



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Los cordófonos en el contexto del Antiguo Egipto

Autor/es

Adiego Escolán, José Javier

Director/es

Picazo Millán, Jesús V.

Facultad de Filosofía y Letras

2016

Índice

Resumen	4
Introducción	6
Aspectos metodológicos	8
Fuentes	8
Problemas	10
La música en el contexto	12
La música en Mesopotamia	13
La música en Egipto	13
Cordófonos	18
El arpa	18
<i>Tipos de arpa</i>	18
<i>Origen del arpa</i>	20
<i>Las arpas en Egipto</i>	23
<i>El arpa tras el Imperio Nuevo</i>	30
<i>Registro musical del arpa egipcia</i>	31
La lira	32
<i>Origen de la lira</i>	33
<i>Las liras en Egipto</i>	34
<i>La lira tras el Imperio Nuevo</i>	38
<i>Afinación de la lira</i>	38
<i>El arpa-lira</i>	39
El laúd	39
<i>Origen del laúd</i>	40

<i>Los laúdes en Egipto</i>	41
<i>Estructura del laúd egipcio</i>	42
<i>Trastes</i>	43
<i>Contextos del laúd</i>	43
<i>El laúd tras el Imperio Nuevo</i>	45
Conclusiones	46
Bibliografía	50

Resumen

Este trabajo pretende dar una visión sobre los tres grandes –y únicos- cordófonos del Antiguo Egipto, el arpa, la lira y el laúd. No obstante, debido al desarrollo histórico, estos instrumentos se encuentran muy ligados a otras culturas, en especial las mesopotámicas. Es por ello, que para aportar la información precisa sobre este tema hay que introducirse brevemente en estas culturas.

El avance en el trabajo pretende marcar una serie de pautas bien definidas, que para estos instrumentos trata de una breve aproximación al propio instrumento desde sus orígenes de una forma no intensiva, sino una breve introducción al respecto. Posteriormente, se hace mención a cómo y cuándo llegó el instrumento a Egipto, para continuar con las modificaciones que allí pudo sufrir. Finalmente, se habla un momento final dentro de Egipto, incluyendo otras culturas cercanas que o bien adoptarían el instrumento con alguna variación, o bien lo sustituirían, relegando el instrumento egipcio a un segundo lugar si no al olvido.

Como un aspecto último, se incluyen las evidencias que existen sobre su posible sonoridad, buscando, en los que es posible, analogías con instrumentos que pudiesen tener una sonoridad similar.

Para facilitar la comprensión de los diversos cambios, al principio de cada apartado se incluye una descripción del instrumento tal y como se concibe en la actualidad. De esta manera, las diversas variantes del mismo que se van presentando resultan más fáciles de comprender, aportando una visión previa del instrumento que entra dentro del colectivo establecido.

Las descripciones de los instrumentos y sus variantes aquí marcados se han realizado desde un punto de vista arqueológico, incluyendo de este modo imágenes de instrumentos musicales hallados, o en su defecto de representaciones conservadas.

Introducción

Este trabajo ha cambiado mucho desde su primer planteamiento hasta lo que finalmente ha acabado siendo. Lo que comenzó como la idea de conocer las partituras conservadas en las primeras sociedades complejas acabó rápidamente al conocer que sólo se conserva una partitura anterior al epitafio de Seikilos, en Grecia. Esta partitura, del siglo XVIII a.C., se escribió en cuneiforme y sería del templo de Ur, pues habría sido compuesta por Eneduanna, una sacerdotisa del templo. Ante dicha coyuntura no podía elaborar un Trabajo de Fin de Grado óptimo, y por tanto era necesario cambiar de tema. Ante la imposibilidad de tratar el tema anterior, era necesario buscar otro, que por mis preferencias debía acercarse a la idea original, siendo los instrumentos musicales la idea que finalmente se impuso, con una preferencia por los cordófonos dado que toco el violín y por tanto me siento muy vinculado a los mismos, y por contar con una mayor cantidad de información según la primera consulta de fuentes, aunque finalmente no era ni tan rica ni tan abundante como parecía en un principio.

La elección de un tema centrado en la música no es casual. Toda mi vida ha estado vinculada a la música, por lo que tiene una gran influencia sobre mí, y desde hace años he buscado la posibilidad de combinarla con la historia. Ya había intentado acercarme a la música en épocas pasadas tanto dentro como fuera de la Universidad, pero nunca antes como está aquí planteado.

El estudio de la música siempre parece estar vinculado al arte, incluso si no apreciamos la música por no ser capaces de escucharla, apreciamos la belleza del instrumento y la suerte del músico que puede tocar un instrumento. Como he mencionado antes, toco el violín desde mi infancia, y hay un elemento que se repite constantemente: no hace falta que la gente me oiga tocar para que al comentar el tema digan que es algo muy bonito. Con esto quiero decir que la población entiende la música como un arte –lo que no quiere decir que sea cierto-, pero no ve más allá de esa

realidad, como si los músicos hubiésemos sido agraciados con el don al nacer de aparecer en un escenario cuando se encienden las luces y desaparecer cuando éstas se apagan. Desde mi punto de vista, ese es un buen motor para este trabajo, la música es mucho más que melodías bonitas que escuchamos, que detrás ha habido un proceso que somos incapaces de conocer con precisión, o cuándo empezó, y que todavía continúa en la actualidad; es decir, que detrás de la música hay un desarrollo sobre el que no sabemos prácticamente nada, que acabaría con la música medieval y sus sistemas de notación. En definitiva, querer conocer lo que ha ocurrido en el pasado, para entender como se ha llegado al presente, y ser un poco más conscientes de las muchas posibilidades que nos puede ofrecer la música de cara al futuro.

La música siempre ha sido considerada un elemento muy cercano al ser humano, nos rodea y nos envuelve, somos capaces de apreciarla y disfrutarla, buscándola en los rincones menos imaginables del planeta para encontrar ese sonido especial, que sólo esa persona es capaz de sentir. El ser humano es un productor consciente de música, y ha diseñado una serie de códigos para ponerla por escrito y entenderla, independientemente del idioma que hable cada persona, generando un tipo de comunicación entendible en cualquier parte del mundo, un lenguaje universal. Sin embargo, pese a lo remarcable del hecho, es algo que parece pasar desapercibido continuamente en la sociedad actual, como si fuese algo que siempre ha estado presente en el mundo, permutable e invariable, cuando es fruto de siglos de cambios, modificaciones y avances.

Con todo lo arriba mencionado, este trabajo puede parecer otro al que realmente se ofrece, pero nada más lejos de la realidad. El estudio de los instrumentos en una cultura como la egipcia no nos va a hablar de los orígenes de la música, pero los instrumentos que utilizaban eran diferentes a los actuales, y es ese cambio lo que me gustaría que se apreciara, que en el pasado hubo modificaciones de cara a lo que existe en la actualidad y que son esos cambios los que nos han llevado inexorablemente a lo que hoy día conocemos. Así mismo, es un tema muy poco conocido por la focalización en la música desde que hay partituras, como he dicho, desde la Edad Media.

Este tipo de información sobre los instrumentos musicales, que intenta verse desde un punto de vista arqueológico, se englobaría dentro de lo que se califica como arqueomusicología, una corriente relativamente reciente y cuya intención es precisamente la expresada con anterioridad.

Aspectos metodológicos

Fuentes

Me gustaría empezar este apartado con un agradecimiento al Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza, que me permitió la visita a su biblioteca. La búsqueda de fuentes habría sido muy poco productiva sin su ayuda y colaboración abriéndome las puertas de su biblioteca para trabajar este tema, al igual que tampoco lo habría sido sin el de aquellas personas que me guiaron cuando las fuentes de las que disponía se quedaban cortas, como Carlos García Benito.

El inicio del trabajo pasa por el manual *Historia de la música Occidental* de Burkholder, Grout y Palisca. Se trata de un manual utilizado para el estudio de la historia de la música, y que resulta muy completo gracias a breves introducciones del contexto histórico en el que la música se ha desarrollado. Con este volumen, aunque escueto en cuanto a la época aquí reflejada, y por ende prácticamente sin información viable, sí que ofrece una serie de nombres y términos para una búsqueda más exhaustiva, aunque aquello que aporta sobre Egipto se basa en qué fuentes usar para encontrar datos sobre la música, siendo para Mesopotamia donde aporta algo más de información, pero, repito, a modo de muy breve introducción con un foco generalista. Esto se repite en otros volúmenes de carácter general, tanto en lengua castellana como inglesa. Ejemplos de esto los encontramos en la obra de Joan Sureda *Historia universal del arte. Las primeras civilizaciones* –tomo centrado en la historia del arte–, o la de Henry Lavoix *Historia de la música*. Los tomos generalistas incluyen muy poca información, o nula, sobre este contexto histórico en lo referente a la música.

Las obras de Curt Sachs son las que, junto a la Christiane Zielger, más se acercan a la idea de lo que este trabajo pretende ser, y son abundantes las referencias que se hacen a estos libros, tanto de Sybille Emerit que usa ambos, y de Christiane Ziegler a Curt Sachs. Las obras de estos autores utilizan instrumentos reales para sus análisis y conclusiones. La diferencia es que Curt Sachs escribe una obra con un ámbito mucho mayor que Christiane Ziegler, mucho más exhaustiva en las piezas que muestra, mientras Sachs se centra más en la sociedad y los ámbitos que utilizaron dichos instrumentos.

Curt Sachs¹ (1881 – 1959) destacó por sus estudios sobre los instrumentos musicales, realizando una clasificación que como muestra el diccionario Grove de la música continúa vigente. Además, llevó a cabo estudios antropológicos y sobre la música no occidental, pionero en etnomusicología² y la música del mundo antiguo.

Christiane Ziegler³, conservadora del museo del Louvre y doctorada en egiptología, es miembro del equipo arqueológico y ciencias de la antigüedad de la universidad de París así como de instituciones tales como el Instituto arqueológico alemán del Cairo, la agencia de museos de Francia, el Consejo artístico de museos de Francia y la sociedad nacional de anticuarios de Francia.

El Diccionario Grove de la música, dirigido por Stanley Sadie, resulta de gran importancia para un trabajo de esta índole, pues su función es la de compilar todo aquello que se ha publicado que tenga relación con la música. De esta forma, ofrece una información muy completa sobre la práctica totalidad de los asuntos musicales. Si bien la edición en papel no ofrece la velocidad de actualización que brinda la versión online, la segunda edición es de principios de este siglo, por lo que puede ofrecer una información perfectamente vigente en la actualidad.

Stanley Sadie⁴ (1930 - 2005) fue un musicólogo que durante tres décadas estuvo a cargo como editor del diccionario Grove de la música, destacando entre sus especialidades la vida y obra de Mozart y Händel.

Sybille Emerit⁵ trabaja en el instituto francés de Arqueología Oriental como egiptóloga. Sus obras son lo más reciente que he encontrado respecto al tema, con trabajos sobre la música en Egipto entre 2002 y 2006.

La gran ausencia en las fuentes de este trabajo son los trabajos de Ellen y Hellen Hickman –padre e hija-, cuyas obras no he podido encontrar, pero referentes para la obra de Christiane Ziegler, el diccionario Grove de la música y Sybille Emerit, que hacen referencias a su trabajo en este campo, y gracias a eso puede haber información sobre sus obras, aunque de forma indirecta, con los autores arriba mencionados.

¹ www.biografiasyvidas.com. Última visita: 31 de agosto de 2016.

² *Etnomusicología*: parte de los estudios musicales que se centran en la música popular de una etnia. Definición de www.google.es, última revisión 31 de agosto de 2016.

³ www.futura-sciences.com. Última visita: 31 de agosto de 2016

⁴ www.elpais.com. Última revisión 31 de agosto de 2016.

⁵ www.educa.org Última revisión 31 de agosto de 2016.

Podría indicarse que faltan obras como las de Bo Lawergren, Christophe Vendries, Annie Bellis, Stefan Hagel, y Ricardo Eichmann al elaborar este trabajo. Para el caso del último autor, su ausencia se basa en que las obras que he encontrado están en alemán, una lengua que no controlo, pero que por sus títulos, como *Uruk. Die Architektur I. Von den Anfängen bis zur frühdynastischen Zeit*, tratan el tema desde la óptica de la música en Mesopotamia, alejando el foco de Egipto, eje principal de este trabajo. Stefan Hagel, Annie Bellis y Christophe Vendries han escrito sobre la música en época greco-romana, por lo tanto, sus obras se alejan del ámbito aquí presentado.

Problemas

La redacción de este trabajo ha supuesto una serie de dificultades. No todas ellas han sido subsanadas de la misma forma, lo que no quita que cada uno de estos problemas haya tenido que ser resuelto de alguna forma. No creo conveniente otorgar a esta lista una posición en orden de mayor facilidad o dificultad para solventar las eventualidades surgidas durante el proceso de elaboración del mismo.

En primer lugar señalaría la dificultad para encontrar fuentes de las que obtener información. No aparecen grandes obras que hayan abarcado esta temática de forma exclusiva ni grandes monografías dedicadas a ello. Así pues las fuentes principales de información son obras de corte general, como puede serlo el Diccionario Grove de la música, o la obra de Curt Sachs sobre la historia de los instrumentos musicales. La única excepción a esto sería la obra de Christiane Ziegler, que si abarca exclusivamente el tema de instrumentos musicales egipcios.

La puesta en conjunto de la información tampoco resulta sencilla. Si se quiere abordar el tema desde un punto de vista cronológico y cultural, se impide ver un avance claro del instrumento en su conjunto, algo que también ocurre si se toman a partir de su evolución, pues de este modo se descontextualiza la información de su época. En caso de optar por omitir una de estas dos partes, el problema resulta ser que la información final resulta no sólo incompleta, también difícil de entender y explicar. Si se hace de un modo completo y detallado se corre, además, el riesgo de repetir la información, un peligro en un trabajo de la extensión aquí presentada.

Las fuentes encontradas muestran el problema del idioma. La información disponible en castellano es prácticamente inexistente. Ante esta situación el

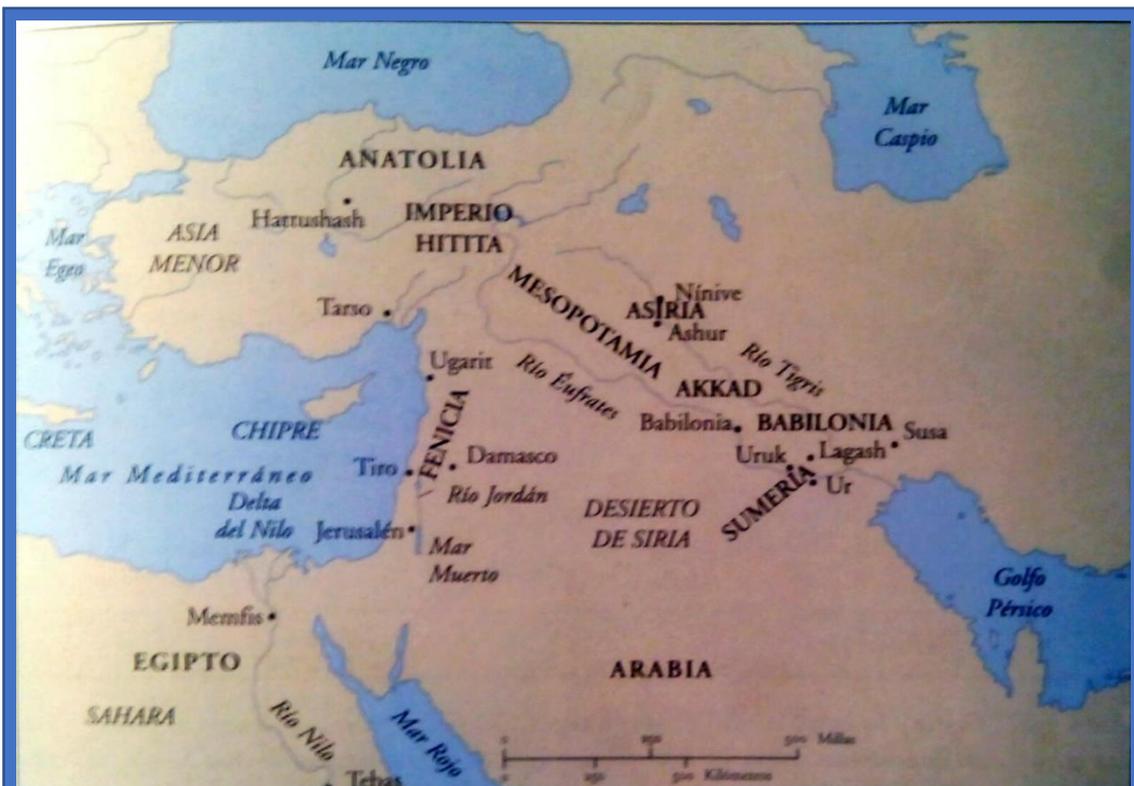
planteamiento más obvio es la búsqueda de fuentes en otras lenguas, en mi caso inglés y francés, idiomas que en la práctica puedo utilizar para la lectura de las fuentes con suficiente soltura, aunque la terminología y las diferentes expresiones en cada idioma no presentan una traducción literal, y es un factor muy importante a la hora de interpretar información, que a su vez ha imposibilitado por mi parte la búsqueda de información en otras lenguas.

Si encontrar las fuentes en español resultaba ineficaz, dado que no hay obras específicas, y los manuales generalistas apenas se centran en este marco espacio-temporal, la antigüedad de las obras tampoco ha sido de ayuda. Curt Sachs, un referente incluso en la actualidad, escribió sus obras hace casi 80 años, y a excepción de la edición utilizada en el caso del Diccionario Grove, y del trabajo de Sybille Emerit, las obras que abordan este tema tienen más de veinte años de antigüedad. De esto deduzco que ha sido un tema poco tratado, y cuando lo ha hecho ha sido con una metodología alejada del enfoque arqueológico actual que he querido reflejar aquí, en unos textos que se centran pues en el objeto como una obra de arte. La antigüedad de las obras afecta también a la terminología, y hay expresiones que han cambiado con los años, algo que se aprecia con la lectura de las lecturas. Esta separación cronológica también afecta a todo lo referente a lo que trata sobre la uniformidad de medidas, siendo necesario convertir todas las unidades que aparecen en las obras, a una única que pueda conocerse en la actualidad, eligiendo el sistema métrico decimal, un estándar internacional. También puede afectar esta antigüedad a la ubicación de los objetos, por ejemplo Egipto ha sido testigo en esta década de tumultos que han afectado a los museos, o simplemente a un cambio de su ubicación. La situación de algunos países ha cambiado mucho desde que se escribió la obra de Sachs, y hay que asegurarse de que esos instrumentos continúan en el mismo lugar, o de que la información sigue siendo fiable, algo que ha de validarse con su uso por autores más recientes, como ocurre con las obras de Sybille Emerit.

Por otra parte, la lectura de las obras presentes en el trabajo deja ver que existen obras sobre el tema, pero que aparezcan en esas obras no significa que dichas obras puedan encontrarse para ser utilizadas, como es el caso de los Hickmann.

La música en el contexto

Los egipcios amaban la música. Como muestra de ello tenemos una gran cantidad de referencias a la misma, que se encuentran en su arte tanto gráfico, como en obras literarias. Sin embargo, no escribieron tratados musicales como si hicieron los mesopotámicos o los griegos (Burckholder, 2008; Emerit, 2006). Pese a eso, podemos saber mucho acerca del tema (Buchner, 1980; Emerit, 2006) gracias a que el clima desértico ha permitido conservar mejor todos los vestigios iconográficos y pictográficos, así como los propios instrumentos musicales, que en otros entornos, de modo que tenemos relieves en piedra y metal, pinturas, textos y restos de estos mismos instrumentos musicales.



Mapa con las principales ubicaciones de los territorios del trabajo, Egipto y Mesopotamia.

(Burckholder, 2008)

La música en Mesopotamia

En Mesopotamia (Burkholder, 2008; Sachs, 1940), zona limítrofe con Egipto, y muy rica culturalmente en las mismas fechas, se conservan instrumentos musicales – aunque pocos- con sus nombres en escritura cuneiforme, aunque no hay asociaciones exactas, pues había términos que hacían referencia a varios instrumentos, pero se puede saber el material de fabricación⁶; representaciones artísticas en relieves, lacas, sellos y mosaicos, como la presente en el estandarte de Ur, así como documentos escritos, algunos de ellos de gran relevancia, ya que, aunque quede patente que es de la música de las élites sociales de la que se tiene mejor comprensión, revelan que los babilonios habrían desarrollado una notación musical propia, la más arcaica conocida. Junto a esto, también de esta zona sería la partitura musical más antigua conocida, un himno hurriano que parece ser un himno a Nikkal, compuesto por Eneanna, sacerdotisa del templo de Ur. Gracias a sus textos sabemos que había canciones de boda, lamentos funerarios, música militar, canciones de trabajo, canciones infantiles, música de danza, de taberna, de fiesta, de entretenimiento, música ceremonial, para procesiones, para dirigirse a sus deidades y para acompañar a poemas épicos.

Si nos centramos en Babilonia (Buchner, 1980), sólo existen documentos relativos a la música en torno al primer milenio a.C., momento en el que se dejan sentir las influencias hititas –cuyos rezos e himnos a sus diferentes divinidades eran acompañados de arpa o laúd- y sirias, apareciendo trompetas, liras, laúdes, oboes y tímpanos en los relieves en piedra, aunque el primer indicio es del segundo milenio a.C.: una figurilla de barro cocido que muestra a un mono tocando la flauta, y que fue encontrada en Larsa, al sur de Babilonia.

La música en Egipto

Sobre las tradiciones musicales en Egipto se ha recogido información desde la época clásica (Sadie, 2001). Plutarco, en su obra “*Iside et Osiride, 352,3*” indica que el dios Thoth inventó la música, y que fue utilizada por Osiris en su misión de civilizar el

⁶ *Ku š o šu*: piel
Gi: caña
Gi š: madera
Urudu: metal

(Sachs, 1940)

mundo. Estrabón indica en “*Geografía, XVII, 1*” que había notables restricciones en cuanto a la música durante el trabajo. Platón, en “*Leyes, 657*”, exaltó la excelencia de los estándares egipcios de música tras estudiar en Egipto, y según Jámblico de Calcis en “*De vida Pythagorae, IV*”, Pitágoras estudió la teoría musical egipcia. Además, Diodoro Sículo atribuyó el descubrimiento de la lira a Thoth en “*Historia, I, 16*”. Sus músicos y danzantes (Emerit, 2006) eran artistas polivalentes, figuras que en ocasiones jugaban ambos roles al mismo tiempo.

La literatura egipcia también posee referencias musicales (Buchner, 1980; Sadie, 2001). Se trata de relatos e historias, como por ejemplo aquella que concierne al faraón Chefren con los magos, un grupo de divinidades que aparecen disfrazadas como una caravana de músicos itinerantes. En una estela de Intef II, faraón de la XI Dinastía, se alaba el arte musical. Había canciones con temática amorosa, de pastores –encontradas en dos tumbas del Imperio Antiguo-, o de trabajadores en el campo –en la tumba de Paheri en El Kab, del Imperio Nuevo-.

En muchas escenas musicales aparece el nombre de los instrumentos musicales y las letras de las canciones, pero no la notación, puede que, como en otras culturas, la tradición oral no dejara espacio para la escrita, y si ésta tenía lugar, fuese más un recordatorio aproximado que una notación precisa⁷.

Desde el Imperio Antiguo (Sadie, 2001), los principales instrumentos que se representaron en las tumbas fueron la flauta –tocada oblicuamente-, la tuba –simple o doble, usando caña en su fabricación- y el arpa. A menudo las escenas mostraban cantantes y bailarines.

En el Imperio Medio (Emerit, 2006; Sadie, 2001), los grupos de cámara redujeron su tamaño y aumentaron el número de mujeres participantes, antaño escasas y sólo con el arpa. Quien cantaba a veces sólo era acompañado por gente que daba palmas o por un arpa.

Durante el Imperio Nuevo (Buchner, 1980; Sadie, 2001), la expansión egipcia llevada a cabo por la XVIII Dinastía hizo que nuevos instrumentos aparecieran con la llegada de esclavas a la corte de Egipto, entre ellos la lira, el laúd, un tipo de oboe de

⁷ Los primeros esfuerzos de notación musical en la Edad Media se basaban en la colocación de los neumas en base a una línea fija que marcaba una nota, de modo que el intérprete sabía cuándo subir y cuándo bajar, pero no hasta donde más allá de la nota fijada de antemano.

caña doble, tambores, panderetas y la aparición en escenas militares de trompetas. Algunas habitaciones, como la del palacio real de El-Amarna estarían dedicadas a la música, pues se almacenarían en ella los instrumentos musicales, incluyendo laúdes, arpas y liras de distintos tamaños y formas, mientras algunas mujeres practican con ellos.

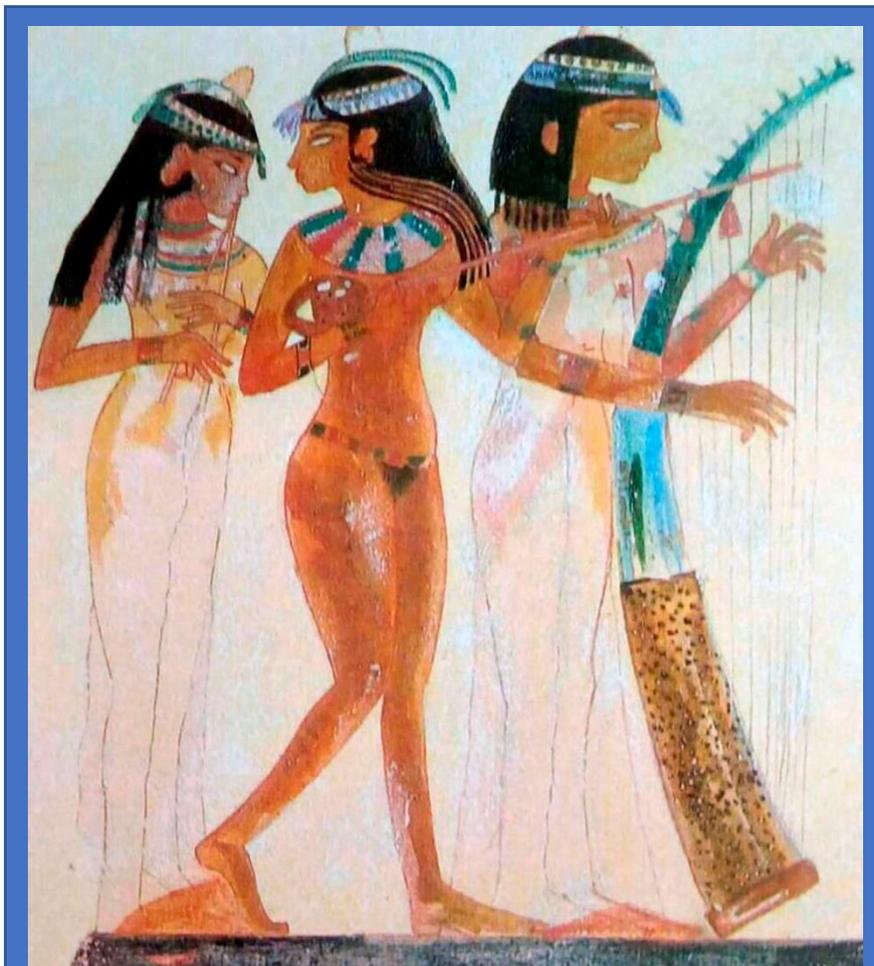
De Egipto (Buchner, 1980; Burkholder, 2008; Emerit, 2006; Sadie, 2001) se conservan relieves, pinturas e instrumentos, encontrados mayoritariamente en las tumbas, cuyo significado es necesario interpretar, pues no son fieles a la realidad. Las escenas tienden a mostrar a pequeñas orquestas que tocan diversos instrumentos, pudiendo estar acompañados por cantantes y danzantes, siendo primeramente hombres e incremento el número de mujeres conforme avanzó el tiempo, tocando panderetas o llevando el ritmo con palmas, o bien mediante castañuelas o clappers; si en las imágenes están separados, la realidad es que músicos y danzantes estarían juntos durante la interpretación. Estas escenas mostrarían banquetes, o ritos religiosos, así como procesiones militares.

En los dibujos puede encontrarse que muchos instrumentos están asociados a animales (Sadie, 2001), pero por el papiro de Turín, de la XIX Dinastía, parece tener una connotación satírica. En este caso, un asno toca un arpa de grandes dimensiones. También hay imágenes de cocodrilos tañendo el laúd, leones la lira o monos con un oboe doble o con una lira.



Entre los instrumentos que nos han llegado desde el Antiguo Egipto (Buchner, 1980; Sadie, 2001) hay idiófonos y chapaletas, muchos decorados con cabezas de animales y que llegan a datar de la I Dinastía (3100 – 2890 a.C.). las chapaletas estarían hechas de hueso o madera, imitando la forma de la mano humana, decoradas con la

cabeza de la diosa Hathor en la parte inferior y el cuerpo de un animal haría de mango para sujetar el instrumento, o bien un diseño vegetal; castañuelas –sólo en el período tardío-; timbales de bronce que podían ser de tres tamaños diferentes, siendo el más pequeño similar a las chapaletas; crótalos –pequeños timbales montados en un soporte de madera o metal- que datarían del período greco-romano y serían muy similares a las chapaletas; campanas, cuyo uso sería ritual y llevarían como decoración la cabeza del dios Bes o de un animal mitológico, fabricadas en bronce o materiales preciosos y que llegó tarde a Egipto; cascabeles y sonajas, que se datarían desde período prehistórico; *sistrum*, un instrumento de uso ritual para la divinidad Hathor –de la cual solía llevar su cabeza como decoración-, fabricado generalmente en metal y muy popular; cordófonos –arpa, lira y laúd-, tratados en mayor profundidad más adelante; aerófonos, como oboes, trompetas y flautas.



Mujeres egipcias tocando el arpa, el laúd y una flauta doble.

Pintura mural de la tumba de Nakht, en la necrópolis de Tebas. Nuevo Imperio, 1425 – 1405 a.C.

(Buchner, 1980)

Cordófonos

Por cordófonos entendemos aquellos instrumentos cuyo sonido se produce se produce al vibrar una o varias de sus cuerdas. En la actualidad hay diversos tipos de cordófonos, dependiendo del modo por el que se hace vibrar la cuerda, incluyendo los instrumentos de cuerda frotada –familia de los violines-, percutida –piano-, punteada –guitarra- o por algún tipo de sistema mecánico –clavecín-.

El arpa

El arpa actual (Burkholder, 2008; Sadie, 2001; Ziegler, 1979) se conoce por ser un instrumento de cuerda punteada, que está formado por un mástil arqueado o en ángulo, una caja de resonancia, y una serie de cuerdas paralelas y fijadas a dicha caja de resonancia, mientras que están oblicuas respecto al mástil y cada una tiene una longitud diferente. Estas cuerdas se atan al mástil y se afinan mediante diversas formas mecánicas. Las arpas tienen un rígido pilar delantero que se extiende desde la parte inferior de la caja de resonancia hasta el mástil, proporcionando al instrumento un extra de estabilidad al soportar la tensión ejercida por las cuerdas al tocar, que, salvo excepciones, son tañidas con la mano. No obstante, y para una comprensión mejor acerca de que es un arpa en cualquier época, la definición de Christiane Ziegler (Ziegler, 1979, pág. 101) se adapta mejor, indicando que un arpa es “todo instrumento de cuerdas paralelas suspendidas vertical u oblicuamente entre una caja de resonancia y un mástil”.

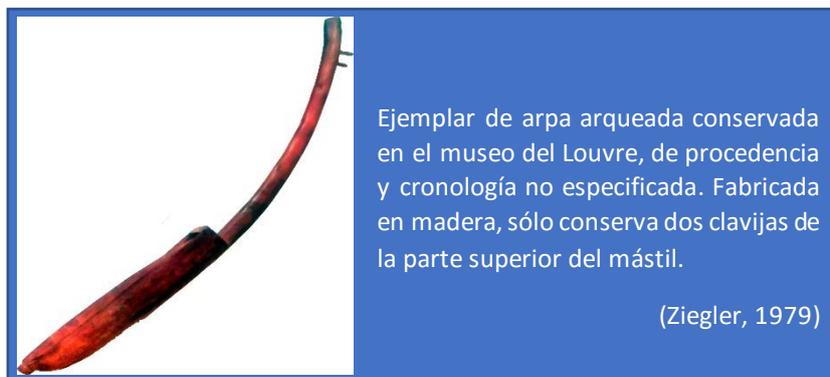


Tipos de arpas

Los distintos tipos de arpas que existen se dividen en dos grandes grupos: las arpas arqueadas y las arpas angulares, a lo que hay que sumarle la posibilidad de un agarre que puede ser vertical u horizontal (Ziegler, 1979):

- Arpa arqueada (Sadie, 2001; Ziegler, 1979): Instrumento derivado del arco musical, un instrumento de raíces prehistóricas provisto de una caja de

resonancia de forma esférica y que se generalizó en multitud de territorios. Este tipo de arpa está formado por el arco o mástil, la caja de resonancia –cuya forma puede variar entre una simple calabaza vaciada a una caja en madera con decoraciones y formas de cuchara, paleta, alargada, ovoidea o redondeada- y las cuerdas. Incluye varias posibilidades de afinación, tales como clavijas móviles, tornillos fijos o anillos afinadores fabricados en tela o líber⁸. Carece de un pilar delantero, razón por la que no puede soportar un elevado número de cuerdas o la tensión apropiada para realizar tonos agudos. Se desarrollaron de distintos tipos y tamaños, así como diversas técnicas de sujeción y ejecución. Curt Sachs indicó (Sachs, 1940) que no debió tener una vida muy larga, pues su fama le llevó a ser mejorado con rapidez. Una teoría que no parece correcta ya que pese a su sustitución por los otros tipos de arpa con el tiempo, es un instrumento que estuvo presente en todo el Antiguo Egipto, en distintas formas y tamaños, siendo posteriormente, en África donde sí ha presentado una mayor relevancia, ya que instrumentos de este continente como el arpa *fali* parecen descender directamente de la tradición egipcia.



- Arpa arqueada vertical (Sadie, 2001): De gran parecido con el arco musical si se toman como referencia su arco superficial y poco curvo, además de su tipo de agarre. El cuerpo apenas es distinguible del mástil, y sus cuerdas, verticales y proyectadas alejándose del intérprete, están en la misma posición que su antecesor.
- Arpa arqueada horizontal (Sachs, 1940; Sadie, 2001): En este instrumento queda patente la diferencia existente con respecto al arco musical. La curvatura es mayor a la de cualquier arco, el cuerpo es más ancho en la base y se va estrechando hacia la parte superior, formando un

⁸ Líber (definición R.A.E.): Parte del cilindro central de las plantas angiospermas dicotiledóneas, que está formada principalmente por haces pequeños o paquetes de vasos cribosos.

triángulo con una posición de agarre muy diferente al arco musical, con las cuerdas hacia el intérprete y además el arco presenta una proyección que se aleja del intérprete. Era tocada con una larga y fina púa sujeta en la mano derecha, utilizando la mano izquierda como un freno para evitar la vibración de las notas no necesarias.

- Arpa angular (Sadie, 2001): Destaca porque la caja de resonancia y el mástil forman un ángulo recto o agudo. La rigidez que se consigue con esta forma al sujetar las cuerdas permite una mayor estabilidad y lo capacita para soportar un gran número de cuerdas.
 - Arpa angular vertical (Sadie, 2001): Parece originaria del suroeste asiático, con una clara distinción entre la sujeción de las cuerdas y donde están colocadas.
 - Arpa angular horizontal (Sadie, 2001): Se trata de un instrumento elegante con una caja de resonancia grande y fina, con sujeciones verticales para las cuerdas en forma de mano humana, y que se colgaban del cuello del intérprete para ser tañidas con una púa. El final de las cuerdas continuaba para formar unas trenzas de adorno.

No se sabe si el arpa angular vertical viene del arpa angular horizontal o viceversa. Curt Sachs opina el arpa vertical angular sería más antiguo, en base a una de las placas de Ashnunaq, en la que se ve un arpa en el que las cuerdas se concentran cerca del cuerpo, dejando la mitad del mástil vacío y sin uso, un despilfarro que según este autor sólo se explica si la variante horizontal fuese una versión volcada de la vertical, donde la distancia habitual entre las cuerdas se redujese para facilitar la interpretación utilizando una púa (Sachs, 1940).

La doctora Mercelle Duchesne-Guillemain defiende la idea de que la púa es más fácil de utilizar cuando las cuerdas están en posición horizontal, por lo que el tipo de agarre influiría en el modo por el que las cuerdas son tañidas. Este planteamiento le sirvió para establecer y clasificación y genealogía de las arpas mesopotámicas (Sachs, 1940).

Origen del arpa

Existe una tradición que señala a Narada, un inventor, legislador y astrónomo indio, como inventor del arpa, mediante la inspiración de la diosa del aprendizaje, del

habla y de la elocuencia (Sachs, 1943). El primer uso registrado del término “*harpa*” procede de Venancio Fortunato, obispo de Poitiers en el año 600 d.C. (Sadie, 2001), aunque el historiador Flavio Josefo, de origen judío, incluyó en el siglo I d.C., un apartado sobre el arpa y su afinación, estando algunas bellamente decoradas, y que su uso estaba reservado al templo (Sachs, 1943).

Las primeras representaciones (Sachs, 1940) del arpa son del 3000 a.C. aproximadamente, encontradas en una losa de piedra de Khafage y doscientos años después en un sello arcaico de Ur, mostrando en ambas ocasiones arpas arqueadas verticales. Los primeros restos (Sadie, 2001) conservados de este instrumento se localizaron en el cementerio real de Ur, en la tumba de la reina Puabi, y su datación se estima en torno al 2500 a.C., siendo de distinto tamaño y de gran elegancia.



Con una fecha estimada sobre el 2000 a.C. son las primeras arpas arqueadas horizontales (Sachs, 1940; Sadie, 2001), de las que Curt Sachs rechaza la conservada en el Museo Británico, ya que pese a venir de la ciudad de Ur, considera incorrecta su restauración, llevada a cabo bajo Leonard Woolley y en la que se arregló la estructura del instrumento y la cabeza de becerro que le acompañaba, aunque su estructura triangular concuerda con las demás y con detalles en oro (Sureda, 1986; Woolley, 1934)⁹. Junto a esta, estaría la mostrada en una placa de arcilla de Eshnunna. Habría que quitar el vaso de Warka (Sachs, 1940), en el que se indica una cronología diferente y que habría un arpa en una de sus secciones¹⁰.

Se desconoce si el arpa apareció primero en Sumer o en Egipto, aunque su vinculación es más que evidente., con multitud de puntos en común. Próximos temporalmente, parece más factible pensar que el origen del instrumento estaría en Sumer, pues la existencia de unos cilindros sumerios probaría que este tipo de

⁹ Woolley habló sobre la restauración realizada al arpa de la tumba de Ur (Woolley, 1934), y en dicha obra indica los pasos realizados, o factores como llevar al lugar a un artesano francés para hacer un molde del arpa en el lugar donde se excavó, pero toma como irrelevantes datos como distancias entre los clavos, –lo que puede influir en la afinación de las cuerdas- centrándose más en el aspecto externo del instrumento que en detalles que nos acercaran a su sonoridad. Pese a ello, destaca que tiene dudas sobre la función de la cabeza de becerro, pues si fuese hueca influiría en la sonoridad del instrumento.

¹⁰ Esto es un ejemplo de los cambios producidos en el conocimiento con el paso del tiempo.

instrumento ya era conocido en Mesopotamia cuando apareció en Egipto. Podría tenerse en cuenta además, que allí se prescindió antes de un bulto utilizado para atar las cuerdas en favor de un sistema más desarrollado, pero la simplicidad del instrumento no hace necesaria una vinculación entre el arpa sumeria y la egipcia. Por el contrario, las arpas angulares sí parecen importadas de Mesopotamia durante el Nuevo Imperio (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Ziegler, 1979).

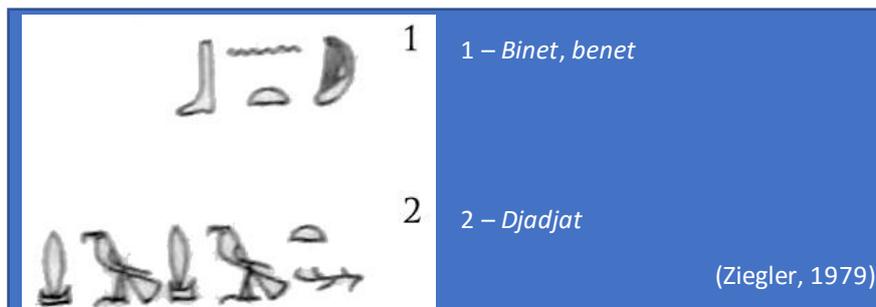


Para el caso de Mesopotamia (Sachs, 1940), se encuentran grandes cantidades de ejemplares de este instrumento, tanto arqueadas como angulares, en vertical u horizontal, con o sin púa. No obstante, las arpas arqueadas sólo fueron utilizadas en Sumer, sustituidas por el arpa angular en torno al 2000 a.C. En concreto las arpas angulares verticales se conocen en Mesopotamia desde fechas tempranas, gracias a objetos como una placa de barro de principios del II Milenio a.C., de trece centímetros de longitud, que muestra este instrumento siendo tocado por un músico sentado, con la caja de resonancia en la parte superior y siete cuerdas (Sadie, 2001).



Las arpas en Egipto

Ya desde el Imperio Antiguo, el arpa recibía el nombre de *bîn-t*, pronunciado como *binet* o *benet*, siendo la *t* un indicador de final femenino (Emerit, 2002; Sachs, 1940). De la misma forma, el término incluye un determinativo que indica el material de fabricación del instrumento, la madera. Este término vendría de los sumerios *pan* y *ban*, cuyo significado original, arco, pasaría a ser posteriormente arpa. En época tardía, el arpa angular sería designado como *benet* o *benou*, pero un error de lectura hizo que se entendiera como *tebouni*, muy cercano al término *bin* de origen indostaní o al término *vino*, de origen sánscrito (Ziegler, 1979). El término *djadjat* se utilizaba en el Imperio Nuevo (Ziegler, 1979) para designar a las formas más recientes: el gran arpa nabiforme o el arpa en aro, y posteriormente se utilizaría para las arpas ptolemaicas con forma de media luna y para el arpa angular tardía. No obstante, el origen del término *djadjat* estaría en el Imperio Medio, en el que esta denominación se enfrenta con la de *binet*, utilizando un tono peyorativo. Desde las obras de Curt Sachs se cree que el término *djadjat* tiene un origen muy antiguo y popular.



En Egipto las arpas eran verticales, con las cuerdas proyectadas hacia afuera, con el mástil próximo al intérprete, que tocaba arrodillado un instrumento que se apoyaba en el suelo (Sachs, 1940). No cabe duda de que era un instrumento predilecto para los egipcios y su mejor representación, pues ningún otro instrumento ha dado lugar a tal cantidad de variantes, clara muestra de su popularidad, aunque todas tenían en común un conjunto de características: se trata siempre de arpas de tipo vertical, por lo general arqueadas y en algunos casos angulares, con la caja de resonancia situada en la parte inferior del instrumento, y con las cuerdas enrolladas alrededor de la manija, con clavijas de madera fijadas, que desde el Antiguo Imperio eran de colores claros y oscuros alternos cuyo propósito era evitar que las cuerdas se deslizaran por la manija. En el otro extremo las cuerdas estaban atadas a una varilla introducida en la caja de

resonancia, y su número, superior al de las clavijas, sería de cara a sistemas de afinación más refinados. El método de interpretación también se conserva: el intérprete acerca el armazón de madera a su pecho y toca las cuerdas con la mano, cuerdas que siempre son proyectadas hacia delante (Buchner, 1980; Ziegler, 1979).

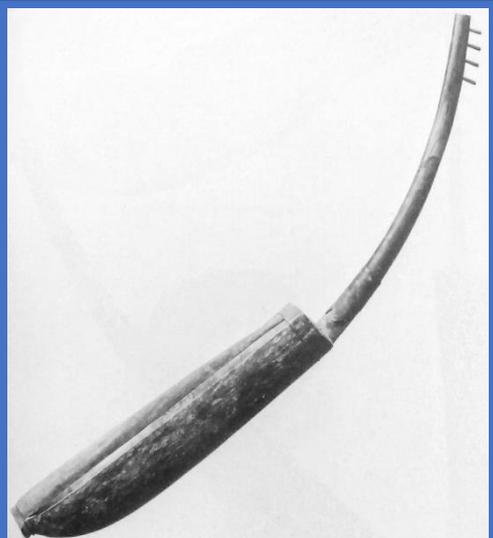
Se cree que las cuerdas estaban hechas de tripas por sus representaciones en color marrón en las pinturas y por testimonios del siglo XIX, en los que se han encontrado arpas con cuerdas. El descubrimiento de un laúd perteneciente al cantante Harmosis, confirma la existencia de cuerdas de tripas, al menos, en el Imperio Nuevo. La caja de resonancia estaría recubierta de una pieza de cuero de colores cosida y pegada. Algunas representaciones muestran arpas cubiertas de una piel de vaca negra y blanca (Ziegler, 1979).

Su estima hacia el instrumento era tal que algunos ejemplares tenían incrustaciones de oro y plata, y aparece en un buen lugar entre el tesoro de los dioses, llevaban una dedicación a la divinidad, e incluso algunas tenían la aceptación de divinidad y eran veneradas, como el arpa de Amón; con estas aceptaciones, no sorprende que su música tuviese cabida entre los rezos de los sacerdotes (Buchner, 1980; Ziegler, 1979).

Arpa arqueada conservada en el museo del Louvre en cuya caja de resonancia lleva una oración y un himno dedicados al dios Amón, inscritos en relieve con restos dorados. H. Hickmann dató el instrumento de la XVIII Dinastía.

- Fabricado en madera y hueso.
- Longitud total de 137'3 cm.
- Caja de resonancia ovalada y muy alargada, de 65'8 cm.
- Cuatro clavijas para sujetar las cuerdas en la parte superior del mástil.

(Ziegler, 1979)





Grabado por H. Junker de escena funeraria de la tumba de Nefer, en la V Dinastía, donde se ve a dos arpistas varones (Emerit,

Durante el Imperio Antiguo (2686 – 2181 a.C.) haría su aparición, en la IV dinastía, el arpa arqueada, según el testimonio de los muros de las mastabas. La longitud total de este instrumento de tamaño medio estaba compuesta por un largo mástil curvado, que, al igual que ocurre en el arco

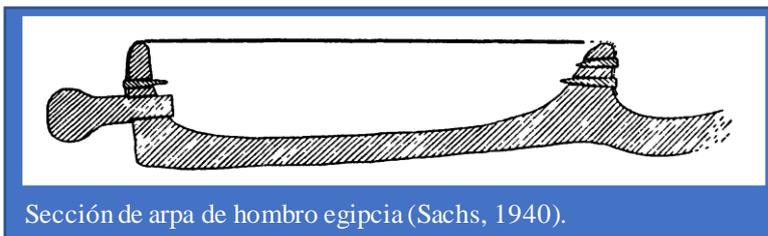
musical, se prolonga hasta la parte inferior de la caja de resonancia –con forma de diamante, ensanchada por dos piezas de madera-, penetrando en ocasiones dentro de la misma. De esta forma pasó a una circular y muy pequeña, con unas cajas de resonancia de forma esférica que de nuevo recuerdan al arco musical. Las cuerdas, entre cinco y ocho, se apoyaban en la tabla de armonía, fabricada en piel, siendo de leopardo si el instrumento era de la realeza (Buchner, 1980; Sadie, 2001; Ziegler, 1979). De este período surge también el arpa naviforme, cuando la caja de resonancia de ciertas arpas se alarga progresivamente hasta adoptar la forma de un barco. En este período sólo los hombres tocaban el arpa, sentados en el suelo y sosteniendo el instrumento de forma vertical delante de él, con el mástil descansando sobre su hombro; un mástil cuya parte superior llegaba por lo general hasta la cabeza del intérprete, pero que la superaban con facilidad en el caso de las arpas de gran tamaño. Rara vez se decora el instrumento, y suele ser la pintura del ojo de Horus. El instrumento podía ser tocado solo, o por un cantante que se sirviera del mismo acompañamiento, o podía estar con instrumentos de viento constituyendo numerosas orquestas de pequeño tamaño que acompañaban en los banquetes y que se representan en las paredes de las mastabas (Sachs, 1940; Ziegler, 1979).



Mujer con pequeño arpa de pie, según H. Hickmann (Buchner, 1980).

Según Sachs, la interpretación únicamente masculina del arpa cambió en momentos posteriores, aunque por lo general las mujeres tocaban el pequeño arpa de pie o de hombro, y raras veces el tradicional, Para Ziegler, es un instrumento que aparece a menudo en manos femeninas, como en una pintura de la tumba de Mechétchi, en el museo del Louvre, que muestra a unas jóvenes tocando en un concierto de arpa (Sachs, 1940; Ziegler, 1979).

En el Imperio Medio (2050 – 1750 a.C.) las arpas eran por lo general de mayor tamaño que en la época anterior, pero manteniendo el mismo número de cuerdas, aunque ahora hay un mayor acento en la decoración del instrumento. La proyección de su mástil desde la parte superior del cuello lo relaciona con el laúd de arco encontrado en África occidental. Desde la XII Dinastía hay ejemplos de arpas con una caja de resonancia un poco más hemisférica, con un mástil largo y muy poco arqueado, que sobrepasa con facilidad la cabeza del músico y decorado en la parte superior con una cabeza esculpida, de mujer o de halcón, formando casi un ángulo recto con el borde de la caja de resonancia, en ocasiones embellecida con cuadrados de vivos colores, que descansa sobre un pequeño plinto terminado en una suerte de paragolpes con forma de voluta, y puede estar sujetado por un soporte esculpido en forma de “nodo” de Isis. Desde esta época se empieza a encontrar el arpa de hombro, un arpa naviforme de pequeño tamaño, con forma de arco y poca profundidad, un número de cuerdas oscilante entre tres y cinco, y que se tocaba con los brazos levantados, llevándose en el hombro izquierdo, con la caja de resonancia hacia delante y las cuerdas hacia arriba, estando fabricada en una única pieza, aunque alcanzaría mayor fama en el Imperio Nuevo (Sachs, 1940; Ziegler, 1979).

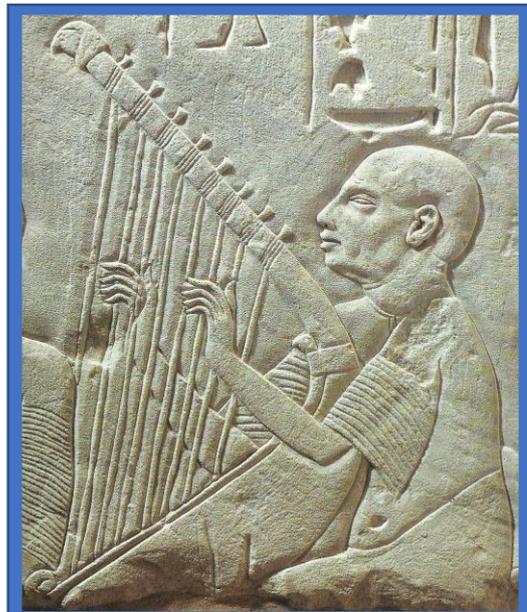


En el Imperio Nuevo (1580 – 1085 a.C.) el arpa arqueada conoce su mayor fama, aumentando su número de cuerdas, que en este momento oscila entre siete y once, así como su decoración, añadiendo una figura simbólica en la parte superior del mango y decoraciones con motivos concéntricos en la caja de resonancia. Junto a esto, el instrumento existe en dos tamaños: uno medio, sostenido por un soporte oblicuo donde un extremo descansa sobre un pequeño plinto, colocándose entre medio del arpa y del soporte un nudo en forma de cuña esculpida de Isis; el gran arpa, más raro y naviforme, tiene más tamaño, se coloca en el suelo y tiene un tapón acunado como algunas del Antiguo Imperio, pese a que inicialmente había buscado reducir su tamaño, ahora alcanza los dos metros de alto y posee entre diecinueve y treinta cuerdas para amoldarse

a su fama, de modo que el intérprete ha de ponerse de pie para poder tocar, con una caja de resonancia muy importante para sujetar el mástil, prolongado sin más discontinuidad que una banda decorativa que, además, ocultaría la unión de ambos elementos. El pequeño arpa de pie aparecería ahora, destacando por descansar sobre una pierna inclinada, parcialmente en las rodillas del arpista, que tocaba sentado. La varilla que conectaba la pierna con el cuerpo del arpa era esculpida generalmente como un símbolo de Isis u Osiris (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Ziegler, 1979).



Arpista de Ramsés III con un gran arpa naviforme de once cuerdas. Pintura mural de la necrópolis de Tebas, 1166 a.C. (Buchner, 1980).



Relieve en caliza de finales de la XVIII Dinastía, que representa a un arpista ciego con un pequeño arpa de pie, perteneciente a la tumba del mayordomo real Patnemhab, en Saqqara (Sureda, 1980).

También en el Nuevo Imperio, el arpa angular vertical conocido en Babilonia desde el II Milenio a.C. llegó a Egipto, y que conocemos por su nombre griego: *trígono*. Este instrumento (ver imagen) se presentaba completamente cubierto de cuero crudo que ata su enmascarado con tapicería de cuero curtido. Su mástil, cilíndrico y de unos setenta centímetros de largo, está incorporado a una caja de resonancia naviforme que se estrecha por la parte inferior y con la que forma un ángulo de 85°. De una caja de resonancia se conoce su estructura interna gracias a un estudio radiográfico en profundidad realizado en la escuela del Louvre al único ejemplar conservado en dicho museo: está hecha en madera maciza, de forma alargada, hueca en el centro y atravesada por cinco varillas que mantienen las paredes separadas; otras dos varillas, opuestas a estas, refuerzan las paredes. La parte inferior de la caja de resonancia presenta una plancha delgada de madera maciza que el intérprete mantiene en sus rodillas, mientras que la parte superior está formada por una plancha ovalada que lleva una decoración en cuero de un motivo de la realeza, un fénix entre el loto. En la esquina izquierda hay una protuberancia que podría ser una figura simbólica. La varilla de suspensión se apoya de forma vertical sobre las costillas y tiene orificios para las cuerdas –que oscilaban entre 13 y 23-, sujetadas en el otro extremo a través de 21 pasadores cónicos para el caso del Louvre, que se alternan entre claros y oscuros, con un sistema de afinación que probablemente se basaba en un sistema de clavijas análogo al de las liras. Las representaciones muestran que las cuerdas suelen terminar con un adorno. Otras arpas angulares aparte de la arriba mencionada son las del Museo del Cairo y la del Museo de Arte Metropolitano; la del museo de Berlín, la más parecida a la aquí del museo parisino, está desaparecida, y en otros museos sólo hay fragmentos (Buchner, 1980; Ziegler, 1979).

Los trigones de gran tamaño serían unos instrumentos de gran importancia, y los tres fragmentos encontrados en Saqqarah, datados de la XIX dinastía, pertenecerían a este instrumento, también representado en las placas de Ashnunnak, y cuyo uso estaría



Trígono conservado en el museo del Louvre. Cuero verde para la caja de resonancia naviforme, con una altura total de 110 cm, y datado entre la XIX y la XXX Dinastía. (Ziegler,



Mujer sentada toca el trígono, según H. Hickmann (Buchner, 1980).

atestiguado desde la mitad del siglo IV a.C., representado en un relieve de Alejandría. Su uso estaría reservado al culto, y, según Flavio Josefo, era el instrumento utilizado para los *hieropsaltai*, los cantos sagrados. Los relieves representan a hombres con la cabeza rapada, envueltos en largas capas con flecos, solos o acompañados de intérpretes de lira y de tambor (Ziegler, 1979).

Pese a que sólo se han conservado trigones de gran tamaño, las representaciones muestran que los de pequeño tamaño también existían, y serían incluso más antiguos. Su primera representación parece ser de la tumba de Paser, durante el reinado de Amenofis II, distinguible por su pequeño tamaño y con una cabeza de pato como decoración. Otro arpa similar estaría representado en una estatua de madera encontrada por Petrie en Gouroub. En Amarna hay relieves que ofrecen ejemplos de pequeñas arpas angulares sujetadas por el hombro. En Médamoud, una escena de la XXII dinastía muestra a una joven que baila sobre la espalda de un cocodrilo acompañada de este instrumento. Se cree que su uso se reservaría a aquellas situaciones en las que previamente se había utilizado el arpa arqueada (Ziegler, 1979).

Según H. Hickmann, las arpas en el Imperio Nuevo estaban esculpidas en una sola pieza, siendo necesario para ello utilizar un tronco de árbol para tallar la caja de resonancia, mientras que para la salida se utiliza el agujero de una rama cuidadosamente elegido, y con el que se formaría el mango. La fuente de inspiración renovada para los artistas serían los círculos de la albura¹¹. La madera era un bien preciado en Egipto, y por tanto el arpa alcanzaba un valor inestimable, por lo que no debe sorprender que se encuentre dentro del mobiliario de reyes y dioses, como ocurre en Médinet Habou, un arpa sin duda análoga a la citada en la célebre estela de Amosis, que narra como el faraón regaló un arpa al templo, fabricada con madera de ébano e incrustaciones de oro y plata: “los tobillos en oro, los paragolpes en plata”. En una época más tardía, éste arpa se reservaba a los músicos ciegos de los templos; sus acordes sostenían las letanías coreadas por los sacerdotes. Las arpas naviformes se relacionan a menudo con orquestas que también incluyen liras, laúdes y flautas dobles, aunque el gran naviforme sólo acompaña a los célebres <cantos de arpista> que se representaban en las tumbas tebanas (Ziegler, 1979).

¹¹ Albura: parte joven de la madera, correspondiente a los últimos anillos de crecimiento del árbol, producidos por el cambium vascular en los tallos de una planta, que corresponde al único xilema funcional, y suele ser de un color más claro.

El arpa tras el Imperio Nuevo

En la época ramésida aparece un instrumento con forma de aro, ricamente decorado, que por lo general posee más de veinte cuerdas, y que puede alcanzar unas proporciones gigantescas, como las dos arpas representadas en la tumba de Ramsés III, una forma perpetuada en las pequeñas arpas con forma de media luna muy frecuentes en el Período Tardío y con la dinastía Ptolemaica. Ambos instrumentos, por lo general, tienen representada en el inferior de la caja de resonancia la cabeza del faraón. En esta época ptolemaica, en Romaine, la caja de resonancia del trígono de gran tamaño se inclina cada vez más para formar un ángulo muy agudo, y que se cree el favorito de la divinidad Bes, ya que en los muros de Philae se le ve retozar alegre mientras abraza uno de estos trigones de gran tamaño y ángulo agudo (Ziegler, 1979).

Las arpas que se encuentran esculpidas en los muros del templo de Kawa podrían considerarse como angulares dado el ángulo recto que forman el mástil y la caja de resonancia. No obstante se consideran verticales por ser sujetadas de esta forma, con una caja de resonancia naviforme en la parte interior. Las arpas tienen en la parte superior del mástil una decoración con forma de cabeza divina, al estilo de la tradición en los Imperios Medio y Nuevo. Estas arpas muestran siete cuerdas que se tocan con la mano, pese a la afirmación de H. Hickmann que creyó ver en estas arpas el primer ejemplo de arpa con púa en Egipto. Junto al arpa angular representado en el templo de Ouadi Es Sofra, son el punto extremo de la evolución del arpa arqueada egipcia, donde la curvatura se acentúa con el tiempo (Ziegler, 1979).

Del período neasirio aparecen imágenes que desde el 700 a.C. muestran arpas angulares que poseen entre quince y veinte cuerdas, que no hacen sino evidenciar que el arpa no ha cambiado con respecto a Egipto, a excepción de la forma de tocar el instrumento (Buchner, 1980). Un relieve del 650 a.C. muestra a la orquesta elamita recibiendo a los conquistadores asirios, y en dicha imagen hay siete arpistas, cuya posición de las manos permite elucubraciones sobre las melodías y afinación del instrumento (Sachs, 1943). También en esta época las púas se empiezan a reflejar con mayor claridad, largas y finas (Sachs, 1940).



Bajorrelieve en alabastro de 53 cm. de altura que muestra a una mujer tocando un arpa angular, en el palacio de Assurbanipal, en Nínive (Sureda, 1986).



Fragmento del relieve con los arpistas elamitas. Puede apreciarse que los tres tocan cuerdas diferentes.

www.iranicaonline.org

En el Egipto Greco-romano aparece una pequeña arpa angular de seis cuerdas, cuyo mástil estaba curvado en la parte superior para formar una voluta. Si bien tuvo una vida corta, parece que su papel en la música occidental ha sido fundamental, pues en Inglaterra se dató un arpa muy similar del siglo VII d.C. en un jarrón de bronce procedente de Alejandría. Esto implica que o bien la primera aparición del arpa en Europa fue en las islas británicas o fue un instrumento predilecto antes de extenderse por el continente (Ziegler, 1979).

Registro musical del arpa egipcia

Se ha investigado el registro musical que podrían tener las arpas en Egipto. A partir de algunos facsímiles de arpas arqueadas se deduce que su pequeño tamaño lo

haría similar en cuanto a sonido al violín. Por el contrario, las grandes arpas tendrían un registro más extenso, pero con un tono más apagado y serio. Al ignorarse la tensión y el diámetro de las cuerdas, cualquier otra deducción es más peligrosa, aunque H. Hickmann tomó estos elementos como una constante, y sólo tuvo en cuenta la longitud de las cuerdas de un mismo instrumento, los intervalos más frecuentes. El único registro que se tiene, junto a las representaciones, es un pasaje de Flavio Josefo en su obra *Antigüedades judías*, indicando que tenían afinación enarmónica, pues denomina al arpa egipcio como “instrumento triangular enarmónico”, un término con 22 significaciones muy diferentes. Al parecer, los egipcios habían descubierto que si dividías una cuerda por la mitad obtenías un sonido una octava superior. Las representaciones, muy numerosas, muestran que los músicos utilizaban ambas manos para tañer las cuerdas, o bien una detrás de otra o ambas a la vez. Si deseaban obtener una nota suplementaria, el arpista colocaba un dedo en una cuerda con firmeza mientras la hacía vibrar con la otra mano. En los trigones, el elevado número de cuerdas, de 21 a 25, permitía la interpretación de melodías. La tabla en cuero permitiría sonidos sordos y realizaría pocos armónicos, con un sonido comparable al de las arpas africanas de la actualidad (Sachs, 1943; Ziegler, 1979).

La lira

La lira (Burkholder, 2008; Sachs, 1940; Sadie, 2001; Ziegler, 1979) es un instrumento de cuerda punteada compuesto por un listón de ajuste apoyado en dos brazos que forman un marco, pudiendo salir de forma simétrica o no de una caja de resonancia, con las cuerdas paralelas a los brazos y a la tabla armónica resonante, con su extremo superior atado alrededor del listón de ajuste, que se encuentra en el mismo plano que la caja de resonancia. Si los brazos son simétricos se considera que la lira es simétrica, y en caso contrario, hablamos de lira asimétrica.

Hornbostel y Sachs distinguieron dos tipos de arpas según la forma de la caja de resonancia (Sadie, 2001), que puede ser rectangular imitando la forma de una caja o semiesférica. Además, los movimientos de la mano del intérprete al tocar llevan a hacer otras dos distinciones: puede ser una posición simétrica o asimétrica entre las cuerdas y brazos de la lira, o bien entre las cuerdas que son paralelas y aquellas que se abren en abanico hasta el borde inferior de la caja de resonancia.

Origen de la lira

La primera representación de la lira es en el arte sumerio, datada en el 3000 a.C. (Sachs, 1940; Sadie, 2001), apoyada en el suelo y de mayor tamaño que el de un hombre sentado. Junto a esto, se conservarían tres liras encontradas en el cementerio real de Ur en los años 20 del siglo XX (Buchner, 1980) de 106, 116 y 120 centímetros de altura cada una¹², y serían sostenidas en posición vertical a la hora de tocarlas.



Lira conservada en el museo británico.

(www.britishmuseum.org)



Lira conservada en el museo de Pensilvania.

(www.penn.museum/sites/iraq)



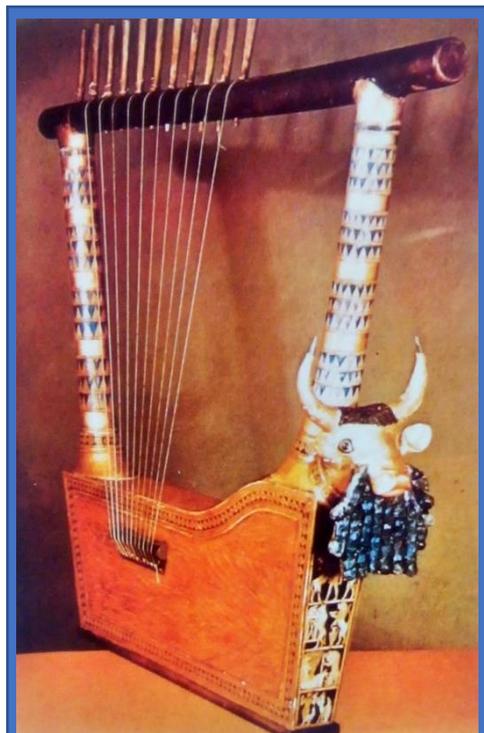
Lira del museo de Bagdad, en un acto público tras su restauración.

(www.allmesopotamia.wordpress.com)

Las liras sumerias eran (Sachs, 1940, Sadie, 2001) asimétricas, con el brazo más corto pegado al intérprete, de modo que el más largo quedaba alejado, poniendo en ese lado una decoración que solía ser una cabeza de toro o de ciervo tallada. Esta estructura podría indicar que la única función del brazo más largo es para impedir que se moviese el listón de ajuste superior. Algunas liras debieron incluir un puente, pero las reconstrucciones realizadas en el museo Británico indican que las cuerdas apenas tendrían margen para moverse, que el puente debería ser extremadamente fino y que las cuerdas deberían ser tañidas con mucha fuerza, algo que dificultaría su uso.

¹² Estas liras se repartían entre el museo británico, el de Philadelphia y el de Bagdad cuando Curt Sachs escribió su obra en 1940. Actualmente la lira de Philadelphia está en el museo arqueológico y antropológico de la universidad de Pensilvania, y la lira de Bagdad fue destruida tras el ataque al museo de la ciudad en 2003, y restaurada en 2012, y con ello, aprovechada para diversas actividades culturales. (www.allmesopotamia.wordpress.com)

Estas liras tenían (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Sadie, 2001) entre cinco y once cuerdas, como las utilizadas actualmente en Etiopía, y se enrollaban alrededor listón de ajuste, donde se anudaban, y que se apretarían a partir de pequeñas piezas de madera insertadas entre las cuerdas en la parte superior de más de diez centímetros de largo para facilitar la afinación, un sistema que puede parecer insignificante pero resulta muy eficaz y que recuerda al de las clavijas de los instrumentos de cuerda frotada actuales – violín, viola, violonchelo y contrabajo-, aunque a la inversa, ya que la clavija de estos instrumentos tiene un agujero que permite que pase la cuerda por su interior; en la parte inferior, las cuerdas tensarían a través de la caja de resonancia, a la que se fijaban mediante pasadores o tiras de cuero. La longitud de estas cuerdas sería similar y estarían radiadas desde un punto común. Estaban hechas de madera, oro, plata y tenían mosaicos incrustados, aunque se han conservado pocos elementos en madera.



Reconstrucción de lira sumeria hallada en la necrópolis de Our –Irak- datada entre el 2700 y el 2500 a.C. que incluye once cuerdas.

(Buchner, 1980)

Este tipo de lira, que se tocaba con ambas manos y sin púa, no sobrevivió a la época sumeria (Sachs, 1940), siendo reemplazada por las liras aparentemente llegadas de Siria, más pequeñas y ligeras, y que los interpretes llevaban inclinadas, y tocando con púa en una mano y con la mano izquierda evitando que las cuerdas no deseadas sonaran.

Las liras en Egipto

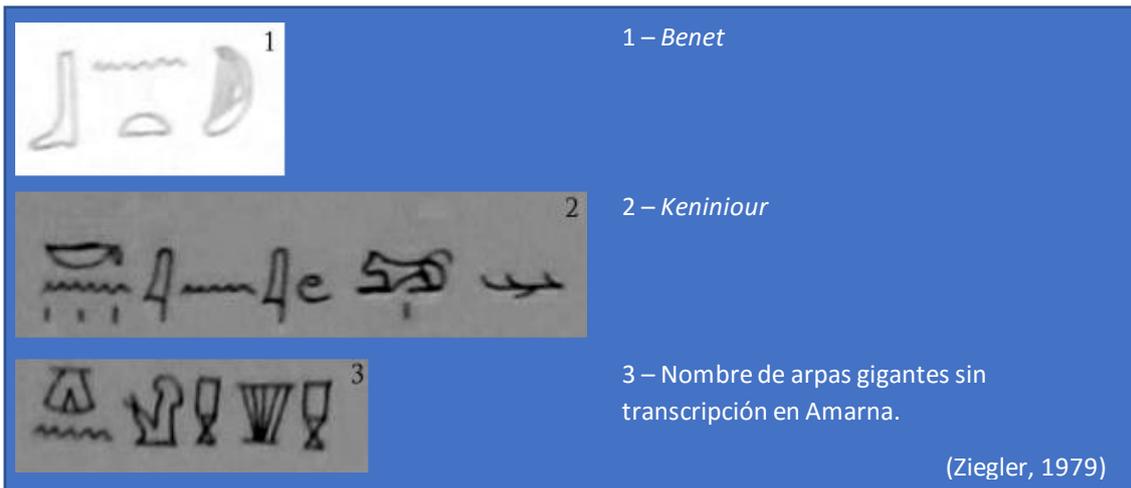
La lira apareció en Egipto (Buchner, 1980; Sachs, 1943; Sadie, 2001) en el siglo XV a.C., durante el Imperio Nuevo, coincidiendo con la migración de los hiksos, tiempo después de que las arpas ya se representaran en los relieves. Su aparición en esta época es consecuencia del avance expansivo egipcio durante la XVIII Dinastía, aunque su primera aparición en Egipto fue muy anterior, en la XII Dinastía, en una de las pinturas de la tumba de Jnumhotep en Beni Hassan, siendo un instrumento aislado a comienzos del II Milenio a.C.



Fragmento de la imagen de la tumba de Jnumhotep en Beni Hassan. Muestra a una caravana de beduinos asiáticos que van a ofrecer su tributo al faraón Sesostris II. La lira, de proporciones correctas y sujeta horizontalmente, tiene doce cuerdas. En la espalda, el músico llevaría una bolsa de cuero que serviría como funda del instrumento, reflejado en textos mesopotámicos (Buchner, 1980; Sadie, 2001; Ziegler, 1979).

Existe la práctica certeza de que la lira egipcia fue importada de Oriente Medio (Ziegler, 1979), por una serie de razones: las liras eran conocidas previamente en la zona de Mesopotamia, mostrado por las liras encontradas en las tumbas reales de Ur, cien años antes en Fara, y terracotas babilónicas encontradas en Ischali –norte de Babilonia-; junto a esto, el nombre egipcio de la lira es muy probable que sea un préstamo lingüístico, un indicador de la poca fama que debió tener este instrumento en la zona, al igual que el hecho de que no aparecía sola en las representaciones de tumbas (Sachs, 1940; Ziegler, 1979).

En Egipto la lira recibía varios nombres (Ziegler, 1979), tales eran *keniniour* – nombre con un origen semítico: *knn-r* (Sachs, 1940)- y *benet* –nombre que se había utilizado primero para nombrar a las arpas-. A esto habría que añadir el nombre específico que se les dio a las liras gigantes representadas en los relieves de Amarna, sin transcripción. En época copta, utilizarían la denominación de *ginêra* (Sachs, 1940).



Llegada en el Nuevo Imperio a Egipto durante la XVIII Dinastía –una época en la que las relaciones con Asia eran muy estrechas-, la lira recién importada tenía (Sachs, 1940; Ziegler, 1979) una caja de resonancia fabricada en madera, poco profunda, de forma cuadrada, rectangular o trapezoidal, a menudo cortada en semicírculo en su parte superior, de la que salían dos brazos divergentes y asimétricos, si bien eran similares, que sostenían un listón de ajuste cuya inclinación varía en cada ejemplar. Estas piezas estaban frecuentemente decoradas con motivos ornamentales, como los brazos que acaban en cabezas de cabra montesa o de caballo, y los extremos de la varilla superior se moldeaban con forma de cuello de pato o de flor.



Las cuerdas (Sachs, 1940; Ziegler, 1979) debían estar fabricadas por lo general con tripas –un cuento tardío afirma que fueron los tendones del dios Seth quienes les dieron forma- y estaban sujetas en la parte frontal de la caja de resonancia a un soporte o bien a un sencillo anillo de metal al que se enrollan –un sistema de fijación que todavía se utiliza en Abisinia y África oriental-, y rodeaban el listón de ajuste superior, de modo que podían ajustarse hasta alcanzar el tono deseado. Además, las cuerdas se entrelazaban con tiras de cuero, tela o papiro de modo que podía controlarse la tensión de las cuerdas. Las cuerdas debían tener una longitud similar, y presentar diámetros diferentes – método para que tengan sonidos diferentes, y que en la actualidad



puede observarse idéntico, o muy similar, en el violín-. Parece ser que el número de cuerdas varió con el tiempo, oscilando entre cinco y quince. H. Hickmann realizó un estudio estadístico que reveló que sería la lira de siete cuerdas la más común durante el Imperio Nuevo, hasta la llegada de la XXII Dinastía, en el que sería reemplazada por la lira de nueve cuerdas.

Este tipo de lira asimétrica se sostendría (Ziegler, 1979) de forma horizontal como se ve en la lira de la tumba de Jnumhotep, con ayuda de una correa de cuero - como si se tratara de una guitarra eléctrica actual-. Para tocar la lira, el intérprete tocaría las cuerdas con la mano derecha ayudado de una púa, y la muñeca izquierda apoyada en la esquina superior de la caja de resonancia, utilizando los dedos de dicha mano para ensordecer el sonido de aquellas cuerdas que no deseara que se escucharan¹³. Existe una representación aislada que rompería este esquema, pues mostraría a una mujer que tocaría sin la ayuda de esta pieza un arpa que además sostiene de forma vertical. El sonido resultante debía ser sordo, pues la caja de resonancia carecía de importancia.

Las liras asimétricas se utilizarían (Emerit, 2006; Ziegler, 1979) en pequeñas orquestas que amenizarían los banquetes. Destaca que en estos casos se trata de personas jóvenes, agradables a la vista y con poca ropa, que además, gracias al bajo peso del instrumento, podrían ejecutar algún paso de danza durante la actuación, algo que también sería posible con el laúd, el arpa, y aerófonos como el oboe. No sería pues un instrumento que buscara agradar el oído del espectador, sino la vista, al igual que ocurriría con la lira y la pandereta.



Fragmento de imagen de una tumba de Tebas. Se aprecia a dos jóvenes, una con un oboe y otra con una lira danzando. Destaca su poca vestimenta.

(Emerit, 2006)

Las primeras liras simétricas del Antiguo Egipto registradas son las de los relieves de Amarna. Se trata de liras de gran tamaño que se apoyan en el suelo o sobre una base con forma de vaso decorado con dos volutas. Se caracterizan por tener los

¹³ Esta técnica fue descrita por primera vez por Camille Saint Saëns, que la observó representada en las pinturas de Pompeya, y que los intérpretes de lira de Nubia continúan utilizando.

brazos paralelos y la varilla superior perpendicular con respecto a los brazos. En estos relieves están sostenidas por músicos extranjeros –llevan gorro puntiagudo, y una pequeña capa sobre los hombros, por lo que se cree que se trata de sirios-, que en ocasiones tocan a cuatro manos, y que tienen los ojos vendados, por lo que podría tratarse de músicos ciegos.



Fragmento de un relieve de Amarna (Museo de Luxor), que muestra a dos músicos tocando a cuatro manos una lira de gran tamaño.

(www.carrieschroeder.com)

La lira tras el Imperio Nuevo

A partir del año 1000 a.C. (Sachs, 1940; Ziegler, 1979) se introduciría un nuevo tipo de lira también procedente de Asia, probablemente del norte de Siria dadas representaciones de la misma en cilindros sirios del siglo XVIII a.C.; pequeña, rectangular y simétrica, de brazos pequeños y una varilla en la parte superior que formaba ángulos rectos y que, para tocarla, el intérprete sostenía por encima de su brazo. Aparecen en una serie de relieves asirios del primer milenio en Zendjirli y en Alejandría, datados estos en la primera mitad del siglo IV a.C. y que era utilizada para ceremonias de culto. Se diferencia de las liras del Imperio Nuevo en que estas se sujetaban en posición vertical.

Estas pequeñas liras simétricas todavía se utilizan en el valle del Nilo (Buchner, 1980; Ziegler, 1979), aunque se ha modificado la caja de resonancia, que incluso así, continúa redondeada. La *bagana*, utilizada por los Amharas de las tierras altas etíopes, es la única pervivencia actual de las liras asimétricas egipcias, que, tocada por nobles y sacerdotes en las ceremonias religiosas, comparte el número de cuerdas, la caja de resonancia redonda y brazos iguales a los de la antigua lira.

Afinación de la lira

Se ha estudiado la posible afinación de estas liras basándose en las liras griegas y africanas (Sachs, 1940; Ziegler, 1979), cuya afinación es pentatónica o heptatónica. Si

el número de cuerdas es superior a cinco, las cuerdas adicionales continúan la escala tanto por arriba como por abajo. Para tocar se seguiría la moda de Grecia y Numibia, tocando con la mano derecha que llevaría una púa con la que tocar todas las cuerdas a la vez, mientras la izquierda se detendría en las cuerdas que le interesaran. Dichas cuerdas estarían proyectadas alejándose del músico.

El arpa-lira

Existe un tipo de casos en el que arpas y liras se confunden, son instrumentos conocidos como arpa-lira, y su particularidad radica en que su estructura es la de una lira de gran tamaño con un número de cuerdas superior a once, acercándose al número presente en las arpas. En la antigüedad no se les confirió un nombre específico y entran dentro de ambas categorías.



Dibujo de una arpa-lira de un mosaico sumerio conservado en el museo Británico. Puede observarse la estructura de una lira con la decoración en forma de cabeza tallada en el lado más alejado al intérprete del instrumento, y su estructura con dos brazos y varilla superior, pero su número de cuerdas es muy superior y no son paralelas a la caja de resonancia ni radiales, son paralelas a uno de los brazos, como ocurre en las arpas.

(Buchner, 1980)

El laúd



Un laúd en la actualidad.

(www.el-atril.com)

El laúd es el antecesor de la mayoría de los instrumentos de cuerda (Sachs, 1940; Sadie, 2001; Ziegler, 1979). Se trata de un instrumento en el que la caja de resonancia y el mango que sujeta las cuerdas, paralelas a la caja de resonancia, no pueden separarse sin que ello conlleve la destrucción del instrumento. Esta definición hace alusión a un instrumento de cuerda pulsada en el que las cuerdas son

pellizcadas: la parte pulsada estaría en la parte contraria a la utilizada por la mano izquierda para apoyarse en las cuerdas, acortando así la longitud de la cuerda, lo que

permite producir distintos sonidos con una única cuerda. El uso de clavijas en este instrumento es muy tardío. Actualmente es un principio utilizado por otros instrumentos como la guitarra o el violín, pero en el Antiguo Egipto el laúd es el único instrumento que sigue este principio, y que, al contrario que instrumentos como el arpa o la lira, no utilizó clavijas hasta una época muy tardía.

En la Antigüedad (Sadie, 2001), podían distinguirse dos tipos distintos de laúd:

1. Laúd de mango largo: Sería el más temprano, y se caracteriza porque es difícil que tenga trastes, su mango tiene forma de varilla alargada y su cuerpo de pequeño tamaño tiene forma ovalada o de almendra.
2. Laúd de mango corto: Destaca por tener trastes y ser tocado con púa. De este tipo sería el laúd encontrado en la tumba del cantante Harmose en la roca de Senmut, y datado en la XVIII dinastía.

Origen del laúd

Pollux, un enciclopedista griego, consideró a los asirios como los inventores del laúd (Buchner, 1980; Sachs, 1940), pero otros lo hicieron a los capadocios o a los egipcios. La opción egipcia puede eliminarse dado que el instrumento apareció en el Imperio Nuevo, y en siglos anteriores ya había evidencias del instrumento, pero los autores clásicos griegos tenían una visión idealizada de Egipto que los llevaba a atribuirles gran cantidad de descubrimientos. La opción de los capadocios no excluiría a los asirios, ya que en el 2000 a.C. la zona estaba controlada e influenciada por Asiria. Podría ser que los asirios lo hubiesen asimilado de los capadocios, pues no aparece en los templos ceremoniales asirios; de la misma forma, que sus representaciones casi siempre incluyan a pastores incita a pensar en que se trataba de un instrumento popular. Por otra parte, si esto hubiese sido así, los griegos no habrían tenido la necesidad de tomar un nombre sumerio para su propia denominación, *pandura*, procedente del sumerio *pan-tur*, “cuerpo pequeño”, una teoría que semánticamente revelaría que el laúd vendría del arco musical, denominado *pan* en sumerio. No obstante, tomar el término sumerio no tendría por qué haber sido obligatorio para los griegos, pues existía el término georgiano *panturi* para referirse al laúd.

Las primeras representaciones del laúd son de la segunda mitad del tercer milenio a.C. (Sachs, 1940; Sadie, 2001), en dos sellos cilíndricos del período acadio -lo que

además lleva a Turnbull a defender que el laúd vendría de los semitas al oeste de Siria- y en figuritas y tablas datadas sobre el cambio al segundo milenio a.C. En los siglos posteriores sería el instrumento predilecto de la zona de Elam.

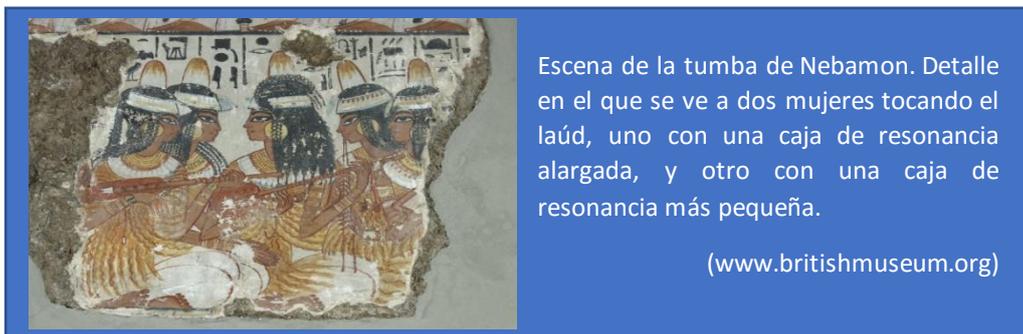
Estos primeros laúdes tenían (Buchner, 1980; Sachs, 1940) mangos muy largos, cuerpos muy pequeños y Sachs defiende que trastes. Para la construcción de la caja de resonancia se utilizaría una concha de tortuga o una calabaza antes de utilizar la madera. La unión entre el mango y la caja se producía por uniones a través de agujeros por los que encajaban. Las cuerdas, generalmente dos, estaban atadas a la parte inferior de un clavo y en la parte superior con nudos de los que colgaban borlas decorativas.

Los laúdes en Egipto

El laúd llegaría a Egipto (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Sadie, 2001) durante el Nuevo Imperio, en la XVIII Dinastía, fecha en la que aparecen las primeras representaciones egipcias de este instrumento, y otorgándole la denominación de *gengety*. En este momento, al igual que el laúd, también se importarían de Asia la lira y la pandereta, acompañando a los hicsos que se asentaron en Egipto, volviéndose un instrumento muy común. Egipto también es la zona en la que se conservan más ejemplares y representaciones, y en mejor estado de conservación.



Las primeras representaciones (Ziegler, 1979) corresponden a la época de Tutmosis III, de la XVIII Dinastía, al igual que el laúd del cantante Harmose. De una fecha un poco más tardía, pero sin cambiar de Dinastía, las pinturas de la tumba de Nebamon muestran dos laúdes diferentes, en los que cambia el tamaño de la caja de resonancia, ya que al parecer los dos tipos de laúd coexistieron.



Estructura del laúd egipcio

La caja de resonancia (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Sadie, 2001) tendría la forma de una caja de resonancia alargada y ovalada o con forma de almendra, con un lado convexo, fabricada en una única pieza de madera o con un caparazón de tortuga, recubierta en ambos casos de cuero. El cuero que cubriría la caja de resonancia tendría una doble función: constituir la tabla de armonía¹⁴ y mantener unido el mango con firmeza. Si la caja de resonancia era ovalada, el mango atravesaba el recubrimiento de cuero a través de una serie de agujeros dispuestos a ese propósito.

El mango (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Ziegler, 1979), que contendría el bastidor, atravesaba la caja de resonancia y se utilizaba tanto para la pulsación de las cuerdas como para la suspensión de las mismas. En ocasiones se le añadía una decoración, que podía ser una cabeza de pato, de halcón o de una divinidad. Además, descansaba sobre una serie de piezas laterales de madera que ayudarían a sostener además la tabla de armonía y que contrarrestarían la tensión generada entre las cuerdas y el cuero. Este cuero, para terminar de fijar el mango y la caja de resonancia, se mojaba antes de ser colocado, pues al secarse se contraía, de modo que juntaba ambos elementos con mayor firmeza, además de ser apretado posteriormente con cintas acabadas en borlas.

Las cuerdas (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Ziegler, 1979), entre dos –lo más habitual– y cuatro, estaban paralelas siempre a la caja de resonancia, y se fijaban tanto a la parte inferior donde estaban atadas o anudadas y enrolladas en la parte superior alrededor del mango con cintas como ocurre en las liras. Cada cuerda estaba atada a una cinta, que además podían terminar en una borla que facilitaba tirar de la cuerda y comprimirla contra el mango. Las cuerdas estarían hechas de tipas, y todas tendrían el mismo diámetro. Como característica, todas las cuerdas pasarían por debajo de la primera cinta de unión, afinándose al unísono¹⁵.

El uso de la púa (Buchner, 1980; Sachs, 1940; Ziegler, 1979) se observa en la mayoría de los ejemplos del período final, usándose con la mano derecha, estando atada

¹⁴ Tabla de armonía: ligera capa que se superpone a la caja de resonancia de un instrumento para aumentar su resonancia.

¹⁵ Opinión personal: si este sistema se aplicara en forma descendente, se podría explicar la afinación de un laúd de n cuerdas en los que cada cuerda pasaría por la misma cantidad de cintas de forma escalonada (1 cuerda por 1 cinta, la 2ª por 2, la 3ª por 3, y así sucesivamente)

o bien al instrumento o bien a la muñeca del intérprete por una pequeña cuerda, mientras la izquierda presionaría las cuerdas con o sin ayuda de los trastes del bastidor. Algunos ejemplares se han conservado, se trata de objetos ovalados con un orificio para sujetarlos o varillas afiladas en uno de sus extremos.



Trastes

En muchas ocasiones, el mango de los laúdes (Zielger, 1979), presentaba una serie de estrías transversales y a menudo espaciadas de forma irregular, que se conocen a partir de las pinturas tebanas, donde cada vez eran más populares. C. Sachs ya señaló este hecho, e indicó que podrían ser trastes como los presentes en las guitarras actuales, lo cual sería muy importante, marcaría la posición de los dedos al tocar y permitiría aproximarnos mucho a las notas que producían estos instrumentos. En un estudio más reciente al de Sachs de estas pinturas tebanas, H. Hickmann extrajo la conclusión de que el mango de los laúdes estaba envuelto dos o tres veces por cuerdas que formarían los puntos de referencia para el instrumentista. Estaríamos hablando de trastes móviles que permitirían con facilidad afinaciones y transposiciones entre una pieza de música y la siguiente. Pese a estos estudios, no se ha encontrado ningún instrumento con estos trastes, por lo que no se ha podido comprobar si es cierto.

Contextos del laúd

El laúd sería tocado tanto por hombres como por mujeres (Emerit, 2006; Sachs, 1940; Sadie, 2001; Zingler, 1979), ya que aunque C. Sachs indica que sólo las mujeres tocaban este instrumento, un relieve de Medamoud desmiente esta teoría.

Era utilizado en pequeñas orquestas de cámara (Emerit, 2006; Sachs, 1940; Sadie, 2001; Zingler, 1979), que incluían además la lira, el arpa, el oboe, tambores, panderetas y trompetas, en caso este último, de escena militar. Las mujeres tocaban el laúd mientras ejecutaban pasos de baile, y debía utilizarse en contextos de naturaleza rítmica y repetitiva, como en banquetes, donde, al igual que la lira, estaban pensados para el disfrute de la vista mediante músicos jóvenes y agradables a la vista, en vez de por su sonoridad.



Escena del templo de Medamud, con un intérprete de laúd con agarre oblicuo. (Emerit, 2006)

El tema de una joven tocando el laúd (Ziegler, 1979) fue muy apreciado como decoración en el Imperio Nuevo, decorando objetos refinados tales como cucharas o tazas de porcelana. Estas agraciadas intérpretes, a menudo con muy poca ropa, están ejecutando en algunos casos pasos de baile. Las pinturas de las tumbas pocas veces representan este tema aislado, y es habitual que en estos casos aparezcan asociadas a arpistas y flautistas, formando pequeñas orquestas.



Escena de una tumba en Tebas. Dos mujeres tocan el laúd mientras ejecutan un paso de danza. (Emerit, 2006).

Su escenario principal (Zingler, 1979) eran los eventos populares, pues se trataba de un instrumento de acompañamiento, que dependería de una melodía y un registro de voz a los que adaptarse. Una de sus cuerdas servía de nota de base, como si se tratara de un bajo continuo, y serían las demás las que produjesen las notas, con un timbre que debía ser parecido al de la mandolina. No obstante, también había intérpretes de laúd en ceremonias religiosas, como las pinturas de tumbas donde pueden entonar cantos; también había un grupo de músicos de laúd adjunto al



Imagen del templo de Luxor con tres intérpretes de laúd.

(Emerit, 2006)

templo del dios Jonsu. Sobre los muros del templo de Luxor, se muestra una procesión en la que tres intérpretes de laúd preceden a una escuadra de soldados libios. También hay imágenes que muestran a los dioses tocando, como a Shu.

El laúd tras el Imperio Nuevo

La caja de resonancia (Ziegler, 1979), pequeña al principio, se fue alargando hasta convertirse, en Época Baja, tan grande como el mango. Los laterales se fueron reduciendo desde la época Ptolemaica hasta la copta, resultando un instrumento que bien podría considerarse como el ancestro de guitarras y violines, y que continúa vivo en el noroeste de África bajo el nombre de *aunbri*.

Conclusiones

Este es un tema del que todavía puede obtenerse mucha más información, no sólo por la limitada lista de instrumentos que aparecen aquí frente a la totalidad de instrumentos que había en Egipto; se trata de todas las puertas que quedan abiertas tras este análisis. La lectura de las fuentes denota que es un tema del que se ha sacado toda la información pero no se ha trabajado sobre ella, quedando evidentes vacíos que rellenar.

En primer lugar, resaltar el tema de la notación. Si bien no hay partituras al menos conocidas, se sabe que había sistemas de digitación cuya función era memorística. Podría ser que hubiese algún tipo de información todavía no encontrada que profundizara en el tema o lo explicara, dicha explicación podría incluir algún tipo de sistema gráfico de notación musical o simplemente que notas buscaban con dicho sistema, algo que ayudaría a conocer las notas que tocaban, lo que permitiría aproximar los conocimientos sobre los tipos de melodías que se escuchaban o su tipo de escalas.

Si bien es cierto que a partir de autores posteriores o de razonamientos a partir del análisis de las imágenes, podemos intuir/razonar con cierta precisión el sistema de afinación de los cordófonos, no podemos certificarlo ni asegurar que las reconstrucciones experimentales funcionen. En ninguna de las obras citadas se hace mención a los materiales empleados en la reconstrucción, lo que puede modificar el propio sonido del instrumento. De este modo, la arqueología musical todavía puede explorarse para conocer mejor los sonidos de la música en la Antigüedad, y para ello, la participación de los luthiers se antojaría indispensable, pues conocen, por ejemplo, las diferencias de sonido empleando partes distintas del mismo material –sirva como ejemplo el violín, la época del año en la que se corta el árbol, su altitud, y la sección del anillo utilizada para las tapas puede reforzar o amortiguar los graves o los agudos, o conseguir un sonido equilibrado-, y la obra de Woolley (1934) ya deja entrever la

posibilidad de que los artesanos mesopotámicos tuviesen este tipo de factores en cuenta a la hora de construir los instrumentos.

Los restos materiales conservados dificultan un análisis alejado de las obras de arte como pinturas y relieves, pero pueden ser suficientes para un análisis más preciso de lo visto hasta ahora, salvo en la obra de Christiane Ziegler, única autora que en ese sentido ha dejado a un lado los temas más culturales para centrarse en los instrumentos de por sí, ya que el resto de autores siempre los ha ligado a su función social y cultural. El que sólo se haya hecho con las piezas de un museo da pie a que este tipo de estudios pueda ampliarse con los de otros museos, ya que hay instrumentos en museos de diversos países.

La información que se tiene no es escasa de por sí, pero puede sorprender la poca variedad de instrumentos que había. En la actualidad estamos acostumbrados a que de cada tipo de instrumento –cordófonos, aerófonos, idiófonos...- haya una amplia gama de variedades, y en Egipto, para el caso de los cordófonos, se reduzca a tres. No quiere decir que no haya otros, por ejemplo la guitarra existía en una forma previa en la época, pero no se usaba en Egipto, y algunos instrumentos tenían más fama que otros – como puede pasar actualmente con la guitarra y el contrabajo-, pero no es un tema al que se le haya dedicado especial atención, más allá de la popularidad individual de cada instrumento. Su temática no tiene que ver con los instrumentos como tal, pero podrá ayudar el estudio de la cultura para tratar de averiguar por qué triunfan unos instrumentos y no otros.

Aunque se hace referencia al tema del género, ninguno de los autores ha hecho referencia a las causas de esa diferencia de género a la hora de tocar instrumentos, un tema más trabajado por ejemplo en la Edad Moderna, alegando que las mujeres tocan instrumentos de mayor tamaño porque no salían de casa, mientras los hombres aquellos de pequeño tamaño, porque podían ir a otras casas a tocar. Al margen de la consideración que pueda hacerse de teorías como ésta, llena un hueco que en este contexto no se ha realizado todavía.

Así pues, creo que es un tema amplio, con una gran base de información ya disponible, pero que podría ser ampliada sin demasiadas dificultades. Pocos autores reflejan un conocimiento musical, y sólo reflejan estudios teóricos sobre la música, algo que en principio podría parecer un inconveniente, pero que personalmente sólo me lo

parece si se prescinde de la práctica musical en su totalidad. Ambas modalidades, teórica y práctica, se sienten incompletas sin la otra, de modo que un enfoque de músicos actuales podría dar otro punto de vista a la teoría, especialmente en sonoridad y tipos de agarre.

Creo pues que este trabajo es eso, otro enfoque, que busca uno más técnico de los instrumentos, aunque evidentemente no se puede abandonar la teoría cultural, muy necesaria. Se han abordado los tres grandes cordófonos –laúd, lira y arpa- que además eran los únicos en el Antiguo Egipto –el arpa-lira es una excepción que encaja perfectamente en dichas secciones-, su contexto, ámbito y función, su tiempo en el Antiguo Egipto, las modificaciones que se les habrían hecho con el tiempo, ya fuese en materiales de fabricación o registro sonoro. Como estos instrumentos no eran exclusivos de Egipto, se podría profundizar en las diferencias en cada contexto de los instrumentos, y una breve aproximación a sus posibles sonoridades.

Por último, hablar sobre cómo las fuentes han priorizado unos instrumentos frente a otros. Si bien es cierto que la lira llegó al igual que el laúd a Egipto en el Imperio Nuevo, la diferencia de información existente entre ambos es clara, y ninguno de los dos puede hacer sombra a la información disponible sobre el arpa. De hecho, el laúd tiene una información tan distinta en relación a los otros cordófonos que la estructura para mostrar la información ha tenido que ser diferente. Con esta observación, queda patente que aún hay trabajo por realizar en cuanto a la búsqueda de información a fin de igualar –siempre en el sentido de ampliar- la información de los distintos instrumentos musicales, para poder establecer comparaciones que resulten más equitativas de cara al futuro.

Bibliografía

- Buchner, Alexander. 1980. *Encyclopédie des instruments de musique*. París: Gründ.
- C. Leonard Woolley, E. R. Burrows, sir Arthur Keith, L. Legrain y H. J. Plenderleith. 1934. *Ur excavations Volume II. The Royal Cemetery, a report on the predynastic and sargond graves excavated between 1926 and 1931*. Nueva York: Publications of the join Expedition of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania to Mesopotamia.
- Emerit, Sibylle. 2002. *À propos de l'origine des interdits musicaux dans l'Égypte ancienne*, Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale 102.
- Emerit, Sibylle, 2006. *Un métier polyvalent de l'Égypte ancienne: le danseur instrumentiste*. Musique et danses dans l'Antiquité. Université de Bretagne Occidentale: Presses universitaires de Rennes.
- J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca. 2008. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 7ª Ed.
- Sachs, Curt. 1940. *The History of Musical Instruments*. Nueva York: Norton & Company, Inc., 1ª Ed.
- Sachs, Curt. 1943. *The rise of music in the ancient world. East and West*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1ª Ed.
- Sadie, Stanley (ed). 2001. *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vols. 6, 8, 11*. Londres: Macmillan, 2ª Ed.
- Sureda, Joan. 1986. *Historia universal del arte. Las primeras civilizaciones*. Barcelona: Ed. Planeta, 3ª Edición.
- Ziegler, Christiane. 1979. *Les instruments de musique égyptiens au musée du Louvre*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.