



Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
Facultad de Artes y Educación Física  
Departamento de Música

### **“HIMNO A NIKKAL DE UGARIT”**

Arreglos para diferentes agrupaciones instrumentales, basados en la partitura escrita en cuneiforme encontrada en la ciudad de Ugarit, año 1400 a. C.

### **SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE DIRECTOR (A) DE AGRUPACIONES MUSICALES INSTRUMENTALES**

#### **SEMINARISTAS:**

Francisco Javier Astudillo Astudillo  
Antonio Alexander Óscar Campos Pradenas  
Emmanuel Nicolás Chañillao Reyes  
Carolina Pastoriza Cofré Silva  
Diego Mauricio Coray Ancamil  
Álvaro Borja Cruz Mas  
Camilo Fernando Cuevas Donoso  
Camilo Andrés Hernández Montero  
Igor Hernández Vivanco  
Lukas Manuel Medina Johnson  
Bastián Leonardo Mejías Gijón  
Marla Cándida Molinett Castro  
Alejandra Denisse Romero Caro  
Bastián Andre Soto García  
Mariano Andrés Torres González  
Nicolás Gabriel Urrutia Vásquez

### **SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESORA DE MÚSICA**

#### **SEMINARISTA**

Lisette Alejandra Molina Estrella

Profesor guía: Jorge Matamala Lopetegui

Santiago de Chile 2023





Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
Facultad de Artes y Educación Física  
Departamento de Música

### “HIMNO A NIKKAL DE UGARIT”

Arreglos para diferentes agrupaciones instrumentales, basados en la partitura escrita en cuneiforme encontrada en la ciudad de Ugarit, año 1400 a. C.

### SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE DIRECTOR (A) DE AGRUPACIONES MUSICALES INSTRUMENTALES

#### SEMINARISTAS:

Francisco Javier Astudillo Astudillo	18.529.529-k
Antonio Alexander Óscar Campos Pradenas	18.085.254-9
Emmanuel Nicolás Chañillao Reyes	20.201.821-1
Carolina Pastoriza Cofré Silva	19.875.219-3
Diego Mauricio Coray Ancamil	19.702.087-3
Álvaro Borja Cruz Mas	19.637.489-2
Camilo Fernando Cuevas Donoso	19.384.128-7
Camilo Andrés Hernández Montero	18.143.442-2
Igor Hernández Vivanco	16.428.009-8
Lukas Manuel Medina Johnson	20.122.148-k
Bastián Leonardo Mejías Gijón	20.239.900-2
Marla Cándida Molinett Castro	19.026.354-1
Alejandra Denisse Romero Caro	20.159.070-1
Bastián Andre Soto García	20.326.258-2
Mariano Andrés Torres González	20.249.149-9
Nicolás Gabriel Urrutia Vásquez	19.956.832-9

### PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESORA DE MÚSICA

#### SEMINARISTA

Lisette Alejandra Molina Estrella	20.117.994-7
-----------------------------------	--------------

Profesor guía: Jorge Matamala Lopetegui

Santiago de Chile 2023

## **Dedicatorias**

### **Francisco Astudillo Astudillo**

Dedicado a Alejandro Chacano, mi compañero de vida, sin él no hubiese vuelto a terminar.

Al “trío de oro” Julia Astudillo, mi madre, Silvia Cordova mi tía y Denise Grimau mi prima, quienes me han apoyado toda la vida.

A “Los 4 jinetes del apocalipsis musical” Daniel Miranda, Benjamin Ruz, Patricio “Pato” Arias y Rodolfo “Maestro” Norambuena por ser los grandes docentes que guiaron mi camino hasta el día de hoy.

A Mirka Tirado y Maite Vera por ser siempre las mejores compañeras dentro de mi formación.

A “Josh Key” por ser un constante motivo para seguir adelante.

Y especialmente a mis maestras Alicia Fisher y Nadia Salinas por ser mis guías en el mundo del Violín.

### **Antonio Campos Pradenas**

El presente seminario se lo dedico primeramente a Dios, quien me dio las fuerzas para poder sobreponerme al estancamiento emocional que tenía en relación a mis estudios, quien abrió becas y suplió cada una de mis necesidades día a día, y quien puso a la gente correcta en mi formación académica y valórica.

Mis agradecimientos más Profundos a mi familia por nunca cansarse en instar a culminar esta etapa. A mi padre, Pedro Campos, por siempre apoyarme en mis sueños sin importar el costo y festejar mis triunfos. A mi madre, Soledad Pradenas, por ser un sostén emocional para mi vida y estar presente en todas las áreas estando conmigo para darme de su amor y sabiduría para enfrentar las adversidades. A mi hermano, Jonathan Campos, por acompañarme siempre y apoyarme en todas mis metas musicales e incentivar me a siempre cultivar mi Profesión musical y por ser mi gran amigo. Y un agradecimiento especial a mi hermosa Tania Cubillos la cual puso Dios en mi vida para culminar esta etapa de la mejor manera, gracias por cada esfuerzo y tu amor demostrado en todo el apoyo que me entregaste, Contigo este proceso fue más llevadero.

Mis más sinceros agradecimientos a cada Profesor de la UMCE, en especial a los Profesores: Daniel Miranda, Jorge Matamala, Patricio Arias, Gladys Briceño, Jaime Atenas, Benjamín Ruz, Jascha Konnefke. A las Secretarías Tía Nancy, Natalia. Y a Noe.

A cada uno de los mencionados muchas gracias por su vocación, ayuda, y conocimientos entregados hacia mi persona.

Dedicado a toda mi familia, a mi Amada Tania, a la gente que amo y que aplauden cada uno de mis logros, tíos y tías, mis abuelos paternos y maternos, primos, amigos.

### **Emmanuel Chañillao Reyes**

El presente seminario se lo dedico a mis padres, Remigio Chañillao y Jacqueline Reyes, quienes a lo largo de mi vida siempre me han apoyado y me han brindado sus consejos cuando fue necesario hacerlo. Se lo dedico a mis Tíos y Tía, Eugenia Reyes, Rubén Donoso y Sergio Reyes. Los cuales a lo largo de mi carrera universitaria siempre me han provisto de un techo al cual regresar, cuando estuve lejos de mi hogar en la región de la Araucanía. A la Profesora Ana María Cvitanic la cual ha sido una tremenda persona y profesora conmigo, agradezco haber sido su estudiante y será uno de los recuerdos que atesoraré de mi paso por la UMCE.

### **Carolina Cofré Silva**

Principalmente agradezco a Dios por darme fortaleza salud y la virtud de la perseverancia para llegar hasta esta instancia en plenitud pudiendo así dar por finalizada mi etapa como estudiante de la UMCE. A mis padres Ana María Silva y Ricardo Cofré Palma a mi hermano Benjamín Cofré Silva por el apoyo y amor incondicional durante este proceso a mis abuelos maternos María Muñoz Catejo y Pedro Silva Ortiz que en paz descansen por nutrir y mantener la esperanza y el amor a mi tía Myriam Silva Muñoz por la hospitalidad y el calor de hogar entregado. A Bastián Benvenuto Gijón y Fernando Guzmán Silva que en paz descansen por ser el sostén constante durante estos seis años por la comprensión tolerancia y cariño infinito brindado a lo largo de este tiempo a mi pareja Joaquín Miranda Cortés por la paciencia amor y amparo dados en todo momento y a todas las personas que pusieron un granito de arena para lograr mis objetivos y metas impuestas.

### **Diego Coray Ancamil**

A través de este proceso de seminario, como fase última de la carrera Licenciatura en Música y Dirección de Agrupaciones Musicales Instrumentales, quiero agradecer a Loreto Elizabeth Ancamil Ancamil por el apoyo incondicional a mi persona. Quien me ha acompañado desde el primer momento con su sabiduría, tiempo y recursos cuando lo he requerido. Quiero destacar a Ema Ancamil Ancamil por su entrega y confianza que me permitieron sostener estos años de estudio. Agradezco al equipo de profesores en general, que cultivaron en mí una gama de conocimientos técnico musicales así como también de historia y del rol de la música en la sociedad que habito. Por último, agradezco a cada persona que me ayudó, enseñó y nutrió de perspectivas en el aula y fuera de ella, que han contribuido al desarrollo de mi persona y a mi rol de músico el día de hoy.

### **Álvaro Cruz Mas**

Todos los aprendizajes, reflexiones y logros en este seminario, son dedicados a quienes me apoyaron y acompañaron en el proceso completo de la carrera de Licenciatura en Música: a mis

padres, mi pareja, amigos, compañeros, profesores y todos aquellos que hayan aportado una parte para que pueda vivir este hito en mi formación. Agradezco enormemente su presencia. Sin ustedes esto no hubiera sido igual.

### **Camilo Cuevas Donoso**

Durante el proceso de este estudio, he experimentado variadas emociones, desde la frustración hasta la satisfacción. A lo largo de este recorrido, quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos que me acompañaron y quienes han sido testigos de mi esfuerzo y dedicación. Quiero agradecer especialmente a mi madre, mi esposa y mis amigos, cuyo apoyo constante en los momentos difíciles y su paciencia inquebrantable fueron fundamentales para alcanzar este logro. A mis maestros y profesores, que me han iluminado en mi camino académico, su dedicación a la enseñanza ha dejado una marca indeleble en mi formación.

Cada uno de ustedes ha desempeñado un papel crucial en este viaje, y estoy sinceramente agradecido.

### **Camilo Hernández Montero**

Carolina y Marcelo, mis padres; su infinito apoyo.

Demian y Boris, mis hermanos; su compañerismo incondicional.

Bastián y Catalina, mis anclas; su cariño y apoyo. A mis compañeros, que pusieron este enorme esfuerzo en su correcto curso; su enorme paciencia.

Debemos imaginar a Sísifo titulado.

### **Igor Hernández Vivanco**

A Sandra, Edison y Paz, mi núcleo y origen.

A Lucho (Q.E.P.D.), Carlos, Nico, David y Francisco, hermanos por elección vital.

A mis sensibles templadores de carácter.

A Javi, Flo, Cynthia, Neny Jade, Dani, Flavio, Diego, Aníbal, Claudio, Ric y Cris colegas y amigos entrañables.

A profesor@s: Ángela, Pablo, Cristian, Nicolás, Bárbara, Ana María, Exequiel, Gladys, Marcela, Daniel, Pablo, Gisella, Leonardo, Víctor, Máximo, Gabriel, Jorge, Patricio, Benjamín, Daniela y Pilar mis preciad@s formadores en UMCE.

A Jacqueline, Natalia, Alexis y Lidia por su apoyo humano, presencia y compromiso profesional.

A Caro, Bastián, Álvaro, Camilo, Marla, Lukas, Emmanuel, Mariano, Bastián y Fernando, colegas formativos de ensueño.

A Ευτέρπη, sus sensuales melos y su eutimia; a Caecilia de Roma, mártir y patrona de quienes optamos a volver sacro nuestro hacer artístico; a Nikkal y el lujo que nos dispone a devengar abundancias frutales.

### **Lukas Medina Johnson**

Quiero dedicar este seminario a mi bella madre, que siempre ha creído en mí, y por ser una de las razones por la cual vivo, a mi padre por su rigurosidad, convicción y legado musical.

También a mi querido hermano, primos, tíos, abuelos, amigos, y a mis bellas mascotas que me han acompañado toda la vida.

### **Bastián Mejías Gijón**

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi familia, quienes no solo fueron un pilar de apoyo fundamental en este proceso: Mi mamá y mi papá, Ruth Gijón y Eduardo Benvenuto, quienes han estado constantemente pendientes de que no me falte nada y quienes estuvieron escuchando y aconsejando cada día. A mi hermano Vicente quien siempre me entrega alegría y cariño. A mi hermano Alonso quien me apoya y siempre espera lo mejor de mí. Agradezco muchísimo a Gabriela Muñoz por su amor incondicional y a sus padres quienes también me acompañaron en este proceso.

A mis amigos, compañeros de travesía en este viaje académico, les doy las gracias. Fernando Guzmán, quien con su humor me sacaba de la rutina y Carolina Cofré, con quien teníamos largas conversaciones para darnos ánimos en los trabajos. Ambos fueron la chispa que iluminó incluso las noches más oscuras en la universidad. Y, por último, a mi perrito Maxi, quien llegó a darme alegría y a llenar un doloroso vacío que dejó el año 2022.

### **Lisette Molina Estrella**

Primordialmente, deseo expresar mi sincero agradecimiento al Sr. Luis Mancilla, Director del Departamento de Música, y al profesor guía del seminario Jorge Matamala, por su inestimable apoyo durante mi proceso formativo como profesora. Agradezco especialmente su orientación y aliento, que fueron fundamentales para superar diversos desafíos personales y perseverar hasta la conclusión de esta etapa académica.

Quisiera extender mi reconocimiento a los compañeros Alejandra Romero y Camilo Cuevas por su apoyo y disposición. Dada mi reciente diagnóstico de Trastorno del Espectro Autista (TEA), la solidaridad y respaldo de mis colegas se han vuelto cruciales. La comprensión y el respaldo del equipo me han infundido la confianza necesaria para avanzar con determinación en esta fase final.

Asimismo, quiero expresar mi profundo agradecimiento a mi abuela paterna, María Pérez, y a mi tía Marcia Estrella, quienes me acogieron en uno de los momentos más difíciles. Su constante aliento y firme creencia en mi capacidad para alcanzar la meta profesional han sido un sostén invaluable. Finalmente, pero no menos importante, agradezco a mi familia en general, con especial mención a mi pareja Ignacio Ruiz, quien ha sido un pilar fundamental en estos últimos años. Su apoyo incondicional, ya sea acompañándome durante largas jornadas de estudio o proporcionándome los recursos necesarios, ha sido determinante. Su generosidad al permitirme dedicar este año exclusivamente a la titulación ha sido un regalo invaluable.

No puedo pasar por alto el agradecimiento a mis gatitos de apoyo, Monty, Aikaz y Quimera, cuya presencia ha contribuido significativamente a mi estabilidad emocional en este tramo final. Sin más que agregar, quiero expresar mi profunda gratitud a todos.

### **Alejandra Romero Caro**

A mi familia, por su constante amor, apoyo y comprensión. Más específicamente, a mis padres, Gloria y Manuel, por las enseñanzas y valores que me han dado a lo largo de mi vida, que han sido fundamentales para formar a la persona que soy actualmente. A mis hermanos y hermana Juan Manuel, Miguel Ángel y Cristina, quienes forjaron un camino lleno de experiencias que guiaron mis propias decisiones.

A mis amigos, que he ido conociendo en diferentes etapas de mi vida, y con los cuales he vivido diferentes experiencias, que han sido tanto positivas como negativas, pero que, gracias a la mutua compañía, es cómo hemos seguido adelante y aligerar nuestras cargas.

A mis maestros y profesores, que con paciencia y devoción me han brindado diferentes conocimientos, no solo en el ámbito académico, sino también en la vida, quienes me han mostrado lo significativo que es la educación y la importancia que tienen los educadores.

Por ser parte de mi vida, les dedico esto y mucho más.

### **Mariano Torres González**

Quiero dedicar este seminario a mi madre por siempre creer en mí en la música, a mi abuelita con la que vivo y siempre ha estado ahí escuchándome y viéndome avanzar y mejorar, y a todos mis familiares que me apoyaron y me siguen apoyando en este camino musical.

### **Bastián Soto García**

Esto se lo quiero dedicar a mis padres por siempre estar presentes, apoyando e incentivando a que siga mis sueños, a mi hermano, compañero de muchos escenarios y vivencias, pilar en mi carrera, a mi pareja, por siempre estar ahí, luchando por nuestros sueños, apoyándonos y creciendo juntos, a mis abuelos, que desde pequeños me dieron los mejores consejos, aportar en mi desarrollo como persona y siempre brindarme sus cariños, a mis amigos, la familia que uno escoge, por todo el apañe en estos años, en especial a la familia que se armó en Santiago, a mi familia animal por ser compañeros de vida, siempre brindando sus alegrías y contención cuando es necesaria, a mi familia, en especial a los que ya no están, gracias por sus enseñanzas, por estar cuando lo necesite y por ser parte de mi vida.

## Tabla de contenido

Resumen.....	x
Palabras Clave: Escritura Cuneiforme, Himno a Nikkal, Pueblo Hurrita, Tablilla H6, Ugarit. x	
Abstract.....	x
Keywords: Cuneiform Writing, Hymn to Nikkal Goddess, Hurrian People, H6 Slat, Ugarit... xi	
Résumé.....	xi
Mots-clés: Écriture cunéiforme, Hymne à Nikkal, Peuple Hourrite, Tablette H6, Ougarit. .... xi	
Introducción.....	1
<b>Capítulo I: Marco lógico .....</b>	<b>3</b>
1. Problema.....	4
2. Justificación.....	6
3. Objetivo General.....	7
4. Objetivos Específicos .....	7
5. Metodología.....	8
<b>Capítulo II: Marco teórico .....</b>	<b>11</b>
Partituras y notación musical.....	12
Ideas básicas sobre el concepto de traducción, de interpretación y de hermenéutica .....	14
Escritura cuneiforme y lenguaje.....	17
<b>Capítulo III: Descubrimiento de Ugarit .....</b>	<b>23</b>
La ciudad de Ugarit .....	24
Orígenes de la escritura Cuneiforme .....	29
Descubrimientos arqueológicos.....	33
Religión de Ugarit.....	36
La Diosa Nikkal .....	39
Ugarit y los hurritas.....	41
Ugarit y los hititas .....	42
Sobre Ugarit y su relación con los hititas y hurritas.....	42
<b>Capítulo IV: La tablilla H6, hallazgos complementarios previos e interpretaciones musicales .....</b>	<b>44</b>
Generalidades.....	45
Tablilla CBS 10996.....	46
Tablilla U.3011 (o UET VII, 126).....	48

Tablilla U.7/80 (o UET VII 74).....	51
Decodificación de la tablilla H6.....	52
Propuestas musicológicas en torno a H6.....	55
David Wulstan.....	55
Anne Draffkorn Kilmer.....	56
Marcelle Duchesne-Guillemin. ....	59
Martin West.....	60
Richard Dumbrill. ....	62
<b>Capítulo V: Composiciones y arreglos personales inspirados en el Himno a Nikkal .....</b>	<b>66</b>
Francisco Astudillo Astudillo .....	68
Carolina Cofré Silva - Bastián Mejías Gijón .....	70
Antonio Campos Pradenas.....	72
Emmanuel Chañillao Reyes - Bastián Soto García.....	74
Diego Coray Ancamil.....	76
Álvaro Cruz Mas.....	78
Camilo Cuevas Donoso.....	80
Camilo Hernández Montero.....	82
Igor Hernández Vivanco .....	84
Lukas Medina Johnson.....	86
Marla Molinett Castro .....	88
Alejandra Romero Caro.....	90
Mariano Torres González .....	92
Nicolás Urrutia Vásquez .....	94
<b>Capítulo VI: Dos propuestas de planificaciones del Himno a Nikkal para ser usada por profesoras/es de música y directores/as de agrupaciones musicales instrumentales .....</b>	<b>96</b>
Sugerencia de Planificación de clase/s aula.....	99
<b>Capítulo VII: Réplica de la tablilla H6.....</b>	<b>113</b>
Entrevista .....	114
Proceso de acompañamiento del escultor .....	117
<b>Capítulo VIII: Conclusiones.....</b>	<b>120</b>
Problema.....	121
Justificación.....	123
Objetivo General y Especificos.....	123

<b>Capítulo IX: Fuentes .....</b>	<b>128</b>
1. Bibliográficas .....	129
2. Webgráficas .....	131
3. Tesis y congresos.....	132
4. Revistas científicas.....	133
5. Entrevistas.....	136
Anexos .....	136

## Resumen

Dentro de los registros musicales más antiguos se ha encontrado la tablilla H6 en la ciudad de Ugarit, actual Siria. En dicho documento se aprecia el uso de escritura cuneiforme. El texto contiene el **Himno a la Diosa Nikkal**, venerada por el Pueblo Hurrita.

El presente seminario recopila diferentes investigaciones entrelazadas hacia un tema en común, posee un carácter metodológico de estudio documental que pretende analizar el asunto mediante un enfoque cualitativo, propone nuevas interpretaciones musicales, todas ellas basadas en musicalizaciones existentes. A su vez, propone planificación de clases en aula, con el fin de facilitar la difusión de la información contenida en este estudio. Además de ofrecer un acercamiento de cómo sería la tablilla H6 a través de la producción de una réplica a escala.

Finalmente, se ha llegado a la conclusión de que el **Himno a Nikkal de Ugarit**, en aspectos musicales como en sus características generales, posee un valor intrínseco y es relevante en la actualidad.

**Palabras Clave:** Escritura Cuneiforme, Himno a Nikkal, Pueblo Hurrita, Tablilla H6, Ugarit.

## Abstract

The H6 tablet is the oldest musical document discovered during our human history. The documentary text was found in Ugarit ancient city, currently northern Syria. In this file it's possible to identify the use of cuneiform writing. The clay tablet contains the **Hymn to Nikkal Ugarit**, Goddess revered by the Hurrian people.

This pre-graduation seminar compiles multiple researches focused on one common subject through a qualitative approach. We will analyze and study documentarily, we will propose new musical interpretations all of them based on existing musicalizations. Likewise we will project a methodological teaching plan for the classroom in order to facilitate the approach of the information mentioned in this study. In addition to offering an approximation of what the H6 tablet would look like we commission the creation of one enlarged scale reproduction.

In musical aspects and like final thoughts, the record of hymn to Nikkal, as well as in its general characteristics, itself possesses an intrinsic value and it's relevant, object of interest to this day.

**Keywords:** Cuneiform Writing, Hymn to Nikkal Goddess, Hurrian People, H6 Slat, Ugarit.

## **Résumé**

Au sein des plus anciens enregistrements musicaux, a été trouvé la tablette H6 de la ville d'Ougarit, Syrie actuelle. Cette tablette présente le format d'écriture cunéiforme. Le texte contient **l'Hymne à la Déesse Nikkal Ugarit**, vénérée par le peuple hourrite.

Le présent séminaire compile diverses recherches liées au sujet, adoptant une approche qualitative avec une méthodologie axée sur la recherche documentaire et l'analyse musicale. Il propose de nouvelles interprétations musicales, basées sur des mises en musique préexistantes du contenu de la tablette. Il faut ajouter qu'il propose des planifications de cours en salle de classe visant à faciliter la diffusion des informations de l'étude. De surcroît, il offre une approche pour visualiser la tablette H6 à travers de la production d'une réplique à grande échelle.

En conclusion, il a été déterminé que l'hymne à Nikkal, tant sur le plan musical que ses caractéristiques générales, possède une valeur intrinsèque et est pertinent dans le contexte contemporain.

**Mots-clés:** Écriture cunéiforme, Hymne à Nikkal, Peuple Hourrite, Tablette H6, Ougarit.

## Introducción

La tablilla H6, que contiene el **Himno a la Diosa Nikkal**, es el registro musical más antiguo descubierto hasta el momento, marcando un hito tanto para la historia, cultura y música. Aunque no fue la única tablilla encontrada en el sitio arqueológico de Ugarit, su singularidad radica en que es la única que se pudo descifrar debido a sus condiciones de legibilidad.

A pesar de la importancia de la tablilla, se ha observado, según la percepción de los seminaristas, que la difusión del **Himno a Nikkal de Ugarit** es limitada. Además, las investigaciones relacionadas al tema, se encuentran segmentadas en diferentes áreas, es decir, que están dispersas. A causa de esto, se estima conveniente unificar la información en un solo estudio, que pueda recopilar la historia, escritura, religión e interpretaciones musicales existentes más relevantes sobre la tablilla. Todo lo anterior, con el fin de organizar, difundir y generar nuevos conocimientos a partir de ellos.

Dentro del presente seminario, los temas relacionados a la tablilla H6, se presentan de manera estructurada. Se inicia con un marco de términos relevantes que facilitan la comprensión del estudio, como la notación musical, traducción, interpretación, hermenéutica, la escritura cuneiforme y el lenguaje. Este enfoque permite considerar diversas perspectivas de cada concepto para ampliar la comprensión.

A continuación, se desarrolla el trabajo en los siguientes segmentos. En **primer** lugar, se proporciona el contexto histórico relacionado con el **Himno a Nikkal de Ugarit**, el origen de la escritura cuneiforme y el descubrimiento de Ugarit. También se aborda la historia y religión de esta ciudad. Se examina la figura de la Diosa Nikkal, presente en los textos de la tablilla y perteneciente a diferentes pueblos mesopotámicos.

En **segundo** lugar, se abarca una aproximación al estudio del contenido de la tablilla desde una perspectiva cronológica, comentando sobre los hallazgos previos que aportaron a la decodificación de la H6. Con esto, se da paso a la revisión de las propuestas musicológicas sonoras,

de distintas interpretaciones que se hicieron de la tablilla, que fueron hechas por los académicos: **David Wulstan, Anne Draffkorn Kilmer, Marcelle Duchesne-Guillemin, Martin West y Richard Dumbrill**. De esta forma, se analizan los motivos, criterios y argumentos para generar dichas propuestas.

En **tercer** lugar, se exponen las creaciones y arreglos de los seminaristas, hechas para distintos instrumentos, agrupaciones y configuraciones instrumentales. Esto, en base a las propuestas musicológicas existentes, donde los creadores tienen la opción de elegir la forma en que realizan sus arreglos.

En **cuarto** lugar, se plantean dos propuestas pedagógicas dirigidas a un curso específico de enseñanza básica, alineadas con los contenidos y unidades que indica el ministerio de educación, con la finalidad de generar difusión de la tablilla H6, entregando así sugerencias para abordar el tema en clases teóricas, como en la ejecución en un ensamble instrumental escolar.

Finalmente, en **quinto** lugar, se muestra el proceso de construcción de una réplica a escala de la tablilla H6, actividad en colaboración con el Licenciado en Educación y Profesor de Artes Visuales **Gabriel Antonio Rodríguez Martínez**, ex estudiante del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Este proceso se presenta en formato de entrevista, donde se destacan los detalles relevantes de su elaboración.

# **Capítulo I: Marco lógico**

## 1. Problema

En la historia de la música, se destacan diversos hitos significativos, y uno de ellos es el descubrimiento del primer registro musical en la ciudad de Ugarit. Este hallazgo, al presentarse en formato de tablilla, hecha de arcilla y escrita en sistema cuneiforme, ha sido motivo de varias investigaciones, debido a su importancia como objeto arqueológico.

A pesar de su relevancia histórica, **no se mencionan estos conocimientos en un contexto actual**, especialmente en el caso particular del Departamento de Música de la UMCE, ya que no es parte de los contenidos curriculares de sus planes de estudio en las áreas de Música en Contextos Culturales, Lenguaje musical, Expresión Instrumental (Manual Informativo, 2020).

Surge, entonces, la necesidad de recopilar, clasificar, sistematizar, recrear y difundir, la información relacionada con el **Himno a Nikkal de Ugarit**. En este sentido, se presentan dos situaciones. La **primera** se refiere a la escasa difusión de aspectos musicales en las actividades curriculares. La **segunda**, destaca que la información disponible en bibliotecas virtuales de código abierto está dispersa. Esto significa que los diversos temas desarrollados en este estudio no se encuentran recopilados en un único documento.

En sentido de lo anterior, se muestran más adelante algunos puntos relacionados al tema del seminario, los cuales han sido estudiados de forma específica e independiente ya que no suele haber conexión entre ellos.

En primera instancia, se hace referencia a la ciudad de Ugarit, la cual está ubicada en el norte de Siria, en la costa del mar mediterráneo. Sus ruinas, datadas del siglo IV a. C., fueron encontradas en el año 1928 por un agricultor sirio. Posteriormente, se realizaron trabajos arqueológicos, donde Yon explica *“The archaeological excavations (...) have shown that Ugarit was the most important Canaanite kingdom of the late bronze age”* (Yon, 2006, p. 9). El autor se refiere a un reino de gran relevancia en la edad de bronce, de lo que se puede inferir que haya sido uno de los descubrimientos más importantes de la costa mediterránea.

Con respecto a la religión y mitología de Ugarit se menciona que la “*conocemos mejor gracias a la abundancia de textos*” (Blázquez, 2001, p. 16). Por lo tanto, existen variedades de textos sobre las creencias de Ugarit. Sin embargo, la relación que hay con la tablilla H6, se reduce al lugar donde fueron encontradas o quién las encontró, por ejemplo, “*himno hurrita dedicado a la diosa Nikkal, de 1400 a. C. y descubierto en los archivos de Ugarit (Ras Shamra, Siria), el cual ha podido reconstruirse en parte*” (Mompeán, 2021, p. 15).

Por otra parte, el siguiente caso sólo menciona que la tablilla es de la región de “*Mesopotamia zona limítrofe con Egipto (...) 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 Eneđuanna, sacerdotisa del templo de Ur*” (Adiego y Picazo, 2016, p. 13), por lo que Ugarit no está dentro del estudio de Adiego y Picazo. También hay casos donde sólo es mencionada como “*el Himno a Nikkal, uno de los ejemplos musicales escritos más antiguos de los que se tiene constancia*” (Bejarano, 2017, p. 55), sin referirse a un lugar en específico.

Y, conforme a la relación existente con la diosa Nikkal, están muy presentes los ritos religiosos, sobre el matrimonio, rezos, etc. Más no directamente con la tablilla (Blázquez, 2001).

En relación a lo mencionado anteriormente, se observa que la literatura consultada está presente; no obstante, se encuentra segmentada en cada tema, sin haber un texto integral que aborde los temas relacionados con el objeto de estudio, tales como la ciudad de Ugarit, la musicalidad de la tablilla H6 y la escritura cuneiforme.

## 2. Justificación

El presente seminario tiene como objetivo recopilar, clasificar, sistematizar, recrear y difundir información sobre el **Himno a Nikkal de Ugarit**. En ese contexto, se plantea que debería haber mayor difusión y clasificación del objeto de estudio, para facilitar la información y promover el interés por el tema, dada la relevancia del hecho histórico.

Este trabajo se justifica por tres razones. **Primero**, porque pretende aportar una compilación y actualización de los estudios desde los ámbitos musical, histórico y cultural en relación al Himno a Nikkal. De esta forma, es posible dar paso a futuros estudios sobre el tema.

La **segunda** razón se evidencia mediante la limitada conexión que se encuentra en las investigaciones utilizadas en el seminario con respecto a la relación entre Ugarit y la musicalidad de la tablilla H6. El propósito es profundizar en este vínculo más allá de ser simplemente la localidad geográfica donde fue descubierta.

**Tercera** y finalmente se justifica debido a que busca crear y poner a disposición diferentes arreglos musicales del **Himno a Nikkal de Ugarit**, escritos en partitura, con el fin de aportar con propuestas musicales para su posterior divulgación, contribuyendo al conocimiento sonoro del himno.

### 3. Objetivo General

Recopilar, clasificar y sistematizar la información sobre el **Himno a Nikkal de Ugarit**, para luego realizar propuestas de creación musical dirigidas a las diferentes agrupaciones musicales instrumentales de instituciones educativas, escuelas, liceos, institutos, así como centros culturales con el objeto de darlo a conocer.

### 4. Objetivos Específicos

1. **Describir** el contexto histórico, la cultura y religión de la ciudad de Ugarit.
2. **Recopilar, clasificar y sistematizar** diferentes propuestas musicales realizadas por investigadores e investigadoras de la tablilla H6 del **Himno a Nikkal de Ugarit**, así como también analizar los recursos de modos, melodías, ritmos, textos y organología del himno.
3. Basados en las distintas versiones del **Himno a Nikkal de Ugarit** existentes, **crear** composiciones y arreglos musicales e instrumentales para diversas agrupaciones musicales a partir de las interpretaciones.
4. Ejecutar una **reconstrucción** en arcilla, de una réplica a escala de la tablilla H6 del **Himno a Nikkal de Ugarit**, así como también describir en formato entrevista del proceso de reconstrucción en donde se describe y destacan detalles relevantes del mismo.
- 5.- A futuro, **difundir el Himno a Nikkal de Ugarit** y el resultado del trabajo realizado, a través de diversos canales de divulgación informativa, así como en diferentes espacios educativos culturales.

## 5. Metodología

El presente trabajo corresponde a una metodología de carácter cualitativa, debido a que se enfoca en la recopilación y sistematización de la información de un contexto histórico específico, donde toma relevancia buscar definiciones, fuentes del tema y describir conceptos.

En el marco de lo anterior, este seminario consiste en un estudio de tipo exploratorio, debido a lo mencionado anteriormente, además de centrarse en una temática específica, donde se puede formular una problemática de estudio, siendo consecuentes con lo que describe Baptista et al, sobre los estudios exploratorios, donde se *efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes*” (Baptista et al, 1991, p. 58). También, *“nos sirven para aumentar el grado de familiaridad con fenómenos relativamente desconocidos”* (Baptista et al, 1991, p. 59). Esto se podría atribuir al caso del Himno a Nikkal, porque, pese a que existe información y estudios sobre el tema, no suelen ser abordados en los planes de estudio de pregrado en las carreras de música de la UMCE.

En cuanto a la estrategia metodológica a utilizar, ésta es de carácter mixto, ya que emplea la investigación documental y técnicas de análisis musical. A continuación, se definen dichas estrategias, así como también las herramientas que serán recogidas, y de qué manera serán abordadas:

Sobre la investigación documental, López-Cano y San Cristóbal (2014) la definen como la fase previa de prácticamente cualquier investigación. Por lo que se realiza una recolección de información sobre el Himno a Nikkal en los aspectos históricos, culturales y religiosos de donde este proviene, la ciudad de Ugarit, incluyendo las versiones musicales de la tablilla H6 más destacadas, como lo menciona López-Cano y San Cristóbal. *“En estudios del área musical, además de estos documentos, con frecuencia se emplean partituras, CDs, DVDs, y archivos multimedia”* (Cano-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 85).

Respecto a las técnicas de análisis musical, se aplica a las versiones realizadas por **Anne Kilmer, David Wulstan, Richard J. Dumbrill, Marcelle Duchesne-Guillemin y Martin L. West** en torno a la tablilla H6. Este se realiza desde un sentido formalista y estructuralista, refiriéndose Nagore a “*los elementos formales y estructurales que componen esa obra, sus combinaciones y funciones*” (Nagore, 2004, p. 3), es decir, “*es el examen detallado que se hace de una obra, un escrito o cualquier realidad susceptible de estudio intelectual, así como el resultado de ese examen*” (Nagore, 2004, p. 9).

Por otro lado, sobre los detalles más concretos del plan de acción y las fases del seminario, se contemplan las siguientes actividades. Sobre la investigación documental, se emplean dos herramientas. En **primer** lugar, los estudios etnomusicológicos, ya que “*Con ellos se fundamentan a nivel académico algunos aspectos de la investigación*” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 86). Con esto, se reúne y genera el sustento teórico y conceptual que guía la investigación. En **segundo** lugar, la revisión de documentos multimedia, donde se cuenta con la audición de grabaciones de las interpretaciones del Himno a Nikkal. El uso de estos registros está validado por López-Cano y San Cristóbal, ya que “*poseen la misma autoridad y validez que los libros y artículos*” (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 92).

Respecto a las técnicas de análisis musical, se incorpora la concepción de una obra musical según lo que Nagore define como “*algo autónomo, como "artefacto" o "texto", habitualmente fijado en la partitura*” (Nagore, 2004, p. 2). En base a lo anterior, se plantea un trabajo analítico que consiste en la “*determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen esa obra*” (Nagore, 2004, p. 3).

Paralelamente, se mencionan cuatro fases adicionales del trabajo que se detallan a continuación.

La **primera fase**, consiste en la creación de arreglos musicales a partir de versiones ya existentes del Himno a Nikkal, donde cada integrante del seminario tiene un proceso creativo en

el cual realiza una composición con diferentes criterios a escoger, por un lado, al tipo de instrumento que está dirigido, si está en formato solista o como un conjunto instrumental. También, si es un arreglo o una propuesta musical nueva con criterios en base a lo que ya existe. Esto sería con la finalidad de darle diferentes interpretaciones al **Himno a Nikkal de Ugarit**, donde algunas pueden estar más relacionadas a las versiones existentes, mientras que otras pueden dar un enfoque actual.

La **segunda fase**, se refiere a la propuesta de planificación para clases de aula, estando dirigida para un curso de 7° básico. La planificación está enfocada para tener diferentes actividades. En primera instancia se desarrolla una pauta de preguntas orientada a los estudiantes, también se presenta material audiovisual relacionado al tema del presente seminario, y finalmente se realiza un arreglo musical para generar un montaje instrumental con los estudiantes, teniendo como objetivo difundir y dar a conocer la cultura y diferentes aspectos del contexto del Himno a Nikkal a los estudiantes dentro del sistema educativo.

En la **tercera fase**, se imita a escala la tablilla H6 en greda cocida, con el fin de recrear el objeto de estudio de esta investigación. Para ello, se recurre a la ayuda de **Gabriel Rodríguez**, profesor de Artes Visuales titulado de la UMCE, con quién se establecen los criterios y parámetros para la construcción tanto de la tablilla como de las cuñas empleadas para recrear la escritura cuneiforme.

Finalmente, como **cuarta fase**, se menciona la incorporación de una metodología basada en la hermenéutica, donde, pese a que los arreglos de los seminaristas están basados en las propuestas sonoras de musicólogos e investigadores, se tiene la **libertad de interpretación** para proceder con las creaciones. Además, para ahondar respecto a las definiciones y consideraciones teóricas, se recomienda visitar el segundo capítulo en la sección homónima.

# **Capítulo II: Marco teórico**

El presente trabajo estudiará el primer documento en formato tablilla sobre soporte de arcilla cocida, del que se tiene registro hasta el momento (año 2024). Por esta razón, este capítulo consiste en construir una reflexión crítica básica sobre algunos conceptos necesarios que sirven de base para delimitar el estudio. Para ello, se realiza una revisión de literatura para definir lo que se entenderá a continuación como partitura y notación musical, relacionados al lenguaje, su traducción, interpretación, y hermenéutica. Todo lo anterior en función de la escritura cuneiforme, lo que da sentido a la existencia de la tablilla-partitura.

Con la finalidad de acercarnos a la información que el registro contiene, es necesario comprender los conceptos de partitura y notación musical.

### **Partituras y notación musical**

La Real Academia Española define partitura como un “*Texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan*” (RAE, 2014). De esto, se puede obtener una primera idea de este concepto, además, observar que se refiere a un objeto que contiene la información de una música determinada. Sin embargo, no queda claro qué consideraciones se toman al respecto para saber qué aspectos contiene de una composición ni la manera en que se constituye el texto.

Por otro lado, la notación musical ha sido un proceso en desarrollo continuo y relevante en la historia de la música e incluso de la humanidad. A lo largo del tiempo, distintas civilizaciones han buscado formas originales de preservar su música, ya que posee cualidades intangibles y que no resiste el paso del tiempo.

Esta idea de preservar la música supone un problema, ya que al ser la música un objeto abstracto, los diferentes criterios para crear un sistema de notación musical van a depender de las necesidades de cada contexto. Como respuesta a ello, Opazo explica que “*ciertas culturas crearon (...) mecanismos notacionales que no tenían como único fin el fijar líneas melódicas, sino que también, servían para fijar el acompañamiento del canto o música instrumental*” (Opazo, 2016,

p. 9). Estos mecanismos no ofrecen la obra completa visualmente en la notación, sino que funciona como soporte de la memoria, donde el intérprete debe conocer la música previamente.

Respecto a lo anterior, es necesario ahondar en la notación musical, concepto que se asocia a la escritura del texto en una partitura. Burcet lo denomina como “*la escritura que utiliza el pentagrama como espacio gráfico y la nota como unidad de representación*” (Burcet, 2019, p. 29). La autora asocia el término pentagrama y nota como parte de la escritura que hace funcionar la partitura. Ahondando en la notación musical, se puede mencionar a Torres, quien aporta otra perspectiva y se refiere como un *sistema* que “*pertenece a una lógica de construcción y articula cada signo de acuerdo a dicha lógica, lo cual permite dibujar el plano del diseño sonoro para su posterior utilización e interpretación en el contexto de la música*” (Torres, 2012, p. 290). El autor emplea términos como diseño sonoro, lo que no compromete un tipo de música específico. Con esta información, es posible establecer que el intérprete traduce la información contenida para ejecutar posteriormente la música del texto.

No obstante, Torres complementa en relación al trabajo de lectura que realiza un intérprete, donde “*un músico aprende a codificar las infografías de su obra*”. El autor utiliza el término *código*, refiriéndose a la notación musical como un sistema organizado de signos (Torres, 2012, p. 293).

Sobre el concepto de código, Burcet rechaza esa idea, puesto que la relaciona hacia una percepción insuficiente de la notación musical, donde es más pertinente concebirla como una representación: “*la notación musical no es un instrumento de codificación, sino un sistema de representación que, como tal, es incompleto y limitado para reflejar un referente*” (Burcet, 2017, p. 130). Entendemos a las partituras como herramientas documentales sintéticas de apoyo al intérprete musical. En otras palabras, un objeto o producto en el que son plasmados recursos lingüísticos por vía de la notación. Así, las partituras contendrán la mayor cantidad de información de la manera más prístina posible y cercanas a la realidad sonora.

Por otro lado, desde la perspectiva semiótica, es decir, al considerar el estudio de los signos (RAE, 2014), nos encontramos que, este seminario está basado en registros antiguos relacionados a la notación musical. Por esta razón, se demanda una disciplina específica encargada de analizar los signos previos a las partituras contemporáneas; esta, es denominada como paleografía musical. En palabras de Blanco, consiste en:

El estudio de las escrituras musicales antiguas e históricas (es decir, de las formas y procesos de la escritura musical anterior a la notación musical conocida como “moderna”). Utilizando técnicas y métodos similares a los de la paleografía general, ella sería importante para comprender, fechar y autenticar textos musicales antiguos. (Blanco, 2019, p. 62).

De esta manera, la paleografía musical, abordada desde una perspectiva semiótica orientada al estudio de signos, se presenta como una disciplina esencial para registros antiguos vinculados a la notación musical. Su labor resulta fundamental en la formulación de propuestas sonoras derivadas de la tablilla H6, las cuales se traducen posteriormente a una notación musical contemporánea plasmada en una partitura.

### **Ideas básicas sobre el concepto de traducción, de interpretación y de hermenéutica**

Desde los inicios de la comunicación humana, el lenguaje en su tradición oral y escrita fueron pilares cruciales para construir sociedades, por su capacidad de asegurar durante el tiempo sus expresiones culturales generación tras generación, y más específicamente gracias a los jeroglíficos egipcios y el cuneiforme mesopotámico es que nos podemos hacer una idea de lo que fue la historia de la humanidad. Pero para llegar a esta comprensión, fueron relevantes otros conceptos como la interpretación y la traducción, a propósito de lo que expresa Valdivia:

La interpretación es una actividad humana tan antigua como la traducción; se puede afirmar que existe desde que el género humano tuvo uso de palabra puesto que siempre fueron

necesarios los intermediarios entre pueblos de culturas e idiomas distintos para facilitar la comunicación a todos los niveles. (Valdivia, 1995, p. 175).

Por lo tanto, es importante entender a lo que nos referimos cuando hablamos de traducir, según el significado de la palabra, la RAE nos dice: “*Del lat. traducĕre. hacer pasar de un lugar a otro. Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra*” (2014, definición 1), quiere decir que su función es traspasar un conocimiento de manera comprensible de una lengua a otra, pero eso sería en su expresión más elemental, porque cuando nos referimos a la traducción como herramienta para superar barreras lingüísticas, aparecen cuestionamientos filosóficos al respecto y surgen problemáticas más profundas:

En un mismo texto fuente (texto de partida) subyacen múltiples traducciones y (...) el reconocimiento de una traducción absoluta o ideal es imposible. Por tanto, las tipologías de traducción y los modelos del proceso de traducción no pueden ser evaluativos, deben reflejar las posibilidades principales de la traducción textual. (Torop, 2002, p. 1).

Tal como lo menciona Peeter Torop podemos observar que no debe existir una traducción única, sino que deben existir múltiples posibilidades con el fin de acercarse lo más posible a la comprensión objetiva de lo que se quiere traducir. Este proceso con el tiempo ha ido cambiando, relacionándose más con la interpretación, que lo exclusivamente textual. Lo explican Nida y Taber:

...en tiempos pasados, lo que más preocupaba en la traducción era la forma del mensaje: los traductores tenían a gala reproducir las peculiaridades estilísticas (...) Hoy, en cambio, preocupa menos la forma del mensaje que la reacción del receptor. Lo decisivo es que éste, en la medida de lo posible, reaccione ante el mensaje traducido de la misma manera que los primeros receptores reaccionaron ante el texto original. (Nida y Taber, 1974, p. 15).

Nos enseñan cómo el propósito de la traducción ha ido transformándose para intentar producir la misma reacción en los receptores, que la que ocasionó el texto en su idioma original.

Para que esto logre suceder, es crucial incluir dentro de la lectura y posterior traducción, un segundo concepto igual de importante, el cual sería, interpretar que según la Real Academia Española es: “*Del lat. interpretāri. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto. Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes formas*” (RAE, 2014, definición 1 y 3). Por el cual, entendemos que el significado dependerá de la lectura del receptor.

La interpretación es un proceso más complejo, donde Morales menciona que existen diferentes etapas, “*Con respecto al patrimonio (natural o cultural), hay una interpretación inicial, representada por el análisis científico, propio de las disciplinas que estudian el patrimonio (arqueología, ecología, antropología, etc.)*” (Morales, 2008, p. 4). Mostrando que, en primera instancia, existe un enfoque objetivo y científico que recurre a áreas más especializadas para realizar y sustentar la interpretación.

Siguiendo con las etapas, también explica que: “*La segunda interpretación tiene que ver con el origen de la denominación de esta disciplina: traducción. Aquí comienza nuestra tarea de comunicar el significado de ese patrimonio*” (Morales, 2008, p. 4). En esta fase, se debe enfocar en el origen de lo que se interpreta, es decir, no perder la esencia de lo que se está expresando, de forma que demuestra la relación que tienen la interpretación en conjunto de la traducción.

Finalmente agrega: “*Y existe una tercera interpretación, que es la que más nos interesa; que se produce finalmente en la mente del público; su entendimiento, su propia producción de pensamientos y significados*” (Morales, 2008, pp. 4-5). Donde en este proceso se da el espacio a la reflexión del receptor, donde él, con la información recopilada y en base a sus experiencias, genera su propio significado.

En relación a lo anterior, creemos pertinente agregar otro término que se relaciona directamente con la interpretación y la traducción, sobre todo en su última etapa, el cual su origen surge directamente de nuestra definición de interpretación. Grondin explica: “*El término*

*hermenéutica vio la luz por vez primera en el siglo XVII cuando el teólogo de Estrasburgo Johann Conrad Dannhauer lo inventó para denominar lo que anteriormente se llamaba Auslegungslehre (Auslegekunst) o arte de la interpretación”* (2014, p. 21). La hermenéutica da espacio a la subjetividad individual, posición que el área científica suele invalidar la mayoría de las veces. Ante esto, complementa Dilthey:

La comprensión se dirige a cualquier exteriorización o signo, la interpretación, a manifestaciones o exteriorizaciones de la vida ya fijadas, la hermenéutica a aquellas exteriorizaciones fijadas por escrito, a los textos (...) La hermenéutica, que ha de constituir la médula de las ciencias del espíritu, emerge incardinada en el mundo de la vida humana. (Dilthey, 2000, p. 264).

Los conceptos discutidos previamente, como interpretación, traducción y hermenéutica, son de importancia al considerar el alcance de este estudio. Esto se debe a que los participantes del seminario se involucran en procesos de creación y arreglo musical basados en las versiones existentes del Himno a Nikkal. Cada participante goza de la libertad de abordar la música de manera única. Unos optan por mantener la fidelidad a la versión original, fundamentándose en la información bibliográfica y fonográfica recopilada. Otros, en cambio, eligen crear adaptaciones que reflejen las tendencias actuales. Y algunos buscan evocar sensaciones similares al original sin tener un parecido sonoro. Esta diversidad de enfoques implica que cada seminarista experimenta un proceso personal, utilizando la traducción, interpretación y hermenéutica en el acto de composición.

### **Escritura cuneiforme y lenguaje**

La escritura es representar las palabras o las ideas con letras u otros signos trazados en papel u otra superficie, asimismo menciona García Velázquez “*no es una mera transcripción del habla es también un modelo para el habla*”. (García, 2001, p. 31). De la escritura podemos acercarnos al habla de periodos antiguos, a su entorno y entender los usos que los diferentes pueblos le asignaron. Por ejemplo; para cuantificar, establecer un mensaje, escribir música, entre

otros. Como menciona la investigadora Ana Teberosky “*La escritura es un sistema gráfico que está en el lugar del lenguaje, de las unidades sonoras mínimas del lenguaje*” (Teberosky, 2000, p. 8), por lo tanto, podemos decir que un sistema de escritura es un conjunto específico de inscripciones o el medio escrito de la comunicación oral humana.

Dentro de los sistemas de escritura más antiguos de la humanidad “*destacan el jeroglífico egipcio y el cuneiforme mesopotámico, por su antigüedad, longevidad y el enorme número de documentos que los emplearon*” (Vita, 2004, p. 33). Los inicios de estos sistemas datan en torno al 3500 a. C. (Mark, 2022, p. 1). Los jeroglíficos egipcios, a veces escrito hieroglíficos, son palabras que datan su origen del griego, formado de “*hieros = sagrado*”, “*glyphēin = tallar*” o grabar, “*icos = relacionado con*”, por lo cual entendemos como grabados sagrados (Trigo, 2020), los cuales, según la RAE, “*no representaban palabras mediante signos fonéticos o alfabéticos, sino con su significado con figuras o símbolos*” (RAE, 2014, primera acepción). Sin embargo, no fue hasta 1822 cuando el arqueólogo francés J. F. Champollion publicó su primer avance en el desciframiento de la piedra de Rosetta, siendo jeroglíficos, que muestran que el sistema de escritura egipcio era una combinación de signos fonéticos e ideográficos, la primera de este tipo en ser descubierta. En 1824, se publicó un documento en el que se detalla la escritura jeroglífica demostrando los valores de sus signos fonéticos e ideográficos (Adkins, 2000).

Por lo tanto, los jeroglíficos también podían representar sonidos, sirviendo así de fonogramas. Los símbolos eran grabados en piedras o madera, escritos con cálamo y tinta sobre papiro o soportes menos perdurables.

Por otra parte, respecto a la ubicación del descubrimiento de las tablillas, estas se encontraron en la región de Mesopotamia. Para Ramis la palabra procede del griego y significa: “*entre ríos*”, o según la etimología: “*tierra entre ríos*”, vale decir, entre los ríos Éufrates y Tigris respectivamente. Ésta, constituía una región integrada en el Próximo Oriente, donde la Baja Mesopotamia abundaba en zonas pantanosas y lagunares, mientras que la Alta Mesopotamia comprendía el tramo superior de ambos ríos, a la vez que lindaba al norte con las montañas de Armenia, y al este con la cordillera de los Zagros.

Continuando lo anterior, la escritura cuneiforme mesopotámica se realizaba sobre “*tablillas de arcilla rectangulares*” (Bottéro, 2004, p. 10), para luego ser tallada con un cálamo, una caña cortada oblicuamente “*en forma de cono o triángulo, lo que da origen al nombre de escritura cuneiforme*” (López Yepes, 2004, p. 476), y ser secada al sol o en hornos a altas temperaturas.

Antes de que la escritura cuneiforme se consolidara, se hace mención del periodo proto-cuneiforme, previo a la consolidación del sistema cuneiforme, o como lo menciona Paul Kriwaczek:

Todo lo que se había llegado a inventar hasta entonces era una técnica para anotar cosas, objetos; no un sistema de escritura. Un documento que diga "Dos ovejas Templo de la diosa Inanna" no nos dice nada sobre si las ovejas se enviaban al templo, o si era el templo el que las enviaba, ni si estaban muertas, o vivas, o nada de nada. (Kriwaczek, 2012, p. 63).

Mientras que, según Lucía Zanniello (2020), podemos dividir el protocuneiforme en cuatro (4) etapas de escritura, las cuales son las siguientes:

**Escritura pictográfica.** Se basa en dibujos hechos a mano que representaban objetos o hechos sin emplear letras o sonidos.

**Escritura ideográfica.** También denominada jeroglífica o simbólica, siendo trazos más simples buscando representar una idea o frases completas, esta escritura en muchos casos se logra combinando dos o más símbolos.

**Escritura fonográfica.** Tenía el objetivo de representar cada símbolo con un valor fonético, siendo utilizado para nombres propios o ideas abstractas, este sistema ayudó a transmitir verazmente relatos de forma oral.

**Sistema cuneiforme.** Comenzó a tener grandes avances, a tal punto, de la necesidad de precisar personas especializadas en la escritura, aquellos eran los escribas *“especialistas en redactar y plasmar este tipo de escritura”* (Jaén, 2021, p. 9). Para preservar, enseñar y también seguir desarrollando el arte de la escritura, *“se establecieron las escuelas de escribas”* (Mark, 2022, p. 1) las cuales se conocían como *edubba*, que en sumerio se traduce como *“casa de las tablillas”*.

Cabe mencionar que la escritura cuneiforme no es un idioma, *“tampoco es un alfabeto y no tiene letras. Son entre 600 y 1000 caracteres que servían para escribir palabras (o partes de ellas) o sílabas (o partes de ellas)”* (BBC News Mundo, 2020) o como también menciona Sandra Cerro *“nunca se llegó a formar un alfabeto, estadio que sólo consiguieron las escrituras ugras y la persa antigua”* (Cerro, 2018, p. 1). Para entender esto debemos recurrir a Grases con su definición de alfabeto. Como una *“serie de las letras de un idioma, según el orden en que cada uno de ellos las considera colocadas. El término deriva de los nombres de las dos primeras letras griegas: alfa y beta”* (Grases, 2005, p. 215). Por lo tanto, el sistema cuneiforme no es un idioma ni un alfabeto en sí mismo, ya que no es un sistema de organización de letras. Más bien, es una técnica de escritura específica que puede llegar a escribir el abecedario de algún idioma.

En nuestro seminario abordaremos conceptos ligados a la comunicación, entendiéndose como una de las funciones sociales más grandes del ser humano que permite transmitir información relacionada a inquietudes, deseos, frustraciones y vivencias. Por ende, es necesario definir conceptos como:

**Lenguaje.** El lenguaje se contempla como un fenómeno físico y biológico que experimenta un desarrollo tanto en el curso de la vida individual (ontogenético), como a lo largo de la evolución de una especie (filogenético). En este proceso, los individuos y las especies adquieren la capacidad de organizar y entender el mundo en función de su conocimiento, habilidades y aptitudes innatas. A través del lenguaje, se establece una conexión que va más allá del intercambio de ideas, permitiendo a los individuos reconocerse como parte de un grupo, compartir necesidades, motivaciones y sentimientos comunes. Este enfoque integral destaca cómo el lenguaje no solo

sirve como un medio de comunicación, sino también como un elemento esencial que influye en la identidad, la cognición y la experiencia compartida (Aitchinson, 1992). En otras palabras, Pinzón reafirma que el lenguaje “*es una capacidad connatural a la evolución física y fisiológica de los seres humanos, surgida de la manera como sus órganos y procesos articulatorios y mentales se adaptaron a una serie de funciones*” (Pinzón, 2005, p. 5).

Como conclusión el lenguaje es un sistema comunicativo, innato en el ser humano, por lo tanto, es universal. Siendo una herramienta indispensable para la comunicación.

**Lengua.** Se entiende lengua como “*un autónomo sistema de signos, separado de su uso e independiente de los individuos que lo usan*” (Saussure, 1945, p. 10). Así, tales individuos la emplean con una intención comunicativa, la cual está conformada por un conjunto de “*elementos fonéticos y morfológicos que se rigen por unas reglas*” (Pinzón, 2005, pp. 13-14). Por otra parte, Alvar la define como un:

...sistema lingüístico del que se vale una comunidad hablante y que se caracteriza por estar fuertemente diferenciado, por poseer un alto grado de nivelación, por ser vehículo de una importante tradición literaria y, en ocasiones, por haberse impuesto a sistemas lingüísticos de su mismo origen. (Alvar, 1961, pp. 51-60)

Mencionando claramente que la lengua es algo social, pero que sucede en el individuo, la cual, esta puede ser usada “*de acuerdo con el conglomerado de hablantes y los territorios que ocupe geográfica y políticamente*” (Pinzón, 2005, pp. 13-14). Finalmente, una lengua viva:

...es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa. (Saussure, 1945, p. 41).

**Habla.** Podemos definir el habla como la “*concreción de cualquier sistema lingüístico, es decir, de cualquier lengua*” (Pinzón, 2005, p. 15). El habla se diferencia de la lengua o idioma ya que son “*abstracciones realizadas ambas a partir del hecho concreto de habla*” (Montes, 1980, p. 242). Por tanto, el habla es el uso efectivo que los hablantes le dan a la lengua, es poner en práctica su comunicación mediante el uso de órganos como la laringe, la faringe, la boca y los labios. Además “*la ejecución jamás está a cargo de la masa, siempre es individual, y siempre el individuo es su árbitro*” (Saussure, 1945, p. 41). Ahora bien, Saussure propone cinco momentos del circuito del habla.

...contamos: 1º, en el cerebro de A un concepto asociado a una imagen acústica; 2º, el cerebro transmite la orden de ejecución a los órganos fonadores y articuladores, y éstos la cumplen; 3º, las ondas sonoras van de la boca de A al oído de B; 4º, en B, la excitación del oído corre al cerebro; 5º «en el cerebro, asociación psíquica de la imagen con el concepto correspondiente». (Saussure, 1945, p. 17).

Por último, con la inclusión de los conceptos relacionados con la tablilla H6 del Himno a Nikkal, resulta esencial destacar que el enfoque central del seminario se basa en un soporte de arcilla con escritura cuneiforme. Estos elementos no solo son cruciales para comprender la esencia y relevancia del Himno a Nikkal, sino que también constituyen la base del estudio.

# **Capítulo III: Descubrimiento de Ugarit**

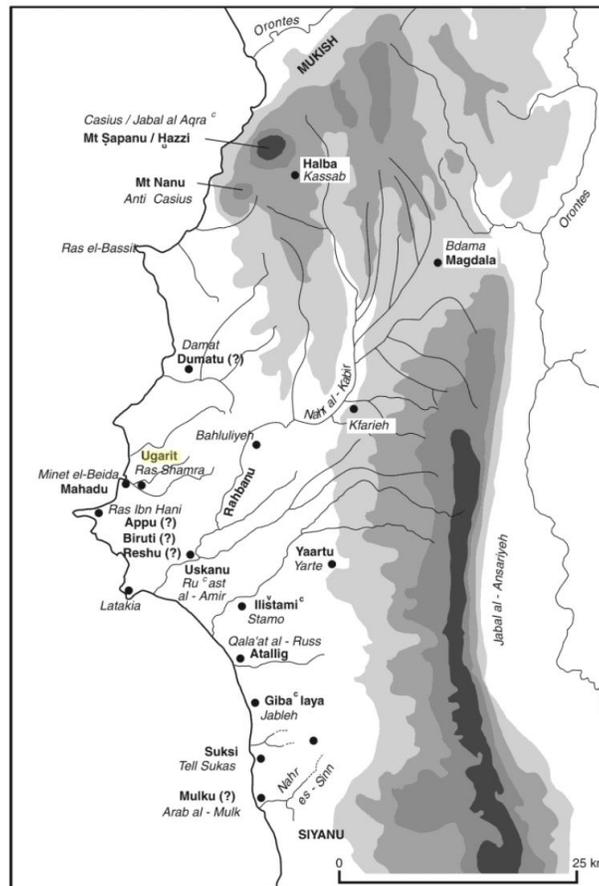
El presente capítulo del seminario, consiste en una breve contextualización de la ciudad de Ugarit, desde la perspectiva histórica y geográfica, así como una selección de elementos esenciales que la componen. Entre ellos, la escritura cuneiforme, descubrimientos arqueológicos, la religión y la relación con los pueblos hititas y hurritas.

## **La ciudad de Ugarit**

**Ugarit** fue una ciudad portuaria ubicada al norte de la actual Siria, en la costa del mar mediterráneo, actual **ciudad Ras Shamra**. Gracias a los vestigios encontrados hace aproximadamente un siglo, la arqueología ha proporcionado respuestas, revelando conexiones entre el antiguo testamento (la Biblia) y las tablillas encontradas. Calderón (2009) afirma que *“Varios salmos fueron simplemente adaptados a partir de fuentes ugaríticas; la historia del diluvio tiene imágenes muy cercanas en la literatura de Ugarit y su lenguaje ilumina ‘in extenso’ al lenguaje bíblico”* (Calderón, p. 56). Este hallazgo ha permitido conocer el significado de muchos pasajes bíblicos y términos hebreos que, según Calderón, coinciden con la llegada del pueblo de Israel a la zona sirio-fenicia (mencionada más adelante), a la **región de Canaán**, actual Israel.

**Figura 3.1**

Ubicación de *Ugarit*



*Nota.* Actual costa mediterránea de Siria. Tomada de *The city of Ugarit at tell Ras Shamra* (p. 11), por M. Yon, 2006, Murcia.

**Ugarit** es el descubrimiento arqueológico más importante de la costa del mediterráneo, fue fundada en 6.000 a. C. aproximadamente. Según Yon, “*The archaeological excavations on the tell, continuing now for more than half a century, have shown that Ugarit was the most important Canaanite kingdom of the late bronze age*” (Yon, 2006, p. 9). Sin embargo, alcanzó su apogeo cerca del año 2.000 a. C. cuando se iniciaron fuertes negociaciones con Chipre e islas del mar Egeo, siendo mencionados en escritos provenientes de la ciudad de Ebla, 1800 a. C.

El nombre de Ugarit tiene raíz en el término cananeo *Ugarú* equivalente a “muralla” el cual proviene de un extenso muro que rodeaba la ciudad, edificada como protección ante las

embestidas del mar. En 1800 a. C. se convirtió en la capital comercial de todo medio oriente, gracias a su sobresaliente comercio portuario, el cual conectaba a los colonos de Chipre, los griegos y los demás habitantes del mar Egeo.

Además, **Ugarit** fue fuertemente influenciada por parte de la civilización egipcia. Según Calderón:

“Ugarit pasó a la esfera de influencia egipcia, lo cual influyó profundamente en su arte. Los primeros contactos entre **Ugarit y Egipto** datan de la época del faraón del Reino Medio Sesostri I (1971-1926 a. C.)”. Una estela y una estatua de los faraones Sesostri II y Amenmhet III, encontradas en **Ugarit**, confirman lo anterior. (Calderón, 2009, p. 58).

Los descubrimientos avalan la importante conexión que tenía **Ugarit** con Egipto en términos de arte, economía, e incluso en su estructura como sociedad. El concepto de prestigio que caracteriza a Egipto, lo podemos identificar en textos bilingües encontrados en **Ugarit**, el cual hace referencia a las relaciones diplomáticas y comerciales que mantenían ambas civilizaciones. Esta situación también es posible debido a su ubicación estratégica, el cual la coloca como importante eje costero entre Anatolia y Egipto.

La economía de la ciudad, se sostenía primariamente en la venta de plata y cobre, el cual era comercializado a la mayoría de ciudades de la zona. Más adelante, vendieron oro, metales preciosos, madera y vino. También poseían fábricas de aceite de oliva y de perfumes, aparte de dedicarse al negocio de la exportación mediante sus grandes y modernos barcos. Sin embargo, se considera que uno de los mayores aportes era la producción de tejidos teñidos. Esto es evidenciado por Álvarez:

“De entre los principales productores y distribuidores de tejidos teñidos del bronce final, por no decir el principal, está la ciudad y reino de Ugarit (...) cuyos restos arqueológicos

nos hablan de una pujanza económica y de unas intensas relaciones comerciales” (Álvarez, 2020, p. 22).

Los tejidos teñidos llegaron a ser productos muy populares en el comercio de **Ugarit**, así como de las regiones cercanas. Solían ser adquiridos por gente diplomática y de la élite. Estos lujosos tejidos de lino y lana eran extraídos del Murex, un molusco que habita en la costa este del mediterráneo. Sin embargo, Álvarez comenta que, con la falta de textos o restos arqueológicos no hay certeza de las técnicas que fueron utilizadas para su creación (Álvarez, 2020).

Con respecto al funcionamiento de la sociedad de **Ugarit**, tampoco se conoce suficiente información, la cual amerita suposiciones lógicas de los arqueólogos, un funcionamiento no tan diferente de otras metrópolis de la época. En la fuente webgráfica, *Los fenicios en occidente* se menciona que “*Los archivos de Ugarit nos permiten hacernos una idea aproximada de su organización social y parece lógico suponer que no difería mucho de otros centros comerciales mencionados en los textos egipcios*” (La sociedad, s. f.). En relación al texto, la estructura de la ciudad estaba jerarquizada con la aristocracia ocupando el escalón más alto, encabezada por el rey y el resto de la realeza. Justo debajo se encontraban los funcionarios de la administración, dedicados a la diplomacia.

“Se distinguía entre dos categorías de súbditos del rey de **Ugarit**: la primera era de los dependientes del palacio, referidos mediante expresiones ‘siervos del rey de Ugarit’ y ‘siervo de un siervo’ del rey de Ugarit. La segunda estaba constituida por los hombres libres, es decir los aldeanos”. (Vidal, 2003, p. 16).

Como menciona el autor, fuera del palacio real residían comerciantes, familias principalmente dedicadas a los negocios, artesanos y campesinos, quienes estaban obligados a cumplir con impuestos. Además, se registraba el tráfico de esclavos, distinguiéndose de los hombres libres que se dedicaban al servicio militar en el palacio real.

En cuanto a terminologías derivadas por las siguientes generaciones, nace el término helénico *Foinix* que significa púrpura (alusión a los teñidos que trabajaba Ugarit), dio origen a la palabra **Fenicios**. Según López, los Fenicios son “*Habitantes de la estrecha franja de terreno que media entre el mediterráneo oriental y los montes del Líbano*” (López, 2008, p. 1). Es así como los griegos llamaron a los habitantes de **Ugarit**, y en general a los oriundos de las costas de Siria, Líbano y Palestina.

Alrededor del año 1200 a. C. se produjeron constantes guerras con ciudades vecinas, efecto que provocó la disipación de la sociedad en la región. Durante dicho periodo se comenzó a utilizar este término.

**Figura 3.2**

*Ubicación de zona fenicia*



*Nota.* Frente a la costa, la isla de Chipre. *Las culturas del mediterráneo* (p. 1), por López Serrano, A. (2008), Los fenicios.

Dada la importancia económica y cultural de **Ugarit**, es crucial destacar que la civilización poseía un sistema de escritura notablemente sofisticado para su época, conocido como el sistema cuneiforme, que compartía con otros pueblos. A continuación, se presenta desde una perspectiva histórica.

## Orígenes de la escritura Cuneiforme

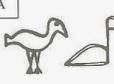
El sistema cuneiforme, es una de las escrituras más antiguas del mundo. Se desarrolló en el sur de Mesopotamia a comienzos del tercer milenio a. C. y consistía en una combinación de signos, grabados sobre arcilla o piedra. Sin embargo, cabe mencionar que previo a esta escritura, se encuentra el protocuneiforme, del cual, como indica Molla *“Las tablillas cuneiformes más antiguas proceden de las fases arqueológicas IV-III de la antigua ciudad de Uruk (...) Puesto que aún no podemos referirnos a este sistema en un sentido cuneiforme pleno, se lo ha denominado “protocuneiforme”* (Molla, 2015, p. 66). En este caso, la autora denomina este término a todo lo previo a la escritura cuneiforme.

Dentro de lo que se considera protocuneiforme, existen diferentes formas de escritura, como la pictográfica, ideográfica y fonográfica, las cuales ayudaron a formar el sistema cuneiforme.

Inicialmente se encuentran los pictogramas, los cuales Llano define como *“Signos utilizados para la comunicación escrita, son imágenes o dibujos que imitan o describen un evento real de la manera más fiel posible, dicha imagen o dibujo reproduce un objeto material o una realidad concreta”* (Llano, 2003, p. 130). El autor indica que los dibujos representan principalmente objetos de forma literal, lo cual no logra transmitir de manera efectiva la idea del contexto del objeto, resultando en una descripción poco clara respecto a lo que se pretendía comunicar en su totalidad.

**Figura 3.3**

*Escritura pictográfica*

A	 ave	B	 caña	C	 cabeza - cima jefe	D	 pata anca
E	 pene fecundar	F	 pubis mujer	G	 palmera datilera	H	 montaña país extranjero
I	 ojo mirar	J	 fuente pozo cisterna	K	 agua chorro ola	L	 pez pescado
M	 mano puñado	N	 arado	P	 cerdo jabalí	Q	 cerdo
R	 burro caballo	S	 buey vaca	T	 perro	U	 oveja
V	 cabra	W	 corral de ganado	X	 hombre	Y	 fuego antorcha luz

Nota. Pictogramas de la escritura sumeria arcaica, del libro *Historia Universal de las cifras*, de Georges Ifrah.

En la figura 3.3 se puede apreciar pictogramas, donde solo se representan objetos, personas y animales con un dibujo simple. Otro ejemplo de esto, lo podemos encontrar en las tablillas que resultaron de las *Bullae* y *Tokens*, hallazgos arqueológicos que, debido a la necesidad de llevar la contabilidad, comenzaron su fabricación para dicho fin.

Las *Bullae* eran esferas de arcilla selladas, que estaban huecas en su interior y almacenaban *Tokens*, estos a su vez, eran figuras o fichas geométricas también hechas de arcilla, que contienen un carácter simbólico, con el fin de representar diferentes tipos de objetos en ellos, ganado, números, etc.

Para poder acceder a los *Tokens*, era necesario quebrar la *Bullae*, este procedimiento empezó a evitarse cuando se decidió representar en su superficie las fichas que contenían en su interior, lo que también llevó al cese del uso de los *Tokens*. Como consecuencia, generó la aparición de las primeras tablillas: “*Esas bullae huecas habrían sido aplanadas y de allí se originarían las primeras tablillas a las que se les imprimían las formas de los tokens*” (Seri, 2015, p. 5). Estas no estaban en escritura cuneiforme, sino más bien en símbolos de carácter pictográfico, ya que aún no representaban una idea abstracta, por el contrario, se limitaban a representar un objeto como tal.

Por otro lado, se encuentra la escritura ideográfica. A diferencia de la pictografía, tiene la capacidad de representar ideas mediante la combinación de signos o figuras relacionadas, adquiriendo un nuevo significado individual, representando palabras o conceptos. Según Cerro “*Había palabras que no podían representarse únicamente con un objeto, así que éstas comenzaron a representarse con objetos asociados a ellas o que recordaban a ellas, de modo que una palabra se representaba con varios signos alegóricos*” (Cerro, 2018, p. 4). Se puede inferir, que la escritura Ideográfica, partió por la necesidad de registrar lo que la pictografía por sí sola no podía.

**Figura 3.4**  
*Ideograma*

Original	SUMERIO		CUNEIFORME		Pronunciación	Significado
	Vuelto	Arcaico	Común	Asirio		
					SAG	Cabeza
					A	Agua
					NAG	Beber

*Nota.* Pictogramas presentados en sumerio, cuneiforme y posterior pronunciación y significado al español. (<https://oldcivilizations.wordpress.com/2010/05/30/sumer-una-civilizacion-repentina/>).

En la Figura 3.4 se puede visualizar el proceso de cambio del pictograma a la escritura cuneiforme, sin embargo, cabe destacar el significado de beber, debido que este dibujo combina dos pictogramas, el de agua y cabeza, generando un nuevo concepto, que, en este caso es una acción, demostrando así un claro ejemplo de ideograma.

Como última instancia, se menciona la Fonografía. Según Llano “*Consiste en descomponer la voz hablada en cierto número de partes elementales, con las que se pueden formar palabras y todas las sílabas imaginables*” (Llano, 2003, p. 130). Esto implica la representación de cada sílaba en una figura, en sus inicios estaba más vinculado con la escritura ideográfica, ya que, utilizaba el sonido de las sílabas iniciales de un conjunto de imágenes para formar palabras. Se cree que esta forma de escritura se dio debido al alto tráfico de comercio entre diferentes pueblos que hablaban distintos idiomas, por lo que tener un alfabeto silábico fonético común era necesario para poder registrar estas lenguas en una sola escritura.

Es así como a través de estas fases previas se logra culminar el sistema cuneiforme. Desde aquí, podían transmitirse a través de símbolos, objetos concretos como también conceptos abstractos. De esta forma, se logra una comunicación visible. Este resultado refleja la inclusión de elementos gramaticales además de la exclusión de aquellos signos que se refieren únicamente a un término en específico.

Respecto a las innovaciones recién descritas, se han asociado al concepto de *revolución urbana*, acuñado por el paleontólogo británico Vere Gordon Childe.

Uno de los hitos más significativos de la historia humana es, sin duda, la fase de transición que transforma las sociedades de tipo prehistórico en sociedades de tipo plenamente histórico. Esta transición ha recibido y sigue recibiendo distintos nombres: «revolución urbana», por quienes toman en consideración ante todo el asentamiento. (Liverani, 2006, p. 9).

La revolución urbana se produce cuando la sociedad adopta una jerarquización, ya sea social, política o económica. Donde el funcionamiento de la potencial ciudad, establece divisiones de roles de manera inherente. Aquí, el sistema cuneiforme responde al desarrollo de las ciudades. Ante esto, Liverani comenta: *“La primera escritura, evidentemente, es resultado y culminación de la propia revolución urbana, pues se ajusta a las necesidades de registro contable propias de una administración compleja e impersonal”* (Liverani, 2006, p. 22). Así, se evidencia la relevancia de la escritura en una organización social que requiere una administración pertinente pero eficiente.

La escritura cuneiforme, como se mencionó anteriormente, ha sido fundamental para el entendimiento y la comprensión de civilizaciones antiguas. Sin embargo, es importante señalar que este sistema de escritura no podría haber sido estudiado sin el hallazgo de las tablillas y su impacto arqueológico. En este sentido, se abordarán algunos descubrimientos arqueológicos realizados en Ugarit, que complementan nuestra comprensión del contexto histórico.

### **Descubrimientos arqueológicos**

Dentro de los descubrimientos arqueológicos hallados en **Ugarit**, se identifican varios de los cuales se mencionan más adelante, pero antes de ahondar en ellos, hay que destacar la propia ciudad de **Ugarit**, ya que la localidad de por sí, representa un hallazgo significativo en el ámbito arqueológico. Según lo reconocido sobre el descubrimiento de **Ugarit**. Vidal menciona:

En el mes de marzo de 1928, un campesino sirio de la aldea de **Burj al-Qaşab**, llamado **Mahmud Mella Az-Zîr**, mientras trabajaba en la siembra de los cereales, de forma accidental descubrió una tumba en Minet el-Beida, un antiguo enclave portuario situado apenas un kilómetro al oeste de **Ras Shamra**. (Vidal, 2015, p. 200).

Ocurrido este descubrimiento, las autoridades francesas rápidamente enviaron al colaborador, Léon Albanèse, para examinar la zona. A fines de marzo del mismo año, Albanèse identificó que parte del material interior de la tumba, descubierta por el campesino sirio, era de cerámica de tipo micénico y chipriota, que databa de los siglos XIII y XIV a. C. Con estos datos,

es posible mencionar que estos hallazgos tienen vínculos con la civilización micénica de la Grecia continental y la cultura de Chipre. Por un lado, los micénicos eran conocidos por su civilización en la Edad del Bronce, mientras que Chipre ha experimentado influencias de diversas culturas a lo largo del tiempo, lo que contribuyó a una rica herencia cultural en la isla.

Luego del descubrimiento de Albanèse, el director de la escuela agrícola de Bouqa, Pierre Delbès, realizó algunas intervenciones arqueológicas de la tumba encontrada. Posteriormente, los trabajos realizados por estos dos arqueólogos llegaron a ser analizados en París por René Dussaud (conservador de las Antigüedades Orientales del Museo del Louvre), quien determinó que los hallazgos pertenecían a una antigua civilización de la zona, por lo que organizó una expedición arqueológica en el año 1929.

Así mismo, en abril de 1929, el francés Claude F. A. Schaeffer encabezó la investigación arqueológica, iniciando las excavaciones en la zona de la tumba encontrada en “*Minet el-Beida*”. Días después, Dussaud recomendó a Schaeffer investigar el “*tell*” (ruinas vecinas de **Ras Shamra**). Vidal, nos deja saber que “*Schaeffer optó por iniciar las excavaciones en el sector noroeste, la zona ocupada por el antiguo palacio de los reyes de Ugarit*” (Vidal, 2015, p. 202). Además de encontrar objetos metálicos de valor y las primeras tablillas cuneiformes **ugaríticas**, se encontraron entradas hacia más tumbas, restos de fortificaciones, bibliotecas, barrios residenciales y más de 90 habitaciones que conectaban con el palacio real. Por lo tanto, fue en el año 1929 donde se determinó que las ruinas halladas en 1928 pertenecían a la **antigua civilización de Ugarit**.

Un acierto para Schaeffer, fue el descubrimiento de algunos santuarios destinados a los dioses *Baal* y *Dacon*, puesto que se pudo comprobar que en realidad la zona ya había sido excavada anteriormente. Vidal menciona: “*Según apunta Schaeffer, por desgracia sin indicar cuáles son sus fuentes, en torno a 1890 los turcos excavaron allí porque, según él, creían poder encontrar objetos de oro en ese sector*” (Vidal, 2015, p. 206). Esto plantea interrogantes sobre la integridad del sitio y las prácticas de excavación en ese período. Por lo que, estas influencias externas en el sitio arqueológico influyeron en el deterioro de una interpretación completa y precisa de los hallazgos en la **región de Ugarit**.

En cuanto a urbanismo, esta ciudad habría sido construida en piedra, material resistente que posibilitó su conservación. Posteriormente, no se realizaron construcciones sobre la ciudad, hecho crucial que permitió realizar un mejor estudio arqueológico. Los restos permiten saber que sus viviendas fueron construidas al borde de calles. Yon afirma que “*Los constructores de las casas estaban organizados en una corporación*” (Yon 1992, p. 176). Lo que indica que estas construcciones compartían técnicas de edificación, por lo que se cree, que existía un grupo de arquitectos a cargo.

En 1948, se sumó un conjunto de tablillas encontradas en la biblioteca real, dentro de las cuales se halló el alfabeto más antiguo del mundo, afirma Brunet: “*El Ugarítico, situado en la costa mediterránea de Siria, el primer alfabeto de la historia*” (Brunet, 2016, p. 3), que data del siglo XIV a. C. Consta de 30 caracteres cuneiformes, similares en pronunciación a los del árabe moderno. Esta tablilla de sólo siete (7) centímetros de largo y uno, coma cinco (1,5) centímetros de ancho, dio origen a los demás lenguajes del mundo. La singularidad de estas tablillas reside en que cada carácter representa un sonido, y su combinación posibilita la formación de cualquier idea. De esta manera, no solamente se simplificó, sino que permitió transcribir cualquier pensamiento por más complejo que fuera.

Muñoz menciona “*En la década de 1950 un grupo de arqueólogos descubrieron lo que parece ser la primera combinación de música y letra la cual llamaron **himno de Ugarit** también conocido como **himno de Nikkal, la diosa de Ugarit***” (Muñoz, 2023, p. 33). Esta tablilla fue encontrada en el palacio real, data del siglo XIV a. C. y es considerado un descubrimiento sobresaliente que se consagró en la historia de la música en el siglo XX, debido a que **se descubrió la notación musical legible más antigua hasta el momento**. Causa et al. comenta “*Ugarit recibe su nombre de la primera tableta con inscripciones musicales encontrada en la ciudad de medio oriente bautizada con el mismo nombre. El **himno de Ugarit***” (Causa et al, 2011, p. 1). Acontecimiento que fue estudiado recién en 1970 por la profesora Anne Kilmer.

En el contenido de las tablillas, se pueden encontrar varios textos relacionados con la religión, por lo que se considera pertinente profundizar en esta área.

## Religión de Ugarit

Durante la Edad de Bronce, aproximadamente entre los siglos XII y XV a. C. en **Ugarit** se practicaba una religión politeísta, vale decir, que adoraban a varios dioses y diosas. La información sobre sus creencias religiosas se ha recuperado principalmente de antiguos textos escritos en **alfabeto ugarítico**.

Aunque **Ugarit** dejó de existir como una entidad independiente alrededor del siglo XII a. C. la información preservada en sus antiguos textos ha sido crucial para arrojar luz sobre la historia antigua de la región y las creencias religiosas de la civilización ugarítica.

**Los mitos religiosos de Ugarit**, se han convertido en asunto crucial debido a que con ellos se ha podido vislumbrar parte de la cultura de la ciudad. En las tablillas encontradas, han aparecido un gran número de historias, donde se mencionan las hazañas de sus deidades, también sus dramas, tragedias, combates, motivaciones, etc. A propósito de lo anterior, aquí un fragmento mitológico:

“Tu sin embargo toma tus nubes,  
tu viento, tu relámpago, tu lluvia,  
lleva contigo tus siete pajes,  
tus ocho sirvientes,  
lleva contigo tus siete,  
Lleva contigo a Pidray, hija de la luz,  
lleva contigo a Talay, hija de la lluvia.  
Dirígete entonces  
hacia el monte con las manos,  
la altura con ambas palmas,  
y desciende en la “Morada de reclusión”  
del más allá  
y los dioses sabrán que estás muerto”  
(Xella, 2004, p. 35).

Fragmento mitológico dedicado al dios *Baal* y su muerte, para la proliferación de la vegetación, el cual fue sustraído de las tablillas encontradas en la gran biblioteca de la Acrópolis.

Los ciudadanos de **Ugarit** expresaban su devoción a través de rituales y festivales que estaban relacionados con aspectos importantes de su cotidianidad, como la agricultura y la guerra. Estos rituales se llevaban a cabo en templos dedicados a las divinidades. La edificación más grande realizada era para el Dios *Baal* y *Dagan*. Según Xella “*La acrópolis de la ciudad, precisamente el edificio llamado por los arqueólogos ‘Biblioteca del gran sacerdote’ entre los dos grandes templos urbanos atribuidos convencionalmente a los dioses Baal y Dagan*” (Xella, 2004, p. 33). Se cree que fue reconstruido bajo mandato del rey Niqmaddug debido al siniestro que afectó a su edificio precedente.

En la religión de **Ugarit**, también se destacaban diversas divinidades como *El*, Dios supremo asociado con el cielo y la autoridad divina. Se le considera el padre de los dioses y desempeña un papel central en la jerarquía divina. Blázquez señala que “*El gran dios de estos pueblos es El, que en los mitos ugaríticos queda relegado por Baal. Los epítetos de El son padre de los dioses y creador de la tierra*” (Blázquez, 2001, p. 17). *El*, ocupó el puesto de patriarca de los **Dioses de Ugarit**, siendo llamado *el eterno*. Descrito con una barba gris e inmensa sabiduría, *El* es idealizado e instalado en una corte rodeada de Dioses y Diosas menores que actúan como cortesanos y que rodean su trono a modo de consejo divino.

### Figura 3.5

Dios “El”



Nota. Estatua encontrada en el templo central de **Ugarit**. Tomada de *Meisterdrucke* [Fotografía], s. f. (Meisterdrucke.es).

Como menciona Blázquez anteriormente, *El* queda relegado por *Baal* por lo que comienza a ser una entidad superior en términos de importancia, porque: “*Los mitos elegidos están relacionados con el carácter agrícola de esta civilización*” (Yon, 1992, p. 178). Los dioses de **Ugarit**, están asociados con los intereses de la región ya que se encontraba localizada en un clima mediterráneo, donde la producción agrícola era fundamental, por lo que la bendición de fertilidad era de primera necesidad. *Baal*, es el Dios de la tormenta, la lluvia y la proliferación. Yon describe sus cultos como: “*Rito anual de la lluvia y la alternancia entre estaciones, del verano seco al invierno húmedo (...) Baal, dios de las tormentas y de la lluvia para los sirios*” (Yon, 1992, p.179). Representa las fuerzas de la naturaleza y es esencial para la prosperidad agrícola. Su culto implica rituales para asegurar la lluvia y la productividad de la tierra.

Respecto a otras divinidades importantes, se menciona *Mot* Dios de la muerte y la aridez, Xella afirma: “*Mot, personificación de la muerte (...) vive en un lugar subterráneo descrito como una gigantesca y polvorienta tumba. Su único objetivo es matar y devorar cualquier ser vivo, sin*

*considerar si su naturaleza es humana o divina”* (Xella, 2004, p. 35). *Mot* es percibido como un dios oscuro, y a veces se le presenta como un adversario de *Baal* en mitos relacionados con la lucha entre la vida y la muerte. La historia del conflicto entre *Baal* y *Mot* reflejaba la comprensión de la ciclicidad de la naturaleza y las estaciones en la antigua **Ugarit**.

El culto a la **Diosa Nikkal**, la cual estaba asociada con la luna y la fertilidad en la **mitología ugarítica**. Cyrus menciona que es digno mencionar que el salmo de alabanza a la diosa de la Luna Nikkal contenido en la tablilla descubierta en Ugarit, acompaña la melodía con notaciones musicales (Cyrus, 1989, p. 148). Su culto y sus representaciones se han descubierto en textos y artefactos en el sitio arqueológico de **Ugarit**, destacando su importancia en la antigua religión de esa ciudad. Una de las tantas tablillas en los hallazgos ya mencionados, posee el mencionado Himno a Nikkal, que data del año 1200 a 1400 a. C.

## La Diosa Nikkal

### Figura 3.6

*Diosa “Nikkal”*



*Nota.* Detalle de la cubierta de una caja (píxide) de marfil, con la representación de **Nikkal de Ugarit**, diosa de la fertilidad de los campos y el fulgor lunar alimentando a unas cabras. Tomada de Alamy [Fotografía], ([www.alamy.es](http://www.alamy.es))

Esposa del Dios de la Luna (Nanna) e hija del Dios Sol. Del Olmo dice: “*Esta es Nikkal caracterizada como hija del “rey del verano”, hipóstasis ella misma de la luz lunar cuya presencia perenne simboliza*” (Del Olmo, 1981, p. 451). Esta divinidad era la Diosa de los huertos, quien se dedicaba a la prosperidad y a lo fructífero. Blázquez explica: “*La diosa nin-gal (...) es una diosa muy popular en Siria y está documentada también en Ugarit*” (Blázquez, 2001, p. 35). Obtuvo su nombre del sumerio NIN-GAL, que significa “**Gran Señora**”. Algunas personas también lo interpretan como “**Hermana Mayor**”.

La **Diosa Nikkal** posee numerosos nombres. Según Aslantürk (2017, p. 19), algunos nombres que contienen Nikkal como *Nikkalmati* (NH 875), y *Asmunikkal* (NH 174). Además, una princesa conocida de Ugarit, *Ehli-Nikkal*, y en un ritual escrito como “*Nikkaluzzi*” (NH 227), Aparte de Ugarit, era adorada en otras culturas. Primariamente poseía un pasado sumerio, sin embargo, después se vio adorada en otros pueblos, tales como, los cananeos y más tarde fenicios.

El nombre Nikkal aparece en la era media del imperio Hitita, quienes desarrollaron varios avances en su escritura. En el texto de Aslantürk (2017, p. 18) Ella es mencionada como la diosa que presencia los acuerdos en los tratados Hititas. En el gran guión de oración de Muuatalli II, se dice que fue una de las Diosas que presenció los tratados estatales entre el Gran Rey Hitita, Tuthaliya IV y el Rey de Tarhuntašša Kurunta.

La **Diosa Nikkal** ha sido mencionada en numerosos documentos hititas. Además, rituales en su honor y menciones en escrituras cuneiformes la consolidan como una divinidad destacada. Aunque la importancia religiosa de **Nikkal** se destaca más en **Ugarit**, ella también tuvo un papel crucial en la antigua cultura hurrita, Escolán y Javier mencionan que “*Junto a esto, de esta zona sería la partitura musical más antigua conocida, un himno hurriano que parece ser un himno a Nikkal*” (Escolán y Javier, 2016, p. 13). Debido a su presencia en rituales y escrituras cuneiformes.

Hubo culturas fundamentales que desempeñaron un papel crucial en la consolidación de **Ugarit**. Entre ellas, se destacan la civilización hitita y el pueblo hurrita. Como se mencionó

anteriormente con respecto a la **Diosa Nikkal**, su presencia no solo era notable entre los hititas, sino también entre los hurritas. En este contexto, se brindará una breve descripción de estos dos pueblos.

Los descubrimientos sobre la civilización hitita han permitido explicar la historia de los hurritas, pueblo del cual se halla información limitada. Según Sanmartin: “*Hubo además de un culto en hurrita dedicado a divinidades hurritas o hurro-hititas, un entrenamiento específico de escribas de hurrita, documentado por los textos bilingües*” (Sanmartin, 1999-2000, p. 116). Se han encontrado textos hurritas hechos en **Ugarit**, ya que, en el periodo en que los hititas dominaban **Ugarit**, existía una acentuada presencia de los hurritas en dicha ciudad.

### **Ugarit y los hurritas**

El pueblo hurrita se encontraba en el valle del río Khabur, entre el norte de Siria y el sudeste de Turquía. Su relación con Ugarit se destaca principalmente en ámbitos sociales, históricos y culturales. En el **palacio real de Ugarit** aparecieron textos donde se describen los ritos hurritas. Sin embargo, no se sabe si fueron practicados solamente con fines religiosos. Sanmartín expone: “*Hay indicios de que el hurrita ritual fue haciendo un uso cada vez más amplio del signario alfabético hasta el final de Ugarit*” (Sanmartín, 1999-2000, p. 120). De esta forma, se evidencia la influencia del pueblo hurrita en **Ugarit**, mediante el uso del alfabeto en contexto religioso.

A pesar de la dominación de los hititas, los hurritas potenciaron culturalmente muchas ciudades. Este período puede estar situado, en base a estimaciones, alrededor de los últimos 150 años de **Ugarit**. Sanmartín afirma que “*En Ugarit tales atavismos culturales (costumbres) serían producto de una hibridación de las llamadas subculturas ocupacionales y de las subculturas psico-sociales o étnicas*” (Sanmartín, 1999-2000, p. 122). Esta subcultura mencionada, existía mayormente en la clase de élite en aquella ciudad, puesto que era un acto de culto esotérico, que fue heredado principalmente por el lenguaje hurrita.

## Ugarit y los hititas

Estudios muestran a **Ugarit** como una ciudad militarmente vulnerable, ya que, por períodos, hubo civilizaciones sedientas de su posesión, entre ellas, la más característica es la civilización hitita. Yon dice “*En algún momento después de 1350, Seppiluma, el rey de Hatti, emprendió una expedición contra Mitanni y sus vasallos sirios. Cuando Mitanni sucumbió al control de Hatti, Ugarit cayó dentro de la esfera de influencia hitita.*” (Yon, 2006, p. 20). Existía una destacable influencia de otras civilizaciones más lejanas, como la de los egipcios, sin embargo, los Hititas siempre significaron una amenaza mayor. **Ugarit** era una ciudad que remuneraba su propia protección, requiriendo servicio incluso de sus propios enemigos. Así fue cuando Aniluma II (**rey de Ugarit**) pidió ayuda a los Hititas en una de las tantas confrontaciones enemigas que vivieron. Según Vita “*Ugarit es un estado rico que prefiere pagar por su autonomía y protección más que involucrarse en aventuras militares*” (Vita, 1995, p. 13). La preferencia de mantenerse al margen, es una cualidad de esta ciudad. Este lujo podía permitírselo, debido a que **Ugarit** fue una de las ciudades más ricas de la zona y donde más abundancia había.

Dice Zamora: “*Para los hititas, Ugarit ejercía la función de puerta del mediterráneo oriental*” (Zamora, 1996, p. 16). A raíz de lo anterior, entendemos que los Hititas, **usaban a Ugarit como principal medio de entrada y salida, debido a sus convenientes rutas, sus conexiones comerciales y su ubicación, situándose en una posición ventajosa.**

## Sobre Ugarit y su relación con los hititas y hurritas

Con los registros actuales encontrados en **Ugarit**, se ha identificado que hay ciertas lenguas que se escribían en aquella ciudad (hurrita e hitita). Si bien la lengua hurrita no era de origen semítico, con el tiempo se fue adaptando al sistema de escritura cuneiforme. Oliva dice:

El paulatino asentamiento de elementos hurritas en el norte de Siria y Mesopotamia trajo como consecuencia no sólo la introducción de tradiciones autóctonas hurritas en dicha región, sino también su determinante influencia en la cultura hitita, pues los hurritas parecen haber vinculado a Anatolia con la civilización siro-mesopotámica, introduciendo allí, entre otras obras, no sólo mitos babilónicos en acadio y diversas creaciones literarias

originales, básicamente mitos, sino también obras que, al parecer, heredaron de los semitas occidentales tras su encuentro en Siria. (Oliva, 1998, p. 1).

La magnitud de estas civilizaciones influyó en el funcionamiento interno de **Ugarit**, estableciendo conexiones desde el norte de Siria hasta la costa del mediterráneo, aportando a la ciudad una crucial autoridad en aspectos culturales. Como en el lenguaje, la literatura, las creencias y las tradiciones.

La **contribución musical de Ugarit** resultó ser un legado cultural significativo, ya que proporciona una perspectiva diferente a las prácticas musicales de la antigüedad. Convirtiéndose en un testimonio de información artística de la ciudad. Por otro lado, la **religión de Ugarit**, centrada en deidades como *El* y la Diosa Nikkal, nos muestra una visión de las creencias, las prácticas espirituales y la conexión entre lo sagrado y lo cotidiano, especialmente en relación con la fertilidad. Lo anterior revela la complejidad de su cosmovisión y la sofisticación cultural de la ciudad. Destacando a su vez, su papel como centro de intercambio cultural en la región del Mediterráneo oriental.

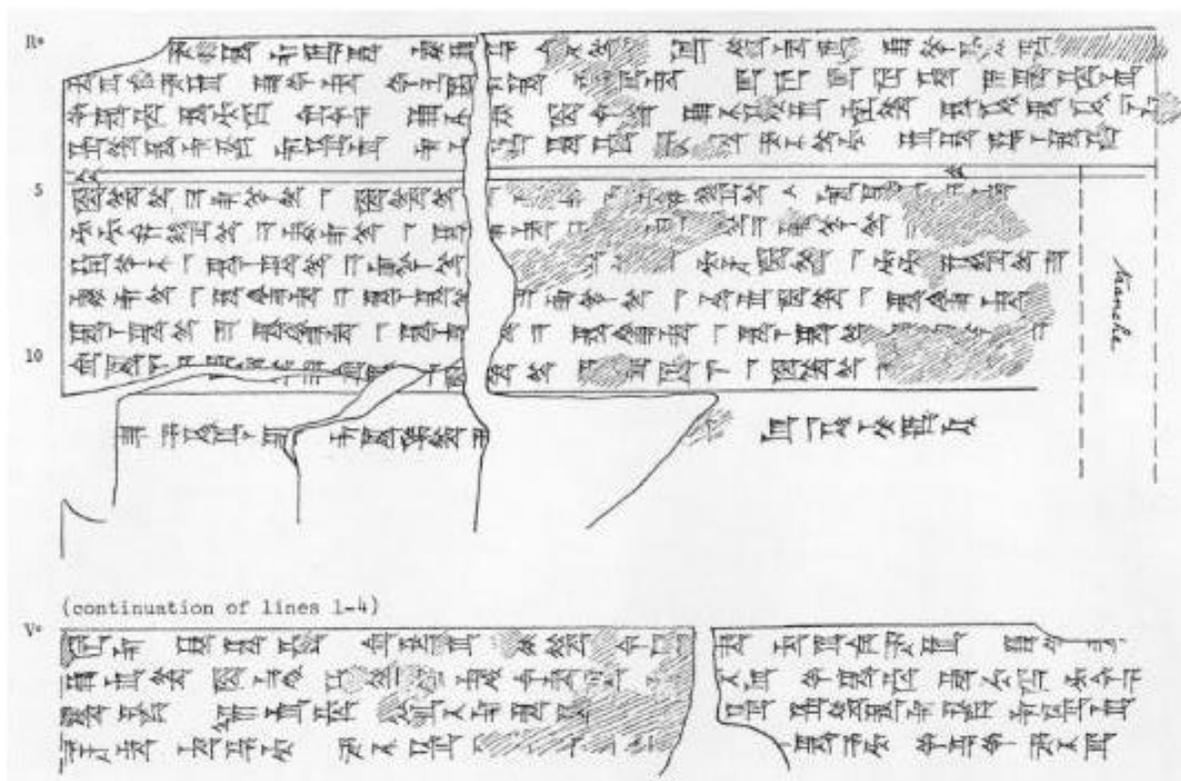
# **Capítulo IV: La tablilla H6, hallazgos complementarios previos e interpretaciones musicales**

En este capítulo se mencionan los hallazgos que contribuyeron a la decodificación y comprensión de la tablilla. Asimismo, se exploran las distintas interpretaciones de la H6, detallando los puntos de acuerdo y desacuerdo entre los diversos autores, junto con las razones que respaldan cada una de estas perspectivas.

## Generalidades

Figura 4.1

Ilustración tablilla H6



Nota. Ilustración de ambos lados de la tablilla H6. Tomado de *The cult song with music from ancient Ugarit: another interpretation* (p. 74), por A. D. Kilmer, 1974, Presses Universitaires de France.

**La tablilla H6 es parte de un grupo de alrededor de 29 ejemplares similares. Fue la única de estas tablillas que se encontraba en un estado lo suficientemente bueno como para ser descifrada** (Dumbrill, 2019). La cual fue **reformada** a partir de tres fragmentos (RS13.30 + 15.49 + 17.387). A primera vista, la tablilla contenía un relato, a manera de himno, con una sección que presentaba términos acadios, generalmente seguidos de números, y una sección de colofón,

que era una nota al pie de la tablilla, que indicaba: “*Esta es una canción en la escala de nīd qablim, un zaluzi de los dioses. escrita por Urhiya y compuesta (transcrita) por Ammurabi*” (Dumbrill, 2019, p. 62).

Como se mencionó en el capítulo anterior, la tablilla H6 **fue encontrada en el año 1928** y las **excavaciones oficiales se realizaron en el año 1929**. No obstante, su contenido no pudo ser descifrado en ese momento debido a la falta de información que había disponible, no fue **hasta el año 1960** que recién aparecieron las primeras evidencias que ayudaron a dilucidar la teoría musical detrás de este texto. Esta información fue provista por el descubrimiento de otras tablillas alrededor de esa década.

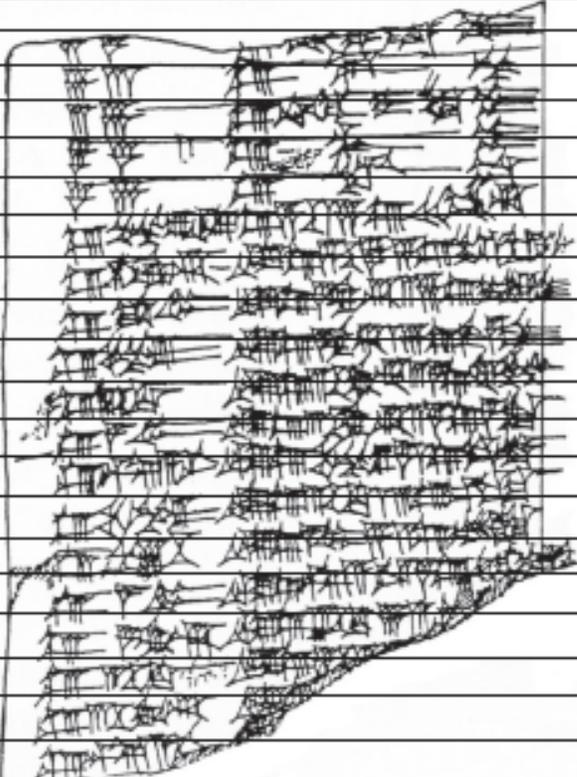
### **Tablilla CBS 10996**

La universidad de Philadelphia adquiere por medio de un contrabandista en Nippur, la tablilla CBS 10996 y la asirióloga estadounidense Anne D. Kilmer publicó su primera interpretación del texto en 1960, la cual incluía entre sus líneas, **el mismo grupo de vocablos que podían leerse en H6**. Consta de un listado de números, seguidos de una definición o término al cual se le atribuye un significado musical. Dumbrill comenta sobre una sección de este texto:

La primera sección consiste en intervalos musicales escritos como números seguidos por un nombre, por ejemplo, la línea 1: ‘1 5 sa niš tuhri’. Tomamos por ‘1 5’ como la ubicación de un intervalo en un grupo de alturas. ‘sa’, que usualmente significa ‘**cuerda**’, pero también parece significar ‘**intervalo**’ en este texto. La segunda sección añade nombres a números en el texto, por ejemplo, la línea 15 tiene: ‘sa qudmû’ y ‘sa five 1 5 sa niš tuhri’. (Dumbrill, 2019, pp. 15-16).

**Figura 4.2**

*Copia manuscrita de la tablilla CBS 10996*

1		1 5	sa	niš tuḫ-ri
2		7 5	sa	še-e-ru
3		2 6	sa	i-šar-tu
4		1 6	sa	šal-ša-tu
5		3 7	sa	em-bu-bu
6		2 7	sa	4-ru
7		4 1	sa	šub murub
8		1 3	sa	giš šub ba
9		5 2	sa	murub-ru
10		2 4	sa	ri-tur murub-ru
11		6 3	sa	kiš- mu
12		3 5!	sa	ri-tur i-šar-tu
13		7 4	sa	pi- ru
14		4 6	sa	zer- du
15		sa qud-mu-ū	ū sa 5-šū	1 5 sa niš tuḫ-ri
16		sa 3! uḫ-ri	ū sa 5-šū	7 5 sa še-e-ru
17		sa sa-ge	ū sa 4 uḫ-ri	2 6 sa i-šar-tu
18		sa qud-mu-ū	ū sa 4 uḫ-ri	1 6 sa šal-ša-tu
19		sa 3-šū sig	ū sa 3-šū uḫ-ri	3 7! sa em-bu-bu
20		sa šā-ge	ū sa 3-šū uḫ-ri	2 7! sa 4-ru
21		sa 4e a dū	ū sa qud-mu-ū	4 1 sa šub murub
22		sa qud-mu-ū	ū sa 3-šū sig	1 3 sa giš šub ba
23		sa 5-šū	ū sa šā-ge	5 2 sa murub-ru
24		sa šā-ge	ū sa 4e a dū	2 4 sa ri-tur murub-ru
25		sa 4 uḫ-ri	ū sa 3-šū sig	6 3 sa kiš-mu
26		sa 3-šū sig	ū sa 5-šū	3 5 sa ri-tur i-šar-tu
27		sa 3-šū uḫ-ri	ū sa 4e a dū	7 4 sa pi-ru
28		sa 4e a dū	ū sa 4 uḫ-ri	4 6 sa zer-du

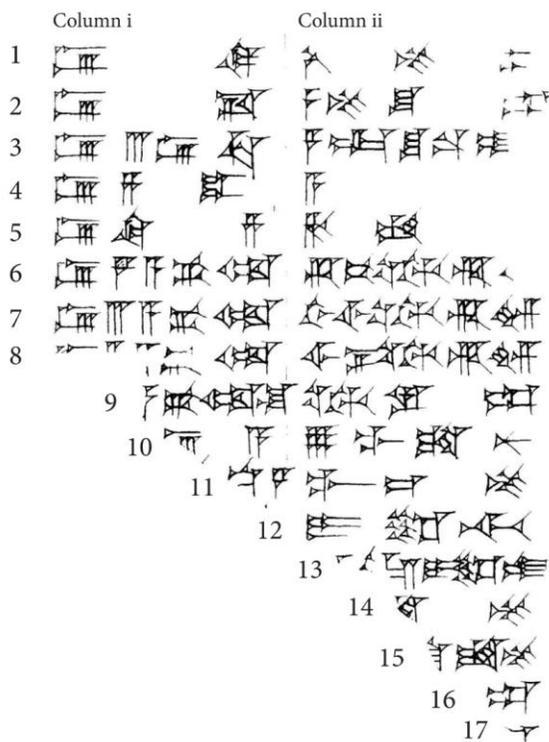
*Nota.* Transliteración de J. Friberg de la tablilla CBS 10996 Tomado de *Semitic Music Theory (from its earliest sources till the dawn of Christianity)* (p. 14), por R. Dumbrill, 2019, ICONEA.

Gracias a este texto, podemos identificar cada vocablo incluido en H6 como un intervalo musical, pero aún la información no es suficiente para discernir qué alturas son exactamente.

**Tablilla U.3011 (o UET VII, 126)**

**Figura 4.3**

*Tablilla U.3011 al detalle.*



*Nota.* Tomado de *Semitic Music Theory (from its earliest sources till the dawn of Christianity)* (p. 1), por R. Dumbrill, 2019, ICONEA.

La U.3011, descubierta a finales de la década de 1920 en Dublamah, data aproximadamente **del año 800 a.C.** (Dumbrill, 2019). Esta tablilla complementa la información obtenida de CBS10996.

Kilmer publica la primera interpretación de este texto en el **año 1965**, en la cual los vocablos antes encontrados en CBS 10996, son puestos en el contexto de la afinación de una lira arquetípica de nueve cuerdas (Dumbrill, 2019).

Dumbrill ofrece una traducción de cada término expuesto en la tablilla, indicado en la tabla 4.1.

**Tabla 4.1**

*Transliteración y traducción literal de las entradas sumerias y acadias.*

	Columna i		Columna ii	
Línea	Sumerio	Traducción del sumerio	Acadio	Traducción del acadio
1	sa-di	cuerda DI primera (?)	qud-mu- 𒌦um𒌦	primera (?) (cuerda)
2	sa-ús	cuerda vecina	šá-mu-šu-um	vecina (cuerda)
3	sa-3-sa-sig	cuerda 3 cuerda delgada	šá-al-šu qa-a[t-nu]	tercera (cuerda) delgada
4	sa-4-tur	cuerda 4 pequeña	A-[DÙ]	Ea-banû Ea-el creador
5	sa-di-*5	cuerda DI primera (5)	há-am-[šu]	primera (?) (cuerda)
6	sa-4-a-ga-gul	cuerda 4 trasera	ri-bi úh-ri-i[m]	cuarta desde la trasera (cuerda)
7	sa-3-a-ga-gul	cuerda 3 trasera	šal-ši úh-ri-im	tercera desde la trasera (cuerda)
8	𒌦sa-2-a-ga𒌦-gul	cuerda 2 trasera	ši-ni úh-ri-im	segunda desde la trasera (cuerda)
9	[sa-1] 𒌦a𒌦-ga-gul-la	cuerda 1 trasera	úh-ru-um	trasera (cuerda)
10	[9] 𒌦sa𒌦 -a	9 cuerdas	9 pi-it-nu	9 cuerdas

*Nota.* Tabla traducida al español y adaptada con los datos de *Semitic Music Theory (from its earliest sources till the dawn of Christianity)* (p. 2), por R. Dumbrill, 2019, ICONEA.

También agrega que:

[las liras] habían casi desaparecido para la época en que este texto fue escrito. Esto sugiere que la terminología y su teoría subyacente no sólo había sobrevivido, sino que aún se enseñaba casi dos milenios después de su conceptualización original y que había adquirido innovaciones cruciales en el transcurso de ese tiempo. (Dumbrill, 2019, p. 2).

A partir de esta información, podemos inferir que la lira no se utiliza únicamente como un instrumento musical en el contexto de esta tablilla, sino que también sirve como referencia para ilustrar las distancias entre cuerdas como intervalos musicales teóricos. El aspecto musical de U.3011 ha sido fundamental para la construcción de la teoría que respalda la información dentro de H6 en relación a la música.

La relación con la lira resulta crucial, ya que proporciona un conjunto más específico de variables. Esto permite la enumeración y catalogación de diversos intervalos, además de establecer una conexión entre cada término identificado en H6 y la distancia entre dos cuerdas de una lira. Sin embargo, dada la considerable brecha temporal de casi dos milenios entre la conceptualización de la lira, la creación de H6 y el texto de U.3011, esta información resulta insuficiente. No permite concluir de manera definitiva que H6 deba ser interpretada mediante una lira ni aclara el tipo de modo o escala musical que se debe aplicar. En este punto, aún persisten incógnitas que necesitan ser resueltas con el descubrimiento del siguiente fragmento.

## Tablilla U.7/80 (o UET VII 74)

Figura 4.4

Copia manuscrita de la transliteración de Gurney

Right column

	[šum-ma <sup>gš</sup> ZĀ.MÍ pi-i-tum-ma]	
1	[e-e]m-b[u-bu-um la za-ku]	
2	ša-al-š[a-am qa-at-na-am tu-na-sà-aḥ-ma]	
3	e-cm bu-bu-u[m iz-za-ku]	
4	šum-ma <sup>gš</sup> ZĀ.MÍ e-cm-bu-bu-um-ma]	
5	ki-it-mu-um [la za-ku]	
6	re-bi úḥ-ri-im [tu-na-sà-aḥ-ma]	
7	ki-it-mu-um i[z-za-ku]	
8	šum-ma <sup>gš</sup> ZĀ.MÍ k[i-it-mu-um-ma]	
9	i-šar-tum la za-[ka-at]	
10	ša-mu-ša-am ù-úḥ-ri-a-a[m tu-na-sà-aḥ-ma]	
11	i-šar-tum iz-za-[ku]	
12	nu-su - ḥ[u-um]	
13	šum-ma <sup>gš</sup> ZĀ.MÍ i-šar-t[um-ma]	
14	qa-ab-li-ta-am ta-al-pu-[ut]	
15	ša-mu-ša-am ù-úḥ-ri-a-am te-[ni-e-ma]	
16	[ <sup>gš</sup> ZĀ.MÍ ki-it-mu-[um]	
17	[šum]-ma <sup>gš</sup> ZĀ.MÍ ki-it-m[u-um-ma]	
18	[i-ša]r-ta-am la za-ku-ta-am t[a-al-pu-ut]	
19	[re-bi] úḥ-ri-im te-ni-e-[ma]	
20	[ <sup>gš</sup> ZĀ.MÍ e-cm-bu-bu-um]	

Nota. Tomado de *Semitic Music Theory (from its earliest sources till the dawn of Christianity)* (p. 32), por R. Dumbrill, 2019, ICONEA.

Esta tablilla fue descubierta alrededor de la década de 1920 y su texto fue publicado por primera vez por Gurney en 1968. La tableta detalla instrucciones para afinar un arpa en distintas configuraciones, utilizando los vocablos descubiertos en las tablillas anteriores para inferir una

serie de “escalas” o “modos”. Desde el año 1994 y hasta el momento, el consenso es que estas escalas son descendentes, formadas por dos pentacordios unidos por una nota común (Dumbrill, 2019).

Similar a lo que ocurre actualmente con los modos musicales, el texto detalla un intervalo especial denominado *‘la zaku’*, el cual se traduce como “**poco claro**”, y es análogo al **tritono moderno**, pero en realidad se trataba de un intervalo levemente mayor a una quinta disminuida. La ubicación de este intervalo determina el modo en cuestión (Dumbrill, 2019).

Dependiendo del autor, cada una de las escalas descritas en este texto puede interpretarse de distintas maneras. Tomando por ejemplo el modo *nīd qablim*, Gurney concluyó que, debido a la ubicación del intervalo ‘**poco claro**’, el arpa debía afinarse igual a otro modo llamado *pītum*. Mientras que Dumbrill llega a la conclusión de que este modo es la unión de las quintas *kitmum* y *embubu* (mi re do si la + la sol fa mi re = mi re do si la sol fa mi re) (Dumbrill, 2019).

Independientemente del debate que rodea la interpretación de esta tablilla, la información respecto a la afinación y el orden de las escalas de cada modo o intervalo presentado, está casi completa.

## **Decodificación de la tablilla H6**

Tomando en cuenta el material provisto por el **estudio de las tablillas complementarias**, es posible detallar cada sección que compone la tablilla H6.

La tablilla está dividida en tres partes (revisar Figura 4.1). La **primera**, contiene un texto que consta de un párrafo que termina en doble línea con un *doble winkelhaken* (□□) al principio y al final (Dumbrill, 2005).

A continuación, en la tabla 4.2, se ofrece una traducción al español del texto:

**Tabla. 4.2**

*Traducción de la tablilla H6*

A	Para los que te ofrecen (?)
B	Preparad dos panes para la ofrenda en sus cuencos, cuando yo haga un sacrificio delante de ellos.
	Han elevado sacrificios al cielo por (su) bienestar y fortuna (?).
C	En el símbolo de la espada de plata en el lado derecho (de tu trono) los he ofrecido.
	Los anularé (los pecados). Sin cubrirlos ni negarlos (los pecados), los traeré (a ti), para ser agradable (a ti).
D	Amas a los que vienen para ser cubiertos (reconciliados).
	He venido para ponerlos delante de vosotros y para quitártelos mediante un ritual de reconciliación. Te honraré y en (tu) estrado no...
E	Es Nikkal, quien los fortalecerá. Ella dejó que los matrimonios tuvieran hijos. Ella los dejó nacer con sus padres.
	Pero el que la engendra gritará: "¡No ha dado a luz ningún hijo!" ¿Por qué yo, como (verdadera) esposa, no os he dado hijos?"

*Nota.* Tomado de *Music in School and Temple in the Ancient Near East* (p. 13), por T. Krispijn, 2008, Leiden University the Netherlands.

La **segunda** parte se extiende por debajo de la línea doble y consta de *términos* musicales acadios *hurrianizados* (usualmente, en otras tablillas, el *término* utilizado es *qablitum*, pero en H6 se utiliza el *término* *qablite*, que es una versión hurrianizada del mismo *término*) el cual van seguidos, en la mayoría de los casos, de un número (ej. *qablite* 3). En la primera parte, se da un

verso; y en la segunda, la música y el ritmo (Dumbrill, 2005). Una transliteración de esta sección se puede apreciar en la siguiente figura (4.5).

**Figura 4.5**

*Tabla de Transliteración de Kilmer*

	I	II	III	IV	V	VI
5	<i>qablite 3</i>	<i>irbute 1</i>	<i>qablite 3</i>	<i>xxxxx</i>	<i>titimišarte 10</i>	<i>uštamari</i>
6	<i>titimišarte 2</i>	<i>zirte 1</i>	<i>šahri1</i>	<i>zirte 2</i>	<i>irbute 2</i>	<i>xxxxx</i>
7	<i>umbube</i>	<i>šaššate 2</i>	<i>irbute 1</i>	<i>šaššate 2</i>	<i>titarqabli 1</i>	<i>titimišarte 4</i>
8	<i>zirte 1</i>	<i>šahri 2</i>	<i>šaššate 4</i>	<i>irbute 1</i>	<i>natqabli 1</i>	<i>šahri 2</i>
9	<i>šaššate 4</i>	<i>šahri 1</i>	<i>šaššate 2</i>	<i>šahri 1</i>	<i>šaššate 2</i>	<i>irbute 2</i>
10	<i>kitme 2</i>	<i>qablite 3</i>	<i>kitme 1</i>	<i>qablite 4</i>	<i>kitme 1</i>	<i>xxxxx</i>

*Nota.* Detalle de cada fila (vertical) con la información de los *términos* (horizontal) que aparecen en la tablilla H6. Tomado de *The archaeomusicology of the ancient near east* (p. 121), R. Dumbrill, 2005, Trafford.

La **tercera** y última parte, es constituida por el colofón indicado al principio de este capítulo, en el cual se establece el modo: *nīd qablim*.

Considerando la información provista por las tres tablillas mencionadas anteriormente, podemos hacer las siguientes aseveraciones generales sobre la teoría musical que rodea a H6: Cada modo, o escala, consiste en un grupo de alturas musicales dispuestas de manera diatónica y gradual. En particular, la tablilla H6 se encuentra en el modo de *nīd qablim*. Lo cual significa diferentes cosas según qué autor hace la interpretación. Dentro de este modo, existen distintos vocablos que representan la distancia entre dos alturas musicales (por ejemplo, *kitmum*). Denominaremos a estos intervalos como *términos*.

Pero esta información no termina de responder a las siguientes preguntas: Cada *término*, ¿Debe interpretarse como un intervalo melódico o armónico? Luego, en caso de ser melódico, ¿Este intervalo debe interpretarse de manera gradual o como un salto inmediato desde la primera nota hasta la última?

Todavía no se cuenta con toda la información relacionada con la teoría musical existente durante el período en que la tablilla H6 fue escrita, por lo que cada investigador que ha intentado interpretarla musicalmente realiza conjeturas al respecto.

A continuación, ya habiendo enumerado y explicado los consensos, se detallan algunos de los resultados musicales que se han realizado hasta el momento.

## Propuestas musicológicas en torno a H6

### David Wulstan.

En su artículo de *The Earliest Musical Notation*, Wulstan (1971), asumió que los términos definían una serie de notas, cuyo principio había sido previamente establecido y que los números que seguían a la expresión, indican la cantidad de notas a seleccionar. Según Dumbrill, esto no es lógico porque “*resultan demasiadas combinaciones de notas musicales. Este sistema no simplifica el método, por lo tanto, fallaría el propósito de la notación musical*” (Dumbrill, 2005, p. 118).

Figura 4.6

Interpretación de Wulstan (1971).

The figure displays six staves of musical notation in a single system, each with a set of terms and numbers written below it. The notation consists of eighth and sixteenth notes on a five-line staff. The terms and numbers are as follows:

- Staff 1: *kablite 3 irbute 1 kablite 2 titimišarte 10? uštamari ?*
- Staff 2: *titimišarte 2 zirte 1 šahri 2 [šaššate] 2 irbute 2*
- Staff 3: *tuppuu 1 šaššate 2 irbute x šaššate x titar kabli 1 šahri [1]*
- Staff 4: *zirte 1 šahri 2 šaššate 4 irbute 1 nat kabli 1 šahri [1]*
- Staff 5: *šaššate 4 šahri 2 šaššate 2 šahri 1 šaššate 2 irbute 2*
- Staff 6: *kitme 2 kablite 3 kitme 1 kablite 4 kitme 1 kablite 5 ?*

*Nota.* Wulstan es uno de los primeros en realizar una hipótesis sobre el modo en el que los intervalos de cada término deben expresarse. Se pueden apreciar los lugares donde su lógica no podía aplicarse, como en el numeral 10. Tomado de *The archaeomusicology of the ancient near east* (p. 118), por R. Dumbrill, 2005, Trafford.

**Anne Draffkorn Kilmer.**

**Figura 4.7**

*Partitura de interpretación de Anne Draffkorn Kilmer*

(freely - ♩ = 96)

[x]-ha-nu-ta ni-ya-a zi-we i-nu-te zu-tu-ri-ya u-bu-ga-ra

hu-bur-ni ta- al kil-la zi-li i-pri hu-ma-ru- hat u-wa-ri

wan-da-ni-ta u-ku-ri kur-kur-ta(i)- al-la u - - la-li kab-gi al-lib-

gi i-rit mur-nu-u we-al-ta tib-ti-i-ya u - - - nu-ga

kab-i-li u-nu-gat ak-li am-am-me-li uk-lal tu-nu-ni-ta-ka

ha-nu-ka ka-li-ta-nil ni-ka-la nih(u)-ra-al ha-na ha-

x x x x x x x a-ti we-wa-ha-nu-ku

*Nota.* La versión del Kilmer es muy distinta a la de Wulstan. Se puede apreciar la repetición de ciertas líneas en un afán de calzar la letra con la música. Tomado de *The archaeomusicology of the ancient near east* (p. 122), por R. Dumbrill, 2005, Trafford.

Luego de los intentos de interpretación de Wulstan, Anne Draffkorn Kilmer, ayudada por Marcelle Duchesne-Guillemin, realizó una de las primeras interpretaciones de este himno, que alcanzó un amplio nivel de aceptación.

Kilmer interpreta cada *término* como un intervalo entre dos notas que debe interpretarse como un bicordio armónico, es decir, que ambas deben tocarse al mismo tiempo.

Kilmer (1974) expresa sus diferencias con la interpretación de David Wulstan, citando razones sobre la aún incógnita función del numeral posterior a cada *término*, ofreciendo la posibilidad de que dicho numeral represente la cantidad de veces que cada bicordio debe repetirse. Como resultado, su versión del himno corresponde a una homofonía a dos voces armonizadas mediante terceras, cuartas, quintas o sextas, cuya voz superior -presumiblemente- es cantada, y acompañada por una lira. (Ver figura 4.7).

Otro descontento que Kilmer tuvo respecto a las versiones anteriores de Wulstan, es la falta de esfuerzo por integrar la letra en la interpretación de la música, aseverando que “*la notación debe calzar la letra, o no hay mucho propósito en haber escrito la pieza en primer lugar*” (Kilmer 1974, p. 77). Encontrando las mismas dificultades que sus antecesores, la autora decidió explicar algunos símbolos y líneas como repeticiones, utilizando ideas como interpretar el vocablo “*ustamarri*” como “*refreno*”. Agregando que “*se dará un paso más lejos, interpretando istamarri se refiere solamente a la frase que cierra la canción*” (Kilmer, 1974, p. 77). Esto, junto con la interpretación del número 10 como una repetición en ese intervalo en particular, Kilmer logra calzar mayormente la letra con la música, siempre y cuando la interpretación de cada *término* sea monofónica. Por el contrario, Kilmer cita ejemplos de heterofonía en fuentes egipcias y griegas, sosteniendo que “[*estas prácticas egipcias y griegas*] *estaban en uso en el periodo Babilonio Antiguo, ca. 1750 A.C.*” (1974, p. 77) pero, no explica si es realmente el mismo sistema que se utilizaba en ambas regiones.

Según West, las referencias que Kilmer utiliza para justificar su versión, representan interpretaciones artísticas en las que el acompañamiento es más afín con una nota pedal, que, a una homofonía por intervalos considerados consonantes en occidente, y que no hay fuentes suficientes que avalen que esta forma de acompañar una voz haya existido entonces. West además argumenta que “*sería extraño contar con una notación capaz de expresar sólo acordes y no notas*

*sueltas, es posible que términos ocasionales como hapsema sean utilizados para notas sueltas, pero esto es poco probable*” (West, 1994, p. 173), y señala que:

Kilmer construye su melodía a partir de la nota más aguda de cada acorde (...) la naturaleza de los intervalos disponibles determina que esta nota tiene que existir entre la cuerda 3 y la 7. Es decir que esta notación (...) es incapaz de tratar con una melodía vocal de un rango superior a una quinta. (West, 1994, p. 173)

Ahora bien, esta interpretación es una de las primeras que alcanzó un resultado musical que tenga sentido, aún existen muchos vacíos para aceptar su versión como la definitiva del himno.

Dumbrill (2017) cita usualmente a Kilmer para referirse a la decisión de que la tabla corresponde a una melodía acompañada, como una excusa para justificar la inclusión de bicordios homofónicos, calificando la decisión como “*forzada*”.

Para finalizar, podemos suponer las razones que llevaron a Kilmer a decidir que la voz superior fuese interpretada por una voz, a través de una entrevista realizada por Janet Smith, en la que Kilmer comenta lo siguiente refiriéndose a la tablilla H6.

David (ayudante de Kilmer) en algún momento observó los intervalos trazados y dijo: “¡Oh, esto parece algún tipo de movimiento conjunto!” Por supuesto, yo no sabía qué era el movimiento conjunto. Conjunto simplemente significa una línea de notas que no salta por toda la escala. Al trazar estos bicordios en papel, las notas superiores de cada intervalo se mueven de una manera musical y sensata. Por lo tanto, las notas superiores de los intervalos eran concebiblemente una melodía. Esto era muy prometedor. (*Anne Kilmer interview pt. 2, s. f.*).

La decisión de Kilmer se fundamenta en su observación de que la voz de manera natural tiende a presentar movimientos más melódicos o graduales, como lo menciona en la entrevista. Es

decir, la voz superior genera una línea melódica sin saltos en la escala y tiende a desplazarse hacia el séptimo grado de manera lógica.

### Marcelle Duchesne-Guillemín.

Figura 4.8

Partitura de interpretación de Marcelle Duchesne-Guillemín

L.5  
 kablite 3 irbute 1 kablite 2 [ešgi]  
 x - x - x - ħa - nu - ta ni - ya - a zi - we i - nu - te zu - tu - ri - ya  
 titimišarte 10 [uštamari]

L.6 A  
 titimišarte 2 zirte 1 šahri 2 šaššate 2 irbute 2  
 ta - si ki - la zi - i p - ri ħu - ma - ru - ħaf u - wa - ri wa - ri - da - ni - ta u - - ku - - ħ

L.7  
 embube 1 šaššate 2 irbute [1] šaššate [1] titar kabli 1  
 kur - kur - ta i - si - la u - la - ħ kab - gi si - i - x - gi i - ri x - x - nu - u

A L.8  
 titimišarte 4 zirte 1 šahri 2 šaššate 4 irbute 1  
 we - si ta - ni ħi - i - a u - nu - ga kap - - - i - - ħ u - nu - gat ak - ħ

B L.9  
 naat kabli 1 šahri [1] šaššate 4 šahri 1 šaššate 2  
 sm - sm - me - x - ħ uk - la tu - nu - ni - ta x - [x] - x ka ka - i - ta - ni ni - ka - la

C L.10  
 šahri 1 šaššate 2 irbute 2 kitme 2  
 ni - ħu - ra - si ħa - na ħa - nu - te - ħ at - ta - ya - la si a - tar - ri ħu - e - ħ

kablite 3 kitme 1 kablite 4 kitme 1 kablite 3 [or 4j]  
 ħa - nu - ka x - x - x - x - x - x - s a - ti - we - we ħa - nu - - - - - ku

Nota. A pesar de haber trabajado en la versión de Kilmer, la musicóloga francesa Marcelle Duchesne-Guillemín, acaba rechazando la hipótesis respecto a los bicordios. Tomado de *The archaeomusicology of the ancient near east* (p. 119), por R. Dumbrill, 2005, Trafford.

Guillemin interpreta cada *término* como una sucesión de notas, ya sea tomando dos notas extremas (ej: *La-Re*), o la serie de todas las notas intermedias (ej: *La-Sol-Fa-Mi-Re*). De ambas opciones, se decanta por la segunda, argumentando que la continuidad diatónica es más aceptable para el idioma musical de la voz cantada que grandes saltos disjuntos.

Respecto a los saltos que se originan entre un intervalo y otro, Guillemin utiliza cada numeral como una cantidad de notas *de paso* equivalentes al número escrito, oscilando entre la penúltima nota del intervalo de salida, seguida de notas adyacentes (es decir, siempre diatónico). West señala que Guillemin llega a esta conclusión “*mediante una combinación de lógica Gala e intuición femenina*” (West, 1994, p. 174).

Inmediatamente West señala, que esta notación sería incapaz de señalar repeticiones de notas, agregando que “*esto sólo podría haber sido diseñado por una tradición musical en la que nunca se toque una nota más de una vez. Me aventuro a aseverar que una tradición así jamás ha existido (previa al serialismo)*” (West, 1994, p. 174).

La versión de la tablilla H6 de Guillemin (apreciable en la figura 4.8) se caracteriza por tener mucha gradualidad a lo largo de todo el tema. Cada vez que se presenta algún salto importante por ejemplo una cuarta descendente, se compensa con una gran cantidad de movimiento contrario gradual. Por otro lado, se presentan en reiteradas ocasiones tresillos y corcheas ligadas las cuales son representados fonéticamente con melismas.

### **Martin West.**

En 1994, West presenta otra idea, asumiendo que la nota más grave de cada intervalo pertenece a la línea melódica. Entonces su hipótesis, es que los números después de los *términos* indican la repetición del segundo miembro del intervalo (el más grave). Dumbrill opina que “*La melodía resultante es muy monótona. Por lo tanto, la pregunta de por qué se habrían molestado en escribir tal monotonía, invalida su tesis*” (Dumbrill, 2005, p. 120).

### Figura 4.9

*Interpretación de West de 1993 de la línea melódica en H6*



*Nota.* West, al igual que Kilmer, hace la hipótesis de que el numeral significa una repetición, pero en este caso, de la nota más grave de cada intervalo. Producto de esto, se puede apreciar una estabilidad en la línea melódica. Tomado de *The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts* (p. 177), por M. L. West, 1994, Music & Letters.

También es importante señalar que otros académicos, como Kilmer y Smith Cerny, Thiel, y Arndt-Jeamart, sostienen la idea de que la notación indica que ambos miembros de los intervalos deben ir juntos como armonía, y que la numeración representa la cantidad de veces que el acorde debe repetirse. Sin embargo, el resultado aquí también es pobre, y no podemos suponer que aquellos pueblos antiguos fueran tan poco imaginativos (Dumbrill, 2005)

## Richard Dumbrill.

Figura. 4.10

Himno a Nikkal H6 transcripción de R. Dumbrill

The image displays a musical score for the hymn 'Himno a Nikkal H6' by Richard Dumbrill. The score consists of six staves, numbered 5 through 10, written in a 3/8 time signature. The music is transcribed in a single melodic line with lyrics written above the notes. The lyrics are in a Semitic language, likely Akkadian, and include terms such as 'qablite', 'irbute', 'šahri', 'sassate', 'zirte', 'embubu', 'nidqabli', 'titimisarte', 'šahri', 'sassate', 'irbute', 'kitme', and 'qablite'. The score includes various musical notations, including triplets (indicated by a '3' over a group of notes), first and second endings (indicated by '1' and '2' over notes), and a double bar line with repeat dots. The final measure of the sixth staff is marked with a question mark and the word 'uštamari?'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

*Nota.* Dumbrill trabaja con una concepción totalmente distinta del modo utilizado, considerando una escala eneatómica descendente, y el numeral como una prolongación de la última nota de cada término. Destaca en su versión la falta de un acompañamiento, ya que Dumbrill concibe la pieza para canto a capella. Tomado de *Semitic Music Theory (from its earliest sources till the dawn of Christianity)* (p. 65), por R. Dumbrill, 2019, ICONEA.

Luego de las propuestas de West, pasaron varios años antes de que se restableciera el interés por traducir la tablilla H6. El musicólogo inglés/francés Richard Dumbrill escribe una serie de artículos, realizando una interpretación completamente distinta, tanto de las tablillas de los

himnos hurritas, como de las tablillas complementarias sobre teoría musical semita. **Dumbrill, en numerosas ocasiones, acusa un sesgo “occidental” de los investigadores anteriores.**

En primera instancia, Dumbrill rechaza que los himnos descritos en estas tablillas, sean necesariamente acompañadas de una lira. Señalando que:

La palabra *zamaru* es también un verbo. El CAD (siglas en inglés de “Diccionario Asirio de Chicago”) lo define como “cantar (una canción, con o sin acompañamiento instrumental)”. También añade *suzmuru* “interpretar por cantantes (y otros instrumentos)” pero esta última es sólo una sugerencia del CAD y no existe ninguna instancia escrita de esta palabra en textos antiguos” (...) En el caso de que un instrumento sea utilizado, el texto lo señala. (2019, p. 63)

Dumbrill indica:

“Los eruditos que señalan [acompañamiento instrumental] están falsificando, una vez más, la evidencia, para hacer que h.6 encaje con su interpretación fallida del texto CBS 10996. Además (...) un acompañamiento instrumental sería incongruente con la naturaleza privada de la plegaria de esta joven mujer, pidiendo a la diosa Nikkal por fertilidad”. (Dumbrill, 2019, p. 63).

Esta nueva visión de las interpretaciones anteriores de H6, permite apreciar que existen diversos ángulos para observar este hallazgo de manera crítica, recordando que **no podemos asegurar que ninguna de estas interpretaciones es concluyente**, ni más certera que otra, ya que, se trata sólo de intentos de acercarse a un conocimiento que, por la naturaleza misma del objeto de estudio, permanecerá esquivo.

Dumbrill, contrario a otros, reinterpreta los textos CBS 10996 y UET VII, llegando a la conclusión de que el modo *nid qablim*, es un modo eneatónico descendente (*E-D-C-B-A-G-F-E-*

D). Y que cada intervalo representa una secuencia diatónica entre estos modos, similar a Guillemín. Esto resulta en secuencias de quintas y terceras diatónicas graduales yuxtapuestas, que por efecto genera una monodía. En cuanto a métricas, Dumbrill asevera:

Los compositores hurritas no habrían diseñado un método críptico y complejo con el cual expresar ritmos, después de todo, las indicaciones musicales están ahí para iluminar y no para oscurecer. También asumimos que en esta interpretación, cada nota de las terceras y quintas melódicas son iguales en duración. Nuestra propuesta es que la última nota de cada intervalo melódico es prolongada por una cantidad indicada por el número que le sigue. (Dumbrill, 2019, pp. 63-64).

Por lo tanto, Dumbrill ofrece la hipótesis de que cada número representa una longitud, que, para el lenguaje musical occidental, corresponde a una unidad por número. En este caso, Dumbrill utiliza la negra (figura) como unidad, por lo que, el número 3 añadiría tres negras, o lo equivalente a una blanca con punto. Ejemplo: “*qablite* 3 = A (ε) G (ε) F (ε) E (ε) D (η)”.

Así, Dumbrill (2019) ofrece una versión *tonalizada* de lo que se interpreta de los símbolos expuestos en H6. Aunque reconoce las limitaciones de este método, sugiere que este sistema probablemente fue insatisfactorio en su época, basándose en la ausencia de ejemplos de esta notación en otras obras musicales interpretadas, fuera de las ruinas de **Ugarit**. Los mismos desafíos que se encuentran en otras versiones también persisten en la suya. Según su hipótesis, este sistema sería incapaz de representar notas repetidas. Además, Dumbrill no aborda cómo la letra se ajustaría a la melodía en su interpretación.

Dumbrill basa la legitimidad de su interpretación en la recepción positiva que ha tenido entre otros grupos musicales, particularmente músicos del *maqam* oriental. Cita comentarios de estos músicos que resaltan la similitud de esta versión con la práctica de improvisación. Afirma al respecto: “*Ellos corrigieron la entonación diatónica de mi melodía a lo que hubiera sonado correctamente. (...) Estos músicos, con una tradición de más de 3000 años, reconocieron H6 como parte de su herencia*” (Dumbrill, 2017, p. 118). Aunque esta evidencia puede considerarse

circunstancial, no podemos subestimar el impacto de la tradición oral en la evolución de la música a nivel mundial. Por lo tanto, **no sería ilógico pensar que la interpretación de una composición escrita como H6 haya sido transmitida de manera oral a lo largo de tres milenios**. Si bien, la correlación entre la cercanía geográfica de estas dos tradiciones, puede suponer una cierta herencia, debemos recordar el cosmopolitismo de una ciudad como **Ugarit**, en el cual, probablemente la música ha sido sujeta a un fuerte sincretismo, por lo que aún no podemos asegurar que la relación que encuentra Dumbrill constituya una prueba certera de que su versión es más aceptable.

Dumbrill (2017) afirma que su interpretación difiere de las versiones establecidas, pero sostiene que es completamente consistente. La razón detrás de esto es que, a diferencia de la versión de Kilmer, su interpretación no presenta puntos que prueben lo contrario, ni contradice la descripción general de la teoría presente en todos los textos disponibles.

Sin embargo, en estas afirmaciones, se pasa por alto el hecho de que se ha descuidado la labor de alinear la letra de la canción con su interpretación, a menudo argumentando que esto *"requeriría un trabajo separado"* (Dumbrill, 2019, p. 64). Kilmer ya ha destacado la importancia de que el texto encaje en el trabajo en conjunto. Además, las ejecuciones que se realizaron de la propuesta de Dumbrill, tiende a concordar la letra sin prestar atención a la separación de diferentes palabras en cada frase musical. **Una interpretación de esta índole, que omita la conexión entre la letra y la música, se considera a criterio de los seminaristas, susceptible de ser cuestionada.**

De esta manera, **se puede apreciar que a pesar de haberse presentado diversas propuestas musicales para la tablilla H6, ninguna puede considerarse completamente certera**. Sin embargo, todas han contribuido a la comprensión de lo que podría haber sido. Además, es importante tener en cuenta que, con el paso del tiempo, podrían surgir nuevos hallazgos que faciliten su decodificación.

**Capítulo V: Composiciones y  
arreglos personales inspirados en  
el Himno a Nikkal**

## Consideraciones Iniciales

Uno de los objetivos del presente seminario de título, consiste en la **creación musical**. En este contexto, cada integrante del grupo hace referencia de las propuestas musicológicas que existen en torno al **Himno a Nikkal**. De esta manera, las piezas toman como inspiración algún aspecto trabajado en este texto, ya sea la estructura modal, o incluso algún motivo extraído de alguna versión en específico.

El fin de este apartado, es componer una pieza enfocada hacia diversas agrupaciones instrumentales, vocales o instrumento sólo, como una forma de vincular el conocimiento obtenido durante el transcurso de este estudio, con el oficio musical.

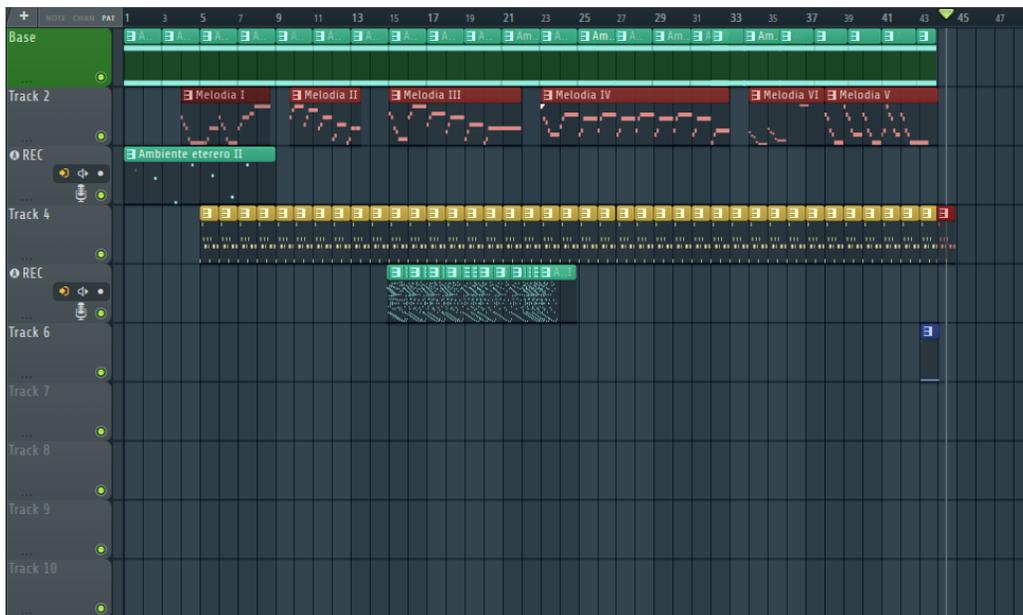
Es importante para cada composición, mantener algún elemento o componente esencial del **Himno a Nikkal**, para conservar parte de la esencia de la tablilla. Sin embargo, creativamente las opciones son ilimitadas.

Finalmente, cabe mencionar que la información contenida en este texto y capítulo particular son un resumen muy breve, los archivos, como audios y partituras completas, se encuentran alojados en los anexos adjuntos en el pendrive.

## Francisco Astudillo Astudillo

Figura 5.1

*Sesión Demo Himno a Nikkal*



*Nota.* Captura sesión Digital Audio Workstation FL Studio. Elaboración propia.

Figura 5.2

*Instrumentos virtuales y organización del Demo*



*Nota.* Collage de capturas de instrumentos virtuales Digital Audio Workstation FL Studio. Elaboración propia.

## **Nombre de la pieza.**

Demo 0 Himno a Nikkal.

## **Instrumentación.**

La instrumentación corresponde a los VST (Virtual Studio Technology) el cual es un plug-in de audio en una interfaz de software que integra sintetizadores y efectos dentro de las estaciones de trabajo en audio digital (DAW). (Steinberg, 1996). Los VST y las tecnologías similares ocupan procesamiento de señales digitales para simular el hardware tradicional del estudio de grabación en un software.

Los VST ocupados son los siguientes: Sakura, Toxic Biohazard, FPC, Poizone y Morphine.

## **Observaciones.**

Principalmente mi intención en esta versión fue ocupar las herramientas tecnológicas de la sintetización digital a través de la DAW “FL studio 21”, la inspiración de esto es la música de Isao Tomita, Jean Michelle Jarre, disclosure, Bjork y Portishead. cada uno de estos incursionando en nuevas sonoridades explorando la vasta posibilidad de la sonorización digital.

El efecto es lograr a través de la sintetización una nueva sonoridad a través de los distintos timbres logrados por los VST tratando de emular el ambiente etéreo y dejando un patrón de base de trip hop.

Basado en la versión de Richard Dumbrill y en la adaptación de Mariano Torres.

**Carolina Cofré Silva - Bastián Mejías Gijón**

**Figura 5.3**

*La Diosa Nikkal y su legado*

**Tiempos Fértiles**  
(La Diosa Nikkal y su Legado )

Bastián Benvenuto Gijón  
Carolina Cofré Silva

The musical score is written in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system includes Duduk, Bombo 1, Pandero 2, and Arpa. The second system includes Dk., Bm. 1, Pand. 2, and Arp. The Duduk part begins with a melodic line in the first measure of the second system. The Bombo 1 and Pandero 2 parts provide a steady rhythmic accompaniment. The Arpa part provides harmonic support with chords. The Dk. part features a melodic line with some grace notes. The Bm. 1 part continues the rhythmic accompaniment. The Pand. 2 part continues the rhythmic accompaniment. The Arp. part continues the harmonic support.

©

*Nota.* Primera plana de la partitura de Bastián Benvenuto y Carolina. Elaboración propia.

**Título de la pieza.**

Tiempos Fértiles, La Diosa Nikkal y su legado.

**Instrumentación.**

Duduk, Bombo legüero, Pandero, 2 Violines, Arpa.

**Observaciones.**

La obra está basada en la composición “Himno Hurríta” de Michael Levy. En la elaboración de esta obra musical, se han escogido con precisión instrumentos particulares, entre los que destacan el Duduk, la Percusión con el Bombo y el Pandero, así como el insinuante sonido del arpa. La elección de la tonalidad La menor no sólo añade una profunda melancolía, sino que también aporta un matiz emotivo que se alinea de manera excepcional con la naturaleza mística del Duduk, conocido por su capacidad para suscitar emociones intensas y conmovedoras.

El uso del arpa en la composición no es casual; más bien, se busca representar de manera simbólica una lira, otorgando un matiz único y solemne a la composición, además de concebir elementos distintivos y conmovedores. La habilidad del arpa para transmitir emotividad y sus matices armónicos se convierten en un vehículo de expresión de la armonía de la obra.

La estructura de la obra se divide en tres partes, cada una con su propia identidad y desarrollo temático. Sin embargo, la magia acontece en la sección final, donde estas partes convergen y se entrelazan, dando lugar a una síntesis armoniosa que retoma el tema y motivo principal, aquel distintivo del himno que está basada esta composición.

En su conjunto, esta pieza se erige como un testimonio sonoro de la búsqueda de una expresión artística única y conmovedora, donde la elección meticulosa de instrumentos, tonalidades y estructuras narrativas se fusionan para crear una experiencia auditiva que captura la esencia emotiva y mística que se persigue en la obra.

# Antonio Campos Pradenas

Figura 5.4

Himno a Nikkal

Score

## Himno a Nikkal

H. 6

Dumbrill, 1998  
Antonio Campos

$\text{♩} = 90$

Flauta traversa 1

Flauta traversa 2

Acoustic Guitar

Cello

Flauta Tr. 1

Flauta Tr. 2

Ac. Gtr.

Vc.

Nota. Primera plana de la partitura de Antonio Campos. Elaboración propia.

**Nombre de la pieza.**

Himno a Nikkal.

**Instrumentación.**

Dos flautas traversas, guitarra acústica, cello.

**Observaciones.**

La composición consiste en una reversión del himno a Nikkal H6, basado en la versión propuesta por Richard Dumbrill. La cual está formulada para instrumentos contemporáneos a nuestra época modernizando y poniendo en contexto a los tiempos actuales dicha obra.

Su agrupación instrumental fue pensada para un conjunto de cámara.

En la composición se trabajó sobre los parámetros de la armonía occidental en base a la tonalidad de Rem, en disposición cerrada con el fin de tener un empaste sonoro sin disgregar instrumentos por separación interválicas sobre la octava. Se ocupa de la melodía principal de R. Dumbrill como base (cantus firmus) para que desde allí se solvente el trabajo de armonización por terceras o quintas generando segundas voces. Cabe mencionar que se ocupan técnicas contrapuntísticas con el afán de generar contracantos (segundas melodías) ejecutadas por el violonchelo.

El acompañamiento arpegiado en corcheas por la guitarra le otorga la base, pulso regular y subdivisión rítmica sobre toda la obra. En resumen, se utilizaron técnicas de armonía y contrapunto para generar una reversión con la esencia de armonía tonal y ornamentos contrapuntísticos de diversas especies.

# Emmanuel Chañillao Reyes - Bastián Soto García

Figura 5.5

*De Ugarit al Barroco*

## De Ugarit al Barroco

Bastian Soto  
Emmanuel Chañillao

♩ = 60

6

1. 2.

10

*Nota.* Primera plana de la partitura de Emmanuel Chañillao - Bastián Soto. Elaboración propia.

**Nombre de la pieza.**

De Ugarit al Barroco.

**Instrumentación.**

Clavicordio.

**Observaciones.**

El objetivo del tema fue usar recursos rítmicos encontrados en la versión hurrita de Dumbrill y combinarlos con elementos característicos del periodo Barroco para así lograr una versión más barroca del himno hurrita.

Una de las cosas que pudimos notar en la versión de Dumbrill es que pareciera estar en una escala de Lab menor armónico debido a que las notas presentadas en un comienzo responden a dicha escala (Lab, Sib, Dob, Reb, Mib, Fab, Sol), sin embargo, esto sólo serían las notas utilizadas, debido a que el tratamiento que utiliza para las notas no responde a la armonía convencional tonal.

Por otro lado, también utilizamos recursos rítmicos encontrados en la versión de Dumbrill como puede ser la agrupación de dos corcheas y una nota larga, como por ejemplo una negra o blanca, es de hecho, la célula rítmica más presente en toda la versión de Dumbrill. Los recursos extraídos del barroco fueron, para empezar la instrumentación, ya que, el clavicordio es un instrumento muy característico de dicho periodo, debido a que en esta época aún no se masificó el piano.

El contrapunto a dos y más voces fue muy característico de este periodo, no porque en los periodos de la música posteriores no se utilizarán o tuvieran menos relevancia. El contrapunto fue muy utilizado en la historia de la música, sin embargo, es en el periodo barroco en el que este recurso se masifica. Además, la composición nuestra fue trabajada de manera tonal, lo cual la sitúa en un periodo más moderno de la música, en comparación a la tabla H6.

## Diego Coray Ancamil

Figura 5.6

*Hurrian Hymn no. 6 para guitarra.*

### Hurrian Hymn no.6 para guitarra

Diego Coray Ancamil  
-versión para guitarra

Guitarra acústica

Guit. ac.

Guit. ac.

Guit. ac.

Guit. ac.

Guit. ac.

Guit. ac.

*Nota.* Primera plana de la partitura de Diego Coray. Elaboración propia.

**Título de la pieza.**

Hurrian Hymn N° 6 para guitarra.

**Instrumentación.**

Guitarra.

**Observaciones.**

Basado en la versión de Michael Levy bajo el nombre de “Hurrian Hymn N°.6” (c.1400BCE) – Ancient Mesopotamian Musical Fragment, disponible en Youtube, interpretada únicamente por una lira, instrumento de cuatro a siete cuerdas el cual se ejecuta mediante una uñeta que ataca y da movimiento a la o las cuerdas del instrumento según lo decida el intérprete.

Asocié inmediatamente el timbre y registro de la lira, con el de la guitarra acústica de seis cuerdas, de esta manera fue transcrita la versión de Levy desde y para la guitarra acústica. En el camino de reproducir las melodías de la lira en la guitarra, me enfrente a desafíos como el de decidir en qué posición de la guitarra ejecutar las melodías del himno. Por ejemplo, no es lo mismo hacer la nota Re usando la cuarta cuerda al aire, que, pulsando el quinto espacio de la quinta cuerda, ya que aun siendo ambas notas las mismas, estas poseen cualidades de duración y de proyección del sonido diferentes. Además de impactar en la forma en cómo se ejecuta la nota y por ende en la articulación para llevar a cabo la frase melódica. Al momento de querer representar el himno en el sistema de notación musical actual, me fue necesario decidir respecto al uso o no de la herramienta del compás, si bien la versión de Levy posee un pulso bastante regular, decidí no usar dicho recurso ya que a mi criterio limita el movimiento melódico de las frases del himno. Ellas están bien definidas e interactúan entre sí desarrollando el discurso del himno de manera clara. Los recursos musicales que más gusto me causaron fueron, la ejecución de dos notas al unísono con un intervalo de quinta a manera de exposición y de conclusión de un momento musical, a mi percepción. Y el trino de una duración considerable que sólo sucede una vez en el himno musical.

# Álvaro Cruz Mas

## Figura 5.7

Himno a Nikkal H6

### Himno a Nikkal H6

Basado en la interpretación de Richard Dumbrill de 1998

Richard Dumbrill  
Arr. Álvaro Cruz Mas

The musical score is for the piece 'Himno a Nikkal H6' and is arranged for a symphony orchestra. It is written in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score includes parts for 2 Flautas, 2 Clarinetes en Bb, Glockenspiel, Violín I, Violín II, Viola, Cello, Contrabajo, and Piano. The Violín I part begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line starting in the third measure. The Violín II part has a sustained note with a tremolo effect. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cello and Contrabajo parts play sustained notes, with the Contrabajo marked 'pizz.' (pizzicato). The Piano part features a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes, with forte (f) dynamics in the later measures.

Signografía musical por Álvaro Cruz Mas

Nota. Primera plana de la partitura de Álvaro Cruz. Elaboración propia.

**Título de la pieza.**

Himno a Nikkal H6.

**Instrumentación.**

Dos Flautas, dos Clarinetes en Sib, Glockenspiel, dos Violines, Viola, Violoncello, Contrabajo y Piano.

**Observaciones.**

La pieza consiste en un arreglo para orquesta juvenil y/o formativa, basado en la propuesta de Richard Dumbrill, donde se tomó como referencia la melodía. En esta última, se hicieron una serie de modificaciones que tuvieron como principal criterio, el ser apta para ejecutar en una orquesta formativa en Chile, junto con lograr un sonido más cercano a ese tipo de agrupaciones. A continuación, se mencionan estos cambios:

En primer lugar, se ajustó la mensuración al compás de 4/4; segundo, se tonalizó la melodía con eje en la nota Re; tercero, se rescataron los motivos que se consideran más relevantes y se creó una melodía propia, pero con el carácter de la sonoridad de Dumbrill; finalmente, se incorporó una introducción de dos compases.

Respecto al arreglo, se pensó para una agrupación cuyos instrumentos son, en general, comunes en este tipo de agrupaciones. Además, en la orquestación empleada se utilizó como principal criterio, considerar la forma de la melodía y sus cortes de frase. De esta manera, como cambian los motivos en los compases 13, 17 y 32, esto se ve reflejado en la configuración instrumental.

# Camilo Cuevas Donoso

## Figura 5.8

*Canto espiritual a Nikkal*

### Canto espiritual a Nikkal

Basado en la versión  
Anne Kilmer (1972)

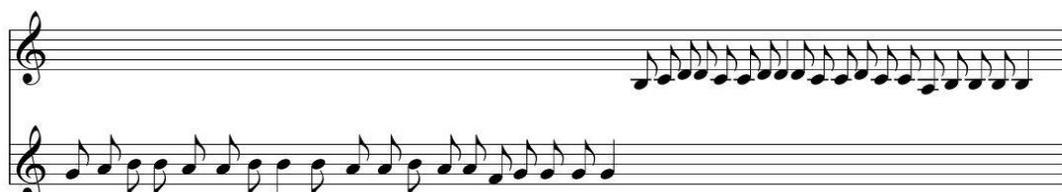
Camilo Cuevas

*Introducción*

Clarinete en Sib



Tenor



ka nu ta ni ya sha si we shi nu ke zu tu ri ya u bu ga ra



ku dur ni ta sha kil ra zi li shi ri hu ma ru hat u wa ri, hu ma ru hat u wa ri



*Declamado*

wan da ni ta u ku ri kur ku ri sha la u - la li ka pi a li ki shi ri tu shu nu we sha ta ti ki shi ra

*Nota.* Primera plana de la partitura de Camilo Cuevas. Elaboración propia.

## **Título de la pieza.**

Canto espiritual a Nikkal.

## **Instrumentación.**

Clarinete en Sib, Voz Tenor.

## **Observaciones.**

Este arreglo está basado principalmente en las transcripciones de Anne Draffkorn Kilmer y pinceladas de David Wulstan. La pieza conserva la melodía superior propuesta por Kilmer para las “estrofas” y para los “coros” se utiliza la homofonía con la interválica que también ella propone, armonizada por terceras, cuartas, quintas o sextas. Debido a la monotonía de la música, el tercer coro está a la octava como segunda vez para luego utilizar los 3 primeros “términos” de la versión de Wulstan, pero en vez de utilizar solo una línea melódica, se opta por armonizar a dos voces con la interválica utilizada por Kilmer, para dar clímax antes del último “coro”, las voces se despiden por separado.

La pieza conserva la voz cantada, sin embargo, se utiliza un clarinete en vez de una lira como lo propone Kilmer. No obstante, no todo el arreglo está homofónico a dos voces, ya que está inspirado en cánticos espirituales o rezos cantados, los cuales eran antifonales, donde el cantor o la persona que iniciaba el canto improvisaba la letra ritmo y melodía, mientras que el coro o la congregación repetía o respondía con otra letra. En este caso, no hay cifra de compás, ya que el tempo y la agógica debe ser acordado por los ejecutantes para generar la idea de improvisación, ni tampoco indicaciones de matices o acentos, creando así una versión distinta cada vez que se toca, pero, lo que sí está determinado, es la melodía y la letra. Las voces se unen en el momento del “coro”, demostrando así el canto o plegaria de todos los participantes a Nikkal. Para dar a entender que el clarinete también canta, hay secciones declamadas por la voz mientras que el clarinete continúa con la línea melódica.

El arreglo busca que los ejecutantes sean participantes del rezo a Nikkal, es por eso que se dan libertades a acordar entre los ejecutantes. Lo ideal es que sea cantado por una voz (independiente del registro) más un instrumento melódico. El arreglo no necesariamente está sujeto al clarinete, sino, al instrumento de aquellos que quieran tocarlo.

# Camilo Hernández Montero

Figura 5.9

*A Nikkal, 2000 años en el futuro*

## A Nikkal, 2000 años en el futuro

Seminario de título

Camilo Hernández Montero  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
Santiago, noviembre de 2023

♩ = 64

5

9

12

16

*p*

*mp*

*mf*

Red.

\*

Nota. Primera plana de la partitura de Camilo Hernández. Elaboración propia.

**Título de la pieza.**

A Nikkal, 2000 años en el futuro.

**Instrumentación.**

Piano Solo.

**Observaciones.**

Se utiliza la versión de Kilmer, principalmente haciendo hincapié a las críticas de Richard Dumbrill respecto al enfoque excesivamente occidentalizado de las interpretaciones posteriores a la suya, pero para aprovechar este hecho y crear una rendición occidental de una suerte de “interludio” que emplea la melodía de Kilmer como motivo.

La única inspiración que puedo citar sería sobre el Interludio del Ceremony of Carols del compositor Benjamin Britten. En el cual utiliza un concepto parecido con el motivo principal.

# Igor Hernández Vivanco

Figura 5.10

*Himno a Nikkal*

## Himno a Nikkal

Basado en la transcripción de  
Richard Dumbrell (1998)

Igor Hernández Vivanco  
(1986-)

The musical score is for three clarinets in B-flat (Cl. I, Cl. II, Cl. III) in 7/4 time. It consists of nine measures, divided into three systems of three measures each. The first system (measures 1-3) has a tempo of ♩=54 and a 2-2-3 measure signature. The second system (measures 4-6) has a tempo of ♩=63. The third system (measures 7-9) has a tempo of ♩=72 and a 3-2-2 measure signature. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together. Measure numbers 3, 6, and 9 are indicated at the start of their respective systems.

*Nota.* Primera plana de la partitura de Igor Hernández. Elaboración propia.

## **Nombre de la pieza.**

Himno a Nikkal.

## **Instrumentación.**

Tres Clarinetes en Sib.

## **Observaciones.**

La propuesta emula el continuo musical de oriente, una suerte de suceso eterno al que los intérpretes musicales acceden, forman parte y luego aprecian contemplativamente, al sustraerse. Su inspiración discurre al estudio de la transcripción de Richard Dumbrill de 1998. Mesurada en 7/4, esta pieza relaciona la idea rítmica del siete con los sonidos disponibles y pertenecientes a la escala oriental que se modifica intermodalmente. La melodía “orientalizada” y variada se ubicó como eje central de la composición, en la voz II de la pieza. Ornamentada de manera superior e inferior mediante la imitación de motivos, tanto canónica como libremente, en *stretto*; ocurre en primera instancia “a la blanca”, luego a distancia de negra y finalmente “a la corchea”, el pulso esta vez queda desplazado lo que genera síncopas.

Se utilizaron madrigalismos sugerentes a la conjunción de tres trabajadores venidos desde distinto “lugar”. Cada una de sus voces melódicas representa a uno de estos jornaleros que, relacionándose en modo “temporero de labores agrícolas” (referido a la naturaleza y atributos de la Diosa Nikkal de Ugarit, a la que el Himno homenajea y se dirige), confluyen aunando esfuerzos en una faena campestre de cosecha, a pulso rural, también en cuanto a la narración musical se refiere.

Se trata discurso elaborado en tres secciones evasivas a lo tonal, cada una de ellas delimitada por momentos de conjunción por adición, pseudo acordales, triádicas. Estas ocasiones de encuentro exponen tensionalidad *in crescendo*, como si de súplicas y/o ruegos cada vez más afectados se trataran. En conjunto esgrimen una gran pregunta: ¿qué podemos esperar de nuestros esfuerzos, oh venerada Nikkal, en este tiempo de cosecha?

Finalmente, y como refuerzo a la idea del trabajo agrario común, el planteamiento decantó en una unicidad tímbrica, en tres clarinetes en Sib.

# Lukas Medina Johnson

Figura 5.11

*Versión de la H6 "Himno a Nikkal" Ugarit*

Score

## Versión de la H6 "Himno a Nikkal" Ugarit

Lukas Medina

The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece in 2/4 time, with Flute, Lyre, and Percussion staves. The second system starts at measure 5 and continues in 2/4 time. The third system starts at measure 9 and features a key signature change to 3/4, then 2/4, 5/4, and 3/4, with a corresponding change in the Percussion staff.

*Nota.* Primera plana de la partitura de Lukas Medina. Elaboración propia.

**Nombre de la pieza.**

Himno a Nikkal.

**Instrumentación.**

Flauta, lira y percusión.

**Observaciones.**

Esta pieza esta intenta emular la esencia y los patrones rítmicos característicos del himno a Nikkal, basado en la interpretación de Dumbrill, con una ambientación inicial en la lira, con notas largas, para luego dar inicio a una melodía de carácter descendente y ascendente, con una sonoridad modal muy similar al modo frigio, para una comprensión más occidental de esta música, la cual se regía por parámetros totalmente diferentes.

# Marla Molinett Castro

## Figura 5.12

Himno

### Himno

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a tempo marking of  $\text{♩} = 50$ . It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a four-measure rest in the treble staff, while the bass staff plays a steady eighth-note accompaniment. The melody enters in the fifth measure of the first system. The score includes various rhythmic patterns such as eighth-note runs, quarter notes, and half notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

*Nota.* Primera plana de la partitura de Marla Molinett. Elaboración propia.

**Nombre de la pieza.**

Himno.

**Instrumentación.**

Dos Arpas.

**Observaciones.**

Pieza basada en patrones rítmicos convencionales de la región de los Hititas, 2.000 a. C. aprox. con eje modal en Mi Frigio. Obra hecha para dos arpas, inspirada en la sustancia agua, representante de la vida como la diosa fructífera y proveedora, Nikkal.

**Alejandra Romero Caro**

**Figura 5.13**

*Himno a la Diosa Nikkal*

# Himno a la Diosa Nikkal

## Tabilla H. 6

Basado en versiones de:  
Richard Dumbrell,  
Anne Draflak Kilmer  
Marcelle Duchesne-Guillemin

Arreglo: Alejandra Romero

The musical score is presented in two systems. The first system contains two grand staves, labeled 'Arpa I' and 'Arpa II'. Each grand staff consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system contains two grand staves, both labeled 'Ap.'. Each grand staff also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and slurs. The score is written in a standard musical notation style.

©

*Nota.* Primera plana de la partitura de Alejandra Romero. Elaboración propia.

**Título de la pieza.**

Himno a la Diosa Nikkal.

**Instrumentación.**

Dos Arpas.

**Observaciones.**

Arreglo basado principalmente en la transcripción de Richard Dumbrill, donde toma el criterio de sucesión diatónica de Marcelle Duchesne-Guillemin y la armonización de dos voces por terceras, cuartas, quintas o sextas de Anne Draffkorn Kilmer, a su vez se agregan elementos nuevos, como, una melodía acompañando en el bajo, con la finalidad de traer un concepto familiar de la actualidad.

Dentro de la idea creativa entraba la motivación de mezclar diferentes arreglos ya existentes como forma de experimentación musical.

El arreglo está pensado para dos arpas, el motivo de esta elección, es porque son instrumentos modernos que tienen cierta semejanza con la lira, la cual, según Anne Draffkorn Kilmer, era supuestamente el instrumento que se utilizaba para el himno junto a la voz, en este caso, la voz fue reemplazada por otra arpa, con la intención de hacer un arreglo instrumental.

Durante el arreglo, no se utiliza una cifra de compás específica, matices, dinámicas o acentos, de manera que los ejecutantes también tengan la libertad de experimentar con la interpretación.

Mariano Torres González

Figura 5.14

Versión Himno Nikkal

Version Himno Nikkal

Mariano torres

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Flute (top), Classical Guitar (middle), and Djembe (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) shows the flute playing a melodic line, the guitar providing harmonic accompaniment with chords, and the djembe playing a steady bass line. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) concludes the excerpt with similar instrumental textures. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective staves.

©Mariano Torres

Nota. Primera plana de la partitura de Mariano Torres. Elaboración propia.

**Nombre de la pieza.**

H6 hurrita song version.

**Instrumentación.**

Flauta traversa, tambor, guitarra (emulará una lira).

**Observaciones.**

Mi composición se basa en el uso de escalas eneatónicas descendentes empezando por la nota E y cuya nota más baja es D. Esto es algo que aborda Dumbrill en el libro “The Archaeomusicology of the Ancient Near East” y lo explica con el uso de una escala Eneatónica de (Nueve sonidos).

En una escala occidental existen siete notas, pero en este caso se le agregaría la 8va y 9na que actúa como una forma de sensible descendente (algo que se utiliza en mi composición), aparte como no existe alteración se le agrega a la composición un carácter modal. Me imaginé entonces que la nota más aguda que tenía que sonar era E y partir de eso crear melodías descendentes que tuvieran coherencia con un sonido arcaico propio de la cultura hurrita.

El tambor o djembe como está escrito en la partitura, tiene como objetivo llevar un ritmo constante e inmutable.

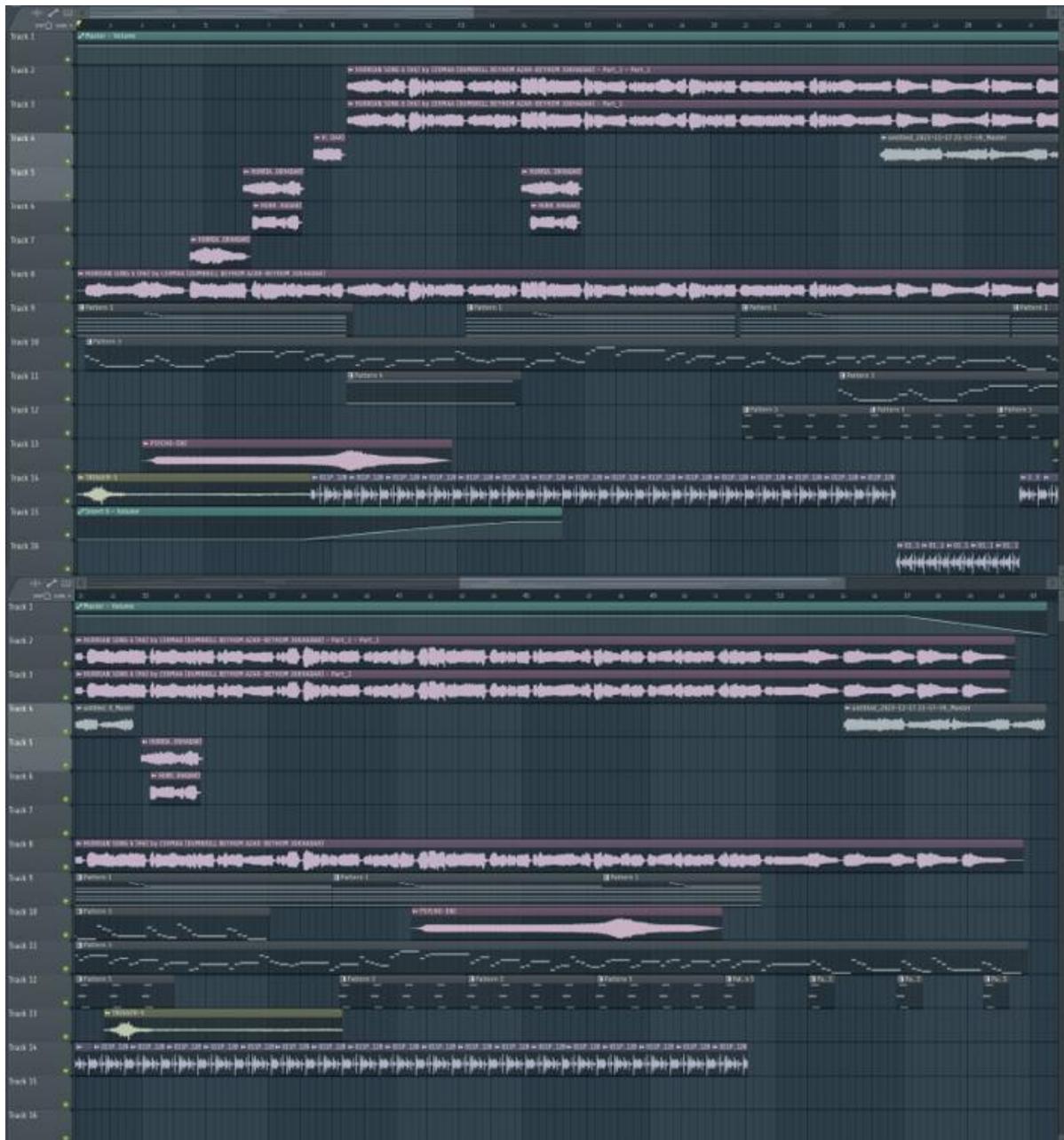
La guitarra que (emula el sonido de la lira) estaría haciendo un pedal de E octavado que a rato buscaría crear una melodía muy básica para contrapuntar la melodía de la flauta, también busca cambiar la nota pedal para darle un color distinto.

Finalmente hago una impresión histórica para generar una tensión que me lleve de vuelta al tono y finalizar la obra, esta opción simplemente fue un agregado estético. La obra además tiene una característica estética y es el uso de Delays computarizados para generar un ambiente sonoro que asemeje el eco de una cueva.

## Nicolás Urrutia Vásquez

Figura 5.15

Imagen referencial del proyecto “Himno a Nikkal” en el software de producción musical



Nota. Se puede apreciar la línea temporal del proyecto en dos partes. Se muestran los archivos de audio y las notas que reproducen los sintetizadores. Elaboración propia.

**Nombre de la pieza.**

Himno a Nikkal.

**Instrumentación.**

Se utilizan diversos archivos de audio como la versión del Himno de Richard Dumbrill, interpretada por Lara Jokhadar. También archivos de Ueberschall - Houseworx que es un CD recopilatorio de samples de los años 90s.

Además, se utilizan sintetizadores clásicos como el Roland D-50, Korg M1, Korg MS-20 y el Korg Mono-Poly.

**Observaciones.**

Esta interpretación del Himno a Nikkal tomó inspiración del trompetista estadounidense Jon Hassell, en particular, de su álbum "Aka/Darbari/Java: Magic Realism". Sumado con sonoridades del estilo musical *Ambient* en las manos de Brian Eno específicamente.

Se utiliza como pilar fundamental el audio de la intérprete Lara Jokhadar mientras todo el resto de elementos sonoros la acompañan. Por ejemplo, desde un comienzo aparece un *pad* (sonidos ambientales de sostenimiento prolongado) haciendo un acorde pedal que la acompaña hasta el final de la pieza. Luego, cerca del inicio, comienza a sonar una percusión con un efecto de delay aplicado, perdiendo la sensación de pulso del sample original. Todo esto mientras a través de la sobreexposición del audio de la cantante aparecen armonías inherentes a la música, es decir, de alguna forma en esta versión lo que hace es que la intérprete cante sobre ella misma dando como resultado armonías propias de la pieza.

**Capítulo VI: Dos propuestas de  
planificaciones del Himno a Nikkal  
para ser usada por profesoras/es  
de música y directores/as de  
agrupaciones musicales  
instrumentales**

El presente capítulo es una propuesta pedagógica para el curso de 7° Básico año escolar donde se aplica la unidad “Los sonidos que expresan” en la cual el Ministerio de Educación de Chile, (MINEDUC):

“...pretende que los y las estudiantes puedan conocer y comprender cómo la música ha tenido un rol importante en el proceso de hominización a lo largo de la historia, así como en la formación de culturas y civilizaciones en diversos contextos”. (MINEDUC, 2016, p.128).

Debido a que este estudio se enfoca en el Himno a Nikkal, tablilla descubierta 1.400 años antes de Cristo, a. C. siendo la primera partitura legible de la humanidad, es decir, la más antigua que se tiene conocimiento del mundo hasta el momento, lo cual coincide con los aspectos de esta unidad escolar, ya que, marca un precedente para la escritura de la música, cargando con historia y contextos culturales en la civilización humana.

**Figura 6.1**

*Tablilla H6, Himno a Nikkal*



*Nota.* Tablilla H6, con el Himno a la Diosa Nikkal. Tomado de *RedHistoria* [Imagen] por Marcelo Ferrando Castro, 2017, (<https://redhistoria.com/himno-a-nikkal-la-cancion-escrita-mas-antigua/>), Crédito: Creative Commons.

Esta propuesta pedagógica consiste en dos planificaciones para 7° Básico, una enfocada en el contenido pedagógico del aula y otra en agrupaciones musicales instrumentales.

Estas planificaciones contienen el material necesario para realizar las clases o ensayos que estime conveniente el profesor/a o el director/a, dependiendo de las clases que se disponga para llevar a cabo estos objetivos, el tipo de instrumentos musicales que se quieran ocupar para el montaje, así como también, se debe considerar las habilidades musicales de las niñas, los niños y jóvenes del establecimiento o espacio cultural para llevar a cabo la ejecución de un arreglo instrumental sugerido para este capítulo, basado en la versión de Anne Kilmer.

Nuestra propuesta contiene información y materiales de carácter:

1. Histórico cultural, contenido para el trabajo historiográfico con los estudiantes y/o músicos.
2. Materiales para un montaje musical, sugerencias de instrumentos, partituras, grabaciones de referencias.
3. Apoyos de diferentes vídeos para el proceso de refuerzo pedagógico musical del Himno a Nikkal.
4. Sugerencia de Pauta de evaluación con diversos indicadores para dejar registro del proceso de esta unidad.
5. Power Point, que consiste en una presentación con diapositivas, imágenes, letras y materiales para realizar las clases como sugerencias.

## **Sugerencia de Planificación de clase/s aula**

### **Nombre de la Institución Educativa.**

- Nombre del profesor/a.
- Fecha de la clase.
- Curso: 7° Básico.
- Unidad III: Los sonidos que expresan.

### **Duración de la clase en horas con minutos.**

Generalmente se cuenta con dos horas pedagógicas de una y media hora cronológica. Como ya se mencionó va a depender de cada grupo humano para planificar las actividades de clases que se estime conveniente.

### **Objetivo General.**

Conocer la cultura, religión y el contexto histórico relacionado a la tablilla H6 del Himno a la Diosa Nikkal, a través de las referencias e investigaciones musicales en el presente estudio.

### **Objetivos Específicos.**

1. Discriminar tres diferentes propuestas musicales basadas en el himno a Nikkal escrito en la tablilla H6, a través de la audición en clases.
2. Reconocer los instrumentos que participan en las audiciones musicales escuchadas.
3. Identificar elementos gráficos de la partitura del arreglo musical a trabajar en el ensamble instrumental.

### **Objetivo Transversal.**

Reconocer y reflexionar sobre la dimensión trascendente y/o religiosa de la vida humana.

### **Recursos requeridos para la clase.**

- Data/Proyector.
- Parlante.
- Computadores (sala de computación) o Celulares para los estudiantes.
- Power Point.
- Registros de Audiciones.

### **Inicio desarrollo de clases.**

### **Preguntas Previas de diagnóstico.**

#### *Clase 1.*

1. ¿Cuál creen ustedes que es la música más antigua del mundo?
2. ¿Cómo creen que escribían en la antigüedad y qué idioma utilizaban?

#### *Clase 2.*

1. ¿Qué instrumentos creen que existían en aquella época?
2. ¿Creen que las personas de Ugarit creían en más de un Dios?

#### *Clase 3.*

1. ¿Cómo imaginan que se cantaba en esa época?

Nota: Agregar otras preguntas que el profesor/a, director/a crea pertinente.

## Desarrollo de clases.

### *Clase 1.*

Contestar pauta de preguntas inicial sobre: cultura Hurrita, religión, la ciudad de Ugarit y dónde está ubicado Ugarit (se dará a conocer el contexto Histórico Cultural, con el fin de crear un sentido de pertenencia a las y los alumnos de 7° básico con respecto a la interpretación de el “Himno a Nikkal”). Todo esto se realizará a través de búsquedas en Internet, las cuales, dependiendo del establecimiento, se realizarán por medio de computadores (Sala de computación) o de teléfonos celulares en el caso de que se le permita.

### *Preguntas actividad.*

1. ¿Qué es Ugarit y dónde está ubicada?
2. ¿Qué hallazgo importante para la música se encontró en Ugarit?
3. ¿De qué pueblo era considerada la Diosa Nikkal?
4. ¿Cómo fueron los primeros sistemas de escritura?
5. ¿Para qué agrupación musical se creía que estaba escrito este himno?

### *Respuestas Pauta de pregunta.*

1. *“Ugarit está situado en Siria en la costa del mar mediterráneo, su nombre figuraba en numerosos textos egipcios, sin embargo, el paso de los siglos había sepultado sus vestigios bajo un cúmulo de arena borrando de la memoria todo rastro de ella, hasta que en 1928 fue descubierta accidentalmente por un agricultor sirio. Lo que el trabajador había encontrado eran las ruinas de unos de los reinos más prominentes del siglo 14 a.C.”*  
**(Capítulo III: Descubrimiento Ugarit).**
2. Según la información del **Capítulo III: Descubrimiento Ugarit** las tablillas *“...representan una gran evidencia para el desarrollo y comprensión del lenguaje musical primitivo”*. También se menciona que *“Esta tablilla fue la única de un grupo de alrededor*

de 29 ejemplares, el cual fue reformada a partir de tres fragmentos (...), los cuales estaban en suficiente buen estado para descifrar su lenguaje” (Dumbrill, 2019, p. 61). (**Capítulo IV: La tablilla H6, descubrimiento, hallazgos complementarios e interpretaciones**). Conocida como la tablilla H6 “Himno a Nikkal”, siendo la tablilla más antigua descifrada que contenga un lenguaje musical.

3. *La Diosa mesopotámica Nikkal fue una importante Diosa hurrita. Esta Diosa que era la esposa del Dios Luna y madre del Dios Sol obtuvo su nombre del sumerio NIN.GAL, que significa “Gran Señora” o algunas personas también lo interpretan como “Hermana Mayor”.* (**Capítulo III: Descubrimiento Ugarit**).
4. *“El sistema de escritura Cuneiforme, es de los más antiguos del mundo junto al jeroglífico. Este sistema de escritura que se desarrolló en el sur de Mesopotamia a comienzos del IIIer milenio a.C, consistía en una combinación de signos, grabados sobre arcilla cocida”.* (**Capítulo III: Descubrimiento Ugarit**). El nombre proviene de la palabra latina “*cuneus*” que significa “*cuña*”, y hace referencia a las muescas en forma de cuña.
5. La instrumentación de este himno es un tema de debate; algunos autores aseveran que el himno está compuesto para una voz cantada acompañada de un arpa (o lira de nueve cuerdas), mientras que otros debaten que la traducción del texto no sugiere necesariamente la existencia de instrumento acompañando a la voz. Se puede conjeturar que el origen de esta discrepancia se debe al limitado conocimiento que tenemos de la escritura Hurrita, lo cual puede prestarse para estos desacuerdos en su significado.

## ***Clase 2.***

Se realizará una presentación de diapositivas, las cuales contienen el contexto, geografía, religión e instrumentos Hurritas, añadiendo además un análisis poético del texto del Himno a Nikkal, por medio de imágenes y texto, con la finalidad de dar mayor información sobre lo investigado en la clase anterior, resolviendo dudas que hayan quedado durante la actividad.

### ***Clase 3.***

Se realizarán tres audiciones diferentes del “**Himno a Nikkal**”, paralelamente a la audición, se responderá una pauta de preguntas relacionada con estas. Se escuchará la versión de Anne Kilmer, “A Nikkal, 2000 años en el futuro” de Camilo Hernández y, por último, “Himno a Nikkal” para un ensamble escolar de Alejandra Romero y Camilo Cuevas, la cual será tocada, grabada y evaluada en la “**Sugerencia de planificación de ensayo**”, con la finalidad de provocar mayor familiaridad y confianza con la Obra por parte de los estudiantes.

#### **Preguntas audición.**

1. ¿Qué instrumentos musicales reconoces?
2. ¿Con qué música actual la relacionas?
3. ¿Qué emoción o sensación te produce cada una de las audiciones?
4. ¿Crees que se parece a la música de nuestros pueblos originarios?

Las respuestas a estas preguntas son de carácter de opinión personal.

#### **Cierre de clases.**

### ***Clase 1.***

Se evidencia el logro del objetivo mediante la revisión de las preguntas de la actividad.

### ***Clase 2.***

Se realiza una síntesis de lo que se aprendió, para luego solicitar que identifiquen de qué forma y cómo lo aprendieron.

### ***Clase 3.***

Se invita a continuar indagando en el tema y a participar en el ensayo.

### **Sugerencias para las clases.**

Debido a los objetivos planteados y para que las/ los estudiantes maduren lo aprendido, se sugiere dedicar dos o tres clases en esta planificación.

- Utilizar sala de computación o teléfonos para ir contestando las preguntas relacionadas con el tema.
- El tiempo a disposición de la estructura por clases es asignado por él o la profesora que estime pertinente.
- Las actividades pueden ser modificables dependiendo del profesor o los requerimientos del establecimiento.
- La numeración de las clases es para generar un orden en el desarrollo en la estructura de clase, si se desea realizar más de una clase de cada uno, está a disposición del profesor/a o director/a.

**Tabla 6.1**

*Indicadores de Evaluación*

<b>OA</b>	<b>OA1 Reconocer sentimientos, sensaciones e ideas al escuchar manifestaciones y obras musicales de Chile y el mundo (...)</b>				
<b>Conceptos</b>					
<b>Indicadores</b>	Siempre (4pts)	Habitualmente (3pts)	De vez en cuando (2pts)	Rara vez (1pts)	No (0pts) observado
Manifiestan opiniones personales ante lo escuchado incorporando sensaciones e ideas propias con fundamentos.					
Registran sus percepciones acerca de la música escuchada.					
Opinan acerca de lo que escuchan incorporando en su reflexión los conocimientos musicales desarrollados.					
Demuestran interés al escuchar una misma pieza en varias oportunidades.					

<b>OA</b>	<b>OA7</b> Reconocer el rol de la música en la sociedad, considerando sus propias experiencias musicales, contextos en que surge y las personas que la cultivan.				
<b>Conceptos</b>					
<b>Indicadores</b>	Siempre (4pts)	Habitualmente (3pts)	De vez en cuando (2pts)	Rara vez (1pts)	No (0pts) observado
Relacionan los elementos musicales de una música con el contexto en el que surge.					
Relacionan y comparan manifestaciones musicales con experiencias personales o del entorno cercano.					
Identifican actores que participan en la música escuchada en diversas culturas.					
Identifican el papel de la música en otros tiempos y lugares.					

Hechos Históricos	
Audiciones	

Nota: Sugerencia de indicadores para las clases teóricas. Elaboración propia.

## **Sugerencias para ensayo.**

Sugerencia de planificación del ensayo de la agrupación musical instrumental

### **Nombre de la Institución Educativa.**

- Nombre del profesor/a:
- Fecha de la clase:
- Curso: 7° Básico.
- Unidad III: Los sonidos que expresan.

### **Duración de la clase en horas con minutos.**

Generalmente se cuenta con dos horas pedagógicas de una y media hora cronológica. Como ya se mencionó va a depender de cada grupo humano para planificar las actividades de clases que se estime conveniente.

### **Objetivo General.**

Ejecutar arreglo musical escolar: “**Himno a Nikkal**”, desarrollando habilidades tales como precisión rítmica y melódica, afinación, expresividad, conciencia de fraseo y dinámica.

### **Objetivos Específicos.**

1. Examinar las partes de la partitura del arreglo instrumental.
2. Ejecutar en grupo el arreglo instrumental.

### **Objetivo Transversal.**

Fortalecer el interés por el hacer musical individual y grupal, mediante el ensayo e interpretación del “Himno a Nikkal”.

### **Competencias necesarias.**

- Capacidad de trabajar en grupo.
- Nivel básico de lectura musical.

- Conocer figuras rítmicas, tales como, redonda, blanca, negra, corchea y sus respectivos silencios.
- Habilidad para ejecutar un instrumento musical.

### **Recursos requeridos para el montaje.**

Los instrumentos pueden ser reemplazados por otros, dependiendo de los que hayan disponible en cada establecimiento educacional:

- Flauta dulce.
- Voz.
- Triángulo.
- Claves.
- Panderero.
- Metalófono.
- Guitarra acústica.
- Teclado.
- Bombo.
- Particella.
- Partitura del director.
- Atriles.
- Espacio físico para realizar ensayos.
- Sillas para los alumnos.

### **Inicio del ensayo general.**

Se explica a los estudiantes los objetivos de la clase y las actividades que se realizarán en ella, para luego proceder a revisar los elementos musicales del arreglo instrumental del Himno a Nikkal, para después distribuir a los estudiantes por grupo instrumental, finalmente realizar las afinaciones que correspondan.

## **Desarrollo.**

### ***Actividad 1.***

Junto a los estudiantes realizar un solfeo hablado de la partitura general, para posteriormente ejecutar a través de aplausos las figuras rítmicas de las notas solfeadas con anterioridad.

### ***Actividad 2.***

Primero, se estudiará el texto descrito en la partitura con los alumnos que cantarán, posteriormente se agregará la línea melódica correspondiente. Luego se trabajará con la sección de percusión con altura indeterminada (triángulo, claves, pandero y bombo andino) ya que, estos instrumentos tendrán el soporte rítmico de la pieza. Atendiendo principalmente a la coordinación rítmica entre la dirección del director o profesor y los músicos. Una vez revisado el ostinato rítmico de la sección de percusión, se revisarán aquellos instrumentos que llevan la melodía principal, (metalófono y teclado, flauta dulce y metalófono, guitarra acústica y teclado). Luego se revisará la sección a dos voces de flautas. Posteriormente la sección de armonía, ejecutada por la guitarra acústica y el teclado. Finalmente, la sección conclusiva.

## **Tabla 6.2**

### *Resumen Actividad 2*

Orden sugerido	Instrumentos	Compás
Texto y canto	Voces	18 - 26
Sección percusión altura indeterminada	Triángulo, claves, pandero y bombo andino.	1 - 12; 19 - 26
Melodía principal	Metalófono y teclado	5 - 12
	Flauta dulce y metalófono	15 - 18

	Guitarra acústica y teclado	19 - 26
Melodía a dos voces	Flautas dulces	19 - 26
Sección armónica	Guitarra acústica y teclado	13 - 17
Sección conclusiva	Flauta, claves, metalófono, pandero, teclado y bombo andino.	27 - 29

*Nota.* Referencia visual de la Actividad dos. Elaboración propia.

### ***Actividad 3.***

Una vez habiendo trabajado cada sección de instrumentos, se procede a ensamblar el grupo tocando el arreglo en conjunto, repasando las partes que demuestren dificultad y debilidad, trabajando esas secciones de manera aislada y focalizada.

### **Fin del ensayo general.**

Se realiza una retroalimentación de lo trabajado durante el ensayo, se sugieren a los estudiantes actividades que ayuden a repasar en sus hogares, para luego atender dudas y sugerencias provenientes de los estudiantes, y finalmente ordenar los instrumentos junto al espacio donde se realizó el ensayo.

### **Sugerencia de ensayo**

La planificación presentada con anterioridad está pensada para 1 sesión enfocada en el ensayo, pero su finalidad es dar guía a los profesores interesados, por lo tanto, está a disposición de modificaciones para adaptarlas a la realidad de cada establecimiento educacional y a los tiempos de aprendizaje de sus estudiantes.

**Tabla 6.3**

*Indicadores de Evaluación, Ensayo*

Indicadores	Conceptos				
	Siempre (4pts)	Habitualmente (3pts)	De vez en cuando (2pts)	Rara vez (1pts)	No (0pts) observado
Reconoce las figuras musicales (redonda, blanca, negra y corcheas con los silencios de redonda, blanca y negra) con sus respectivas duraciones.					
Resuelve rítmicamente y melódicamente con su instrumento la respectiva particella.					
Ejecuta el solfeo rítmico de todas las voces en la partitura general.					
Ejecuta instrumentalmente su particella con fluidez y continuidad.					
Participa activamente en las actividades musicales hechas en clase.					
Respeto a profesores y compañeros durante el ensayo, manteniendo la buena convivencia.					

Decodificación de signos	
Ejecución instrumental	
Actitud	

*Nota.* Sugerencia de indicadores para las clases teóricas. Elaboración propia.

Los indicadores de aprendizajes se midieron en términos de conceptos, expresados como siempre, habitualmente, de vez en cuando, rara vez y no observado. Cada concepto escogido posee un puntaje que posteriormente, se tradujo con una nota expresada en una escala de calificación de 1.0 a 7.0 considerando en esta oportunidad, un puntaje máximo de 24 puntos y una exigencia del 60%.

Nota: Todo el material de apoyo complementario para realizar las clases se encuentra en el Anexo N° 17 del pendrive adjunto al libro del seminario.

# **Capítulo VII: Réplica de la tablilla**

## **H6**

En el presente estudio, se menciona con anterioridad en relación a que se encontraron 29 ejemplares de tablillas escritas en la lengua hurrita, de las cuales únicamente la tablilla H6 del **Himno a la Diosa Nikkal**, se logró descifrar al ser reformada por tres fragmentos que se encontraban en mejor estado (**Capítulo IV: La tablilla H6, descubrimiento, hallazgos complementarios e interpretaciones**). Por lo cual, se consideró pertinente realizar una réplica para su observación más detallada. Conforme a esto, se buscó y contactó al Licenciado en Educación y Profesor de Artes Visuales **Gabriel Antonio Rodríguez Martínez**, titulado por el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, que pudiera realizar dicha réplica. Generando un proceso de trabajo diferente, del cual, para obtener mayor comprensión e información, se realiza una entrevista sobre el desarrollo de esta labor de reconstrucción de la partitura original.

## **Entrevista**

### **Datos generales de la entrevista:**

**Fecha y hora:** 15/12/2023 a las 19:15 hrs.

**Objetivo:** Profundizar, aproximarse y generar conocimientos sobre el proceso de fabricación de la réplica de la tablilla H6 del Himno a la Diosa Nikkal.

**Objeto de estudio:** Réplica de la tablilla H6 del Himno a la Diosa Nikkal.

**Entrevistado:** Gabriel Rodríguez Martínez.

**Ocupación del entrevistado:** Profesor de Artes Visuales.

**Función del entrevistado:** Encargado de realizar la réplica.

**Entrevistadora:** Alejandra Romero.

### **Preguntas y Respuestas.**

**1. P: ¿Cómo fue el proceso de elaboración de la réplica de la tablilla H6?**

R: Fue un proceso interesante y de mucho aprendizaje. Donde la experimentación fue la base para lograr todos los objetivos propuestos para la realización de este proyecto.

**2. P: ¿Qué Materiales y herramientas utilizaste para la elaboración de la réplica H6?**

R: Trabajé con pasta moteada (arcilla), con la cual creé cuatro herramientas de cerámica. Además, utilicé diferentes herramientas como cuchillos, sierras, ahuecadores y usleros.

**3. P: ¿Qué fue lo más complicado del proceso de elaboración de la réplica?**

R: Los tiempos de secado del material siempre son inesperados y más aún cuando se trabaja con placas. Durante ese proceso pueden salir grietas que afectan a la solidez de la estructura y que terminaron por romper la obra. Por lo que busqué la forma de evitar grandes grietas que no apoyan a la lectura de la obra.

**4. P: ¿Qué fue lo que más te gustó de realizar la réplica de la tablilla H6?**

R: Siempre que trabajo en algún proyecto siento una gran satisfacción cuando por fin veo el trabajo terminado. Es un largo proceso que puede durar semanas de trabajo y que de a poco va tomando forma, entonces ver el trabajo listo siempre habla de que logro lo que me propongo.

**5. P: ¿Antes de realizar este trabajo, tenías conocimientos previos sobre alguna información del Himno a la Diosa Nikkal?**

R: Nunca había escuchado o leído sobre alguna información que se refiriera a la tablilla o el himno.

**6. P: ¿Buscaste información respecto a la tablilla H6 para realizar la réplica?**

R: Investigué por mi cuenta para comprender la importancia del objeto que tenía que replicar. Además, busque más imágenes que ayudarán a observar la tablilla desde diferentes puntos de vista.

**7. P: ¿Cuánto tiempo le dedicaste a la elaboración de la réplica de la tablilla H6?**

R: Creo que, en tiempo, fueron aproximadamente cinco días, entre trabajar en el taller y llevar la tablilla al horno.

**8. P: ¿Qué fue lo que más llamó tu atención de la tablilla H6 del Himno a la Diosa Nikkal?**

R: La escritura en la tablilla y cómo se conservó por tantos años es algo que me ha parecido muy interesante.

**9. P: ¿Qué experiencia o conocimiento aportó en ti, la elaboración de la réplica H6?**

R: Pude practicar acelerando el secado de materiales cerámicos con una ampollita de calor. Eso era algo que nunca había intentado y que sólo conocía la teoría, pero el resultado fue algo que apoyo completamente al proyecto.

**10. P: ¿Consideras relevante que exista más difusión respecto a la tablilla H6 del Himno a la Diosa Nikkal?**

R: Creo que es importante que tenga mayor visibilidad por la importancia tanto histórica como cultural para la sociedad. Ya que es un objeto patrimonial que es parte de nuestro pasado y del cual podemos seguir aprendiendo.

**Comentarios y reflexiones del entrevistado**

Las preguntas reflejan un gran interés por intentar comprender el proceso de la creación de la tablilla. Además, creo que me ayudó a reflexionar sobre todo lo aprendido durante este proceso.

**Comentarios y reflexiones de los entrevistadores**

Analizando las respuestas del profesor Gabriel, se puede notar el esfuerzo que le dedicó al trabajo de la réplica, además que, gracias a su labor, se genera una idea de la laboriosa tarea que fue la creación de la tablilla original junto a su proceso.



---

Firma entrevistado



---

Firma entrevistador

## Proceso de acompañamiento del escultor

Como primera actividad junto con el profesor Gabriel, se realizaron reuniones virtuales previas, con el fin de establecer planteamientos, criterios y acuerdos para la producción de la tablilla.

Al iniciar el proceso de elaboración, fue necesario adquirir arcilla. Para ello, el escultor Gabriel Rodríguez, el profesor guía Jorge Matamala y un grupo de seminaristas concurren al Taller Villaseca ubicado en la calle Dr. Pedro Lautaro Ferrer 2586, de la comuna de Providencia en Santiago de Chile, para comprar cuatro kilos de material.

A continuación, se puede visualizar fotografías que captaron diferentes momentos, donde se acompañó al escultor en la elaboración de réplica de la tablilla.

### Figura 7.1

*Visita al taller*



*Nota.* Cartel del taller donde algunos seminaristas, junto al escultor y profesor guía compraron arcilla.

**Figura 7.2**

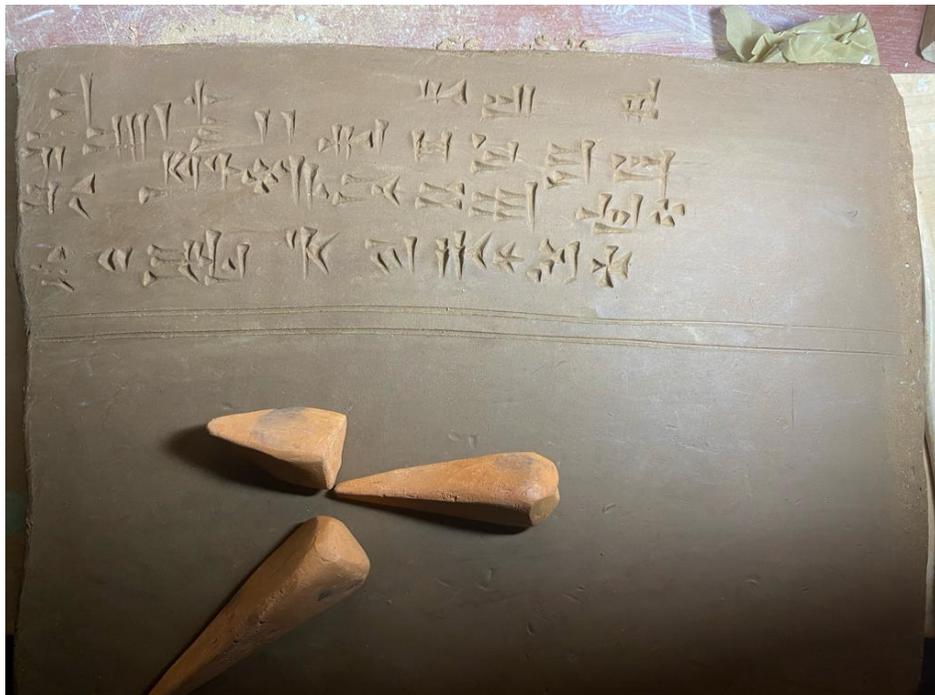
*Inicio del trabajo de fabricación de la tablilla*



*Nota.* Observando como el escultor comienza a trabajar con la arcilla.

**Figura 7.3**

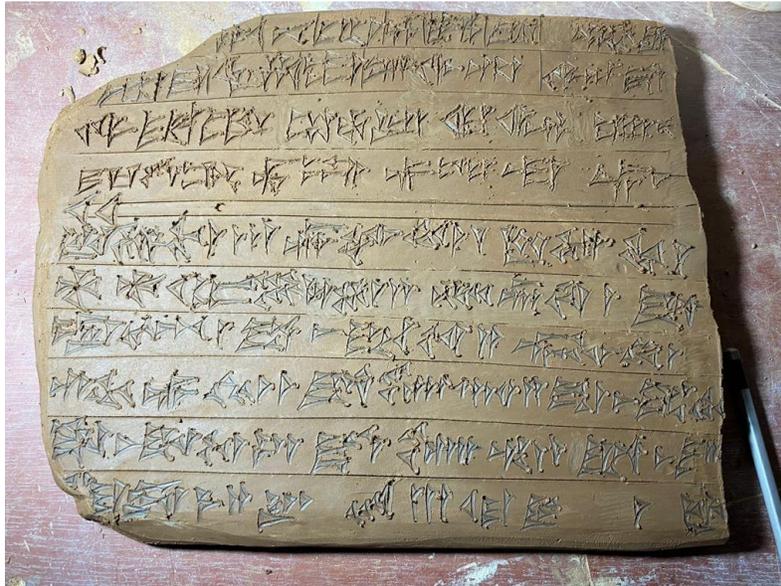
*Desarrollo del proceso de fabricación de la réplica*



*Nota.* Las herramientas visibles de la figura fueron creadas por el escultor específicamente para este trabajo.

**Figura 7.4**

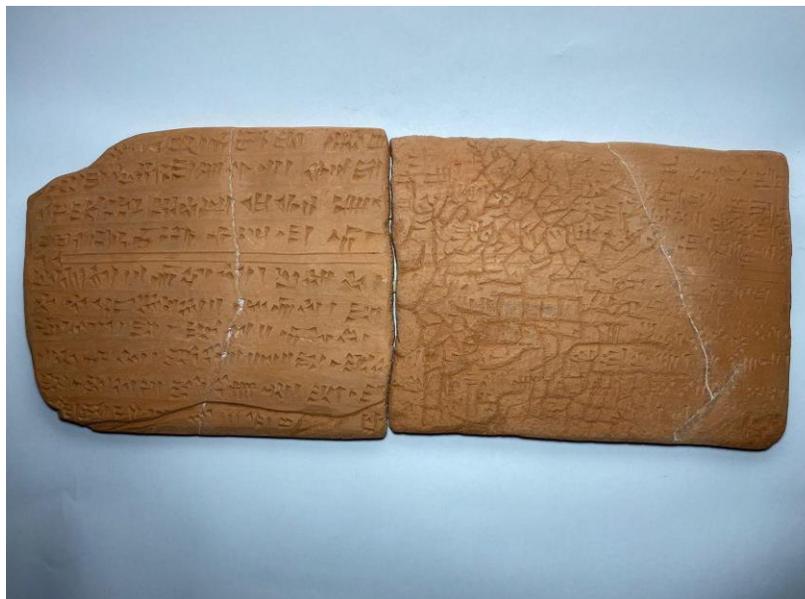
*Réplica de la tablilla H6*



*Nota.* Tablilla terminada antes de ser secada.

**Figura 7.5**

*Resultado del proceso de fabricación de la réplica de la tablilla H6*



*Nota.* Réplica de la tablilla terminada, luego del proceso de secado.

Para observar más imágenes sobre el proceso de elaboración de la réplica de la tablilla dirigirse al Anexo N° 15.

# **Capítulo VIII: Conclusiones**

## Problema

En la historia de la música, se destacan diversos hitos significativos, y uno de ellos es el descubrimiento del primer registro musical en la ciudad de Ugarit. Este hallazgo, al presentarse en formato de tablilla, hecha de arcilla y escrita en sistema cuneiforme, ha sido motivo de varias investigaciones, debido a su importancia como objeto arqueológico.

A pesar de su relevancia histórica, **no se mencionan estos conocimientos en un contexto actual**, especialmente en el caso particular del Departamento de Música de la UMCE, ya que no es parte de los contenidos curriculares de sus planes de estudio en las áreas de Música en Contextos Culturales, Lenguaje musical, Expresión Instrumental (Manual Informativo, 2020).

Surge, entonces, la necesidad de recopilar, clasificar, sistematizar, recrear y difundir, la información relacionada con el Himno a Nikkal. En este sentido, se presentan dos situaciones. La **primera** se refiere a la escasa difusión de aspectos musicales en las actividades curriculares. La **segunda**, destaca que la información disponible en bibliotecas virtuales de código abierto está dispersa. Esto significa que los diversos temas desarrollados en este estudio no se encuentran recopilados en un único documento.

En sentido de lo anterior, se muestran más adelante algunos puntos relacionados al tema del seminario, los cuales han sido estudiados de forma específica e independiente ya que no suele haber conexión entre ellos.

En **primera instancia**, se hace referencia a la ciudad de Ugarit, la cual está ubicada en el norte de Siria, en la costa del mar mediterráneo. Sus ruinas, datadas del siglo IV a. C., fueron encontradas en el año 1928 por un agricultor sirio. Posteriormente, se realizaron trabajos arqueológicos, donde Yon explica “Las excavaciones arqueológicas (...) han demostrado que Ugarit fue el reino cananeo más importante de la última edad del bronce” (2006, p. 9). El autor nos permite inferir que se trata de uno de los descubrimientos más importantes de la costa mediterránea hasta la actualidad (2024).

Con respecto a la religión y mitología de Ugarit se menciona que la “*conocemos mejor gracias a la abundancia de textos*” (Blázquez, 2001, p. 16). Por lo tanto, existen múltiples documentos que versan acerca de las creencias de Ugarit. Sin embargo, la relación que hay con la tablilla H6, se reduce al lugar donde fueron encontradas o quién las encontró, por ejemplo, “*himno hurrita dedicado a la diosa Nikkal, de 1400 a. C. y descubierto en los archivos de Ugarit (Ras Shamra, Siria), el cual ha podido reconstruirse en parte*” (Mompeán, 2021, p. 15).

Por otra parte, el siguiente caso sólo menciona que la tablilla es de la región de “*Mesopotamia zona limítrofe con Egipto (...) 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 Eneđuanna, sacerdotisa del templo de Ur*” (Adiego y Picazo, 2016, p. 13), por lo que Ugarit no está dentro del estudio de Adiego y Picazo. También hay casos donde sólo es mencionada como “*el Himno a Nikkal, uno de los ejemplos musicales escritos más antiguos de los que se tiene constancia*” (Bejarano, 2017, p. 55), sin referirse a un lugar en específico.

Y, conforme a la relación existente con la diosa Nikkal, están muy presentes los ritos religiosos, sobre el matrimonio, rezos, etc. Más no directamente con la tablilla (Blázquez, 2001).

En relación a lo mencionado anteriormente, se observa que la literatura consultada está presente; no obstante, se encuentra segmentada en cada tema, sin haber un texto integral que aborde los temas relacionados con el objeto de estudio, tales como la ciudad de Ugarit, la musicalidad de la tablilla H6 y la escritura cuneiforme.

Al finalizar el presente trabajo nos parece que es un aporte al problema planteado, debido a que crea canales de difusión en diferentes estratos disciplinares

## **Justificación**

El presente seminario tiene como objetivo recopilar, clasificar, sistematizar, recrear y difundir información sobre el Himno a Nikkal. En ese contexto, se plantea que debería haber mayor difusión y clasificación del objeto de estudio, para facilitar la información y promover el interés por el tema, dada la relevancia del hecho histórico.

Este trabajo se justifica por tres razones. **Primero**, porque pretende aportar una compilación y actualización de los estudios desde los ámbitos musical, histórico y cultural en relación al Himno a Nikkal. De esta forma, es posible dar paso a futuros estudios sobre el tema. Dada la limitada conexión entre la locación geográfica del registro, Ugarit y la musicalidad de la tablilla ha sido nuestro interés establecer vasos comunicantes entre ellas.

**En segundo lugar**, la relevancia de este seminario se encuentra en la creación y disposición de diferentes arreglos musicales del Himno a Nikkal, escritos en partitura, con el fin de contribuir al conocimiento sonoro del himno además de una réplica en arcilla en escala mayor para su apreciación visual.

En relación al Objetivo General, aplicando los saberes incorporados durante nuestra formación en las cátedras I y II de métodos de investigación así como también con las sugerencias de profesor Jorge Matamala, consideramos que pudimos recopilar y sistematizar información proveniente de variadas fuentes pudiendo luego generar propuestas musicales tendientes a acercar la sonoridad del Himno a Nikkal de Ugarit a las aulas de distintos espacios educativos, de esta manera establecemos nuevos vínculos entre la Historia, la Arqueología y la Música.

Se realza la importancia de la colaboración interdisciplinaria para garantizar el enriquecimiento del patrimonio cultural.

Con respecto a los objetivos específicos podemos mencionar en **primera instancia** que comprendemos de manera más cercana los aspectos culturales e históricos en que la confección de la tablilla H6 tuvo lugar en la ciudad de Ugarit. En **segundo lugar**, pudimos acercarnos a los aspectos musicales que dan sustento a la composición, como son los modos, melodías, ritmos, texto y organología clasificando, analizando y sistematizando la recopilación de las diversas propuestas musicales previas a nuestro trabajo, luego en **tercera etapa** y tomando como referencia estas propuestas musicales anteriores, nosotros como equipo de seminaristas aportamos con nuevas composiciones musicales. Junto con lo anterior y como aporte a la interdisciplina en **cuarta fase** incorporamos a nuestro seminario el trabajo de profesor Gabriel Rodríguez Martínez, ex estudiante del departamento de Artes UMCE en la recreación a escala de la tablilla H6, en arcilla. Sumado a lo previamente expuesto proponemos como seminario la planificación de clases expositivas para dar a conocer los resultados de este trabajo en distintos espacios educacionales.

Respecto a la metodología implementada en nuestro seminario; se recopilaron definiciones y conceptos referentes a la tablilla H6 ya que se encontraban referencias parciales en bibliotecas. Realizamos una colecta de información en textos religiosos, históricos y culturales referidos a la ciudad de Ugarit, su pueblo y la tablilla H6. Se trató tanto de un estudio estructuralista, como hermenéutico mediante las siguientes actividades: análisis de estudios musicológicos, revisión de documentos multimediales alojados en internet y el estudio de las propuestas de investigadores que se trabajaron previamente sobre este asunto.

**A continuación, se exponen otras conclusiones que se generaron a partir de este trabajo.**

En cuanto al aspecto sonoro de la tablilla H6, resulta imposible determinar de manera precisa cómo pudo haber sonado en su época o de qué manera se interpreta la música plasmada en ella. A pesar de esta incertidumbre, consideramos que la tablilla constituye un precedente valioso para la escritura musical, dada la antigüedad de su composición y su persistencia a lo largo del tiempo hasta nuestros días.

Independiente de lo anterior, es crucial destacar que en ese periodo histórico ya existía una notación musical. Esta situación es importante de mencionar, ya que en la formación musical académica universitaria el enfoque se centra principalmente en la música occidental, obviando la existencia de otros sistemas notacionales. La tablilla H6 al presentar una escritura cuneiforme con contenido musical, desafía la percepción de que las partituras occidentales son el único referente en materia de notación. Esto nos lleva a comprender que la música puede tener sus raíces en cualquier parte del mundo, ya sea a través de la transmisión oral o mediante la escritura.

Con respecto a lo mencionado, se evidencia que cualquier forma de notación musical demanda un estudio previo y un contexto específico. Por lo tanto, el no poseer la suficiente información sobre la tablilla H6, provoca que surjan diferentes interpretaciones y métodos propuestos por los investigadores mencionados en este seminario.

Al adentrarnos en el contexto histórico, la contribución de Ugarit desprende un legado cultural significativo. En primer lugar, el descubrimiento de un tipo de notación musical, que incluye el **Himno a Nikkal de Ugarit** del siglo XIV a. C., proporciona una ventana única hacia las prácticas musicales de la antigüedad. Este hallazgo demuestra la sofisticación de la ciudad, sumándose a su papel como centro de intercambio cultural en el Mediterráneo oriental.

Además, su religión, centrada en deidades como El y la **Diosa Nikkal**, ofrece una visión de las creencias y prácticas espirituales de esta sociedad. Así, la conexión entre lo sagrado y lo cotidiano, especialmente en relación con la fertilidad, revela la complejidad de la cosmovisión ugarítica.

En el análisis musical de la tablilla, se menciona la variedad de propuestas sonoras efectuadas por distintos investigadores. Junto con esto, se aprecia la perseverancia y el interés de

cada uno de ellos por entregar una visión personal a partir del estudio de la tablilla H6. De esta manera, consideramos valiosos todos los resultados, ya que ofrecen una perspectiva integral del fenómeno sonoro hasta el momento.

Por otro lado, equiparamos la situación de la tablilla con la tarea de componer a partir de una pintura, donde se busca traducir un fenómeno artístico de otra disciplina a la música. En este sentido, establecemos un vínculo con las propuestas de los investigadores, ya que comparten similitudes en cuanto a los recursos técnicos y compositivos, así como la inspiración requerida para la labor planteada.

Una de las actividades más relevantes de este estudio, fue la creación de propuestas musicales para el **Himno a Nikkal de Ugarit**. Este proceso de composición implicó sumergirse en los conocimientos asociados a la tablilla H6. Consideramos que las composiciones y arreglos realizados estimularon un mayor entendimiento de este seminario, su objeto de estudio y contexto de creación.

En el mismo sentido, no se intenta descifrar la tablilla H6 directamente. Al contrario, se reinterpretan elementos del pasado a través de una perspectiva actual. Como músicos, no sólo nos centramos en repetir la música del pasado, sino también en entender que debemos contribuir a la expansión, difusión y creación de nuevas propuestas musicales.

También, la propuesta de impartir contenido mediante clases en aula, contribuye a la temprana formación académica y a la experiencia sonora. Esta iniciativa demuestra que es posible abordar la temática del seminario sin rebasar los parámetros establecidos por el Ministerio de Educación, al mismo tiempo que enriquece los conocimientos de los estudiantes al involucrarse con la música y las distintas culturas.

Con la construcción de la réplica de la tablilla H6, gestamos un hito de trabajo multidisciplinario entre los seminaristas del departamento de música y Gabriel Rodríguez Martínez, ex estudiante del departamento de artes UMCE. Una creación tangible que va más allá de la ejecución técnica y de lo meramente visual ya que posibilita un acercamiento físico a la tablilla y se convierte en sí misma en una herramienta tangible para el aprendizaje. Así, Dirección de Conjuntos Musicales Instrumentales, Pedagogía en Música y Pedagogía en Artes Visuales UMCE en conjunto, generaron conocimiento y aportaron al saber respecto al **Himno a Nikkal de Ugarit**.

Consideramos que, a futuro, en el caso de que se produzca un descubrimiento arqueológico adicional vinculado a la notación musical, no significa que vaya a afectar la relevancia de la tablilla H6, sino más bien, podría aportar a descifrar este descubrimiento en base a la información con la que ya se cuenta respecto al **Himno a Nikkal de Ugarit**.

Asimismo, en el caso de que se realicen nuevas investigaciones sobre el **Himno a Nikkal de Ugarit**, estas podrían abordar aspectos que no fueron tratados en este estudio. Sería posible profundizar en el trabajo de más autores que hayan contribuido con versiones de la tablilla, pero que no fueron incluidos en el presente escrito debido a la falta de información o de tiempo. El aporte de estos autores adicionales podría ser fundamental para obtener un entendimiento más completo del contenido musical de H6, el **Himno a Nikkal de Ugarit**.

# Capítulo IX: Fuentes

## 1. Bibliográficas

- Adkins, L., Adkins, R.** (2000). *Las claves de Egipto. La carrera por leer los jeroglíficos*. Debate. ISBN 84-8306-363-8.
- Aitchison, J.** (1992). *El mamífero articulado. Introducción a la Psicolingüística*. Alianza.
- Baptista, P., Fernández, C., Hernández, C.** (1991). *Metodología de la investigación*. Mcgraw-Hill.
- Blázquez, J.** (2001). *Dioses, mitos y rituales de los semitas occidentales en la antigüedad*. Ediciones Cristiandad.
- Bottéro, J.** (2004). *Mesopotamia. La escritura, la razón y los dioses*. Cátedra.
- Brunet, A.** (2016). *El primer alfabeto de la historia*.  
[https://www.researchgate.net/publication/298931882\\_El\\_Primer\\_Alfabeto\\_de\\_la\\_Historia](https://www.researchgate.net/publication/298931882_El_Primer_Alfabeto_de_la_Historia)
- Del Olmo, G.** (1981). *Mitos y leyendas de Canaan según la tradición de Ugarit*. Cristiandad.
- Dilthey W.** (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Istmo.
- Dumbrill, R.** (2005). *The archaeomusicology of the ancient near east*. Trafford.
- Dumbrill, R.** (2019). *Semitic music theory: (from its earliest sources till the dawn of Christianity)*. ICONEA.
- Grondin, J.** (2014). *¿Qué es la hermenéutica?* Herder.
- Krispijn, T.** (2008). *Music in School and Temple in the Ancient Near East*. Leiden University The Netherlands.
- Kriwaczek, P.** (2012). *Babylon: Mesopotamia and the birth of civilization*. Thomas Dunne Books.
- Liverani, M.** (2006). *Uruk, La primera ciudad*. Bellaterra.

**López, A.** (2008). *Los fenicios* (Las culturas del mediterráneo). Universidad Carlos III de Madrid. <http://hdl.handle.net/10016/12385>

**López, J.** (Ed.). (2004). *Diccionario Enciclopédico de Ciencias de la Documentación*. Síntesis.

**López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú.** (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC.

Manual informativo para estudiantes de la carrera Licenciatura en Música y Dirección de Agrupaciones Musicales Instrumentales. Plan de estudios, descriptores de las asignaturas, Reglamentos, procedimientos y mecanismos de apoyo. (2020). Departamento de Música, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

**Música: Programa de estudio Séptimo Básico.** (2016). Ministerio de Educación de Chile. Santiago, Chile, 128-146.

**Nida, A. y Taber, R.** (1986). *La traducción: teoría y práctica*. Cristiandad.

**Ramis, F.** (2019) *Mesopotamia y el antiguo testamento*. evd.

**Real Academia Española.** (2014). Interpretar. En *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). Consultado el 10 de julio de 2023. <https://dle.rae.es/interpretar%20?m=form>

**Real Academia Española.** (2014). Jeroglífico. En *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). Consultado el 10 de julio de 2023. <https://dle.rae.es/jerogl%C3%ADfico>

**Real Academia Española.** (2014). Partitura. En *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). Consultado el 10 de julio de 2023. <https://dle.rae.es/partitura?m=form>

**Real Academia Española.** (2014). Traducir. En *Diccionario de la lengua española* (23<sup>a</sup> ed.). Consultado el 10 de julio de 2023. <https://dle.rae.es/traducir?m=form>

**Saussure, F.** (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.

**Vita, J. P.** (1995). *El ejército de Ugarit*. Consejo superior de investigaciones científicas.

- Vita, J. P.** (2005). Los primeros sistemas alfabéticos de escritura (en G. Carrasco y J. C. Oliva (eds.)), *Escrituras y lenguas del Mediterráneo en la Antigüedad*. Universidad de Castilla-La Mancha, 33-79.
- Xella, P.** (2004). Una cuestión de vida o muerte: Baal de Ugarit y los dioses fenicios. En A. González, G. Matilla, A. Egea (Ed.), *Estudios orientales 5-6. El mundo púnico, religión, antropología y cultural material* (pp. 33-45). Murcia 2001-2002.
- Yon, M.** (2006). *The City of Ugarit at Tell Ras Shamra*. Eisenbrauns.

## 2. Webgráficas

- 6 cosas que quizás no sabes del cuneiforme, la escritura más antigua de la historia* (2020). BBC News Mundo. Consultado el 12 de julio de 2023. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53990369>
- Cerro, S.** (2018) *El origen de la escritura. La escritura cuneiforme*. Grafología Sandra Cerro. Consultado el 12 de julio de 2023. <https://sandracerro.com/el-origen-de-la-escritura-la-escritura-cuneiforme/> (pp. 1 - 4).
- La sociedad.* (s. f.). Los fenicios en occidente. Consultado el 13 de diciembre de 2023. <http://patrimoniopenico.blogspot.com/2012/04/la-sociedad.html>
- Lucia Zanniello.** (2020, 26 de mayo). *Escritura Cuneiforme Sumeria* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GhgtV2DI--0>
- Mark, J. J.** (2022). Cuneiforme (Baranda, R., Traductor). World History Encyclopedia. Consultado el 10 de julio de 2023. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-105/cuneiforme/>

### 3. Tesis y congresos

- Adiego, J., Picazo, J.** (2016). Los cordófonos en el contexto del Antiguo Egipto. [Trabajo Fin de Grado, Universidad Zaragoza]. ZAGUAN Repositorio Institucional de Documentos. <https://zaguan.unizar.es/record/56983>
- Bejarano, J.** (2017). Inventario razonado de instrumentos musicales de la América Prehispánica en dos colecciones de la ciudad de Valladolid. [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid]. Repositorio Documental UVaDOC. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/28023>
- Causa, E., Romero, M., G. Botasi, S., Subia, J. R., Pirotta, T.** (2011). *Ugarit, una interfaz gestual para la escritura musical analógica* [Tesis de grado, Instituto Universitario Nacional del Arte]. Repositorio institucional.
- Escolán, A. y Javier, J.** (2016). *Los cordófonos en el contexto del antiguo Egipto* [Tesis de grado, Universidad Zaragoza]. Repositorio Institucional de Documentos. <https://zaguan.unizar.es/record/56983>
- Molla, C.** (2015). Sobre el grado de alfabetización entre las poblaciones del Cercano Oriente antiguo. Teorías clásicas e hipótesis renovadoras. *Claroscuro*, 14, pp. 58-80. <http://hdl.handle.net/2133/12001>
- Muñoz, M.** (2023). *Manejo, importancia y protección del derecho de autor en la música típica panameña en la actualidad* [Tesis de grado, Universidad de Panamá]. Repositorio Institucional Digital de la Universidad de Panamá. <http://up-rid.up.ac.pa/id/eprint/6468>
- Opazo, M. J.** (2016). *Hacia una interpretación de la notación de la música contemporánea* [Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Mención: Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile]. Repositorio académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145332>
- Teberosky, A.** (2000, diciembre). *Los sistemas de escritura* [conferencia]. Congreso Mundial de Lecto-escritura, Valencia.

**Vidal, J.** (2003). *Las aldeas de Ugarit según los archivos del bronce reciente (s. XIV-XII a.n.e.)* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Depósito Digital de Documentos de la UAB.

**Vidal, J.** (2015). El descubrimiento arqueológico de la antigua Ugarit: Análisis de un relato eurocéntrico. En *Descubriendo el Antiguo Oriente: Pioneros y arqueólogos de Mesopotamia y Egipto a finales del s. XIX y principios del s. XX* (pp. 197-213). Bellaterra.

#### **4. Revistas científicas**

**Alvar, M.** (1961). Hacia los conceptos de lengua, dialecto y hablas. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15(1/2), 51-60.

**Álvarez, J.** (2020). Producción y comercialización del tinte en Ugarit. *Isimu*, 23, pp. 21-39.  
<https://doi.org/10.15366/isimu2020.23.001>

**Aslantürk, N.** (2017). Hitit belgelerinde geçen ay tanrıçası Nikkal ve hurrice atribüleri. *Turkish Studies*, 12/19, pp. 17-42. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies>

**Blanco, P. S.** (2019). Paleografía musical en el ámbito brasileño: paradigmas, problemas y avances. Ensayos. *Historia y teoría del arte*, 37(3), 61-68.

**Burcet, M. I.** (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista internacional de educación musical*, 5(13), 129-138. <https://doi.org/10.12967>

**Calderón, G.** (2009). Los textos de Ugarit en la biblia. Una introducción en la tradición mitológica del medio oriente antiguo. *Veritas*, 4(20), pp. 55-72.

**Colburn, J.** (2009). A new interpretation of the nippur music-instruction fragments. *Journal of cuneiform studies*, 61(1), pp. 97-109.

**Cyrus, H.** (1989). Ebla, Ugarit and the oldest testament. *Orient*, 25, pp. 134-168.  
<https://doi.org/10.5356/orient1960.25.134>

**Duchesne-Guillemin, M.** (1984). A Hurrian Musical Score from Ugarit: The Discovery of Mesopotamian Music. *Sources from the Ancient Near East*, 2, pp. 5-24.

- Dumbrill, R.** (2017). The truth about babylonian music. *NEMO-Online*, 4(6), pp. 91-121.
- García, A.** (2001) La vida de la escritura. *Pulso*, 24, pp. 27-46.
- Grases, P.** (2005). Llegó el alfabeto. *Lenguaje para todos*, 1(1), 209-214.
- Gurney, O. R.** (1968). An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp. *Iraq*, 30(2), pp. 229–233. <https://doi.org/10.2307/4199853>
- Jaén García, L. F.** (2022). El Origen de la escritura. *Archivalia*, 13(21). Recuperado a partir de <https://revistas.unanleon.edu.ni/index.php/archivalia/article/view/709>
- Kilmer, A. D.** (1974). The Cult song from ancient Ugarit: Another interpretation. *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, 68(1), pp. 69-82.
- Kilmer, A. D., & M. Civil.** (1986). Old Babylonian Musical Instructions Relating to Hymnody. *Journal of Cuneiform Studies*, 38(1), pp. 94–98. <https://doi.org/10.2307/1359953>
- Kilmer, A., & Peterson, J.** (2009). More Old Babylonian Music-Instruction Fragments from Nippur. *Journal of Cuneiform Studies*, 61, pp. 93–96. <http://www.jstor.org/stable/25608634>
- Llano, O.** (2003). La historia del lenguaje escrito: La evolución de la escritura hasta nuestros días. *Ánfora*, 11(18), pp. 125-143.
- Mompeán, J.** (2021). La música en la historia: análisis y propuestas. *Vínculos de Historia Revista del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha*, (10), 13-16.
- Montes Giraldo, J. J.** (1980). Lengua, dialecto y norma. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 35(2), 237-257.
- Morales Miranda, J. & Ham, S. H.** (2008). ¿A qué interpretación nos referimos?. *Boletín de interpretación*, 19, pp. 4-7.

- Nagore, M.** (2004). El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. *Músicas al Sur. Revista Electrónica Musical*, 1.
- Oliva, J.** (1998). ¿Quiénes eran los Hurritas?. *Panta Rei*, 4(4), pp. 2-10.
- Pinzón, S.** (2005). Nociones Lingüísticas Básicas - Lenguaje, lengua, habla, idioma y dialecto. *La Tadeo (Cesada a Partir de 2012)*, (71). Recuperado a partir de <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/545>
- Sanmartín, J.** (1999-2000). Sociedades y lenguas en el medio sirio-levantino del II milenio a. C: Ugarit y lo hurrita. *Aula orientalis*, 17-18(1-2), pp. 113-123.
- Seri, A.** (2015). El uso de la escritura cuneiforme para escribir el acadio. *Claruscuro*, 14, pp. 1-29. <http://hdl.handle.net/2133/11999>
- Torop P.** (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9(25), 1-30.
- Torres Cardona, H. F.** (2012). Semiótica y semántica de la notación musical Nuevas Fronteras. *El Artista*, (9), 287-311.
- Trigo, A.** (2020) Jeroglíficos Egipcios: el lenguaje de los dioses. *Revista digital de ACTA*, (67), 1-17.
- Valdivia C, C.** (1995). La interpretación. *Anales de Filología Francesa*, 7.
- West, M. L.** (1994). The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts. *Music & Letters*, 75(2), pp. 161-179.
- Wulstan, D.** (1971). The Earliest Musical Notation, *Music and Letters*, 52(4), pp. 365-382.
- Yon, M.** (1992). Ugarit: resultado de las últimas campañas de excavaciones arqueológicas. *Treballs d'Arqueologia*, 2, pp. 171-188.
- Zamora, J. A.** (2006). Uso documental y funcionamiento administrativo en Ugarit: la Casa de las grandes vasijas. *ISIMU*, 7, pp. 203-222. <https://doi.org/10.15366/isimu2004.7.011>

## 5. Entrevistas

*Anne Kilmer interview pt. 2* [entrevista a Anne Kilmer por Janet Smith] (s. f.). Bella roma music. Consultado el 6 de noviembre de 2023.

<https://web.archive.org/web/20110707223047/http://www.bellaromamusic.com/kilmersmith/kilmerint2.html>

*Gabriel Rodriguez* [entrevista a Gabriel Rodriguez Martínez por Alejandra Romero Caro]

Entrevista realizada el 15 de diciembre de 2023 respecto a la reproducción de la tablilla H6 que contiene el **Himno a Nikkal de Ugarit**.

## Anexos

En esta sección, se proporciona el enlace a las carpetas que contienen el material complementario del seminario. Además, junto con el libro físico, se incluye una unidad de almacenamiento físico que también incorpora dicho material.

### Enlace:

[https://drive.google.com/drive/folders/10-gBu\\_YSfaRuIAZkoKjsFRx8rUWmV3JW?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/10-gBu_YSfaRuIAZkoKjsFRx8rUWmV3JW?usp=sharing)