

Con el presente libro, Fuensanta Garrido Domené (FGD en adelante) combina dos de sus más recientes líneas de investigación en la teoría musical grecorromana. Dichos ámbitos son, por un lado, la edición de tratados musicales en griego antiguo (p. ej., *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*; Cérrix, 2016) y, por otro lado, el estudio de la teoría musical tardo-antigua (p. ej., su artículo “La tradición musical antigua en autores latinos de los siglos VI-VII”, *Vínculos de Historia*, no. 12, 2023, pp. 222-237).

En efecto, en la obra reseñada, FGD aborda la única obra, escrita en griego, del teórico musical Alipio, quien quizás vivió en el cambio del s. IV al V de la era común (e.c.), tal y como FGD sugiere en las primeras páginas de este librito (pp. 9-13). Aunque incompleta, la *Introducción a la Música* (Εἰσαγωγή Μουσική) de Alipio ofrece tablas con los signos (y descripción de sus trazos) usados para escribir las notas musicales en las quince armonías griegas con sus tres géneros (diatónico, cromático y enharmónico), unas tablas precedidas por varias consideraciones sobre el predominio de la Ciencia Harmónica sobre la Rítmica y la Métrica. De este modo, la obra de Alipio es esencial para leer los fragmentos con notación musical griega conocidos hoy en día en distintos soportes (61, según el seminal catálogo de Egert Pöhlmann y Martin West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001) y sirve para cotejar los trazos musicales insertos en otros tratados musicales de la Antigüedad Grecorromana como los de Arístides Quintiliano y Gaudencio.

Concretamente, el libro de FGD ofrece la primera traducción española de esta obra de Alipio, partiendo para ello la edición firmada por Karl von Jan en 1895 (reeditada en 1995) como parte de su *Musici scriptores Graeci* (MsG) con numerosas miradas a una edición anterior, la de Marc Meibom, de 1652. Igualmente, la traducción de FGD trabaja críticamente con traducciones anteriores de esta obra a cargo de Ruelle (1895) y Zanoncelli (1990).

El libro reseñado comienza con una introducción general acerca de Alipio y su tratado incluyendo una lista de manuscritos (pp. 9-26), un estado de la cuestión sobre las notaciones musicales griegas antiguas (pp. 26-55), varias consideraciones sobre la traducción propuesta (p. 56), así como una bibliografía selecta (pp. 57-64). La traducción del tratado de Alipio como tal ocupa las pp. 65-122, y el libro reseñado acaba con un triple índice de los términos musicales comentados en español, griego y latín (pp. 123-140), usando las traducciones de Marc Meibom para esta última lengua.

En lo que sigue, el presente autor ofrecerá un comentario más detallado sobre la traducción propuesta y su introducción general, concentrándose particularmente en su segunda sección (“Una aproximación a la notación musical griega antigua”).

La traducción de FGD hace justicia al patrimonio documental preservado en España. Tal como lo señala la autora (p. 22), tres manuscritos preservando este tratado, todos datados en el s. XV, se custodian en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial: *Escorialiensis gr. 200* (Φ.II.3), *Escorialiensis gr. 202* (Φ.II.5) y *Escorialiensis gr. 354* (Φ.I.12). Sin duda, este trabajo facilitará la puesta en valor e interpretación de estos manuscritos por el gran público, aparte de por los especialistas.

Además, FGD ha satisfecho una demanda de más de un siglo de historia. El musicógrafo gallego José María Varela Silvari (1848-1926) ya parecía buscar una traducción española de esta obra al querer desmitificar las afirmaciones sobre la música griega antigua de Paul Giraud en su *Historia Griega*. Editado en F. J. Giménez Rodríguez, 2007, “Música y Cultura en Granada en el cambio de siglo: José María Varela Silvari en la revista *La Alhambra* (1898-1923)”, *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 38, p. 204, el fragmento en cuestión dice lo siguiente:

¿Y los sistemas de enseñanza y la Notación de Pitágoras, de Aristógenes y de Alipio, dónde están? ¿Y aquellas precisas, técnicas y ampulosas descripciones de la antigua música griega hechas por Anacarsis y Antenor, en sus respectivas obras, dónde quedan? Y las diferencias constitutivas de los modos musicales griegos, el dorio, el lidio etc., ¿en qué consisten?

Al ser fácilmente vendible por su pequeño tamaño, puede que este libro se reimprima y/o reedite. De cara a dicho acontecimiento, se ofrecen dos sugerencias para mejorar la traducción.

Primero: reducir el tamaño de las notas al pie (que a menudo ocupan tres cuartos de una página), o convertirlas en notas al final para que el texto traducido se lea fluidamente sin perder el aparato crítico ofrecido. Segundo: ofrecer una equivalencia moderna junto a los símbolos musicales en las tablas con sus aclaraciones. No es una tarea fácil, dadas las diferencias entre la notación musical griega y la occidental moderna, aunque bastaría con poner el nombre de las notas musicales: mi_1 , fa_1 , etc. Esta “traducción musical” ayudaría a que el libro tuviera presencia en las lecciones de análisis y/o notación musical de conservatorios y aulas universitarias de Musicología. Si es enriquecedor conocer la tradición musical griega antigua en el marco de dichas lecciones por la estrecha relación entre notación y escala musical, más estimulante sería manejar una traducción del tratado de Alipio como la de FGD para analizar y/o transcribir ejemplos de música griega antigua en clase. Para ambos aspectos, la traducción de Zanoncelli puede ser un modelo.

Como sugerencias menores para la traducción de FGD, sería deseable corregir el inusual espaciado del texto en la nota 2 de la p. 66. Igualmente, parece haber un lapsus en la nota 10 de la página 69 al decir que Platón (R. 399a-c) solo admitía la armonía doria en la educación de los ciudadanos. Platón también admitía la armonía frigia, en tanto que complemento de la armonía doria, para evocar momentos de paz y de piedad religiosa. Quien solo admitía la armonía doria en la educación sería Aristóteles (Pol. VIII, 1342a-b), quien rechazó la armonía frigia por su carácter orgiástico y pasional.

Abordando la introducción a la presente traducción, se ha de congratular a FGD por ofrecer un adecuado estado de la cuestión sobre las notaciones musicales griegas antiguas. En todo caso, con respecto a la sección 2.4 (*Interpretación de la notación vocal e instrumental*) hubiera sido positivo hallar un comentario crítico sobre las disposiciones de los signos musicales griegos en E. Pöhlmann, 1970, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Núremberg, pp. 142-145 (que sugiere ordenar los modos y sus signos como en un círculo de quintas a la usanza tonal occidental moderna, idea peligrosa según el presente autor) y los distintos estudios de S. Hagel citados por FGD. Esperemos que estas concepciones y diagramas sean abordadas por la autora en el futuro estudio, más detallado, sobre la notación musical griega antigua anunciado en la p. 26.

Una observación más importante concierne a la p. 29, aunque FGD no es enteramente responsable de este problema. En dicha página se habla brevemente de los textos cuneiformes con notación musical. Al situarlos en el Bronce Tardío, FGD sigue la datación propuesta en unas palabras introductorias de S. Hagel dentro de su capítulo sobre la notación musical griega para el libro *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* (T. A. C. Lynch y E. Rocconi (eds.), Hoboken, 2020). No obstante, es una simplificación situar esta notación exclusivamente en el Bronce Tardío. A lo sumo, dicha notación tiene sus fuentes más abundantes en aquella época, notablemente los treinta “himnos hurritas” de Ugarit (en la costa siria) y la tablilla KAR 158, un catálogo mesopotámico de época meso-asiria (ca. 1400-1100 a.e.c.) presentando varios cantos por su modo musical.

De la notación musical de tradición babilónica ya hay vestigios en los inicios del segundo milenio a.e.c. (Bronce Medio) y sus últimos exponentes datan de después del Bronce Final: la época neo-babilónica (626-529 a.e.c.) como pronto. Una de sus fuentes tardías es una suerte de equivalente del tratado de Alipio. La primera columna de la tablilla matemática CBS 10996 (\pm 600 a.e.c.) proporciona los nombres de los siete dicordos principales, y siete secundarios, junto con las cuerdas del za_3 - mi_2 /*sammû(m)* (quizás un arpa angular vertical) a las que harían referencia. Por ejemplo, el dicordo conocido como *išartu* se correspondería con las cuerdas segunda y sexta de aquel instrumento. Sin CBS 10996, no se podría leer la notación musical de los himnos hurritas de Ugarit datados en el Bronce Final que S. Hagel suele comparar con el lenguaje musical griego (*vid.* S. Hagel, 2016, “Leading Notes’ in Ancient Near Eastern and Greek Music and Their Relation to Instrument Design”, en *Studien zur Musikarchäologie 10*, R. Eichmann, L.-Ch. Koch, and F. Jianjun (eds.), Rahden, pp. 133-150). Para más detalles sobre esta notación musical babilónica “armónica” (en el sentido de varios sonidos sonando a la vez), léanse los siguientes trabajos:

Th. J. H. Krispijn, 2002, “Musik in Keilschrift. Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 2”, en *Studien zur Musikarchäologie* 3, E. Hickmann, A.D. Kilmer, y R. Eichmann (eds.), Rahden, 465-479.

J. Colburn, “A New Interpretation of the Nippur Music-Instruction Fragments”, *Journal of Cuneiform Studies* 61 (2009), pp. 97-109 (*vid.* particularmente el apéndice en pp. 107-109).

P. Michałowski, 2010, “Learning Music: Schooling, Apprenticeship, and Gender in Early Mesopotamia”, en *Musiker und Tradierung: Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken*, R. Pruzsinszky y D. Shehata (eds.), Berlín y Münster, 199-240 (*vid.* concretamente pp. 207-217).

A. D. Kilmer, 2014, “Mesopotamian Music Theory since 1977”, en *Music in Antiquity: the Near East and the Mediterranean*, J. G. Westenholz, Y. Maurey y E. Seroussi (eds.), Berlín, 92-101.

J. C. Franklin, 2018, “Epicentric Tonality and the Greek Lyric Tradition”, en *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*, T. Philipps y A. D’Angour (eds.), Oxford, pp. 17-46 (acerca de la común concepción epicéntrica de la notación musical y nombres de las cuerdas en Mesopotamia y Grecia).

Igualmente, diversas tablillas tardo-babilónicas (a partir de 484 a.e.c.) preservando oraciones cantiladas a los dioses contienen indicaciones guiando a los sacerdotes en la correcta interpretación del texto litúrgico. Colocadas en los márgenes de la tablilla o en torno a la palabra a la que se referían, anotaciones del tipo *a-a-a-a* podrían sugerir melismas, aun cuando no hay detalles de su contorno melódico y no todas estas anotaciones tienen una naturaleza plenamente musical. Sobre esta “notación” menos conocida fuera de los círculos asiriológicos, léase, en primer lugar, S. Mirelman, “Performative Indications in Late Babylonian Texts” en *Musiker und Tradierung: Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken*, R. Pruzsinszky y D. Shehata (eds.), Berlín y Münster, 241-264. Para más detalles, léase esta obra recién publicada (16-10-2024): S. Mirelman, 2024, *The Performance of Balaḡ and Eršema Prayers in the Late First Millennium BC* (Heidelberger Emesal-Studien 4), Wiesbaden.

Con todo esto, no se quiere presentar a S. Hagel como desconocedor de la notación musical de tradición babilónica, materia que conoce bien desde un punto de vista comparativo (p. ej., S. Hagel, “Is *nīd qabli* Dorian? Tuning and modality in Greek and Hurrian Music”, *Baghdader Mitteilungen* 36, 2005, pp. 287-348). Lo que se quiere decir es que la datación de esta notación musical de origen babilonio en el Bronce Tardío debe limitarse al grupo más importante de fuentes para su estudio, y así debería presentarse en otros estudios o comentarios sobre esta notación.

Sea cual sea la cronología de los textos cuneiformes con notación musical, está claro que la notación melódica griega es única en el Mediterráneo antiguo *sensu lato* por ahora. Como A. von Lieven muestra en su capítulo de 2002, “Musical Notation in Roman Period Egypt”, en *Studien zur Musikarchäologie* 3, E. Hickmann, A.D. Kilmer y R. Eichmann (eds.), Rahden, pp. 491-510, se han propuesto numerosos candidatos para una “notación musical egipcia”, aunque ninguno está exento de problemas ni es realmente de carácter melódico. Es más, la notación musical (¿rítmica?) que A. von Lieven creía encontrar en el papiro egipcio *PCarlsberg* 589+ (s. II e.c.) ha sido igualmente rechazada por F. Hoffmann, 2008, “Zur angeblichen musikalischen Notation in einer ägyptischen Osirisliturgie”, en *Mythos & Ritual. Festschrift für Jan Assmann zum 70. Geburtstag*, B. Rothöhler y A. Manisali (eds.), Berlin, pp. 71-76. Observaciones adicionales, con mayor cariz musicológico aunque menor bagaje egipciológico, pueden hallarse en A. Barahona Juan, “Reflexiones sobre la posibilidad de una notación musical en el Antiguo Egipto”, *Boletín de la Asociación Española de Egiptología* 7 (1997), pp. 229-248.

No obstante, aprovechando su intención de preparar un trabajo más detenido sobre la notación musical griega en el futuro (p. 26), se anima a FGD a explorar notaciones musicales melódicas en culturas antiguas más allá del Mediterráneo, a fin de disponer de un marco metodológico innovador con respecto a la tradición científica anterior, que ya ha comparado Grecia y Mesopotamia en numerosas ocasiones como se deduce de lo presentado aquí. Para las diferentes notaciones musicales chinas antiguas (varias de ellas melódicas), se sugiere comenzar con Y. Chen, “Ancient

Chinese music notation”, *Anuario Musical* 44 (1989), pp. 239-258 (gracias a Rubén García Benito por esta referencia). Para los *svaras* y *śrutis* de la India, se aconseja empezar con el séptimo capítulo de L. Rowell, 1992, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago (IL) y Londres.

Para acabar con los comentarios a la introducción, se hacen dos observaciones menores. Primera, la ciudad de los Países Bajos mencionada en la p. 23 se conoce actualmente en neerlandés y en español como “Leiden”, y no con la antigua grafía de “Leyden”. Esta ciudad se menciona a propósito de la edición del tratado de Alipio por J. Meursius (1616). No obstante, al citar más tarde esa edición en la bibliografía selecta (p. 57), se utiliza el nombre latino de *Lugduni Batavorum* dentro del aceptable procedimiento de FGD de citar las ciudades de publicación en su lengua original. La segunda observación concierne al plural del griego *αὐλός*, realizado como *auloí* (a la usanza griega) en la p. 29, pero como *aulós*, partiendo de la forma españolizada *auló*, en la p. 32.

Con todo, se debe congratular a FGD por el presente trabajo, que hace justicia al patrimonio documental hispano y va a abrir nuevas líneas de trabajo en el ámbito hispano-parlante dentro del ámbito de las notaciones musicales en el mundo antiguo global.

Daniel Sánchez Muñoz

Fundación UBUabierta

CDL Murcia

E-mail: danielsanmu1992@gmail.com