

## INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS (\*)

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO

Me gustaría iniciar este trabajo con un fragmento del poema que escribió Ismā'īl b. Badr, cuando pidió a 'Abd al-Ḥamīd b. Basīl que le regalara un laúd, y éste le mando uno antiguo: (1).

“Fuiste muy generoso al mandarme un laúd  
que era de la familia de al-Walīd.  
Generación tras generación  
lo remendaron las manos.  
Es para mí como un laúd de mosaicos.  
Las arañas tejieron sobre él  
porque lo creían vestigio  
de un edificio en ruinas.  
Este laúd, es como líneas raidas  
como el resto de tinta de una preciosa caligrafía.”

El mundo del instrumental musical en la Edad Medieval es una aventura apasionante con multitud de facetas. Cuando el artista plástico tiene que representar la música, la primera idea que se le ocurre es transmitir a la piedra, la madera o el lienzo la forma de cualquier instrumento musical. La victoria en el campo de batalla no sabe a tal si no la anuncian atabales y añafles; los instrumentos musicales están presentes en las entradas solemnes, en la corte, en los baños, en el pueblo, en cualquier regocijo grande o chico; los poetas encuentran en ellos la base para construir su orbe metafórico; los teóricos

### NOTAS

(\*) El presente trabajo es una ampliación de parte del capítulo dedicado al instrumental musical de mi memoria de licenciatura: *Aproximación a la transformación musical en Granada en torno a 1492 (de las melodías del reino nazarí a la música renacentista)*, que fue dirigida por mi maestro el doctor don Cristóbal Torres Delgado, Catedrático-Director del Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Granada, a quien reitero mi más sincero agradecimiento por sus acertados consejos y orientaciones.

(1) Fragmento que se encuentra en el libro: *Kitāb al-Taṣbihāt min aṣ'ar alh al-Andalus*, de IBN AL-KATTĀNI, ed. por 'ABBĀS, Iḥsān, Beirut, 1966, p. 110. La traducción al castellano es de mi amigo doctor Younes KHAIRO SHANWAN.

tienen oportunidad de medir las proporciones del sonido; inventarios, actas notariales, legisladores, cronistas, historiadores y viajeros, incluyen en sus relatos la presencia de estos objetos. Mientras subyace un mundo económico de intereses y ganancias, el constructor o artesano, el que acude al zoco para vender, comprar o cambiar su instrumento.

La variedad organológica en el Medievo es siempre para el investigador “abrir el escenario sobre un estruendo de color” (como diría Alejo Carpentier). Desgraciadamente carecemos de una obra de conjunto dedicada al tema de los instrumentos musicales de al-Andalus, siendo uno de los campos que presenta una mayor riqueza de fuentes para su estudio, dentro del campo musicológico hispano-musulmán, como su plena integración en la historia total.

Analizaremos brevemente los distintos puntos que forman el abanico de temas a estudiar, para que un día tengamos más próximo y asequible el mundo de los instrumentos musicales de al-Andalus.

### 1.—Iconografía del instrumental musical de al-Andalus

La representación plástica de los instrumentos musicales no sólo nos ilustra sobre los mismos, sino que muestra el conocimiento que de ellos tiene la sociedad en la que se inserta el artista que los plasma.

Son poco frecuentes las representaciones plásticas de instrumentos musicales en el al-Andalus, como son escasas las representaciones de figuras, por razones de todos conocidas. La gran polémica, y prohibición por ciertas escuelas teológicas de estas manifestaciones hacen que el material sea muy reducido. Con algunas excepciones, como los cofrecillos de marfil procedentes del califato de Córdoba, en donde encontramos una reunión de canto, un tañedor de laúd y un flautista... El campo de la miniatura desarrollado tardíamente, fundamentalmente de origen persa y mongol, donde encontramos a partir del siglo XV y XVI algunas representaciones de instrumentos y reuniones de canto. Esto por lo que respecta al lado islámico.

En la parte cristiana, encontramos muestras de miniaturas, donde aparecen juglares moros tañendo sus instrumentos, como es el caso de las miniaturas de las *Cantigas a Santa María* del rey Alfonso X el Sabio (2).

El tema de la iconografía musical española está siendo objeto de diversas tesis doctorales (3), incluso se ha creado una institución en Madrid con este fin.

A los tratadistas posteriores y hasta la erudición de los siglos XVII y XVIII llega el recuerdo de estos instrumentos, que ellos denominan antiguos, conservando la noción de forma pero no la denominación original. Así tenemos la colección de Filippo Bonanni (4) de 1716, 1723 y la edición de 1776, basándose en obras anteriores, como la de 1650: “Musurgia Universalis” de Kircher, o el “*Treatrum instrumentorum*”, complemento gráfico de la obra “*Syntagma musicum*” de Michael Praetorius, aparecida en 1620 en Wolfenbüttel, etc.

### 2.—La Organología musical en las fuentes narrativas y literarias

En este apartado tendríamos que distinguir entre fuentes narrativas cristianas y musulmanas, como en la literatura, poesía y novela de ambos mundos.

(2) Véase TORRES, J.: “Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María.” En *Bellas Artes*, 1975, núm. 48, pp. 25-29.

(3) ALVAREZ, M. R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media; Los cordófonos*. Tesis doctoral leída en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, el día 29 de junio de 1981.

(4) Véase la obra: *Antique Musical Instruments and Their Players*. Se recogen 152 grabados de F. BONANNI, basándose en la edición de Roma, 1723 (New York, 1964).

a) *Los instrumentos musicales en la poesía*

La poesía de al-Andalus ha tenido siempre muy en cuenta a los instrumentos musicales. Falta un estudio sobre el tema. En estas líneas sólo mostraremos algunos ejemplos que ponen de manifiesto la importancia de este material y la necesidad de su investigación.

Ibn Ḥazm en “El collar de la paloma” nos dice: (5)

“Mientras cantaba, no fueron las cuerdas del laúd  
sino mi corazón, lo que hería con el plectro.  
Jamás se borrará de mi memoria aquel día...”

Ibn Hudayl dijo acerca del laúd estos versos: (6)

“Del cuello de la gacela está hecho mi cuello  
y las manos de las mujeres bellas son mis collares.  
—la compasión se aumenta en mí  
y a mí me dice: Por Dios, más.  
—Cuando se suceden mis canciones  
se inclinan hacia mí unos corazones  
que no son el palpar del triste apasionado.  
—Las cuerdas manifiestan el anhelo que está en mi pecho,  
que despierta la pasión hasta en el hombre más destacado.”

B. Quzmán, con su gracia y su genio presenta a los instrumentos musicales en sus zéjeles.  
Zéjel de los juglares (7)

“Recibí saludos // pronto iré a vosotros  
aprestad el plectro // y empuñad adufes.  
con las castañuelas // nadie ha de pasarse.  
si un pandero hubiese, // bueno es añadirlo.  
Y la flauta, amigos. // vida os da la flauta.  
Taparéis a Zuhra // con flotante velo.  
Tafetán se vista // con completa franja,  
y amuletos lleve // de los babilonios.  
Por Dios, sin dormiros. // que bien os conozco.  
Ya paró el palurdo. // dad vida a los coros.  
Quién la melodía // pierda, cogotazo.  
Zuhra, Mariam, Aixa, // dónde andáis? Movéos.  
Por el jeque vuestro, // que albórbolas suene...”

Así podríamos seguir con una larga lista de fragmentos y poetas, basten estos tres ejemplos para mostrar la incidencia de la música en la poesía de al-Andalus, y veamos otros similares del mundo cristiano.

Siguiendo con la pauta de selección, qué duda cabe, el poema más representativo es el de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: (8)

(5) IBN HAZM de Córdoba: *El collar de la paloma*. Traducción castellana de Emilio GARCIA GOMEZ. Primera edic. 1952. Consultada la edición de Madrid, 1979. Alianza Editorial, p. 251. Ibn Ḥazm vivió la crisis y el derrumbamiento del califato de Córdoba.

(6) Fragmento de AL-KATTĀNĪ de su obra: *Kitāb al-Tašbīḥāt*, edc. por ‘ABBĀS, Ihsān, Beirut, 1966, p. 109. Traducción al castellano del Dr. Yones KHAIRO SHANWAN.

(7) GARCIA GOMEZ, E.: *Todo Ben Quzmán*. Madrid, 1972, vol. I, p. 65.

(8) RUIZ, J. (Arcipreste de Hita): *Libro del buen Amor*. Edic. crítico-artística de M. Criado de Val y Eric W. Nailor, Madrid, 1976. Estrofas 1.225-1.234.

- 1225 Día era muy santo / de la Pascua mayor,  
el sol salía muy claro / e de noble color,  
los omnes e las aves / e toda noble flor,  
todos van resçebir / cantando al Amor.
- 1226 Resçibenle las aves, / gayos e reuiseñores,  
calandrias, papagayos, / mayores e menores,  
dan cantos plazenteros / e de dulçes sabores,  
más alegría fazen / los que son más menores.
- 1227 Resçibenle los árboles / con ramos e con flores,  
de diversas maneras, / de fermosas colores,  
resçibenle los omnes / e dueñas con amores,  
con muchos instrumentos / salen los a tanbores.
- 1228 Allí sale gritando / la guitarra morisca,  
de las voces aguda / e de los puntos arisca,  
el corpudo alaúd / que tiene punto a la trisca,  
la guitarra ladina / con éstos se aprisca.
- 1229 El rabé gritador, / con la su alta nota,  
cab' él orabín / taniendo la su rota  
el salterio con ellos / más alto que la Mota,  
la vihuela de péñola / con éstos aí sota.
- 1230 Medio caño e harpa / con el rabé morisco,  
entre ellos alegrança / el galipe françisco,  
la flauta diz con ellos, / más alta que un risco,  
con ella el taburete / sin él non vale un prisco.
- 1231 La vihuela de arco / faz dulçes devailladas,  
adormiendo a las vezes, / muy alto a las vegadas,  
bozes dulçes, sabrosas, / claras e bien puntadas,  
a las gentes alegra, / todas las tiene pagadas.
- 1232 Dulce caño entero / sal con el panderete,  
con sonajas de açofar / fazen dulce sonete,  
los órganos y dizen / chançones e motete,  
la hadadura albardana / entre ellos se entremete.
- 1233 Gaíta e exabeba, / o el finchado albogón,  
çifonía e baldosa / en esta fiesta son,  
el françes obreçillo / con estos se conpón,  
la neçiacha banduría / aquí pone su son.
- 1234 Trompas e añafiles / salen con a tabales  
non fueron tiempo ha / plazenterías tales,  
tan grandes alegrías / ni a tan comunales,  
de juzglares van llenas / cuestras e eriales.

Aparte de la finura y gracia de estos fragmentos, lo que nos interesa resaltar es su posibilidad de estudio científico. ¿Qué instrumentos musicales describe el poeta?, ¿cuáles son las metáforas más comunes que sobre ellos se construyen?; evolución de estos vocablos, préstamos, sinónimos, etc.

En este sentido cabe ser mencionado el diccionario de Pedro de Alcalá: (9) “Arte para ligeramente

(9) ALCALA, P. de: *Arte para ligeramente saber la lengua árabiça y vocabulista aráuigo en lengua castellana*. Impreso en Granada en 1505. Edic. de Paul de LAGARDE: *Petri Hispano, De Lingua Arabica Libri Dou*. Gotttingae, 1883. Reproducida por Otto ZELLER, Osnabrüch, 1971.

saber la lengua árabe y Vocabulista arábigo en letra castellana”, impreso en Granada en 1505; donde describe y define los instrumentos musicales, con la pronunciación del dialecto hispano-árabe o morisco del siglo XV-XVI, observándose transformaciones importantes en los vocablos, como la denominación castellana de los mismos.

Las razones sociales, históricas y estéticas que este fenómeno lingüístico comporta son una vía de investigación inédita y que significaría una gran aportación al terreno de la filología, la historia, la poesía y la musicología.

b) *Los instrumentos musicales en novelas, historias y crónicas*

Se trata de un terreno virgen, como los diversos puntos analizados. Su riqueza e interés para reconstruir el ambiente y el contexto de la música de al-Andalus es insustituible.

Veamos algunos ejemplos:

Ibn Jaldūn en su obra “al-Muqaddima” (10) nos relata:

“La modulación de las notas cantadas es a veces acompañada de sonidos entrecortados que se sacan de objetos inanimados, sea mediante la percusión, o soplando en unos instrumentos hechos expresamente para ese fin. El acompañamiento en cuestión hace las notas más agradables todavía al oído. De esos instrumentos, hay al presente en el Magreb, varias especies. Tal es la especie del Mizmar (11) que se llama también Šabbāda (12) (o Zamr). Es una caña hueca cuyos lados taladrados en un número fijo de agujeros y en la cual se sopla para hacerla producir sonidos. Emite entonces, directamente de su interior, un sonido que sale por esos agujeros y el cual se modifica poniendo sobre esas aberturas los dedos de las manos. Esto se hace de cierto modo conocido de las gentes del arte, y tiene por objeto establecer las armonías mutuas entre las notas. Se continúa de esa manera en producir una serie de armonías. El placer que el oído experimenta proviene de la percepción de las armonías de que hemos hablado.

Otro instrumento de la misma especie es el ‘Zomali’ o ‘Zalamí’(13). Es un tubo cuyos lados están perforados de dos piezas de madera ahuecadas a mano; no se le perfora por medio del torno, porque hay que ajustar exactamente las dos piezas de que se compone. Está provisto de varios agujeros. Se sopla el ‘Zomali’ mediante una pequeña boquilla de caña que se agrega allí y sirve para conducir el viento. El sonido de este instrumento es penetrante; ahí se forman las notas apoyando los dedos sobre los agujeros, tal como se produce con el ‘Šabbāba’.

Uno de los más bellos instrumentos de la especie llamada ‘Zamr’ que se usan en nuestros días es denominado ‘Buq’ (14). Consiste en un tubo de cobre (15), de una vara de largo, y que se ensan-

(10) IBN JALDŪN, : *Introducción a la Historia Universal*. Título original: “al-Muqaddima”. Traducción de Juan FERES. Estudio preliminar, revisión y apéndices de Elías TRABULSE. Primera edición en español, México, 1977. Fondo de Cultura Económica, cap. XXXII, pp. 749-750.

(11) Se trata del Mizmār. En esta época el Mizmār denominaba, genéricamente, a los instrumentos de viento y a un instrumento en particular. Por este sentido el lector puede sentirse confundido. Aclaremos las características de cada instrumento en particular.

El mizmār, instrumento de viento con lengüeta, formado por un tubo cónico terminado en campana, con seis u ocho agujeros. La šabbāba, flauta travesera de caña, que es la que realmente describe ibn Jaldūn, y el zamr o zammāra o zummāra, especie de flauta doble o simple con lengüeta.

(12) Šabbāba, flauta travesera de caña, a diferencia de la qaššāba o flauta vertical de caña.

(13) Zomali, o zalamí, es el instrumento que denominamos zammāra o zummāra, y que anteriormente ibn Jaldūn designa como zamr. Especie de flauta doble o simple de caña con lengüeta.

(14) Būq (trompeta), también llamado nafir (al-nafir o añafil). En esta época había cierta confusión entre este instrumento y el albugue (que deriva de būq), el mismo ibn Jaldūn dice que es de la familia del zamr, que nosotros transcribimos como zammāra o zummāra. En este caso zamr, como antes mizmār, están utilizados como denominación genérica de los instrumentos de viento, y no como los instrumentos singulares que a su vez son. En el sentido de instrumentos particulares el zomali, zamr, zammāra o zummāra, es el caramillo, chirimía, dulzaina o dulcema, bombarde, albugue o albugón cristiano; es decir, un instrumento de madera o caña de viento, provisto de lengüeta; mientras que el būq, trompeta o añafil, es un instrumento de metal, de viento, en el que la vibración del aire se realiza a través de los

cha gradualmente de modo que el extremo por donde sale el aire está bastante abocardado para permitir la mano ligeramente cerrada, rematándose en una figura parecida al corte de un cálamo. Se sopla dentro de él por medio de una boquilla de canuto que le transmite el aire de la boca. Entonces produce un sonido grave, retumbante. Posee también cierto número de agujeros (16) mediante los cuales se produce, por la aplicación de los dedos, varias notas que mantienen entre sí las armonías determinadas; se escucha con deleite.

Existen igualmente los instrumentos de cuerda. Son huecos todos: unos, tales como el 'Merbat' (17) y el 'Rabat' (18), tienen la forma de un segmento de la esfera; otros, como el 'Canún' (19), tienen figura cuadrilátera. Las cuerdas se colocan sobre el plano del instrumento y se sujetan cada una, en su extremo superior, a una clavija giratoria, que permite aflojarlas cuando hace falta. Las cuerdas se pulsán con un pedacito de madera (20), o bien se hace pasar sobre ellas otras cuerdas atadas a dos puntas de un arco, cubiertas de cera y resina. Las notas se forman al ir aligerando el roce del arco con las cuerdas, o bien al pasarlo de una cuerda a otra. Al ejecutar los instrumentos de cuerda, sea pulsándolos, sea rozando las cuerdas, la mano izquierda pulsa con la punta de los dedos las vibraciones de las mismas cuerdas, a efecto de producir notas armoniosas y agradables.

A veces se percute con palillos sobre instrumentos en forma de platillos; se percuten también varitas de madera unas contra otras, observando medidas cadenciosas, que producen sonidos deleitosos al oído."

El Infante don Juan Manuel en el "Conde Lucanor" (21) nos ofrece el "exemplo XLI: De lo que cotesçió a un rey de Córdoba quel dezían Alhaquem" (22) Cuando el conde Lucanor pide consejo a Patronio, porque se burlaba de él por sus perfeccionamientos en el arte de la cetrería y Patronio le relató el cuento de lo que le sucedió a un importante rey de Córdoba, se trata de al-Ḥakān II.

"Señor conde -dix o Patronio- en Córdoba ovo un rey que avía no(m)bre (Al)haquim...

Et acaeció que, estando un día folgando, que tañía antél un estrumento de que se pagara(n) mucho los moros, que a nombre albogón. Et el rey paró mientes et entendió que non fazía tan buen son commo era menester, et tomó el albogón et añadió en él un forado (agujero) en la parte de yuso (abajo) en derecho de los otros forados, et dende adelante faze el albogón muy meior son que fasta entonçes fazía.

Et commo quier que aquello era buen fecho para en aquella cosa, porque non era tan grand fecho commo convenía de fazer a rey, las gentes, en manera de escarnio, començaron aquel fecho a loar et dezían quando loavan a alguno: 'V.a. he de ziat Alhaquim', que quiere decir: "Este es el anadimiento del rey Alhaquem." Et esta palabra fue sonada tanto por la tierra fasta que la ovo de oyr el rey..."

Entonces al-Ḥakān II decidió ampliar la mezquita mayor de Córdoba.

Del amor regio a los instrumentos musicales pasamos a otro ejemplo, la música en el campo de batalla, para infundir valor, reunir a los combatientes o impresionar a los adversarios.

---

labios del instrumentista y no posee ninguna lengüeta. Ambas sonoridades brillantes presenta notables diferencias. Siendo curiosa esta confusión y vacilación en las fuentes, tanto en ibn Jaldūn como en Pedro de Alcalá y muchos otros.

(15) No sólo se utilizaba el cobre, sino también otros metales.

(16) Se vuelve a producir la confusión entre būq, zammāra y mizmār. La trompeta, añafil, o būq no posee ningún agujero, a diferencia del albogue o zammāra que si los tiene, el mizmār es un tubo cilíndrico con lengüeta terminado en campa cónica, por lo general de madera, con agujeros como la zammāra. Por eso no se pueden interpretar en la trompeta, añafil o būq de esta época melodías, y su utilización es exclusivamente militar o heráldica. En esta etapa tampoco poseía pistones para regular la altura del sonido.

(17) Lo transcribimos: Mizhar.

(18) Lo transcribimos: Rabāb.

(19) Lo transcribimos: Qānūn.

(20) Plectro o púa, de madera, marfil, etc. Ziryāb inventó un plectro utilizando las plumas delanteras del águila. (AL-MAQQARI: *Nafh al-Tīb*. Edición crítica por 'ABBAS, Iḥsān, Beirut, 1968, vol. III, pp. 122-133).

(21) D. JUAN MANUEL (1282-1348): *El Conde Lucanor*. (1332-1335.) Edición de José Manuel BLECUA. Madrid, 1969, 2.ª edic. Madrid, 1971, pp. 203-206.

(22) Se trata de al-Ḥakān II.

Andrés Bernaldez en su “Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel” y entre otras muchas anécdotas musicales, nos narra: (23)

“De cómo el rey fue sobre la ciudad de Baza y la cercó y la tomó de los moros...

Partió la Reina de Jaén, e llegó al real a cinco días de noviembre, donde le fue hecho solemne recibimiento...

Los moros fueron mucho maravillados de su venida en invierno y se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad ellos y ellas; a ver la gente del recibimiento e oír la música de tantas bastardas, e clarines, e trompetas italianas e cheremías e sacabuches e dulzainas e atabales, que parecían que el sonido llegaba al cielo...”

Un ejemplo de los instrumentos musicales como forma de reunir a los combatientes es el que nos brinda Ginés Pérez de Hita en su historia novelada “Guerras civiles de Granada” (24).

“... Había un caballero llamado Abidbar, del linaje de Gomeles, caballero valeroso y capitán de gente de guerra, y no hallándose sino en batalla contra cristianos, le dijo un día al rey: –Señor, holgaría que tu alteza me diese licencia para entrar en tierra de cristianos, en los campos de Lorca, Murcia y Cartagena, que confianza tengo de venir con ricos despojos y cautivos.

–El rey dijo: –Conocido tengo tu valor y te otorgo la licencia que pides...

Abidbar le besó las manos por ello, y fue a su casa y mandó tocar sus añafles y trompetas de guerra, al cual bélico sonido se juntó gran copia de gente armada para saber de aquel rebato.”

### 3.—Instrumentos musicales en los teóricos

Para orientarnos en la aportación que los tratadistas musicales tienen sobre la organología, daremos en forma esquemática las líneas fundamentales en las que éstos se mueven.

a) Existen unas tentativas de teorización musical en los siglos VII-VIII.

b) Las aportaciones griegas y persas permiten una adaptación y formulación islámica muy elaborada que se inicia en los siglos VIII-IX con al-Kindī y culmina con al-Fārābī, gran sistematizador que en sus líneas fundamentales es repetido en los siglos sucesivos.

c) Sólo a partir del siglo XVI, y especialmente, el XVII, la teoría musical islámica toma otros rumbos, y se aparta de la gran concepción medieval de al-Fārābī, para incorporarse, en cierta medida, a las corrientes modernas.

d) La concepción griega de la música, vinculada a las matemáticas, se mantiene, desde al-Fārābī, hasta los siglos XVI-XVII.

La especulación griega sobre pesos, medidas y longitudes, se adapta por los teóricos musulmanes a un instrumento de cuerda con trastes, dándole una afinación diferente.

e) La teoría musical islámica dedica un capítulo importante a la composición musical.

f) La teoría musical es realizada por científicos y filósofos, raras veces por el músico profesional.

g) Según la concepción griega, que hereda toda la Edad Media, la teoría musical es una ciencia independiente de la práctica cotidiana, quehacer muy inferior al del especulador teórico. Por lo que, en ningún momento trata de recoger la totalidad del fenómeno musical vivo. Aunque como es lógico, existen relaciones, y tiene una gran utilidad, si se realiza un análisis crítico adecuado, para el estudio de la música práctica.

h) La teoría musical es enseñada en las universidades islámicas (mezquitas y madrazas), junto a las matemáticas.

i) Aunque la música instrumental está muy desarrollada, la música vocal es una pieza clave.

(23) BERNALDEZ, A.: *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*. Edición y estudio de M. GOMEZ MORENO y J. M. CARRIAZO, Madrid, 1962, pp. 206-209.

(24) PEREZ DE HITA, G.: *Guerras civiles de Granada*. Ed. P. BLANCHARD-DEMOUGE, Madrid, 1913-1915. Slec. Colec. Austral, núm. 1.577, Madrid, 1975, pp. 14-15.

j) La teoría islámica sólo contiene grafía musical con fines pedagógicos o especulativos, pero en esta etapa (siglos VIII-XVI) fundamentalmente no contiene grafía con composiciones musicales.

Al-Fārābī es la tratadista de más peso y prestigio en la música medieval islámica, por lo que nos vamos a centrar en él para tener idea del puesto de la organología en las obras teóricas.

Su obra fundamental es: “Kitabū’ al-mūsīqā al-Kabīr” (25). Al-Fārābī tuvo una gran difusión en los tratadistas europeos, gracias a la escuela de traductores e intérpretes de Toledo. Sus teorías influyeron en Juan Hispano, Gundisalvo, Adelardo de Bath, Morley, Vicente Beauvais, Grosse teste, Kildwardby, Jerónimo de Moravia...

Al-Fārābī dedica el libro segundo a los instrumentos musicales. El discurso primero al ‘ūd o laúd. Tras una introducción donde considera los instrumentos musicales como base o control experimental de la teoría, permitiendo medir en ella las proporciones de los sonidos, se centra en el ‘ūd: sus trastes y ligaduras, las notas más usuales, notas a la octava, intervalos realizables sobre el ‘ūd, escala del ‘ūd, dinámica y notas particulares, su denominación, consonancias de las notas del ‘ūd entre sí. Sobre la consonancia de “Limma” y de cuarto de tono, consonancias accidentales. Extensión de la escala del ‘ūd. La quinta cuerda. Otras notas.

El discurso segundo del libro segundo está decidido al resto de los instrumentos musicales, dedicando especial atención al ṭunbūr. El ṭunbūr de Bagdad, sus trastes equidistantes y sus trastes variables, intervalos, fijación del género sobre este instrumento.

El ṭunbūr de Jurāsān, correspondencia de las notas del ṭunbūr de Jurāsān con la escala del ‘ūd, y otros intervalos o notas.

Las flautas, altura y gravedad en las flautas, variedades de flautas.

El rabāb. Intervalos y posiciones de este instrumento.

La familia de las arpas.

El libro tercero lo dedica a la composición, el discurso primero a ésta su forma genérica, por lo que tiene una gran importancia para el estudio de las estructuras musicales instrumentales; el discurso segundo tiene por objeto la composición vocal.

Realmente el tratamiento de los instrumentos musicales que describe al-Fārābī es excepcional y casi único en el medievo. Como antes indicábamos, su obra tuvo muchos seguidores. Para encontrar un rigor similar tendremos que esperar, prácticamente, hasta fray Juan Bermudo con su “Declaración de instrumentos musicales” (26) publicada en Osuna en 1555, donde hace una detallada descripción de la organología de su época.

La aportación de los teóricos nos releva una música y un instrumental al servicio de la especulación numérica, proporcional, y diferentes aspectos técnicos, forma, dimensiones, y manera de interpretar música en ellos.

#### 4.—La organología musical de al-Andalus en las fuentes documentales

El tema de la organología en las fuentes documentadas de la historia de España y universal, es una labor de la que queda todavía mucho por hacer. Documentos, actas notariales, inventarios, pragmáticas, capitulaciones bulas y legislación, recogen estos objetos.

(25) D'ERLANGER, B. R.: *La musique arabe*. Paris, 1930. Traduce el Tratado de al-Fārābī completo al francés, en su vol. I y Primera Parte del vol. II.

(26) BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555, ed. facsimil. Arte Tripharia, Madrid, 1982.



El Código de Yūsuf I (1333-1354) padre de Muḥammad V, nos informa de: (27)

“Las fiestas para celebrar las pascuas de Alfitra y de las Víctimas han sido causa de alborotos y de escándalos, en ellas las loables alegrías de nuestros mayores han degenerado en locuras mundanas. Cuadrillas de hombres y mujeres circulan por las calles arrojándose agua de olor y persiguiéndose con tiros de naranjas, de limones dulces y de manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de las gente piadosa con zambras de guitarras y dulzainas, de canciones y gritos; se prohíben tales excesos, y se previene el exacto cumplimiento de las costumbres primitivas...”

La documentación es riquísima, aunque no vamos a desarrollar tan amplio tema en estas líneas, sí resaltar que desde un primer momento del asentamiento musulmán en la Península Ibérica, hay toda una polémica, entre la escuela teológica y jurídica dominante, poco favorable a la música y los instrumentos que la producen, en la que participan, en defensa de la música, los intelectuales más destacados de la época, como ibn Ḥazm, ibn ‘Abd Rabbihi, y al-Kattānī, por sólo citar a tres clásicos.

Junto a esta legislación y documentación hispano-musulmana de los instrumentos musicales, tenemos el lado cristiano, donde se reglamenta la música de los juglares, reclutados en su mayoría entre musulmanes, cristianos y judíos; y la música de los moriscos, conforme avanza la Reconquista.

Los juglares y juglaras moriscos pagaban un impuesto a las arcas del Estado por desarrollar su actividad, llamado “tarcón” (28), objeto de pleitos y protestas por parte de los interesados, hasta conseguir su anulación el 4 de enero de 1519, tras un pleito con el Ayuntamiento de Granada de dos años.

Prueba del auge de estas manifestaciones es que el 13 de febrero de 1492, otorgaron los Reyes Católicos la “Carta de Merced del oficio de Alcaide de las juglaras y juglares de Granada a favor del Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros” (29). Es con la muerte de Fernando Morales, antes Ayaya Fisteli, cuando se suprime el cargo y el impuesto.

Tras la prohibición de la música de los moriscos en 1566 (30), Francisco Núñez Muley presenta un memorandum a Pedro de Deza (Presidente de la Audiencia de Granada), protestando por el hecho. Entre otras cosas dice: (31)

“Siendo de gran inconveniente el que las moriscas trajesen las caras descubiertas, sin que pudiesen serles descargo a los dichos naturales el capítulo que hablaba sobre las bodas, placeres, zambras e instrumentos musicales de ella, que se dirigió al señor arzobispo, por cuanto ésta no había sido pregonada ni vedado más de las zambras e instrumentos de ella hasta el tiempo del señor arzobispo don Pedro de

(27) LAFUENTE ALCANTARA, E.: *Historia de Granada*. Granada, 1843-1846, 4 tomos, T. III, pp. 166-167. SANCHEZ ALBORNOZ, C.: *La España musulmana*. 2 vols. 1.ª ed. Madrid, 1946, 3.ª ed. Madrid, 1973. En el vol II, pp. 510-512, recoge la traducción de Emilio Lafuente Alcántara del Código de Yūsuf.

(28) Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos de 1516 a 1518. Folio 101. “Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado tarcón, que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios, 27 enero de 1517.”

Legajo 2.003, indiferentes. “Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales, el Fisteli, cesase e consumiese el derecho que en tiempos de moros pagaban los juglares o zambrosos, 11 de marzo de 1518.”

Libro de Cabildos de 1518 a 1522. Folio 42. “Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto que se pagaba por las zambras, 4 de enero de 1519.”

Publicados por GALLEGO Y BURIN, A. y GAMIR SANDOVAL, A. en el Apéndice Documental de su obra: *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*. Ed. preparada por Darío CABANELAS RODRIGUEZ. Universidad de Granada, 1968.

(29) Archivo General de Simancas. Registro General del Sello, 13 de febrero de 1492, Granada, folio 18.

(30) MARMOL CARVAJAL, L. d.: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1852, libro II, cap. VI.

(31) Archivo de la Alhambra. Legajo 159. “Apuntamiento hecho en 1775 por el veedor y contador de la Alhambra don Lorenzo de Prado, de la súplica que hizo Francisco Núñez Muley para que se suspendiese la ejecución de la pragmática dada contra los moriscos en 1566.” Recogida en la obra de GALLEGO Y BURIN, A. y GAMIR SANDOVAL, A., citada en nota 28.

Alba, lo que vedaron los señores inquisidores, lo que no era contra la fe católica, y que si algunos alfaquíes o alcaldes eran convidados a algunas bodas, cesaban de tañer hasta que salían de ella, y que el rey moro, queriendo salir a algún viaje, llegando a la puerta del río Darro, teniendo que pasar por el Albaicín, callaban los instrumentos hasta que el rey pasaba la puerta de Elvira, por cuanto tenían por cortesía no tañer los instrumentos donde estaba, no siendo esto de moros, sino es costumbre de reinos y provincias, certificando lo expresado de que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez ni otro pueblo de Berbería ni Turquía...

En tiempos del señor arzobispo don Hernando de Talavera... quien permitió la dicha zambra acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento, de la procesión del Corpus Christi...

Y que habiendo pasado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ugijar, posando en la casa que llaman Albarba, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su ilustrísima, hasta llegar a la iglesia donde decía la Misa, estando los dichos instrumentos y zambra en el coro de los clérigos, en el tiempo que había de tañer los órganos, como no los había, tocaban los dichos instrumentos... Lo que había visto en el año 1502."

Espléndido es el inventario que la reina Isabel la Católica mandó hacer (32) de todos los objetos guardados en el Real Alcázar de Segovia, en noviembre de 1503, un año antes de su muerte. En él encontramos un total de 18 instrumentos musicales; o el inventario de los bienes de la reina María de Hungría (33), hermana de Carlos V, fechado el 9 de marzo de 1559 por real cédula, con más de doscientos instrumentos musicales, medievales, hispano-musulmanes y cristianos, como renacentistas.

Hay una amplia documentación de compraventa de instrumentos musicales, pero su simple enumeración excedería el espacio de este trabajo. Sirvan los ejemplos mencionados como ilustración a un mundo por explorar.

La música tiene siempre una vinculación a la historia total, cultura, industria, economía, religión, etnología, antropología, marco jurídico, social e institucional. Es importante resaltar en este sentido cómo la música se integra en el mundo económico. La fabricación de instrumentos musicales es un apartado importante. Las cuerdas del laúd son algunas de seda, lo que significa una producción sedera junto a procedimientos de hilado especiales. Otras cuerdas son de tripas de animales, con lo cual la ganadería y la caza tienen una aplicación más, de pieles son los parches de los tambores, tímboles, panderos, etcétera. Las plumas de ciertas aves son utilizadas como plectros o puas para tocar los instrumentos de cuerda; instrumentos con inscrustaciones en marfil, elaborados con maderas especiales, taraceas, y la sofisticada técnica metalúrgica que implican determinados instrumentos de viento, forman un panorama muy sugestivo y poco estudiado siendo una vía de investigación a realizar.

Prueba del auge que tuvieron en España los artesanos de instrumentos hispano-musulmanes, es, entre otros, el tardío, y por ello más significativo, caso de Mahoma Mofferiz "El Moro de Zaragoza", maestro en hacer órganos y claviórganos, instrumento que llevaba la vanguardia en la línea de instrumental de experimentación en el Renacimiento, siendo sus obras muy apreciadas por reyes, nobles y altos dignatarios eclesiásticos. Familia de artesanos cuya labor está documentada desde 1500 hasta 1545 (34).

Se analiza a continuación el concepto instrumental musical, y una síntesis o esquema de los principales instrumentos musicales de al-Andalus.

(32) Editó este inventario en su parte musical ANGLES, H.: *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I Polifonía religiosa*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona, 1960, pp. 71-72.

(33) La parte correspondiente al Catálogo de Instrumentos la editó STRAETEN, V. en su obra: *La musique aux Pays-Bas*, VIII, 1885, pp. 439 y ss.

Asimismo lo insertó ANGLES, H. en su obra: *La música en la Corte de Carlos V*. Barcelona, 1944, vol. I, cap. I, pp. 11-12.

(34) Consúltese a CALAHORRA MARTINEZ, P.: *La música en Zaragoza, Siglos XVI-XVII*. 2 vols. Zaragoza, 1977, vol. I, pp. 96-106.

## INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS Y DEL REINO NAZARI DE GRANADA

No tenemos noticia de que en el reino nazarí de Granada se inventaran nuevos instrumentos, y sí de que se seguían utilizando los empleados tradicionalmente en la España musulmana, vinculados a su vez al mundo islámico.

No es de extrañar que tanto los comerciantes italianos, catalanes y los caballeros desnaturalados de Castilla, que aquí se instalaron, trajeron consigo sus instrumentos renacentistas, y que esta música se oyera en el reino nazarí, aunque no fuera la propia. En la etapa morisca, qué duda cabe, convivieron tanto los instrumentos tradicionales de al-Andalus como los renacentistas.

### Concepto instrumental en el reino nazarí de Granada y al-Andalus

La música que realizaban estos instrumentos, bien como acompañantes de la voz o como solistas, es monódica. Se podría hablar en algunos momentos de heterofonía, dado que algunos instrumentos pueden tocar en octava baja o alta, y que al tener la posibilidad de glosar y adornar la melodía, o simplificarla en sus notas básicas, crean al sonar al unísono algo más de lo que es la simple monodía.

Se pueden resumir los procedimientos de la música instrumental a grandes rasgos, de esta manera:

1.—Un instrumento que realiza al unísono, o a octava inferior o superior, las mismas notas de la melodía.

2.—Si la melodía es lenta y el instrumentista hábil, puede ir glosando o adornando las notas de melodía. Muy útil en las repeticiones, o en cualquier lugar idóneo que no rompa la estética.

3.—Un instrumentista va tocando las notas extremas, y sobre todo, las fundamentales del armazón de la melodía. Recurso muy utilizado.

4.—Un instrumento va realizando un contrapunto en cuartas, quintas y octavas justas, con relación a las notas fundamentales. Recurso muy poco utilizado, de influencia occidental.

5.—En algunos momentos, utilizando la nota pedal, o notas pedales. Es decir, una o dos notas que vienen a ser fundamentales en el armazón de la melodía, o bien por ser la nota base, o la dominante, se mantienen de forma ininterrumpida durante el transcurso de la obra. Procedimiento empleado, sobre todo, en interludios instrumentales inspirados en temas de la melodía.

Esta modalidad se utiliza en ocasiones, predominantemente en instrumentos de viento con lengüeta, especialmente en los que tienen el sistema de viento de soplo a través de una vejiga, como la *gayṭa* árabe.

6.—Por último, puede y es muy frecuente, que intervengan instrumentos de percusión, marcando el ritmo del compás de la obra (35), o marcando ritmos sutiles, acordes o no con el verso; procedimiento muy utilizado en esta música.

La *música militar* y heráldica, por su parte, se compone, al igual que la cristiana, fundamentalmente de instrumentos de viento, donde la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista, como trompetas, llamadas añafiles, de diversos tipos, tamaños y nomenclatura, e instrumentos de percusión, atambores y tímboles. Esta música se utilizaba para avisar a los soldados, infundirles valor y ánimos, atemorizar al enemigo, etc... A diferencia de la música instrumental anterior, popular o cortesana, que sirve de diversión en reuniones, bailes y celebraciones, esta música es mucho más sobria, y por lo general carente de grupos vocales, salvo el "lelil", grito que según las fuentes cristianas "daban los alárabes al entrar en combate".

(35) En la música islámica y de al-Andalus el compás es muy diferente al concepto occidental que hoy tenemos; se trata de unidades rítmicas de tiempo que articulan la obra, basadas en golpes sonoros, golpes sordos y silencios.

## ESQUEMA DE LOS PRINCIPALES INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS, CON SU DENOMINACION MAS COMUN (36)

### I. INSTRUMENTOS DE CUERDA

#### 1.—Instrumentos de cuerda punteada de caja sin mango

a) *Qānūn*.—Similar al Psalterio. Instrumento de cuerdas tensadas sobre una caja de resonancias, de forma diversa, generalmente trapezoidal, que se pulsa o puntea con plectros que se ajustan a los dedos.

b) *Sanṭūr*.—Tipo de qānūn. Tiene cuerdas dobladas y a veces triples, se toca golpeándolas con unas varillas.

#### 2.—Instrumentos de cuerda punteados con mango

a) *ʿūd o laúd*.—Es el rey de los instrumentos de la música islámica. Su introducción en Europa fue gracias a la España musulmana. Así en Italia, y derivando de la voz árabe se denomina laùto, leuto o liuto; en español laúd, en francés luth, en alemán laute, en inglés lute.

Tiene una caja armónica en un primer momento semiesférica, en forma de pera después, con un fondo de listones en forma de gajos dispuestos longitudinalmente, la caja se cierra en su parte superior por una tabla armónica adornada en su centro con una rosa grabada que permite salir al sonido libremente, tras haber quedado reforzado en el interior de la caja de resonancia. En la parte inferior de la tabla, y junto al borde extremo, aparece fijado un listón de madera donde se ligan las cuerdas, al tiempo que con su ligera prominencia hace a la vez de puente o caballete. El mango, de aspecto semicilíndrico, es relativamente corto, sin llegar a ser demađiado grueso, sobre él, en la Edad Media, se tienden una serie de trastes de cuerda de tripa. En la actualidad no posee trastes. Se diferencia, asimismo, el ʿūd oriental o egipcio, del ʿūd magrebí, por su afinación y procedimientos técnicos de construcción.

Tenía tres cuerdas dobles, más tarde cuatro, y Ziryāb le añadió una quinta cuerda. De él se han derivado un nutrido grupo de instrumentos, que en árabe se denominan de la familia del ʿūd.

b) *Ṭunbūr*.—Instrumento de origen asiático de cuerdas punteadas, con caja de resonancia en forma de pera, y cuello largo. Tenía, por lo general, dos cuerdas y trastes. Su sonido es más agudo que el del laúd.

c) *Qitār o qitāra*.—El Arcipreste de Hita lo denomina “guitarra morisca”. Es un instrumento de cuerdas punteadas con caja de resonancia redonda o en forma de huso y fondo ovalado. Tenía cuatro cuerdas dobles y trastes. En la actualidad se denomina de forma dialectal en Marruecos y otros países del Norte de Africa, como *kiṭra* y *kuṭira*, o *kwit̄ra*. Este instrumento no es utilizado en los países musulmanes del Próximo Oriente.

#### 3.—Instrumentos de cuerda frontados, con mango

a) *Rabāt*.—Instrumento de cuerda y arco. Se presenta en dos modalidades. Una, la más frecuente, con dos cuerdas de tripa afinadas a la quinta, pulsando el instrumentista con la mano izquierda las cuerdas. Otra forma, al parecer, sería modificando la altura por tracción, actuando el intérprete, directamente, sobre las clavijas de las cuerdas, tenía una o dos cuerdas; se especula que esta modalidad tuvo

(36) Agradezco la amabilidad y la paciencia del doctor don Amador Díaz García que tanto ha colaborado en la correcta transcripción de la denominación de estos instrumentos.

su origen en la España musulmana desde donde penetraría en Marruecos y Oriente Próximo. En realidad es una forma muy sencilla y popular, siendo en muchos casos la manera de construir estos instrumentos la que hace más fácil, o al menos compatible esta modalidad de cambiar la altura del sonido con la de pulsar con los dedos de la mano izquierda en el mástil.

Con el nombre de rabel o rabé ha quedado en las tradiciones folklóricas de diversos pueblos de España. Su sinónimo cristiano serían las vielas, viellas o vihuelas.

b) *Kamanġa, o kamān*.—(En el Norte de Africa se denomina de forma dialectal *yarāna*.) Antecesor del violín, con tres cuerdas y una pequeña caja de resonancia de forma redonda.

## II. INSTRUMENTOS DE VIENTO

### 1.—Instrumentos de viento a bisel

a) *Qaṣṣāba*.—Flauta vertical de caña.

b) *Šabbāba, también llamada nāy*.—Flauta travesera.

c) *Al-Urganūn*.—Pequeño órgano medieval. Organo de un solo juego, por lo general en madera, de tesitura reducida y diferente, según las voces cantantes, era sobre todo para acompañar, y se tocaba con una sola mano, mientras la otra manejaba un pequeño fuelle, situado a las espaldas del mismo en posición vertical. Su utilización en el mundo islámico es muy escasa, aunque los teóricos lo conocieron por las descripciones griegas y bizantinas, como por la convivencia con el mundo cristiano.

### 2.—Instrumentos de viento en los que la vibración del aire se realiza a través de los labios del instrumentista

Formarían este grupo los instrumentos denominados *naḡir* o *al-naḡir* (en castellano *añafil*), que eran trompetas de diversos tipos utilizadas en la música militar; como *al-būq* o *būq* (que en castellano dio *al-bogue*, aunque este es un instrumento de lengüeta distinto a la trompeta o *būq*).

### 3.—Instrumentos de viento con lengüeta

a) *Mizmār*.—También denominado *zamr*.

La utilización del vocablo *mizmār* es doble. Por una parte designa el término genérico de instrumentos musicales aerófonos, y un instrumento particular formado por un tubo cilíndrico con lengüeta, terminado en campana cónica, con seis u ocho agujeros. En el Norte de Africa también se denomina este instrumento como *gayṭa* árabe.

b) *Zummāra o zammāra*.—Especie de flauta doble o simple, con lengüeta. Ibn Jaldūn la denomina *zomalí* o *zalamí*.

c) *Gayṭa*.—Similar al instrumento *zammāra* pero con una vejiga para insuflar el aire. En algunas ocasiones llaman *gayṭa* al *mizmār*.

## III. INSTRUMENTOS DE PERCUSION

### 1.—Membranófonos

a) *Darbūka*.—Tambor en forma de cáliz. Este instrumento es el rey de los de percusión en la música islámica.

b) *Duff*.—En castellano dio adufe. Se utiliza tanto como un término genérico para designar instrumentos como pandoretas, panderos, y un instrumento particular, formado por un tambor redondo, con membrana doble y cuatro cuerdas en su interior para ampliar la vibración del sonido. En la actualidad el perfeccionamiento de la técnica ha hecho posible suprimir las cuerdas interiores.

c) *Bandayr*.—Pedro de Alcalá lo cita como Pandayr. Es el pandero. Instrumento provisto de una sola membrana sujeta a un haro de madera de poca altura y de diversas formas.

d) *Ṭār o riqq*.—Instrumento rítmico por antonomasia, similar a la pandoreta, con una membrana sujeta a un haro de madera de poca altura, en cuyos lados se practican unas hendiduras en las que se suspenden unas placas metálicas o sonajas. En ocasiones también se encuentra como instrumento idiófono, sin la membrana y únicamente el haro de madera con los platillos metálicos en sus hendiduras.

e) *Ṭāriyya*.—Tambor en forma de diábolo con dos cuerdas en su interior.

f) *Ṭābl*.—Tambor de dos caras con diversas variantes.

g) *Naqqāra*.—Timbales o atabales. Tipo de tambor con una sola membrana tensada sobre una caja de resonancias, semiesférica o semiovoide. De distintos tipos y tamaños, por lo general de dos en dos. Muy utilizados los más grandes en la música militar, son denominados naqra y tendrían su paralelismo en los atambores cristianos.

## 2.—Idiófonos

Instrumentos formados por cuerpos suficientemente elásticos para mantener un movimiento vibratorio por percusión, sin ayuda de cuerdas ni membranas.

a) *Ṣany*, plural *ṣunūy*.—Címbalos o pequeños platillos de diversos materiales con variantes.

b) *Jalājl*.—Brazalete de cascabeles o címbalos utilizados por las danzarinas.

c) *Sunūy al-sufr*.—Variante del *sunūy*, que son las sonajas de azofar, mencionadas en las fuentes cristianas.

d) *Qaşaba o qişba*.—Caña cortada a todo su largo con un anillo que regula la vibración.

e) *Al-Qaḍib o 'aşan*.—Bastón con el que se golpea el suelo para marcar el ritmo.

f) *Safaq o safqa, o saffaq*.—Palmas efectuadas con las manos.

## Agrupaciones instrumentales

Las agrupaciones musicales son reducidas, de cinco a nueve instrumentistas. En general los instrumentistas también forman el grupo vocal, aunque éste puede ser independiente. El director suele tocar el laúd, mientras que el miembro más anciano, toca tradicionalmente, el rabād. (En castellano rabel o rabé.)

La agrupación la forman instrumentos de cuerda, punteados con un plectro, el laúd y algunos de su familia; instrumentos de cuerda frotada: el rabād y el kaman'ya instrumentos de viento a bisel, nāy, en ocasiones participan diversos instrumentos de viento con lengüeta tipo mizmār, zammāra, gayṭa (ésta en la orquesta libia, fundamentalmente); e instrumentos de percusión, la darbūka (tambor en forma de cáliz), ṭār (pandoreta), y palmas, por parte del auditorio. Si se representa baile son frecuentes los platillos pequeños de metal y los brazaletes de cascabeles.

Las agrupaciones de música militar en este período, constaban fundamentalmente de trompetas (añafiles) y grandes tambores, atambores o timbales.

## INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS

### BIBLIOGRAFIA

- ALCALA, P. d.: *Arte para ligeramente saber la lengua árabe y vocabulista árabe en lengua castellana*. Impreso en Granada en 1505. Edic. de Paul de LAGARDE: Petri Hispani, De lingua Arabica Libri Dou. Gottŕngae, 1883. Reproducida por Otto ZELLER, Osnabrŕch, 1971.
- AL-HAFNĪ, M. A.: *Ŧm al-ālāt al-mŕsĭqĭyya*. El Cairo, 1971.
- AL-KATTANĪ: *Kitāb al-tašbĭhāt mĭn aš'ar ahl al-Andalus*. Ed. por 'ABBĀS, Ihsān, Beirut, 1966.
- AL-MAQQARĪ: *Nafĥ al-Ŧĭb*. Ed. crítica por 'ABBĀS, Ihsān, Beirut, 1968.
- ANGLES, H.: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, 1960.
- *La Música en la Corte de Carlos V*. Barcelona, 1944.
- ALVAREZ, M. R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*. Tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid el 29 de junio de 1981.
- “Aportación para un estudio organográfico en la plena Edad Media. Los instrumentos musicales de los beatos.” *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Tenerife, 1982, pp. 49 y ss.
- BACHMANN, W.: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig, 1966.
- BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. Ed. facsimil Arte Tripharia. Madrid, 1982.
- BERNALDEZ, A.: *Historia de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*. Ed. y estudios de GOMEZ MORENO, M. y CARRIZO, J. M., Madrid, 1962.
- BONANNI, F.: “Gabinetto Armónico.” Roma, 1723. Ed. moderna: *Antique Musical Instruments and Their Players*, New York, 1964.
- CALAHORRA MARTINEZ, P.: *La música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*, 2 vols, Zaragoza, 1977.
- DANIEL, F. S.: *The music ad musical instruments of the arab*. (Edited with notes, memoir, bibliography and thirty examples and illustrations by H. G. FARMER, Londres, 1915.
- DEVOTO, D.: “La enumeración de los instrumentos musicales en la poesía medieval castellana.” En *Homenaje a monseñor Higinio Anglés*. Barcelona, 1958-61, vol. I, pp. 211-222.
- DONNINGTON, R.: *Los instrumentos de música*. Madrid, 1967.
- DUSSAUT, R.: “Notice explicative sur les commas dans les divers systèmes acoustiques.” En *Théorie complète de la musique*. De CHAILLEY, J. y CHALLAN, J, Paris, 1951.
- ERLANGER, R. d': *La musique arabe*. 6 vols., Paris, 1930-59.
- FERNANDEZ DE LA CUESTA, I.: *Historia de la Música Española I. Desde los orígenes hasta el ars nova*. Madrid, 1983, pp. 337-349.
- GALLEGO Y BURIN, A. y GAMIR SANDOVAL, A.: *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*. Ed. preparada por Darío CABANELAS RODRIGUEZ, Universidad de Granada, 1968.
- GARCIA GOMEZ, E.: *Todo Ben Quzmán*. 2 vols., Madrid, 1972.
- *IBN HAZM de Córdoba: El collar de la paloma*. 1.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1952. Ed. consultada Madrid, 1979. Alianza Editorial.
- GOMEZ MUNTANE, M. C.: *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442*. Barcelona, 1979, vol. I, pp. 77-82
- HICKMANN, H.: *Terminología árabe des instruments de Musique*. El Cairo, 1947.
- “La daraboukkah.” En *Bulletin de l'Institut d'Egypte*. T. 30, III, 1952.
- IBN AL-KATTANĪ: Véase AL-KATTANĪ.
- IBN HAZM: Véase GARCIA GOMEZ, E.
- IBN JALDŪN: *Introducción a la Historia Universal*. Título original: “al-Muqqadima.” Traducción de Juan FERES. Estudio preliminar, revisión y Apéndices de Elías TRABULSE, México, 1977.
- JENKINS, J.: *Music and musical instruments in the world of Islam*. Londres, 1976.
- JUAN MANUEL (Infante don): *El Conde Lucanor*. Edición de José Manuel BLECUA, 2.<sup>a</sup> ed. Madrid, 1979.
- LAFFAGE: *La musique arabe: ses instruments, ses chants*. Fasc. I, II, III, Tunes, 1905.
- LAFUENTE ALCANTARA, E.: *Historia de Granada*. Granada, 1843-1846, 4 tomos.
- LAMAÑA, J. M.<sup>a</sup>: “Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de de la dinastía de la Casa de Barcelona. Ensayo musicológico sobre el techo de una capilla.” En *Miscellanea Barcinonensia*, Barcelona, 1969, pp. 21-22.
- “Los instrumentos musicales en la España medieval.” En *Miscellanea Barcinonensia*, Barcelona, 1974-75, pp. 33-34
- *Los instrumentos musicales en la España renacentista*. Barcelona, 1975.
- LENS, M. T. de.: “Ce que nous savons de la musique et des instruments de musique au Maroc.” En *Bulletin de l'Institut des Hautes Etudes Marocaines*. Rabat, 1920.
- LIBYE.: *La musique arabe, ses instruments et ses chants*. Misión en Trípoli, 1906.
- LOPEZ CALO, J.: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada, 1963, vol. I, pp. 177-232.
- “El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales.” En el *IX Centenario de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1976, pp. 163-206.
- *La música medieval en Galicia*. La Coruña, 1982, pp. 77-127.

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO

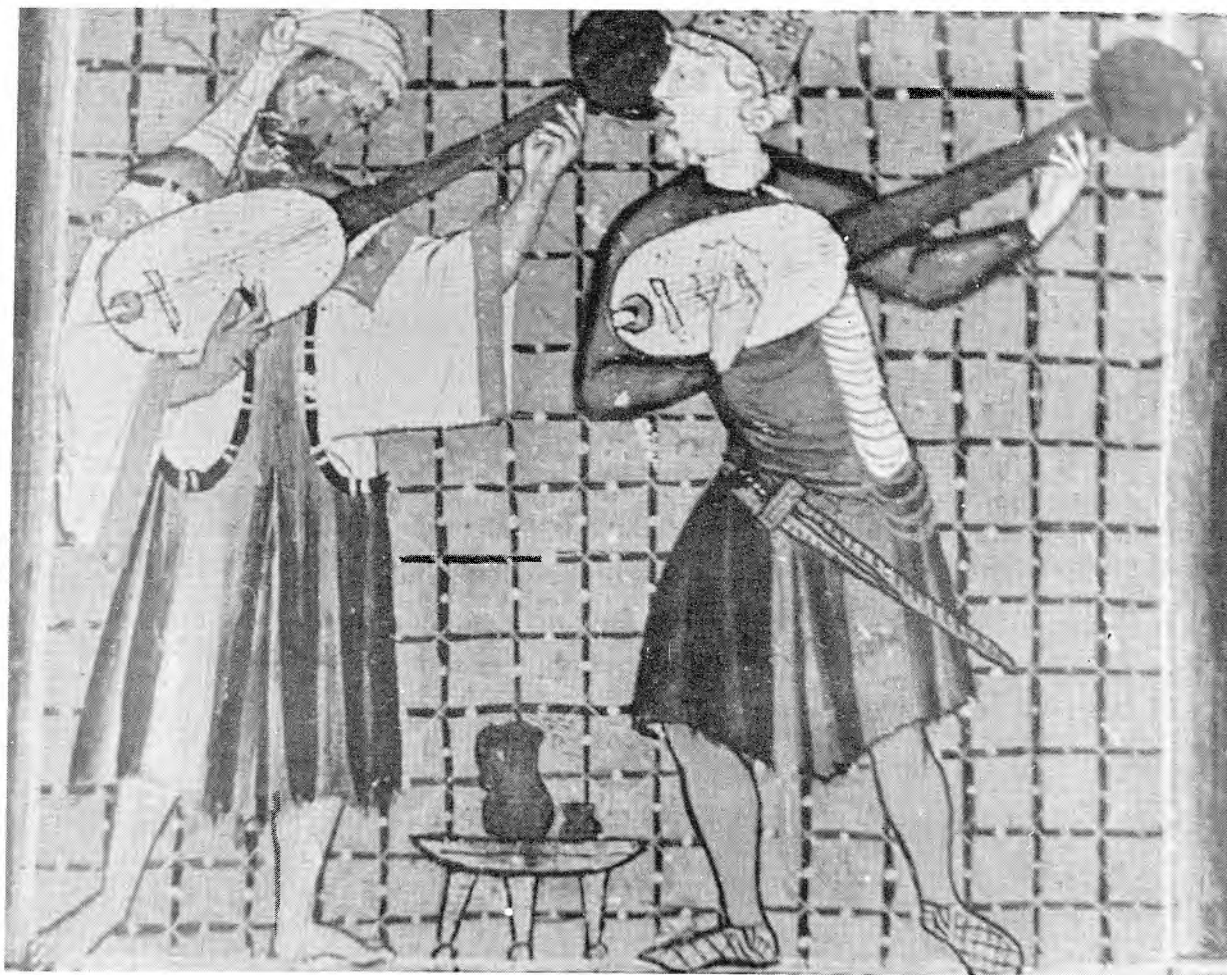
- MARMOL CARVAJAL, L. d.: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del reino de Granada*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1852.
- MINISTERIO LIBRO DE INFORMACION Y CULTURA: *al-Ālāt al-mūsīqīyya al-ša'biyya*. (Los instrumentos de la música popular), Trípoli, 1975.
- MUNRROW, D.: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford Universidad, 1976.
- PEDRELL, F.: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901.
- PERALES DE LA CAL, R.: *Del ars antigua al renacimiento en España*. Madrid, 1979, pp. 84-125.
- PEREZ ARROYO, R.: "El arpa de dos órdenes." *Revista de Musicología*, vol. II, 1979, núm. 1, Madrid, 1979.
- "Una vihuela de arco y un bajón del Convento de la Encarnación de Avila." *Revista de Musicología*, vol. III, 1980, núms. 1-2, Madrid, 1982.
- "Los instrumentos musicales durante el período de 1450-1600." En Apéndice de la obra de RUBIO, S.: *Historia de la Música Española 2. Desde el ars nova hasta 1600*. Madrid, 1983, pp. 279-290.
- PEREZ DE HITA, G.: *Guerras civiles de Granada*. Ed. P. BLANCHARD-DEMOUGE, Madrid, 1913-1915. Selec. Colec. Austral, núm. 1577, Madrid, 1975.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita): *Libro del Buen Amor*. Ed. crítico-artística de M. CRIADO DE VAL y Eric W. NAILOR, Madrid, 1976.
- SACHS, C.: *The history of musical instruments*. Nueva York, 1840.
- SANCHEZ ARBORNOZ, C.: *La España musulmana*. 2 vols, 1.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1946, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1973.
- TORRES, J.: "Los instrumentos de música en las miniaturas de las Cantigas de Santa María." En *Bellas Artes* (1975), núm. 48, pp. 25-29.
- "El mirilitón, instrumento de música alta." *Rev. de Musicología*, vol. III, 1980, núm. 1-2, Madrid, 1982.
- VARIOS: *Instrumentos musicales en las miniaturas de los códices españoles*, Madrid, 1901.



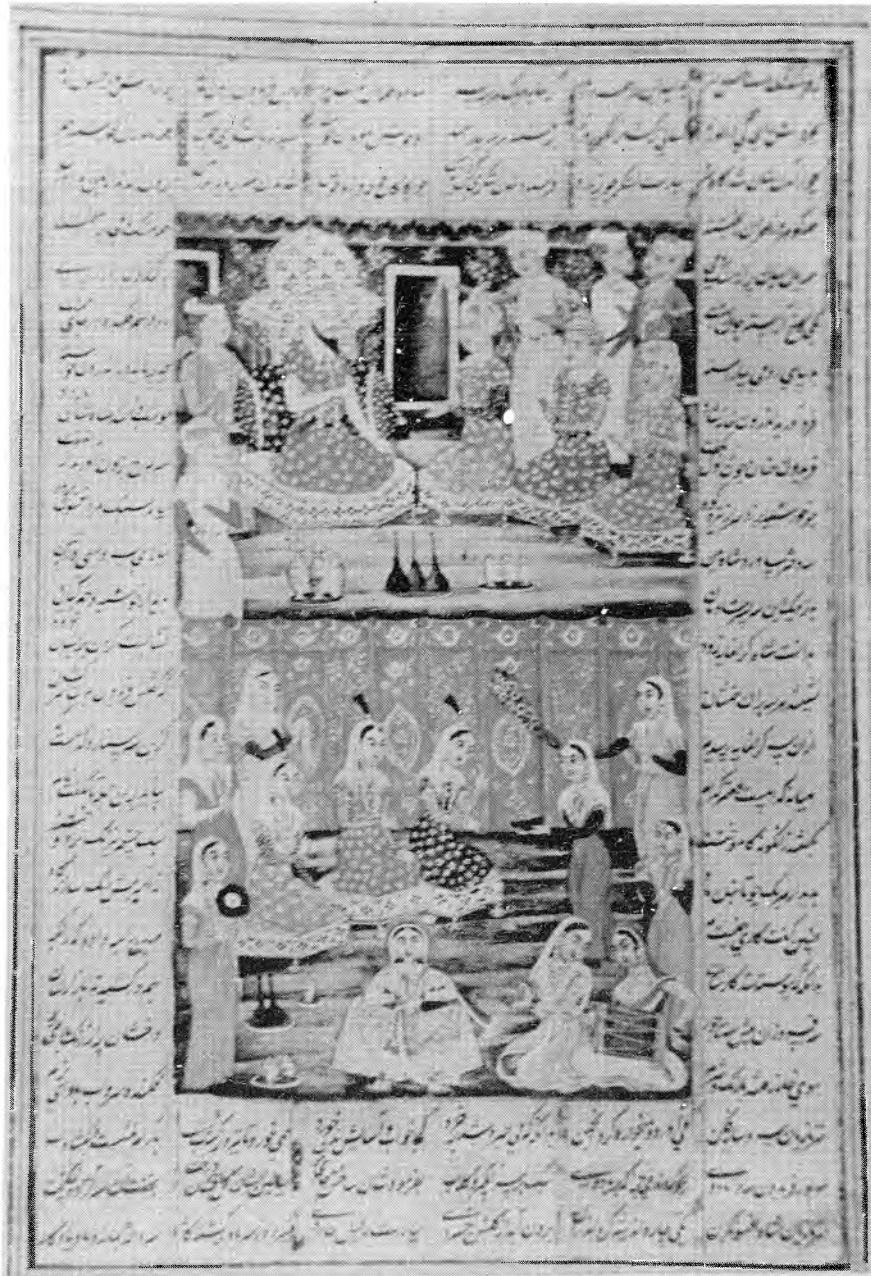
## ILUSTRACIONES (37)

(37) Agradezco a la pianista e investigadora Azucena Fernández Manzano, su colaboración en la realización de los dibujos de los instrumentos musicales.





*Juglar moro y cristiano tañedores de laúd. Miniatura. Cantigas a Santa María del Rey Alfonso X el Sabio.*



*Página de un códice miniado del siglo XVI de la escuela indomongólica, con un episodio del poema persa "Shah-Nameh." (Museo Condé, Chantilly.)*



*Escena de danza. Auditorium Manuel de Falla, Granada 6 de diciembre de 1983. Orquesta IBN BAJAH. "Zambra".*



Grabados de Filippo BONANNI, "Gabinetto Armonico", Roma 1723.

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS



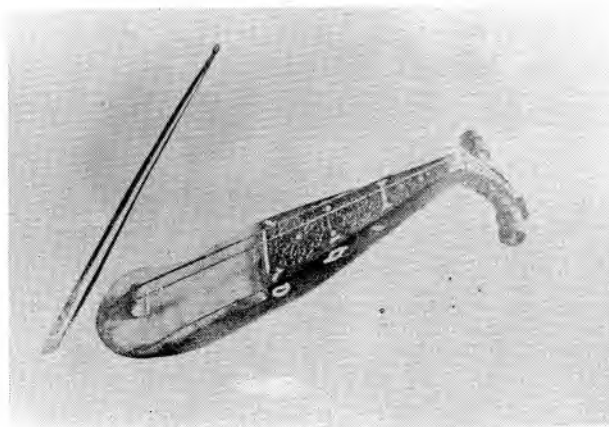
Grabados de Filippo BONANNI, "Gabinetto Armonico", Roma, 1723.



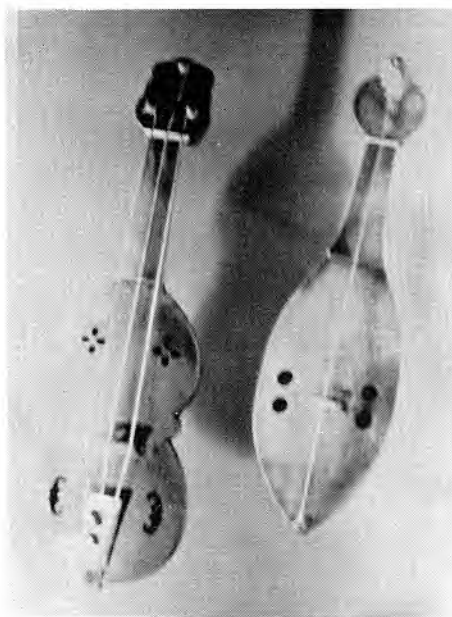
Grabados de Filippo BONANNI, "Gabinetto Armonico", Roma, 1723.



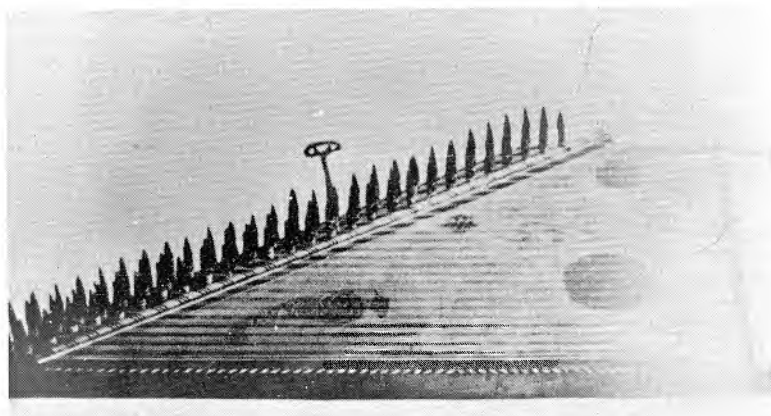
INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS



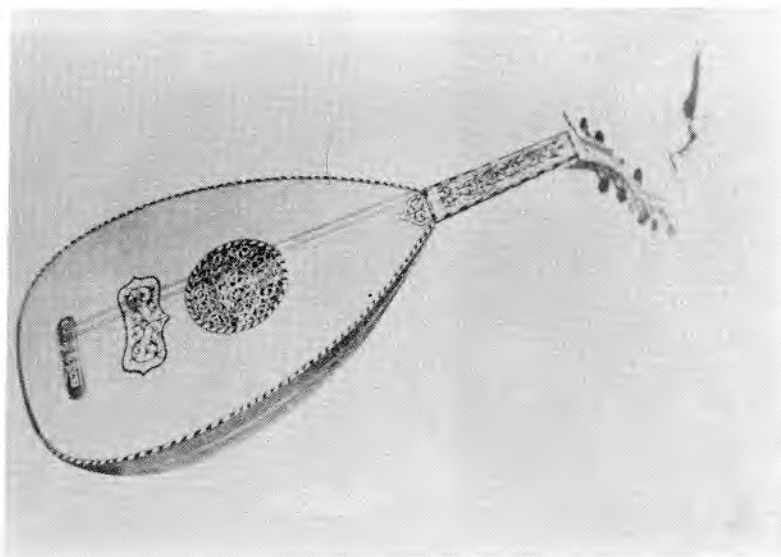
*Rabāb del poeta.*



*Viellas o vihuelas.*

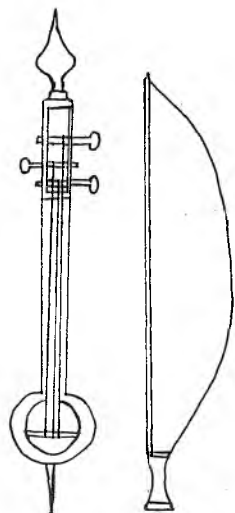


*Qanūn.*

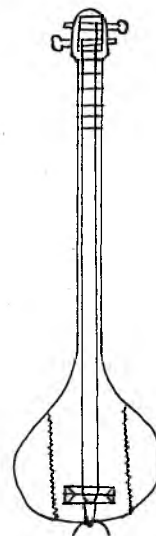


*ūd o laúd.*

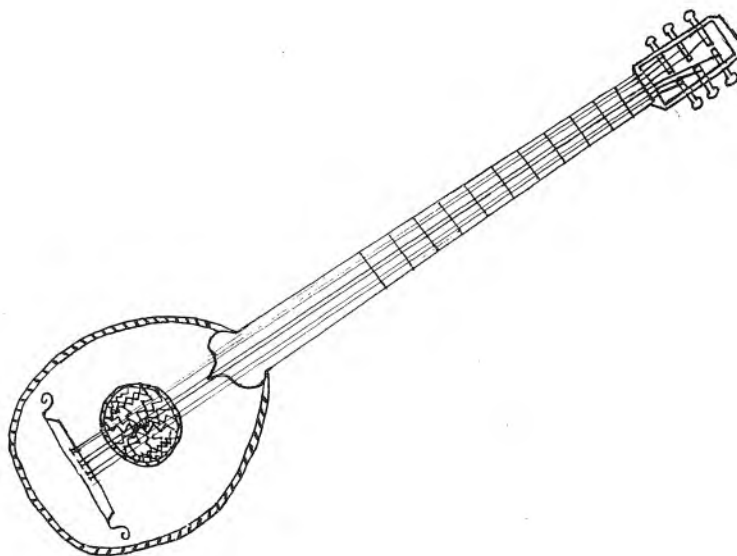
INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE AL-ANDALUS



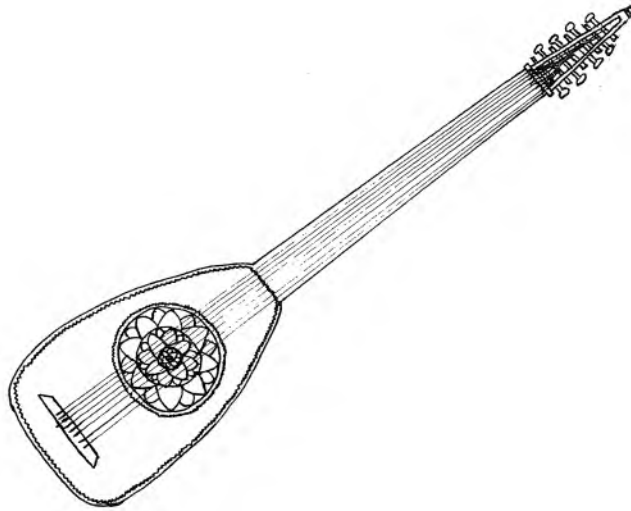
*Kamanya o Kamān.*



*Tunbūr.*



*Al-Buzuq. (Instrumento contemporáneo de origen turco, es un perfeccionamiento del Tunbūr.)*



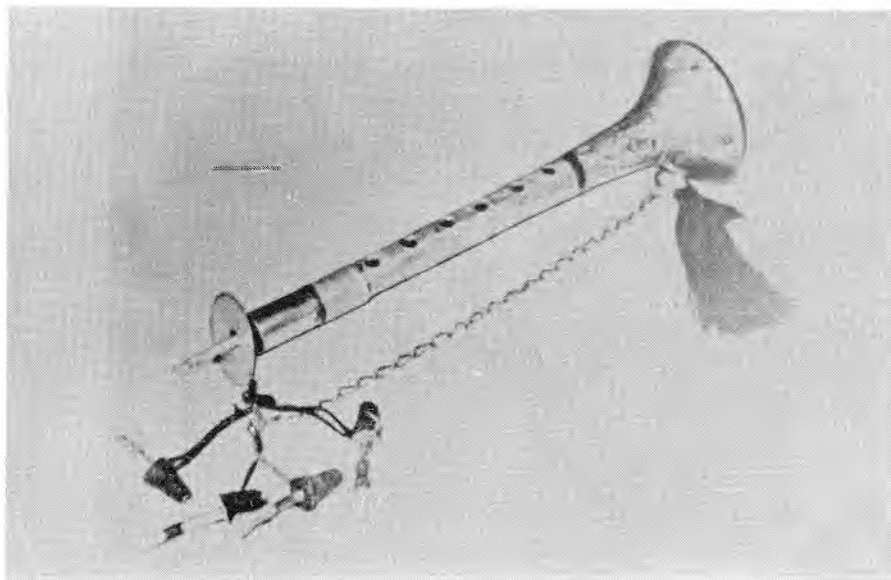
*Qīṭāra actual. (En el Norte de Africa se denomina dialectalmente Kīṭra, Kuṭīra o Kwiṭra.)*



*Qīṭāra medieval. (Guitarra morisca.)*

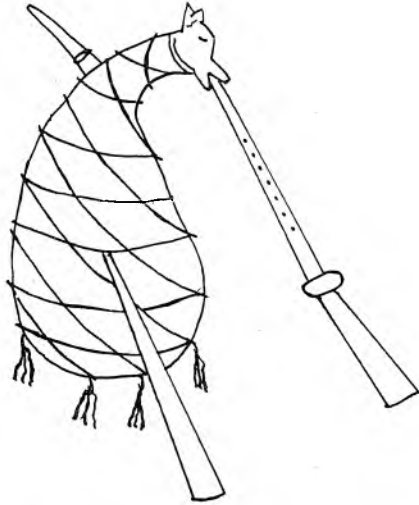


*Zummāra o zammāra.*

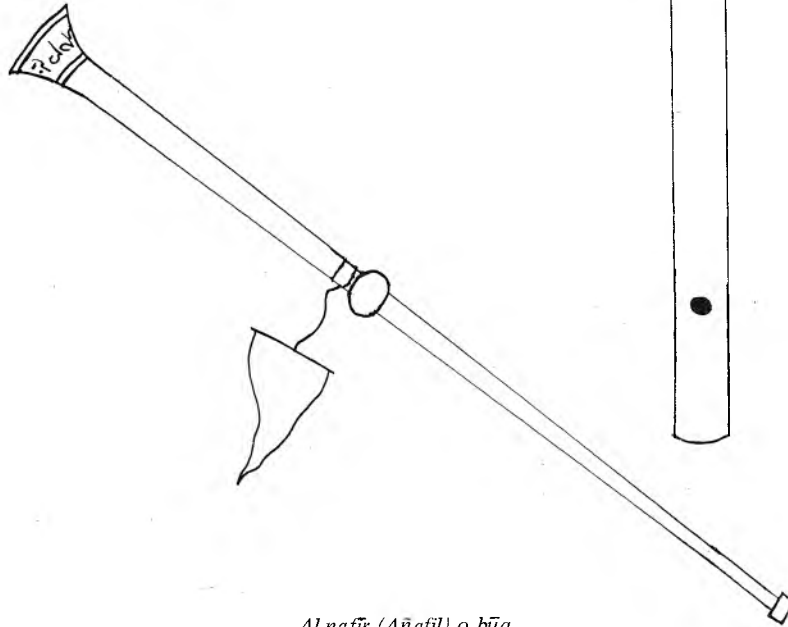


*Mizmār.*

*Šabbāba o Nāy.*



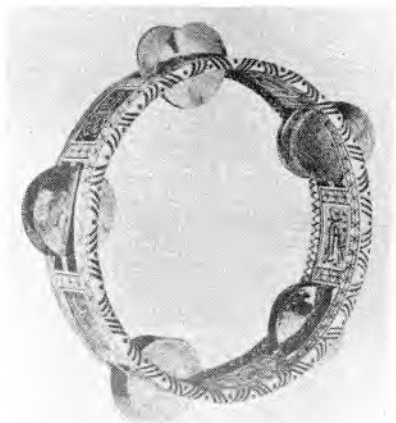
*Gayta*



*Al-naḡīr (Aḡaḡil) o būq.*



*Darbūka o darābūkka.*



*Ṭār.*



*Anciano tañedor de pandero religioso.*

