

Continuidades y mutaciones en la notación musical del antiguo Egipto durante el Reino Nuevo.

Baccaro, Florencia.

Cita:

Baccaro, Florencia (2017). *Continuidades y mutaciones en la notación musical del antiguo Egipto durante el Reino Nuevo. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/6>

Mesa n°2 .Objetos, teorías y métodos para el abordaje de las prácticas sociales en el
Cercano Oriente Antiguo

Continuidades y mutaciones en la notación musical del antiguo Egipto durante el Reino
Nuevo

Florencia Baccaro

Fahce-UNLP

“PARA PUBLICAR EN ACTAS”

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como propósito indagar acerca de las características de la notación musical en el antiguo Egipto específicamente para uno de sus períodos históricos. Previa sinopsis general acerca de la música en el antiguo Egipto, el marco histórico que tomaremos para el estudio será el Reino Nuevo (1540-1070 a.C) (Kemp 1992, 23)¹, particularmente interesante para el “problema” de la notación musical, dada la aparente desaparición de la misma en dicho período.

Adhiriendo al concepto de cultura como contexto dentro del cual pueden analizarse conductas, situaciones, procesos y dinámicas sociales (Geertz, 1973), para este caso circunscripto a una esfera específica de la cultura antiguo egipcia, interpreto a la cultura musical en sus amplias implicancias semióticas, considerando como sistemas de representaciones simbólicas mediante signos específicos relacionados con la quironimia. Como herramienta metodológica se ha elegido el análisis o teoría cultural, que satisface el marco conceptual necesario para el desarrollo de esta investigación.

Todo arte es producto del deseo de búsqueda que tiene el hombre como medio para expresar sus sensaciones, emociones, vivencias según los parámetros de la urdimbre cultural en la que se desarrollan las diferentes sociedades en las que están insertos. Sean artes plásticas, música, danza o literatura, se revelan ante nuestra curiosidad de

¹ Kemp, B. *El Antiguo Egipto: anatomía de una civilización* (Barcelona: Crítica, 1992), 23.

investigadores humanistas, como hilos conductores que permiten situarnos en contextos a veces lejanos en tiempo, espacio y empatía cultural, tal como sucede con quienes enfocamos nuestro interés hacia sociedades de la antigüedad. Estas fuentes artísticas que inevitablemente llegan hasta nosotros de manera indirecta para el caso de danza y música nos brindan una fuente novedosa para procurar interpretar, comprender, interpelar y también para destacar la importancia de la práctica musical como esfera de singular colaboración en el estudio de la ritualística.

2. La música en el antiguo Egipto. Generalidades.

2.1 Contexto de la práctica musical.

Si bien la música acompañaba al egipcio desde época prehistórica, la evidencia de su práctica ha llegado hasta nuestros días plasmada en diversas fuentes pictóricas, epigráficas y literarias de época faraónica que se remontan hasta el Predinástico como se evidencia en un fragmento de una vasija predinástica, donde pueden observarse bailarinas danzando (Hickmann 1953, fig. 2b)². En los sucesivos períodos históricos el hallazgo de diferentes tipos de registros va en aumento, siguiendo con los datados en el Reino Antiguo (Watterson 1991,47)³.

La música tenía gran importancia en la vida del egipcio, y estaba presente en variados contextos sociales tales como templos, palacios, talleres, campos de batalla, tumbas (Desroches-Noblecourt 1986, 210)⁴. Así mismo se asume que era parte integral de los oficios religiosos, razón por la cual no puede sorprendernos se la asocie a divinidades específicas como Hathor, Bes, Montu, Isis, Osiris y Amón, por citar a las

² Hickmann, H. "Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Égypte pharaonique", *Cahiers d'Histoire Égyptienne* 5, 1953, fasc. 2-3, fig. 2b.

³ Watterson, B. *Women in Ancient Egypt* (New York: St. Martin's Press, 1994), 47.

⁴ Desroches-Noblecourt, Ch. *La mujer en tiempos de los faraones* (Madrid: Editorial Complutense, 1999), 210.

más representativas en cuyos cultos se incluía la práctica musical (Teeter 1993, 68)⁵; Hickmann 1954,37)⁶.

2.2 Práctica musical. Instrumentos musicales. Quironimia.

Actitudes asociadas a la acción de cantar pueden apreciarse en escenas de labores por parte de trabajadores mientras realizan sus tareas (Brier y Hobbes 2008, 100)⁷. Como ejemplo podemos citar el canto de siega, conocido como “Canto de Maneros” (Gonzalez Serrano 1994, 405)⁸, nombre con el que identificaban al hijo del primer rey, que asociaban a su vez, con Osiris en su forma de grano portador de la promesa de crecimiento y alimento (Naydler 2003, 112)⁹.

Se han hallado representaciones de las principales categorías de instrumentos musicales; instrumentos de percusión como tambores, címbalos, campanas, sistros, collares ménat y la utilización de palmas. Entre los instrumentos de viento se encuentran flautas «ma.t», similares a las actuales nay y uffata egipcias, pífanos, trompetas e instrumentos con cuerpo de forma cónica similares a nuestros oboes y otros a los αὐλός (aulos) griegos o especie de chirimías, de cañas simples o dobles, con cierto parecido al zummarah tocado por los egipcios hoy en día. Algunos de estos instrumentos habían llegado a tierras egipcias procedentes de Asia Menor. Si de cuerdas se trata, se hallaban liras «k.nn.r», instrumentos con cierta familiaridad con los laúdes, tiorbas, guitarras, y arpas «bin.t», de diferente extensión de registros resultante de las variantes de tamaño y cantidad de cuerdas. Algunos de los instrumentos estaban grabados con los nombres de sus propietarios y decorados con representaciones de dioses como Hathor o Bes. Y para ir terminando con este paneo de instrumentos usados en época antigua, citaré a un teclado de época greco-romana, un antepasado del órgano hidráulico o hydraulis, cuyo mecanismo se basaba en la acción combinada de la presión de aire y agua en una

⁵ Teeter, E. *Rediscovering the Muses. Women Musical's Tradition* (Boston: Northeastern University Press, 1993), 68.

⁶ Hickmann, H. “Dieux et déesses de la musique”, *Cahiers d'Histoire Égyptienne* 6, fasc.1, 1954, 37.

⁷ Brier, B. y Hobbes, H. *Daily life in Ancient Egyptians* (Wesport: The Greenwood Press, 2008), 100.

⁸ González Serrano, P. “La música y la danza en el antiguo Egipto”, *Espacio, Tiempo y Forma, serie II, Historia Antigua*, t.7: 405-406.

⁹ Naydler, J. *El templo del cosmos: la experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo* (Madrid: Ediciones Siruela, 2003), 112.

cámara eólica, que pasaba a los tubos del órgano para producir sonidos como ser los que, según relatos fantásticos de autores clásicos como Juvenal, producía la statua “vocale” de Memnon, en Tebas; la hipótesis más firme para el caso de la estatua vocal, es quizá la del naturalista Alexander von Humbolt, que observó la cualidad de ciertas rocas de “emitir sonidos musicales” debido al aire que se evaporaba de sus hendiduras al calentarse el mineral con los rayos del sol al amanecer (Pettorino, 1999, 1322)¹⁰.

Respecto al interrogante de cómo serían, sonarían las melodías ejecutadas, dado que no se conoce con exactitud el sistema de afinación o a qué nivel de hertzios se afinaban los instrumentos¹¹(Kunst 1955, 10)¹², principalmente los cordófonos¹³ (y llegado el caso, si coexistían diferentes criterios de afinación simultáneamente), la reconstrucción de la música de la época, es meramente especulativa.

Al acercarnos al punto de la transmisión de la música, cabe señalar diferentes posiciones respecto al tema. Una de las perspectivas, especula que la transmisión de patrones musicales quizás se llevara a cabo a través de la memorización de estructuras básicas, sobre las cuales podrían efectuarse variaciones a través del tiempo. Esta última reflexión tiene su base en que gran número de las melodías más sencillas que atraviesan la memoria cultural de diversas sociedades (pensemos en las rondas tradicionales infantiles o bien en las líneas melódicas de raíz gregoriana presentes en la música litúrgica cristiana que tienen su origen en la música modal de la antigua Grecia), “viajan” a través del tiempo con ciertos cambios, no de manera pura tal como fueron pensadas. Y dado que no podemos aseverar la existencia de alguna sociedad inmutable, de estructuras tan rígidamente establecidas que podrían hacer cuasi imposible la implementación de cambio alguno, cabe la conjetura que melodías de época faraónica hayan sido transmitidas por memorización con sus consecuentes variaciones generacionales a través de los diferentes períodos históricos. Corroboraría la marcada

¹⁰ Pettorino, M. “Memnon, the vocal statue”, *Proceedings of 14 th. International Congress of Phonetic Sciences* (San Francisco: Ohala, J.J., Hasegawa Y., Ohala M., Granville, D., and Bailey, A.C. Eds., 1999), 1322.

¹¹ El etnomusicólogo holandés Jaap Kunst (1891-1960),

¹² Kunst, J. *Ethno-Musicology* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1955), 10.

¹³ Es necesario señalar la compleja tarea que plantea el hecho de basar el trabajo de análisis en fuentes iconográficas y material arqueológico orgánico (maderas, fibras de palmera) en su gran mayoría notablemente dañado, cuando ya no extinguido. Cañas (*Arundo donax*), cuerdas confeccionadas con fibra de palmera, instrumentos de madera, sufren deterioro en su composición física y química causado por acción del tiempo, niveles de humedad y temperatura inadecuados para la conservación. Estos factores se suman al ocasional desgaste durante su vida útil, dificultando el proceso de estudio sobre la distancia interválica utilizada en las composiciones, en consecuencia, la escalística empleada y sistema de afinación.

importancia que se le otorgaba a la utilización de la memoria, un contexto social de generalizado analfabetismo (Brunner-Traut 2000, 29)¹⁴, donde el cultivo de la memorización era primordial para recordar. Respecto a la notación musical egipcia, dos son los principales enfoques. Una de ellas sostenida por el orientalista, filólogo y lingüista Jacques Duchesne- Guillemin, plantea la inexistencia de evidencias sobre notación musical para Egipto faraónico. En tanto la otra posición, reconoce la existencia de una escritura o pseudo-escritura musical en el marco histórico que va desde el Reino Antiguo hasta la dominación romana. Notación musical que presenta continuidades pero también mutaciones y cambios a través del tiempo. Dentro de esta corriente hallamos los nombres de musicólogos y egiptólogos como Hans Hickmann y Lise Manniche. Si bien cabe acotar que ciertos investigadores plantean que la notación musical recién está documentada fehacientemente desde época grecorromana (Landels 2002, 221)¹⁵, según podemos deducir de las fuentes halladas, para indicar la altura de los sonidos se empleaba la técnica llamada quironimia¹⁶ (Hickmann 1956, 48-49 y Manniche 1995, 15)¹⁷. Consiste en el uso de movimientos de manos para guiar la interpretación (Burgh 2006, 45)¹⁸; esta técnica aún en la actualidad sigue siendo preservada y enseñada por la Iglesia Ortodoxa Copta de Egipto, quien en sus prácticas musicales han conservado parte de la herencia musical del antiguo Egipto (Gillespie, TABESHA)¹⁹. Cabe indicar que los quirónomos están presentes asiduamente en las representaciones datadas en el Reino Antiguo, para decrecer sus representaciones durante el reino Medio, y “aparentemente” desaparecer en época del Imperio (Manniche 1991, 30; Hein 2007, 8)²⁰.

¹⁴ Brunner- Traut, E. *Cuentos del Antiguo Egipto* (Buenos Aires: EDALF y Albatros, 2000), 29.

¹⁵ Landels, J.G. *Music in ancient Greece and Rome* (New York: Routledge, 1999), 221.

¹⁶ Quironimia (del gr.chiros, mano): uso de los movimientos de las manos para indicar la altura de las notas y el movimiento melódico a cantantes. Es evidente su utilización desde la antigüedad y su distribución extensa (antiguo Egipto, Israel, Grecia, en la cultura Bizantina desde el S.VIII, India y las comunidades coptas y judías del Cercano y Medio Oriente actuales), especialmente en culturas que carecen de notación musical (Harvard Dictionary of Music, 2003).

¹⁷ Hickmann, H. *Musicologie pharaonique* (Baden- Baden: Éditions Valentin Koerner), 48-49. Manniche, L. *Music and Musicians in Ancient Egypt* (London: British Museum Press, 1991), 15.

¹⁸ Burgh, Th. W. *Listening to the Artifacts: Music Culture in Ancient Palestine* (New York: T & T International), 45.

¹⁹ Gillespie, J. https://tasbeha.org/content/articles/dl/The_Egyptian_Copts_And_Their_Music-John-Gillespie.pdf

²⁰ Hein, V. *Das Nachleben der pharaonischen Musik in der Musik der koptisch-orthodoxen Kirche: Fakt oder Fiktion?* (Köln: Grin Verlag, 2008), 8.

3. Representaciones asociadas a la figura de quirónomos presentes en contextos funerarios datados en el Reino Nuevo.

3. 1 Acerca de la representación del primer festival Heb Sed de Amenhotep III y la presencia de quirónomas.

El complejo funerario de Kheruef, identificado como TT 192, se encuentra en Luxor, al pie de la colina de Assassif y en cercanía del templo funerario de Hatshepsut, en Deir el-Bahari. El propietario gozó de ascendente en la corte de Amenhotep III y su hijo Amenhotep IV, hasta que el nuevo rey devino Akhenaton, y la cercanía de Kheruef al clero de Amón causó su alejamiento del rey. Asimismo, estuvo al servicio de la reina Tiy, quien fuera una de las esposas de Amenhotep III. Según queda plasmado en su tumba, poder y riqueza parecen asociarse en la persona de Kheruef. Testimonio de su cercanía al entorno real se deduce de las numerosas titulaturas que poseía: “Escriba real”, “Noble gobernador”, “Portador del sello real”, “El Único que es eficiente para su Horus (su rey)”, “Mayordomo de la Gran Esposa Real Tiy” y “Mayordomo de la Gran Esposa Real en el dominio de Amon”.

La escena que nos interesa particularmente, está situada en el pórtico occidental, ala sur; muestra la fiesta del primer jubileo del rey Amnehotep III datada en el 27° día del segundo mes de la estación de la inundación (šmw) del 30° año de su reinado. Presidida por el rey y su esposa, se completa con numerosos registros que exhiben textos y representaciones alusivas a la festividad. Uno en especial, situado en el sub registro inferior, muestra a un grupo de flautistas y una quirónoma sentadas (Manniche, 1991). La presencia de esta última, nos lleva a cuestionarnos la desaparición del arte de la quironimia en el Reino Nuevo. Y abre una nueva posibilidad: la pervivencia de la quironimia más allá de su escasa representación gráfica hallada hasta el presente. Posiblemente haya estado más en uso de lo que tradicionalmente hemos pensado, creencia que basábamos en la exigua evidencia conocida para períodos posteriores al Reino Medio. Otra posible explicación a la presencia de una quirónoma en esta escena, puede deberse a la intención del artista por expreso pedido del propietario de la tumba, a inspirarse en representaciones de épocas pasadas, copiando patrones estilísticos

tradicionales como medio para dotar al conjunto de la escena de una rectificación moral al atenerse a cánones arraigados en las creencias egipcias.



Fig. 1 Tumba de Kheruef, detalle del pórtico ala sur. Escena con músicas y quironomista perteneciente a la representación del festival de Jubileo de Amenhotep III.



Fig. 2 Tumba de Kheruef, detalle de la figura 1. Escena con músicas y quironomista perteneciente a la representación del festival de Jubileo de Amenhotep III.

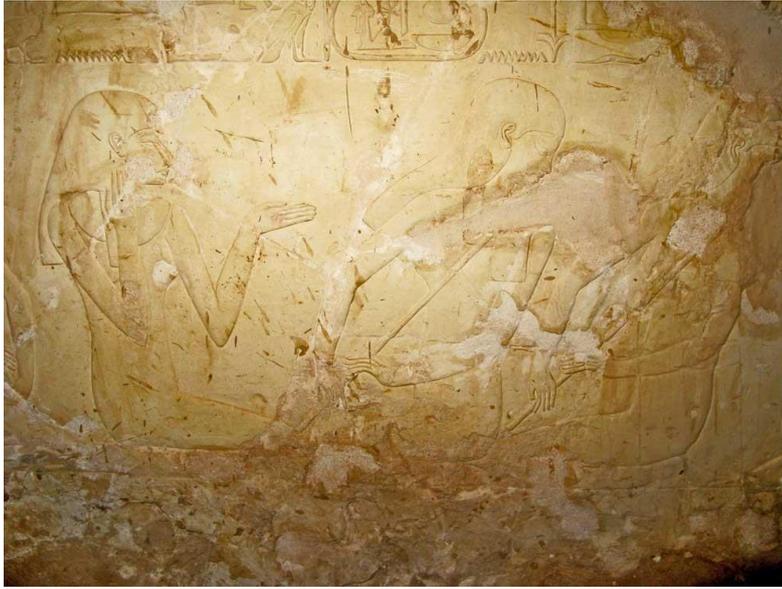


Fig. 3 Tumba de Kheruef, detalle del pórtico oeste ala sur. Escena con músicos y quironomista perteneciente a la representación del festival de Jubileo de Amenhotep III.

3.2 Tumba de Ay, TA 25.

En el cuarto año de su reinado, el rey Amenhotep IV tomó la decisión de romper relaciones con el clero de Amón, distanciándose de las antiguas tradiciones religiosas con las implicancias económicas y políticas que conllevaba tal ruptura. Tal como se desprende de la evidencia arqueológica-artefactual, textual e iconográfica, Amenhotep IV tras unos pocos años, cambió el curso de su reinado. Como consecuencia de la progresiva importancia que fue cobrando el culto a Atón en los sucesivos reinados de Amenhotep III y Tutmosis IV donde era considerada una deidad secundaria, por decisión de Amenhotep IV fue que alcanzó el cenit de importancia ascendiendo a divinidad central del período. Tras la ruptura con el culto de Amón y con los recursos procedentes de los templos obtenidos en consecuencia, inició la construcción de la nueva capital, Akhetatón “horizonte del disco (solar)”, actual Amarna, donde la familia real y demás personal cercano a ella acabaron trasladándose. Es en las cercanías de la capital, que entre el grupo sur de tumbas se halla la de Ay, identificada como TA 25.

La tumba TA 25 cuyo propietario era Ay, fue hallada en 1833 por el explorador Robert Hay²¹, comenzando en 1883 los trabajos de excavación (el yacimiento se hallaba bajo arena) a cargo de la Misión Arqueológica Francesa (Thompson 2015, 35)²². Iniciándose su construcción cuando Ay era un alto funcionario, entre los títulos que se encuentran dispersos en diferentes sitios de la tumba, se encuentran “Amado escriba del rey”, “Portador del estandarte a la derecha de la mano del rey”, “Jefe de toda la Caballería de su majestad”, “Amigo del rey”, “Principal compañero del rey”. Sumado a los citados, citaremos un título en particular, dada la controversia que plantea: “Padre del dios”. Otto Shaden, propone interpretar el título como “guardián”, y así cobraría sentido al convertirse Ay en regente del joven rey Tutankhamon. Ay ocupó importantes responsabilidades bajo los reinados de Akhenaton, Smenkhkare y Tutankhamon, antes de convertirse él mismo en rey; trono que reclamó acudiendo al derecho que le correspondía en virtud de pertenecer por vía indirecta a la familia de Tuthmosis IV (Shaden 1992)²³. En tal sentido, la presencia del título asociado a la paternidad divina, reforzaría la línea sucesoria (Murnane 1995, 188)²⁴.

Al igual que otras tumbas de la época amarniana, la TA 25 no fue finalizada. Con posterioridad, Ay ordenó la construcción de otra tumba. La interrupción en los trabajos dataría del doceavo año del reinado de Akhenatón, período de marcada conflictividad política. Mas aún es llamativo el hecho que esta tumba no fuera terminada al haber sido su propietario un importante funcionario real. Este hecho llevaría a pensar motivos ligados principalmente a un nuevo cambio, de carácter más global que el meramente político: un regreso a las creencias religiosas tradicionales y, consiguientemente, la necesidad de borrar todo rastro posible asociado al culto amarniano.

Situados ya en el contexto social, político y religioso contemporáneo al propietario de esta tumba, iremos a la representación que nos interesa. En el muro oeste, en el extremo izquierdo al nivel de la puerta de entrada, se encuentran escenas de palacio, que

²¹ Robert Hay (1799-1863), explorador, viajero y anticuario escocés. Entre sus actividades en tierra egipcia, se cuentan el registro de monumentos, inscripciones y la realización de planos arquitectónicos. Centró principalmente su trabajo en la zona de Amarna, en las tumbas situadas al sur, convirtiéndose sus observaciones junto con los dibujos de Charles Laver- artista que lo acompañaba para reseñar los hallazgos- en aportes para investigaciones posteriores.

²² Thompson, J. *Wonderful Things A History of Egyptology: The Golden Age 1881-1914* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2015), 35.

²³ Shaden, O. "Courtier, Confidante, Counselor, King : the God's Father Ay "Amarna letters 2, *KMT*, 1992

²⁴ Murnane, W.J. "The Kingship of the Nineteenth Dynasty: A Study in the Resilience of an Institution", en *Ancient Egyptian Kingship*, coord. David O'Connor y David P. Silverman (Leiden: E.J.Brill, 1995).

en la orientación hacia el sur, no se hallan finalizadas. Los registros muestran diferentes estancias: una cámara con columnas, pasillos, pequeñas habitaciones, una despensa con sirvientes preparando alimentos, y el patio real, de marcada importancia ya que en los espacios abiertos se llevaba a cabo el culto a Aton.

El edificio de mayores dimensiones representa un harén o parte de uno. Observando las figuras de las mujeres, se deduce había entre ellas tanto egipcias como extranjeras, de origen sirio o hitita, pues el trenzado del cabello es característico de las regiones asiáticas siria y del reino de Hatti. El harén se divide en dos partes, el sector ubicado a la derecha es en el que centraremos nuestra atención. Notamos unos pequeños cuartos destinados a guardar los instrumentos musicales, mientras que en las imágenes situadas a la derecha de esas “salas de instrumentos”²⁵, vemos mujeres tocando una especie de laúd, un arpa y la que está ubicada un nivel arriba de la arpista, un instrumento de percusión. Aquí cobra especial atención la figura de la mujer de pie, de la que no percibimos su rostro, cabeza ni mano izquierda; apenas flexionada su pierna izquierda con su talón levantado, en señal de avance. Sus brazos flexionados en ángulo agudo, dejando un notable espacio de separación respecto al cuerpo, tal como sus manos también lo están. Si bien tal como se ha citado el registro está dañado a la altura de la cabeza y mano izquierda, la observación de la figura puede inducirnos a dos caminos de posibles interpretaciones: llevarnos a pensar en un movimiento de danza con la particularidad distintiva de la posición separada de los brazos y manos, unida a la escasa flexión de las articulaciones de sus piernas, característica en las representaciones coreográficas de los bailarines en el Reino Nuevo. Si este fuera el caso, la posición en ángulo agudo y separada, de los brazos y mano(s), podría asociarse a una forma específica de movimientos quironímicos (Brunner- Traut 1937, 85; Hickmann 1956, 148-149)²⁶. No se evidencian rastros de elementos como panderos u otros instrumentos de percusión entre las manos que llevara a interpretar la imagen como la de una instrumentista. Por otra parte, si se considerara la posibilidad de hallarnos frente a una imagen que estuviera batiendo palmas, sería una representación al menos, no característica de los cánones artísticos usuales para época del Reino Nuevo, dentro de los cuales se graficaban ambas manos juntas, en el momento de choque y no como lo

²⁵ En los actuales conservatorios de música, se denomina “sala de instrumentos” al cuarto en que se guardan los diversos instrumentos de música.

²⁶ Brunner-Traut, E. *Der Tanz im alten Ägypten*. (Glückenstadt: J.J. Augustin, 1938), 85.
Hickmann, H. *Musicologie Pharaonique* (Baden. Baden: Éditions Valentin Koerner, 1956), 148-149.

están en este caso, con una notable separación entre ambas. Respecto a una segunda vía de análisis, cabría la posibilidad de encontrarnos ante una quironomista representada de manera singular, de pie y con aparente movilidad. El patrón de representación de los quironomistas habría sufrido modificaciones respecto al tradicional, caracterizado por la ubicación de los brazos en diferentes alturas indicando las notas y rítmica, por mostrarse sentados, apoyados sobre uno de sus talones mientras la otra pierna se hallaba elevada como consecuencia de tener la planta del pie apoyada en el suelo. Podría caber pues, la posibilidad de una mutación en la forma de representación de esta notación musical.

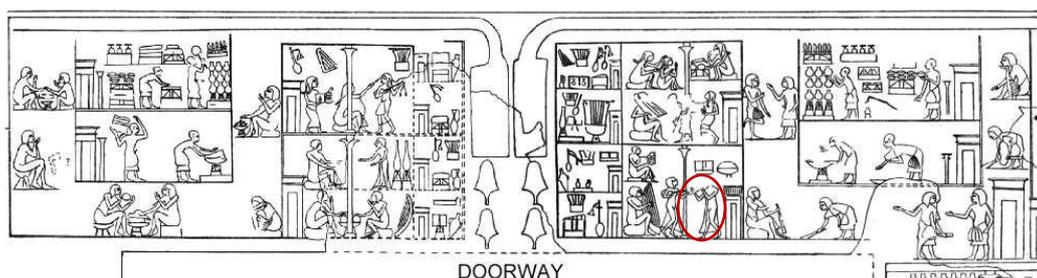


Fig. 4 Detalle del muro oeste, arriba de la puerta de entrada. Escenas del harén con la presencia de una figura femenina que podría asociarse a una quironomista.

4. Conclusiones

La presencia de una quirónoma en la representación de la celebración del primer jubileo de Amenhotep III en la tumba de Kheruef, nos alerta ante la usual negación de la pervivencia de la quironimia en períodos posteriores al Reino Medio. La posibilidad que la figura femenina presente en una de las tumbas propiedad de Ay (TA 25) en el contexto del harén, fuera la de una quirónoma en una actitud corporal diferente a la caracterización tradicional, abriría la posibilidad de interpretarla como producto de los cambios en la representación artística de la época amarniana, donde un mayor naturalismo fue una de las características de la innovación en los cánones artísticos propios del período. En caso de mayor número de hallazgos de época amarniana de

representaciones con similares particularidades, podría conducirnos a establecer la existencia de formas de representación diferentes a las tradicionalmente empleadas para los quirónomos. Analizando, interpretando el escaso material hallado hasta la fecha para estudiar, sí nos permite pensar que la quironimia como sistema de notación musical aún estaría vigente en al menos durante parte de la dinastía XVIII, aunque no fuera asiduamente plasmado en la iconografía como sí lo estuvo en períodos históricos anteriores del antiguo Egipto.

Dado que nos hallamos en un estadio inicial de investigación sobre las representaciones de notación musical en Egipto durante el período del Reino Nuevo, es de esperar en un futuro, poder avanzar en la recopilación de mayor cantidad de manifestaciones pictóricas, bajorrelieves y procedentes de otras fuentes arqueológicas para progresar en el análisis de mayor cantidad de fuentes. Asimismo, en la medida que los futuros hallazgos lo permitan, proseguir el estudio en pos de establecer un patrón que permita caracterizar en líneas generales, las particularidades de la notación de música para el anteriormente citado período histórico egipcio.

5. Bibliografía

Altman, R. 2004. *Absent Voices: The Story of Writings Systems in the West*. Delaware: Oak Knoll Press.

Assmann, J. 2005 (1996). *Egipto Historia de un Sentido*. Madrid: Abada Editores.

Brewer, D. J.; Teeter, E. 2002 (1999). *Egypt and the Egyptians*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brunner- Traut E. 1937. *Der Tanz im Alten Ägypten*. Glückenstadt: J.J.Augustin.

Brunner- Traut, E. 2000 (1963), *Cuentos del Antiguo Egipto*, Editorial Edaf, Madrid.

Burgh, Th. W. 2006. *Listening to the artifacts. Music culture in Ancient Palestine*. New York: T&T Clark International.

Duchesne-Guillemain, M. Music in Ancient Mesopotamia and Egypt. *World Archaeology*, vol.12, N° 3, *Archaeology and Musical Instruments*, pp.287-297.

- Engel, C. 1864, *The Music of the Most Ancient Nations, Particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*. London: John Murray.
- Geertz, C. 2003 (1973) *La interpretación de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Gillespie, J. 1967. The egyptians copts and their Music, www.tabesha.org
- González Serrano, P. 1994. La música y la danza en el antiguo Egipto. *Espacio, Tiempo y Forma, serie II, Historia Antigua, t.7*.
- Hein, V. 2007. *Das Nachleben der pharaonischen Musik in der Musik der koptisch-orthodoxen Kirche*. Norderstedt: Grin VerlagGmbH.
- Hickmann, H; Stauder, W. 1970. Orientalische Musik Mit Beitragen. *Handbuch der Orientalistik, Ergänzungsband IV*. Leiden/Köln: E.J.Brill.
- Hickmann, H. 1953. Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Égypte pharaonique. *Cahiers d'Histoire Égyptienne 5, fasc. 2-3*.
- Hickmann, H. 1954. Dieux et déesses de la musique. *Cahiers d'Histoire Égyptienne 6, fasc.1*.
- Hickmann, H. 1956. *Musicologie pharaonique: études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*. Baden-Baden: Éditions Valentin Koerner.
- Hickmann, H. 1958. La chironomie dans l'Égypt pharaonique. *ZÄS 83*.
- Juvenal, D.J. 1825 (h.128 d.C.). *Satiræ XVI ad optimorum exemplarium fidem recensitæ. Volume 2*. Londina: Priestley.
- Kemp, B. 2008 (1992). *El Antiguo Egipto: anatomía de una civilización*. Barcelona: Crítica.
- Landels, J.G. 2002 (1999). *Music in ancient Greece and Rome*. New York: Routledge.
- Manniche, L. 1975. *Ancient egyptians musical instruments*. Munich: Münchner Agyptologische Studien.
- Manniche, L. 1991. *Music an musicians in ancient Egypt*. London: British Museum Press.
- Murnane, W.J. 1995. The Kingship of the Nineteenth Dynasty: A Study in the Resilience of an Institution, en *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden: E.J. Brill.

Moran, N. 1990. Cheironomy in Egyptian, Greek and Latin Music. *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting, Bulletin vol. X No. 4*. Ottawa: L'Institut Canadien de la Méditerranée.

Pettorino, M. 1999. "Memnon, the vocal statue", *Proceedings of 14 th. International Congress of Phonetic Sciences*. San Francisco: Ohala, J.J., Hasegawa Y., Ohala M., Granville, D., and Bailey, AC. Eds.

Randel, D.M (ed) 2003 (1986). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Reeves, Nicholas; Wilkinson, Richard H. 1998. *Todo sobre el Valle de los Reyes: tumbas y tesoros de los principales faraones de Egipto*. Barcelona: Destino.

Sainte Fare Garnot, J. 1959. Hans Hickmann, 45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne à travers la sculpture, la peinture, l'instrument, *BIFAO* 58.

Schaden, O.J. 1980. *The God's Father Ay*. Michigan: University Microfilms International.

Schaden, O.J. 1992. Courtier, Confidante, Counselor, King: the God's Father Ay. *KMT*

Thompson, J. 2015. *Wonderful Things: A History of Egyptology: vol 2: The Golden Age 1891-1914*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Van Dijk, J. 2003. The Amarna Period and the Later Kingdom (c.1352-1069 a.C). *The Oxford History of Ancient Egypt*. New York: Oxford University.

Volk, K. 1994. Improvisationsmusik im alten Mesopotamien. *Improvisation 2* (W. Fährdrich (Hrsg.)

Wreszinski, W. 1923. *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*. Leipzig: J.C.Hinrichs Verlag.