
REFLEXIONES SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA NOTACIÓN MUSICAL EN EL ANTIGUO EGIPTO

I.- Primera parte

Agustín Barahona Juan

INTRODUCCIÓN

El autor del presente trabajo no pretende que éste sea más que lo que su título general indica, una serie de reflexiones sobre este apasionante tema a la luz del pensamiento musicológico. Si bien es cierto que en el estado actual de nuestros conocimientos no podemos probar aún la existencia de una notación musical en el antiguo Egipto, podemos declarar sin titubeos que en el contexto histórico que conocemos, a partir de los indicios que hemos podido reunir y paralelamente al estado general de conocimientos en antropología, arqueomusicología y etnomusicología, su no-existencia es algo difícil de aceptar, cuando no imposible. A nuestro juicio existen suficientes elementos en favor de la hipótesis notacional. La exposición sintética de los mismos será precisamente el objetivo del presente trabajo. No obstante, antes de pasar a desarrollar el tema creemos que al lector le serán útiles los siguientes conceptos musicológicos generales al hilo de la cuestión.

CONCEPTO DE NOTACIÓN MUSICAL

Paleografía musical egipcia

La paleografía musical suele concebirse como *la ciencia que estudia los antiguos sistemas de notación empleados para traducir la música dentro del dominio visual. En un sentido amplio su objeto es lograr la lectura de los antiguos textos musicales y permitirnos su comprensión y restitución sonora. En un sentido más preciso, la paleografía musical se limita hoy solamente al estudio de las grafías y sus formas, su historia y su distribución geográfica* (1). A pesar de su carácter general, estas definiciones suelen estar asociadas casi invariablemente al estudio del Canto llano. Sin embargo, en el caso de la musicología faraónica el asunto se torna mucho más complejo, ya que primeramente debemos decidir cuáles serían las fuentes musicales y, en ellas, cuáles serían los elementos que podrían representar una notación musical y la categoría de ésta. Esto es aquí apuntado no tanto por las fuentes obvias como por aquellas cuyo formato nos impide descubrir el contenido merced a nuestra alienación histórica. Es muy probable que en algún momento nuestros ojos hayan estado ante una notación musical del antiguo Egipto y no sólo no hemos sido capaces de reconocerla sino que ni tan siquiera hemos sospechado lo más mínimo su existencia por causa de nuestros propios patrones mentales a este respecto.

Finalidad y contexto de la notación musical

Por otra parte, y en este orden de cosas, al hablar de escritura musical el público general suele imaginar una serie de figuras de diversa forma y significado dispuestas a lo largo de un sistema de coordenadas que llamamos actualmente pentagrama. Este sistema de coordenadas, en cuyas abscisas se conciben unas unidades de tiempo isócronas, tiene por finalidad anotar una serie de parámetros del sonido, tal vez los más característicos, a saber: altura o frecuencia, duración y ausencia de sonido o silencio. Pero existen muchos más elementos que conforman otras características de la música, como por ejemplo las variaciones de volumen o intensidad, la ornamentación, la estructura polifónica, la Forma musical, etc., que constituyen diversas categorías dentro de la notación. En un sistema de referencia como nuestro actual sistema musical occidental, donde lo que prima es la fijación de la estructura melódico-armónica dejando al criterio y formación del intérprete las modificaciones de otros parámetros, sería normal esperar que una notación musical concretase las mentadas categorías de altura, duración y silencio. Sin embargo, si el sistema de referencia tuviera por modelo la fijación de la estructura numérico-rítmica y dejara al albedrío del ejecutante el discurso melódico a partir de unas indicaciones iniciales, como es el caso de muchas obras musicales orientales, el tipo de notación sería bien distinto y quien esperase encontrar las prometidas *notas* del primer caso perdería lamentablemente su tiempo. Se tiende a fijar por escrito aquellos elementos que constituyen eje invariable de una ejecución así como los que no son del común conocimiento de los ejecutantes (2). Por ello hay que caminar "con pies de gato" para saber qué es lo que estamos buscando cuando escudriñamos una fuente egipcia de la que, por diversos motivos, sospechemos la existencia de una posible notación musical (3).

La estética egipcia

A todo ello habría que añadir que nuestro concepto de estética o de arte diverge en algunos elementos del de los antiguos egipcios. Para el egipcio la Belleza era hipóstasis del Orden Universal representado por las ancestrales Diosas del Cielo estrellado. Por ello *Maat* estaba también relacionada con la música. La Verdad y la Justicia, el Orden y la Proporción que Ella representaba, garantizaba la permanencia de la estabilidad del Universo entero. Orden, simetría, gusto por lo equilibrado, son valores sociales mantenidos por la cultura egipcia durante milenios. Hasta aquí podemos tener la impresión de poseer un pensamiento no muy distinto al de los egipcios, merced a cierta continuidad con su mundo a través de las ideas pitagóricas y neoplatónicas alejandrinas. Sin embargo, la búsqueda actual de la belleza artística sigue derroteros por lo general bien distintos. El egipcio –salvo tal vez extrañísimos paréntesis históricos bien conocidos que no hacen sino confirmar la regla– no buscaba la innovación sino la perfección en las formas, intentando asemejarlas a su propio canon, a su propio arquetipo, que residía en el Egipto celeste. Esta tendencia a la pureza que a través de la reiteración busca dicha perfección era admirada de modo semejante a como nosotros lo hacemos ante una obra de arte que mediante su propia personalidad y diferencias ha conseguido plasmar nuestro propio arquetipo de belleza. De no tener en cuenta esta realidad psicológica podríamos malinterpretar las intenciones de aquellos artistas y, una vez perdido de vista el contexto real, extraviarnos para siempre en un laberinto de elucubraciones sin base alguna. Por ello, otra de las herramientas necesarias para embarcar en semejante aventura ha de ser el análisis que de la historia del arte egipcio se pueda derivar en favor del campo musicológico que nos ocupa. Por todo lo anteriormente dicho, la investigación y posible descubrimiento de una notación musical faraónica constituye un trabajo arduo y complicado que requiere de la colaboración de un grupo de

230

especialistas adiestrados tanto en egiptología como en musicología, pues de otro modo el estudio parcial de cualquiera de las dos facetas también llevaría inevitablemente a conclusiones erróneas.

LA QUIRONOMÍA

Se conoce por quironomía al arte de indicar movimientos melódicos aproximados mediante ciertas evoluciones espaciales de la mano. Su finalidad era principalmente educacional y fue muy extendida durante la Edad Media en su aplicación al Canto llano. En ella la mano dibujaba en el aire la evolución de las melodías y sistematizaba en cierto tipo de gestos los diversos conjuntos sonoros que constituían entidades melódicas establecidas. Su etimología ha sido muy discutida pues si bien la primera parte parece estar claramente vinculada al término griego *χειρός*, mano, la segunda parte podría referir o bien orden, prescripción, o bien modo musical, melodía o canción (4). Estas dos acepciones (obviamente relacionadas) han dividido las opiniones en cuanto a la posibilidad de interpretar el primitivo origen de esta costumbre medieval como un arte de dirección de grupos musicales, en su sentido prescriptivo, o como un modo de referencia mnemotécnica de grupos de sonidos, en su sentido melódico. En cualquier caso, la quironomía parece haber jugado un papel fundamental en la dirección de coros y se ha difundido tanto a través de la iglesia romana como de la oriental (5). La iglesia ortodoxa copta egipcia ha mantenido hasta nuestros días a quirónomos que practican y enseñan todavía este viejo arte. Es otra de las posibilidades que se barajan a la hora de hablar de las formas de notación o indicación musical con cierta verosimilitud en el antiguo Egipto, aunque aún no ha sido demostrada totalmente (6). Hablando con propiedad, la quironomía sería un modo de dar indicaciones musicales, nunca un sistema de notación.

El musicólogo alemán Hans Hickmann estudió este tema teniendo en cuenta el estado de la quironomía en la iglesia copta de su época a partir de estudios etnomusicológicos que consistieron en un seguimiento de campo de los músicos coptos en su propio ambiente, pues la quironomía, como decimos, es practicada aún por algunos de ellos que actúan como educadores y profesionales. Sus movimientos manuales se asemejan en algunos casos a los que representan las imágenes antiguas. Mediante la filmación de sus dedos, manos y brazos en movimiento se realizó un intento de reconstrucción del repertorio básico de posiciones y signos melódicos, siendo alguno de ellos más o menos identificado con los del antiguo Egipto (7):

Categoría musical	Tipo de gesto más parecido	Significado actual
De los signos melódicos:	Índice o medio junto al pulgar.	Tónica. Nota de la que se parte.
	Extensión vertical del brazo.	Nota "dominante". Eje variable.
	Elevación del codo en el aire.	Octavación de lo realizado.
	Codo apoyado en la rodilla.	Índice de octava base.
De los signos rítmicos:	Golpe en el muslo.	Bajada de percusión o <i>tesis</i> .
	Cuenta de los dedos contra el pulgar.	Subida antepercutiva o <i>arsis</i> . Es semejante a la antigua "cuenta mágica" de las rimas.

A pesar de esta lista de coincidencias aún no se ha establecido una interrelación completa de todos los movimientos de dedos y manos.

Es curioso señalar que los quirónomos tenían un dios tutelar que era quien había creado el mundo mediante un movimiento del brazo (8). En el antiguo Egipto brazo y mano se constituyeron en símbolos alusivos a música y músicos, como parece derivarse de los catálogos lexicográficos de los grandes diccionarios. En las tumbas de personajes relacionados con la música han aparecido brazos y manos de madera y marfil que al principio fueron considerados como simples ofrendas funerarias, al igual que tantos otros objetos de los que no se conoce aún su utilidad real. Sin embargo, los musicólogos Kurt Sachs y Hans Hickmann los identificaron con un cierto tipo de instrumentos de la familia de los idiófonos parecidos a las castañuelas (9). Desgraciadamente, hasta la fecha y en lo que el autor de este artículo ha podido averiguar, aún no se ha hallado esta especie de castañuelas en la tumba de ningún músico profesional del viejo país de los faraones. Sobre el alcance de las investigaciones de Hickmann en relación a la quironomía en el antiguo Egipto hablaremos más adelante

Al principio, el propósito principal de la dirección de un grupo humano mediante las manos era, obviamente, la unificación de sus ejecuciones en el tiempo. Si los antiguos egipcios utilizaron la quironomía para algo más es algo que aún está por dilucidar. Nos faltaría aún toda la conexión entre tal pasado y las técnicas quironómicas del Canto Llano en la Edad Media. En todo caso, podríamos hacer un seguimiento del aspecto rítmico de tales indicaciones pues del melódico no hemos hallado referencia. Los antiguos griegos, por ejemplo, usaban el *κρόυπαλον*, pequeña pieza de madera atada al talón del pie derecho del director de coros, para llevar el compás (10). Durante siglos puede seguirse el desarrollo de esta antigua necesidad mediante variados sistemas. Entre ellos estaban la cuenta de partes y subpartes del compás principal mediante la subdivisión de éste asistida por el seguimiento de los dedos contra el pulgar (ver cuadro anterior), marcajes con el pie, dando palmas o la percusión de cualquier objeto contra otro, especialmente varas y rollos (5).

¿NOTACIÓN O TABLATURA?

Notación musical: definición y contexto

Un sistema de notación musical requiere principalmente de dos cosas: Un conjunto de signos y una convención sobre su interrelación. Tales signos, soportes de la notación, pueden ser fónicos o gráficos. Los primeros suelen ser las propias letras, sílabas, palabras y frases del lenguaje común. Los segundos son sistemas artificiales de signos abstractos, como puntos, círculos, etc. Ambas posibilidades, fónica y gráfica, deberán mantenerse en mente en la búsqueda de una notación egipcia. La notación musical es un fenómeno de clases sociales que siempre se ha desarrollado después de la formación de una escritura para el lenguaje. Así pues, siempre suele apoyarse en la existencia de aquella.

A nivel general podemos decir que la notación musical es un sistema de símbolos usados para comunicar por escrito los deseos del compositor al ejecutante incluyendo el máximo de información necesaria para la ejecución fiel de una obra. Nuestro ideal de notación es que sirva para el mayor

número posible de tipos y estilos de música. Igualmente, y es importante subrayar esto, debe poder transmitir la información rápidamente, capacitando al ejecutante para leer las instrucciones del compositor a la velocidad en que la música tiene que ser ejecutada. Sin embargo, parece ser que esto no ha sido siempre así, primando más bien el axioma de que cada contexto debe poder tener su propio sistema de notación con el fin de poder expresar correctamente aquello que le es propio y dejar de lado los detalles que no forman parte de su intención principal de comunicación. Si, como decía Hans Hickmann, los quirónomos informaban al intérprete que tenían enfrente de la música que debía ser ejecutada mediante la variación de las posiciones de sus manos y brazos, debía de ser muy difícil la correcta interpretación en tiempo real de dichos signos. De hecho, creemos que esto es prácticamente imposible sin provocar detenciones de la marcha fluida de la obra. Precisamente una de las cosas que hace posible la lectura *a primera vista* de una partitura es la capacidad de “visión periférica” del ojo humano para distinguir lateralmente en el campo de visión la imagen de las notas que van a ser ejecutadas inmediatamente después. Esto hace percibir al lector todas las notas como una sola imagen particular que le informa cómo debe ser ejecutado el pasaje completo y no leyendo uno a uno los signos, del mismo modo en que cuando leemos una palabra escrita no desciframos uno a uno sus componentes sino que leemos la imagen que ésta nos ofrece como si de un dibujo se tratase. Pero para que esto pueda realizarse de hecho, las notas deben ser imágenes fijas y no informadores móviles cuyas posiciones sólo pueden ser vistas cuando se producen, como en el caso de la hipótesis quirónómica.

Se han ideado varios tipos de notación para representar diferentes clases de prácticas de ejecución. En las tradiciones donde la música se improvisa sobre una serie de esquemas fijos a veces basta simplemente con algunos bosquejos taquigráficos. La notación musical también ha tenido como parámetro influyente el número de ejecutantes, pues cuando varios de ellos deben realizar las intenciones detalladas de un compositor se hacen necesarios medios de indicación precisa de afinación y duración, suplementados por direcciones para el *tempo*, volumen, carácter de la música, varios tipos de acentos, efectos especiales y ornamentación. En la música antigua y en la no-occidental, los símbolos de afinación y duración han sido derivados por lo general de elementos alfabéticos, de escritos literarios y de otras fuentes.

Notaciones alfabéticas

En la antigua Grecia las letras del alfabeto indicaban las alturas de los sonidos y unos símbolos adicionales indicaban su duración (11). Este tipo de sistemas de notación alfabéticos ha sido el más común entre todas las civilizaciones de la antigüedad si bien todos ellos han dado preponderancia a la indicación del sonido por encima de la fijación exacta de su duración. Para nuestra mentalidad la precisión temporal de cada sonido es una necesidad, pero no debemos tomar esto como una obligación universal. Es fácilmente concebible que en el antiguo Egipto, y particularmente en el ámbito religioso, el concepto de duración pudiera haber estado más asociado a lo proporcional o sensorial, toda vez que la concepción de íntima interrelación entre *noumeno* y fenómeno, según explica la antropología tradicional, tiende a establecer respuestas interactivas acordes a los procesos naturales y no a imponerse sobre estos. Al poder tener la música en este contexto una finalidad particular de causa-efecto, tal como la antropología explica hablando de la antigua mentalidad mágica, la evolución de sus componentes habría debido estar dirigida y modificada en función de la eficacia obtenida durante la marcha de la ejecución, de modo que los sonidos habrían podido ser

modulados en tiempo real hasta obtener los resultados locales convenientes. Dejando sentado pues que la determinación exacta de la duración de los sonidos podía no sólo no ser necesaria sino incluso contraproducente según contextos, se comprenderá que habrá que tener en cuenta este hecho a la hora de buscar una notación musical en el antiguo Egipto.

En los antiguos países mediterráneos, Próximo Oriente y Europa Central, estas notaciones alfabéticas podían servir para escribir la melodía del canto o para indicar lo que un ejecutante debía tocar en su instrumento (12). La notación de una canción se realizaba, con letras escritas sobre el propio texto en una línea superior, indicando en cada sílaba las variaciones de altura pertinentes. Sin embargo esto no podía hacerse en el caso de una obra exclusivamente instrumental, pues por una parte se carecía del soporte de un texto que era por lo general el que determinaba la duración de cada sonido en función de su propia métrica, y por otra, el instrumento en cuestión requería de cierto tipo de indicaciones particulares a su técnica de ejecución que no brindaba la notación del canto. Este orden de diferencias funcionales diversificó los tipos de notación adaptándolos a las necesidades propias de cada caso. De aquí surgió la necesidad de las tablaturas.

Tablatura

La tablatura es un sistema que informa al ejecutante sobre cuándo y dónde colocar sus dedos mediante números o las letras del alfabeto u otros signos, a diferencia de la notación absoluta que indica la altura de un sonido independientemente de dónde se pueda obtener éste en un instrumento. Este método emplea signos que muestran qué cuerda tocar, qué agujero tapar, dónde poner los dedos en un teclado o en instrumentos de cuerda para reproducir las notas deseadas. Por lo general los signos que utiliza la tablatura están extraídos de los signos habituales de la escritura a los que se da un significado local. Los ejemplos más antiguos de tablatura instrumental que conocemos son del siglo VI y VIII d.C. Históricamente ha sido usada para instrumentos de cuerda pulsada y algunos instrumentos de tecla, por lo general, desde alrededor del s.XIV al XVIII. Sin embargo, hay motivos suficientes para creer que este tipo de sistema notacional estuvo muy en boga en la antigüedad, habida cuenta la necesidad de transmitir la enseñanza de las técnicas instrumentales aplicadas a un repertorio bastante amplio. De hecho en la antigua Grecia existían los dos conceptos de notación con su propio conjunto de signos cada uno: notación vocal e instrumental (5).

Lo expuesto hasta aquí nos permite pensar que sería posible que en el antiguo Egipto pudiera haber existido una notación vocal asociada a los propios textos, o implícita en ellos, que desarrolló una semiografía propia de la que posiblemente después derivasen, por lo menos en concepto, algunas de las notaciones vocales de las iglesias orientales. Igualmente parece plausible que pudieran haber poseído una notación especial del tipo tablatura para cada uno de los instrumentos o familia de los mismos y que la hubieran usado especialmente en contextos educacionales en las escuelas de música asociadas a los templos. Finalmente se habrá de tener en cuenta que en el contexto religioso-ritual pudo haber habido obras cuya notación consistiese en una sucesión de instrucciones de trabajos sonoros con determinados objetivos parciales y totales que debían ser moduladas según reglas precisas derivadas de los fenómenos naturales, como en el caso de los cánticos chamánicos.

LAS TEORÍAS DE HANS HICKMANN

Hans Hickmann (1908-1968) fue una figura muy importante para el estudio de la arqueomusicología. Gracias a él se realizaron grandes avances en todos los campos de la metodología de la historia de la música antigua y en especial en la etnomusicología. Tal vez sea este erudito el punto de referencia fundamental, clásico diríamos, para todo aquel egiptólogo interesado en conocer el estado de la cuestión en la musicología faraónica. En este campo había seguido a ilustres predecesores de la talla de Villoteau, Gevaert, Riemann, Loret, Sachs y Farmer, por mencionar sólo algunos de los más importantes, recogiendo y sistematizando sus enseñanzas y observaciones. Sin embargo, fue tal la magnitud del espectro cubierto por este erudito en los estudios de la antigüedad musical egipcia que prácticamente desde él no se ha vuelto a avanzar significativamente en este campo. Vamos a examinar ahora algunas de sus más importantes teorías mencionando a renglón seguido algunas otras de no menor interés.

Quironomía y polifonía

A pesar de que la hipótesis quironómica faraónica de Hickmann tiene muchos seguidores no es un hecho demostrado y se presta a algunas importantes objeciones.

Es posible que el signo del índice del pulgar contra el índice o medio formando un círculo (13) constituya sólo el movimiento precedente a un chasquido (14). A nuestro parecer, podría tener por fin una indicación rítmica para mantener la isocronía con el instrumentista acompañante. Fueron Kurt Sachs y Hickmann quienes, variando la previa concepción del movimiento de las manos de los cantantes egipcios como algo espontáneo o psicomotriz, aventuraron posteriormente la idea de la quiromía como sistema “notacional” (15). Desde los años sesenta, en que murió Hickmann, nadie ha vuelto a poner en tela de juicio la mentada hipótesis, pues la explicación de los movimientos variados de las manos como ancestrales antecesores de la quiromía medieval pareciera incontestable.

En el cante flamenco, sin embargo, encontramos el mismo fenómeno. El cantaor mueve la mano siguiendo la evolución de los puntos emotivos de su melodía, exteriorizando así su sentimiento sin por ello pretender que el guitarrista que le acompaña lea en sus manos lo que debe hacer. Más bien guitarrista y cantaor conocen por sí solos las *particellas* (16) que les son propias. En todo caso, los movimientos de la mano del cantaor ayudan en la función acompañante al guitarrista avezado dándole pistas sobre el momento en que va a desenvolverse un grupo melódico-rítmico; de este modo puede encajar en su punto justo un cambio de acorde, un rasgueo o la entrada de cualquier evento que conlleve una simultaneidad *col canto*.

El movimiento de las manos es un cierto tipo de compulsión muy común que muchas personas realizan incluso en el hablar cotidiano sin poder controlar este hábito. Por esto creemos que si un cantante egipcio movía las manos de modo característico, lo cual habría llevado a los artistas que realizaban las escenas musicales pintadas o esculpidas a representarlos siempre con las manos activas, no necesariamente tenía por qué hacerlo sistemáticamente con el fin de indicar a un segundo músico las notas que debían tocarse, ya que, sin lugar a dudas, éste conocía perfectamente su oficio y repertorio. Creemos más bien que sería más fácil pensar que la música que debía ser ejecutada tenía

su sistema de notación o tablatura particular y que ésta era estudiada de modo individual y privado mucho antes de los “conciertos” en donde, como aún hoy día se tiene a bien, se tocaba sin “partitura” y se hacían gestos camerísticos por parte de los encargados de grupo a fin de conseguir una ejecución en conjunto impecable y coordinada.



Todo esto no quiere decir obligatoriamente que no haya podido existir una indicación musical quironómica en algún momento de la historia egipcia, sino que, de haber existido realmente, su contexto, utilización y finalidad habrían podido ser en su comienzo muy distintos a los que su uso tuvo en la Edad Media (5). Pensamos que la única prueba de que la quironomía hubiese podido servir para indicar lo que debían tocar los músicos egipcios (y no cómo o cuándo debían tocarlo, como acabamos de apuntar) sería que pudiésemos establecer un vínculo directo y constante entre las representaciones de las manos de los presuntos quirónomos y las posiciones de los dedos de los instrumentistas de viento-madera o de cuerda pulsada que estos tenían enfrente.

Aunque Hickmann habló en 1949 sobre la pervivencia de la quironomía egipcia en el canto litúrgico copto (17), no pudo nunca mostrar siquiera ninguna evidencia de su uso primitivo por esta iglesia. En 1952 construyó la hipótesis de la existencia de polifonía en la ejecución instrumental (18) demostrable a través de un relieve de la tumba de Ptah-Hotep en Saqqarah (19). Allí podía verse lo que parecen dos cantantes “guiando” simultáneamente a un arpista. Aparecen en esta escena dos gestos en un sólo quirónomo que supuestamente informan al arpista de lo que debe tocar: un intervalo de quinta (tónica y dominante), de ser cierto el parentesco con los métodos actuales de quironomía que pretendió Hickmann. En efecto, una mano mantiene juntos pulgar e índice y la otra se extiende hacia delante en un nivel más elevado. Sin embargo, una vez más, nuestro musicólogo no explica por qué transmitir tales signos a un acompañante para obtener logros musicales tan rudimentarios. Téngase en cuenta además que si lo que se pretendía era comunicar dos sonidos habría sido mucho más sencillo informar del intervalo que constituyen y ubicarlo como signo en una afinación o sistema de funciones tonales, en vez de comunicar dos signos a un tiempo. Esto es: es mejor indicar un intervalo (20) de 5ª con un signo manual propio para ese intervalo y después posicionar o ubicar espacialmente éste para que indique que la nota sobre la que se construye es una “tónica”, una “dominante” o una determinada nota de una escala. Aparte de todo esto, para mayor perplejidad por nuestra parte, resulta que el presunto quirónomo está representado a espaldas de aquel a quien pretende informar, de modo que éste no puede verle.

Los signos \mathcal{J} y \square

La utilización en el Imperio Medio de los signos de la caña florida \mathcal{J} , fonéticamente *yod* y (transliterado *i* o *j*), y el refugio campestre de cañas \square , fonéticamente *he* (transliterado *h*), como signos gráficos musicales, fue otra de las ideas establecidas por nuestro ilustre musicólogo (21). Ya Montet había subrayado el uso de series de \square o de \mathcal{J} alineadas trazadas por los escribas junto a los cantores como expresando lo que los asistentes entendían (22). Por ello se ha llegado a creer que se trataba de un intento por transcribir las vocalizaciones y melismas (23) mediante los símbolos consonánticos más adecuados por semejanza con lo que se escuchaba. El número de \mathcal{J} o \square representadas haría referencia seguramente a la duración del pasaje. Incluso a veces, en lugares semejantes, aparecen signos ☉ *zp-3* o incluso ☉☉ y hasta ☉☉☉ *zp-4* en lugar del común ☉ *zp-sn*, lo cual podría estar abundando en esta idea (24). Las letras \square en otros casos han sido interpretadas como interjecciones ritmadas empleadas en estos pasajes independientemente de su uso vocativo (25). No obstante, en la música bizantina y en la música copta podemos observar cómo los ejecutantes al percudir rítmicamente cada movimiento sobre una vocal o bien al agotar el aliento dentro de la producción de un melisma muy largo vuelven a retomarlo sobre la vocal en que estaban pero atacándola de nuevo con una *>h<* espirada, dando como resultado la reiteración de sílabas \square +vocal (26) que bien podrían haber sido las representadas, por ejemplo, en los murales de Beni Hassan (27). Ya Lefevre había señalado el carácter mágico-religioso de los textos que contenían este tipo de “interjecciones” musicales (28). Esto podría hacernos buscar en las palabras mágicas e intraducibles de algunos papiros la posibilidad de cierto tipo de notaciones musicales, idea en sí nada descabellada, toda vez que la música ha jugado siempre un importante papel como elemento mágico fundamental en todas las tradiciones.

Sonido tremulante: *Jeruef* y el “*hnn*”



Fleisher (29) atrajo la atención ya hace tiempo sobre la existencia de cierto parentesco morfológico entre las grafías de los cantos védicos indos y las de la música semítica, griega y latina. Decía que el parentesco se hacía más evidente en aquellos signos que indicaban una duración relativa en un sonido tremulante, semejante al temblor del canto árabe y a las recitaciones litúrgicas coptas. Esta característica era anotada mediante un signo ondulante muy parecido al signo fonético de la *>n<* ~~~~ , la onda de agua. Si a esto le añadimos que el cantor oriental suele preferir vibrar estas notas temblorosas sobre el

sonido de una /n/ sostenida durante mucho tiempo, estaremos de acuerdo en afirmar que la coincidencia es sorprendente. Puede que este jeroglífico haya sido el precursor del signo de *tremolo* que se usó en la música griega y latina y que aún pervive en nuestra época (30). En la tumba tebana nº 192 del siglo XIV a.C. perteneciente a Jeruef se halló lo que Hickmann consideró un posible ejemplo de esta notación. Obsérvese en la fotografía.

Se trata de una escena de jubileo. Como puede apreciarse, dos filas enfrentadas de mujeres egipcias tienen las manos levantadas ante sí en actitud de lo que parece una batida de palmas. En la parte superior puede leerse con claridad una fila de jeroglíficos que es el centro de nuestro tema:  *ir m* ^c *hnn* que se lee de izquierda a derecha, y  *hz hnn zp-sn* que se lee de derecha a izquierda. Hickmann la tradujo como 'haz conmigo *hnn*' y 'cantando *hnn* dos veces (o bis)' (31). La palabra *hn*, entre otras acepciones, puede significar 'regocijo' o 'parada' (32), motivo por el cual se planteó también la posibilidad de que hiciera referencia a un *intermezzo* rítmico en un canto. Pero como la letra *n* aparece escrita dos veces parece estar significando más bien algo especial, como si centrara la atención sobre un sonido prolongado. Téngase en cuenta que una de las dos frases incluye incluso la palabra 'dos veces' (*zp-sn*), lo cual podría favorecer la idea de Hickmann. Ya hemos mencionado la idoneidad de la letra *n* para sostener y representar un sonido zumbante, lo que nos podría hacer pensar que la duplicación de los jeroglíficos de esta escena pudiera estar anotándolo.

Sería interesante, llegados a este punto, que nos preguntásemos una vez más por el objetivo perseguido con este tipo de presunta notación en estas representaciones de las tumbas. ¿Es que acaso debían indicar 'algo' a alguien para que pudiera ejecutarse la música de nuevo en alguna determinada celebración funeraria?...¿acaso simplemente eran una representación de la vida cotidiana en donde los artistas habían intentado reproducir hasta en esos mínimos detalles la realidad vivida por el fallecido?... Creemos que es de primera necesidad plantearse siempre en este tipo de investigaciones la finalística, teniendo en cuenta que son los motivos por los que se hace una cosa los que podrían llevar a analizar correctamente las representaciones y no sólo la morfología de las mismas.

Veamos ahora un poco más despacio la frase principal. El texto jeroglífico aludido incluye "*ir m-^c hnn*". Lo más inmediato y natural sería pensar que se está diciendo "haz con la(s) mano(s) (?) *hnn*", lo cual podría cambiar el sentido de la representación y hasta podría significar el nombre de un determinado toque de palmas. El uso de "*m-^c*" con el significado de "conmigo" podría ser fruto de un intento arcaizante de escritura o bien del uso de una copia antigua del propio ritual del jubileo. Si "*m-^c*" fuese traducido en una de sus posibles acepciones egipcias, "en el acto, conjuntamente" (33) podría significar tan sólo "Haz *hnn* conjuntamente". Otra posibilidad nada desdeñable sería "Haz *hnn* con la cantora" o incluso "Haz con (esta) sección (del coro) *hnn*" (34). Dado que las muchachas que están dando palmas forman parte de la celebración, sería normal que pidan a quien lea el mural que "hagan con ellas *hnn*" (sea lo que sea lo que esto signifique) por la vieja idea egipcia de que los acontecimientos representados en el arte eran también vivificados mediante la participación anímica del público en los mismos. Esta implicación del que mira el mural se produce mediante su inclusión concienzosa en el texto bien por la redacción de éste en primera persona, lo que hace que el lector asuma el papel protagonista del acto, o bien por vínculo mediante un imperativo que pide su participación en la escena.

Permítasenos ahora aventurar una última hipótesis personal con carácter provisional sobre el posible significado del misterioso término, habida cuenta de que no hemos hallado aún ningún trabajo en el que se desarrolle una explicación plausible del mismo. Pudiera ser que la misteriosa palabra *hnn*

tuviera que ver con la raíz hebrea *hal*, "brillar, lucir", o "infautarse, engreirse", cuya forma intensivo-continua *pi^cel*: *hillel*, "alabar, ensalzar, glorificar", es la que da origen a la palabra *Hal^eluyah* (35). En efecto, es bien sabido que fonéticamente el sonido /n/ se intercambia en ciertos casos con el sonido /l/, lo que apunta a la posibilidad de un hipotético egipcio **hinen>hilel* al que habría que añadir todo el correspondiente juego morfológico de derivación semántica mediante permutación vocálica. Si esto fuera así puede que hubiéramos dado con una posible solución para este acertijo. En este caso la traducción correcta sería "Haz conmigo una loa, una alabanza, o un salmo". En egipcio clásico hay incluso formas *hr(w)* (**har(w)*)="ser agradado, ser satisfecho, ser contentado" (36), o incluso *hnw* (**hanw*)="alabanza de un dios o un rey" (37) que podrían ser igualmente permutaciones a partir del sonido **han>hal>*har*, de posible existencia sincrónica, que redundan en el significado propuesto tanto por pasiva como por activa. Cabría pues como original un hipotético *hn(i)n(i)* [**Haneini*]. Sin embargo Hickmann dice que es imposible imaginar una posible geminación de la *n* de *hn* dando así *hnn*. Para ello aduce, según su citado Lefevre (38), que las raíces bilíteras no geminan sino que se reduplican (en un hipotético *hnhn*), y que son las trilíteras las que podrían hacerlo. Por este comentario podríamos deducir que este investigador probablemente ignoraba lo que son verbos *fuertes*, *débiles* y *geminados*, igualándolos todos (39). No obstante, el caso queda abierto a mayores estudios.

Admitiendo un sentido musical en *hnn* estaríamos estableciendo que los egipcios podrían haber intentado describir las cualidades de lo pronunciado en sus textos, como si de una grabación acústica en piedra se tratase. Este tipo de metodología fue una de las innovaciones con que Hickmann contribuyó a la musicología faraónica. Postuló por primera vez que las escenas dibujadas y esculpidas tan cuidadosamente por los egipcios debían ser *leídas* más que *contempladas*, lo cual aportó grandes logros incluso en otros campos.

Otros elementos aportados por el trabajo observador de nuestro eminente musicólogo fueron (40):

1. La idea de que podría existir una relación genética entre la representación gráfica de los términos egipcios *zp-sn* o *zp-3* y los símbolos de abreviatura del Canto llano medieval para las repeticiones de pasajes (escritas *ij* o *ijj*). Llamó la atención de que incluso en nuestros días el signo musical que indica la repetición entera de un pasaje está compuesto por dos líneas y dos puntos estableciendo una posible relación semiográfica con los antecesores egipcios a través de la cultura depositada en las iglesias orientales.
2. El establecimiento de una relación entre a) el jeroglífico egipcio usado para indicar "capítulo" y "final de capítulo" (*hwt*) y b) el empleo de palabras de los antiguos pueblos del Próximo Oriente de significado semejante usadas con valor musical para estructurar la forma de las obras.
3. Relacionó el jeroglífico del antebrazo con la mano vuelta hacia abajo (), utilizado por los escribas del Imperio Nuevo como signo de puntuación final de las estrofas o poemas, con uno de los signos de significado musical que hacen los cantantes egipcios con las manos en las representaciones murales. Apuntaba que no se podía determinar si este signo marcaba el inicio de un intermedio instrumental (pensando que el jeroglífico del antebrazo fuese sinónimo de "música") o si por el contrario lo que indicaba era una percusión rítmica que se intercalaba entre estrofas (pensando que el jeroglífico representase el gesto de golpearse la pierna marcando el ritmo) u otro significado distinto.

-
-
4. Estudió los manuscritos gnósticos formados por círculos de colores y diferente diámetro de los que hablaremos posteriormente, así como del significado del hipotético canto místico de las siete vocales.
 5. Estudió los trabajos de Crum sobre manuscritos coptos llegando también a interesantes conclusiones semiográficas.

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN FAVOR DE LA HIPÓTESIS NOTACIONAL:

Motivos historico-geográficos

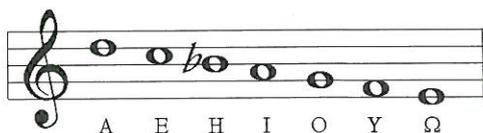
Los países vecinos de Egipto que en la antigüedad poseían condiciones sociales comparables tenían sistemas de escritura en los que la retención de elementos asociados a la música mediante distinto tipo de signos era común (41). Igualmente, las civilizaciones y culturas de algún modo vinculadas posteriormente con el viejo país de los faraones a través del tiempo, tuvieron sistemas de notación musical más o menos desarrollados.

El poema sumerio de la creación del hombre utilizó ya un sistema para fijar su melopea (42). En 1915 Ebeling descifró una tableta copiada en el s. IX a.C. que llevaba un texto a cuyo lado izquierdo, en frente de cada línea, había una serie de signos que resistían toda traducción que no fuese sílabas sueltas. Fue Kurt Sachs quien sugirió una interpretación musical levantando entonces feroces oposiciones por parte de los filólogos. Tras este episodio, Galpin (43) retomó el trabajo haciendo un estudio comparativo con un documento babilonio del s. XIV a.C. que se hallaba en el Museo Británico concluyendo igualmente que se trataba de un fragmento musical. Percatándose de la similitud de los radicales consonánticos de aquellos signos intraducibles con el primitivo alfabeto arameo en boga en la zona en el siglo segundo a.C. concluyó que podían referirse a las notas de un arpa de 20 a 22 cuerdas que se hallaba en esta época tanto en Egipto como en Asia. Este tal vez sea el ejemplo más primitivo que tenemos de notación musical alfabética que pudieran haber conocido los antiguos egipcios (44).

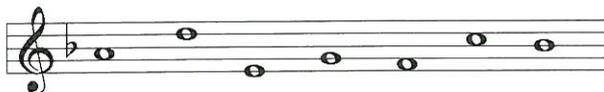
En Grecia ya existía antes del s. V a.C, en la época de los poetas e instrumentistas célebres, una notación musical muy desarrollada (45). Esta usaba una mezcla de letras griegas y signos arcaicos para representar una serie diatónica continua de tres octavas. Es significativa la presencia de caracteres primitivos en este sistema, pues muestra la existencia de una notación mucho más antigua cuyo peculiar método de representación de las alteraciones llama la atención. Una nota determinada estaba representada por una letra, si se quería representar un cuarto de tono más alta se escribía tumbada y en espejo invertido si lo que se quería indicar era una elevación de medio tono. La mayoría de los musicólogos coinciden en afirmar que este sistema deviene de otro mucho más antiguo. Si tenemos en cuenta el consabido hecho de que los griegos contaban que toda su teoría musical había sido tomada de Egipto no sería disparatado pensar que este método de escritura alfabética hubiera sido exportado desde los templos del viejo país del Nilo, más concretamente a partir de sistemas de notación instrumental o de tablaturas. Si esto fuese cierto, puede que el ver jeroglíficos girados sobre su eje central en posiciones extrañas y a veces únicas nos estuviera

avisando que estamos ante un pasaje que debía ser ejecutado con un instrumento. No es descabellado pensar que los antiguos egipcios pudieran haber tenido algún tipo de escritura musical, basada en los signos fonéticos del sistema jeroglífico, que hasta el momento haya escapado a nuestra percepción. Puede que estemos considerándola como un tipo de escritura criptográfica indescifrable o cualquier otro tipo de concepto extraviado.

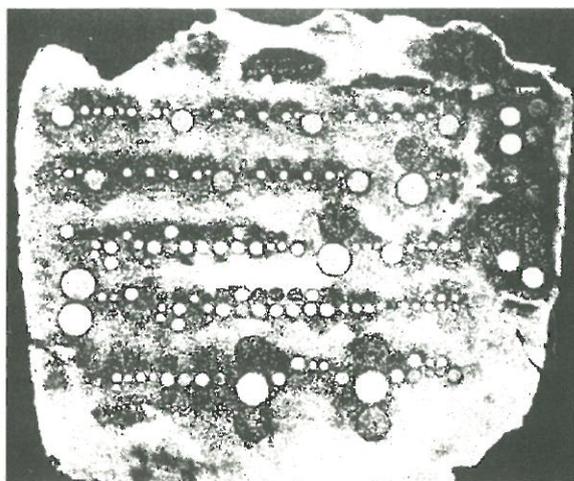
Los fragmentos gnósticos que nos han quedado son encantamientos. Este grupo invocaba a la divinidad a la manera de los sacerdotes egipcios de los que habla Pseudo Demetrio Faleros (46), es decir, mediante fórmulas cantadas sobre vocales ordenadas según disposiciones apropiadas a los distintos encantamientos. Ignoramos de momento si estos sacerdotes egipcios de época romana anotaban sus vocalizaciones. Sin embargo sí sabemos que los gnósticos mediante el griego (47) anotaban sus siete vocales A-E-H-I-O-Y-Ω.



En la cosmogonía antigua cada vocal correspondía a una cuerda de la lira fundamental de siete sonidos, esto es: A=Re E=Do H=Sib I=La O=Sol Y=Fa Ω=Mi. A su vez, cada nota correspondía a cada uno de los siete planetas conocidos entonces, las siete esferas concéntricas productoras de la *Harmonia Mundi*. Tanto el uso de las vocalizaciones como la doctrina cosmogónica son muy anteriores a la era cristiana y ya Ptolomeo las había desarrollado en sus tratados. Según Maspero la raíz de esto puede observarse en Egipto desde la dinastía XII (48). Aún en el siglo II d.C. se sigue diciendo que el primer planeta suena como A, el segundo como E, y así sucesivamente (5). Aunque los papiros con notación no superan los siglos III y IV, el canto y la notación de las siete vocales se propagaron a través de Oriente durante la Edad Media. El helenista francés Ruelle, entre 1880 y 1908 tradujo y explicó parcialmente todos estos textos musicales consistentes en vocalizaciones (49). En ellos no había ningún signo de duración por lo que la notación es sólo de las alturas. Si toda esta tradición deviene de Egipto, tal como las fuentes parecen apuntar, estaríamos ante un resto de notación de una costumbre religiosa faraónica, o cuando menos del modo en que los espectadores romanos la entendían al presenciar sus últimos restos. El manuscrito de Leyden (50) nos aporta el siguiente pasaje que por sus características de afinación parece más instrumental que vocal: iaωουην, que transcrito a nuestro sistema nos daría: La₃ Re₄ Mi₃ Sol₃ Fa₃ Do₄ Sib₃, o



Existe un tipo de notación extraña quizá vinculada con el antiguo Egipto. El papiro descubierto en Oriente por el americano Gulezian nos da prueba de su existencia (51). Aquí los sonidos están representados por círculos de diferentes colores y diámetros (del 1 al 16). El color representa la altura y el diámetro la duración, establecida en proporciones binarias de modo que cada diámetro es el doble o la mitad de duración del que le seguiría en orden. Las cinco hojas de este papiro están cubiertas literalmente de estos círculos alineados que forman conjuntos paralelos de dos y tres “voces”. Carecen de texto, pero en las hojas 1 y 5 hay unas palabras en griego copto y árabe



vinculadas con los conceptos de música sagrada que hacen pensar que estuviesen definiendo el contenido del papiro (*Agios Hymnodos*, *Symphonia pneumatikos*). Los filólogos americanos se plantean en este hallazgo si no estaremos ante una plasmación de los conceptos ptolemaicos egipcios. Además en este caso el descubrimiento es revolucionario, toda vez que estaríamos ante un fragmento polifónico recogido en los siglos V o VI d.C.

Los coptos se separan de la iglesia bizantina en el año 451. De esta vieja comunidad cristiana nos ha quedado el manuscrito en notación musical más antiguo de Egipto hasta

el momento. Se trata del famoso himno cristiano de Oxirrincos (*Bahnâsah al-Medînah*) cuya notación es alfabética en caracteres griegos (52). Pertenece al siglo III d.C., momento seguramente muy cercano a la desaparición de este tipo de notación en favor de las notaciones neumáticas. Sólo nos han quedado algunos manuscritos de los siglos X y XI en notación uncial griega que en realidad contienen himnos y cantos de la iglesia bizantina. En el manuscrito más significativo puede hallarse una escritura *ekfonética* (53) en la que sobre cada palabra y casi todas las vocales hay acentos “prosódicos”. Al ser un himno popular, su melodía debía de ser muy conocida, motivo por el que, para nuestra desgracia, no se anotó. En el caso de la iglesia copta es más probable que lo que perdure del antiguo Egipto faraónico sea el peculiar estilo melismático y algunos giros melódicos arcaicos. En estos puntos es donde la investigación musicológica se centra a la hora de hacer un seguimiento histórico de los posibles modos de notación de estas características musicales propias. La lógica nos hace suponer que si alguna vez los antiguos egipcios usaron de algún método mnemotécnico, derivado de métodos de notación pretéritos, para ayudarse en el recuerdo de estos peculiares modos de ejecución del canto, éste debe haber podido ser el antecesor gráfico de los neumas que posteriormente adaptaron los coptos para su uso. En realidad un fenómeno semejante se había producido ya en la adopción de las siete letras que el copto no compartía con el griego por no poseer este último los sonidos que dichos grafemas representan. Los signos que anotan características especiales del canto en la liturgia copta podrían haber sido adoptados de los que los antiguos egipcios habrían podido utilizar *ad hoc*.

Los árabes turcos y egipcios usaban aún en el siglo X una tablatura para un laúd de cuatro cuerdas afinado por intervalos de cuarta (20) cuyos sonidos eran representados por ciertas letras árabes. El músico y teórico Al-Farabi a finales del siglo X da una notación para un laúd de cinco cuerdas afinadas igualmente por cuartas. Su sistema reza como sigue (54): *alif*=Do, *ba*'=Reb, *y[^]im*=Re, etc. El último de los Califas tuvo en Safi ad-Din (m. 1294) el principal músico de la corte. En sus tratados incluye un ejemplo muy antiguo de notación musical árabe y la formulación de un nuevo sistema teórico que consistía en doce modos melódicos primarios (55), esto último en concordancia con el modo de proceder griego, a su vez de origen desconocido. Todo ello, en un mundo de tan lento desarrollo como el de esta cultura, podría hacernos sospechar una pervivencia de notaciones y sistemas antiguos, lo cual, una vez más, volvería a apuntar hacia una notación fonética aplicada a los instrumentos.

Durante la historia egipcia existe una fuerte mezcla cultural que da como resultado la inclusión constante de instrumentos de música extranjeros en el territorio y costumbres nativas, lo que conlleva también la incorporación de los sistemas de aprendizaje de dichos instrumentos y posiblemente su notación o tablatura (5).

Motivos psicológicos y culturales

Usualmente las tradiciones de aprendizaje auditivo en las que el músico adquiere un repertorio durante años de imitación y memorización sólo pueden encontrarse o bien entre músicos profesionales altamente entrenados o bien en sociedades preliterarias. Algunos músicos de la India entrenados clásicamente y algunos otros de la primera mitad del s. XX han adquirido habilidades de ejecutante consumado sin aprender a leer música. Pero es evidente que esto es una excepción que incluye un tremendo derroche de energía y tiempo. Este fenómeno es común en la música popular instrumental, no siendo así en la de culto. Sin embargo, el caso del antiguo Egipto es diferente a estas consideraciones.

El pueblo egipcio usó de su sistema de escritura para referir prácticamente todo lo existente en su universo mental, lo que hace más difícil concebir que no se haya utilizado dicho sistema en alguna medida con fines de fijación de elementos musicales. Es inverosímil que una civilización que daba importancia máxima a la tradición devenida de los propios dioses y que garantizaba la pervivencia de esta tradición mediante la manutención de todos los conocimientos antiguos a través de su puesta por escrito haya hecho excepción de esta conservación en lo referente a la música. Si ha habido alguna vez una civilización que precisamente no haya confiado en la memoria como transmisora del conocimiento y la experiencia esta ha sido sin duda la egipcia faraónica (56). Si tenemos en cuenta que el sistema jeroglífico ha sido usado desde la más remota antigüedad como medio de transmisión de la cultura comprenderemos que desde entonces el hombre ya había dejado de confiar en su propia capacidad retentiva.

Hay quien podría pensar que el procedimiento de conservación del corpus musical religioso, por ejemplo, podría haber sido semejante al mantenido por los *ruwât* preislámicos y personajes semejantes del mundo semítico. Estos rapsodas se especializaban, como si de libros vivientes se tratase, en la retención del repertorio de un determinado poeta, el cual usaba de la habilidad mnemónica de estos así llamados "Memoriones" (57). Dejando de lado que hasta estos prodigiosos hombres usaban de procedimientos mnemotécnicos externos siendo una cultura no-escritural (58), hay que tener en cuenta que no se aprendían de memoria todo el repertorio poético tradicional, sino que cada individuo o familia tendía a especializarse en un poeta, lo cual no disminuye nuestro asombro ante tan enorme capacidad (59). Sin embargo, y dejando de lado las evidentes diferencias culturales (la carencia de escritura la primera de ellas), este ejemplo de modo de proceder no nos es válido para el caso egipcio, habida cuenta que en las ceremonias funerarias, por ejemplo, parece estar siempre un sólo Hery-Heb realizando los ensalmos de cada una de las fórmulas y no varios, cada uno especializado en un conjunto de encantamientos, como sería de esperar si siguiésemos el paralelo con el antiguo mundo semítico y el de la Arabia preislámica. Además, si los antiguos *ruwât* árabes, pertenecientes a una cultura no-escritural, realizaban también anotaciones usando de argucias mnemotécnicas externas para la correcta retención (58), cuánto no más habría podido hacerlo el antiguo repertorista religioso egipcio que tenía a su disposición un sistema de escritura ampliamente elaborado y con todo tipo de posibilidades de articulación.

Teniendo en cuenta que la música fue regulada por los sacerdotes egipcios es lógico pensar que constituyó norma y regla. La necesidad de anotar grandes cantidades de detalles y referencias para establecer de modo fijo un elemento que era por demás algo **canónico**, hace necesario un modo de fijar en un soporte permanente —de modo general y también puntualmente en cada rito-obra— todo un "repertorio legal" de estructuras, como parece quedar reflejado de modo evidente en multitud de murales y representaciones de las artes plásticas y tal y como autores griegos nos subrayaron abundando en los mismos principios que aún actualmente podemos comprobar. Platón nos dice en Las Leyes :

“Parece que hace tiempo [los egipcios] establecieron la regla... de que la juventud de un Estado debería practicar en sus ensayos posturas y entonaciones que sean buenas. Prescribieron éstas en detalle y las fijaron en los Templos y fuera de esta lista oficial estaba, y aún está, prohibido a los pintores y todos los otros productores de posturas y representaciones (60) introducir cualquier innovación o invención, tanto en tales producciones como en cualquier otra rama de la música (61) sobre las formas tradicionales... En lo que respecta a la música ha resultado posible para las entonaciones que poseen una corrección natural decretarlas mediante ley y consagrarlas permanentemente” (62).

Las motivaciones de carácter religioso-ritual han sido tal vez las más características del antiguo Egipto. Este contexto conformará una tendencia que será una de las características del pensamiento y producción egipcios a lo largo de su historia.

Al igual que ocurría con las palabras escritas, que, sin tener por qué ser necesarias aparentemente en la mayoría de los casos, por lo visto debían ser representadas obligatoriamente en los papiros y demás soportes en los textos religioso-ceremoniales para la consecución de los objetivos rituales, la música pudo haber sido escrita igualmente en alguna parte para poder servir de hipóstasis a las ideas y conceptos que ella representaba en el propio ritual. En efecto, la recitación de los textos religiosos suponía un cierto tipo de cantilación, salmodia y canto. Esta parte musical del encantamiento tendría probablemente también su forma de ser representada en el sustentáculo de la escritura, pues formaba parte indisoluble del texto y su propia eficacia, según la mentalidad religiosa.

Dejando de lado los inevitables tintes esotéricos que se asocian a este tipo de ideas, lo cierto es que si los egipcios pensaban que la propia voz podía crear elementos invisibles en el plano del *ka* para que éste pudiera ser “alimentado” en caso de faltar las ofrendas funerarias, hemos de pensar que la vivificación mediante la palabra no era subsidiaria del texto sino más bien al revés. Por todo ello, es más que lógico pensar que, por una parte, los sacerdotes lectores no dejarían nunca al azar la más mínima posibilidad de equivocar las notas ayudándose, tanto en el aprendizaje como en la ejecución, con algún tipo de notación de los sonidos, al igual que lo hacían con el texto, y por otra, que del mismo modo que se requería de una escritura conceptual que sostuviese y vinculase los elementos del lenguaje hacía falta una escritura musical o al menos *ekfonética* que consiguiese completar la eficacia del rito.

NOTAS

- (1) Hourlier, J., "Paleografie Musicale" en *Enciclopedia cattolica italiana*, IX, 580-585.
- (2) Modernamente se escribe en música principalmente la información sobre la secuencia melódico-armónica de las frecuencias y su interrupción temporal, la duración de cada una de estas, las variaciones de dinámica y *tempo*, la distinta combinatoria y variación de estructuras métricas y la realización abreviada o desplegada de la ornamentación. En pocas palabras, el compositor moderno fía poco al conocimiento del intérprete y prefiere establecer con exactitud la mayor cantidad de elementos para la ejecución de su obra. Sin embargo, según vamos alejándonos progresivamente hacia la Edad Media nos encontramos cada vez más con una escritura menos precisa en este sentido. Ello no es debido tanto a una falta de métodos de fijación escrita de estos parámetros, lo cual sería discutible en muchos casos, como a que la mayoría de estos elementos no son variables por estar establecidos canónicamente. De este modo, los compositores sólo escribían aquellas cosas que sabían que no eran del dominio público de los intérpretes. Por ejemplo: mientras que la ornamentación actual es anotada con sumo escrúpulo en el papel, hace sólo algunos siglos era fijada en la enseñanza de la música mediante una serie de reglas muy complejas que enseñaban su ejecución y desarrollo en función de los casos teórico-musicales que se iban presentando en el transcurso de las piezas. Por este motivo no necesitaba ser escrita en el papel ya que todo músico estaba obligado a conocer dichas reglas. En cuanto a los ejes invariables, tenemos un ejemplo moderno en el grupo de signos utilizados para la fijación del sistema de escala local en el que se desenvuelve un pasaje: la así llamada "armadura". Se trata de una tendencia a establecer factores comunes que son anotados al principio a manera de aviso general para lo que sigue. Por ello no se escribe cada una de las alteraciones de la diatónica sino que éstas quedan fijadas como sistema desde un principio.
- (3) De modo general se suelen manejar las siguientes ideas:

Concepto de notación musical:	
Sistema de señalización formal entre músicos.	Sistema de memorización y enseñanza de la música mediante un lenguaje ajeno tomado ahora con significados musicales.

Motivos para la notación musical	
Necesidad de ayuda para la memoria y manutención de grandes repertorios.	Necesidad de comunicación con fines de perdurabilidad.

Variables morfológicas y de contenido en función de:		
Finalidad: información completa, de lo no-habitual o sólo de lo que no es secreto religioso.	Contexto social	Soporte musical: la notación de cada instrumento puede ser distinta.

- (4) Pabón, Jose M., *Diccionario Manual Griego-Español*, VOX, Bibliograf S.A., 17ª Ed., Barcelona 1985. La traducción de *nomós* como términos musicales obedece al hecho de que en la Grecia antigua la música formaba parte de las disciplinas regladas y la melodía era hipóstasis de las proporciones y de la *Harmonia Mundi*.
- (5) Para que el lector no especializado en estudios musicales pueda consultar las obras de referencia básica en relación a los temas musicológicos que se incluyen en el presente trabajo recomendamos los artículos que sobre términos o conceptos aludidos aparecen en el *Groves Dictionary of Music*, dirigido por Eric Blom, Ed. Mac Millan, Londres 1954/91. Tan importante como éste es también el *New Oxford Dictionary of Music*, dirigido por Egon Wellesz, Ed. Oxford

NOTAS

- University Press, Londres, 1957. De igual modo, en las cuestiones generales de historia de la música concernientes al presente trabajo, será útil al lector la *Historia General de la Música* dirigida por A. Robertson y D. Stevens, Tomo I: “De las formas antiguas a la polifonía”, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, Madrid, 1979, (Edición original: *The Pelican History of Music*, Penguin Books, Middlesex, 1966) y en ella, especialmente, el capítulo dedicado por Peter Crossley-Holland a la Historia de la música en el antiguo Egipto. Ana M^a Locatelli de Pérgamo en *Historia de la Música: La Música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas*, Tomo I, Editorial Ricordi, Buenos Aires, 1980, ha realizado un trabajo general bastante cuidadoso y documentado. Hugo Riemann publicó un trabajo titulado *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, 1879, que debería ser consultado por todo aquel que quiera conocer en un “a vista de pájaro” los sistemas de escritura musical. Así mismo existe una pequeña obra de Armand Machabey titulada *La notation musicale*, Col. “Que sais-je?” n^o 514, Paris 1952, en la que se hace un repaso general cronológico a todos los sistemas de notación musical conocidos hasta la fecha de su publicación. Sobre el tema específico de la música en el antiguo Egipto la egiptóloga danesa Lise Manniche ha publicado recientemente una muy eficaz compilación de conocimientos en su libro *Music and Musicians in Ancient Egypt*, British Museum Press, Londres, 1991.
- (6) A este respecto consultar los siguientes artículos de Hickmann (1) “Observations sur les survivances de la chironomie égyptienne” en *Annales du service des antiquités* (1949), 417; (2) “La musique polyphonique dans l’Égypte ancienne” en *Bulletin de l’Institut d’Égypte* XXXIV (1952), 229; (3) “Le problème de la notation musicale dans l’Égypte ancienne” en *Bulletin de l’Institut d’Égypte* XXXVI (1955); (4) “La chironomie dans l’Égypte pharaonique” en *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, LXXXIII (1958), 96.
 - (7) Ver nota anterior. En lo referente a la quironomía faraónica entendemos que son de lectura obligada las obras que acabamos de referir. La información vertida en el cuadro que continúa en el texto está extraída del contenido de la tercera obra, con algunas aclaraciones. Para observar la posible semejanza entre las posturas adoptadas por los quirónomos actuales y los del antiguo Egipto ver también la obra del mismo autor *Ägypten de la serie Musikgeschichte in Bildern*, II/1, Leipzig 1962/75.
 - (8) Gerson-Kiwi, Edith, “Cheironomy” en *Groves Dictionary of Music*, dirigido por Eric Blom, Ed. Mac Millan, Londres 1954/91.
 - (9) La referencia más antigua a este respecto aparece en Sachs *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*, Nueva York, 1943, 78.
 - (10) *Historia General de la Música* Tomo I: Grecia Antigua, p.143 (ver nota 5).
 - (11) *Historia General de la Música*, *Ibidem*.
 - (12) Sobre este tema ver los capítulos correspondientes en la *Historia de la Música* (nota 5). Consultar también la obra de Machabey *La Notation musicale citada en la misma nota*.
 - (13) Hickmann, Hans, (3) (ver nota 5)
 - (14) Aunque lo más común es chasquear con el dedo medio, no es raro ver hacerlo también con el índice, obteniendo un tipo de sonido distinto. Incluso puede verse un uso seguido de ambos en todo tipo de repiqueteos, con lo que las representaciones de estas posiciones en frescos y relieves, cuando muestran una secuencia de dos personajes iguales, uno con el pulgar contra el índice y el otro con el pulgar contra el medio, pudieran ser el despliegue en dos fases de un único personaje, a manera de *comic*. O simplemente cada personaje está en una fase distinta del chasquido.
 - (15) Aparte de los trabajos de Hickmann mencionados en la nota 6, consultar también Sachs, Kurt, “Die Tonkunst der alten Aegypter”, *Amw*, II (1919/20), 9.
 - (16) Documento que contiene la parte correspondiente que habrá de ejecutar un músico en una obra de conjunto. El documento que contiene sincrónicamente las instrucciones de cada uno de los intérpretes para la ejecución de la obra se llama *partitura*.

NOTAS

- (17) Hickmann, Hans, (1) 417 (ver nota 5)
- (18) Hickmann, Hans, (2) 229 (ver nota 5)
- (19) Porter-R., B. y Moss, B., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, Vol III, Oxford 1931, p.160-163
- (20) En música, "intervalo" es la distancia que separa dos notas incluyendo ambas.
- (21) Hickmann, Hans, (3) 50 y ss. (ver nota 5)
- (22) Montet, P., *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*, Estrasburgo 1925, p.359.
- (23) Un melisma es un desarrollo melódico con varias notas sobre una sola sílaba del texto. Es muy común en los cantos litúrgicos de las iglesias orientales y en el cante flamenco, de raíces árabes.
- (24) Hickmann, Op.Cit. 52.
- (25) Lefevre, G., *Grammaire de l'Égyptien classique*, El Cairo, 1940, p.272.
- (26) Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949, p. 3-4.
- (27) Tumba nº 17, norte, registro 4 (*Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, IX, p.16: Beni Hassan II, 13). Un pasaje de las leyendas que acompañan la gran escena musical de la tumba de Idu (Guiza) quizá haga alusión al mismo fenómeno [La presente es nota literal de Hickmann, Op.Cit., 50].
- (28) Lefevre, *Ibidem*.
- (29) Fleischer, O., *Neumen-Studien*, I, p. 42-45 (citado así en el artículo de Hickmann (3) (ver nota 5)
- (30) Ver nota 5. En realidad parece lógico, puesto que este jeroglífico diseña gráficamente el movimiento ascendente-descendente, de batida, que hace la melodía durante el transcurso de un trino.
- (31) Hickmann, Op.Cit. 56.
- (32) W.B., II, 494.
- (33) Faulkner, R. O., *A Concise Dictionary of Middle Egyptian*, pg. 105: "together with". En este caso el sujeto sería elíptico. La situación puede hacer que el sentido preposicional derive en adverbial.
- (34) W.B., I, 159.
- (35) Comay A., Yarden D., *Diccionario completo Hebreo-Español*, Ed. Achiasaf, Tel.Aviv 1981.
- (36) Faulkner, Op.Cit., 159
- (37) Faulkner, *Ibidem*.
- (38) Lefevre, Op.Cit. p.116.
- (39) Si fuese cierto lo que Hickmann afirmaba ¿cómo se entenderían formas verbales como *m33* o *wnn*?
- (40) Para seguir un resumen detallado de todos ellos ver el ya citado artículo de Hickmann (3) en las páginas 57-58, 59-60, 63-71, 71-79 y 83-89, respectivamente.
- (41) Consultar Machabey, Armand, *La notation musicale*, Col. "Que sais-je?" nº 514, Paris 1952.
- (42) Para más información sobre todo lo afirmado en este párrafo ver Machabey, Op.Cit., 10-11.
- (43) Galpin, *The Music of the Sumerians*, 1937, citado así en Machabey, Op.Cit., 11.
- (44) No obstante lo dicho en nota 42, y dado que Kurt Sachs tocó varias veces en sus estudios el tema de la música en Mesopotamia, valgan como muestra útil para consultar *Die Musik der Antike*, Postdam, 1928; *Musik des Altertums*, Breslau, 1924; o el ya mencionado *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, Nueva York 1943, (Londres, 1944).
- (45) Sobre este párrafo ver nota 5, especialmente Machabey, Op.Cit., 12-19.
- (46) Machabey, Op.Cit., 20-22. Ver también la obra de Pseudo-Demetrio Faleros *Rhetores graeci*, ed. Por L. Spengel, 1956, III, 278.
- (47) Se trata también de un conocimiento habitual en el mundo de la arqueomusicología, como la mayoría de los temas vertidos desde este lado en el presente artículo. Ver nota 5.
- (48) En Machabey, Op.Cit., 21.
- (49) Ruelle, "Le chant des sept voyelles grecques", *Revue diétudes grecques* 1899. También "Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques", *Congrés intern. d'histoire de la musique*, Paris 1900.

NOTAS

- (50) Griffith & Thompson, *The Leyden Papyrus: An Egyptian Magical Book*, Dover, N. York, 1974
- (51) Machabey, *Op.Cit.*, 22-23.
- (52) Hunt-P. B. Grenfell, *The Oxyrhynchos Papyri XV*, Londres 1922.
- (53) Escritura que representa mediante acentos tónicos las variaciones de la melopea para la oratoria.
- (54) Machabey, *Op.Cit.* 119.
- (55) Machabey, *Op.Cit.* 120.
- (56) A este respecto es curioso recordar la fabulita con la que Platón cifraba esta actitud egipcia. Según esta historia, cuando Thot dijo al rey de Tebas que gracias a la escritura que él había inventado los egipcios serían más sabios y de mejor memoria, el rey le respondió "*Como eres el padre de la escritura le atribuyes el efecto contrario al que tiene su poder. No producirá más que el olvido en sus almas, haciéndoles descuidar la memoria*" (citado por Hickmann en *Op. Cit.*, 90).
- (57) Sobre los *ruwât* y poetas preislámicos ver Gabrieli, Francesco, *La Literatura Árabe*, traducción de Rosa M^a Pentimalli, Ed. Losada, Buenos Aires, 4^a edición 1967.
- (58) Usaban de agrupaciones acrósticas que aveces anotaban mediante signos básicos. Entre los arabistas muchos que apuntan la posibilidad de que las famosas *letras enigmáticas* que preceden algunos capítulos del Corán pudieran ser anotaciones mnemotécnicas musicales destinadas a la cantilación.
- (59) Favorecida por procedimientos apoyados en la monorritmia y en la existencia de cánones y estructuras fijas que establecen de por sí situaciones "musicales" que facilitan el recuerdo de textos extensísimos. No obstante todo lo dicho, hemos de añadir en honor a la verdad que la referencia a estas capacidades prodigiosas de los *ruwât* nos viene de los gramáticos de siglos posteriores, personajes siempre tendentes a la exageración laudatoria de sus antepasados, siempre prestos a la modificación de elementos históricos que no se adecuasen a sus teorías. Un viejo y simpático dicho de la cultura árabe reza: "*Es más falso que argumento de gramático*". Tomemos pues esta historia de los Memoriones sólo con la consideración que su contexto merece.
- (60) Probablemente el texto original se refiera a las artes figurativas, como por ejemplo la escultura.
- (61) Entiéndase aquí el término música en sentido griego, esto es, *el arte de las musas*.
- (62) Platón, Las Leyes, 656-7, según Manniche, Lise, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, British Museum Press, Londres, 1991, p.9, traducción del autor del presente artículo.