

Manuel F. Fernandez - Núñez

LAS CANCIONES POPULARES
Y LA TONALIDAD MEDIEVAL.

Real Monasterio de El Escorial

*Rojo perpa
etiqueta*

LAS
CANCIONES POPULARES
Y LA
TONALIDAD MEDIEVAL

POR
DON MANUEL F. FERNÁNDEZ-NÚÑEZ

Profesor de la Universidad del Escorial

ACLARACIONES A LA OBRA «LAS CANTIGAS»
DE ALFONSO EL SABIO ESCRITA POR D. JULIAN RIVERA



IMPRENTA
DEL
REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

LAS
CANCIONES POPULARES
Y LA
TONALIDAD MEDIEVAL

POR

DON MANUEL F. FERNÁNDEZ NÚÑEZ

Profesor de la Universidad del Escorial



IMPRESA
DEL
REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

LAS CANCIONES POPULARES Y LA TONALIDAD MEDIEVAL

I

Dificultades insuperables ofrece la publicación de obras que tiendan a difundir el conocimiento del rico Folk-lore español, presentando series de melodías recogidas de labios del pueblo y fielmente trasladadas al pentagrama, porque sobre ser este trabajo objeto de indiferencia, cuando no de desprecio, por parte de los que al arte se consagran y del arte viven, la media docena de eruditos a quien puede interesar su lectura, desea la transcripción sin ropaje ni adornos armónicos, libre de compás y despojada del aderezo que es indispensable a la música contemporánea. Mas, para lanzar a la calle obras de esta índole, que encajen en el marco de los sabios, y puedan descender al no menos numeroso grupo de aficionados, conviene presentar tales estudios, si ha de atenderse a su finalidad, en claro lenguaje que permita a los doctos seleccionar lo que de más hubiere, y a los puramente aficionados, recoger lo que de agradable e interesante encuentren en la música. Este fué nuestro propósito, y ello nos decidió a editar la colección (2.^a de la serie ya publicada) en la forma que la presentamos al público.

Pero, ni el ropaje ni el adorno, que para mejor inteligencia llevan las canciones, nos autoriza a la alteración de la tonalidad especial de algunas de ellas, inconfundible, bien marcada, distinta, y muy alejada, por cierto, del moderno cromatismo. No es ocasión

propicia de resucitar en este breve prólogo, la tan debatida cuestión acerca del origen de las canciones populares, y muy especialmente de las españolas, ni derivar por consecuencia el asunto hacia las características de su tonalidad, origen de la misma, afinidades, analogías, y procedencia de las melodías o canciones populares. — Libros publicados muy recientemente, e interpretaciones novísimas, dadas a manuscritos y canciones de la época medieval, obligan a un paréntesis, y prestan motivo para volver de nuevo al debate, pero sin entrar por ahora en disquisiciones históricas, y estudios que requieren mayor preparación, dirigidos a fijar razones y resolver problemas, relacionados con los modos, tonalidad, ritmo e inteligencia musical, de los códices, canciones y música en general, de la Edad Media, conviene, no obstante, por lo que a nuestro trabajo se refiera, hacer breves indicaciones sobre tan interesantísimos extremos.

Juzgábase hasta hoy dificultad insuperable traducir la notación y principalmente interpretar las melodías anteriores al siglo xiv y buscábanse seguras orientaciones para descifrar obras de la importancia de Las Cantigas, monumento lírico-musical de la mayor transcendencia, y cuya clara transcripción pudiera servir de base para posteriores y aún anteriores estudios.

Quizás la influencia de la música litúrgica, la reforma de San Gregorio, la introducción del tetragrama, y la confusión que produciría en la tradición musical la diatonía latina, fueran causa de que músicos, cantores y copistas, inclinados a una u otra escuela, partidarios del tradicional sistema o francamente afiliados a la reforma, aceptaran o rechazaran las consecuencias de las nuevas corrientes musicales, atemperándose, a las múltiples, variadas y diversas formas de notación, modos, ritmo, influencia melódica etc. Ejemplo evidente de esta confusión muéstralo el examen de manuscritos de la misma época (siglos xii y xi) anotados diversamente, y en siglos distintos, algunos de ellos sobre línea, otros midiendo la distancia de signos, muchos confundidos con el texto. Entre estos me-

recen un estudio comparativo el riquísimo de la Biblioteca de San Isidoro en León, el de Montpellier y el Salterio romano (1), La venida de los monjes de Cluni infuyó poderosísimamente en la reforma musical, trastornó evidentemente el canto por su inmoderado deseo de implantar el sistema gregoriano, y probablemente, al quemar el rito mozárabe, arrojáronse a la hoguera valiosísimos códices, y preciosos manuscritos, que sin duda conservarían la primitiva y tradicional música española. Difícil por tales y otras no menos poderosas razones, la interpretación exacta de las melodías medievales, la mayoría de los modernos musicógrafos traducía y versaba la antigua música acomodándose a la tonalidad diatónica, al ritmo tradicional litúrgico, y a la severidad religiosa, aun tratándose de melodías puramente profanas. Pasaba por indudable entre eruditos e historiógrafos la exactitud de la versión, teniendo en cuenta 1.º la omisión del compás en la música de esas épocas (toda la edad media) 2.º la forma monódica de la composición (en el siglo xiv introdúcese el tenor y contratenor) 3.º la ausencia de alteraciones si se exceptúa el *bemol*, usado desde tiempo inmemorial para evitar la disonancia de la séptima, o modificar la aspereza del tritono 4.º las influencias del canto litúrgico y la forma de los gamas o tonalidades. 5.º la notación (2).

Recientemente, prescindiendo de esos elementos y con la vista puesta en circunstancias históricas distintas, documentación nueva, y antecedentes diversos, se ha publicado una transcripción de las Cantigas del Rey Sabio, que cree acertar el texto y traducir el sentido, sabor, tendencia, expresión, tonalidad, ritmo y compás de la música medieval y particularmente de las Cantigas. El autor, que realizó un esfuerzo gigante, y ha prestado al arte señaladísimo servicio, procura documentarse, analizar, desmenuzar, y descomponer

(1) Véanse *Salterio romano* j. j. j. a 8. Bibl. Escorial.—Breviarios j. j. j. 1-3 j. j. j. 1-4—j. j. 1-10 j. j. 1-8—Escorial.

(2) Nos referimos a la expresión *gráfica* de los manuscritos de hablar de compás, tonalidad etc.

con lujoso detalle de fechas, precedentes, estudios monográficos e históricos, cuantas bases de juicio pueden confirmar su opinión, para deducir, en consecuencia, la incontrovertible verdad, (a juicio suyo) de la versión que presenta. (1) Ni es este lugar, para discutir asunto de tan enorme transcendencia, que viene a lanzar por tierra toda la tradición musical española, ni en un brevísimo prolegómeno cabe juzgar el interesantísimo y notable trabajo de hombre tan eminente como don Julian Ribera. Mas importa consignar el hecho, por lo que en esta modestísima obra influye cuestión tan esencial como la del tono y ritmo en la música antigua, supuesto que gran parte de las canciones, que aun hoy el pueblo español conserva y canta, obedece a un especial desenvolvimiento, a una muy particular tonalidad, hermana de la corriente en los manuscritos medievales. Conviene, pues, detenernos en este punto brevísimamente, para justificar la razón que nos inclina a no alterar la tradicional norma tonal, tanto en las actuales canciones populares, como en la versión de los antiguos manuscritos.

II

Por muchos años, perduró no solo en España, sino en toda Europa la influencia griega en las Bellas Artes. Refiriéndonos a la música, los tonos griegos se aceptaron entre nosotros, se conservaron durante muchos siglos, y aun los compositores modernos usan de ellos actualmente con harta frecuencia. Es cosa sabida, que la enarmonía fué conocida en la música griega, y utilizada principalmente en la instrumental. Los diversos modos, jónico, lidio, hipoelío, e hipomeolidio etc. eran anotados por letras, y reducidos a graduación acústica, a partir de una nota. La relación de segun-

(1) Pueden estudiarse a este respecto, las transcripciones y estudios del P. Villalba, Collet, Aubry y Pedrell acerca de las Cantigas.

da aumentada, y la aplicación del bemol a la séptima, evitando el tritono y disonancia, formaban distintas escalas a partir del orden de generación de sonidos por octava quinta o cuarta (en música instrumental) dando lugar a las siguientes gamas: *sol la si* (bemol) *do re mi fa sol=sol la si do re mi* (bemol) *fa* (sostenido) *sol la si do*, (*sol la si* (bemol) *do re mi* (bemol) *fa* (sostenido) *sol=sol la si* (bemol) *do re mi* (b.) *fa* (sostenido) *sol=sol la si do re mi* (bemol) *fa sol*, etc. expresados en: \sqsupset A B. C D. etc.—o hasta 15—o.

En algunos manuscritos, que siguen la notación griega, sobre tal notación, indicadora de las notas aparecen otras letras, sin relación alguna con la gama, y que sirven para designar el tono sobre el que se escribió la melodía.—Ejemplo de ello, ofrece el manuscrito de Montpellier, que citan algunos autores. Expresan tales letras la *o* 1.^{er} tono, la *e* el 2.^o, hasta el cinco la *u*; para el sexto la *z*, para el séptimo la *v*, para el octavo la *w*, con determinados signos a ellas unidos, destinados a distinguir la terminación psalmódica.—No hay que olvidar, que, a creer testimonios irrecusables, los griegos recibieran de los fenicios el alfabeto, base además de la gama musical de aquéllos, y que unos y otros permanecieron largos siglos en España.—A persas y árabes, quiere atribuirse influencia musical directa sobre la civilización musical española, en la Edad Media principalmente; y añádese que han de buscarse los precedentes en fuentes inmediatas, y no en los manantiales a que hasta la fecha acudieron los investigadores.—Téngase presente, que si los árabes volcaron sobre Persia su civilización, la influencia no pudo llegar allí, hasta el siglo VII, y que mucho antes, muchísimos siglos antes, los griegos pesaron sobre los persas, hasta la destrucción de aquel imperio en tiempo de Alejandro. (330 A. de J.) Cítase además como prueba de la influencia griega entre los árabes, el propósito de Alfarabí, de introducir los modos griegos y toda la teoría musical de Grecia en la Arabia, y es evidente, que tal propósito se realizó, supuesto el formato de la escala árabe en siete sonidos, alterados por semitonos accidentales, pero con la particularidad de que el inter-

valo de octava, hállase subdivido en 17 partes, que constituyen un tercio de tono con 12 modos principales y seis derivados.—Parece que los árabes, llegaron a perfeccionarse en el arte musical hacia el siglo xiv, y cítase, entre los tratadistas famosos, a Saffieddin.—Indican actualmente los sonidos en forma análoga a los griegos por las siete letras del alfabeto comenzando por el *la*, y cantan al *unísono* o a la quinta, en cuatro modos principales.

III

Al Papa San Gregorio, se le atribuye la reforma del canto y la introducción de nuevos modos en la música, modos o tonalidad, que, en opinión de algunos autores, ya tenían precedentes en la obra de San Ambrosio.—El famoso Antifonario atribuido a Gregorio el Magno, es una colección de melodías, directamente derivadas de la música usada en las sinagogas e iglesias griega y siríaca que el Papa anotó, o reunió, creando un sistema musical, inspirado en esa influencia.—Niégase la paternidad del Antifonario, apoyándose en razones de orden histórico, en testimonios de razón y en precedentes de orden litúrgico que confirman la existencia de un sistema artístico análogo al atribuido al Santo.—Pero sea de ello lo que quiera, es innegable que la reforma efectuóse hacia el siglo vi, que llegó a España hacia el ix y que, en virtud de ella, verificase una transformación de gran transcendencia en el arte musical, tan enorme, que hállase comprobada por fehacientes pruebas la desaparición de los *planos* y *velo* o sea los *cursus* literarios de siglos anteriores al vii, absolutamente suprimidos al iniciarse la reforma musical.

Dedúcese del estudio de los Códices coetáneos del Antifonario, y de su comparación con otros distanciados de la reforma, la modificación del sistema tonal? la introducción de nuevos giros en la marcha de la voz, y aún afirmase que llegó a alterarse la notación

corriente, sustituyéndola por otra más acomodada a la expresión gregoriana.—La Iglesia acepta, conserva y reproduce el sistema tonal, la notación y la tradicional teoría musical griega. Comprueban estos hechos 1.º la notación alfabética latina exactamente igual a la griega, (compárese a este respecto el manuscrito del Escorial y el de Montpellier ya citados) 2.º la forma gráfica de expresión sobre una línea, o por correspondencia de altura en la colocación de las letras, 3.º la tonalidad. La tonalidad gregoriana corresponde exactamente a la griega, y sus diferentes gamas llevan los nombres siguientes:

Modos plagales. Parten de la quinta, a la docena de la tónica y se corresponde con la escala griega, ausente la enharmonía, de esta manera MODUS ASPER=lidio parte de *si*. *Austerus* □ *tercero gregoriano*=frigio desciende a *re* y admite el *si* natural hasta la quinta. *Blando* o *cuarto gregoriano*=hipofrigio. *Moodus hilaris* o *primero gregoriano*=dórico (asciende de *re* hasta la octava con alteración del *si* bemol). *Modus lenis* sexto gregoriano=hipolidio etc.= Los cantos llano y ambrosiano que ejercieron igualmente influencia en la música y principalmente en la tradicional española, diferencian los modos *plagal* y *auténtico* reformándose con *cuarta* y *quinta*, bajando ésta en los modos auténticos y encontrándole en la parte superior, en los plagales. Su tonalidad era diatónica, con la aplicación del bemol.—Cosa idéntica ocurría en el canto ambrosiano, constituido por cuatro tonos en escalas sin alteración, partiendo la primera del *re*, la segunda del *mi*, la tercera del *fa*, la cuarta del *sol*. Se aplicaba de manera idéntica el bemol, para evitar la falsa relación de tritono.—Es de notar, que si los latinos recogieron la influencia musical griega y todo su sistema, prescindieron de la enharmonía y del cromatismo, admitidos por el arte griego y francamente rechazados en el desenvolvimiento musical de las gamas medievales. Esta inexplicable oposición al cromatismo nacía tanto del horror a la disonancia, cuanto del carácter suave y apacible de estas escalas, que imprimían cierta vaguedad al desarrollo melódico. Además, procediendo por

series de tetracordos iguales, o buscando la gama diapente, habría que colocar los signos en forma que se evitara la disonancia, inevitable en el sistema cromático. Por esto ha de suponerse con fundamento, que, aun desénuelta la melodía en seres diatónicas, las combinaciones tonales eran infinitas, admitida (como se admitió) la segunda aumentada, en las gamas orientales, principalmente, aunque no en España.—De los manuscritos estudiados hasta la fecha dedúcese como consecuencia innegable que en toda la Edad Media cantábase y escribíase en tonalidad diatónica, sin que pueda comprobarse la existencia de la escala cromática hasta fin del siglo xv, Ratifican esta opinión los Códices conservados en nuestras bibliotecas y archivos todos acomodados a la corriente gama litúrgica, escritos en neumas, sin becuadros ni sostenidos, y con la alteración del bemol en la séptima.—Las propias canciones profanas aparecen con idénticas formas, y hasta el desarrollo de la polifonía, no surge la variedad armónica moderna. ¿Como, pues, transcribir la versión, sujetándola a las escalas y tonos actuales? ¿Qué fundamento lógico, qué razón histórica aconsejan semejante interpretación? La música popular persevera adicta a la antigua forma y en los romances históricos, preferentemente, guárdase la tradicional gama, y respétase la séptima bemolizada, cuando la melodía gira sobre el tritono. Adviértese la ausencia de compás en el canto, aunque el ritmo sea perfecto, y pierde en valor la canción al sujetarla a los modernos tiempos. ¿Dónde hallar el fundamento de la caprichosa interpretación que intenta dar a las Cantigas el ilustre Sr. Ribera? Es menester no olvidar la forma de notación, para determinar el ritmo y medida del tiempo y tener muy presente el valor de las notas o neumas, los sistemas ideados para dar la exacta medida. Y no sujetando al capricho, o a la humorada, la transcripción, sin más razones que las puramente subjetivas. Veamos, pues, el desarrollo histórico de la notación, y su diversa forma en los distintos manuscritos.

IV

Notación griega: Distingúase la música instrumental de la vocal. En la 1.^a aplicaban la serie de letras a las diversas cuerdas de cada instrumento, bien atendiendo a la importancia de esas cuerdas, a la colocación dentro del instrumento de los sonidos, a su generación,—Procedíese por octavas, quintas o cuartas. En la música vocal, aceptado ya un orden de generación de sonidos, tomaban las letras en el orden alfabético, y disponían la escala, por grados diatónicos, modificando la expresión para el cromático.—Idéntico procedimiento de escritura musical aceptan los latinos, derivado sin duda alguna de los griegos. Partiendo, pues, de una nota o diapasón, *la* marcábase ésta con una letra (alfa) generando la escala en el orden alfabético, por correspondencia con las letras siguientes. De manera que, suponiendo la escala a partir del *la* tendríamos las letras *A B C D E F G* que designarían respectivamente las notas *la si do re mi fa sol*; indicando las siete siguientes por letras minúsculas y las, octavas por dobles letras *aa, bb*, etc. Ejemplo vivo de esta forma primitiva se conserva en el manuscrito de Montpellier, considerado por los autores como didáctico, por suponer que tal forma de notación destinábase a la enseñanza.—Las particularidades que ofrece este manuscrito, aparte su importancia en el orden histórico, son 1.^o los pneumas y letras para determinar la entonación, 2.^o los episemas o tonos yuxtapuestos en distintas maneras y formas, ya horizontales ya verticales, a la derecha o izquierda, en el medio o en la parte superior o inferior de la notación.—He aquí cómo explica un autor este original signo; según se halle colocado en el centro, a derecha o izquierda, en el medio de la escala etc. expresará la *B* o *si* de la octava inferior, la *E* o *mi* de la misma octava, el *la* el Bemol, el *si* natural, el *mi* de la octava superior y así sucesivamente.—El epistema ha querido interpretarse por algunos autores como recuerdo de la modulación enharmónica griega (el diesis griego), pero esta interpretación ha sido rechazada, según veremos más adelante.

Anterior al manuscrito de que venimos hablando, existe el famoso Código de San Gall; y contemporáneo a aquél, el gradual de Albí; siglo xi el I.º y siglo x el que a continuación estudiamos. *Manuscrito de Albí.*

Pertenece al siglo x, y su forma primitiva neumática contiene todas las condiciones esenciales al acento. Aparecen en él determinados y claros los signos de notación más diversos, (para fijar el ritmo,) clasificados por los autores e interpretados para la versión conforme a la manera en que aparecen diseminados las neumas.—Carece de líneas este antiguo manuscrito, y los grupos de notas son el *pressus*, destinado a reforzar y prolongar el sonido; el *strophicus* unido al *clivis* que duplica la nota o puede, como apóstrofe, sonar a una tercera distante del distrofa; el *podatus* o *túrculus* triple que supone ascenso a tercera menor; los puntos en *clivis* o *climacus*, y el *podatus* y *scandicus*.

Ya hablamos del antifonario de Montpellier, de la significación de las letras y de los neumas, de la expresión del bemol y de la doble notación que el manuscrito contiene.

El Códice del Escorial, a que en anteriores párrafos nos hemos referido, aparece escrito todo él en acento músico-gramatical, para expresarnos gráficamente. Solía obedecer la música a la natural modulación de la voz, y cuando así se deseaba traducir el pensamiento, las notas iban rítmicamente, a compás de las sílabas. En semejante caso, bastaban los puntos para traducir la idea y la notación era sencilla.

La medida de la distancia suple a la línea; y en manuscritos análogos al que nos referimos, basta partir de la nota inicial, para interpretar el texto cuando, como en el Códice de referencia, no existe tetragrama.—Interesante el tratado de música atribuido a Hucbaldi en el que se menciona una notación muy análoga a la escritura musical alfabética, debe ser citado aquí por la importancia que pudiera tener en orden a la lectura o versión de manuscritos medievales.—Divídese la escala en ese sistema por tetra-

cordos (cuatro iguales) reproduciendo los signos en el mismo orden, con modificaciones que indican la posición de los signos, que distinguen los tetracordos en esta forma:

| Graves | Finales | Excelentes | Superiores |
|--------|---------|------------|------------|
| Do | sol | re | la |
| c | G | d | a a |
| Si | Fa | do | Sol |
| B | F | c | g |
| la | | | |
| A | | | |

Análoga notación aparece en el siglo vi, ideada por Harmánn Contract, con el fin de determinar los intervalos que la voz debía franquear de una u otra nota.—E expresaba en la notación de Harmánn el unísono; S la segunda menor; T el tono; T S tercera menor; T T tercera mayor; D la cuarta; A la quinta; A S la sexta menor; A T sexta mayor, A D la octava. Tales signos se emplean ascendiendo; si son indicados con puntos, el intervalo era descendente.

Forma usual y corriente entre los latinos que se acerca a la moderna notación, es la indicada anteriormente de escalonamiento de notas, a partir de una línea.—Indícase con S o T al comienzo, según el intervalo sea de tono o de semitono, y se escalonan según decimos las letras.

Signos de notación—Neumas y notas. Sistemas e interpretación.

Para la más recta inteligencia de traductores e intérpretes, y con el fin de que pueda llevarse a la práctica una versión exacta de cada uno de los manuscritos, estudiaremos, la historia del neuma y signos diversos de notación musical, trasladándola fidelísimamente, de autores y musicógrafos de gran autoridad, que a su vez

trasladan todas las formas conocidas de escritura musical, reproduciendo los diversos códices españoles y extranjeros.

Forma de escritura muy análoga a la alfabética, es la empleada en el Diálogo sobre el canto, ya citado por nosotros como atribuido a Hucbald de Saint Amand (1). La escala se considera dividida en cuatro tetracordos, cada uno de los cuales reproduce los mismos signos en orden idéntico, modificando la posición de las notas, para distinguir los tetracordos, en la forma siguiente:

| GRAVES | FINALES | SUPERIORES | EXCELENTES |
|---------------|---------------|---------------------|--------------------|
| 7 do c | F sol G | J re d | L la aa |
| N si B | I fa F | L I do c | I T sol g |
| 7 la A | f mi E | J si becuadro | J fa f |
| 7 sol Γ | F re D | J la a | L mi e |

La tercera nota ascendiendo del tetracordo, designase en el manuscrito en esta forma:

| | | | |
|------------------|--------|--------------------------------|---------------------|
| N inclinada N | I I | N vuelta e inclinada L I | I cortada I T |
|------------------|--------|--------------------------------|---------------------|

La lectura es clara: *sol. la. si. do.* = *Re. mi. fa. sol.* = *la. si (natural) do. re.* = *mi. fa. sol. la.* expresados por la F. la N recta o inclina-

(1) En un manuscrito de la Biblioteca de Wolfenbüttel. Véase Pothier.

da, la j la I. la I cruzada etc. que se leerán y cantarán como indicamos en la tabla.

La lectura en el sistema Hermant—(mitad del siglo XI)—depende de la colocación de las letras, que expresan, no los grados de la escala, sino los intervalos que la voz ha de franquear al pasar de una a otra nota. Ejemplo:

- E. Unísono.
- S. Semitono o segunda menor.
- T. Segunda mayor.
- T. S. Tercera menor.
- T. T. Dos tonos, o tercera mayor.
- D. Diatesaron o cuarta.
- Δ. Diapente o quinta.
- Δ. S. Sexta menor.
- Δ. T. Sexta mayor.
- Δ. D. Octava.

Si las letras van puntuadas, indican intervalo ascendente, sin puntuación, el intervalo desciende en la forma griega. Las letras son reemplazadas por signos pero la lectura, es exactamente igual, y en ambos sumamente sencilla como lo demuestra el siguiente ejemplo:

Bajo la línea, E. indica *do*. 1.^a Línea T indica *mi* T S *fa* y así sucesivamente. O bien por procedimiento latino: (I)

| | |
|---|------------------|
| S | |
| T | etc. |
| T | tris sempiternus |
| T | Pa |
| S | |
| T | Tu |

La colocación de los signos y su forma, obedece sin duda alguna a los acentos, de cuya expresión tomaron *cuervo* las notas. A estos signos o notas se las denominó *neumas*, agrupadas de ordi-

(1) Véase Pothier.

Sistema de puntos superpuestos.




En ciertos antiguos códices, para indicar los intervalos que la voz ha de escalar, dispónense los neumas a alturas diversas, a partir de línea o de una letra. Esta letra, serviría de punto de partida para conocer la nota inicial. Si el signo es la F. (fa) las notas E (mi) y G (sol) se encontrarán cerca de la línea, sobre ella, o debajo; mas alta que la G (sol) tropezaremos con la A (la) y mas baja que la E (mi) la nota E (re) y así sucesivamente.



De este procedimiento nacieron las claves y bigramas, trigramas y tetragramas, porque resultando ambigua la medida de la distancia de *si* y *do*, el *re mi* era ya imposible determinarlos y entonces, los copistas, para evitar esa confusión, trazaron líneas sucesivamente. Correspondiendo a la C la tercera que indicaba la nota *do*, surgieron las claves de *fa* y *do* y a medida que partían de una u otra línea, las diversas claves a *do* correspondientes, sin perjuicio de designar en ocasiones la *g* la *a* o la *b* clave, en escritura alfabética.

Para evitar el inconveniente, que a veces se oponía a la averiguación de la clave, señalábase esta por un color. El rojo, marcaba la clave de *fa*, el amarillo la de *do*, el minio la de *fa* interlineada etc. Pero esta forma de designar las claves, sufre también modificaciones a través del tiempo y conforme a los manuscritos, distinguiéndose los latinos de los góticos, y estos a su vez de los de notación superpuesta, de que ya hablamos.

Copiando a un autor a quien venimos refiriéndonos en este estudio, transcribiremos las diversas fases de escritura musical en varios cuadros pero no lo juzgamos indispensable toda vez que como acertadamente afirma el autor citado el *podatus* fué siempre *podatus*, el *torculus*, *torculus*, e igualmente los restantes neumas. Distín-

guese, no obstante, la notación latina de la gótica, en la forma de los trazos o signos, caracterizados, en la manera de apoyar la pluma, que en la escritura gótica, da por resultado signos más gruesos y visibles que en la latina. En esta escritura, el *punctum*, exprésase en forma de pequeño rombo y de punto alargado o cuadrado, según los siglos. Cambian también el *virga* anotado a manera de línea, aislada o línea semejante a la actual corchea: el *podatus* con línea y trazo, hacia la izquierda o forma de jota, dos puntos gruesos unidos y corchea, con palo curvado en la parte inferior: el *clivis* en forma de acento circunflejo análogo a dos corcheas unidas, o en caracteres parecidos a la  corchea con punto sobre el extremo superior hacia la derecha: el *torculus* alarga a manera de A sin trazo central, con punto en la unión superior o con tres puntos en esta forma  y el *porrectus* toma la forma de una N de dos corcheas o de tres puntos en sentido inverso al *torculus*. Los *scandicus*, *salicus*; *climacus praesubpunctis* y *climacus resupinus*, expresanse ! | " 

tomando todos estos signos, en el sistema gótico la forma de rombos, clavos gruesos, enes etc: que se modifican en el *strophicus*, *epifonus*, *cephalicus*, *ancus*, *quilisma*, *pressus*, en líneas semejantes a comas, letras B. y P. comas de trazos más gruesos, signos en forma de interrogante de *m* y *ese* unidas etc.

Sería interminable la transcripción de todos los signos neumáticos, correspondientes a las distintas notaciones latina y gótica.

Baste decir, que con ligeras variantes seméjanse y transfórmanse sucesivamente, en el transcurso de los siglos; y aunque la notación profana se identifica con la eclesiástica, hemos de fijar la atención en algunos neumas de los llamados de música vulgar y en el sistema de *notas* a ellos aplicada, pero nos parece oportuno hacer antes breves consideraciones, sobre la traducción o lectura de los signos que acabamos de estudiar, y de las notas complementarias u ornamentales, a esos signos unidas.

Guido la sustitución de las letras C. D. E. F. G. a. por las seis sílabas iniciales del Himno de San Juan «*Ut queant laxis Re-sonare fibris Mi-ra gestorum Fa-muli tuorum Sol-ve polluti La-bui reatum Sancte Foannes.*»

El himno proporcionó nombre a seis notas, y como la B. careciera de él, en el nuevo sistema, ideóse el procedimiento de hexacordos, con la preterición del *si* o septima de la escala actual.—Eran pues dos octavas y una quinta, desde la 1.^a gama griega (sol grave del bajo) hasta la *do* o *re* medio, soprano. A fin de completar el séptimo exacordo añadióse la *ee* (*mi*) surgiendo la gama (ya transcrita en otro artículo) F. A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g. aa. bb. cc. dd. ee. En esta forma:

Sol la si do re mi

do re mi fa sol la

fa sol la si (Bemol) do re

sol la si do re mi

do re mi fa Sol la.

Fa sol la si (bemol) do re

sol la si do re mi

Preterida la B (*si*) mudaron en ocasiones las notas de la gama, llamando *mi fa* al intervalo de semitono ascendente y *fa la* a los descendentes.

Los tres exacordos *do fa sol*, conocíanse con especiales designaciones. Si la escala nacía en *do*, omitida la nota B. el exacordo era natural. Si iniciábase en *fa* llamábase exacordo *mol* (muelle) y empezando por *sol* e incluyendo la *b* cuadrada (becuadro) el exacordo era duro. Cantaban según su expresión, por *natura*, por *mol* o *be*—cuadro. La letra *gamma* llamáronla *do* siguiendo las escalas en esta forma:

Exacordo duro Do re mi fa sol la

natural Do re mi fa sol la

Do re mi fa sol la etc.

La escala atribuída a Guido de Arezzo tuvo, en opinión de serias

autoridades, precedentes en el sistema de Juan Cotton, benedictino del siglo XI a que ya aludimos en anteriores líneas, y al que hace también referencia Gerbert en sus *Scriptores ecclesiastici de música*. Un manuscrito del siglo XII, reproduce la famosa mano con la inscripción *Manus guidonis*, documento que autoriza a pensar en la paternidad del sistema.

La notación Guido arezziana no difiere de la corriente en la Edad Media, por cuya razón damos por reproducido, lo de anteriores líneas, con la sola advertencia excepcional de la generación de la escala, que en este sistema parte de *do*, contrariando la tradicional generación *la* de la gama griega.

Es oportuno también tener en cuenta que el problema planteado por Guido acerca del *heptacordo* era ya cosa olvidada, y el propio Gerbert en el pasaje que a continuación trasladamos nos habla de los siete sonidos como ya conocidos en el siguiente párrafo: *septem tantum habemus voces. . . septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas, septem sunt litterae monochordii*. Ofrece otra particularidad el sistema que venimos estudiando, y es la mención de la *diesis*, o cuarto de tono derivado del griego. Guido, la define como un intervalo que es en relación al semitono, lo que el semitono es en relación al tono (4.º de tono) Mencionamos al hablar del antifonario de Montpellier, al *epízema* y como los autores encuentran entre éste y la *diesis* gran relación convendrá fijar bien la significación de tal signo. Aparece de ordinario colocado entre las letras que se unen a los neumas, para determinar la entonación y son dos pequeños trozos yuxtapuestos, uno vertical y otro horizontal, colocados a la derecha, en el centro, a la izquierda o debajo de la escritura. Es indispensable hacer referencia a este signo, para explicar la lectura de los manuscritos, y evitar las caprichosas versiones que suelen hacerse de los neumas y notas ornamentales de los mismos, versiones que conducen a gravísimos y lamentables errores en la interpretación, como sucede, según más adelante veremos, en la obra del por más de un concepto ilustre Sr. Ribera.

Juzgamos indispensable trasladar otras formas de escritura, antes de analizar la precitada obra del sabio académico, y estudiar cuidadosamente todo lo relativo al ritmo, valor, movimiento y medida en cada una de las diversas fases de notación, para demostrar con probada evidencia el error de la versión dada a *Las Cantigas*, y la ligereza de juicios que el autor expresa en su notable obra.

El sistema musical, *mensurado*, o de medida exacta atribúyese a Francón de Colonia, autor de fines del siglo XI, que en un tratado teórico de música, representó los signos por notas negras, a los que llamó figuras. (1) Dividió las figuras en simples y compuestas, atribuyendo a la *máxima* que representaba con palo a la derecha (■) la *longa* imperfecta con palo a la izquierda (|■) la *Breve* (■) y la *semibreve* (◆) las notas simples, y a la *Ligadura* y a la *plica* las compuestas.

En opinión de respetables autoridades este sistema de notación aplicábase exclusivamente a la música *profana* (2) y el valor de las notas era distinto, según veremos, dependiendo de su posición ascendente o descendente, de la nota adicionada antes o después, de la circunstancia de ser *ligaduras con propiedad, sin propiedad, con propiedad opuesta* etc. De la disposición de las notas dependían los *modos* o tiempos, pero no existieron divisiones de compás. Más adelante veremos lo que el *modo* significaba, la diversidad de modos, la relación de tiempos, la analogía del sistema *coloniano* a los efectos de medida, con los neumas eclesiásticos, y las indicaciones iniciales para determinar los tiempos.

A fines del siglo XIV, Guillermo Dufay, notable músico belga perfeccionó la notación, introduciendo las notas blancas las *minimas* y *semiminimas* y alterando los valores, circunstancia muy digna de tener en cuenta, al efecto de la medida, pues, continuando en los manuscritos la intercalación de negras modifícase el *modo*,

(1) Acerca de la música, medida, y compás, hablaremos más adelante.

(2) Carece esta opinión de fundamento, pero debe leerse a este respecto. *Un manuscrito de música del siglo XV*. (Luis Villalba).

y la interpretación además de muy variable, es sumamente difícil en determinados momentos. Y a partir del siglo xv aumentase en ciertas composiciones al pentágrama una línea, como puede observarse en la «*Colección de canciones francesas e italianas*», que se conserva en la Biblioteca del Escorial. La expresión de *modo* es ciertamente muy difícil con tantas y tan diversas adiciones e intercalaciones=(1)

Ritmo y medida—Lectura y versión de neumas signos

Frecuentemente confúndense—dice acertadamente un autor, (2) el ritmo y la medida que son en realidad cosas distintas. Pueden medirse las partes de un todo en el espacio o en el tiempo, con mayor o menor regularidad, mediante una proporción, o división, *medida* métrica o *rítmica*. Cuando en la frase o discurso musical, hay sucesión constante de sonidos que el oído percibe o puede percibir, reconociendo proporción entre el desenvolvimiento de las frases, hay ritmo pero no existe medida. Ejemplo:

â â â â â

â â

â

Si en la frase o discurso sujetamos la sucesión de sonidos a una

(1) Consúltense: Roúanet. *La musique arabe*.

Villoteau. *Memoire sur la musique des arabes*.

Perne. *Notation musicale des grecs*.

Lavoix. Historia y teoría de la música en la antigüedad

Cousin de Percebal. Noticias anecdóticas sobre los principales músicos árabes.

P. Pothier. Les melodíes gregoriennes.

P. Sánchez Covagnach. Historia de la Música.

P. Luis Villalba. Un manuscrito de música del siglo XV.

Id. Mano musical.

P. L. Serrano. Música religiosa.

¿Que es canto gregoriano? por un Padre Benedictino del monasterio de Silos.

(2) Pothier a quien seguimos, con el P. Soler y Covagnach.

proporción exacta, agrupando las notas en relaciones divisibles, con interposición de silencios, de impulsiones (débiles y fuertes) de suspensiones sujetando a una unidad de duración el desarrollo melódico, surgirá la medida. Ejemplo:

â a a
 â a a
 â ab cd
 â — —

El ritmo como la medida nacen del acento prosódico.

En la música *puramente* rítmica, marchan del brazo estrechamente unidas, las notas y las sílabas.

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
 No - bis da - tus, no - bis na - tus
 re re re do fa fa sol - la la

La fusión de música y letra pende principal y esencialmente del número de sonidos y de la proporción de las pausas. Guido de Arezzo, establecía estas cuatro suertes de relaciones 1.^a La del número de sonidos, 2.^a La de las pausas. 3.^a La de intervalos y 4.^a La de cadencias.

De estas proporciones derivan las relaciones siguientes: A.) *Igual* B.) *Doble* C.) *Triple* D.) *Sexquialtera* F.) *Sexquitercia* expresadas en el siguiente cuadro: (I).

| IGUAL | DOBLE | TRIPLE | SEXQUIALTERA | SEXQUITERCIA |
|--|---|--|---|---|
| $\left. \begin{array}{l} 1 : 1 \\ 2 : 2 \\ 3 : 3 \\ 4 : 4 \end{array} \right\}$ | $\left. \begin{array}{l} 1 : 2 \\ 2 : 4 \\ 3 : 6 \\ 4 : 8 \end{array} \right\}$ | $\left. \begin{array}{l} 1 : 3 \\ 2 : 6 \\ 3 : 9 \\ 4 : 12 \end{array} \right\}$ | $\left. \begin{array}{l} 2 : 3 \\ 4 : 6 \end{array} \right\}$ | $\left. \begin{array}{l} 3 : 4 \\ 6 : 8 \end{array} \right\}$ |
| <p>Ejemplo. Cuan-do to - dos₁ he - mos i - doa - llí₂</p> <p style="text-align: center;"> </p> <p style="text-align: center;"> </p> <p style="text-align: center;"> </p> | | | | |

(1) Pothier. P. Soler.

En este ejemplo se guarda relación proporcional entre las sílabas, los neumas o miembros de la frase musical y los acentos, de tal suerte que a los dos neumas primeros corresponden las sílabas *cuando*, a los dos segundos las sílabas *to-dos* y esas cuatro sílabas forman proporción con las cuatro notas constituyendo un miembro musical, en frase, que equivale en sonidos y sílabas a la relación 2: 2. mas *una* palabra por *dos* signos. En la siguiente frase hay un miembro o período de seis notas que hacen proporción de *dos, por cuatro, por dos*, cuya relación exprésase en la última sílaba *llí* con dos signos.

En la música de los antiguos manuscritos, el ritmo obedece al discurso literario, o al metro poético, y en este último caso el canto (la versión) es necesario sacrificarla al desarrollo del verso. Cuando se intenta cambiar el ritmo, acomodarlo a interpretación caprichosa, a sentido distinto de la marcha ordinaria de la letra (a los signos aplicada) la lectura se hace imposible, el canto *desaparece*, no hay forma de entonar la canción.

Los autores medievales tenían muy presente al escribir, las reglas de la métrica, y exactamente igual que en la actualidad, guardaban severo respeto a la perfecta conjunción de música y letra, para expresar con exactitud su pensamiento.

La sucesión de sonidos obedecía, además, a los intervalos y no procedían en el movimiento o marcha natural de la frase, *arbitrariamente*, sino que guardaban rigurosa proporción, derivada de un estudio matemático preciso (1). Los intervalos se sucedían por proporciones exactas, por relaciones fijas, que determinaba, además, el oído rigurosamente. En ocasiones, siguiendo la norma tradicional, las reglas científicas derivadas de leyes acústicas, acomodábanse a la exacta inflexibilidad aritmética, y no perdían al desarrollar el discurso musical ese método invariable. Sabían perfectamente que dos notas a la octava daban relación de 1: 2, a la quinta, 2: 3, a la cuarta 3: 4 y así sucesivamente.

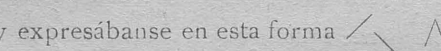
(1) Con esto queremos manifestar que su arte no era instintivo, sino científico.


Los acentos constituían otra base de ritmo y aun de medida. La disposición de sonidos obedece, como es sabido, a una sensación de pausa, de regularidad, de distancia, marcada de intervalo a intervalo, que comunica expresión a la frase melódica. En el ritmo prosáico tiene grandísima importancia el acento, ya por la marcha natural de la voz sobre la sílaba, o bien para determinar la ornamentación melódica en cada uno de los periodos. Por esta razón, era preciso conocer las condiciones del acento para fijar con claridad la cadencia. Cuando la letra se adaptaba perfectamente a las notas la dificultad salvábase fácilmente. Ejemplo:



 Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne etc.

En el caso de que texto y música no guardasen absoluta adaptación, era indispensable relacionar los dos elementos, bien acomodándose al *cursus planus*, o al *velox*.


Conocíanse en la lengua griega el acento *oxitono* (alto) barítono (grave) y *perispómeno*. Estos acentos pasaron a la escritura neumática y expresábanse en esta forma . Pero aún en el canto litúrgico se establecieron los acentos *grave* (suena la sílaba tercera descendente), *inmutable* (suena igual que la nota precedente), *agudo* (sílabas precedentes una tercera más grave), *moderado* (se cantan las sílabas antes de la última o segunda ascendente), *final* (se suceden por grados hacia la cuarta). En los primitivos manuscritos, la sílaba que sigue al último acento desciende:



 Do - mi - nus vo - bis - cum

 do do do do do si

En otros se prepara el acento en forma melódica más variable. Ejemplo:



 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto

Las combinaciones de acentos en el *cursus* eran variadísimas fórmulas que expresadas en signos determinaban el *cursus planus*, el *tardus*, el *trispondaicus*, el *velox*. Los acentos calcaban el ritmo de modo inconfundible y comunicaban extraordinaria variedad a la melodía. Pero, además, no se contentaron los antiguos con tener presentes las reglas acústicas, las métricas, y las derivadas de la relación de intervalos. Existió una complicada doctrina que los intérpretes han glosado, preestableciendo íntimo e inseparable ligamen o vínculo entre el intervalo y el pié métrico.

Tomando los intervalos por grados conjuntos, fijaban la atención en la colocación de los tonos y semitonos, comparando el tono al tiempo y el semitono al medio tiempo. La quinta descendente (*la sol fa mi re*) se componía de un espondeo y un yámbico, es decir *un tono; un tono; un semitono y un tono* que equivalen a *un tiempo, mas un tiempo, un medio tiempo, mas un tiempo*.

Las notas al unísono llamáronse voces iguales o repetidas, como las notas del *Strophicus*, si responden en el texto a sílabas diferentes. La nota del *strophicus* repetida y la nota repetida del canto silábico, no tienen de común mas que el valor de la entonación pues la emisión de unas y otras ofrece caracteres diferentes. En el *strophicus*, las notas son continuas y distínguense por una vibración de voz. En el canto silábico van articuladas. Las frases en la música religiosa, presentan—como dice Pothier—frecuentemente una proporción casi métrica, no solamente en relación al número de sonidos y longitud de las pausas, sino también en relación especial con el dibujo melódico que señala perfectamente la marcha o progresión del canto.

La forma de unirse los intervalos, de agruparse los sonidos y cadencias, permite claramente percibir la afinidad y el ritmo. En todos los modos—sigue acertadamente Pothier (1)—se marca la simetría de la modulación o de la cadencia.

(1) Véase también «Fr. Juan Bautista Martini: Storia della musica» (Bologna 1757).

De suerte, que son condiciones esenciales precisas e invariables que han de tenerse muy presentes en la versión de música sujeta a signos neumáticos y tonalidades medievales:

- 1.º La relación entre las sílabas y los neumas.
- 2.º La proporción de los acentos.
- 3.º La relación de intervalos.
- 4.º La proporción y la medida rítmica.
- 5.º La ausencia del metro.

No olvidemos al hacer la versión, la *manera* de señalar las claves, la ordinaria notación de los signos y la indicación de los tonos. Las figuras ornamentales (síncopa, apoyatura, quilisma, etc.) los caracteres de las notas y la ausencia de compás en los manuscritos. (1)

Música profana.

Hablamos en lugar oportuno de la notación usada en el canto profano, o tradicionalmente aplicada a él. Señalamos los diferentes signos empleados en la escritura (*cuadrada, longa, breve, semibreve, máxima, longa, perfecta, ligadura, plica*, etc. Es indispensable conocer el valor de los signos y su lectura exacta, para acertar en la versión, advirtiendo de pasada que en manuscritos de los siglos XII y XIII, la forma de notación corriente es la de la escritura a que venimos refiriéndonos, advertencia importantísima como veremos más adelante.

El principio de compás o *modo* se apoyó en la división ternaria, división que recuerda el famoso triángulo de los griegos, pero aplicado entre los cristianos al misterio de la Trinidad. El número tres es el perfecto; el ritmo exacto será el que repose sobre tres. Precediendo el menos al más, necesariamente habrá de procederse de *uno a dos* y no de *dos a uno*.

La duración en unidad, constituye en la medida musical, un

(1) No olvidaremos el comentario a la obra del Sr. Ribera, que hemos de seguir capítulo por capítulo, y comentar capítulo por capítulo, y corregir lo que en nuestro juicio modesto sea error, capítulo por capítulo, con notas del texto original.




tiempo. Tres tiempos dan una medida exacta, de esta medida exacta, surge el *modo (compás)* (I).

El *modo* perfecto descansa sobre el número *tres*, si solamente existen dos sonidos por un *modo*, el primer sonido durará un tiempo, el segundo dos tiempos. Si en lugar de dos tiempos, se subdividieran los sonidos o las partes de tiempo, habría necesidad de hacer fracciones que constituirían los tercios de tiempo, y esta subdivisión verificaríase a base del número tres (es decir los tercios).

La subdivisión de tiempos se llama *prolación*. Tres *prolaciones* hacen *un tiempo*, tres *tiempos* un *modo*: aplicando esta teoría a las notas, nos dará su valor exacto. La *máxima* aislada valdrá tres *modos* o *nueve tiempos*, la *longa* un modo equivalente a tres tiempos, la *breve* un *tiempo* o *tercio* de un *modo*, la *semibreve* una *prolación* o *tercio* de un *tiempo*, la *mínima* *tercio* de una *prolación* o *novena* de un tiempo. Puede suceder, y de hecho sucede, que existan grupos de notas simultáneas o seguidas, y en este caso su valor habrá de modificarse aumentando o disminuyendo el valor de los signos, ajustándose siempre a los principios ya indicados.

Dos longas, valdrían cada una tres tiempos, pero como es preciso llegar a los nueve tiempos, habrá necesidad de una tercera nota o de su valor para determinar la medida exacta.


Dos breves unidas harán tres tiempos; la segunda recibirá un tiempo más de su valor. *Una breve* y *una longa*, producirán el mismo efecto, de lo cual se deduce que *dos notas* teniendo la misma forma, pueden *tener valores diferentes*, y al contrario *dos notas de forma distinta*, pueden tener idéntico valor. Así, *dos breves* pueden valer dos tiempos y dos longas igualmente dos tiempos, partiendo del principio fundamental a que nos hemos referido. Dos semibreves equivaldrán la primera a $\frac{1}{3}$ la segunda a $\frac{2}{3}$ de tiempo.


Ejemplos: Dos longas  (tres tiempos) para los nueve tiempos serán tres . Dos breves unidas serán tres tiempos  por lo

(1) Véase Soler.

que es indispensable aumentar el valor a la segunda. He aquí el cuadro de equivalencias tomado a la letra de Pothier y del P. Soler (1).

Tres breves  cada una un tiempo.

Cuatro breves  alternativamente un tiempo y dos tiempos.


Cinco breves se leerán 



Ejemplo de equivalencias:



Ligaduras. Harán por el principio antedicho un tiempo o dos tiempos. Ejemplo:





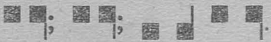
Si la ligadura contiene tres notas valdrá un tiempo dos tiempos y tres tiempos:  (2)

Cuando el *podatus* comienza por una longa, y el *clivis* por una *breve*, no tienen los neumas la notación que les es propia y de ahí el llamarlos *sin propiedad*: si llevaban su forma se denominaban, *con propiedad*, y esta denominación aplicóse después a un neuma o signo especial que se señalaba con el *clivis* de esta manera  o en esta otra ; al primero se le llamó *con propiedad*, al segundo de *propiedad opuesta*.

El valor varía en la ligadura conforme a la especial colocación del signo. Cuando la nota comienza dibujando el trazo a manera de corchea, es breve descendiendo y larga ascendiendo, y sucede lo contrario con la *longa*.

(1) Consúltese también: *Un manuscrito de Música del siglo XV*, que reproduce idénticos ejemplos.

(2) Porrectus.

La perfección y el ritmo se completan con la última nota del grupo. Si la última nota del grupo no se modifica, habrá perfección normal. Modificada la última nota, para darla perfección el grupo no será perfecto; así en el siguiente ejemplo  (grupo de longa y semibreve) el ritmo es imperfecto y para lograr la perfección será indispensable añadir otras dos notas. Ejemplo  = 3 Precisa no confundir en la lectura y versiones las notas con perfección o sin perfección de la *plica* a la cual se asemejan. Diferenciase principalmente en que la *plica*, se escribe de ordinario con una simple línea, tomando el valor de la nota precedente como puede apreciarse en los siguientes ejemplos: . Ligadura terminada por una longa es una plica: la plica de dos sonidos va notada con dos palos uno más corto que el otro. Cuando el primero es más corto, la nota tiene el valor de la longa; breve si la voz sube y larga si la voz descende. Anotada en sentido contrario, el valor de la nota es el de la *longa*, breve descendiendo, *larga* subiendo. Deriva la *plica* ascendente del *epiphonus* y la descendente del *cephalicus* según se manifestó en otro lugar.

Los copistas y autores utilizaron además de la medida perfecta o ternaria, la imperfecta o binaria, y señalaban con un círculo la perfecta, con un semicírculo la imperfecta. En ocasiones, mezclaron el tiempo perfecto con el imperfecto (1) y para indicar el cambio de medida variaban el color a las notas; de esta necesidad nacieron las blancas y las negras, introducidas en la música moderna.

La relación de valor de los antiguos signos con las modernas notas es sencilla. La breve equivale a la *cuadrada*, la semibreve a una redonda, la *mínima* o *semibreve* longa roja, a una blanca y la *mínima negra* una negra.

El punto colocado entre las notas, es análoga a la línea divisoria de compás actual, y ya en el siglo xv, fué sustituido por tal línea divisoria en algunos manuscritos.

(1) Exactamente igual sucede hoy en las canciones del pueblo.

Cómo la tonalidad de las Cantigas es diatónica. — Errores de interpretación.
Sistemas medievales, y aplicaciones a la música.

No por mero capricho hemos trasladado en anteriores capítulos el orden de generación de sonidos en los diversos pueblos, la disposición de escalas, la forma de notación y escritura, y el sistema diatónico o cromático, medieval clásico, y moderno. Ello obedecía a una necesidad; sentar las bases fundamentales que habrían de servirnos para desautorizar la versión, traducción o interpretación dada a los manuscritos por algunos autores, y singularmente la atrevida teoría del Sr. Ribera, acerca del Códice de las Cantigas.

Las afirmaciones sorprendentes del Sr. Ribera, habrían de apoyarse no en sospechas, probabilidades, o hipótesis, sino en documentos indubitables, en cimentaciones sólidas, en argumentos incontrovertibles. Ya llegará el momento de demostrar que toda la base de su peregrina teoría descansa en débiles conjeturas, en juicios puramente subjetivos, en fantásticas presunciones, que no merecerían los honores de la refutación, si otra pluma menos autorizada los lanzara al público. . . Abandonemos para más adelante, el juicio que acerca de su obra hemos formado, y vamos ahora con los hechos, a comprobar el error en que el sabio académico incurre, al interpretar la mal llamada música *ficta*, y en este caso la contenida en el Códice de *Las Cantigas*. Todos los manuscritos actualmente conocidos en España, mejor diríamos en Europa, obedecen en su sistema de notación, tonalidad, escritura, formación de gamas y claves, a los procedimientos clásicos, ya mencionados en precedentes capítulos es a saber: *Sistema o procedimiento griego*, (alfabético) tonalidad inicial a partir de una nota, que se indica con la letra *alpha* griega o A latina. Esta nota inicial, toma base en el *monocordio*, midiéndola por la gravedad del sonido. A partir de esa nota formábase la escala de siete sonidos. (A hasta la G). Los siete siguientes expresábanse por letras minúsculas. La demostración plena, palpable, incontrovertible de la existencia de éste sistema,

se halla en el antifonario de Montpellier (siglo xi) y en los Códices de San Gall. La traducción o versión de estos manuscritos ha de hacerse, conforme en oportuno lugar indicamos, aclarando que el tono, lo determinan otras letras adicionadas (*a* para el primer tono) *b* para el segundo etc.

Si el músico erudito intenta trasladar a moderna notación los códices precitados, forzosamente habrá de acomodarse al sistema, es decir que a partir del tono, formará la escala, y sujetándose al orden de colocación de letras, traducirá las notas, y seguirá el ritmo conforme a las reglas apuntadas. Así se procede, y a esas bases se sujetó la versión.

Si el músico traductor o erudito, acomoda la interpretación a ese procedimiento la versión será exacta; si se altera el tono, la iniciación de la escala, la medida de intervalos y el ritmo, la versión será caprichosa y falsa, porque el sistema es invariable.

Pues bien, *Las Cantigas*, no están escritas en notación alfabética, y por tanto hemos de rechazar cualquier interpretación que de ellas se propusiera ajustada a ese sistema. No olvidemos, que unidos a las letras van en este manuscrito, con caracteres neumáticos, signos de escritura musical.

Sistema de tetracordos.

Es el atribuído a Hucbal de Saint Amad, con escritura alfabética y neumática. La escala hállase dividida en cuatro tetracordos (*sol, la, si, do*) (*re mi fa sol*) (*la si natural do re*) (*mi fa sol la*). Existe en el manuscrito de Wolfenbuttel un código análogo (el Enchirriades ottonis) al tetracordal y su lectura ha de relacionarse con la forma especial de los signos, que indican la nota y la escala por tetracordos. Cualquier manuscrito en caracteres semejantes o idénticos al sistema de Hucbald, necesariamente se vertiría conforme a la expresión de los signos e idea del autor; otra interpretación distinta falsearía el sistema. *Las cantigas* no presentan signos neumáticos, análogos a los de la escala de Hucbald; tampoco la tonalidad es idéntica, ni el escalonamiento de notas ofrece analogías

con la especial de esa escala. Ha de rechazarse cualquier versión de la obra del Rey Sábio, que transcriba la música de ese monumento lírico por el procedimiento de tetracordos, ya que ni los caracteres, ni los signos, ni la tonalidad se ajustan a él. Exactamente idéntica consecuencia ha de aplicarse a los restantes manuscritos conocidos de música profana.

Sistema de Hermant Contract.

Semejante al griego, pero con pensamiento distinto, usa las letras del alfabeto, para determinar los intervalos que la voz ha de franquear, en la forma que expresamos en precedentes capítulos. (1)

E. Unísono.

S. Semitono.

T. Tono etc.

Tampoco se conoce parecido o semejante procedimiento en los códices de la obra que comentamos, por cuya razón habrá que prescindir del sistema, considerándolo inaplicable a *Las Cantigas*. Se desconoce igualmente su aplicación en la música profana española de la Edad Media. Pero en el supuesto de que en la labor de investigación surja un manuscrito con escalas desarrolladas por el procedimiento de Hermant Contract, indefectiblemente habrá de traducirse de acuerdo con la teoría por Hermant expuesta.

Sistema de escalonamiento de sílabas entre líneas.

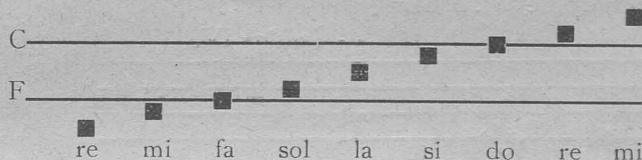
La altura de la sílaba y su colocación, dan la clave para la lectura. Las letras indican el tono, inaplicable a *Las Cantigas*, porque los manuscritos musicales de ellas no contienen notación de ese género. Los neumas difieren, la tonalidad se aleja y el procedimiento es desconocido en el códice escurialense y en el que traduce el Sr. Ríbera. No obstante, los manuscritos acomodados a esa

(1) Cítase la obra de Villoteau sobre el Egipto, en el capítulo IV de la segunda parte, consagrada a la música en la iglesia griega y el resumen de M. Bourgault Decomdrait en *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*.

especial forma de signos y letras, no pueden leerse más que de la manera indicada. Otra interpretación sería caprichosa y absurda.

Sistema de puntos superpuestos.

Redúcese a la colocación de los neumas a alturas diversas, siguiendo la diferencia de intervalos. Van los neumas sobre una línea, precedida de una letra, que indica el tono. Inútil pensar en acomodar el procedimiento de la música medieval.—Los manuscritos que lo siguen, deben leerse en la forma que ya estudiamos en oportuno lugar. Véase:



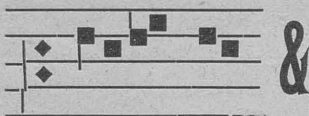
Versión diferente es inadmisibile. Pero brota del sistema una innovación. Para apreciar la distancia, hubo necesidad de añadir una línea, y a la línea una letra, que servía para determinar *nueva clave*. En efecto, en el *heptacordo* no se apreciaba bien el escalonamiento de notas, ni era fácil distinguir a qué signo se refería la séptima a partir de la nota inicial, y entonces, para evitar la dificultad, surgió el bigrama.

El sistema *unilineal* no lo siguen *Las Cantigas*, pero sí el procedimiento de cambio de clave de él derivado. Ejemplo:

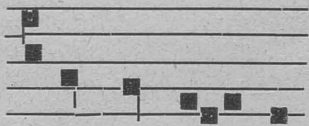
Del Códice del Escorial, b-I-2

I-pág. 4





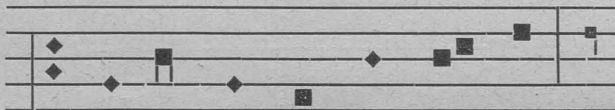
sa - - nta



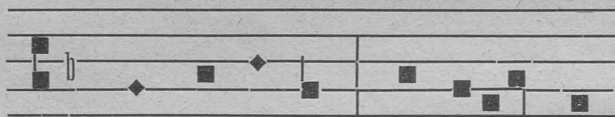
sa - be - ri - - a

Del libro del Sr. Ribera

5 - Cantiga IV.

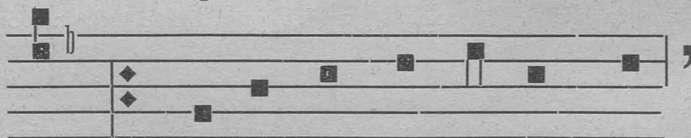


A Ma - dre do que liu - rou

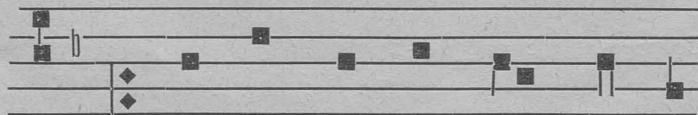


dos le - o - nes Da - ni - el

7 - Cantiga VI.



San - ta Ma - ri - a a - mar



de - be - mos muit e ro - gar

Y esta circunstancia importa mucho consignarla por las siguientes razones:

1.^a Indica que el método aplicable a la lectura en las Cantigas

es idéntico al tradicional español en este detalle, pues a él *gráficamente* se ajusta el manuscrito.

2.^a Las claves que se inician en este sistema, determinadas por la altura de la nota o neuma, obedecen al procedimiento latino, derivado a su vez del griego, y no ofrecen ninguna analogía con otros sistemas (en el supuesto de que existieran o fuesen conocidos) atribuídos a los árabes.

—*Sistema Guido Areziano.* Comienza a utilizarse hacia el siglo XII; la escritura musical de *Las Cantigas* desenvuélvese a veces no sobre pentagrama, sino sobre cuatro líneas (*tetragrama*); pues la línea adicional, que algunos autores suponen complemento del pentagrama, se usó para apoyar las sílabas. Estas líneas cambian de color en algunos manuscritos, y como también tal circunstancia se aprecia en *Las Cantigas* y en algunos documentos de música profana, evidentemente, la obra de Alfonso X responde en cuanto a *la forma*, al sistema corriente en la tradición española, y no a otro extraño y desconocido, en tanto no se muestre ejemplo vivo, *histórico*, de su existencia.

TONALIDAD.

Trasladamos una relación completa de todas las escalas conocidas, (griega, latina, árabe, persa, guido-areziana auténtica y modificada, la alteración *bemol* del semitono de séptima), estudiamos la correspondencia entre las escalas o tonos griegos, y las escalas o tonos gregorianos. Intentamos demostrar lo absurdo de la afirmación sentada por el Sr. Ribera, de admitir la enarmonía, y el género cromático en la obra de Alfonso X, punto este último sobre el que hemos de insistir más adelante. Vamos ahora a comprobar que la tonalidad de *Las Cantigas* es diatónica, y que no puede sostenerse sin grave error el argumento contrario, a menos que documentos fehacientes lo comprueben de manera indubitada. Por ahora tales documentos no existen, veremos si con el tiempo se consigue aclarar el asunto mediante nuevas investigaciones.—Es oportuno

tuno reproducir aquí la escala árabe, y hablar de nuevo de su sistema tonal.

El Sr. Ribera pudiera no obstante evitar tan serias dificultades, recurriendo a los tratados de música de Chalil (siglo VIII), de Mohamed Ben Abdirrabihi (autor del *gran Libro de Canciones* (siglo XI), del libro Árabe atribuido a Mohamed Ben A Hmed Ben Harb, traducido por Casirí (*De música sacra*) e intitulado *Compendio de los principios de música mundana*, según Purgstall. (1)

De otros sabios músicos, debería también el Sr. Ribera traducir compendios de música que resolverían el problema. Entre otros importantes, bien merecen atención los debidos a los siguientes autores: Mohamed ben Hixem ben Abdelaziz (*Elogio de poetas españoles*) siglo X; Mohamed ben Hixa ben Asah ben Kerissa ben Abdallah Hasasmedín ben Fethedín el Hamberri (fin del siglo XIII), autor de *El objeto deseado por la ciencia de los sonidos y de los tiempos rítmicos*; Abd-El-Kader Benísa, escritor notable y autor de las siguientes obras *El tesoro de las melodías en la ciencia de los ciclos musicales*.—*Objetos de la melodía en la composición de los sonidos y en el ritmo* y *El coleccionista de melodías*.

Citamos estos tratadistas, no por ridículo alarde de erudición, sino al solo efecto de hacer constar que, existiendo cursos completos de música, tratados, compendios, colecciones de canciones, estudios acerca del ritmo, compás, melodía y teoría harmónica, es sorprendente recurrir a la probabilidad, a la deducción o a la hipótesis, disponiendo de documentación copiosa que resuelva o permita resolver las dificultades, sin exponerse al error.—Demostramos que atemperándonos a los diversos sistemas de lectura de iniciación de escalas, de procedimientos tonales y de precedentes históricos, no existe en absoluto un solo manuscrito de música con caracteres árabes. Don Julián Ribera no presenta ni cita Códice alguno sujeto al procedimiento de escritura, notación y tonalidad árabes, y ni aun siquiera hace referencia a la forma gráfica de exte-

(1) Manuscrito en la B. del Escorial.

be, cuya señal en cruz indica tercio de tono más alto o más bajo que la nota natural precedente según la escala ascienda o descienda. Nada de esto se ve en la obra del Sr. Ribera, ni a nada de esto se alude directa o indirectamente.—Lógico y natural, que si *Las Cantigas* hubieran de ser fiel reflejo de la música árabe, en su expresión gráfica, se sujetaran al sistema árabe y reprodujeran el sistema citado de escalas, y claro está que su interpretación, demostrando este importantísimo detalle, necesariamente habría de ser distinta de la corriente aplicada a escalas y tonalidades medievales.

Pero no es así. Las claves de los Códices de *Las Cantigas*, se indican exactamente igual que los de la música corriente; la *tonalidad se ajusta a los procedimientos usuales* idénticos e iguales en todos los manuscritos de la Edad media, no se *encuentra* otra *alteración* en el pentagrama más que la del bemol, no *aparece ni por casualidad* un *sostenido*, las notas no se *alteran* jamás, no existe indicación de compás, los neumas son los mismos que los de los Códices tradicionales. ¿En qué razones, en que principios? ¿en virtud de qué desconocidas leyes se hace la versión que pretende el sábio académico?

El *taquil*, el *zéjel*, el ritmo resuelven la dificultad. El Sr. Ribera nos dice escuetamente: «Una música cuya tonalidad es indecisa...» ¿Cómo que la tonalidad es indecisa? ¿Y qué quiere significar eso de tonalidad indecisa? La tonalidad de *Las Cantigas* es diatónica (ateniéndonos a los manuscritos), responde a un sistema conocido, (el latino, no hemos de insistir), se traduce a nota moderna por procedimiento ordinario, sujetándose a la medida de que hemos hablado; y el sistema diatónico, admitido en toda la Edad Media, era el corriente, no por desconocimiento del cromático, supuesto que de él nos hablan todos los tratadistas (y ya llegaremos a esto), sino porque se aceptó apoyándose en razones de orden estético muy respetables entonces, cuales eran, entre otras, la disonancia de la séptima y la aspereza del tritono.

La tonalidad no es, pues, indecisa. Determinase con la mayor

claridad, señalando el tono con el *bemol* y acomodándose exactamente a las tonalidades corrientes que nosotros reproducimos en uno de los primeros capítulos.

Puede determinarse en cada *Cantiga* el tono plagal auténtico, primero, segundo, tercero, etc., con la división *armónica*, 2-3-4-3-4-5.

Añade el Sr. Ribera que «la entonación de sonidos es dudosa» ¿Qué entiende por *entonación* el Sr. Ribera? porque si entonar es sencillamente precisar la notas, *dar la nota* sin desafinación, cantar midiendo la distancia del intervalo *exactamente*, será preciso confesar que desde el siglo XIII hasta hoy, no ha habido un solo cantor, no ha existido un solo hombre que haya acertado a afinar las notas de la escala. Confesará el Sr. Ribera que, ateniéndose el cantor al procedimiento que el sabio académico aconseja, al corriente, o al que estime oportuno, lo cierto será que, al emitir la voz, dará una serie de notas, que interpretará como le convenga, pero que *las entonará* si es cantor y sabe música.

Continúa el Sr. Ribera: «la armonía *de tenerla oculta*». ¿Qué es esto? ¿Quién puede negar que *tenían y tienen* armonía las *Cantigas*? Todo canto tiene armonía, y ésta ha de acomodarse a la melodía, o mejor al pensamiento melódico. Querrá decir el Sr. Ribera que el pensamiento melódico se desconoce (en su opinión) y por esta razón la armonía se hará a capricho del intérprete, como le sucede al Sr. Ribera, que desgraciadamente ha descuidado la armonización, en el fondo y en la forma. «La velocidad de la marcha y duración de las notas—sigue el Sr. Ribera—ignorada o indeterminada. . . » Las notas no tienen marcha ni velocidad; poseen un *valor*, y el valor en los signos neumáticos no solamente no es ignorado, sino que es francamente conocido. En capítulos anteriores estudiamos *el valor* de los signos neumáticos en la música religiosa y en la profana. En este capítulo nos hemos detenido brevemente en la consideración, de que los signos de *Las Cantigas* obedecen a la forma gráfica de *todos* los signos tradicionales (podatus, virga,

clivis, que se transforman en longas, breves, mínimos, etc.), y la medida y valor de estos signos es conocida, por cuya causa, mientras no exista otra notación *árabe* que contradiga la forma y valor de esos signos, habrá que atenerse a ellos, y traducir, como se han traducido, se traducen, y se traducirán los neumas, las longas, las breves, y las mínimas *notas* en que están escritas las Cantigas de Alfonso el Sabio.

Sin duda alguna el Sr. Ribera, al referirse *a la velocidad de la marcha y duración de las notas*, quiso hablarnos de la manera de desenvolverse la frase o período melódico. A la frase o período melódico puede aplicarse lo de la velocidad y la marcha y duración, no a las notas; y de esto es de lo que nosotros hemos de ocuparnos ahora.

El Sr. Ribera, con una enorme cantidad de buena fe, juzga inaudito y sorprendente, nuevo, y extraordinario, de transcendencia para la Historia del arte medieval y del arte moderno, un hallazgo inaudito, la *tonalidad* y la *armonía*. Tonalidad y armonía derivadas de ciertas canciones árabes que corrieron el mundo de extremo a extremo; en cierta ocasión, por obra de la casualidad; en otro momento, merced a un pobre ciego que pedía limosna acompañado de un perro, una guitarra y un lazarillo, a las puertas de los palacios de los Califas.

Es sencillamente ingenuo basar afirmaciones de tanta transcendencia en presunciones, coincidencias, y juicios aventuradísimos. En primer término, la tonalidad cromática a que el Sr. Ribera se refiere, fué conocida de los cristianos, siglos antes de venir los árabes a España. Porque si el Sr. Ribera afirma que los musulmanes tomaron su influencia de griegos y persas, y quiere que pasemos por buena tal afirmación (que es cierta), ha de permitirnos a nosotros que, apoyándonos en documentos (todos los ya citados), afirmemos también que los latinos fueron influídos por los griegos, que éstos vinieron a España algunos siglos antes que los árabes y con posterioridad a los griegos; que los romanos se pasearon varios quinque-

nios por España, y aun podríamos citar a los fenicios y a los cartagineses, pueblos de civilización y cultura extraordinarios, y de cuyo paso queda imperecedero recuerdo en monumentos, inscripciones, piedras epigráficas, dibujos, pinturas, etc., etc.

No será tan aventurado decir que estos pueblos (que rastros de tal naturaleza señalaron en la Península) pudieron haber enseñado a cantar a los españoles, si los españoles, por aquellas épocas, no acertaron a regocijarse una vez siquiera lanzando gritos más o menos entonados.

Respecto a este particular, citaremos al Sr. Ribera el testimonio de piedras epigráficas y dedicaciones a Diana, alguna de ellas de gran interés, pues que permite deducir las fiestas, danzas y bailes que se organizaban en los plenilunios, principalmente, al redor de la diosa triforme.

Tampoco podrá negarnos el Sr. Ribera la transcendencia que para el arte tienen las esculturas descubiertas en Osuna por el arqueólogo Mr. Piérre París y conservadas en el Museo de Louvre, esculturas que testimonian la influencia griega en España a los efectos del arte musical. Entre esas esculturas figura un músico tocando la doble flauta griega, con la *forbeia* exactamente igual a la de grabados y pinturas helenas. Ello patentiza que los instrumentos griegos fueron conocidos en España y que, por consecuencia, cuando nuestra nación fue invadida por los árabes, tenían los españoles conocimiento perfecto de la música griega. Y si los musulmanes recibieron su cultura musical de Grecia, a España no pudieron aportar novedades, ni sistemas, ni procedimientos desconocidos de los cristianos.—Por estas razones el Sr. Ribera no descubre ningún nuevo mundo al asegurar que la *tonalidad* (no hay música sin tonalidades, e insistimos en que aun cuando no se conociese otro sistema tonal que el diatónico, sistema era, y de *tonalidades*) y el cromatismo, y el ritmo, y el compás no se *deben* a los árabes, porque ritmo y tonalidad y compás se conocían ya en España.

No puede sostenerse semejante proposición, ni puede rotunda-

mente afirmarse lo de *los duos de tercia* admitiéndolo como una gran innovación.

En lugar oportuno hablamos del ritmo libre y medida en la música profana y religiosa; de las leyes del ritmo según los tratadistas medievales, de la importancia que se concedió a los acentos, a los intervalos (el conocimiento de los intervalos, medida de distancias, relaciones, etc. es todo un sistema de tonalidad), a la marcha de las cadencias, y a todos, los elementos, en una palabra, del desarrollo de los períodos musicales, discurso músico, etc. Podríamos añadir numerosísimos ejemplos de autores anteriores en siglos a los ya citados en oportuno lugar, para demostrar que el ritmo se conoció siempre (1) y que el ritmo obedeció en ciertos instantes a la métrica y a la fusión del pensamiento y de la expresión. Véase el ejemplo que cita Pothier del Génesis:

*Audite vocem meam, uxores Lamech
Auscultate sermonem meum
Quonian occidi virum in vulnus meum
et adolescentulum in livorem meum.*

Es decir que en la simetría y en la proporción se basó siempre el ritmo. No hemos de insistir, acerca de este punto que ya dejamos estudiado con todo detalle.

Reconocerá el Sr. Ribera que, si de los árabes deriva el cromatismo, y éstos lo aprendieron del contacto con los griegos, idéntico argumento puede hacerse en favor de España. Si los griegos vinieron a España siglos antes que los árabes y su relación con los españoles es muy anterior a la comunicación entre griegos y árabes, es indudable que en la época de la dominación árabe los cristianos habrían de conocer perfectamente la música o género cromático.

Concede el Sr. Ribera muy escasa autoridad a San Isidoro, y tiene en menos su tratado *de música* por considerar a su autor un simple teórico. Claro está que en su obra el Sr. Ribera nos refiere interesantes historias transmitidas de otros teóricos árabes como

(1) Véase Cicerón, San Agustín.

Mocader y Abezcuman (y ya llegaremos a ellos), a los que nosotros por idéntico procedimiento podríamos negar su autoridad (y se la concedemos), pero, no obstante, el Sr. Ribera no podrá negar que, por muy teórico que fuese San Isidoro, en su tratado de la música no sólo *teoriza*, sino, muy al contrario, se extiende a citar hechos claros, concretos y terminantes, que por lo mismo son innegables acerca de los siguientes importantísimos extremos:

1.º De las tres partes de la música (partes que se conocían ya en su siglo).

2.º De las tres formas de división de la música (conocidas en su tiempo).

3.º Cuáles fueron esas partes.

4.º Instrumentos músicos usados en su época.

5.º Concordancia de esos instrumentos.

Examinaremos todo el tratado de San Isidoro, para demostrar la facilidad de caer en engaño en la lectura y crítica de obras, de la que no están exentos ni aun los escritores de la autoridad y del prestigio del Sr. Ribera.

**La armonía en la Edad Media.—Ritmo y compás.—El baile.—Marcial.—
Estacio.—San Isidoro.**

Sería imperdonable pasar en silencio en estos breves comentarios, a un autor celeberrimo, del siglo I de nuestra Era que de tan notoria y legítima fama gozó y goza a través de los siglos, *el epigramático Marcial*. Pintor costumbrista, de agudeza e ingenio extraordinarios, tiene, en opinión de Menéndez y Pelayo, el inapreciable mérito «de la verdad histórica del lugar y del momento, el rasgo fugaz de las costumbres». Sus obras «son fuente copiosa para el estudio de las costumbres de la época» y los trozos de sus libros un testimonio vivo de lo que fué en los primeros siglos del Imperio la sociedad romana. Marcial, debe ser conocido por quien en cuestiones de arte busque datos y noticias históricas, y su *Liber de Spec-*

taculis y sus Epigramas han de leerse para formar clara idea de la importancia que ya en aquella época alcanzó la danza desde el punto de vista artístico.

Claro está que incidentalmente «ese rasgo fugaz» según la expresión del crítico citado, dedúcese de lo que de interés y valor pueda aportarse como elemento de juicio; pero al fin, y a nuestro objeto, bien será recoger dos testimonios elocuentes, que servirán de muestra para los que afirman que el arte musical español, se debe a los árabes.

Marcial nos habla, en efecto, de *las danzas de su país*. La espontánea manifestación del poeta demuestra que, influida España por los vientos que de Roma soplaban, tuvo sus juegos, sus fiestas, sus espectáculos, en los que *se danzaba al estilo del país*. Fácil es hacerse cargo de la importancia que tiene el baile, de los efectos del ritmo y compás. No hay baile ni danza sin compás; el baile supone ritmo y medida, y si en España se bailaba en el siglo I, en España se conocieron el ritmo y el compás. Pero añade Marcial que en estas danzas usaban las castañuelas.

La castañuela, instrumento de precisión por excelencia, destinado a marcar el ritmo del baile, no es, como se afirma por algunos autores con grave error, invención de los españoles. La castañuela la usaron los egipcios, con el tambor, la guitarra, platillo y sistro. En un fragmento de papiro egipcio, hallado en la pirámide de Girch (1), aparecen los siguientes instrumentos:

«Dos arpas con seis y siete cuerdas y una flauta.

Un arpa de doce cuerdas.

Dos tamboriles, y una mujer palmoteando.

Arpa de ocho cuerdas.

Un tambouráh y una flauta doble.

Arpa de ocho cuerdas.

Flauta doble.

Lira de diez y ocho cuerdas.

(1) Testimonio de Lavoix en su «Historia de la Música»

Arpa de catorce cuerdas.

Músicos palmoteando.

Sacerdotisas con sistros.

Banda de música con tambor de mano, trompetas y crótalos o castañuelas. Según la referencia citada, en un fresco de la dinastía XVIII se representa un concierto con curiosas danzas e instrumentos: dos trigonos, arpa, una lira, una flauta doble y un tambourach.

Demuéstrase la existencia de un instrumento de percusión de la importancia de la castañuela en el siglo I.^o de Jesucristo. Y compruébase con la autoridad de un poeta de tan extraordinaria fama como Marcial, que las danzarinas españolas eran estimadísimas en Roma.

Pero no sólo Marcial elogia a las bailarinas ibéricas; otro poeta notable, el napolitano Estacio, refiérese a las danzas españolas y a la popularidad de las gaditanas muy solicitadas para fiestas y banquetes y juegos en la siguiente silva:

«Llena los teatros la plebe, hermosa de aspecto, ornada con traje de fiesta, llevando cestas de pan, blancos manteles, manjares y vino a pasto. Compárese ahora la edad de oro a ésta, cuando no corría con tanta profusión el vino, cuando la mies no abundaba todo el año; aquí los ciudadanos de toda categoría tomamos el alimento a la misma mesa: mujeres, niños, plebe, caballeros, senadores; y la libertad hace olvidar el respeto. Tú mismo ¡quién hubiera podido esperar otro tanto de los Dioses! te sientas a nuestra mesa y el más pobre se envanece de haber comido con el jefe del Estado. Hasta las mismas mujeres se entregan a combates que constituyen el recreo del valor y de Marte. Luego, a la caída de la noche. . . se ve enseguida aparecer en los teatros todo lo que agrada por la forma, todo cuanto se encamina por el talento. Aquí se aplaude a las lidias orgullosas de sus rebaños: *alli a las mujeres de Cádiz con sus címbalos, sus crótalos y panderos* (1).

(1) Silva 1-6.

Este pasaje de Estacio, demuestra la afición española al arte músico, principalmente en la mujer, y la bien ganada fama de la española de excelente bailarina, y muy notable tañedora de pandero. Probablemente estos bailes irían acompañados de canciones populares y cantos dirigidos a dioses, emperadores y héroes.

San Isidoro

El libro tercero de sus *Etimologías*, está consagrado a la música. Puesto, que al sabio arzobispo se le merma autoridad por considerarlo un teórico, vamos a pasar por alto la parte de su tratado en que como tal se presenta, limitándonos a trasladar, de la parte *teórica* de su estudio, el encabezamiento del capítulo a fin de que pueda juzgarse, dónde habla el teórico, y dónde se muestra el historiador que limita su trabajo, a presentar hechos apartados de la teoría.

XV

De musica et eius nomine

San Isidoro define la música y se detiene en consideraciones acerca del arte de los sonidos, de la procedencia de la palabra música, derivada de *musa*, y cosas que atañen a este particular.

XVI

De inventoribus eius

Sigue *teorizando* (sí) acerca de los inventores de la música: distingue en «*Divina*» (*Himno*) *Humana* o de nupcias (*Hymenaei*) et *in funeribus* (o de funeral) *threni et lamenta ad tibias canebantur*, texto este último de la mayor importancia, conforme veremos más adelante.

XVII

El arzobispo nos habla a continuación de los efectos de la música, de su influencia en las ciencias y de sus cualidades. Pura teoría, que hemos de abandonar, por carecer de interés al fin que nos proponemos.

XVIII

De tribus partibus musicae

Ya en este capítulo el sabio polígrafo medieval no teoriza, no expone, no emite conceptos. Fija hechos concretos, que pretendemos recoger, por la transcendencia enorme, por la indudable autoridad que sus afirmaciones contienen en puntos esenciales del arte. *La variedad de sonidos simultáneos*, la *harmonía*, conocida ya en su tiempo a juzgar por las palabras del santo, por las definiciones claras, por los conceptos precisos, por el cuadro que de los géneros de música traza, no es invención posterior, no es cosa nueva. El arte de concordar los sonidos, sus reglas, su forma sujeta a invariables leyes; como género de música especial, defínese, puntualízase de modo inconfundible.

En tres partes divídese la música:

Harmónica la que distingue el sonido grave y el agudo (voces).

Rítmica determinada por la marcha de la voz, si se ajusta bien, o mal.

Métrica la que obedece a medida diversa, a un metro que la razón distingue. Ejemplo, *heróico*, *yámbico*, *elegiaco*, etc.

Claras son las ideas del arzobispo acerca del arte musical. La música harmónica supone variedad de sonidos *altos* (tiples) *contraltos*, *bajos* (bajo) *agudos*, etc.

En el *ritmo*, la voz marcha acompañando al canto, siguiendo las reglas del acento conforme a lo que en otro lugar hemos expuesto. No se *mide*, no hay propiamente compás. La música acompañada, da nacimiento a la métrica.

El ritmo entre los griegos comunicaba carácter a la melodía. Los sentimientos que la melodía despertaba, originaban los diversos modos; es a saber: *trágico*, *cómico*, *heróico*, *encomiástico*, *diastáltico*, etc. Cada género de melodía se acomodaba a un tono (*dórico*, *frigio*, etc.) En España, antes que los árabes nos trajesen la influencia griega,

conocíamos perfectamente los *tonos* y los *modos*, la *harmonía*, el *ritmo* y el *compás*, la música o arte *ritmico* y el *ars mensurabilis*.

San Isidoro prefiere el modo heróico, al yámbico y al elegíaco.

XIX

De tres formas de división de la música

Continúa el arzobispo en su obra, analizando las formas de división de la música que ahora pudiéramos llamar *aplicada* o materia de cantilena. La primera denominada *Harmónica* es propia de la voz y del canto.

La *Orgánica* se manifiesta por instrumentos de aire (por el aire *quae ex flatu consistit*.)

La *Rítmica* exterioriza el sonido *pulsando con los dedos*, y se expresa en números; tales conceptos se amplían añadiendo que en la música orgánica o de aire emítense los sonidos por *tubos* y *cañas*, y en la de pulsación por cítaras y otros instrumentos, *percutiendo canorum est*.

XX

La música *harmónica*, (modulación de la voz) pertenece a la comedia, a la tragedia, a los coros, es decir a la multiplicidad de voces y como veremos más adelante, a voces, o *coros*, no monódicos sino diversos. La armonía, insistimos, en la época del santo, y con anterioridad a la invasión musulmana, era perfectamente conocida y distinguida de los demás géneros de composición: diferenciábase y definíase *modulatio vocis et CONCORDANTIA PLURIMORUM SONORUM VEL COAPTATIO*; es decir CONCORDANCIA DE VARIOS SONIDOS y *su unión simultánea*. Esta definición, este concepto indudable de la armonía, comprueba que en el siglo de S. Isidoro, y naturalmente con anterioridad al Santo, acertaban artísticamente a concordar varios sonidos y unirlos; armonizaban, en una palabra, en forma exactamente

igual a la moderna y por idéntico procedimiento en cuanto al principio.

Sigue adelantando géneros musicales y pocedimientos artísticos, y aún habla de la *Sinfonia* o consonancia de voces; y la *diafonia* o disonancia (*voces discrepantes vel disonae*), bien entendido que en la sinfonía hay consonancia de sonidos siempre.

La *melodia* es lo que San Isidoro llama *eufonia* (*melle dicta*). Pero acredita su obra además todo el sistema harmónico con clasificaciones que de la voz hace en subsiguientes apartados, que responden al conocimiento que de los timbres tenían. En el *Diastema* está ajustado, proporcionado (*aptatum*) el espacio por dos o más sonidos. En la *Diesis* pásase de uno a otro sonido modulando. El tono más agudo anúnciase con *hyperlidius novissimus*, y el más grave con *hypodorius*.

Las voces divídense en su tratado en *suaves* (claras y agudas).

Subtiles, las voces de niño y de mujer; *quae enim substillissimae chordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt*.

Pingues, las voces varoniles, emitidas simultáneamente.

Agudas, las altas *sicut in chordis videmus*.

Duras, las que violentamente emiten sus sonidos *sicut tonitruum... quoties in durum malleus percussitur ferrum*.

Continúa San Isidoro diferenciando la voz en áspera, apagada, clara, etc.; diferencias que afectan al efecto que produzcan en el oído, más que a la extensión del timbre.

XXI

Musica Orgánica.

Llámase música orgánica *quæ spiritu aeflante completa in sonum vocis animantur*. Estas palabras de San Isidoro son de la mayor importancia por el sentido que encierran. Efectivamente, si la armonía procede de la voz, y genera en el alto, en el bajo, en el tenor, en los distintos timbres de la voz humana, los instrumentos quieren

reflejar por concordancias simultáneas tales sonidos, y a cada instrumento ha de dársele el timbre especial acomodado a las voces que representa con tales sonidos, y ha de hacerse *vivir* la humana voz (*in sonum vocis animantur*); y para lograrlo únense en *concordancia simultánea* muchos y diversos *instrumentos*, los *tubae*, *calami*, *fistulae*, *organa*, *pandura* o *pandoria* y otros similares (et *his similia instrumenta*), y unidos, concordados, cada uno con su especial timbre semejando, o imitando, reproduciendo la humana voz, compónese la orquesta, el *organum*.

Por tan poderosas razones, la palabra *órgano* indica concierto de voces, derivándola de la semejanza con el instrumento órgano (*vocabulum est generale vassorum omnium musicorum*) del que habla San Isidoro diciendo: *Hoc autem, cni folles adhibentur, alio Graeci nomine apellant*, es decir un instrumento músico de fuelles, al que los griegos llamaron *órgano*.

Entre la música orgánica, o los instrumentos destinados a producir la (*in sonum vocis animantur*), conócíanse el *Tuba* inventado por los tirrenos, y usado *non solnm in praeliis*, sino en todas las grandes solemnidades (*ut in omnibus festis diebus*), ya profanas entre los griegos, o religiosas, (*Unde et in Psalterio dicitur: Canite in initio mensis tuba, in die insignis solemnitatis vestrae*). Los judíos, para indicar la luna nueva, tocaban el *tuba* según parece deducirse del siguiente pasaje: *Præceptum enim fuerat judaeis, ut initio novae lunae tuba clangerent*.

Tibia, instrumento usado ya por los griegos.

Cálamo, nombre propio de árbol, dice el Santo, *id est fundendo voces vocatus*.

Fistula, que en Grecia llaman Pan.

Sambuca, instrumento semejante a la *Tibia*, pero con la particularidad de que emite varios sonidos conjuntos (*in musicis species est symphoniarum*); y el

Pandorius, instrumento que tomó su nombre del dios Pan (pandero actual).

XXII

De tertia divisione quae rythmica nuncupatur.

No olvidemos la original división que de la música hace S. Isidoro, con perfecto y exacto conocimiento del objeto y fin de cada uno de los instrumentos y del fin general del arte. La relación que establece entre la voz y los instrumentos destinados a reproducir su timbre; de la música producida por el soplo del aire en la caña, que no puede ser rítmica en su manifestación, pero que llega a serlo con los instrumentos de percusión y cuerda. Y conviene, y es muy oportuno insistir acerca de esto, porque el Sr. Ribera apoya toda la base de *su teoría* para demostrarnos el conocimiento de la armonía entre los árabes, en detalles que fueron principios olvidados ya de puro sabidos en los primeros siglos de la Edad Media.

Dice, en efecto, el Sr. Ribera, que gran número de Cantigas eran *sencillamente tocatas de laud*. Habría que probarlo, pues si en las Cantigas hay jotas, zortzicos y demás que el Sr. Ribera califica de canciones populares. (¿Canción popular el zortzico? no, por Dios, Sr. Ribera): o todos los cantos populares habrían de ser *forzosamente* tocatas de laud, pues de otra suerte, no es posible aplicar lo del ritmo a Cantigas que no fueran tocatas de laud simples, o todos los instrumentos de la Edad Media serían laúdes.

Veamos la ingeniosa teoría del ilustre académico. «La obra musical, dice Ribera, es un COMPLEJO de tal naturaleza, que al combinarse técnicamente los varios elementos, se funden o traben todos y cada uno de ellos en todos 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 la melodía.»

El Sr. Ribera olvida un elemento muy esencial a los efectos de *averiguar* el ritmo, o *deducirlo* por las notas: este elemento es la

letra. Pero continuemos el original e ingenioso procedimiento. «Hasta el número de notas de la melodía tendrá alguna relación con el ritmo, de tal manera que si el ritmo es binario tenderán casi seguramente a sucesiones binarias». Estas últimas manifestaciones constituyen verdaderas herejías musicales; pero sigamos adelante. «Esta coincidencia (la del ritmo y notas) habrá de mostrarse de modo más visible. . . en aquellas edades en que las piezas habían de ser ejecutadas de memoria y conjuntamente por varios artistas: aunque sólo se nos haya conservado la línea melódica pura y simple, en la misma podremos encontrar las huellas del ritmo y de la armonía». Vamos por partes. Pasemos por lo de un *complejo*, y por lo de fusión y traba de todos los elementos del complejo. Es cierto lo de fusión de todos y cada uno de los elementos, aunque el Sr. Ribera al aplicarlo, lo hace a lo que le conviene, y prescinde de la fusión en lo más esencial, según veremos.

Dice el Sr. Ribera: «*Si la música es rítmica. . .*», y nosotros añadiríamos «es música», porque música sin ritmo no se concibe. Concíbese música sin compás; sin ritmo no existe ni música, ni discurso ni orden.

El ritmo es la proporción. Los ruidos de la naturaleza, siendo o no simultáneos, son rítmicos; los sonidos aislados son rítmicos; los gritos, las frases incoherente de un discurso son rítmicos; porque el ritmo obedece (lo repetimos) *al orden* (1), o si quiere el señor Ribera, a la disposición natural de las cosas.

Cuatrocientas balas de cañon disparadas a destiempo, guardan proporción en el instante de percibirse el sonido; veinte ejércitos gritando su victoria, producen en el oído un efecto rítmico; el canto del gallo, el balar de un rebaño, el relinchar de los caballos, confusamente producido, suenan al oído en proporción. ¿En virtud de qué? Pues en virtud de una ley física que mide la cantidad de ondas perceptibles por el oído. La serie de ondas que permiten dis-

(1) S. Agustín define el ritmo *motus qui per se appetitur*.

tinguir con absoluta claridad el sonido dan la medida de la octava. Fuera de esa relación métrica, no hay sonido, hay ruido, pero ruidos y sonidos guardan proporción rítmica siempre. Sucede que esta proporción puede llegar al oído sin clara división, y en este caso el ritmo es desagradable: tal ocurriría a un orador, cuya fuerza de pulmones le permitiese lanzar de una vez su discurso, como dice Cicerón. Si el mismo orador pronunciara su oración sin acentos, sin pausas, sin entonación, ya de prisa, o bien lentamente, sin relación de pensamiento, sin ilación de ideas, el discurso guardaría indudablemente proporción rítmica, conforme a su disparata manera de expresarse, pero carecería de los elementos esenciales al discurso. Exactamente igual sucede en música. Todas, absolutamente todas las notas colocadas a la ventura sobre el pentágrama, guardarían proporción, aún entonadas a capricho. ¿Aquello sería música? No, serían notas. Luego, ¿a qué elementos ha de ajustarse la proporción? He aquí el problema. Por la teoría del Sr. Ribera, las notas aisladas (pues así aparecen en los Códices a los efectos de medida) pueden leerse conforme al ritmo. Pero, ¿y si desconocemos ese ritmo? Porque lo que confunde lamentablemente el sabio e ilustre académico es el ritmo *natural*, (una cosa que se reconoce con tener oído, *judicat seusus*) el que instintivamente percibimos por el orden también *natural* de las cosas; y el ritmo medido, proporcionado, no *métrico*. Aclaremos esto. En el ritmo métrico existe proporción de medida, proporción de acentos, proporción de valores. En el ritmo libre, no existe más que el natural desenvolvimiento del discurso conforme a la proporción de las partes en el todo, entre ellas mismas, y en su totalidad. El ritmo libre lo fija principalmente el oído, y cuando en música va acompañado el discurso de letra, la letra, o el metro poético, si lo hay. Como acerca de esto hablamos en otro capítulo, nos limitaremos ahora a seguir comentando al Sr. Rivera.

Sin ritmo no puede haber música; insistimos. «Que el ritmo se refleje en las notas de la melodía» no se puede decir. El ritmo no

se refleja en las notas, el ritmo gráficamente se expresa por medio de notas que tienen un valor, y ese valor marca la proporción. Suponer que las notas se escriben al azar, para que se deduzca el ritmo, es un absurdo. La escritura musical se inventó por eso, y no intentará el Sr. Ribera convencernos de que en el siglo XIII se desconocía el valor de las notas, y a merced del ritmo habría que averiguar lo que reflejaban. No es, pues, que el ritmo se refleje en las notas, sino que conocidas las diversas formas de escritura musical hay que atemperarse al valor de esas notas, para *ver* para *traducir* el ritmo. Por el sistema del Sr. Rivera, el músico o erudito dedicaría a hacer diversas formas de escritura, acomodadas a su juicio particular, a su interpretación caprichosa, hasta acertar con el reflejo; y prescindiría de que la nota fuese longa, o breve, o mínima, o semibreve, figuras todas que tienen un valor conocido; y consagraría yeladas enteras a quitar, a poner, a añadir valores y hasta figuras para lograr su objeto. Y así parece haber procedido el sabio académico. Claro está que, como presentada en tal forma la versión, resultaría poco firme el argumento, se recurrió a otro sistema. «Las cantigas o sus canciones eran sencillas tocatas de laúd (hay que comprobarlo), y las percusiones tendrían duración fija». (¿De dónde saca esa consecuencia? ¿De la prolongación del sonido en la cuerda? ¿De la duración de la vibración? En ese caso se acabó lo del compás; es bien sencillo comprobarlo). Por consiguiente, con suponer que cada nota constituye una percusión, arreglado el asunto. Pero pudiera ocurrir que la nota se prolongase un punto más allá de la percusión. (¿De la vibración, o de la prolongación misma en la cuerda? Son tres cosas muy diferentes) y entonces ¡ah! entonces habría que consignar las percusiones. ¿Cómo? Pues muy sencillo: las notas que valen tanto, aumentan en intensidad, y todo solucionado. Pero he aquí que la dificultad surge, toda vez que la notación de *Las Cantigas* es corriente, europea, eclesiástica, (no es lo mismo europea, que eclesiástica, que profana; nos remitimos al capítulo que dedicamos a los signos de notación, y a las diversas

formas de ésta) y el obstáculo es infranqueable, porque si el sistema de notación no es árabe, ni se señalan las persecuciones, ni la intensidad, ni los demás requisitos indispensables para acomodar la batuta al procedimiento del Sr. Rivera el dilema surge o se lee *como debe leerse* en *procedimiento europeo*, o es preciso salvar esa enorme dificultad para explicar la teoría del ilustre académico. Pues se salva todo con alterar el valor a la nota; es decir, con suponer una tranposición en su significado: lo que aquí es de mayor duración, en árabe es de mayor intensidad, y el problema se resuelve en opinión del Sr. Rivera.

Naturalmente a este procedimiento se ha recurrido en España por los fabricantes de organillos, (y no es broma) para transformar en *Pasodobles*, *Fox-trot*, *Schotis* y *Fotas* obras clásicas de autores extranjeros, y serias de autores españoles. Ejemplo: del coro famoso de *Maruxa*, se ha compuesto un *Paso-doble*; de la famosa *Serenata* de Schubert, un *Ave-María*; del himno de *Aida*, un *Schotis*, y así sucesivamente.

¿Por qué procedimiento? Por el mismo del Sr. River, de menor valor, mayor intensidad, etc.

El complejo de elementos de que el Sr. Rivera habla, no queda sin embargo, muy bien parado con su teoría. Porque sucede que, como a la letra ya no es aplicable lo de la percusión, la letra se escapa de la música, y merced a su teoría y a su versión, ya no es posible tampoco cantar *la obra lírica del Rey Sabio*. Cuida el Sr. Rivera de publicar *Las Cantigas sin la letra*, porque si fueran acompañadas de letra, todo su sistema se derrumbaba.

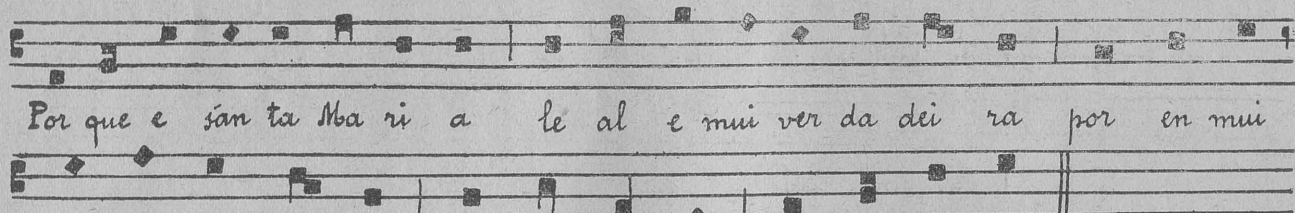
Para demostrar la imposibilidad material (y sobre todo la artística) de aplicar la letra y cantar *Las Cantigas* por el sistema que el Sr. Rivera sigue, trasladamos a continuación tres *Cantigas* completas, con el texto original del Cúdice y la interpretación del ilustre académico, en la cual los inteligentes notarán abusos de mayor bulto; reduciéndose nuestra labor a poner la letra con todo rigor, por no haberlo hecho el Sr. Rivera.

Prologo das Cantigas.

Por que tro bar é cou sa en que iaz en ten di men to por én quem o far. A - o
 d'a uer e de ra ron as sar per que en ten da e sá bia di zer o que
 en ten de de di zer lle prax ca ben tro bar as si ssa de fa zer.

Por que tro bar é cou sa en que iaz en ten di men to por én
 quem o far A - o d'a uer e de ra ron as sar per que en
 ten da e sá bia di zer o que en ten de de di zer lle prax
 ca ben tro bar as si ssa de fa zer.

Nº 57

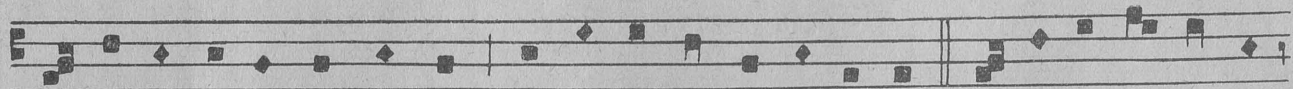


Por que e san ta Ma ri a le al e mui ver da dei ra por en mui
toll a vor re ce a pa, rau ra men ti rei ra.

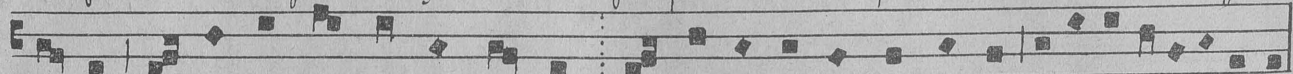


Por que e san ta Ma ri a le al e mui ver
da dei ra por en mui toll a vor re ce
a pa rau ra men ti rei ra.

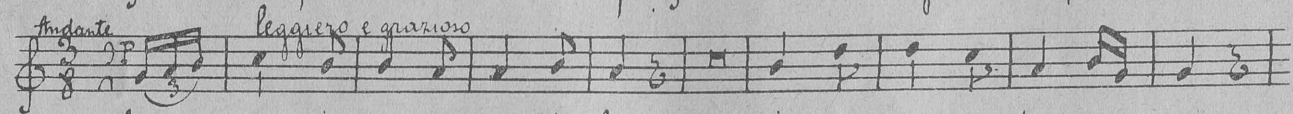
Nº 69



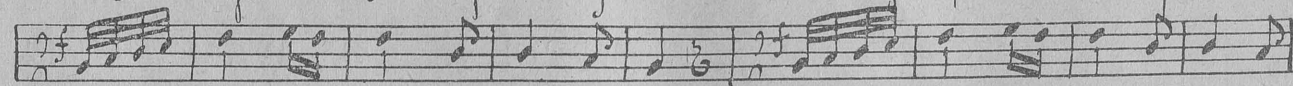
A gro ri o sa gran des far mi ra gres por dar a nos par. E dest un mi ra gre



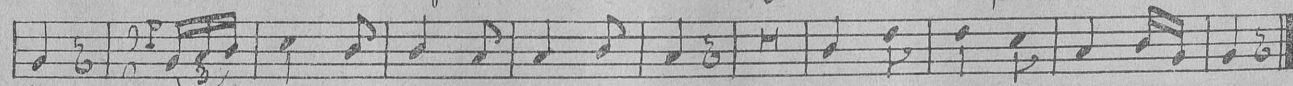
di rei fre mo so que es erit a chei que fer a ma dre do gran rei en que to da me su ra iaz.



A gro ri o sa gran des far mi ra gres por dar a nos par



E dest un mi ra gre di. rei fre mo so que es erit a



chei que fer a ma dre do gran rei en que to da me su ra iaz.

Piérdese el Sr. Rivera en un mar de detalles para hecernos ver que la música era armónica entre los árabes, y recurre a argumentos sumamente ingenuos para demostrar su tesis. Que la música sea armónica, y lo fuese en la Edad Media, nadie puede negarlo. Conviene no olvidar que ya en el siglo VII, en la época de San Isidoro, se conocían y se diferenciaban perfectamente la música *orgánica*, la música *monódica*, la música *armónica*, el *ritmo*, el *compás*, el acorde *conjunto*, el *disonante*, la *melodía*, la *diafonía*, etc. La música era armónica, y lo fué con anterioridad al siglo VII, lo fué desde la invención del órgano, instrumento de pulsación, conocido antes de Jesucristo. Parece apuntarse un éxito el Sr. Rivera, al hablarnos del Hispaganí, con referencia a Ishac el Mosuli, que en cierto momento tocó un bonito prelude de laúd, hiriendo con el *plecto todas las cuerdas* y produciendo multitud de notas simultáneas: lo que indica que el sistema armónico fué practicado por los árabes.

Bastarían dos testimonios aducidos por nosotros para demostrar que el sistema armónico no lo importaron los árabes a España; pero además hay que insistir en que tampoco el laúd y la guitarra, y los restantes instrumentos de percusión, son debido a los árabes. Si de ellos quiere deducir el compás el intérprete de Las Cantigas, comprobado queda que en el tratado de San Isidoro se habla del compás y del ritmo, y aún más; se añade lo que el Sr. Rivera quiere patentizar como propio invento (la novedad del rasgueado sobre todas las cuerdas), el uso de esos instrumentos de percusión, que indican claramente el conocimiento de la armonía.

El autor de las *Etimologías*, al hablarnos de la música rítmica y de la música *orgánica*, define perfectamente la armonía como perteneciente a la orgánica, con notas simultáneas, en la misma forma y aún con idénticas palabras a las empleadas por el Sr. Rivera, y añade que los instrumentos de pulsación y percusión entran de lleno en la música rítmica. Recpeto a la escala y modulación en todo el proceso histórico de la Edad Media se conocieron los mo-

dos, los tonos y las modulaciones. Y se modulaba al plagal del auténtico, en forma análoga al actualmente empleada. Nos remitimos al capítulo en que de esto tratamos extensamente, y a los manuscritos citados, y a lo que escribimos acerca de la notación de claves y tonos. Pero más adelante insistiremos sobre este particular.

Veamos ahora la aplicación de la música rítmica a los instrumentos de percusión, conforme a lo que escribe el autor de *Las Etimologías*.

El concepto de la medida lo dan los instrumentos que producen sonidos mediante pulsación y percusión. Esta música rítmica, dice el Santo, pertenece a los nervios y al pulso, y se ejecuta en la cítara y sus diversas especies; en el címbalo, tímpano; sistro, y otros instrumentos de metal y plata, *percutiendo* suavemente sobre ellos.—Es decir que el compás se marca por estos instrumentos, divididos en dos familias: de pulso y percusión.

La *Cítara* presentó varias y diversas formas, que dieron origen al psalterio, a la lira, al barbitio y al phenice. Su forma era cuadrada, triagonal, etc. También tuvo la forma del pecho, sobre el pecho se colocaba para tañer, y a *la voz de pecho* respondía.—Múltiples eran los instrumentos de cuerda, y San Isidoro menciona además la *fidicula*, añadiendo que la antigua *Cítara* producía con sus *siete cuerdas*, *siete sonidos distintos*; y de ella nació el *Discrimina*, cuyas cuerdas *jamás se unían en idéntico sonido* antes al contrario, eran *siete diferentes*, imitando la celeste armonía.

El Psalterio, que responde al coro, es semejante a la Cítara, pero diferénciase en que la forma cóncava produce en el primero al ser pulsada, un sonido elevado, y en la Cítara desciende el sonido.

La *Lira* afecta igualmente diversas formas.

Tímpano, instrumento de percusión, construído de piel, que se hiere con dos palillos suavemente.

Címbalo, también de percusión y tiene origen griego.

El *Tintinnabulum* que se tocaba con la mano, produciendo una suave estridencia sus *válvulas*.

Simphonia, instrumento de piel extendida, y dispuesto para herirse con vírgulas o palillos.

El *Sistro*, exactamente igual o análogo instrumento griego.

Véase, pues, como en el siglo VII herían con el *plectro todas las cuerdas*, cómo en la Cítara de *siete cuerdas* cada una de ellas producía distinto sonido, y cómo, si del efecto de herir varias cuerdas, que producían diferentes sonidos, se pretende deducir el conocimiento de la armonía, la armonía es muy anterior a los efectos de lo que llama el Sr. Ribera música rítmica, y que nosotros llamaremos *medida* o *mensurada*, pero añadiendo que San Isidoro ya diferencia clarísimamente el ritmo de la medida al hablarnos de *música rítmico; quae requirit incursionem verborum* y *música Métrica, quae mensuram diversorum metrorum*. Es decir, que en el ritmo, la música sigue a la palabra o letra (véase nuestro juicio anterior acerca de este extremo, juicio que coincide con el del Santo), y en la métrica hay diversa medida. Obsérvese como San Isidoro nos habla de los silencios, de las pausas, del salto de intervalos, en una palabra de todo un sistema musical conocidísimo en su tiempo. Y no olvidemos que el Sr. Ribera confiesa que a los árabes españoles, a los primeros emires, les repugnaba el canto, consideraban ofensivo el canto, *odiaban* la música, y eran castigados con severas penas los que al arte musical se dedicaban.

Y esto acontecía allá por el siglo IX, lo que prueba que si los árabes, cuando vinieron a España, no podían cantar, ni les era permitido consagrarse a la ciencia de los sonidos, y por el contrario acreditan documentos del siglo I, y documentos del siglo VII que los españoles conocían la música y bailaban en la corte de los emperadores romanos, lógicamente debe deducirse que quienes aprendieron de los cristianos fueron los árabes.

Con referencia a Valerio Máximo, Plutarco y Estrabón, cítase la costumbre antiquísima en España de danzar durante las comidas, costumbre practicada por los galos (1). Son famosísimas las

(1) Véase Memorias de la R. A. de la Historia.—T. 195 María de Soto.

danzas religiosas españoles en las Iglesias, y la costumbre, que aún hoy persevera en muchas provincias de España (1), de cantar en la víspera de las festividades a la puerta del templo. Las *cantaderas* leonesas y los *seises* de Sevilla, son un ejemplo.

De lo que se extendió esta costumbre en la Península son prueba evidente los acuerdos de los Concilios (p. e. el de Toledo en 589) que precepuúan a los clérigos «no asistir a las bodas», ni bailar en las iglesias con los seglares; y las disposiciones de los Papas Gregorio III y Zacarías respecto a los bailables en los templos (2).

Los trovadores

Como argumento de gran consistencia, y para justificar su tesis, aduce el ilustre comentador de la obra del Rey Sabio testimonios *de razón*, justamente recusables, y citas históricas que carecen en absoluto de valor. Negar la influencia árabe en «Las cantigas» sería ingenuo; sostener que su música procede del árabe, que su tonalidad es árabe, que sus procedimientos obedecen a los fundamentos clásicos de una escuela que por ahora está sin descubrir, constituye todo ello una afirmación por los menos atrevida que hácese preciso comprobar con datos irrefutables.

En «Las cantigas» existen, innegablemente, canciones derivadas de la canción popular musulmana de las preferidas en aquellas fiestas, que tan acertadamente se califican «de estrépito infernal», y por infernal sin duda alguna, prohibido en el Concilio vallisoleitano. De los árabes pudo tomar Alfonso X alguna agradable melopea propia para tañer en su cítaras. Pero de esto, a sostener que los árabes fueron los maestros de España en música, hay enorme distancia.

Queda comprobado, que siglos antes de la dominación sarra-

(1) En León. Véase mi obra Folk-lore bañezano.

(2) Puede leerse también el trabajo de H. Breuil y Juan Cebre acerca de la Danza representada en la pintura hallada en Cogul (Lérida).

cena, y con anterioridad a la invasión bárbara, se bailaba y se cantaba en España con tan excelente gusto, que las bailarinas españolas llamaban la atención en Roma, y eran muy solicitadas para alegrar festines y públicas diversiones. Probamos en precedentes capítulos, que la armonía y la combinación simultánea de sonidos en instrumentos de cuerda, viento y madera, fué conocidísima siglos antes de los musulmanes invasores. Y así como romanos, visigodos y griegos dejaron sus sistemas y cantos característicos y su especialidad y modalidad, de la misma manera los reinos cristianos, contaminados con la constante relación que con los árabes mantenían, necesariamente habrían de asimilarse alguna de sus melodías, alguno de sus romances, muchos de sus cantos. Pero las regiones españolas conservaron sus peculiares costumbres, su tradición musical, su poesía, su romancero, su folk-lore original, propio e inconfundible, que se perpetúa a través de los siglos, que ha perdurado a través de los tiempos, y que aún con sello inborrable se distingue y permite señalar de modo concreto lo peculiar de cada región definida y claramente.

Influencias tales acusan en ciertos momentos la procedencia de la melodía; y si vale la pena de apurar la cita, para cohonestar la razón de todo un libro, no olvidemos la importancia de otros factores, que se oculta, para extraviar el juicio en el examen.

El Sr. Ribera nos cuenta varias historias, sin duda alguna muy exactamente comprobadas, como obra de investigador tan sabio y diligente, relativas a fiestas cortesanas, diversiones de príncipes y festejos de magnates, en que los moros y las moras juegan principal papel.

Y deja en el tintero el sabio comentador nombres (cuando a España llega) de aquellos grandes músicos que en festines profanos y festividades religiosas tomaron parte tan principal. Cierto que, a un lado las famosas Escuelas orientales estudiadas y descritas con tan municioso detalle, cuando de España se trata varía el asunto, y los testimonios aportados van siempre por el camino de los

entretenimientos bestiales, del descompuesto bullicio, de la música infernal, de la vocinglería y de la gresca, método singular de canto, y muestra palpable del grado de degeneración, a que llega el espíritu de un pueblo.

La cita del Arcipreste de Hita, irrecusable testimonio, justifica sin duda que los moros «non quieren la vihuela de arco, ni los albugues, ni la mandurria, ni el caramillo, ni la sampolla, ni la sinfonía.» Tampoco, según el Arcipreste, amaban los moros el caguil hallaco, pero sí «aman la taberna e satar con bellaco», testimonio que no dice muy en favor del arte morisco.—Prescindiendo de ello, es lo cierto que se omite en la obra un estudio de interés, desde el punto de vista de la influencia musical de la Edad media: los trovadores. Y esta imperdonable laguna vale la pena de cubrirla, porque se trata, en efecto, de algo muy esencial en la Historia de la música, de algo muy netamente característico, de una manifestación de arte, que no vale pasarla sobre ascuas; por lo mismo que el fuego, en este caso, puede contribuir a purificar el ambiente de exotismo que en la obra del Sr. Ribera se creó, sin duda por un exceso de cariño y benevolencia hacia el genio y arte musical de los árabes.

Los trovadores y juglares, a quienes ha de concederse por lo menos idéntica importancia que a esos copleiros árabes de que nos habla el Sr. Ribera, fueron sin duda creadores de una escuela musical, si no de poderosos vuelos y alto valor artístico y original concepción, que esto no era posible, en aquellas fechas muy fecunda, muy interesante y aprovechable, ya que hubo de acertar a recoger la canción popular y trasmitirla de pueblo a pueblo y de región a región, con cierto conocimiento del arte, cierto tecnicismo peculiar y perfecto dominio de la poesía, según demostraremos. El arte popular y el arte libre luchan por romper las trabas que les impone el canto llano. La poesía nacional pasa, de labios del pueblo, a los troveros y juglares que la pulen y la liman cuidadosamente. Las correrías de estos músicos traen a las diversas comarcas españolas las enseñanzas técnicas de las Universidades. En los siglos XII y XIII

nacen las escuelas de música profana y se organizan cursos en Soissons, en Poitiers, en Orleans, en Clermont, en Aix, en múltiples abadías y catedrales. Durante la cuaresma, época en que se prohibía trovar y cantar, los juglares establecieron la enseñanza musical al aire libre y en lugares cerrados, creando instituciones, como la *Scholae mimorum*, para propagar y generalizar el estudio de la música.

De aquel admirable grupo de maestros y discípulos, poetas y cantores, nacieron los *cantares de gesta*, los *serventesios*, *partorelas*, *éndechas*, *romances*, *serenatas*, *albas* y *motetes*, compuestos para dos, tres, cuatro y cinco voces, con la nota de *duplum*, *triplum*, *cuadruplum*, *quintuplum*, etc.

La influencia de los trovadores en la Península fué enorme, y la historia comprueba cuán cuidadosamente se supo distinguir el trovador del juglar por el propio Rey Sabio, que quiso responder muy galanamente a la pregunta que hubo de hacerle en cierta ocasión el trovador Riquier, deseoso de evitar la lamentable confusión del pueblo, que no quería apreciar la excelente profesión del trovador muy distinta de la del juglar. «Unos—dícele el Rey Sabio—son los histriones, que gesticulan, dan saltos, cantan, danzan y tocan instrumentos (juglares); y otros que componen, inventan, estudian y piensan».

Testimonios existen a millares para comprobar la gran afición que despertó el arte de trovar y la vida bohemia de músicos y poetas. Sus correrías de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, mimados y agasajados por magnates y señores, requeridos por bellas castellanas a las que seducen por la picardía, arte y destreza en el trovar: sus lances, sus atrevidas hazañas, sus amorosas conquistas, sus delicadas cantinelas al pie de ventanas y rejas, recordados en los muros de los castillos, son circunstancias que ciegan la imaginación de las gentes y obligan a seguirles en su venturosa peregrinación por aldeas y ciudades.—Ejemplos cuéntanse de sacerdotes, magnates y monjes, que abandonaron su vida austera

unos, y sus blandas comodidades otros, por seguir a estos aventureros en sus correrías. El monje de Puicibat, el de *Montaudan*, Vaqueiras, Cardenal y otros lo comprueban. La profesión de trovador fué a veces hereditaria. Las hazañas caballerescas contribuyeron a acrecentar su fama. Y de ahí el seguirles para tomar parte en fiestas de castillos y palacios señoriales, como sucedió en el de Ventardorn; el placer de sumarse a empresas de la importancia de «Las Cruzadas», y unirse con ellos el pueblo en protestas y motines, de que existen numerosísimos ejemplos.

Los cantares clasificábanse en canciones de amor, de honor y leyenda. Las *serenas* y *albas* dirigíanlas a sus damas, y en ocasiones a la Virgen. Relataban con los romances los episodios de una batalla, las hazañas de un héroe, la leyenda delicada de algún famoso personaje. Es de notar que todos o la mayoría de los romances que hasta nosotros llegaron refiérense a hazañas de Caballeros cristianos y disparan sus tiros contra moros y judíos, con el detalle de que se conservan múltiples de procedencia judía, y escasos de espíritu, letra y hazañas que a los moros se refieran. Sirvan de ejemplo Fierabrás, Delgadina, Filomena, Gerineldo, Don Gaíferos, Roldán, (caballerescos), Floris, Blancaflor, Guerra de Pamplona, el Cid, Fernán González, El caballero Señor de Bembibre, etc. etc. (1).

En Castilla alcanzaron los trovadores fama y popularidad extraordinarias. No ya en el siglo XIII, desde el XI se ve a los trovadores convivir con los reyes de Castilla y ser honrados por ellos, como puede verse en el testimonio que aduce Balaguer en su *Historia de los trovadores* (2). Privan con el monarca, son llamados a su consejo, influyen con sus serventesios, con sus cantares en la política, alcanzan prestigio y popularidad, y terminan algunos sus días al lado de los monarcas. Su firma autentica documentos públicos atestiguando estos hechos, como puede verse en el fuero de los francos, dado por Alfonso VII en 1136, en que aparece Pallea, ju-

(1) Véanse Sbarbi, Menéndez Pidal, Ledesma, etc.

(2) Pág. 137—tomo I.

glar, al pie del documento, con otros ricos hombres, Prelados y testigos. En otra escritura de Campóo, firma Gómez trovador (1161. R. A. de la Historia); en Uclés a 3 de Marzo de 1203 firma Gilberto, y así muchos documentos.

Si, según afirmación de Ribera, en Aurelia fueron varios los moros y moras que esperaban al Rey con gran concierto de instrumentos alabando a Dios por la victoria de Alfonso VII, nosotros encontramos análoga cita pero muy al contrario de lo que afirma el sabio académico.

Parecerá sin duda raro que los moros y las moras cantasen loores a Dios por la victoria de un caudillo cristiano. . . Lo que hemos leído es que, empeñado Alfonso VII en la batalla de Oreja, los almorávides quisieron aprovechar tal circunstancia para poner cerco a la ciudad de Toledo defendida por Berenguela. Envió la sitiada embajadores que acusaron a los moros de cobardes por llegar en ocasión de ocuparse el Rey en lugar donde vendía cara su vida, y dicese que al retirarse la morisma quedó absorta, contemplando en el alcázar a Berenguela rodeada de sus damas que muy lindamente cantaban y tañían cítaras, tímpanos y salterios, con mucho jolgorio.

No puede negarse la enorme influencia que en la Corte de Castilla los trovadores ejercieron, y es ingenuo servirse de citas históricas alusivas al papel que los moros desempeñaban como cantores en palacios y alcázares; pues estas citas lo mismo pudieran comprobar que los árabes aprendieron de los cristianos su música, sus canciones y su poesía. El estudio que se hace de las Escuelas de Oriente no puede en manera alguna ofrecerse como incontrovertible argumento, toda vez que ni permanecieron constantemente en España las mismas dinastías, ni la cultura de los almohades y almorávides era comparable a la de los primeros invasores, y el propio comentador de estos hechos no deja de reconocer el odio de los musulmanes al arte musical, y las severas penas que a los cantores y aficionados se imponían.

Se prescinde de citar nombres, de señalar escuelas, de indicar

instituciones que corroborarían la persistencia en el cultivo de la ciencia o arte de los sonidos, limitándose el sabio historiógrafo a aportar ejemplos aislados de esclavas y músicos que entretenían a los califas. Más bien esos conciertos famosos, de que el autor nos habla, semejan juegos y orgías de decadencia, que noble cultivo de un arte. Composiciones *báquicas*, *grescas* y *diversiones*, ruidos de crótalos, panderos, pitos, *fiestas* de canto y baile de *lo más castizo...* y tabernario: a esto se reducían el arte, la profunda técnica árabe y los famosos sistemas orientales. Cosa parecida a café cantante, o, como expresaba con frase feliz el inolvidable P. Uriarte, «eructo tabernario», con soltura de costumbres y lo demás que de ello se deriva. Pero ni una sola composición feliz, que denote la delicada originalidad y exquisito gusto musulmán, ni un solo manuscrito que demuestre lo que fué la música en aquellas edades, ni una sola canción, ni un solo indicio, en una palabra, que confirme las aseveraciones de los apóstoles de tan peregrina teoría.

Por los reinos cristianos sucede cosa bien distinta; a un lado, la copiosa documentación citada en anteriores capítulos, y prescindiendo del monumento del Rey Sabio, tan comentado conforme en oportuno lugar se demostró, existen por bibliotecas y archivos canciones de trovadores juglares, poesías, tratados de música, reveladores de lo que fué y significó la cultura cristiana. ¿Hemos de negar por razones tan poderosas importancia al arte árabe? No; lo que sostenemos y tratamos de comprobar es que, en tanto que por tierras árabes cantaban y danzaban con su especial temperamento, por aquí no andábamos descalzos ni mucho menos. Y así como en arquitectura, acertaron a levantar monumentos de tan asombroso y admirable atrevimiento, por sitios apartados de sus lugares y dominios se edificaban las catedrales de León y Burgos con propios elementos, sin ridículos remedos ni vergonzantes imitaciones. Y aplíquese a la pintura exacta manifestación, pues ni en miniaturas de códices, ni en pinturas murales, ni en detalles de frescos, ni en tablas, ni en cuadros de esa y de posteriores épocas,

hay cosa que acuse la influencia árabe, antes al contrario, todo se mueve al rededor de lo propio, sin mixtificaciones ni inseguridad, sin cobardes temores por lo que en casa naciera. *Todo nuestro*, valientemente ejecutado y sin volver la vista atrás, para pedir consejo a los vecinos de Andalucía.

No fué, por tanto, máxima la influencia del elemento árabe, ni mucho menos absoluta; y conviene contradecir aquella aseveración que se esgrime acerca de los múltiples músicos, cantores y concertistas que las calles de Sevilla y Córdoba y los palacios de los Abdherramanes y Alhaquenes poblaban, casi todos o en su mayor parte anónimos, trayendo a colación pléyade de instrumentistas, poetas, músicos, troveros, juglares y aficionados conocidos en los reinos de Castilla con sus nombres, celebradas hazañas, amorosas aventuras y singular vida, bien semejante a la de los artistas de esta y de todas las épocas. Eran, en efecto, a más de músicos los tales troveros, propagandistas excelentes de toda idea, cople-ros audaces, pícaros y atrevidos, con alma y arrestos para poner en solfa lo más serio y transcendental del Reino. Cítase el caso de *Marcabré*, entre otros varios, que acertó a burlarse de cierta amarga aventura acaecida al Rey y que muy en gracia le cayó al Monarca, por lo que entró en su valimiento y poco después, con sus tiernos versos, halagó a franceses y provenzales, arrastrándolos a la conquista de Almería.

Pedro de Auvernia vivió en la Corte de Alfonso VII, y al morir el Emperador, dirigió una salutación muy bella a su sucesor Sancho III.

Famosa es, entre todas, la del trovador Beltrán de Bornia a Alfonso VIII, citada por Bonte, y no menos celebrado el canto de Folquet de Marsella a la rota de Alarcos. Folquet popularizó su nombre, y tantos y tan especiales favores recibió del Rey, que hubo de afirmar la correspondencia a las señaladas mercedes recibidas, en cierta canción, en la que decía pertenecer su corazón al rey y a su dama. Inseparables de Alfonso fueron, además de los

citados, Pedro Vidal, Girardo de Calensó, Gavandan (testigo presencial de las Navas de Tolosa), Guillermo de Bergadá (de negro historial, capitán de bandidos un tiempo, salteador de caminos, galán celeberrimo y conquistador invencible), Aymeric de Peghilla (sus versos al rey Alfonso tuvieron tal resonancia que fueron repetidos por Petrarca) y Ribaldo de Vaqueiros. En el siglo XIII, por no apurar las citas, mencionaremos a Pedro Vidal y Elías Cairel; este último «amó sin engaño al Rey de León,preciado y bueno»; a Guillermo Ademar que le exhorta en un canto a ir contra los sarracenos y al propio Fernando III, que «pagábase de omes de corte que sabían bien de trovar et cantar, et joglares que sopiesen bien tocar instrumentos, ca de esto pagábase él mucho et entendía quién hacía bien et quién no».

Constantemente acompañaban al Rey Santo, Beltrán de Allamanon, Sordel el Mantuano, Ademar y Girardo Borneil.

La muerte de Pedro el Noble de Aragón llevó consigo la idea de una nacionalidad aragonesa provenzal; murieron los castillos y cortes de Provenza; «fugitivos sus varones, vinieron a Castilla los proscriptos, que fué una nueva Patria para los trovadores de Provenza». Alfonso X (según atestigua un manuscrito provenzal) intentó hacer revivir la poesía provenzal concediendo una ciudad a los trovadores. En demostración de la protección que del Rey Sabio recibieron, y de la influencia que ejercieran en mover sus aficiones y gustos, bastará indicar el numeroso grupo de juglares y troveros que figuraban en su Corte. Galcerán de San Didier, Beltrán Carbonell, Bartolomé Giorgi, Ramón de Lator, Paulet de Marsella, Beltrán de Rovenhac, Beltrán de Born y otros, que omitimos, no se apartaron un instante de Don Alfonso. Carbonell dirigele canciones de amor y saludos; Rovenhac le asegura que la gentileza reside en Castilla; San Didier expresa el deseo de que cuantos pretendan recobrar el valor se unan a don Alfonso, y en el mismo sentido se manifiestan todos. Aymeric de Bellenoi afirma además que hizo muy bellas cauciones que complacieron mucho

al Rey, y ratifica «que Castilla es un país encantador donde no sucede lo que en aquellos otros, que han dejado de lanzarse al júbilo de las canciones, la liberalidad del mérito, etc.»

No terminaríamos nunca citando a los amigos y colaboradores de Don Alfonso; pondremos punto con añadir a los ya mencionados los nombres de Plagués, famoso por aquella poesía que comienza: «Canción, ve camino de Castilla y preséntate al Rey, que remedia los daños ocasionados por la compañía de los malos ricos»; Lunel, y el íntimo del monarca, y hasta cuentan que favorito suyo, Bonifacio Calvo, genovés y refugiado en Castilla, donde logró reputación universal, merced al favor que el Rey le dispensara; Balaguer lo hace colaborador de Don Alfonso, y para comprobarlo menciona sus poesías. Animábale el trovador a proseguir sus pretensiones a la Aquitania, e instábale de continuo para que hiciera de su corte otra Provenza, «centro de amor, de galanterías, de júbilo y de paz».

La escuela de canto en la Edad media: tratadistas y escritores

El canto popular, en opinión del ilustre académico, no fué engendrado al calor de sentimientos propios singularmente apreciables, ni nació como producto natural de las características especiales del pueblo, ni brota espontáneo, ni se elabora con elementos del solar patrio. El canto popular es la suma de valores extraños que España adoptó, o mejor, supo asimilarse a través de ciertas condiciones históricas que permitieron la convivencia, el contacto con razas y pueblos de varia y diversa índole, de muy diferente sentir, de muy distinta psicología, de temperamento opuesto. Hay mucho de verdad en esos juicios, pero con una esencial excepción. En primer término, y refiriéndonos a nuestra península, su cancionero retrata fielmente la influencia de las razas diversas, que sucesivamente dejaron la semilla de su civilización en todos los órdenes; y así entendido y supuesto, acusa error o apasionamiento inexplicable suponer que todo nuestro folk-lore, que nuestras canciones popu-

lares derivan de los árabes a través de los elementos distintos que sobre el canto popular influyen: no puede negarse que cada nación y aún cada región conserva vivas las características que a la región convienen. Y si España puede actualmente contar, entre sus melodías populares, varias canciones que denotan la influencia árabe, por el contrario, existen innumerables cantos distanciados de esa influencia; y precisamente dentro de cada región es posible señalar, examinadas las cadencias, tonalidad, desenvolvimiento melódico, etc., la raíz de donde arranca el motivo de la cantinela. Nadie confundirá la sardana con el bolero, ni la seguidilla con la muñeira, ni la pravianana con la granadina, ni aún siquiera las canciones del valle de Arán con la propia sardana ampurdanesa. Pero es bien sencillo hermanar la sevillana, el bolero, la granadina, la malagueña y encontrar múltiples semejanzas entre las canciones de la meseta castellana y la región de León, y la parte montañosa de León y la de Asturias, y aún entre el noroeste o región berciana y Galicia. Esto supone, no ya sólo la diferencia típica en tonalidad y cadencias, ritmo y desarrollo melódico, sino también y más particularmente, las influencias de clima, situación topográfica y elementos *radicales* históricos bien notados y precisos.

Cierto que en el fondo del sentir popular hay algo de común, de semejante, de característico, que de manera bien concreta define la vena popular española. Es sencillamente el espíritu nacional, que brota con savia vigorosa a través de la canción; pero las variantes surgen en cuanto un examen riguroso relaciona, o mejor analiza, el crisol en que se fundió el sentimiento que diera vida a la manifestación artística.

Que al arte no nace espontáneamente del pueblo y que el pueblo, por ley natural, no tiende a la belleza, que al fin es el arte, constituye una afirmación por cierto desusada. Negar que sea justa, espontánea, equivale a negar la rudeza salvaje de la expresión popular inculta, pero por lo mismo vigorosa, noble y sincera como expresión del sentir del pueblo. «El arte del campo, de las aldeas, de las

sierras españolas en el pueblo, decía el inolvidable P. Villalba, no pertenece a esas esferas donde las aptitudes naturales se modifican en virtud de un refinamiento reflexivo; es la manifestación más sincera, más valiosa y fehaciente, no sólo de los grados que alcanza en tal orden, sino de la modalidad particular que le es más característica al pueblo y más cumplidamente responde a las aspiraciones y sentimientos que le animan.»

Por estas razones, del estudio serio, hondo y reflexivo del arte popular, nace «sin mixtificaciones sospechosas» el material que ha de utilizarse para la creación de la Escuela nacional con ambiente y sello propios, con patrón de casa y con elementos elaborados dentro del hogar. Del acierto en reunir esos elementos, en saber fusionarlos y moldearlos y extraer su quintaesencia, y comunicarles el ambiente en que germinaran, hállase el secreto de crear escuela y diferenciarla evitando el *internacionalismo*, «o la mixtificación sospechosa.» Y por brotar espontánea la canción, y ser fruto natural «del sentir hondo», según frase feliz del P. Villalba, la melodía popular responde a los sentimientos patrios, y retrata, quizá como ninguna manifestación artística, la modalidad particular de cada pueblo en que se elaboró.

Y si no bastaran las razones ya expuestas para demostrar la espontaneidad del arte popular, los hechos lo comprueban. Luchas políticas, hazañas épicas, crímenes vulgares, milagros de santos, aventuras amorosas; todo presta motivo al romance, a la copla, a la sátira, a la canción burlesca, con espontaneidad, sin refinamientos, sin alardes eruditos ni atildadas formas ni pulcros matices. Y eso, hoy y siempre; que la Musa popular fecunda sabe sutillar sin otro elemento que su débil imaginación y su sincero sentir, bien alejados de giros dudosos y vistosas galas. Esto, allá para el erudito, que atenderá a perfeccionar la primitiva rudeza.

Por la procedencia de la canción averiguase, sin duda, la característica del pueblo que la entona, y así también no es posible exigir al pueblo y a lo que del pueblo procede, el sello de eru-

dición, el refinamiento exquisito, a que viene obligado el que cultiva el arte y al arte se consagra.

Si «Las Cantigas» retratan fielmente la canción popular (y no lo negamos), esas mixtificaciones del traductor, esa pureza de compás, de silencios, de sostenidos, bemoles, alteraciones de tonos, y especialmente ese *rodar suave* por la pendiente de las escalas cromáticas y de los tonos modernos, no conviene a la espontaneidad, no cabe en los límites de la expresión inculta, no puede desenvolverse en la exacta perfección en que su intérprete las encuadra.

Pero aún hay más. Las canciones populares, que hoy se cantan y corren por las aldeas, se acomodan a la tonalidad corriente en la Edad media, a la tonalidad medieval en que «Las Cantigas» fueron escritas y no a lo que el Sr. Ribera desea acomodarlas.

En lugar oportuno transcribimos los diferentes tonos conocidos en toda la Edad media, y aun en la antigua (modos griegos). Vamos a transcribir aquí, varias canciones *modernas* tomadas de diversas regiones y veremos cómo responden a los modos medievales:

1.^a Leonesa (Véase Cap. II) *Canción*

Escala
s. tono

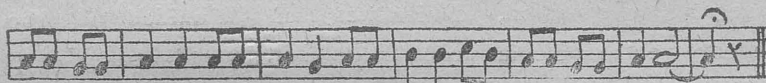
La canción transcrita, *esencialmente diatónica*, responde a los tonos tradicionales, y en el capítulo antecitado puede verse la escala correspondiente y tono de que se deriva. Nótase en esta melodía la ausencia de compás, y el horror a la disonancia de séptima, que aparece *sin alterar*. Probablemente el ilustre académico, al transcribirla, la hubiera acomodado al tono de sol mayor, hubiera *prolongado* las notas para *encajarla* en compás de $\frac{3}{4}$; la sexta se converti-

ría en mayor, y el acorde de séptima de segunda se convertiría en séptima dominante con la alteración de la séptima. Y la canción, tan bella con su propio ropaje, desaparecería para convertirse en habanera, paso-doble, mazurca, vals, o *solear*:

2.^a Canción - Extremena
Tonalidad:



3.^a Leonesa - Tonalidad:



La segunda canción responde más a los modos árabes que las dos restantes; sin embargo, no se ajusta a la escala oriental ni denota la sexta *aumentada*, bien *patente* en los modelos de melodías populares árabes. Tampoco el tono, al descender, iguala a las escalas en que generalmente se mueven los cantos andaluces, que pierden bajando la alteración de la *segunda* y *tercera*, a partir de la tónica *mi*.

La tercera canción responde al famoso romance de «Delgadina», judío en opinión del Sr. Menéndez Pidal y originalísimo en el texto que nosotros recogimos. El corriente «Tres hijuelas tenía el Rey», cambia en «Tres hijas tenía el Rey», y el episodio es más delicioso.

La música corresponde a la lógica sencilla del episodio; muévase la canción en suave diatonismo, constantemente con la séptima, *sin alterar*, que le comunica cierta vaguedad poética y de sabor de época, encantador e ingenuo.

Convertir este *tono* en el correspondiente moderno de *la menor*, es truncar su sentido, romper su exquisitez, matar su poesía y

trocar su típico ropaje por un vestido moderno y cursi. No cabe someterlo a compás, (pero sí a medida) sin destruir su ritmo tranquilo, inquietante, vago...; inténtese adornarlo de sostenidos, y acompáñese con el *guitarreo asesino* de una composición armonizada *a golpes*, y el encanto, la fragancia y el aroma desaparecerán.

Pudiéramos repetir ejemplos innecesarios, en demostración de que la moderna tonalidad no responde a la esencia de la canción del pueblo; y puede también demostrarse que la influencia moderna se destaca en canciones de actualidad que el pueblo compone: pero aun en la melodía popular acomodada a los tonos corrientes, nótase el origen, y bueno será anotar que el pueblo hoy canta y adereza sus melodías en los modos primitivos y con cadencias que acusan la procedencia.

Aún hay más; un estudio comparativo de la melodía sagrada y de la canción popular comprueba las afinidades íntimas, la analogía innegable, la semejanza,—debieramos decir—la unidad de procedencia, entre melodías profanas, populares y religiosas. Y es que el pueblo comunicó su espíritu musical a la Iglesia, y en ella cantó primitivamente con la espontaneidad de su corazón inflamado de ardiente amor a Dios, y al templo llevó lo que en su hogar nacía al calor de sus creencias. Y vaya un ejemplo:

Canción de arar - (Señor)


Muy despacio



Yo no sé ¡ah..... que tienen ma .. de las puertas del campo



san - to que cuan do ¡ah..... las muere el vien - to pa - ce -



ce que estan lloran do

Valenciana.

Seonesa.

La *Sequencia*, el *Introito*, cualquier parte de la misa, puede tomarse como ejemplo de comparación, para observar la semejanza, de tal naturaleza en alguna de las canciones transcritas, que pudiéramos calificar de *absolutamente iguales* en cadencias, tonalidad y desarrollo melódico.

El *Cancionero de Palacio*, citado como modelo y que el autor de «*La Música de las Cantigas*» aceptó para leer las canciones de Alfonso X, y deducir la analogía de la estructura melódica comparada con la cuarteta musical árabe y musulmano-hispánica, no es ejemplo de autoridad, pero además, contradice la tesis del Sr. Ribera. Y vamos a aclarar estos extremos.

El maestro Barbieri (2) fué hombre digno de estudio por más de un concepto.

Infatigable trabajador, amante como pocos de desempolvar vie-

(1) Cantada por Pilar Fillol.—La reproduce Vives en su obra «*Dolores*».

(2) Intérprete o traductor del *Cancionero*.

jos volúmenes, curioso investigador y famosísimo maestro, merece sin duda alguna la atención de los doctos.

Acreditó su celo en orden a los estudios históricos con la música relacionados; su afán erudito, bien extraño en aquella época, le lleva a publicar interesantes trabajos acerca de la música española; dejó caudal inagotable de datos, cuyo complemento reservaba a posteriores investigaciones y puso enorme empeño en la creación de escuela fundada exclusivamente en manantiales del propio suelo.

Pero carecía de cultura para modelar su obra, y precisamente la transcripción del *Cancionero* es de lo más desastroso que se ha hecho en arte.

No hablamos por cuenta propia, pues esta opinión que sostenemos coincide con la del P. Villalba y la del Maestro A. Vives, por no citar otras. El maestro Vives nos decía en una carta publicada en «El Día» de Madrid, rectificación a frases de una *interview* que con él celebramos: «la transcripción del Cancionero, *verdaderamente desdichada*»... Idéntico es el juicio de los compositores antecitados.

Pero sucede que, según manifestación del Sr. Ribera, su sorpresa fué enorme, al notar en el Cancionero la exacta compenetración de letra y música; y a nosotros nos extraña que, siendo absoluta la coincidencia, y «fraguándose—como afirma el apologista Sr. Ribera—música y letra en el mismo troquel», no exista forma de fraguar en troquel idéntico «Las Cantigas» del docto arabista con la letra del rey Sabio: y comprobada queda esta imposibilidad, con los ejemplos que en lugar oportuno citamos.

Si la versión del Cancionero, conforme a una interpretación indiscutible a juicio del Sr. Ribera, obedece a la fusión total de música y letra, si música y letra están acopladas simétricamente, si cada frase se ajusta a la nota, como consecuencia de todo un sistema poético bien conocido, ¿por qué, conjeturando el Sr. Ribera la identidad de música, la igualdad de procedencia, la homogeneidad de cantos, no interpreta la versión conforme a su propia teoría?

Nos habla además el sabio investigador de la influencia mutua de música y letra y llega a suponer la composición sobre lo que, en lenguaje musical, suelen llamar los compositores *monstruo*, (para indicar la *monstruosidad* del procedimiento); es decir, supone que se establecieron relaciones para facilitar la *combinación*, o por lo menos acomodar la música a las alternativas de coro y cantos. Y así como se arreglaban letras nuevas para melodías viejas, las melodías antiguas se acomodaron a las exigencias de la nueva letra. Y como el *zejel* primitivo constaba de una cuarteta y después fué modificándose por cruces de diferentes rimas, la melodía se modificó también, y todo queda solucionado.

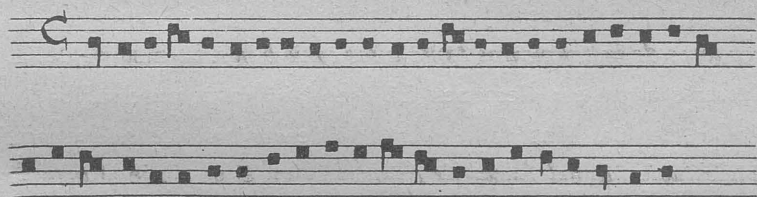
Convendría aclarar estos conceptos, pues de sostener semejante atrevimiento, las consecuencias son disparatadas. Enunciado el procedimiento en la forma que el Sr. Ribera parece sostener, huelga toda clase de comentarios, pues ello conduce a absurdos irremediables.

Las condiciones especiales de la Canción morisca se ajustan, en opinión del propio autor, al tono de *la menor*, «característico de la música oriental y de la moderna canción andaluza.» Inexacto y falso. O existe una *tonalidad* árabe (y nadie lo duda) distinta de la corriente, y de la que en la Edad media se usara, en cuyo supuesto, si a esa tonalidad no se acomodan «Las Cantigas» no hay forma de suponer que árabe fuese su música; o no existe, y siendo la corriente en Europa, triunfa la teoría contraria a la del arabista.

Los tonos árabes son conocidísimos, y sus escalas fueron transcritas por nosotros en oportuno lugar. «Las Cantigas» no siguen la escala, ni la tonalidad árabe, según demostraremos luego: bajo tal supuesto, dedúcese que en ese aspecto no deben considerarse inbuídas por el elemento árabe, y escritas como están en caracteres de *música europea* y española, españolas han de considerarse.

Por esta razón, las afirmaciones suscritas, de hallarse en *tono de la* desarrolladas las canciones orientales, prueban que los moros siguieron el sistema constructivo musical cristiano, y esto demás

dente de Escuela netamente española o extranjera, es inexplicable. Ya citamos en el capítulo «Los trovadores» las diferentes escuelas conocidas en los siglos XII y XIII, la popularidad extraordinaria que alcanzó la enseñanza de la música, y cómo las universidades no solamente no fueron extrañas a este movimiento, sino antes al contrario, lo recogieron y lo incluyeron en sus disciplinas. La Biblioteca Nacional francesa conserva manuscritos múltiples de canciones de los troveros. En la Escuela de Medicina de Montpellier, existen *cuatrocientas canciones profanas y religiosas a dos, tres y cuatro voces*. Seguramente la más popularizada y citada forma parte del «Cancionero del Rey». Y atribúyese a Tribaldo de Navarra cuya música trasladamos:



Ritmo

L' autre jour en mont dormant
 Fui en grand doutance
 D' un jeu parti en chantant
 Et en gran balance
 Quant amours me vint devant
 Qui me dit «que vas querant?
 Trop a corage movant
 Ce te vient d' enfance.»

Las representaciones de dramas y misterios, ya en el siglo XI, iban acompañadas de música instrumental. La Biblioteca Nacional de Francia posee el célebre manuscrito de «Las Vírgenes prudentes y las Vírgenes necias». Famosos son, «Los profetas de Cristo», «La

Resurrección», «Daniel», «El judío robado», «Las tres Marías», etc. (1).

Al siglo XIII pertenecen *los juegos*, precursores de la ópera cómica; entre los que se citan, el juego de *Robin y Marión*, con sus escenas musicales, sus bailes y sus cantos, el de *San Nicolás* de Bodel y otros no menos curiosos e interesantes.

Teóricos, brillaron a millares en este siglo, y, aparte los citados en anteriores capítulos, son dignos de nota Jerónimo de Moravia, Juan de Garlanda, Morebeto de Padua, Walter Oddington, Elío Salomón, San Bernardo y Abelardo. (2).

Omitimos hablar de las famosas «Corporaciones de Ministriles», creadas en toda Europa, por ser su historia hartó conocida. Nacieron en Francia hacia fin del siglo VIII. En 1321, el *ministril rey* era Parisot, y parece que bajo su dirección se organizó también la de *tocadores de instrumentos tanto altos como bajos*. La historia de «Los Maestros cantores» alemanes, hállase olvidada de puro sabida.

En España, consérvase el tratado de «*versos, hechos en loor del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*», y en él se alude al *arte profano o música a cuatro voces* (siglo XV). Anterior a él (144) es el tratado *De música* de Ramos Pareja y un siglo atrás *Raimundo Lulio*, en su *Método universal o arte Luliana*, dedica un libro a la música. Sigue, como es sabido, el procedimiento del arzobispo de Sevilla en su obra (*trivium et quatrivium*), cuya parte segunda dedica a la aritmética, geometría y música, etc.

A fin del siglo XIII, el monje Egidio, preceptor del Rey Sancho, publica su «*arte musical*» con método semejante al del arzobispo de Sevilla.

El obispo Rodrigo Sánchez Zamora, profesor en la Universidad salmantina de Derecho civil y canónico, en su *Speculum vitae hu-*

(1) Véanse Sepet (M) y Lavoix. El primero en «Los profetas de Cristo», y el segundo en su «Historia de la Música» ya citada.

(2) Puede consultarse a Coussemaker «La Harmonía en la Edad Media», y «Escritores de Música medievales» del mismo.

manae, consagra a la música y cantores varios tratados, y su obra merece un estudio serio, por la importancia que alcanzan sus ideas y métodos. Citamos en los correspondientes capítulos manuscritos y trabajos de la Edad media, que muestran a qué nivel llegó el estudio del arte en aquellos tiempos.

La musica árabe.—La Edad Media.—Tratados.

(Conclusiones)

El Sr. Ribera sostiene con atrevimiento impropio de tan ilustre y notabilísimo historiógrafo, que la obra musical «no ha tenido expresión hasta hace dos o tres siglos, y sólo cuando se forjó el pentágrama con sus claves comenzó a poderse interpretar la representación gráfica». A propósito de esta afirmación y como consecuencia de ella, supone el Sr. Ribera, que no es posible traducir ningún género de música que cuente más allá de los tres siglos (¿por qué hemos de conceder importancia al *Concionero de Palacio*?) habida cuenta además, que la escritura musical primitiva se perdió, o se olvidó por completo su sistema de notación y lectura.

En primer término, el pentágrama a los efectos de la lectura no tiene ni mayor ni menor importancia, que el trígrama, bígrama, o tetrágrama. No ignora el sabio escritor, que aún actualmente, se sobrepasa el pentágrama, con líneas adicionales, líneas que de no recurrir a los signos convencionales (8.º *alta loco* etc.) serían innumerables, no obstante lo cual se lee perfectamente, porque se ha convenido en el sistema de las cinco líneas a partir de una de las cuales (conforme a las claves) se designan las notas. Quedó completamente aclarado este extremo en capítulos anteriores, y en ellos se demostró: 1.º La forma de lectura musical por letras (dificultad que el Sr. Ribera encuentra insuperable y desprecia como laberíntica) tan corriente, que aún, los clásicos continuaron utilizándola en pleno siglo XVIII.

2.º La antigüedad de las claves y el origen de las mismas, antigüedad que se remonta a siglos anteriores al x, y cuyo origen derivaba del *tono* en que habría de cantarse y letra de que habría de *partirse* para distinguir notas y tonalidad. El Antifonario se conocía en España en el siglo ix, con todos sus modos, modulaciones y sistemas, y por Europa se difundió hacia el siglo vi.

3.º Al hablarnos el Sr. Ribera de los *clásicos árabes* y su *decantado* período de renacimiento, nos dice, que existían en su música melodías que hacían reír, otras que se tocaban para favorecer el sueño, otras para exaltar el entusiasmo. Pues bien, en los modos plagales, conocíase el *modus asper*, el *austerus*, el *blando*, el *hilaris*, etc. los citados por San Isidoro y los adoptados más tarde en la forma dicha por la Iglesia, siglos anteriores a la dominación árabe, y cuyo cuadro completo presentaremos.

4.º El tetrágama, ideado por Guido, y el sistema de Juan Cotton, son métodos de escritura bien perfectos. No hay más diferencia con relación al actual, que una sola línea; inician a la vez, nuevos procedimientos totales, (ya se estudiaron) ¿tampoco se puede leer, en esos manuscritos cuyas notas, forma de ellas valor, ritmo y colocación estudiamos? Pues la distancia, supera a los dos o tres siglos a que le Sr. Ribera alude.

Todos los antecedentes relativos a la música, y encontrados por el ilustre maestro, refiérense a época posterior al siglo viii. «Cuando los árabes vinieron a España, no se había aún formado su escuela de canto en Meca y Medina por tanto no pudieron traer ellos el arte musical que no poseían» ¿En qué quedamos? «En el pueblo árabe existía *prevención social honda arraigadísima* contra los músicos, la cual se tradujo en prohibiciones y sanciones severas, (página 23) se consideraba «impropia de caracteres viriles» y se atribuía afeminamiento al que la cultivaba. Antes del siglo viii, los califas (pág. 29) se mostraban soeces con los músicos. Cierta califa oye un estruendo, pregunta que es, y al decirle que un tambur, insiste en que le expliquen lo que sea el tambur. Cuando se lo explicaron

llamó al músico y le rompió el tambur en la cabeza. Añade más adelante «en los tiempos anteriores a los Omeyas, no he podido encontrar en los historiadores árabes *ni una sola palabra* acerca de *la música*».

Es decir, que cuando en Roma admiraban a nuestras bailarinas, y las estimaban y las solicitaban los Emoeradores, cuando San Isidoro había ya expuesto todas las formas de música (harmónica, melódica, rítmica, medida) los árabes no tenían la menor idea del arte de los sonidos, ni aún de los mismos sonidos. . . Tal horror poseían a la música y a los que a la música se dedicaron, que además de los testimonios, ya citados por el Sr. Ribera, añade «que se consideró humillante, que un juez hablara con un músico».

Los árabes recibieron su cultura musical de los griegos, pero hasta el siglo VIII, no supieron aprovecharla; como por España ya se conocía a los griegos, y a los romanos, y a los bailarines y cantores, no es de suponer que los españoles, olvidaran sus canciones de música, y la cultura que de griegos y romanos recibieron, hasta que a los árabes y sus sultanes se les ocurrió dejar de romper tambores en la cabeza de los esclavos.

El Sr Ribera, estudia más adelante el periodo del florecim'ento musical en Oriente, y se muestra muy satisfecho de la vasta cultura musulmana. Es lo cierto que los más famosos músicos que nos cita, y las diversas escuelas de que nos habla, tienen la misma importancia, que las coplas de los actuales ciegos, y su sistema de afinar, para relatarnos el crimen de la calle de Leganitos. Y vamos a comprobarlo, para que no se combatan nuestros juicios por apasionados parciales o fantásticos.

Parece natural, que tratándose de una escuela, de sistemas musicales, de procedimientos, de fundamentos y principios, se presentaran (exactamente igual que en los países latinos, o en sus fuentes griegas). 1.º Escalas de tonalidad. 2.º Notación neumática o alfabética. 3.º valoración de los signos. 4.º música manuscrita. 5.º teorías acerca del ritmo y del compás. 5.º Formacion de claves. . . etc. etc.

Ello indicaría, que efectivamente existieron una o varias escuelas, uno o varios sistemas, opiniones diversas, y predilección de un sistema o preferencia, sobre principios fundamentales de las diversas formas o maneras de entender el arte y traducirlo, y llevarlo a la práctica.

Y así como, el estudio histórico demuestra *documentalmente* que *por aquí* se seguían procedimientos acomodados a las gamas griegas, y a la notación griega, y a la tonalidad griega, y se sostuvieron discusiones acerca del procedimiento, y se inventaron nuevos bases, nuevos giros, nuevos modos, y se modificaron, y se perfeccionaron, los ya conocidos, y todo ello consta en manuscritos, códices, tratados, canciones y ejemplos, de la misma manera debiera comprobarse, cuanto el Sr. Ribera afirma, al discutir la existencia de escuelas árabes de música y canto, escuelas que él, califica de clásicas. Nada de eso aparece en su obra ni en las traducciones que a su obra acompaña.

Quedan expuestos los diferentes sistemas medievales (que aquí hemos de repetir) conocidos sobre notación, tonalidad, escritura, formación de gamas y claves. Véanse: *Procedimiento alfabético griego. Comprobación* de su existencia en el Códice de Montpellier (siglo xi) y en el de San Gall.

Sistema tetracordial atribuido a Hucbal de Saint Amand, *Prueba de su existencia* en el *Enchiridión*, y en el manuscrito de Wolfeubüttel.

Sistema de Harmont Contract. Semejante al griego pero con las variantes ya expuestas en los capítulos anteriores. (En algunos manuscritos griegos).

Sistema de escalonamiento de sílabas (véase su aplicación en manuscritos precitados de la biblioteca escurialense).

Sistema unilineal. En los mismos códices hay ejemplos.

Sistema de puntos superpuestos (P. Lambillote).

Sistema guido areziano. Innumerables cantorales y en las canciones italianas y francesas conservadas en la biblioteca mencionada).

En esos códices, aparece el sistema de claves, y el de tonalidades, y cuanto se refiere a ritmo y compás estudiado en lugar oportuno.

¿Qué ejemplos aporta D. Julinán Ribera, de esas famosísimas escuelas, de esos famosísimos cantos, de esos notables músicos? ¿Qué documento? ninguno; mejor dicho la afirmación de que los árabes no *escribieron jamás* su música. Pues si no escribieron música ni hubo procedimiento de notación, ni libro que sus métodos recuerde, ¿a qué hablarnos de la *Música árabe*, y pregonar sus excelencias? ¿En qué se apoya? ¿En qué se funda todo ese castillo de novedad? Veámoslo:

Los árabes, tomaron de los Persas, varias canciones que acertaron a modificar, tales canciones, se recogieron escuchando a un arriero, oyendo a unos ladrones, tomándolas de esclavos persas, etcétera. Cuantos compositores cita el Sr. Ribera, no pasan de la categoría de vulgares copleros, que entonaban *canciones*, nada más que canciones por calles y plazas, o en el palacio de los califas.

Ziriab y su familia y Aldala y toda la pléyade de compositores que trae a cuento el historiador traducido por Ribera, celebraban «alegres zambras, que escandalizaban a los buenos musulmanes» los del tiempo de Almanzor, emborrachábanse, gritaban y bailaban porque la música era «indispensable compañera del vino». En la escena del judío de Barbastro, aquella «hermosísima muchacha» es la cantora del padre del conde «que era un señor libertino» cuando se emborrachaba «refocilábase oyéndola cantar» y cuando cantó a presencia de su visitante «el conde no hacía más que beber» (pág. 60).

Un enfermo «de neurastenia» llevaba mucho tiempo en cama; cierta noche escuchó un concierto tan hermoso, que sin poder evitarlo, se echó a la calle completamente curado.

Los representantes de la escuela clásica, excelentes tañedores y cantadores, enseñaban a cantar y a bailar en la calle, y hasta tenían su ritmo para cada canción. Pero sus sucesores a quienes no

les fué posible, recoger melodías persas y bizantinas, se dedicaron «a robar trozos, frases, etc. según testimonio del filósofo murciano Abensida (p. 40).

Que existieron múltiples poetas en Bagdad, no lo negaremos, pero que esos cantores de melodías populares fueron grandes músicos, no puede admitirse, ni tiene ningún fundamento.

Merece consignarse, la teoría de los ritmos conocidos (entiéndase que se refiere a percusión y pulsación) transmitida por el sabio historiador que Ribera copia y traduce.

Conociáanse: *El Hezech* [tan, tan, tan, tan, tan, tan,] representado por el ilustre escritor en la siguiente nota musical:

Fórmula de Ribera $\text{p} \gamma | \text{p} \gamma \text{p} \gamma | \text{p} \gamma \text{p} \gamma$

Rámel [tanta, tanta, tanta, tanta] expresado:

$\text{p} | \text{r} \text{p} | \text{r} \text{p} | \text{r}$

Rámel (adagio del rámel) [tánae tanna, tána, tanta tonna tonna ton], exprésase.

Taquil 2.º [tanna tanna tan]

$| \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} \text{p}$

Taquil 1.º [tánna tanna tanna, tánna tanna tanna] *traducido*.

$\text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p}$

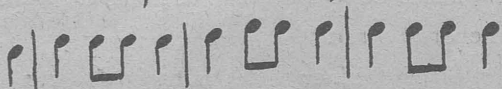
Majuri alegre: [tan tan tanna, tan tan tanna].

Ejemplo:

Ritmo melódico:



Ritmo percusión para esa melodía:

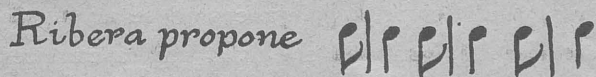
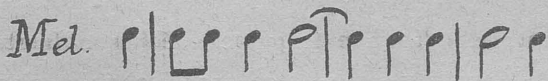


En puntal tan resistente apóyase toda una teoría acerca del ritmo y compás. . .

No olvidemos que en Europa, existía un sistema filosófico, teórico y práctico acerca del ritmo, ya reseñado en oportuno lugar.

El ritmo precitado, es de percusión. Admitido, traduce el *tan tan* de un tambor o de unas castañuelas. Si queremos admitirlo en pulsación habrá de ser forzosamente falso, pero admitámoslo, sin olvidar que jamás por él puede interpretarse la melodía, o movimiento melódico. Ejemplo:

La misma melodía con otro ritmo de percusión o pulsación.



Como puede verse en ese ejemplo, adaptable a los restantes ritmos si se quiere traducir la melodía acomodada a la marcha rítmica de percusión o pulsada, las versiones resultarían un ciempiés, porque es bien distinto el compás melódico de la marcha armónica de las voces, y de la contextura de la propia armonización y ritmo percusional aún ajustada al ritmo melódico.

Pero además, el Sr. Ribera no interpreta bien la marcha rítmica al acomodarla al compás. Basta leer el *tan tan* y las notas o compás que le adjudica para conocer el error.

Examinémoslo, y aceptemos el binario del *Hezech* aún con el supuesto falso de que se parte. Si el *Ramel* tradúcese en *tantan, tantan, tantan*, no podrá en manera alguna suponerse las notas que Ribera supone.

Rámel adagio se traducirá :



Táquil 2º |
 Musical notation for Táquil 2º: a vertical bar line followed by two eighth notes with stems pointing up, then another eighth note with a stem pointing down.

id 1º |
 Musical notation for id 1º: a vertical bar line followed by two eighth notes with stems pointing up, then another eighth note with a stem pointing up.

De suerte que correspondan a esos golpes débiles o fuertes de batuta. Pero si aún esta versión sobre ser discutible, viene mal interpretada, las consecuencias no pueden ser más desastrosas.

El caso de la batuta, no es nuevo en la historia. En Roma marcaban los músicos el compás con el pié, señalaban las entradas y salidas a los coros, y en la comedia griega, cuando se acompañaba de música, procedíase de igual manera, para unir a cantores y músicos.

El *Pandero*, las *Castañuelas* y las *Sonajas* no fueron introducidas en España por los árabes como sostiene el Sr. Rivera (pág. 83)

porque de los címbalos, de los crótales y de las castañuelas *españolas*, nos habla el napolitano Estacio en la Silva citada en anteriores capítulos, y las silvas de Estacio son muy anteriores a los árabes, mientras no se pruebe lo contrario.

Y este hecho tiene enorme importancia, por cuanto, si de la percusión se deduce ritmo, antes de que los moros nos trajeran los taquiles primeros y segundos, conocíamos en España la música rítmica, y si las mujeres iban cantando por las calles, «no se les pegó la costumbre mora», supuesto que en siglos muy anteriores lejos de contentarse con danzar por las calles, asistían a los palacios de los emperadores, requeridas por ellos, para alegrar sus fiestas y sus zambras, conforme al testimonio de Marcial.

Tampoco debían hallarse tan atrasados los cristianos en cuestiones de arte musical, cuando el propio Abenhayan asegura (testimonio del Sr. Ribera) «que es práctica constante en España que todo aquel que empieza a aprender el canto, comience por la recitación, como primer ejercicio, acompañándose de cualquier instrumento de percusión».

No se seguía el procedimiento aceptado por los músicos y compositores de la época clásica de «hacer repetir», sino que se adoptó un método muy análogo, y quizá tan perfecto como el actual.

Argumentos poderosos para el sabio académico, son: los del canto encontrado por Catalina Michaelis; el relativo a la estructura métrica de las canciones; el relacionado con la tonalidad, *la menor*, y el famoso de omitir la terminación en la tónica.

No negamos que la canción de *las tres morillas*, tan traída y llevada (única con que el Sr. Ribera ha topado en sus investigaciones) sea mora, ¿pero puede servir una sola canción, para cimentar toda una teoría? Sucede además, que esa canción, no *terminada en la tónica*, predispone a suponer lo contrario, de lo que el Sr. Ribera intenta probar. Alega efectivamente, como argumento incontrovertible, «la música contemporánea exige la terminación en la tónica»,

esta canción (sigue hablando Ribera) hállase escrita en *la* menor, *tono característico* de las canciones andaluzas, y muy lejos de hacer el descenso a la *tónica*, queda en la *dominante* del *tono*.

Para deducir consecuencias, es indispensable conocer exactamente los principios en que se basa la deducción.

El *tono*, que generalmente se aplica a la música andaluza, o si quiere el Sr. Ribera, árabe, es el *tetrardus plagalis*, dorio griego con la alteración de la segunda y tercera, es decir, haciendo la *tercera mayor* al ascender, según explicamos en lugar oportuno. Véase pues el error incorregible del ilustre académico, al exponer sus teorías sobre la tonalidad de «Las Cantigas» de que más adelante hablaremos.

La relación de tonalidades transcrita, por los autores, es como sigue:

| Escala modal | Tonos griegos | Eclesiásticos | Biédóticos |
|--|---------------|---------------|------------|
| 4. ^a <i>Re</i> mi fa sol <i>La</i> si do <i>Re</i> | | Ambrosiano | Auténtico |
| <i>Re</i> mi fa <i>Sol</i> la si do <i>Re</i> | Frigio | Gregoriano | Plagal |
| 5. ^a —4. ^a | | | |
| <i>Sol</i> la si do <i>Re</i> —mi fa <i>Sol</i> | Hipofrigio | Ambrosiano | Aut. |
| <i>La</i> si do re <i>Mi</i> fa sol <i>La</i> | Hipodorio | Greg. | Plag. |
| <i>Mi</i> fa sol la <i>Si</i> do re <i>Mi</i> | Hipomixolidio | Amb. | Aut. |
| <i>Mi</i> fa sol la <i>Si</i> do re <i>Mi</i> | Dorio | | Plag. |
| 4. ^a —5. ^a | | | |
| <i>Si</i> do re <i>Mi</i> —fa sol la <i>Si</i> | Mixolidio | Gregoriano | Plag. |
| <i>La</i> si do re <i>Mi</i> fa sol <i>La</i> | Hipodorio | | Aut. |
| <i>Fa</i> sol la si <i>Do</i> re mi <i>Fa</i> | Hipolidio | Amb. | Aut. |
| <i>Do</i> re mi fa <i>Sol</i> la si <i>Do</i> | Lidio | Greg. | Plag. |
| <i>Sol</i> la si do <i>Re</i> mi fa <i>Sol</i> | Hipofrigio | Amb. | Aut. |
| <i>Re</i> mi fa sol <i>La</i> si do <i>Re</i> | Frigio | Greg. | Plag. |
| <i>La</i> si do re <i>Mi</i> fa sol <i>La</i> | Hipodorio | | Aut. |
| <i>Mi</i> fa sol la <i>Si</i> do re <i>Mi</i> | Dorio | | Plag. |

| Escala modal | Tonos griegos | Eclesiásticos | Bidócticos |
|---|---------------|---------------|---------------|
| <i>Do re mi fa Sol la si Do</i> <i>Sol la si do Re mi fa Sol</i> | | | Aut. Plag. |
| Denominaciones estéticas= Hilaris=Narrativus, placabilis, Indignaris= Maestus—Austerus= Blandus, Asper, delectabilis, laetus, jucundus= Lenis, Indignans =Narrativus, placabilis. | | | |

En estas tonalidades, se bemolizaba el *si* para evitar la disonancia y no se conocían otras alteraciones, sino las procedentes de tercera mayor en algunos casos, pero siempre tomando la base de la séptima escala, o del tono *lidio* (do re mi etc).

El *si* era natural, o bemol según la procedencia (tetra o penta).

La perfección del sistema árabe, con tonos mayores y menores y dúos de terciá (lo que no demuestra) a que alude en la pág. 94, era tan corriente en la Edad media, según queda dicho, que bastará repasar el cuadro presentado para hacerse cargo de la variedad de tonalidades.

El Sr. Ribera, aduce a continuación pruebas de la tonalidad en que están escritas las Cantigas para ratificar que el sistema en ellas seguido es cromático. Establece cuadros comparativos que no pueden demostrar nada, para lo que su autor desea demostrar.

Prescindiendo de la métrica, que no interesa por lo mismo que a su versión no acompaña la letra y sí solo la música, por lo que es imposible deducir *la verdad* de sus afirmaciones; vamos a examinar su peregrina teoría acerca de la tonalidad.

Supone el notable historiógrafo A., que la tonalidad de las

Cantigas es cromática. Pasamos por alto consideraciones que acerca de ese extremo emite, y no tendríamos inconveniente en admitir si se apoyaran en fundamentos serios, y respondiera la práctica a sus aseveraciones.

Pero no sucede así, el Sr. Ribera juzga que transmitida la canción de viva voz, (cantando) el tañedor de laúd iba ejecutándola, y escribiéndola el copista. Este copista *omitía las alteraciones*, y como otro *buen* copista las trasmitió con el lujo de los códices que los consevan, no se le ocurrió a ninguno, trasladarlas al pentágrama, y claro está, que la escritura es *diatónica* en *todos* los manuscritos, por la *poderosa razón* de olvidárseles a *todos* los copistas. Pero surge una duda, y hay una coincidencia estraña, y es, que si esos copistas omiten el becuadro, y el sostenido, bien por omisión o *por que* (1) *no omiten en un solo manuscrito el bemol*, y como en las tonalidades conocidas de los géneros diatónicos, solo existía *el bemol*, y *el bemol* aparece en *Las Cantigas* lo que se deduce con evidencia absoluta, es la inexistencia del cromatismo y la adaptación como consecuencia al género diatónico de la obra del Rey Sabio.

A los propios copistas, se les olvidan también con harta frecuencia, las notas, y esas notas las suple el Sr. Ribera conforme le conviene. En otras cantigas, las inventa, y hasta coloca notas de adorno, que no aparecen en el texto. La sola lectura del original y su confrontación con las que el Sr. Ribera traduce bastará a comprobarlo.

Basa, además, su peregrina teoría el notable académico, en otro procedimiento originalísimo. Dice en efecto: La cantiga X. (cualquiera) se halla escrita en tono de *Fa* mayor. Veamos el sistema. Las primeras frases de la canción son

do la fa (tónica de *fa*)
sol mi sol (dominante)
fa.

(1) *No se conocían esos signos.*

Consecuencia: este tono de esa *Cantiga*, es *fa* mayor. De acuerdo. Luego si es *fa* mayor, con el bemol en la *cuarta* conviene a la escala cromática actual.—Este es el ingenioso castillo que el Sr. Ribera construye, y en él que se abroquela, para sostener su teoría. Vamos nosotros a demostrarle. 1.º Que si ese *tono* corresponde a *fa* mayor, no es el *fa* mayor *cromático*, actual, y vamos a demostrarle que siguiendo idéntico procedimiento, las *Cantigas* son diatónicas, pero con ventaja en favor nuestro, y esta ventaja consiste en que nosotros nos acomodamos al texto y el Sr. Ribera no. Veámoslo.

En la 1.^a *Cantiga*, que sujeta el Sr. Ribera al tono de *fa* (1) encontramos varios errores, de importancia suma, que hemos de señalar. Primer error; el *si* natural que *intercala* el Sr. Ribera en su versión y no aparece en el original por ninguna parte. Segundo error; el *añadir* apoyaturas, a capricho, y *suprimir* otra nota del texto que en su concepto habría de ser también nota de adorno (*la*). Tercer error; suponer que en el cambio de tono (pasa de *fa* a *do* mayor) la modulación por transformación, se hace alterando la *setima*, cuando la modulación se haría, no con el acorde de *setima* dominante, sino con el vago *re sol si* bemol, o *setima* menor, puesto que tampoco existe el becuadro en el texto.

Pero admitimos el sistema (que no puede admitirse más que alterando todo el texto) y veamos si ajustándonos al procedimiento que el Sr. Ribera sigue para *demonstrar* el cromatismo de las *Cantigas*, se puede también demostrar el diatonismo (no perdamos de vista el cuadro de tonos ya expuesto).

La *Cantiga* 3.^a, por ejemplo, medianamente traducida, de armonización deficiente y choques de segunda aumentada de sensible, con el *la* superior (sensible que no resuelve) etc. vamos a suponer por el procedimiento del Sr. Ribera que el tono sobre que está escrita, sea el de *re* y examinemos los primeros miembros de frase;

fa re mi do mi la si la
la fa re re mi do re

(1) De las armonizadas.

diremos que su armonización conviene al tono de *re menor*, supuesto que la tercera es *menor*.—Huérfana de sostenido en la séptima (y sin que aparezca la alteración de la cuarta) el *tono* que en igual forma se le puede adjudicar es el *frigio*, o *plagal*, bien entendido que los miembros de frase, están mal distribuídos por el Sr. Ribera, y para comprobarlo cántese esa Cantiga.

De suerte, que ateniéndonos al sistema de interpretación propuesto, es idéntico traducir en cromático o en diatónico.

Resta por contestar lo del ritmo taquil 1.º majuri etc. de excepcional importancia, para la doctrina sustentada por el intérprete de «Las Cantigas». El Sr. Ribera aceptó ese procedimiento (ya advertimos en este capítulo el error en la interpretación de los ritmos), y sujetó el desarrollo de las melodías a él. De semejantes ritmos surgen los pasadobles, (cantos populares), las mazurkas (otro canto más popular), las habaneras (en el siglo XIII mucho más populares), las piezas de *órgano que pueden ejecutarse en armonium* (y con la armonización presentada en acordeón) y las demás melodías populares.

Nosotros podríamos en la misma forma y sujetando la melodía exactamente a las notas que aparecen en el texto, convertir cualquier cantiga estimada en pasadoble, en mazurka, la habanera en pasadoble, y el canto gallego en asturiano. Es sencillísimo y basta ensayar el procedimiento.

Respecto al valor *puramente convencional*, que se adjudica a los *cuadrados* y *rombos*, salvo el error de suponerles medida distinta de la que en realidad les corresponde, no es tampoco cierto que sean las únicas figuras que van en el texto. Su valor fué estudiado conforme a documentos y tratados de que oportunamente se hizo mención y no habremos de repetirlo en este capítulo.

A cambio de la ausencia total de documentos que comprueben la existencia, métodos y sistemas de canto entre los árabes, así como la ausencia de manuscritos y códices, acompañamos a continuación nota comprensiva de los conocidos en Europa y en España

con anterioridad a la venida de los árabes durante su permanencia en la Península, y posteriores al siglo xv.

Sistema alfabético griego. (Códice de Montpellier).

Escuela de San Galo.

Sistema de Harmant. (En manuscritos griegos).

Sistema de escalonamiento de sílabas. (Códices escurialenses).

Sistema unilineal (Idem íd.).

Sistema de puntos superpuestos. San Isidoro de León.

Sistema guido areziano (o aretino) (En Las Cantigas, y canciones populares).

Sistema de Hucbald (Manuscrito de Wolfenbüttel).

Tratados

El de Boecio (seguido en la E. M. su procedimiento).

Solmisación (por el sistema de propiedad y mudanza que explicamos). Tuvo tal y tan decisiva influencia esta escuela, que el desarrollo de la música moderna débese a él especialmente, por cuanto como dice un autor del siglo xvii «ponía en evidencia y en contacto para las leyes de la modulación el tono principal, el del relativo y el de los tonos que tenían más relación con ellos» Especialmente añade Pedrell—la tónica subdominante y la «dominante». Vea el Sr. Ribera si este sistema no sería el práctico para la interpretación de la obra del Rey Sabio.

Etimologías (Todo el sistema de melodía, armonía etc.).

Neumas (Aparecen en manuscritos con *notación latina y gótica*) y son de dos clases: *ordinarios* y *ornamentales* ya explicados.

Claves. Se explicó su origen y sus distintas formas según las épocas.

Códices de liturgia muzárabe o toledana. Passionarium e Intonarium (impresos en 1715) y otros ejemplares en las Catedrales de Toledo, Santo Domingo y San Clemente de esa ciudad. En Avila (Santa Ana) y en San Isidoro (León.)

Códices de escuela gregoriana. Siglo xi. (441.) Supone,

Un padre benedictino fueron traídos a Toledo por Don Bernardo (1085-1124).

De idéntica época el 42-2.

De la misma el 48, 14.

Del XII, el 35, 10.

Del XII, el 33, 5.

Del XIII, los 44, 3; 35, 9 y 48, 15. El 52, 11; el 33, 24; el 37, 27.

De idéntica fecha el 39, 12 (con cantos y ritos para la coronación) el 39, 14.

Del XIV, 33 60, 6'' Al final himnos que pudieran aprovechar los aficionados a la poesía medieval, el 52, 12, los finales son idénticos a las del *ángeles* de Guido.

Pueden enumerarse múltiples más del propio Toledo, de Madrid (B. N. donde existe un misal «con varias piezas musicales») de la Real A. de la Historia procedentes de San Millán de la Cogulla del siglo XIII.

En el Escorial los citados (*Salterio romano*) j-j-j 8 dos *Breviarios* j-j-j I. 3. j-j-j I. 4 el *Seccionario* (j. j. I. 8 con piezas musicales siglos anteriores al XV).

En Segovia, en Avila y en León. En Palencia, Astorga, Zamora, etc., etc. (1).

Sería interminable la cita, si aludiéramos a la importancia que en España y en toda Europa adquirió la enseñanza y práctica de la música en la Edad Media, arte que «formaba parte del *quadrivium* y que ostentaba la gloriosa clasificación de ella hecha en Roma y en la Edad Media», «Boecio, San Isidoro y todos los grandes institutores de la Edad Media, autorizaron el carácter matemático de la música y su mismo aspecto racional y científico, le señaló puesto entre las disciplinas liberales». «Abolengo tan venerable y glorioso abrió las puertas de las aulas de Europa, no solamente a la música especulativa, sino a la poética. La juventud se adscribió a las facultades de artes, y catedráticos y hasta Doctores en Música, la explicaron (2).

(1) Véase Cerone.

(2) Felipe Pedrell.

La primera cátedra de música que hubo en Europa, fué creada con anterioridad a Alfonso el Sabio que la mejoró según unos y según otros la creó (1).

A *Juan Egidio*, tratadista del siglo XIII, débese el *Ars musica*, Fué monje recoleto, natural de Zamora, y Alfonso X, le nombró ayo del príncipe Sancho. Su tratado es interesantísimo especialmente en la parte dedicada a *Solmisación*.

No estudiaremos a *Ramis* o *Ramos de Pareja* (*De música tractatus*) profesor de esta disciplina en Salamanca y Bolonia, cuyas lecciones de música hizo imprimir, pero sí mencionaremos las tres partes de su tratado que comprende: Escala musical y constitución de los tonos. Notación, proporciones y contrapunto. Naturaleza de los intervalos y sus proporciones.

Hemos de llamar la atención acerca de un hecho de trascendentalísima importancia. Con todo el bagaje cultural de los árabes, con toda la extraordinaria e interesante teoría árabe, en constante contacto con los españoles, y conservando seguramente (al menos sus descendientes) los famosos sistemas árabes, ni uno solo de estos autores, ni en una sola de sus obras, se mencionan los procedimientos árabes, las escuelas árabes, las teorías árabes, y no olvidemos que estos tratadistas, reñían verdaderas batallas en apoyo y en contra de las teorías pitagóricas, de las doctrinas de Boecio, del sistema de Tolomeo etc. del procedimiento *guido areziano* etc, etc. sin recordar para nada a los célebres cantores musulmanes. . . *Fernando del Castillo* (siglo XIV) *Ars pulsandi* . . .

Francisco Vélez de Guevara. *De la realidad y experiencia de la música*.—(No continuamos la nota de autores y tratados, por pertenecer a fecha posterior del siglo XV).

Con referencia a la canción popular, citada por Don Julián

(1) Véase Salinas—En este particular dice textualmente «*Intellexit enim Alphonsus Castellae rex hujus nominis decimus cognomento Sapiens non minus musicae disciplinam, quam caeterarum mathematicorum in quibus ille maxime excelluit disci oportere. Quam ob rem inter primas et antiquissimas, cathedram illius erexit.*»

Las tres morillas, parece oportuno traer a cuento los mil romances a que Salinas alude, de cepa netamente española, el tratado de la música popular a que el propio Salinas refiérese y estudia con gran detalle (*música vulgar* que llama) «aquella otra música de las endechas admirables de la melodía de la naturaleza... se le dirá la Música la Poesía *soy yo*, «yo soy el arte puro» entre los que merecen trasladarse los que Pedrell recoje:

«Canta la cristiana musa»

—
¡Ay amor, cómo sois puntoso! la *daga dandeta*

—
Que me que queréis el Caballero
Casada me soy marido tengo (1)

—
Aunque soy morenica y *príeta*
A mí que se me da,

—
A quién contaré mis quejas mi lindo amor
A quién contaré mis quejas sino a vos.

—
Dónde son estas serranas
Del pinar de Avila son.

—
Dejádlos mi padre, mis ojos llorar. . .

—
Llamaisme villana y no lo soy.

—
Casóme mi padre con un caballero

—
Conde Claros con amores
No podía reposar.

(1) Análogo al «Estaba la Catalina» de mi colección.

Solíades venir amor

—

Segador tírate afuera
dexa entrar la espígaderuela

—

Solíades venir amor
Mas agora non venides non.

—

Guárdame las vacas
Corríllego y besarte he. . .

—

Aunque me abraso y quemo
Sufro y callo

—

Afición grande me hace
Por tí solo padecer.

—

Oidme un poco señora
Lo que yo quiero decíros

—

Perricos de mi señor
No me mordades agora

—

Las mañanas de abril
Dulces eran de dormir. . .

—

Yo me iba mi madre
A Villarreale

—

Errara yo el camino
En fuerte lugare

—

Si le mato madre a Juan
Si le mato matarme han.

Caminad señora | si queréis caminar
 Pues los gallos cantan | cerca está el lugar.

—

Téngavos yo, el mi pandero
 Ténganos yo y pienso en ál

—

En la ciudad de Toledo
 Donde los hidalgos son

—

Ea, judfos a enfardelar
 Que mandan los reyes
 Que paseis la mar

—

Y solo aparece el famoso:

Aquella morica garrida
 Sus amores dan pena a mi vida.

—

En el *romancero popular*, encuéntrase relaciones amorosas, épicas, religiosas, bien semejantes y alejadas de aventuras árabes, o tradiciones musulmanas, en lo que afecta exclusivamente a las por nosotros recogidas en los pueblos de la provincia de León. Ejemplos:

Camino de Santiago
 Con grande halago
 Mi pelegrina
 Se me perdió

—

Tres hijas tenía el Rey
 Todas tres como la plata . . .

—

Corre el trovero Provenza
 Para llegar a Castill. . .

Camina la Virgen pura...

—
Estaba la Catalina
Sentadita en su balcón...

—
Estando yo en el balcón
al dinguinlindón
Hilando y tejiendo tela...

—
Por camino de Bembibre
Se pasea un caballero...

—
Arreviente la condesa
Por telas del corazón

—
La Virgen se está peinando
detrás de Sierra Morena

—
A las puertas de mi padre
Un traidor pidió posada

—
Una mañana solemne
del mismo mes de San Juan
va Gerineldo...

—
Jueves Santo, jueves santo...

—
En aquel *teso* tan alto
piedra de oro relucía...
La Virgen y San José
Iban a su romería...

—
La Virgen subió al Calvario...

Estaba la Catalina
 a la sombra de un laurel
 —
 Buenos días Virgen pura...
 —
 Reyes famosos de Arabia...
 —
 Príncipe de Asturias...
 —
 Una casadina
 De muy lejos tierras...
 —
 Suenen cajas y clarines
 Y sonoros instrumentos...
 —
 ¡Ay rueda de la fortuna... (1)

Alfonso el Sabio alude a la existencia de cancioneros en su época, y el Marqués de Santillana afirma que «qualesquiera decidores o trovadores de estas partes, agora fues en castellanos, andaluces o de la Extremadura, *todas sus obras* componían en lengua gallega o portuguesa».

Comprueban la existencia de canciones profanas, de teatro, y vulgares, en Europa, las disposiciones de los concilios, de los santos Padres y de las Congregaciones religiosas, reprobando, el uso de esa música, como impropia del templo.

El concilio de Laodicea (mitad del siglo IV), prohíbe la introducción en la Iglesia de cantos *privados* o *vulgares* = *Quod non oportet privados et vulgares psalmos dici in Ecclesia*. En idéntica forma se expresa San Ambrosio: *Quos non mortiferi cantus cromatici sanicorum...*

San Jerónimo proscribía de la Iglesia los cantos ejecutados con

(1) Todos publicados.

afectación propia de los teatros, así como San Juan Crisóstomo a quien repugnaban «los coros diabólicos que se dedicaban a los cantos obscenos en el teatro» todo lo que comprueba, el cultivo de un género profano de música, conocido en Europa, a partir de los primeros siglos de la edad media. Citamos en el capítulo anterior, las representaciones de juegos, las corporaciones de ministriles, las de tocadores de instrumentos, los apólogos, las escuelas de arte etc. movimiento cultural de las siglos XIII y XIV, de excepcional importancia.

No puede negarse, que los árabes, tomaron activísima parte en él, que sus canciones, pudieron influir notablemente en nuestra música, que gran número de melodías populares conservadas en nuestro cancionero es de procedencia árabe, que en algunas de ellas, se halla marcada la nota oriental y retrátase de modo innegable. Pero de ello a sostener que la cultura musical española procede del pueblo musulmán, hay gran distancia.

Seguramente que en el rico cancionero de Alfonso el Sabio, existen Cantigas, derivadas de las canciones moras, y aún se encuentran muchas, en gran número, de origen judío, y no es menos cierto que todas las Cantigas, son cantos populares, gallegos, asturianos, andaluces y vascos, pero ni los cantos de las regiones españolas, son árabes, ni los árabes, aportaron a España, escuela, sistema o procedimiento que en España no fuera conocido.

La Historia demuestra lo contrario, y así bien puede afirmarse con el inolvidable Pedrell, «que España, en cuanto a música, nada debe a los árabes»; más bien diríamos que los árabes, nos deben a nosotros los conocimientos de arte musical, que conservaron mientras permanecieron en España. El propio Sr. Ribera traslada testimonios de notables musicógrafos modernos, que mantienen ese criterio. Alejados de España, olvidan por completo sus canciones, sus escuelas y sus procedimientos. Los actuales investigadores confirman la opinión.

∞ Lamentamos combatir a hombre de la cultura, del Sr. Ribera

a quien veneramos, y tenemos por maestro. Su obra notabilísima descubre horizontes nuevos, supone un estudio hondo, refleja una intención sana, retrata un temperamento. Es valiosísimo monumento, que aprecia-lo en su justo valor, presta caudal inagotable de conocimientos históricos muy aprovechables, muy interesantes, muy meritorios. Recomendable, o más bien imprescindible al literato, al músico y al historiador. Musicalmente hablando, puede contener, y en nuestro juicio contiene, errores que hemos tratado de corregir, lealmente y conforme a nuestro modesto saber.

No disponemos de tiempo, ni de medios para ampliar el estudio, que habría de ser mas preciso, mas concreto y mas analítico. Carecemos de lo indispensable para terminarlo. Valga nuestra voluntad. . .

Y permítasenos guardar silencio, respecto a una réplica, poco afortunada, de un señor a quien le sobrar^a talento para mejores empresas, pero le faltan conocimientos de arte y de música para acometer problemas algo distanciados de los faraones, de la crítica literaria moderna, de San Agustín, y de temas analógicos. El patriotismo no obliga a sostener la enormidad de que las Islas Chinchas sean españolas. . ., cuando no lo son, el *regionalismo* y la antigua amistad sí que también pudiera obligar a consideraciones, respetos, y afectos muy propios de corazones nobles.

FIN

150 P^{tas}
c-1/3.

PRECIO 3 PTS

FABRINO FUENTES
SUCCESOR DE FUENTES Y ASANJO
MUSICA PIANOS
40, ARENAL, 20
MADRID

