caudal de música que se compuso en Bagdad desapareció de allí y entró en España, donde se ha conservado.

CAPITULO IX (pág. 53).

LA MÚSICA ORIENTAL EN EL PALACIO DE LOS OMEYAS CORDOBESES. ZIRIAB Y SU ESCUELA.

Al venir los árabes a España nada sabían de música, más bien sentían prevención religiosa y moral contra este arte. El poder público en varias ocasiones prohibió la música y castigó a los músicos. Pero el pueblo español era naturalmen-

te músico y aficionóse a la música a pesar de las prohibiciones.

El primer monarca omeya de Córdoba, Abderrahmán I, trae de Oriente una cantora. Su nieto Alháquem I tiene varios músicos palatinos, cuyos cantos se popularizan en la Península. Abderrahmán II trae cantoras medinenses, e invita a Ziriab, músico oriental, a que vaya a su palacio, y le paga espléndidamente.

Ziriab, discípulo de Ishac el Mosulí, de escuela clásica, introduce en España un gran caudal de música que se populariza, con lo cual queda dominando en la Península la tradición clásica oriental.

Sus hijos y discípulos directos contribuyen a difundirla, arraigándose aquí su escuela y sus métodos de enseñanza.

CAPITULO X (pág. 58).

GRAN DIFUSIÓN DE LA MÚSICA ÁRABE EN LA ESPAÑA MUSULMANA.

Príncipes de la familia real se aficionan a la música y tienen cantoras a su servicio. Personas acomodadas siguen la moda por ellos introducida.

El austerísimo emir Abdala apaga la afición en Córdoba, mientras en provincias cunde más cada día. Abderrahmán III y Alháquem II tampoco gustan de la música.

En tiempos de Almanzor se generaliza la moda de tener esclavas cantoras y la música se difunde en España.

Casi todos los reyes de Taifas tienen *citaras* o capillas reales. A los extranjeros que vienen a España se les pega la afición: un conde francés se entusiasma oyendo canciones árabes.

La afición a cantar y tañer se halla tan extendida entre el pueblo que hay ciudades, como Málaga, donde no había barrio ni calle en que de noche no se oigan multitud de tocatas y canciones. Se celebran en Sevilla las veladas musicales más famosas de aquellos tiempos en el barrio de Triana.

CAPITULO XI (pág. 62).

COMPOSITORES DE MÚSICA EN ESPAÑA.—NUEVO SISTEMA LÍRICO ANDALUZ QUE SE POPULARIZA EN ANDALUCÍA Y TRASCIENDE AL NORTE DE AFRICA Y ORIENTE.

Los españoles no se contentan con ser meros repetidores de la música oriental, sino que se lanzan a componer canciones nuevas. Hubo en España compositores originales hasta el punto de que la música española toma una forma artística singular, por adaptarla a los estribillos nacionales.

Mocádem de Cabra inventa un nuevo género lírico de canciones populares en las que emplea la lengua romance andaluza. Es imitado por otros poetas posteriores, que aplican a ese sistema lírico el árabe vulgar andaluz.

La estructura métrica de esas canciones se puede esquematizar en la cuarteta *aaab*. De esa cuarteta, por cruzamiento de rimas, se originan formas estróficas muy variadas. Este sistema se populariza en todas las regiones de la España musulmana. Multitud de poetas componen canciones de esta clase. Son cantables. Grandes músicos, como Avempace, componen melodías populares.

Se difunde este sistema lírico por Africa y Oriente, adonde llega la influencia de la música española.

CAPITULO XII (pág. 75).

LA MÚSICA ÁRABE EN LA ESPAÑA CRISTIANA: EN LA CORTE DE LOS REYES Y EN LAS FIESTAS POPULARES.—EL PUEBLO CRISTIANO ACEPTA EL SISTEMA LÍRICO DE LOS MOROS ANDALUCES.—LOS CANTOS ÁRABES SE POPULARIZAN EN LAS REGIONES CRISTIANAS DE LA PENÍNSULA.

Los moros que quedaron en país cristiano después de la reconquista continúan ejecutando, pública y abiertamente, su música. Algunos reyes cristianos de Castilla, Aragón y Portugal tienen músicos moros en la corte. El pueblo cristiano se aficiona a oír la música de los moros. Estos celebran fiestas musicales en sus bodas, zambras y leilas. Son apasionadísimos por la música. Los moriscos de Granada realizan concursos y certámenes de música en que se despliega gran lujo para cantar y bailar.

Los cristianos se contagian de la afición. El Arcipreste de Hita, conocedor de la música mora, compone canciones para moras y judías.

La métrica del Arcipreste deriva, en gran parte, de la tradición del zéjel, o sea de la lírica popular de los musulmanes españoles.

Esa forma métrica fué muy popular en España y ha llegado hasta los tiempos presentes.

Los instrumentos músicos de los moros se usaron por los cristianos españoles.

Todo esto es indicio de que la música mora se hizo popular en toda la Península. Cítase una canción mora popularísima entre cristianos españoles.

CAPITULO XIII (pág. 85).

EL CANCIONERO DE PALACIO.—EL ZÉJEL DE LAS TRES MORILLAS.—LA MÚSICA ÁRABE EN LAS CANCIONES POPULARES DE LOS CRISTIANOS ESPAÑOLES EN LA EDAD MEDIA.

El *Cancionero de Palacio*, que publicó Barbieri, contiene un gran fondo de música popular española de la Edad Media; música de gran perfección artística que deriva de la escuela musical de los compositores musulmanes andaluces.

El zéjel de *Las tres morillas*, canción árabe de larga historia, se hizo popularísima en España juntamente con otras canciones moras.

Se explica la forma de la cuarteta lírica andaluza *aaab* por la estructura artística de la música.

El estudio de los caracteres internos de las melodías populares de la España medieval confirma el origen árabe-persa y andaluz de las canciones, y la antigüedad de su composición.

CAPITULO XIV (pág. 95).

LAS CANTIGAS DEL REY SABIO.—TENTATIVAS INFRUCTUOSAS PARA INTERPRETAR LOS MANUSCRITOS DE MÚSICA PROFANA DEL SIGLO XIII Y, POR TANTO, DE LOS MANUSCRITOS DE LAS CANTIGAS.

La enigmática notación musical de las Cantigas ofrece las mismas dificultades de interpretación que la de los manuscritos de los trovadores.

Las tentativas que se han realizado para interpretar la música de los trovadores no han tenido éxito. Enumeración de los intentos fracasados. Ensayos de la Edad presente para interpretar la notación de esa música profana: sistema de J. Beck, de Estrasburgo; sistema de P. Aubry; sistema de H. Riemann.

Pesimismo de los doctos sobre los resultados obtenidos. El

mismo pesimismo acerca de las tentativas parciales para interpretar las Cantigas: la de P. Aubry, la de H. Collet y el padre Villalba, etc.

CAPITULO XV (pág. 101).

NUESTRA INTERPRETACIÓN DE LAS CANTIGAS.—LA ESTRUCTURA MÉTRICA DE SUS VERSOS CORRESPONDE A LA DEL SISTEMA LÍRICO DE LOS MOROS ESPAÑOLES.

Manuscritos de las Cantigas: el códice de Madrid contiene el núcleo primitivo de la obra musical de Alfonso el Sabio, el cual, como Harún Arraxid, quiso formar una colección de cien canciones; el códice de El Escorial es el más completo.

Diferencias de la notación musical de los varios manuscritos. Figuras de las notas del manuscrito de Madrid. La escasez de signos de su escritura musical no puede reflejar toda la complejidad de elementos de la música. Una transcripción meramente paleográfica no serviría para transcribirla en su integridad, ni conocerla. Hay que suplir las deficiencias de la notación. ¿Cómo? Supliendo los elementos no expresos y que virtualmente contienen.

Los elementos nos son conocidos mediante el estudio de la música popular española de la Edad Media, que tenemos notada en notación blanca moderna, la cual refleja mucho mejor los elementos que la constituyen.

Las Cantigas tienen esa misma clase de música, según lo denuncia la forma estrófica de la letra, que es la de zéjel andaluz. Explicación de la estructura métrica de las estrofas de las Cantigas.

CAPITULO XVI (pág. 110).

EL SISTEMA RÍTMICO DE LA MÚSICA DE LAS CANTIGAS CORRESPONDE CON LOS GÉNEROS DE LA CLASIFICACIÓN QUE EL MOSULÍ HIZO DE LAS CANCIONES ÁRABES ORIENTALES.

Las diferentes figuras de la notación musical europea se utilizan para señalar las distintas intensidades de los golpes rítmicos de la música; por tanto, la sucesión periódica y regular de esas figuras en el texto musical denunciará el género rítmico a que pertenece cada canción.

Aplicada la clave, aparece que los ritmos de las Cantigas coinciden con los géneros de la clasificación del Mosulí, bastante claramente descritos por autores orientales, y obscuramente percibidos o explicados por los teóricos europeos del *ars mensurabilis*.

Explícanse los varios signos y tildes de la notación; y se determinan las erratas frecuentes de los notadores.

Principios generales de interpretación rítmica y su aplicación concreta a los distintos géneros: *taquil segundo, rámel, hezech, taquil primero y majurí.*

CAPITULO XVII (pág. 121).

LAS CANTIGAS POSEEN SISTEMA ARMÓNICO COMPLETAMENTE FORMADO Y MUY REGULAR, CUAL SOSPECHAMOS QUE LO TENÍA LA MÚSICA ORIENTAL.

Se ha creído que la armonía es de invención moderna, propia exclusivamente del arte europeo. Tal creencia podría hacer suponer que la música de las Cantigas no poseyera ese elemento técnico; pero como en la música popular española de la Edad Media había verdadero sistema armónico, no era osadía sospechar que las Cantigas lo poseyesen también. En efecto, por el estudio de las cadencias y del orden de las notas en la línea melódica, se denuncia automáticamente el sistema armónico, con las alternativas de los acordes.

Este sistema aparece muy sólidamente construido, con indicios de gran antigüedad.

CAPITULO XVIII (pág. 128).

LA TONALIDAD DE LAS CANTIGAS.—LA MODULACIÓN.—MODO MAYOR Y MENOR.—LA MELODÍA.—LA EXPRESIÓN.

La sucesión regular de acordes determina claramente la tonalidad. Los tonos de las Cantigas deben estar relacionados con los sonidos fundamentales de las cuerdas del laúd.

El cotejo de los manuscritos de las Cantigas señala con evidencia que la escala de los tonos de *do, fa, sol* y *si* bemol, tienen la sucesión de sus grados conforme al modo mayor moderno. El transporte de tonos y el uso real de ciertos accidentes insinúan que el modo menor está formado con escala fija.

Manera práctica de averiguar el tono de las canciones por las notas cadenciales.

Existe modulación en las Cantigas: es pasajera cuando se va al tono de la 5.ª ó de la 4.ª; dura más entre el modo mayor y menor. Procedimientos usados para modular.

Duo de tercia denunciado por el cotejo de algunas melodías y cadencias.

Todos los elementos artísticos que integran la música de las Cantigas producen por resultado la expresión.

CAPITULO XIX (pág. 136).

CLASIFICACIÓN DE LAS MELODÍAS DE LAS CANTIGAS.—CRONOLOGÍA DE LAS PIEZAS.—EL MÚSICO ANDALUZ DE QUIEN SE SIRVIÓ ALFONSO EL SABIO PARA OBTENER LA MÚSICA DE LAS CANTIGAS.

Las clasificaciones han de tener por base un elemento técnico; así, por la estructura, se pueden clasificar en cantigas de tipo árabe-presa, andaluz, etc.: *aaba, aaab*, etc.: por el ritmo, en *taquil, rámel*, etc.; por el medio de ejecución, en cantigas que tienen música vocal o instrumental. Las instrumentales, a su vez, en tocatas de laúd, de salterio, de flauta, de gaita, etc.

Por la *ethos*, o sea por la emoción que producen, pueden recibir varios nombres, etc.

Conocida la clasificación de las piezas musicales, ¿qué músico proporcionó al Rey Sabio las melodías?

Fué, seguramente, un músico moro andaluz, profesional y tañedor de instrumentos de cuerda, que enseñaba a tañer. En el códice J. b. 2 se halla pintado un músico moro que semeja tener tales condiciones. ¿Será él?

CAPITULO XX pág. 142).

EL MÉTODO APLICADO PARA INTERPRETAR LA NOTACIÓN MUSICAL DE LAS CANTIGAS ¿SERVIRÁ PARA REVELAR LA MÚSICA NOTADA EN LOS MANUSCRITOS DE LOS TROVADORES?

No se ha podido averiguar dónde aprendieron música los trovadores; sin embargo, se sabe que muchos de ellos vinieron a España y que los primeros trovadores compusieron sus poesías conforme al sistema estrófico de los moros andaluces, v, gr., el Conde de Poitiers; pero no queda de éste más que un pequeño fragmento musical. En cambio de Marcabrú, en cuyas poesías aparecen huellas evidentes de que seguía la tradición lírica del sistema métrico andaluz, quedan

cuatro melodías, las cuales, interpretadas conforme al método seguido en las Cantigas, muestran que la música procede de la misma escuela, con los mismos ritmos, los mismos géneros, el mismo sistema armónico y la misma perfección artística.

El método de interpretación de las Cantigas sirve, pues, para revelar la incógnita del arte de los trovadores.

CAPITULO XXI (pág. 145).

OBSERVACIONES GENERALES RESPECTO A LA TRANSCRIPCIÓN Y A LA EJECUCIÓN DE LA MÚSICA DE LAS CANTIGAS.

Para transcribir en notación moderna las Cantigas se ha cuidado de seguir fielmente la grafía del texto original. Quizá en ello hubo solicitud excesiva, por sujetarse con demasiada nimiedad y escrúpulo. Ahora, con mayor experiencia y práctica, se hubieran resuelto algunas minucias con más desembarazo.

La transcripción paleográfica mecánicamente seguida es impotente para revelar esa música: ha de recurrirse a medios críticos extrapaleográficos para suplir las deficiencias de la notación.

Para ejecutar las cantigas no debe olvidarse la doctrina rítmica que hemos expuesto, porque la notación moderna no ofrece medios gráficos bastante claros para señalar la distinta intensidad de las notas.

Se han suplido los accidentes, pero no los signos de expresión.

El canto se acompañaba con instrumentos. Véanse los que están pintados en un códice de las Cantigas.

Manera de armonizar las cantigas. Espécimen de armonización de 24 cantigas.

CAPITULO XXII (pág. 148).

OBSERVACIONES PARTICULARES RESPECTO A LOS TEXTOS MUSICALES QUE A CONTINUACIÓN SE PUBLICAN.

Primero, respecto de las 128 cantigas del códice de Madrid que se reproducen fotograbadas.

Luego, desde el núm. 129 al 140, respecto de las cantigas de J. b. 2, fotograbadas.

Después, desde el núm. 1 al 295 inclusive, observaciones acerca de cada una de las cantigas transcritas en notación moderna.

Desde el núm. 296 al 319 inclusive, sobre las cantigas armonizadas.

Desde el núm. 320 al 327, respecto a las canciones de Marcabrú.

TEXTOS MUSICALES

PRIMERA PARTE.

Reproducciones fotográficas de manuscritos de las Cantigas, pág. 157.

Sección 1.ª

Reproducción del manuscrito núm. 10069 de la Biblioteca Nacional de Madrid, pág. 159.

Sección 2.ª

Reproducción del texto musical de algunas cantigas del ms. J. b. 2 de la Biblioteca de El Escorial, pág. 109.

SEGUNDA PARTE.

Sección 1.ª

Transcripción moderna de las Cantigas del códice de Madrid, pág. 119.

Sección 2.ª

Transcripción moderna de Cantigas del códice J. b. 2 de El Escorial, pág. 191.

Sección 3.ª

24 Cantigas armonizadas, pág. 285.

Sección 4.ª

Transcripción y armonización de cuatro canciones de Marcabrú, pág. 321.

Indice bibliográfico, biográficó, de algunos términos técnicos, etc., pág. 331.

Indice de láminas, pág. 340.

Erratas a corregir, pág. 340.