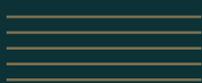




RAMÓN ANDRÉS

DICCIONARIO DE
INSTRUMENTOS
MUSICALES



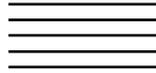
DESDE LA ANTIGÜEDAD A J. S. BACH



PENÍNSULA

RAMÓN ANDRÉS

DICCIONARIO DE
INSTRUMENTOS MUSICALES



DESDE LA ANTIGÜEDAD A J. S. BACH

Prólogo de John Eliot Gardiner

PENÍNSULA

© Ramon Andrés, 2001, 2022

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Todos los derechos reservados.

Primera edición en Ediciones Península: noviembre de 2001

Primera edición en esta presentación: octubre de 2022

© de esta edición: Edicions 62, S.A., 2022

Ediciones Península,

Diagonal 662-664

08034 Barcelona

edicionespeninsula@planeta.es

www.edicionespeninsula.com

PAPYRO - FOTOCOMPOSICIÓN

DEPÓSITO LEGAL: B-15.125-2022

ISBN: 978-84-1100-112-0



Índice

Prólogo, <i>John Eliot Gardiner</i>	9
Breve nota a esta edición	13
Prefacio a la primera edición	15
Advertencia preliminar	21
Abreviaturas utilizadas en este diccionario	23
Agradecimientos	24
DICCIONARIO, sección alfabética	25-542
APÉNDICES	
I. Selección de obras pictóricas en las que figuran instrumentos musicales (siglo XIV - mediados del XVIII)	545
II. Selección de citas poéticas castellanas en que se hace referencia de algunos instrumentos musicales (siglo XIII - mediados del XVIII)	567
III. Maderas empleadas en la violería	573
BIBLIOGRAFÍA	
Obras y estudios de carácter general	579
Instrumentos cordófonos	
a) con mango y resonador, de la naturaleza del laúd.	586
b) sin mango, de la naturaleza de la cítara (pulsación o percusión) y del tipo arpa	588
c) de arco	589
d) de tecla (pulsación, percusión o frotación mediante una rueda)	593
Instrumentos aerófonos	
a) de la naturaleza de la flauta.	595
b) de lengüeta	597
c) con depósito de aire	598
d) de la naturaleza de la trompa y la trompeta	599
e) de tecla	600
Instrumentos de percusión (idiófonos y membráfonos)	602

A

aarsciter (neerl.) ARCHICÍTARA.

aartsluit (neerl.) ARCHILAÚD.

abacus (lat.; lit., tablilla) ant. Teclado. ♦ 2. p. ext. p. us. Instrumento de tecla.

Término aplicado en los siglos XVI y XVII al teclado, aunque por extensión alcanzó un valor genérico para referir los instrumentos de tecla.

aballa RECLAMO.

abata (eusk.) RECLAMO.

abub Entre los sirios, una primitiva chirimía, equivalente al halil de los hebreos y al aulós elimoi frigio. (→ OBOE.)

acciarino (it.) TRIÁNGULO.

accordo (it.) LIRONE PERFETTO.

acetábulo (del lat. *acetabulum*, de probable procedencia árabe; lit., salsera, platillo) CÍMBALO.

En 1726 el *Diccionario de autoridades* recoge este vocablo indicando «que era usado de médicos y boticarios, y corresponde a cierta medida pequeña, como la que hace una salserilla». Por analogía con su forma, la de un recipiente cóncavo de metal, dicho nombre se vino aplicando desde la Edad Media a los címbalos. San Isidoro (c. 560-636) en las *Etimologías* señala: «Los címbalos son una especie de campanillas que, al ser golpeadas unas con otras, producen sonidos» (*Cymbala acitabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt et faciunt sonum*) (III, 22, 11). En el sentido de «salsera», es referido en la misma obra como *acitabulum*, «vinajera», denominado así «porque contiene el vinagre» (*Acitabulum... quod acetum ferat*) (ib. XX, 4, 12).

acetabulum ACETÁBULO.

adar (eusk.) ALBOKA.

adarki (eusk.) ALBOKA.

adarra (eusk.; lit., sirena, cuerno) Aerófono de señales, a modo de bocina, empleado ocasionalmente para dar entrada a la ejecución de la txalaparta.

adar-soñu (eusk.) ALBOKA.

adedura ADEDURA ALBARDANA.

adedura albardana Tambor medieval.

El Arcipreste de Hita (c. 1283-c. 1350) señala en el *Libro de buen amor* (c. 1330):

Dulce canno entero sal con el panderete
con sonajas de açofar, façen dulce sonete
los organos y diçen chanzones é motete,
la adedura albardana entre ellos se entromete.

(1232)

Curt Sachs (1913) y la mayoría de los estudiosos coinciden en señalar que se trataba de un pequeño membráfono, tal vez un tamborcillo golpeado con la mano, equivalente a la derbuka. Felipe Pedrell (1901) manifestaba que dicho tambor era propio de las celebraciones populares, siempre en manos de danzarines y músicos ambulantes. Ramón Menéndez Pidal (1942) pensó que podría tratarse de un tambor con cascabeles o sonajas y que el significado de *albardana* vendría a ser una sustantivación femenina de *albardán*, sinónimo de *chillón* y *bufón*. El *Diccionario de autoridades* dice que *albardán* es «hombre [...] chocarrero, o truhán [...]». Entre nosotros ha pasado a significar el sugeto que ejerce estas bufonadas, sin mas corrupción que la *t* árabe en *d* latina. Lat. *Homo jocularis*». Adolfo Salazar (1953) sugirió que *adedura* no era sino una lectura defectuosa de *al-derbuka*, y que *albardana* resultaría el modo de echársela al hombro, en forma de albarda.

adharc (gaél.) Cuerno o trompa.

adharcaidh cuil (gaél.) GAITA.

adharcfhogaid (gaél.) Cuerno o trompa para la emisión de señales.

adufe (del ár. *duff*; cat. *alduf*) Pandero.

Corominas (1954) documenta el vocablo en el siglo XIII, en la *General Estoria*, donde aparece como *adufle*.

El galaicoportugués Martín de Guinzo escribe en este *cantar de amigo*, perteneciente al *Cancioneiro d'Ajuda* (siglo XIII):

A do muy bon parecer
mandoulo aduffe tanger:
Louçana, d'iamores moir'eu!

Mandoulo aduffe sonar
e no lhi davan vagar;
Louçana, d'iamores moir'eu!

Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (c. 1535) lo denomina *adufre*: «No *asaz* sino *harto*. No *adufre* sino *pandero*». Sebastián de Covarrubias (1611) le llama igualmente *adufre*, señalando: «Antonio de Nebrija buelve *timpanum*. Dize Urrea averse dicho del arábigo *deffun*, a verbo *deffefe*, et *contracte deffe*. Pero es cierto venir de la raíz hebrea del verbo *daphach*, *pulsare*; y así dezimos comunmente tocar el adufre o el pandero; en arábigo se llama *adupf*, y todo viene bien con la raíz hebrea». El *Diccionario de autoridades* describía este membráfono como un «tamboril baxo y quadrado, de que usan las mujeres para bailar, que por otro nombre se llama *pandero*». Se trata de un tambor de marco que gozó de gran estima en la España medieval; su armazón, de madera, poseía poca profundidad. En ocasiones estaba integrado por dos membranas y bordones interiores, generalmente cuatro, que vibraban al ser percutidos los parches. Este tipo de tambor de marco fue conocido ya en las civilizaciones de Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma, y en el mundo preislámico, a juzgar por los testimonios iconográficos, lo encontramos habitualmente en manos de danzarinas. El término se conservó en España hasta bien entrado el siglo XVIII como equivalente de *pandero*, mientras que los poetas del Siglo de Oro le concedieron un carácter bucólico y jocoso, asociado a las escenas pastoriles y a los bailes festivos.

adufle ADUFE.

adufre ADUFE.

aeolian harp (i.) ARPA EÓLICA.

aeolian lyre (i.) ARPA EÓLICA.

aes thermarum (lat.) Campanillas usadas en las termas romanas. Era común llamar *aes*, por ser de cobre o bronce, a cualquier objeto hecho de estos metales. Por extensión, se aplicaba a los idiófonos que servían para emitir señales —horarias, de aviso, de llamada— en los lugares públicos. Al hablar de las distintas monedas, Varrón comenta en *De lingua latina* que *aes* deriva de *as* (*as ab aere*), y que era nombre genérico de «dinero» (IX, 81-83), pero también era indicativo de aleación (X, 38).

Propertio (c. 50 a. de C.-c. 2 d. de C.) emplea el término para referirse a unos címbalos:

Mulcet ubi Elysias aura beata rosas,
Qua numerosa fides, quaque aera rotunda Cybeles.
(IV, 7, 60-61)

Donde una feliz brisa mece las rosas elisias,
donde la cadenciosa lira y los címbalos rotundos de Cibeles.

Sebastián de Covarrubias (1611) ofrece una curiosa explicación; en la definición referida a la campana, dice: «Particularmente los Poetas, la llamaron *aes*, *aeris*, por la figura metonimia a *materia*. Marcial, Lib. 14, *Epigr.* 163:

Redde pillam, sonat aes thermarum, ludere pergis?
Virgine uis sola lotus abire domum.

Devuelve la pelota, ya suena el bronce de las termas.
¿aún juegas? ¿acaso quieres volver a casa habiéndote lavado sólo con agua de la fuente Virgen?

En las termas o baños tenían sus campanillas para hazer señal quando se iba haziendo hora de cerrar el baño, y los que no llegaban a tiempo se quedaban sin lavar, salvo si no se ivan al Tibre o a las balsas de la fuente dicha Virginea, que Marcial llama *virgen*, aguas crudas y frías, sin el regalo de las que tenían los baños o termas, que sólo eran para los trabajadores y gente grossera y sin ningún regalo, como lo significa el mesmo poeta en otro epigrama, Lib. 6, *Hetrusci nisi*, etc., *ibi*:

Ritus si placet tibi Laconum
Contentus potes arido vapore,
Cruda Virgine, Martiaque mergi».

Si te agrada la costumbre de los lacedemonios,
puedes, satisfecho con un calor seco,
bañarte en la fría fuente Virgen o Marcia.

agiosimandro (gr.; t., *sémanterion*, *simandro*, der. de *sémantron*; lit., el que da la señal) Idiófono formado por una tabla estrecha, por lo común de arce, que los sacerdotes de la Iglesia ortodoxa griega percutían con unos mazos o martillos.



Sacerdote percutiendo un agiosimandro. Filippo Bonanni (1722).

Este instrumento de percusión, difundido especialmente durante el período otomano, era un sustitutivo de la campana, prohibida por la legislación turca. Es equivalente al klépaló búlgaro y serbo-croata. Todavía hoy su uso se conserva en algunos monasterios. Durante la Edad Media era frecuente

encontrarlo como instrumento de señal ubicado en lo alto de las torres de los castillos del este europeo. En el *Dictionnaire de musique* (1690) Antoine Furetière cuenta que el *symandre* [sic] se toca con dos macillos de madera (*mailllets de bois*), y subraya que su sonido es semejante al de una carraca (*qui font le même effet que la crecerelle*), toda vez que señala que este instrumento es citado por el tratadista Jerónimo Magius en su libro sobre las campanas (*De Tinnabulis*). Filippo Bonanni (1722) ofrece en los grabados de su obra distintos tipos de este espécimen, al que denominó *campana delli greci*. Uno de ellos se encuentra apoyado sobre el hombro de su tañedor y afianzado por un cordón, que el sacerdote sujeta con la boca. Otro, propio de la Iglesia copta, consiste en una larga tablilla cuya base posee una especie de asa que el clérigo empuña con la mano izquierda. Finalmente, presenta un pequeño agiosimandro, corto, rectangular, aunque de grosor superior a los anteriores, cuyo modo de sujeción consiste en una recia cuerda ubicada en el centro de la tabla que se percute con un martillo metálico.

aille (fr.; t., *ala*) MEDIO CANNO.

Su nombre medieval —*éle*— es utilizado por Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) para mencionar este tipo de salterio. ♦ 2. p. US. FLAUTA DE PAN.

ajabeba (del ár. *arabebbah*, y éste de *sabbâba*, joven, nueva) FLAUTA OBLICUA. (→ FLAUTA TRAVESERA.)

Originariamente la palabra *sabbâba* se aplicó a una flauta recta; sin embargo, durante las invasiones sarracenas de la península Ibérica, se castellanizó y pasó a designar una flauta oblicua, también conocida con las grafías de *ajabera*, *axabeba*, *ayabeba*, *ayabeba*, *caxabeba*, *exababa*, *exabeba*, *exabebera*, *exaveva*, *xabeba*, *xabega*, *xabela*, *xabeta*. No obstante, su penetración en Europa no se produjo por España, sino a través de Bizancio durante los últimos decenios del siglo XI; de ahí que su mayor cultivo en el centro europeo le valiese la denominación bajo latina de *fistula germanica*, nombre contrapuesto al de *fistula anglica*, vinculado a la flauta de pico. Por ello, su primera denominación, es decir, *fistula germanica*, debe tomarse como sinónimo de *flauta alemana*, una de las antiguas designaciones de la flauta travesera. Generalmente, los textos medievales castellanos son explícitos a la hora de diferenciar ambos ejemplares, quedando la palabra *flauta* para el modelo recto y *ajabeba* —la *traverseinne* de Machaut— para el oblicuo. Podemos observarlo en estos versos del Arcipreste de Hita (c. 1283-c. 1350), en su *Libro de buen amor* (c. 1330):

la flauta diz con ellos, mas alta que un risco,
con ella el tamborete, syn él non vale un prisco

Dulcema é axabeba, el fynchado albogón,
çinfonía é baldosa en esta fiesta son.

(1233)



Juglares tocando la ajabeba. *Cantigas de Santa María* (siglo XIII).

La ajabeba era un instrumento considerablemente estimado, por lo que sus juglares fueron numerosos. Encontramos testimonio de ello en el estudio de Ramón Menéndez Pidal (1942), del cual se desprende el interés por dicha flauta travesera: en un documento fechado en julio de 1293, y perteneciente a la cancellería de Sancho IV, figura un juglar de «exababa» llamado Rexit, y en un manuscrito de 1329 debido a Alfonso de Aragón leemos: «A vos Jusseff de Ecija, almoraxariff mayor del muy noble rey de Castiella [...] salut [...]. E porque querriamos tomar plazer con aquellos yonglares del rey de Castiella, que eran de Taraçona, el uno tocaba la xabeta et el otro el meo canon». En una carta de 1337, Pedro IV se remite al justicia de Játiva —ciudad que se distinguió por sus escuelas de juglares moros— a fin de que le sea enviado «Hali Ezigua, moro juglar tocador de rabeu»; el justicia, tratando de complacer al monarca, accedió puntualmente a la demanda e hizo viajar junto a Hali a un músico de ajabeba llamado Çahat Mascum, y tanto fue su éxito que el rey Pedro decidió incluirlo entre sus ministriles, otorgándole 100 sueldos anuales. Sabemos también que entre los músicos desplazados a la corte navarra de Olite en 1439 para tañer en los festejos nupciales del príncipe de Viana y de Inés de Cleves había músicos de ajabeba. En España este instrumento estuvo generalmente asociado a juglares moriscos; describiéndose el matrimonio de Alfonso XI celebrado en el monasterio burgalés de Las Huelgas en 1328, se dice:

la guitarra serranisca,
estromento con rason,
la exabebera morisca,
allá el medio canon. (408)

(Poema de Alfonso Onceno)

Todavía Sebastián de Covarrubias (1611) describe el vocablo *xabeba* como «cierta forma de flauta morisca», y en 1739 el *Diccionario de autoridades* usa el término para referirse a un registro de órgano: «un instrumento músico, que se reduce a una flauta, que usan los moriscos, con que imitan el órgano, en el cual sólo ha quedado su uso. Alphonso Morgado, *Historia de Sevilla*: “Un flautado principal de diez y ocho palmos, y unas flautas tapadas, unísonas del propio flautado, unas octavas... unas trompetas y unas xabegas. Lib. 4. cap. 5”». Y añade la siguiente cita de Luis de Góngora (1561-1627), perteneciente a una letrilla sacra:

Baila, Mahamu, baila,
falala faila,
taña el zambra la xabeba,
falala faila.

Esta vinculación —muchas veces puramente terminológica— del instrumento al ámbito arábigo no debe hacernos olvidar que a partir del siglo xv nacería una flauta oblicua perfeccionada, netamente europea, que formará parte importante del repertorio instrumental renacentista.

ajabera AJABEBA.

Akkordflöte (al.) FLAUTA ACÓRDICA.

alaude (port.) LAÚD.

albardana ADEDURA ALBARDANA.

albic (cat.) ALBOGUE.

albogón (aum. de *albugue*) BOMBARDA.

Aerófono de lengüeta, equivalente de chirimía grave.

Es de interés este texto debido a José María Lamaña (1969) que copiamos a continuación: «Notemos que en las poesías del Arcipreste no encontramos todavía citadas las chirimías, [...] pero sí en cambio el albugue y el albogón; se referían pues [...] los nombres de *albugue* y *albogón* a una chirimía pequeña y a otra grande [...]. Parece lógico que estas palabras se refirieran indudablemente a las chirimías usadas en Castilla, en los siglos XIII y XIV, equivalentes o muy parecidas a las chirimías y bombardas empleadas en Cataluña y otros países europeos». El mismo autor sugiere que en las cortes catalano-aragonesa y navarra la voz *chirimía* fuese conocida con anterioridad a la de Castilla, donde dice no hallarse hasta el siglo xv. Corominas (1954) documenta el término a finales del siglo XIII en la *General Estoria*. Asimismo, don Juan Manuel (1282-1348) en el *Exemplo XLI* de *El conde Lucanor* escribe: «Et acaesció que estando un día folgando, que tañían antél un estrumento de que se pagaran mucho los moros, que ha nombre albogón. Et el rey paró mientes et entendió que non fazía tan buen son como era menester, et tomó el albogón et añadió en él un forado en la parte de yuso en derecho de los otros forados, et dende adelante faze el albogón muy mejor son que fasta

entonce fazía» («De lo que contesció a un rey de Córdoba quel dizían Alhaquem»). El albogón figura también en Fernán Ruíz. Curiosamente, el vocablo no es recogido por Sebastián de Covarrubias y sí por el *Diccionario de autoridades*, que impropriamente lo describe como «flauta grande». Una de las citas literarias más conocidas del instrumento se encuentra en el *Libro de buen amor* (c. 1330), de Juan Ruíz (c. 1283-c. 1350):

Dulcema é axabeba, el fynchado albogón.
(1233)

Este verso, sin embargo, ha dado pie a alguna confusión, puesto que ciertos estudiosos pensaron que se trataba de un tipo especial de gaita, llevados por la suposición de que el adjetivo *fynchado* podía responder tal vez a un instrumento con depósito de aire. Todavía Felipe Pedrell señalaba en el *Diccionario técnico de la música* (1899) que albogón era probablemente «el nombre anticuado de la cornamusa, la gaita zamorana, ó el llamado *sach de gemeschs*, en catalán».

albugue (del ár. *al-bûq*; oc., *albuguet*; cat., *al-boc*) CHIRIMÍA.

Corominas (1954) documenta el término por primera vez en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII):

albugues e salterio, çitola que más trota,
guitarra y viola que las coytas enbota.
(1545)

A finales del siglo XIII, en la *General Estoria* leemos: «la música de Jubal... fezo-lle pera elles albugas et albuguetes et bandurras». Covarrubias (1611) dice que el albugue es «una especie de flauta o dulçaina [...] de la qual usavan en España los moros especialmente en sus çambras. Está el vocablo corrompido de albuque [...]. El padre Guadix dize que alboge es un género de gaita de que usan los moros». Esta observación resulta terminológicamente ambigua, pues era un instrumento de la familia del oboe, esto es, provisto de doble lengüeta y sin reservorio de aire, aunque el



Músicos tañendo albugues. *Cantigas de Santa María* (siglo XIII).

nombre de *gaita* fue usado habitualmente para designar las dulzainas populares y chirimías. Su nomenclatura caerá en desuso, absorbida por la voz *chirimía*, cuya primera mención, según Corominas, aparece en *La crónica del condestable Miguel Lucas*, en 1461. La confusión ha surgido al adquirir a lo largo del tiempo un carácter genérico, ya que bajo su denominación fueron referidos tanto los aerófonos de lengüeta como los de bisel; incluso su nombre ha sido tomado como sinónimo de *flautilla pastoril*, especialmente por los poetas del Siglo de Oro. Ramón Menéndez Pidal (1942) decía que el albugue en tiempos del Arcipreste era propio de pastores. Lope de Vega (1562-1635) llega a utilizar el término para referirse a un instrumento como la flauta de Pan. En su *Descripción de la Abadía, jardín del duque de Alba* perteneciente a las *Rimas*, escribe:

Pan sus albugues, su vihuela Apolo,
su zampoña Aristeo y su arpa Orfeo.

(282-283)

Debemos observar que su habitual alusión en plural —*albugues*— obedece al hecho de que esta palabra fuese aplicada igualmente a un tipo de chirimía doble —Curt Sachs (1930) lo denomina *Doppel-schalmei*—. El propio Menéndez Pidal sugería que estaba compuesto de dos caños paralelos con tres agujeros cada uno, sostenidos por una armadura de madera (ib.), tal como aparece en la miniatura de las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso (m. 1284). Miquel Querol (1948) aporta con reserva el comentario que C. Cortejón hace a la parte segunda del *Quijote*, capítulo LXVII, «ya que no poseemos documento alguno que confirme descripción tan detallada». Dice Cortejón: «Antiguo instrumento músico pastoril, de dos cañitas pegadas con cera sobre una armadura de madera con pabellón de cuerno. Tiene este instrumento, por su contorno, la longitud de 30 cm: en el plano se hallan dos cañitas pegadas con cera: una de ellas tiene cinco agujeros y la otra tres: ambas enchufan en la embocadura, por donde se sopla, dentro de la cual hay dos cañitas más delgadas, en forma de pipitañas, que comunican con las exteriores y producen sonidos un tanto nasales y roncós en diferentes grados de la escala, según se tapan o se destapan los agujeros de afuera: el extremo es la punta de un cuerno que sirve de resonador o pabellón al instrumento». La polivalencia del término se ha subrayado gracias a la ironía de don Quijote, que hizo creer a su escudero que los albugues eran unas chapas o cimbalillos, o sea, un idiófono: «—¿Qué son albugues —preguntó Sancho—, que ni los he oído nombrar ni los he visto en toda mi vida?» —Albugues son —respondió don Quijote— unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son que, si no muy agradable, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín: y este nom-

bre, albugues, es morisco...» (II, cap. LXVII). A esta idea contribuyó la oscura alusión de que son objeto al citarse juntamente en la *Diana* de Gil Polo (m. 1585) y en *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo (1549-1591). Desde el siglo xv la palabra *albuguero* fue objeto de un refrán harto extendido entonces: «En casa del albuguero todos son albugueros». Fernán Pérez de Guzmán en esa misma centuria escribía:

proverbio es assaz grossero,
pero su sentencia es vera,
quen casa del albuguero
la gente es toda albuguera.

(*Vicios e Virtudes*)

Covarrubias comenta la sentencia por la que se nos da a entender «que qual es la vida del señor, tal es la de los criados, y si él es jugador, o tiene otro vicio, también lo son ellos y le imitan en todo: y antes en el vicio que en la virtud». En los compases iniciales de la *Fábula de Faetón*, el conde de Villamediana (1582-1622) toma el término albugue como sinónimo de flauta de Pan, metafóricamente convertido en el instrumento pastoril por antonomasia:

De aquí a Mercurio Pan formó instrumento,
siete juntando cálamos en uno,
contra el que guarda misterioso armento
con cien estrellas por quietud de Juno;
dulce fue, si letal, el blando acento
del albugue, que entonces oportuno
le fue con su letárgica armonía,
emulación süave de Talía.

(II, 16)

albuguet (oc.) ALBUGUE.

alboka (eusk.; del esp. *albugue*) Aerófono de lengüeta sencilla.

Si bien *alboka* y *alboke* son las denominaciones más usuales, como nombre genérico y no propio recibe también los de *adar*, *adarki*, *adar-soñu*, *artzai-soñu*, *pandero-soñu* y *zimburrum*.

De origen medieval, forma parte de la cultura musical vasca. Según José Mariano Barrenechea (1976), su uso se reduce hoy a las tierras de los valles de Arratia, Galdácano y Goyeri, rescoldos de una tradición de albokaris mantenida por los pastores del Aitzgorri y del Gorbea. Sin embargo, la recuperación del folklore ha permitido que este instrumento vuelva a tocarse en numerosos lugares del país vasco y en el norte de Navarra. Se trata de un clarinete doble: sus dos tubos están formados por cañas del país, siendo más apreciadas para su construcción «las que se crían en las peñas y en parajes agrestes y de escasa humedad. Deben cortarse en invierno, con preferencia en los meses de enero y febrero, en menguante lunar, por ser la época del año en que menos savia tienen los materiales» (ib.). Las lengüetas, conocidas como *espi-tas*, se fabrican con el mismo material. Además de las susodichas cañas, era costumbre antigua em-

plear tibias de grullas o cigüeñas, tal como puede observarse en un ejemplar conservado en el Museo Histórico de Vizcaya. Ambos tubos van sujetos a un armazón de madera —generalmente peral o nogal— llamado *yugo*, que sirve a su vez de asidero. El tubo principal tiene cinco orificios, y tres el secundario. En el primero, la distancia del extremo (en que debe encajarse la espita) al primer orificio suele ser análoga a la de éste. Según las

las dos espitas» (ib.). De escasa potencia, aunque de sonido melancólico, cuenta con una escala de seis grados. Barrenechea anota la siguiente extensión tonal:



siendo los sonidos comúnmente usados:



albokas observadas —siguiendo a Barrenechea— la longitud total de los tubos debe ser de 130 a 166 mm, «la distancia entre los orificios laterales extremos, de 83 a 106 mm. El diámetro exterior de los tubos oscila entre 9 y 12 mm; el interior, entre 6 y 8 mm». Emite siempre notas dobles, ya al unísono o en intervalos de quinta, que suelen desempeñar la función de bordones discontinuos. La espita es una de las piezas más singulares del instrumento. Para que permanezca entreabierto, se sitúa entre ésta y el cuerpo tubular una crin o un cabello humano. «Fue costumbre de algunos albokaris colocar [...] un cabello de las trenzas o melena de la novia. El instrumento musical se convertía entonces en un homenaje al ser amado, para quien y por quien la música tradicional interpretada tomaba un sonido más íntimo» (Josep Crivillé i Bargalló, 1983). La boquilla y el pabellón están contruidos con cuernos de ganado vacuno, siendo más apreciados los de la vaca pirenaica, que son rojizos y finos. Estas partes permiten una cuidada ornamentación, consistente en grabados de fina talla, como presenta una alboka conservada en el Horniman Museum. El pabellón se denomina *adar andi* (cuerno grande, cuerno mayor); el cuerno menor o boquilla, donde se sitúan las espitas, es conocido como *adar txiki* (cuerno pequeño). El uso de este instrumento está ligado a una técnica de insuflación continua y su dificultad reside en la respiración, puesto que el intérprete debe soplar sin interrupción, aspirando a intervalos por la nariz. Como refiere Barrenechea, «es la técnica de los clarinetistas orientales y de los sopladores de vidrio» (ib.). Crivillé i Bargalló resume en su compendio el curioso proceso de aprendizaje de los albokaris, pues los que se inician «introducen un extremo de una paja en una taza con cierta cantidad de agua y por el otro soplan, produciendo burbujas sin interrupción. Mientras expulsan el aire por la boca lo aspiran a intervalos por la nariz, sin perder el depósito que forman en la boca. Se hace este primer ejercicio con una paja muy delgada, cuando tienen cierta práctica repiten el mismo ejercicio con canutos de orificio mayor para, finalmente, hacerlo con la espita. Soplan luego con dos pajas, que equivalen a

En una cita de los *Virginaren Officioa* de 1658 (*Salmo* 150, v. 5), de C. Harizmendi, leemos:

Lauda cimbalez, albokaz,
Edo bercez laincoa:
Hax harcen duten gutziez,
Hau da laudatecooa.

Alabemos con címbalos, con albokas,
o de cualquier otro modo al Señor:
con todo lo que sirva para el canto
es digno de alabanza.

alboke ALBOKA.

albuga ALBOGUE.

albuguete ALBOGUE.

alduf (cat.) ADUFE.

algar (sum.) Tipo de lira empleada en el templo sumerio.

aliara ant. Instrumento de viento, como la flauta y otros semejantes. ♦ 2. Instrumento de señal y aviso, como la bocina y el cuerno.

El *Diccionario de autoridades* dice que la aliara es un «vaso que se hace de esta forma. Se toma un cuerno de toro, [...] y se assierra una parte de él, como un palmo, y se le pone por suelo un pedazo de corcho, u de casco de caballo. Usanle los pastores y gente rústica, por ser durable, y barato, para beber por él, tener azeite, y a veces les sirve de medida para quartillo, o media azumbre de leche. Es voz árabe compuesta del nombre *lara*, que según el P. Alcalá significa flauta, y del artículo *Al*, que forma aliara».

aljaraz (del ár. *al-yaras*) Idiófono, como la campana y la esquila.

Corominas (1954) documenta esta palabra por primera vez en 1620, en Franciosini.

Allemannische rotte (al.) ROTA GERMÁNICA.

almérie Cordófono punteado, ideado por el matemático francés Jean Le Maire (c. 1581-c. 1650).

El anagrama de su apellido sirvió para dar nombre al invento que el estudioso nacido en Chaumont-en-Bassigny trató de poner en práctica. Consistía en un laúd cuyos trastes habían sido modificados y perfeccionados en relación con el laúd de su tiempo, a fin de hacer viable el uso de inter-

valos enarmónicos. Jacques de Gouy (n. c. 1650), canónigo de Embrun, difundió las teorías de Le Maire y dio a conocer una obra transcrita según las pautas del inventor: *Estrennes pour M.M. et dames du concert de la musique almérique, présentées par M. Gouy, premier professeur en icelle, en l'année 1642*. En las *Mémoires* de M. Marolles publicadas en 1755, se alude al instrumento y a su constructor, que fuera, además, autor de diversos estudios teóricos sobre la división de la octava en grados distintos de los diatónicos y de la elaboración de una nueva notación musical, denominada *almerique* o *almerien*, sirviéndose de letras alfabéticas.

almirez Mortero de bronce usado todavía hoy en la música popular como instrumento de percusión, especialmente en Castilla, Extremadura y Andalucía.

Su cometido es el de acompañar el ritmo de los cantos y las danzas. El sonido se produce al entrecuchar el fondo o las paredes del instrumento con un mazo, también metálico. Está asociado sobre todo a los villancicos. Una canción navideña de la provincia de Cuenca dice:

Dale a la zambomba,
dale al almirez.

Francisco de Quevedo (1580-1645), en un *Romance en que maltrata a una dama*, escribe:

No al son de la dulce lira
en que suelen cantar otros,
sino de un ronco almirez
de un boticario asqueroso.

También en las *Visiones y visitas* Diego de Torres Villarroel (1694-1770) dice que oyó «una confusa tropelía de voces, que al sonido del almirez de un boticario daban cinco o seis perillanes de aquellos que se están amolando para doctores» (I).

Es usual encontrar su sinónimo, *mortero*, para referirse al instrumento idiófono. Así, Pedro de Padilla (1550-1595) dice:

Tañó Pero Miguel con un pandero,
y Crespo, el de las medias amarillas,
le echaba el contrapunto en un mortero.
(*Tesoro de varias poesías*)

Asimismo, esta voz fue conocida desde antiguo para referirse a una parte de la campana. Sebastián de Covarrubias (1611) dice que es «como el de las campanas, donde se muelen muchas y diversas cosas». Lope de Vega (1562-1635) anotaba en las *Rimas divinas y humanas de Tomé de Burguillos*:

Luego, ¿no queréis que acuda,
repicando en el otero
la campana del mortero?

Aplicado al vocablo *morteruelo*, el *Diccionario de autoridades* describe un mortero pequeño «que usan los muchachos para diversión: y es una media espherilla hueca, que ponen en la palma de la mano, y la hieren con un bolillo, haciendo varios

sones, con la compression del aire, y movimiento de la mano». Y cita a Gabriel del Corral en su *Cinthia* (1629): «Sucediendo a los cascabeles inquietos el rumor de adufes, morteruelos, ginebras, y otros instrumentos, en que no cabe tono ni solfa». También Quevedo usa este diminutivo, refiriéndose tal vez al aludido instrumento; en una letrilla satírica se lee:

con casco de morteruelo,
hoy garza y ayer mochuelo,
coronilla de atabal.

al-naffir (ár.) AÑAFIL (→ TROMPETA.)

Alpenhorn (al.) TROMPA DE LOS ALPES.

Alphorn (al.) TROMPA DE LOS ALPES.

alpine horn (i.) TROMPA DE LOS ALPES.

Alt (al.) ALTO.

Alt-Oboe (al.) CORNO INGLÉS.

altambor ant. TAMBOR.

alto (del lat. *altus*) Instrumento que ocupa el tercer o cuarto lugar de una familia instrumental a partir del miembro más grave.

«Alto es la voz, en la música, que media entre el tiple y el tenor», según nos dice Sebastián de Covarrubias (1611). El *Diccionario de autoridades* señala que la palabra *alto* en música «es la voz, cuyo tono está una octava arriba sobre el baxo. Lat. *Vox acuta*. Fr. Luis de León, *Nomb. de Christ.* en el de Rey, lib. 2: “Y como en la Música no sueñan todas las voces agudo, ni todas grueso, sino grueso y agudo debidamente, y lo *alto* se tiempla y reduce a consonancia con lo baxo”». Aunque Terlingen, 149-150, la supone tomada del italiano (1553), Corominas (1980) cita un texto anterior del portugués Gil Vicente (c. 1465-c. 1536) en el que se encuentran las palabras —en plural— *altos* y *contrabaxos*. El término ha venido aplicándose modernamente —de manera especial en francés, inglés e italiano— a la actual viola, sinónimo del alemán *Bratsche*. De todos modos, su ambivalencia ha hecho que a lo largo del tiempo se emplease como prefijo para designar muy diversos instrumentos, tanto aerófonos como cordófonos; por ejemplo, en Alemania se conoció como *Altgeige* durante el siglo XVI el alto o tiple de viola da gamba y posteriormente el violín. Más tarde, *Altgeige* fue equivalente de *Altgambe*.

alto violoncello (it.) VIOLA POMPOSA. ♦ 2. Pequeño contrabajo de cuerdas.

El término es, no obstante, de significado incierto; mientras para unos se trata de la viola pomposa, para otros es el pequeño bajo descrito por Michael Praetorius (1618-1619) equivalente al *basso da camera* italiano, el también llamado *Handbassel*, que era el *Halbviolone* citado por Leopold Mozart (1719-1787) en su *Violinschule* de 1756.

altobasso (voz véneta) Instrumento análogo al tambourin de Béarn, que fue muy popular entre los siglos XVII y XVIII, similar al aragonés chicotén. (→ CHORUS.)

al-ûd (ár.) LAÚD.

al-urgana (ár.) ÓRGANO.

Amboss (al.) YUNQUE.

amorschall Aerófono de metal, similar a una trompa de caza.

Fue inventada en torno a 1766 por un trompista alemán y gran virtuoso llamado Kölbel. Esta trompa contaba con dos orificios practicados lateralmente, que se tapaban con la presión ejercida por unas llaves rudimentarias, en un intento de ampliar o completar la escala de la trompa natural. (→ TROMPA DE CAZA.)

Amphichord (al.) LIRA BARBERINA.

amphichordal lyre (i.) LIRA BARBERINA.

amphichordum (lat.) LIRA BARBERINA.

anacaire (fr. med.; t., *anacare*, *nacaire*, del cast. med. *anacara*, y éste del ár. *naqqara*) NÁCARA.

anacara (cast. med.) NÁCARA.

anacare (fr.) NÁCARA.

anacaria (cast. med.) NÁCARA.

anafil AÑAFIL.

anafim (port.) AÑAFIL.

andreioí (gr.) Aulós propio de los tañedores masculinos que intervenían en los actos públicos. El término es citado por Ateneo de Naucratis (c. 230) en *Deipnosophistai IV*, 79.

angel lute (i.) ANGÉLICA.

angelic organ (i.) ARMÓNICA.

angélica (al., *Angelika*; fr., *angélique*; i., *angel lute*; it., *angelica*) Archilaúd similar a la tiorba.

♦ 2. Órgano de pequeñas proporciones y de uso popular en Alemania durante el siglo XVII, ideado en Muhlhausen por un constructor llamado Ratz.

♦ 3. Copólogo o armónica que Pockrich, su inventor, dio a conocer en 1741.

Vigente durante los siglos XVII y XVIII, el instrumento (acepción 1) venía a medir 130 cm de longitud y poseía de 16 a 17 cuerdas simples, repartidas en dos clavijeros, de este modo:



Mientras que el segundo presentaba esta disposición:



Su sonido era dulce y nítido, de ahí su designación. Se especula, sin embargo, que su nombre pudo de-

berlo a su supuesta inspiradora, la cantante y laudista Angélique Paulet (m. 1651). Ciertos estudiosos señalan que su primera construcción fue obra de un artesano de Alsacia, que desconocemos. La afinación de esta pequeña tiorba era diatónica, por segundas, y constituía una rareza; al contrario de lo que suele afirmarse, su tañido revestía complejidad, por más que Johann Mattheson (1713) señalara que su tañido era fácil y «que sus cuerdas pueden pulsarse delicadamente con la mano derecha [...], sin que la izquierda deba fatigarse mucho». Michael Praetorius (1618-1619) menciona un instrumento similar con esa misma afinación. V. Strobel editó unos *Concerten für 2 angeliken und 1 theorbe* (Estrasburgo, 1668), y en el *Manuscrito Béthune*, quizá debido a Michel de Béthune (n. 1607), virtuoso de la angélica, se conservan diversas piezas sobre el instrumento. Otros maestros



Tañedor con una angélica. Grabado de Nicolas Bonnard (siglo XVII).

que le destinaron obras fueron Jérôme Vignon y su hijo Nicolas-François, así como Guillaume Jacquesson. James Talbot, en su manuscrito (c. 1695), comentó que esta especie de tiorba era apta para la música solemne y grave, cosa tan del gusto del momento, a lo que contribuía su resonancia profunda, mezcla de laúd y arpa. Antoine Furetière, en el *Dictionnaire de musique* (1690), la describió como un elemento «composé du luth & du théorbe».

Angelika (al.) ANGÉLICA.

angélique (fr.) ANGÉLICA.

angicordio (it.) LIRA BARBERINA.

annafil ant. AÑAFIL.

annafyl ant. AÑAFIL.

En el *Poema de Fernán González* leemos:

todos fueron en campo de sus armas guarnidos,
taniendo annafyles e dando alaridos.

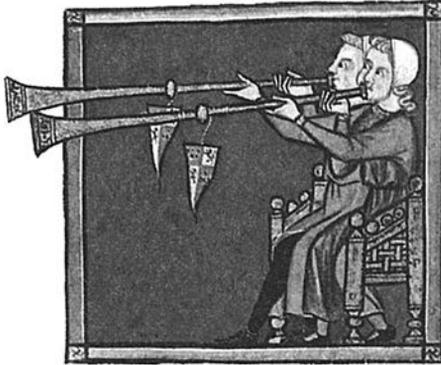
(III, «La invasión musulmana»)

annefil (cast.; cat.) ant. AÑAFIL.

anvil (i.) YUNQUE.

añafil (del ár. *nafir* o *nafir*; t., *annafil*, *annafyl*, *an-nafil*, *nafil*, *naffil*; cat. y oc., *anafil*, *nafil*, *annefil*; port., *anafil*, *anafim*, *danafil*) Trompeta morisca.

Esta voz está documentada por primera vez en el *Poema de Fernán González* y en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII). Corominas (1954) indica que *nafir* significa «señal de ataque» (de *n-f-r*, «lanzarse contra alguien»). Se trata de una trompeta recta de uso militar que fue introducida por los árabes en las penínsulas Ibérica e Itálica a mediados del siglo X. Otro hecho contribuyó a su difusión: el ir y venir de las cruzadas, que lo tomaron de Oriente. Era un aerófono equiparable a la tuba romana, de ahí que coexistiese en los primeros siglos con el término bajo latino *trumba*, y no es sino el instrumento que Filippo Bonanni reproduce todavía en 1722, aludiendo a él con el nombre de *tromba persiana*. Los textos medievales franceses lo recogen habitualmente como *cor sarrazinois* y *buisine*. En la *Crónica General* se dice: «É venían tañento trompas e añafiles». También en la *Crónica de Jaume I* se usa el vocablo con frecuencia. En *Tirant lo Blanc* (siglo XV) observamos: «E prestament manà sonar les trompetes e anafils del camp, e les naus donassen vela e anassen al cap de l'illa» (CVI). Asimismo, en el *Amadis de Gaula* (siglo XV), en el episodio en que se describe la batalla entre el rey Lisuarte y don Galvanes, los ca-



Músicos tocando sendos añafiles. *Cantigas de Santa María* (siglo XIII).

balleros que estaban en el campo «parecía hermosa gente é bien armada, que tantos añafiles y trompas sonaban, que apenas se podían oír» (III, 5). Su material de construcción era el bronce y el cobre, y con menor frecuencia la plata. En un conocido romance fronterizo (siglo XV) se dice:

¡Ay de mi Alhama!

.....
 Como en el Alhambra estuvo,
 al mismo punto mandaba
 que se toquen sus trompetas,
 sus añafiles de plata.

El término sería absorbido por los de *trompa* y *trompeta*, sobre todo a principios del siglo XVI, si bien los poetas del siglo posterior continuaron empleándolo como arcaísmo. Ello no obsta para que todavía en la *Fiesta de toros en Madrid* Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) escriba:

Añafiles y atabales,
 con militar armonía,
 hicieron salva y señales
 de mostrar su valentía
 los moros más principales.

Esta trompeta iría perdiendo su uso marcadamente militar a principios del siglo XV. Ya en la centuria anterior el añafil era instrumento de pregones; sus toques heráldicos abrían los cortejos al lado de los tambores y atabales, y su sonido era obligado en las justas y toda clase de festejos. También fue empleado como instrumento de señales. En el libro de caballería *Flores y Blancaflor* (siglo XV) se dice que «así como la oración fue acabada, mandaron tocar dos añafiles», y en *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda se habla, al lado de un ondear de banderas y de un voltear de arcabuces, de numerosos y destemplados «añafiles y tambores en entierro de capitán general». Esta palabra resulta ya anticuada para Sebastián de Covarrubias (1611), pues la recoge como un «género de trompeta, igual y derecha y sin bueltas, de que usaban los moros; eran de metal, como las demás, y las reales de plata». Su declive fue prácticamente definitivo durante el Renacimiento, época que aportó diversos tipos de trompeta.

Äolsharfe (al.) ARPA EÓLICA.

apeu (eusk.) RECLAMO.

apollon (fr.) Cordófono punteado.

Curt Sachs (1913) cree que se trataba de una especie de tiorba diatónica de veinte cuerdas, muy similar a la angélica. Parece que su invención se debió a un músico llamado Prompt, que dio a conocer el instrumento en París en 1677.

arabeba AJABEBA.

araine (fr.) ant. Aerófono de metal, especialmente la trompa.

aramentum (lat.) CAMPANA.

arba ant. ARPA.

arceliuto (it.) ARCHILAÚD.

archcittern (i.) ARCHICÍTARA.

archi Precomponente latino procedente del griego *arkho* «yo mando», que se emplea como prefijo en los vocablos compuestos.

El Diccionario de la Real Academia Española señala que con sustantivos denota preeminencia o superioridad: archiduque, archidiácono, etc. María Moliner (1984) señala que desde el siglo XVI se extendió con significado intensivo «el más (ma-

yor)». En organología adquiere este último significado, utilizado para referirse a los instrumentos graves de una familia instrumental.

archicémbalo ARCHIÓRGANO.

archicistre (fr.) ARCHICÍTARA.

archicistro ARCHICÍTARA.

archicítara (t., *archicitera*, *archicítola*, *cistro tiorba*; al., *Erzcister*, fr., *archicistre*; i., *bass cittern*, *archcittern*, *bijuga cittern*; it., *arcicetera*; neerl., *aartsciter*, *kunsciter*) Cítara vinculada a la familia de los archilaúdes, con doble clavijero, a la manera de la tiorba, con el fin de albergar unos bordones. (→ CÍTARA.)

El término fue empleado por Baltasar Gracián (1601-1658) para referir la excelencia de la poesía de Ariosto, y así, dice: «Vieron una arquicítara [*sic*] de extremada composición, de maravillosa traza, y aunque estaba baxo de otra, pero en el material artificio ni ésta la cedía, ni aquélla en la invención la excedía» (*El Criticón*, IV). Sin embargo el término archicítara refería un instrumento muy apreciado en Europa, sobre todo en países como Inglaterra, Francia y Alemania. En los Países Bajos obtuvo asimismo un gran favor. Era empleado habitualmente para acompañar el canto y para formar parte de pequeños conjuntos instrumentales en los que podía desempeñar la función del bajo continuo. A principios del siglo XVII, sobre todo en Inglaterra, fue usual un ejemplar de ancho diapason —dotado de 20 trastes metálicos por regla general— semejante al del laúd, con 14 órdenes de cuerdas metálicas que terminaban, no en la varilla-cordal, sino en una pequeña pieza de madera o bastidor sujeto al aro inferior de la caja armónica. Para este instrumento, Thomas Robinson publicó parte de sus *New Citharen Lessons* (1609). A mediados del siglo XVII tomó cuerpo en la Europa continental un nuevo bajo, mucho más ligero y delicado, provisto generalmente de 16 órdenes, cuya longitud giraba en torno a los 110 cm. La varilla-cordal adquirió una forma bimembre, es decir, estaba determinada por dos piezas, una para los órdenes centrales y otra para los bordones. Existe un bello ejemplar en el Museo de Viena, con un rosetón delicadamente labrado y una voluta floriforme. Su diapason está dividido por 25 trastes metálicos y el modo de sujeción de las cuerdas es igual al de la cítara común. Otro conocido modelo de archicítara se conserva en el Museo Instrumental del Conservatorio de Bruselas que presenta esta afinación:

primer clavijero:



segundo clavijero:



Las cuatro primeras cuerdas son dobles, y simples las restantes. La longitud total del espécimen es de 107 cm. El cistro tiorbado perviviría durante todo el siglo XVIII, y aún en los albores de la siguiente centuria mantuvo cierta vigencia, destinado sobre todo al acompañamiento. En el *Catalogue descriptif et analytique* de V. Ch. Mahillon (1909) viene referenciado uno de estos instrumentos, construido en 1804, debido a un luthier parisino llamado Renault. Su longitud es considerable: 116 cm. Otro tipo de archicítara que alcanzó una relativa difusión a partir de la segunda mitad del siglo XVIII fue un modelo de doble mango, que oscilaba alrededor de los 100 cm de longitud. Cada mástil contaba con cinco cuerdas melódicas, si bien el primero poseía tres bordones libres y cinco el segundo. Pero la archicítara y los miembros menores de su familia instrumental desaparecerán en favor de la guitarra y de los instrumentos de tecla.

archicítola ARCHICÍTARA.

archiespineta ESPINETA.

archiguitarra p. us. CHITARRONE.

archilaúd (al., *Erzlaute*; fr., *archiluth*; i., *archlute*; it., *arceliuto*, *arciliuto*, *liuto attiorbato*, *liuto grosso*; neerl., *aartsluit*) Voz genérica referida a un laúd de largo mástil, poseedor de bordones libres y clavijero suplementario, que ofrecen al laúd una extensión más amplia en su región grave. (→ LAÚD; CHITARRONE; TIORBA.)

Surgido en Italia durante el último tercio del siglo XVI, puede considerarse como una evolución del laúd. Aunque no es incorrecta su identificación con el chitarrone o la tiorba, ya que éstos forman parte de su misma genealogía, en un sentido específico, tal como determina E. Pohlmann (1968), la voz archilaúd deberá aplicarse a un cordófono de menor formato en relación con los citados instrumentos, y entenderlo como una simple ampliación del laúd convencional. Aunque su terminología presenta cierta ambigüedad, puede decirse, sin embargo, que a partir del siglo XVII, tal como lo confirma el citado autor, su nombre responde al del laúd usual a partir de ese período; tanto es así, que el apelativo italiano *liuto* fue tomado como sinónimo de *arciliuto*, dada la frecuencia de la adición de bordones libres a los laúdes con la finalidad de aumentar su registro grave. No era inusual encontrarlo en italiano con la expresión *liuto grosso* y asiduamente se daban como equivalentes los apelativos *arceliuto* y *tiorba*. El *Diccionario de autoridades* diferencia los dos términos: de *tiorba* dice que es un «laúd, algo mayor, y con mas cuerdas», y del *archilaúd* comenta con

detenimiento que se trata de «una especie de laúd, y mayor que él. Compónese y tiene además del buque ò cuerpo regular un mango, ù diapason ancho, el qual se divide en cierta manera, quedando la parte inferior para fijar las cuerdas delgadas, que son los triples y altos: y por la parte superior se extiende y dilata otro tanto mas, en cuyo remate se fijan los bordones, que son los baxos». Dicho diccionario ejemplifica esta voz en una estrofa de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) perteneciente a *Céfalo y Pocris* (Jornada II):

Pues con esse archilaúd
entonando por natura,
cantando por ce fa ut.

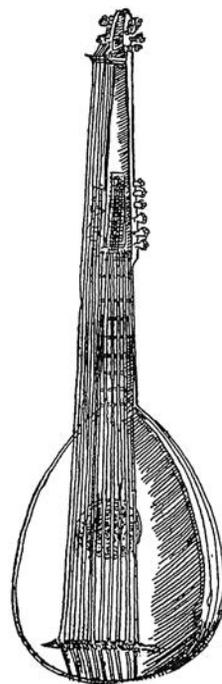
Un modelo de uso frecuente poseía el doble clavijero formando un ángulo de 90° con respecto al clavijero suplementario, que seguía recto y adosado lateralmente al diapason. Como los laúdes convencionales, estaba afinado en Sol. Uno de estos ejemplares se encuentra muy bien representado en *El tañedor de laúd*, atribuido a Isaack Luttichuijs (1616-1673) y perteneciente a la Art Gallery de Glasgow. Pero el archilaúd prototípico, por decirlo de algún modo, aparece designado en el tratado de Michael Praetorius (1619) como «Laute mit Abzügen oder Testudo Theorbata», cuya representación tiene lugar en su *Theatrum instrumentorum* (1620). De ahí que los nombres de *archilaúd* o *laúd tiorbado* —también *laúd atiorbado*— sean equivalentes. Sus órdenes fuera del diapason se bajaban una octava, cosa que no era necesaria en tipos de archilaúd como el chitarrone, dada la mayor longitud de su mástil. Las cuerdas solían ser de tripa, si bien los bordones —o parte de ellos— generalmente eran de metal. Aunque su afinación era variable, el tratadista alemán (ib.) nos remite la siguiente:



La constante identificación terminológica del archilaúd con los citados anteriormente —tanto dentro como fuera de España— hizo que a menudo fueran considerados un mismo instrumento. Su estructura cuenta con unos caracteres definidos, ya que mientras la prolongación del clavijero en la tiorba podía alcanzar los 90 cm, en el archilaúd no excedía los 60. Según indica Robert Spencer (1984) hubo archilaúdes de gran tamaño, como el construido por Martinus Harz en Roma (1665) y perteneciente a la Collection of Historic Musical Instruments de la Universidad de Edimburgo, pero el modelo usual era menos esbelto y más corto, como los de su contemporáneo Matteo Sellas, alguno de cuyos ejemplares puede verse en el Museo de la Música de Barcelona. Los archilaúdes contaban con 13 o 14 órdenes de cuerdas, siendo sencilla la prima. Tomás Vicente Tosca (1727) indicaba

que «el laúd, el archilaúd o tyorba, constan de 10 a 14 cuerdas: la cytara, guitarra y mandora, de cinco o seis; esto es lo ordinario, porque de estos instrumentos ay gran variedad [...]. Duplícanse todas las cuerdas menos la que llamamos prima» (II, 1). Contrariamente a lo que solía ocurrir en la tiorba, sus bordones eran siempre dobles. En los primeros ejemplares el resonador era de tamaño similar al del laúd, mas con el tiempo sus proporciones aumentaron ligeramente —tanto el abovedamiento de su espalda como la anchura de la tabla armónica— con la finalidad de producir una emisión más nítida de los sonidos graves, tal como se advierte en los magníficos ejemplares de Michael Rauche —uno de cuyos archilaúdes se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres— o en los de su coetáneo Johannes Jauck —alguno de los cuales se guarda en el Museo Instrumental de Bruselas—. La longitud de los archilaúdes, sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo XVII, oscilaba en torno a los 130 cm. De forma especial, el citado constructor M. Sellas sobresale por los espléndidos laúdes tiorbados de elegante ornamentación. No en vano, este tipo de instrumentos formaba parte de una sociedad culta que se preciaba de haber alcanzado una música —como así fue en realidad— propia de su *raffinatezza*.

Este espécimen vivió su apogeo a partir del último tercio del siglo XVI, hallando su declive en la segunda mitad del siglo cuando fue absorbido definitivamente por los instrumentos de tecla. Sin embargo, la iconografía presenta hasta una época bastante tardía su participación musical, tal como aparece en un lienzo de Johann Zoffany (1733-1810), *La familia Sharp* (Patronato Lloyd Baker). Su primer uso estuvo ligado a la ejecución del bajo continuo, aunque poseyó un notabilísimo repertorio solístico. A partir de la publicación de Alessandro Piccinini (1566-c. 1638), *Intavolatura di liuto et de chitarrone, libro primo* (1623), el auge de esta suerte de instrumentos fue ciertamente significativo. Aparte de su ejecución a «solo», el archilaúd representó una alternativa frente a otros



Grabado que reproduce el tipo de archilaúd, denominado «Testudo Theorbata» por Michael Praetorius en su *Theatrum instrumentorum* (1620).

instrumentos, en especial de tecla, que cumplían la misión del bajo continuo. Las obras de compositores como Giovanni Battista Fontana (m. 1631), de su discípulo Biagio Marini (c. 1597-1655) o el anterior Salomone Rossi (c. 1570-c. 1630), por referir unos ejemplos, solían acompañarse con este instrumento, aunque muchas veces su nombre aparece como sinónimo de otros ejemplares de mayor proporción. Todavía en una época tardía hallamos títulos como los de Charles Dieupart (c. 1670-1740), *Six Suites de clavessin... pour un violon et flûte avec une basse de viole et un archiluth* (s. f.), que el editor Roger imprimió en Amsterdam. Era frecuente en la tarea del acompañamiento musical la sustitución de un teclado o de un bajo de viola da gamba por un archilaúd, si bien en ocasiones, como aparece en la formación de Ch. Dieupart, se tañían juntamente. Pese a la presencia de otros instrumentos, hallaría una progresiva implantación a la hora de desempeñar el bajo continuo en las sonatas y tríos escritos en tiempos de Arcangelo Corelli (1653-1717) y de su coetáneo Giuseppe Torelli (1658-1708), autor de unos *Capricci musicali per camera a violino o viola ovvero arciliuto*. En su tratado, Pablo Nasarre (1723-1724) señala que «ay variedad de instrumentos, con que se acompañan las voces naturales, unos, que en ellos se executa simplemente la voz que está escrita, como son las vihuelas de arco, violones, baxones. Otros ay que no sólo se toca la voz, que está escrita, si no es que sobre ella se ponen las que pertenecen a las otras partes de la Música, como es en el órgano, arpa, lira, archilaúd» (III, 19). Y en el capítulo siguiente observa que «quando es la voz sola la que canta [...] el instrumento se proporciona con ella, de tal modo, que dexándose oír la consonancia, y armonía del instrumento, no impida el que los oyentes entiendan la letra, que se canta, ni la melodía de la voz. Ay unos instrumentos en que se puede executar más cómodamente, que en otros, como en arpa, archilaúd o lira, que se puede herir en dichos instrumentos con más, o menos violencia; pero en los órganos y clavicordios, cuyas voces no están tan expuestas a la violencia de pulsarlos, se suple, con aumentar, o disminuir las voces, según lo pidiere el caso». R. Spencer (ib.) enumera algunas compilaciones significativas para el instrumento, como la de Claudio Saracini (1585-d. 1649) —autor de la colección *Musiche in stilo recitativo* publicada en Venecia—, quien daría a la luz un libro de tablatura para el archilaúd en el año 1614, al igual que lo hiciera Domenico Maria Meli (fl. 1602) en los años de 1614, 1616 y 1620, un músico más conocido por su producción vocal que instrumental. Asimismo, según la indicación del citado estudioso, Georg Friedrich Händel (1685-1759) habría incluido una parte de archilaúd en su cantata *Clori, Tirsi e Fileno*, y probablemente hiciese uso del mismo instrumento en el oratorio *Athalia* de 1733.

archiluth (fr.) ARCHILAÚD.

archimandola MANDOLINA.

archiórgano (del it. *arciorgano*) Instrumento formado por seis teclados que dividían la octava en 31 grados, y, de acuerdo con la teoría griega, poseía los géneros diatónico, cromático y enarmónico.

El término fue acuñado por su inventor el músico y teórico Nicola Vicentino en su *Descrizione dell'arciorgano* en 1561. Anteriormente, N. Vicentino, maestro de capilla de la corte de Ferrara, había realizado pruebas parecidas con un clave; entonces su artilugio fue denominado *arcicembalo*, en español *archicémbalo*, del que da noticia en *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555). Pietro Cerone (1613) señaló que «el archicémbalo es un instrumento que por primera vez espanta a cualquiera eminente organista, por ver una tan grande cantidad de cuerdas y también tan grande número de semitonos; y se pierde de tal manera que queda abobado y no sabe que hacer. Pero nunca se sintió tan acabada Harmonía, sino quando el señor Luzzasco Luzzaschi lo tañía con toda excelencia; concertando en algunas composiciones hechas a tal fin». Este gran clave, que el músico debía tocar de pie, reclamó años después la atención de Giovanni Battista Doni, inventor de la lira barberina. Doni, que redactó su valioso *Compendio dell' trattato dei generi e dei modi della musica*, simplificó el invento de Vicentino reduciéndolo a tres teclados. Casi contemporáneamente a Doni, otro teórico, Fabio Colonna, ideó un archicémbalo capaz de dividir la octava en 17 partes, al que llamó *pentekontachordon* (50 cuerdas). Pero Vicentino también tuvo sus detractores, siendo el más destacado el teórico portugués Vicente Lusitano; éste, mientras se hallaba en la capilla vaticana de Roma en 1551, mantuvo una fuerte controversia con el inventor de los seis teclados, al que juzgaba de artificioso. Lusitano estimaba unas reglas menos alambicadas y sobre todo más prácticas. Dos años más tarde dio a conocer la *Introduitione facilissima e novissima di canto fermo, contrapunto semplice e in concreto con regole per fare fughe*. Athanasius Kircher (1650), de espíritu científico, dedicó un capítulo —«De abaco phanharmonic Nicolai Vicentini»— a dicho instrumento en su tratado.

archiquier (fr.) ESCAQUE.

archiviola CLAVIOLA.

archiviola de lira LIRONE PERFETTO.

archlute (i.) ARCHILAÚD.

arci (it.) ARCHI.

arcicembalo (it.) ARCHICÉMBALO.

arcicetera (it.) ARCHICÍTARA.

arcchitarra (it.) CHITARRONE.

arcileuto (it.) ARCHILAÚD.

arciliuto (it.) ARCHILAÚD.

arcimandora (it.; t., *arcimandola*) MANDOLINA.

arciorgano (it.) ARCHIÓRGANO.

arcispinetta (it.) ESPINETA.

arciviola contrabbassa (it., ant.) CONTRABAJO.

arciviola di lira (it.) LIRONE PERFETTO.

arcviolata lira (it.) LIRONE PERFETTO.

arghul (ár.) CLARINETA.

arigot (prov.; t., *larigot*) Flautín de carácter popular.

Este instrumento fue usado en Francia —especialmente en Provenza— y en los Países Bajos desde el siglo XVI. El músico que lo tañía se acompañaba de un pequeño tamboril. Thoinot Arbeau señaló al inicio de su célebre *Orchésographie* (1588) que el arigot es una pequeña flauta idónea para tocar junto al tambor, muy adecuada, por el sonido penetrante y agudo, en el repertorio de danza, de la que subraya su paso y movimiento. Por su parte, Antoine Furetière cuenta en el *Dictionnaire de musique* (1690) que esta flautilla «campestre» es a menudo citada entre los muchos instrumentos musicales de carácter militar («trompettes, litües, clairons, cors, & cornets, fifres, arigots, tambours, atabales, nacaires, timbales, &c.»). El mismo autor señala que como vocablo derivado de éste, adquirió el nombre de larigot, término dado a un registro de órgano («qui est de 48. tuyaux, qui font un siflement fort aigu»), y que, precisamente, la expresión «boire en tire larigot», en referencia al beber mucho, se debe a que al buen beber se le llama en argot «silbar» (*sifler*), en alusión al fuerte e intenso silbido de dicho registro organístico. Furetière, en su búsqueda etimológica, indica que es posible que su procedencia se halle entre los godos, que mataron a Alarico, y con ello gritaban «¡A ti Alaric Got!», y de ahí, por corrupción, «à tire larigot». Mahillon (1909) describe un arigot «donné en 1608 par les Archiducs Albert et Isabelle a la Gilde de St-Sébastien, a Lokeren», que está fabricado con un hueso de cordero y lo refuerzan unos anillos de plata. El instrumento, que es una copia, tiene seis agujeros:



cuatro de los cuales se hallan en la parte posterior del instrumento, y debajo los restantes. Su longitud es de 15,4 cm.

armonía VIOLA DE RUEDA.

armónica (t., *armónica de cristal, copólogo*; al., *Glasharmonika, Harmonika*; fr., *harmonica, ve-rillon*; i., *glass harmonica, harmonica*; it., *armónica*) Instrumento en el que la emisión sonora se produce por medio de la frotación de piezas de cristal (tubos, discos, vasos).

Es notable que a partir del siglo XV se pusiera de moda en Europa percudir o frotar una serie de vasos de cristal, que se llenaban con distintas cantidades de agua con el propósito de lograr diferentes afinaciones. Esta práctica fue todavía muy usual en Gran Bretaña durante el siglo XVIII. Uno de los antecedentes del instrumento aparece mencionado por Franchino Gaffurio (1451-1522) en su *Theorica musicae*, publicada en 1492. Este ilustre estudioso presenta en uno de sus grabados un juego de vasos que contienen distinta proporción de agua, a fin de alcanzar diferentes alturas de sonido. Un músico los percute con unas varillas. Algunos autores antiguos sitúan su origen en Persia. De todos modos, la armónica conocida en Occidente, cuyo sonido se obtiene mediante la frotación de los dedos humedecidos —a veces se empleaba un arquillo— sobre el borde de unos discos o vasos de cristal, comenzó a tomar cuerpo en el siglo XVII en Inglaterra, y suele señalarse a Richard Pockrich, en la siguiente centuria, como su impulsor e innovador.

A las mejoras de éste siguieron especialmente las de Benjamin Franklin (1706-1790), quien hacia 1761 cambió los vasos por discos de cristal, que se hallaban atravesados por un eje giratorio accionado mediante un pedal. La serie de discos discurría dentro de una caja rectangular de madera. Hay un bello ejemplar, construido hacia 1780, en el Horniman Museum londinense. En el Museo del Conservatorio de Bruselas se encuentra otro espécimen compuesto por 46 discos cóncavos de distinto tamaño, distinguiéndose los que producen notas cromáticas por llevar en su borde un filete dorado. Esta armónica de Franklin, construida en Alemania, posee una longitud de 128 cm; el ancho de la caja es de 46 cm, mientras que la altura es de 95 cm. Su extensión:



V. Ch. Mahillon (1893) dio noticia de otra armónica de caja trapezoidal y de menores dimensiones que posee 22 láminas de cristal y que producen la siguiente serie:



A mediados del siglo XVIII los conciertos en que se exhibía la armónica de cristal eran frecuentes; el público apreciaba el singular sonido, de suma transparencia, de este instrumento que llegó a tener virtuosos ilustres, como Franck Dussek y Marianne Davies. El propio Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ofreció algunas audiciones y le dedicó pequeñas partituras, al igual que lo hiciera Wolfgang A. Mozart (1756-1791). El compositor de Salzburgo, mientras preparaba *Die Zauberflöte* (K. 620), compuso un quinteto para armónica, flauta, oboe, viola y violonchelo (K. 617) formado por dos movimientos, un adagio en do menor y un rondó allegretto en Do mayor; la obra fue escrita para una joven ciega, Mariana Kirchgassner, que alcanzaría mucha celebridad en Londres. Tal vez en mayo de 1791 puedan fecharse dos partituras más de Mozart para el instrumento: un adagio que lleva el título de *Fantasia* (K. 616a), en Do mayor, y un adagio en esa misma tonalidad (K. 356). Una obra pionera interesada por el principio acústico del instrumento es la de G. Harsdorffer, *Deliciae physico-mathematicae* (1677). A. Ford, coetáneo de Gluck, editó un método en Londres titulado *Instructions for the Playing of the Musical Glasses* (1761), mientras que Rolling nos habla de un nuevo instrumento, una armónica de campanas de cristal, del cual fue inventor; su texto (*Ueber die Harmonika*, 1787) se publicaría un año antes del primer gran estudio sobre la armónica debido a Johann Christian Müller (*Anleitung zum Selbstunterricht auf Harmonika*). Todavía en el siglo XVIII Heinrick Klein describía una armónica con teclado, de la cual dio referencia en *Allgemeine musikalische Zeitung* publicado en julio de 1799. El mito que se forjó a finales del siglo XVIII en torno a este instrumento, según el cual el extremo sonido agudo y transparente desequilibraba a los músicos que lo tocaban, llevándolos a la locura, hizo que en 1830 fuera prohibido en Gran Bretaña por decreto. Aunque caída en desuso, Richard Strauss (1864-1949) utilizó la armónica de cristal en su ópera *Die Frau ohne Schatten* (1917).

armonica a bocca (it.) BIRIMBAO.

armónica con teclado ARMÓNICA.

armónica de boca BIRIMBAO.

armónica de campanas ARMÓNICA.

armónica de clavos VIOLÍN ARMÓNICO.

armónica de cristal ARMÓNICA.

armónica de Franklin ARMÓNICA.

armónica de madera GINEBRA.

armonie (fr.) VIOLA DE RUEDA.

Así se denominó la viola de rueda en Francia, durante los siglos XII y XIII, debido a la multiplicidad de sus sonidos. En el sentido de conjunción

sonora y con igual grafía encontramos un ejemplo en Chrétien de Troyes (siglo XII), que Curt Sachs incorpora en su *Reallexikon der Musikinstrumente* (1913). En el capítulo en que se describe la «Victoria de Erec y reconocimiento de los héroes», perteneciente a *Erec et Enide* (c. 1170), vv. 6330-6333, leemos:

Rotes, vieles, harpes sonent,
guiches, sauteries, et cinfonies,
et trestotes les armonies,
qu'en poist dire ne nomer.

Suenan las rotas, arpas y vihuelas,
las gigas, salterios y cinfonias,
y cuantas violas
que uno pueda nombrar.

aro de sonajas PANDERETA.

arm viol (i.) VIOLA DE BRAZO.

Armgeige (al.) VIOLA DE BRAZO.

arpa (del fr., *harpe*, y éste del fránq. *harpa*, rastriillo, arpa; al., *Harfe*; i., *harp*; it., *arpa*) Cordófono punteado, cuya denominación ha alcanzado un valor genérico a través de los siglos.

Corominas (1954) apunta su primera documentación en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII), donde aparece como *farpa*:

El plut de los juglares era fiera riota:
y havié sinfonias, farpa, giga e rota,
albuges e salterio, cítola que más trota,
guitarra e viola que las cuitas enbota.

(1545)

«La aspiración inicial —señala Corominas— indica que el vocablo hubo de formarse del francés antiguo y no heredarse del gótico, donde no está documentado; el latín tardío *harpa* puede venir del germánico occidental.» El significado originario en germánico fue el de «instrumento curvo o que se toca con los dedos curvos», de donde oc. antic. *arpa*, «rastriillo», fr. *harpe*, «garrar», *harper*, «agarrar», «desgarrar». En el *Poema de Alfonso Onceno*, escrito para celebrar las nupcias del monarca que tuvieron lugar en 1328, en el monasterio burgalés de Las Huelgas, leemos:

otros estromentos mill
con la farpa de don Tristán.

Esta grafía se conservó hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XV. Así, por ejemplo, Íñigo López de Mendoza (1398-1458) escribe:

E la farpa sonora
que tal retinto tenía,
en sierpe se convertía
de la gran syrte arenosa.

(*El sueño*, XIII)

Juan de Mena (1411-1456), por su parte, señala:

Demostrose Tubal primer yntentor
de consonas bozes e dulce harmonia;
mostrose la farpa que Orpheo tañia
quando al ynfierno lo truxo el amor.

(*Laberinto de Fortuna*, CXX)

También refiriéndose al mito del dios tracio, Gómez Manrique (c. 1412-c. 1490) decía en una *Canción*:

E muy mayor alegría
Euridice sentiria
con la farpa sonora,
que yo con tan dolorosa
e feroce melodia.

La grafía coexistió con la de *harpa*; el propio marqués de Santillana, en el *Dezir que fizo en loor de la reyna de Castilla*, anota:

Caliope se levante,
e con la harpa de Orpheo
las vuestras virtudes cante,
reyna de gentil asseo.

En los siglos xv y xvi tuvo notable vigencia. Juan del Enzina (1468-1529) habla en 1496 del

harpa, monaulo sonoro,

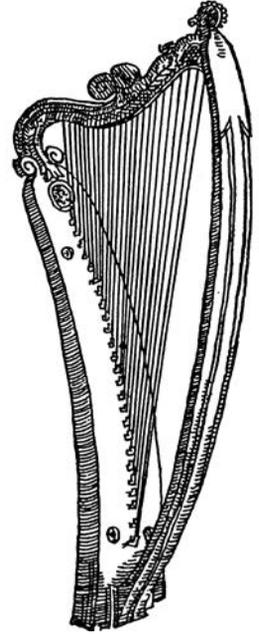
(*Triunfo del Amor*)

y todavía Sebastián de Covarrubias (1611) escribe el vocablo de este modo, tomado del latín tardío, al igual que sucede en el *Diccionario de autoridades*, si bien para el siglo xviii representaba un arcaísmo. La descripción del instrumento hecha en el citado diccionario es especialmente clara, pues dice que es de «figura casi triangular, cuyo cuerpo es compuesto de un número de costillas de madera, formando una manera de ataúd, que se une por encima de una tabla delgada, hechos en ella algunos agujeros grandes para que salga la voz, y en el medio otros agujeros chicos, donde se afianzan las cuerdas con unos botoncillos, las cuales van a parar a la cabeza que está unida a lo más estrecho del cuerpo, y por la parte opuesta sostenida de un mástil, que remata en el lado más ancho, con que forma la figura. La cabeza es de madera más fuerte, y tiene tanto número de agujeros en una, dos o tres hileras

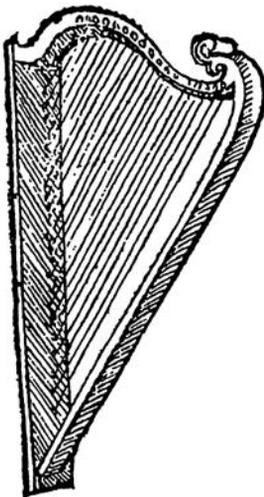
(según las órdenes del harpa) quantas ha de tener cuerdas, que se afianzan con unas clavijas de hierro, que movidas con el templador ponen el instrumento acorde, el qual se toca con ambas manos, abrazándose con él por la parte del cuerpo más estrecha. Las hai de una, dos, y tres órdenes, que son las hileras que tiene de cuerdas: en la primera tiene veinte y nueve, que componen quatro octavas. Es instrumento harmonioso, y en el sonido semejante a la espineta, porque todas las cuerdas van subiendo en semitono, y por esso

le llaman algunos espine-ta levantada».

Por su antigüedad, el arpa ha sido un instrumento emblemático, asociado por distintas civilizaciones a orígenes ultraterrenos; así, Juan Eduardo Cirlot indica en su *Diccionario de símbolos* (1968) la identificación del instrumento con la escalera mística, pues «tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial, por la cual los héroes de la Edda querían que se depositara un arpa en su tumba (para facilitar el acceso al otro mundo)». Por su parte, Cesare Ripa (c. 1560-c. 1625) representa el «Placer» en la *Iconología* (1613) del siguiente modo: «Un joven con rizada cabellera, que es del color del oro, viéndose ésta adornada bellamente con numerosas flores y rodeada de perlas [...]. Ha de verse desnudo y con alas en la espalda, las cuales han de hacerse de diversos colores. Lleva un arpa en las manos, y además va calzado con sandalias de oro [...]. Se pinta con un arpa por la extremada dulzura de su sonido, correspondiéndose en esto con Venus y las Gracias; pues recrea los ánimos y deleita los espíritus como lo hacen aquellas». El moralista Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) se sirvió del arpa como elemento metafórico: en una de sus *Empresas políticas* (1642) manifiesta: «Forma el arpa una verdadera aristocracia, compuesta del gobierno monárquico y democrático. Preside un entendimiento, gobiernan muchos dedos, y obedece un pueblo de cuerdas, todas templadas y todas conformes en la consonancia, no particular, sino común y pública, sin que las mayores discrepen de las menores. Similar a la arpa es una república [...]; es conveniente que el príncipe prudente temple las cuerdas así como están [...]. Desta arpa del reino resulta la majestad, la cual es una armonía nacida de las cuerdas del pueblo y aprobada del cielo [...]. Parte es también desta arpa, y no la menos principal, el palacio; cuyas cuerdas, si con mucha prudencia y destreza no las tocare el príncipe, harán disonante todo el gobierno [...]. Conocido pues este instrumento del gobierno y las calidades y consonancias de sus cuerdas, conviene que el príncipe lleve por ellas con tal prudencia la mano, que todas hagan una igual consonancia, en que es menester guardar el movimiento y el tiem-



Arpa de 24 cuerdas reproducida en el compendio de Michael Praetorius (1620).



Arpa. Sebastian Virdung (1511).

po, sin detenerse en favorecer más una cuerda que otra de aquella que conviene a la armonía que ha de hacer, olvidándose de las demás» (LXI).

El arpa es uno de los cordófonos punteados más singulares, tanto por su configuración —sus cuerdas están tendidas en regular progresión entre unos bastidores o montantes que forman ángulo— como por sus orígenes y expansión. En Mesopotamia surgió el embrión del instrumento, si bien su morfología fue diversa; dos tipos de arpa, la angular y la arqueada, junto a un tipo primitivo de lira de forma fundamentalmente cuadrada, se convirtieron en los instrumentos dilectos empleados en la música culta. En el Cementerio Real de Ur (c. 2500 a. de C.) fueron hallados ejemplares en relativo buen estado de conservación, que presentan en sus cajas de resonancia guarniciones de oro y rica decoración. Hoy sabemos que desde el segundo milenio antes de Cristo, tanto en Babilonia como en Asiria y el norte de Siria, hubo textos indicativos acerca de las distintas cuerdas del arpa, cuyo número podía ascender a nueve, y de su posible relación interválica.

Los términos babilónicos han llegado hasta nosotros también en vocabulario hurrita. Aunque los escritos son de difícil interpretación y por ello no ha sido posible su traslación a nuestra escritura musical, parecen indicar ocasionalmente la exigencia de una doble cuerda. Uno de los ejemplares híbridos de arpa encontrados en Ur, hoy conservado en el Museo de Iraq, posee una caja acústica en forma de embarcación, rematada por una cabeza de buey; dos brazos en ángulo, unidos por un travesaño, conforman el famoso ejemplar de arpa sumeria. La genealogía de este tipo de arpas es probable que se remonte a cuatro mil años antes de Cristo. En el mismo museo —hoy en el Louvre— se guardaba otro tipo de arpa (c. 1900 a. de C.) representado en una pequeña terracota procedente de Eshnunna, que muestra a su tañedor sentado tocando un espécimen vertical de siete cuerdas. Un arpa horizontal más o menos evolucionada la hallamos en los relieves del palacio de Nínive, cerca de Dur-Sharrukin, cuya antigüedad puede fecharse alrededor del 700 a. de C. Las cuerdas, en número de ocho, están ubicadas horizontalmente con respecto a la posición del músico, que la toca de pie; su caja acústica es estilizada, rectangular, y el mástil está constituido por una pieza cilíndrica que imita a modo de fantasía un brazo humano. Las más antiguas arpas sumerias responden a los nombres de *zagal* y *zagsal*, esta última vertical, derivación del arco guerrero, que fue sumamente usada en la música de los templos junto a un tipo de lira denominado *algar*. En un largo *Himno a Inanna*, se dice:

Con abundancia, gusto y alegría preparan los
[manjares,
disponen un banquete exquisito ante ellos,
y los cabezas negras se sitúan ante ellos.

Con resonantes instrumentos que ahogan las
[tormentas del Sur,
con el *algar* de suave sonido, ornamento del
[palacio,
con el *zagsal*, fuente de la alegría de los hombres,
los músicos tocan para ella un canto que recogija
[el corazón.
(Décimo *Kirugu*)

Es probable que el tipo de arpa *zagsal* penetrara en Egipto hacia el 1890 a. de C., gracias a los caminos trazados por las tribus semitas. El arpa arqueada pasó hacia las tierras de Menfis y El Amarna relativamente poco evolucionada, pero el tipo angular llegaría a dichas latitudes en forma bastante desarrollada en época de Tutankamón, siendo ya en el año 1250 a. de C. un instrumento de seis o más pies de altura provisto de 10 a 12 cuerdas. Ese mismo ejemplar, aunque de menor tamaño, se propagó por el Asia central. A lo largo de las dinastías del Antiguo Egipto, desde el tercero y segundo milenio hasta el siglo XI a. de C., el arpa fue un instrumento muy cultivado. En los cultos dedicados a Isis y Osiris eran usuales los cantos e himnos, análogos a los *ersemma* sumerios, acompañados por el arpa; los ejemplares de influencia mesopotámica fueron denominados *tebunih*, pero otros modelos de mayor tamaño fueron suplantándolos. Algunos especímenes, a juzgar por las pinturas funerarias de la tumba de Rekhmara Cheik Abd-el-Qournah, median la estatura de un hombre. Los tipos evolucionados se tañeron de pie. Tengamos en cuenta que la evolución de esta suerte de cordófonos fue lenta pero constante, lo cual produjo una variada morfología y aun terminología, que sigue siendo una fuente de confusión. Bástenos contemplar la distancia cronológica que separa el modelo primitivo sumerio, en forma de embarcación, de la *nabla* —el hebraico *asor*—, instrumento que arraigó intensamente en el Reino Nuevo de Egipto, entre los siglos XVI-XI a. de C. Su caja de resonancia estaba situada oblicuamente y contaba con 12 cuerdas. El instrumento, que es mencionado en el Libro de Samuel, nació con probabilidad en Cilicia y territorios próximos. Estrabón (c. 60 a. de C.-c. 25 d. de C.) cita el vocablo y le otorga origen fenicio. Los hebreos la empleaban para participar en los *mismarot*, conjuntos instrumentales que secundaban el canto de los sacerdotes. El término *nabla*, que también encontramos con las grafías: *nablia*, *nablio*, *nablum*, *nabulon*, *nabulum*, *nebal*, *nebel*, *nevel*, etc., se extendió de tal modo que llegó a tener carácter genérico y fue aplicado a diferentes cordófonos.

Por influencia de dicha voz, es frecuente encontrar en la Edad Media el nombre latinizado como sinónimo de *salterio*, *arpa*, *lira*, etc. En el *Carmen de Nubentibus* (siglo VII) leemos:

Cithara iubilium cymbalum concrepa,
Cithara resona nablum tripudia

Excelso Domino que regit omnia
Per cuncta semper saecula.

La cítara jubilosa hace sonar los cimbalos,
la cítara ruidosa hace saltar al arpa.
Al Dios excelso rey de todas las cosas,
por los siglos de los siglos.

Asimismo, el arpa penetró en Grecia a través de Licia, Lidia y el mar de Mármara; otra vía de entrada fue el Mediterráneo desde Egipto. En la civilización griega se dieron distintos tipos de arpa —que nunca llegaron a alcanzar el favor de la cítara y la lira— siendo el principal conocido con el nombre de *pektis*, a la cual se alude ocasionalmente con la voz genérica de *trigonon*. Pero la mayoría de las opiniones defienden que la verdadera difusión del arpa en Europa se produjo, proveniente de la zona nororiental asiática, a través de los países nórdicos, llegando a Irlanda bastante bien definida en el siglo v y consolidándose en el siguiente. Una de las primeras representaciones del arpa en Europa fue localizada en el monasterio de San Blas, en la Selva Negra, que su descubridor, el musicógrafo Martin Gerbert (1720-1793),



recoge en *De cantu et musita sacra a prima ecclesiae aetate usque ad presens tempus* (1774). En los siglos posteriores su desarrollo fue lento y hasta el siglo ix su estructura no quedó consolidada; fue a partir de entonces cuando se fijó un modelo de arpa continental formado por una caja de resonancia, consola y columna, con un cuerpo algo más ligero que el del tipo de arpa arraigado en Irlanda denominado *cláirseach*. No obstante, el modelo usual del arpa románica era corpudo y de tamaño pequeño. Las miniaturas la reproducen con una caja bastante curva y una columna notablemente arqueada, como sucede en el beato del Burgo de Osma (siglo xi). No dista mucho del espécimen representado en las *Cantigas* del rey Sabio (m. 1284), en la número 380 del códice b I 2 de El Escorial. Algo más tarde, en el *Bréviaire Domincain* (c. 1300), conservado en la Biblioteca Municipal de Toulouse, encontramos un instrumento muy parecido en manos del rey David, pues el arpa fue considerada atributo suyo durante toda la Edad Media. Así, en la misma época, en la que aparecen innúmeras representaciones del mismo tema, vemos al rey citado con un arpa en el *Opus anglicanum* (c. 1330) que se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres y que presenta una gran semejanza con las anteriores. María R. Álvarez (1982) ha observado que durante los siglos xii y xiii las muestras iconográficas de Galicia y Asturias guardan similitudes con las arpas anglosajonas, mientras que en el norte catalán, Alto Aragón y Navarra destaca la presencia de dos

clases de instrumentos, uno pequeño y de columna marcadamente curva, de probable influencia francesa, y otro más estilizado y grande, cercano al arpa de los siglos posteriores.

Así, en el xiv, encontramos dos formatos bien definidos, uno grande, como el precioso ejemplar que figura en un bordado conservado en el Museo Histórico de los Tejidos, en Lyon, titulado *El sueño de José*, y otro menor, portátil, que aparece en una miniatura —«La adoración del ídolo»— de *Nouviaux dis amoureux*, de Guillaume de Machaut (c. 1300-1377), perteneciente a la Biblioteca Nacional de París. Durante el siglo xv se conocieron diversas arpas de distintos tamaños que hoy agrupamos bajo la denominación de *arpas góticas*. Eran de carácter diatónico y las más grandes abarcarían casi una extensión de tres octavas y media. Su aspecto era más delicado y elegante que el del arpa románica, poseían una columna prácticamente recta y la longitud, en el caso de las arpas portátiles, oscilaba alrededor de los 70 cm. La afinación de sus cuerdas venía a ser aproximadamente:

Uno de los ejemplos más conocidos aunque tardíos del instrumento se encuentra en *El jardín de las delicias* del Bosco (1450-1516), guardado en el Museo del Prado; entre sus cuerdas, una turbadora figura humana aparece suplicada.

La técnica de ejecución durante la Edad Media fue varia; por lo común, mientras los dedos de la mano derecha pulsaban las cuerdas, la izquierda era usada también a modo de cejilla con el fin de acortar la longitud de aquéllas, logrando así, además de un sonido distinto, la emisión de armónicos. Para subdividir la cuerda tañida se empleó el pulgar, con el cual, junto con el índice y el medio, se realizaba la digitación. Los sonidos se apagaban con las manos extendidas. Los juglares y ministriles de arpa eran ciertamente numerosos, por cuanto fue uno de los instrumentos más apreciados del Medioevo dentro de la música culta. Ello hace que los documentos que atestiguan su presencia en la vida musical sean muy abundantes. Por lo que respecta a los reinos hispánicos, sabemos de la gran profusión de estos ministriles. María C. Gómez (1979) señala que en el reino de Cataluña y Aragón los arpistas gozaron de gran estima. Durante la regencia de Pedro IV y Juan I aparecen varios instrumentistas ingleses de arpa, entre los que figuraban excelentes juglaresas, como Agnès, Caterina y Margarita. El predecesor de Juan II, Alfonso el Magnánimo, tuvo adscritos a su servicio un buen número de ministriles de arpa, como Anequi, Johani *de la harpa y del baci*, Matheu Tragitador, Gauter, Laquet de Troys, Pere

de Bar —éstos sirvieron también a Carlos II de Navarra—, Martí Armer y Thomas, predilecto del rey. Relacionado con la casa catalanoaragonesa, encontramos a uno de los más ilustres maestros arpistas y excelente compositor de finales del siglo XIV, Jacomí de Senleches, del cual se conservan algunas obras en los códices de Módena y Chantilly. Senleches, que contribuyó a la difusión del instrumento, permaneció durante algún tiempo al servicio del cardenal de Aragón, y en una orden de pago a su favor leemos: «100 libras a Jacomin de Senleches, juglar de harpa, para regresar a donde se encontraba el cardenal de Aragón, su maestro» (ib.).

El ir y venir de los músicos era extraordinariamente frecuente; recorrían largos caminos para tocar en las más diversas cortes. Muchas veces estos viajes eran fruto de la cortesía de un mandatario que ofrecía sus ministriles a otras dignidades, como una prueba de favor. Así, en la casa de la reina Sibila, en 1381, tenemos a Johani Auber, juglar de arpa al servicio del rey castellano. La reina doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo, envió a «Adoard de Vallsecha, sonador d'arpa, en casa de la senyora reyna» a la ciudad navarra de Tafalla en 1429, con el fin de acompañar a una juglaresa llamada Violeta. El mismo rey Alfonso había escrito una carta desde Teruel, fechada el 8 de agosto de 1428 y dirigida a su tío Juan I de Portugal, en la cual le pide la mejor atención para Perrinet de Prebostel, «sonador de órganos de nuestra capella, e Michelet de Netanvila, sonador de arpa de casa nuestra». Higini Inglés (1970) señala que también en la corte navarra los arpistas fueron abundantes, en especial durante los reinados de Carlos II y Carlos III; cabe citar a Johan Ober, Juan Aulet, Pere de Bar, Johan de Bar, Guillem de Holanda, Pierre de Carriere, Juanon de Ezpeleta, Pericón y otros más. El 8 de febrero de 1384 el rey navarro Carlos el Malo donó 30 florines «a una inglesa, juglaresa del harpa, en Olite», otorgando además 40 libras a Maestre Tomás, «sonador de harpa inglés». Por su parte, Pedro Calahorra (1978) da noticia de Johan de Aznar, Pedro Arnal y Johan Morán, músicos de arpa que se citan en la *Cédula de los juglares y músicos que acompañaron el día de la procesión del Corpus* en 1513, en la ciudad de Zaragoza, a quienes les fueron pagados tres sueldos a cada uno. En otra cédula de 1550, también zaragozana, el mismo estudioso relaciona un total de nueve arpistas, a los cuales se les pagó ocho sueldos: Pedro Hernández, Juan Ferrer, Alonso de Pozo, Juan Amigo, Luis Navarro, Juan de Jara, Miguel de Juan y «al criado de D. Juan Manente y a su hijo». La frecuente aparición del arpa en los inventarios reales en toda Europa es significativa. Por ejemplo, en un recuento de bienes de Alfonso V efectuado en 1424 hallamos «el arpa doble a tres tirres» y otra «de fust d'oro ab alguns marquets de

diversos colors» (María C. Gómez, ib.), ejemplares fabricados probablemente por uno de los constructores más famosos de su tiempo, Johan Comes.

Durante el Renacimiento llegarían a originarse dos tipos de arpa bien definidos, la de carácter diatónico —con 25 o 27 cuerdas— y más tardíamente la cromática, que poseía dos órdenes, el primero provisto de 27 o 29 cuerdas diatónicas y de 15 o 18 cromáticas el segundo. Debido a sus cualidades musicales, llegaría a competir dignamente con los instrumentos de teclado, sobre todo a partir del último tercio del siglo XVI. Más económica que un clave o que un clavicordio, y equiparable en número de notas a dichos instrumentos, fue ganando terreno dentro de la música instrumental y de acompañamiento, por delante de la vihuela y del laúd. El arpa llegó a convertirse en un signo de distinción, de delicadeza, como lo denotan los numerosos pasajes de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (c. 1520-1561), en que los personajes tañen su instrumento en espacios recogidos, movidos por la melancolía. Así, Aristeo, «en llegando a él las hermosas ninphas, comenzó a tañer en una harpa que en las manos tenía, muy dulcemente, de manera que los que la oyan, estaban tan agenos de sí que a nadie se le acordava de cosa que por él viesse passado» (IV). Como veremos, con el tiempo desarrollará una labor importante en el bajo continuo, y no sólo en España, sino en la música barroca europea. Un lienzo de R. Thimm titulado *Los músicos* y conservado en el castillo de Gauno, en Dinamarca, demuestra el verdadero protagonismo del instrumento en dicha función. Junto a una flauta travesera, un laúd y un bajo de viola da gamba, el arpa, en primer plano, forma parte preeminente del conjunto instrumental pintado por Thimm.

Pero estamos todavía en el siglo XVI, cuando Martin Agricola (1529) ofrece unas relativamente bien detalladas referencias sobre el arpa. Sin embargo, no será hasta 1555, año en que el organista Juan Bermudo publica en Osuna su importante *Declaración de instrumentos musicales*, cuando tengamos verdadera noticia del arpa. Por su relevancia, ofrecemos una transcripción fragmentaria de dicho tratado, una de cuyas partes se destina al «Arte de entender y tañer la harpa». Dice: «Para entender la harpa: muchas cosas se requieren saber, que en ciertos capítulos repartire. En este tractare la inteligencia de la harpa con algunas cosas a estos dependientes y anexas. No ay numero de cuerdas determinado para este instrumento. Algunas veces le ponen veynte y quatro, que son toda la mano y las quatro cuerdas abaxo de gama ut para hazer las clausulas, los modos naturales con octava. Otras harpas traen veynte y siete cuerdas. Para entender tales cuerdas no ay mas que saber: sino cognoscer el juego blanco del monachordio.