

LA MÚSICA EN LOS PUEBLOS PRIMITIVOS

El origen de la música ha suscitado incontables hipótesis, extraídas de indicios frágiles y contradichos, en cuanto se ha querido sistematizarlos, por algún descubrimiento paleontológico, igualmente precario a su vez. Estas tesis, que atribuyen al canto la anterioridad sobre la palabra o a la inversa, hacen del ritmo la esencia primordial y optan por la monogénesis o la poligénesis de la música, divergen a voluntad, se combaten, se superponen o se anulan.

No obstante, se pueden deslindar unas cuantas referencias. Los primeros instrumentos de música fueron con toda probabilidad la voz y el batir de palmas para medir los ritmos. La emisión vocal tuvo que pasar progresivamente del sonido progresivo e inestable a un embrión de pauta melódica, la cual se desarrollaría más adelante y se afianzaría en los diferentes grados de una gama instintiva. Es difícil dilucidar si aquella primera evolución estuvo o no determinada por la aparición de los instrumentos propiamente dichos, en un principio simples objetos sonoros, luego mejor trabajados –se trataba sobre todo de flautas– para producir una escala musical más o menos tosca. Pero es prácticamente seguro que la imitación de esos instrumentos guió desde una etapa temprana a muchos cantantes, incitándoles a emitir nuevos sonidos.

En cualquier caso, por lejos que nos remontemos en la prehistoria humana encontraremos casi siempre la música. Sabemos que estaba asociada a las danzas rituales que precedieron, muy probablemente, a la escultura y el dibujo. Y se han hallado flautas en Aurignac que datan de unos 60000 años a.C.

A comienzos de nuestro siglo, todas las historias de la música influidas por *The Golden Bough* de Frazer y los trabajos de Lévy-Bruhl, entonces en boga, se iniciaban con un capítulo dedicado a la magia, fuente del arte musical. Las tesis de Lévy-Bruhl sobre la mentalidad primitiva han quedado obsoletas en tiempos actuales. Habida cuenta de que la música es cualquier juego con unos sonidos estipulados, según la definición del folklorista alemán Walter Wiora, debió de ser bajo esa forma como se manifestó en sus albores. Fue más tarde cuando su carácter misterioso hizo que se le achacasen poderes mágicos, para el éxito en la caza, la curación de las enfermedades y la evocación de los espíritus. El sonido del pífano improvisado por un brujo con el hueso de un animal se convertía en el espíritu de ese animal. De tales encantamientos derivarían más adelante, en las sociedades constituidas, las músicas de los ritos religiosos, que fueron la única expresión musical de algunos pueblos.

Los primeros instrumentos fueron de viento, al principio meros caramillos de hueso y luego flautas. El arco de cazar, que conserva todavía entre los bosquimanos su doble función de arma y objeto musical, fue, por los sonidos que producía, el precursor de los instrumentos de cuerda. Durante el período neolítico, unos tambores de membrana tensada se sumaron al dispar material que constituía la percusión primitiva.

Los eslabones armónicos más simples, cuartas, quintas y octavas, se conocían ya sin duda en una época remota de la prehistoria. Representan las estructuras naturales que configuraron el origen de las antiguas escalas tetratónicas y pentatónicas (gamas que no comprenden más de cuatro o cinco sonidos), constituidas mucho antes que la escritura y transmitidas por la costumbre o en virtud de su sentido religioso.

Es incuestionable que, en las mismas épocas prehistóricas, se practicaban formas espontáneas de polifonía.

La ciencia actual es poco favorable a las hipótesis poligenistas que hacen aparecer la música en distintas regiones del globo sin ningún contacto entre sí. Tal vez es una cuestión de perspectivas, de modas intelectuales. De todos modos, tuvieran o no su origen en una tradición única, los fenómenos musicales debieron de reproducirse y evolucionar casi idénticamente en pueblos tan alejados en el espacio como los cazadores de elefantes del África austral y los lapones del círculo polar.

Es en la antesala o en el amanecer de los tiempos históricos cuando las cosmogonías y las teogonías, encargadas de interpretar los ritos y las magias primitivas atribuyen la creación del mundo a un canto de los dioses, nacidos a su vez de un hálito sonoro. Los Inmortales salidos de la boca de Brahma eran cánticos. Shiva, el dios indígena, crea los ritmos del universo con su tambor. La mitología china está atestada de dioses que tenían una actividad exclusivamente musical. Innumerables divinidades asiáticas, javanesas, africanas y americanas fijan su morada en el instrumento, flauta, campana o tambor, cuyo sonido las engendró.

La música, tal y como la practican los hombres, es de origen divino en los cuatro confines: un don del dios Thor para los egipcios, de la diosa Nina para los sumerios, de Istar para los asirios, y para los griegos de Apolo, portador al mismo tiempo de la lira y del arco sonoro del cazador. Los judíos, monoteístas, fueron el único pueblo de la Antigüedad que hizo de la música una intervención humana, la de Jubal, descendiente de Caín en séptima generación, el padre de todos los que tocan el arpa y el flautín.

La opinión, muy generalizada durante mucho tiempo, según la cual nuestra civilización musical es esencial o exclusivamente de origen asiático, no se puede mantener por la sencilla razón de que, de este modo, no se explicarían hechos tan decisivos como el concepto armónico y el fenómeno de la polifonía que de el mismo se origina. Antes al contrario, habían de confluir las experiencias prácticas y los resultados culturales de tres continentes, desde el mar Amarillo hasta el golfo de Vizcaya, desde el Sáhara hasta la península escandinava, para allanar el camino hacia la música occidental. Por desgracia, nuestros conocimientos sobre la prehistoria de nuestra civilización musical –como ocurre en otros dominios del espíritu humano– se limitan esencialmente a la esfera asiática, la del antiguo Oriente clásico, que se extiende de Este a Oeste, desde China hasta Egipto; de Sur a Norte, desde Arabia hasta el Asia Menor. Multitud de naciones, pueblos y razas han convivido en este espacio geográfico en permanente intercambio mutuo, del cual ha resultado, también en el dominio musical, una comunidad de cultura indogermánico-semítica, difícil de analizar en sus elementos. Además, los acontecimientos políticos de alcance histórico decisivo, ocurridos durante los tres milenios anteriores a la Era cristiana, contribuyeron a que también la música de estos pueblos resultara profundamente afectada, entremezclándose las diferentes corrientes hasta confundirse, y a que las más diversas influencias actuasen sobre su evolución.

LAS ORQUESTAS DE SUMER

En nuestra casi completa de las civilizaciones del Indo, es Sumer la que, para nosotros, abre los tiempos históricos.

La sociedad sumeria se cimentaba por entero en su monarquía de esencia divina y su religión cósmica con cultos meticulosamente organizados, que se extendían a casi todos los actos de la vida. La música estaba estrechamente asociada a esos cultos. A falta de una notación descifrable, que al parecer nunca existió, la conocemos a través de los textos poéticos de escritura cuneiforme y de una obra escultórica que exhibe numerosas representaciones de instrumentos, habiéndose rescatado algunos ejemplares originales en la necrópolis real de Ur. Aquellos instrumentos eran de una inmensa diversidad: arpas, liras, pequeños laúdes de mango largo adornado con cintas, flautas simples o dobles, zampoñas, sistros, trompas, quizás trompetas, címbalos, tamboriles, tambores y unos bombos de más de un metro de diámetro que había que echar a rodar para poder desplazarlos. Sumer fue el primer taller de *luthería* conocido y suministró prototipos instrumentales a toda la Antigüedad clásica y, mucho más allá, al Occidente de la era moderna.

No tenemos ningún indicio fiable de que las músicas de las civilizaciones de las culturas mesopotámicas obedecieran a una teoría definida. La hipótesis de que aquellas civilizaciones regularan sus instrumentos, las alturas y los intervalos de sus sonidos según unas concepciones astrológicas y cosmológicas es seductora pero indemostrable. Se han intentado interpretar como una notación musical los signos insólitos de una tablilla asiria, es decir postsumeria, pero que debía de prolongar una tradición de Sumer, ya que presenta el texto de uno de sus himnos. Los trabajos no han dado ningún resultado.

Es más plausible pensar que estas músicas de Antiguo Oriente estaban todavía en la fase de las estructuras naturales, de los intervalos intuitivos, aunque enriquecidos por la variedad de los timbres y la calidad de los instrumentos, y donde además empezaban a designarse los grados sonoros mediante sílabas (inicios de la solmización).

La música sumeria no dependía tampoco tan exclusivamente del culto religioso como se ha creído durante mucho tiempo. Unos conciertos profanos alegraban los banquetes, punteaban las competiciones deportivas. Los músicos formaban una clase respetada y próspera, no solamente a causa de sus funciones sacerdotales sino también de su talento con unos instrumentos cada vez más lujosos. Si bien tenía a su cargo las múltiples fórmulas encantatorias que acompañaban los sacrificios o los ritos agrícolas, el músico cesó de ser el brujo para transformarse en un artista cuyas tablillas, en ciertos casos, han preservado el nombre hasta hoy.

Los documentos más directos sobre la música de Sumer nos los proporcionan los textos de los himnos. Estos himnos contienen, como algunos salmos de la Biblia, indicaciones de los instrumentos –canto con arpa, canto con timbales– que debían acompañarlos y reseñaban el género literario del poema y su lugar en el culto. Los textos mismos de determinados salmos, consistentes en estrofas de dos versos seguidos de un estribillo, presentan curiosas analogías con las letanías y los himnos cristianos antiguos. Unas analogías que resultan aún más estrechas si admitimos junto a ciertos musicógrafos que unas añejas melodías judías, conservada en comunidades orientales muy cerradas y evocativas del canto gregoriano por sus melismas más bien breves y sus intervalos cortos, se remontan a las tradiciones de las músicas mesopotámicas. De hecho, no sería el único de nuestros vínculos lejanos pero continuados con Sumer.

GAMAS Y TEÓRICOS DE CHINA

Musicalmente, las grandes civilizaciones de Asia pertenecen a la vez a los tiempos arcaicos por la antigüedad de sus orígenes y a las épocas modernas por su inmutabilidad.

La civilización china es menos vieja de lo que se imaginó en su día a raíz de unas cronologías fabulosas. No se han encontrado instrumentos que se remontan más allá del siglo X a.C.; mientras que las orquestas sumerias se habían constituido mil quinientos años antes.

La primera gama establecida era pentatónica, una gama de cinco sonidos: fa sol la do re, modo de sol o de *chang*, sol la do re fa, etc. Cada nota tenía una significación simbólica; la primera representaba al príncipe, la segunda al ministro, la tercera al pueblo y las dos últimas a los negocios y los objetos.

La adición ulterior, quizá hacia el siglo VII a. C., un sistema de doce semitonos (*liu*) generaba por combinación con los modos sesenta y luego ochenta y cuatro tonos, que sin embargo no constituían gamas cromáticas.

La música ocupaba un lugar preponderante en las ceremonias religiosas y las fiestas rituales, con danzas rituales a veces acompañadas por coros. Pero al margen de esta música oficial se había formado un repertorio de melodías mucho más íntimo e ingente.

Los instrumentos, en su mayoría de origen venerable, aunque algunos importados del extranjero, eran numerosos en las tres familias de viento, cuerda y percusión.

Las especulaciones chinas sobre la música se inician con los grandes filósofos, Lao-Tse (siglo VII a.C.), Confucio (fechas tradicionales: 551–479), o más exactamente con unos escritos muy posteriores, interpolados y modificados, que se adjuntaron a los nombres de aquellos sabios casi míticos. Confucio, cuyas homilías lenitivas nos ocultan la ferocidad de su época, la de los reinos combatientes, es un aristócrata muy conservador, un pensador oficioso que enseña al pueblo el respeto a su príncipe, a los eruditos que lo rodean, a los padres y a las tradiciones ancestrales. Aboga por una música distinguida, moderada, que ayuda según él a

mantener las buenas costumbres y el orden social. Dos siglos más tarde, Tchuang-Tse se burla del moralismo confuciano; pero vitupera las músicas cultas que, a su criterio, violan sus leyes naturales; asegura que escapan al entendimiento incluso de los músicos y los teóricos que simulan disfrutarlas.

En la actualidad, la mayor parte de los especialistas piensan que los chinos se inspiraron en los griegos para sus teorías musicales. Esta opinión se apoya en todo lo que sabemos de las relaciones entre el mundo griego y el Asia central durante y después de las conquistas de Alejandro en el itinerario del arte greco-budista, desde el Gandhara hasta los oasis septentrionales y puramente chinos del desierto de Gobi, que también tienen sus frescos y sus esculturas helenizantes. Diversos autores nos enseñan hoy que la introducción de unas normas fijas en la música china, la aplicación de los principios de la filosofía y la cosmología chinas a las teorías musicales se efectuaron bajo influencias occidentales, o sea helenísticas, en tiempos de la dinastía Han (206 a.C. a 220 d.C.). Sin embargo, no se debe olvidar, como escribía el sinólogo Luis Laloy en 1910, que si bien es factible que China se instruyera en la escuela de Grecia no adquirió de ella sino los principios, que luego aplicó a su manera.

En el siglo VIII de nuestra era, bajo la brillante dinastía Tang –apogeo de la cultura china–, un sistema de notación musical por pequeños caracteres, con símbolos de compases, dio curso a la antigua tradición oral. Los primeros neumas, unos signos simplemente mnemotécnicos, no aparecen en los manuscritos europeos hasta mediados del siglo IX. Aunque se inspirasen remotamente en el sistema griego, la anterioridad sobre Occidente se la adjudican pues los chinos en esta innovación tan trascendental. Por lo demás, ninguna metrópoli occidental de la época habrá podido rivalizar con Pekín en refinamientos y riquezas.. Pero fue aquélla, según parece, la cumbre de la música china, que en el futuro apenas conoció un mayor desarrollo excepto en la ópera, nacida en el siglo XVII. Una notación popular muy burda, inventada en el siglo XI, todavía está vigente en nuestros días.

LOS MODOS INDIOS

Es quizá en la India donde se encuentran diseminadas las melodías más antiguas del globo, salidas de la música litúrgica védica, casi tres veces milenaria.

Aquellas melodías fueron creaciones de los invasores arios. Desde los primeros estudios que les dedicaron en el siglo XIX, se verificaron sus analogías formales con la música modal de Occidente. Casi podrían confundirse, por ejemplo, los recitativos de los poemas cantados védicos con las salmodias ambrosianas de nuestro siglo IV. Por otra parte, hoy ya nadie pone en duda los contactos que existieron entre las civilizaciones griega e india en la época en la que se organizaron sus músicas.

En contrapartida, los ritmos, la gran originalidad de la música india, son absolutamente ajenos a los principios occidentales, lo cual explica su interés para los compositores europeos de nuestro tiempo, en su búsqueda de formas más libres, irreducibles por nuestras tradiciones. Proceden de los autóctonos, dravídicos y otras razas de piel cobriza, y son la expresión legendaria del mito de Shiva.

Estamos aún lejos de haber echado plena luz sobre la teoría india, extraordinariamente prolija, con sus equivalencias simbólicas y teológicas, sus incoherencias, sus variantes y sus adiciones. Tan sólo es posible dar una idea general. Los cantos védicos (entre 1500 y 800 antes de nuestra era), destinados a acompañar los ritos de los sacrificios y considerados obra del mismísimo Brahma, distaban poco en su origen de una recitación monótona sobre la muy reducida extensión de una tercera, aproximadamente do, re, mi que se desarrolló más tarde en cinco notas, y luego siete en orden descendente. El sistema más elaborado, el de Bharata, de principios de nuestra era, contiene una gama ascendente de siete sonidos, tres mayores, dos menores y dos semitonos. Esos siete grados, *sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni*, se dividen asimismo en unos microintervalos llamados *scruti* (veintidós *scruti* para toda la gama). Una gama secundaria, *ma-gra-ma*, parte del cuarto grado de la gama primaria, de la que no difiere sino en la tercera inicial. Los teóricos imaginaron posteriormente una gama más, *ga-grama*, que dimanaba del tercer grado.

Cada una de las dos gamas usuales da pie a siete gamas secundarias(*murcchanas*). Estas catorce gamas revisten a su vez cuatro formas diferentes, de cinco, seis o siete notas. También pueden transformarse en modos, los *jatis*, caracterizados por particularidades que afectan a uno u otro de sus grados (el análogo de nuestros accidentes) o que influyen en la mayor o menor frecuencia de ciertos sonidos. El sistema de Bharata distingue siete modos puros y once alterados, que es difícil materializar con nuestros bemoles y nuestros sostenidos o comparar a los modos griegos o medievales, puesto que la música india no otorga una altura absoluta a sus notas. Los dieciocho *jatis* derivan de las dos gamas fundamentales. Cada gama secundaria puede prestarse a diferentes *jatis*, lo que introduce otros tantos modos nuevos. Consiguientemente, el número de combinaciones es inmenso.

Aun así, este sistema resultaba relativamente simplista frente al de las *ragas*, inaugurado en el transcurso del siglo X por el teórico Mataga y que debía complicarse más todavía durante casi quinientos años, la era propiamente dicha de la música clásica india.

Las *ragas* son unos modos expresivos que se ubican en cada uno de los *jatis*. Existen casi tantos *ragas* como sentimientos expresables según la hora del día, la estación, los paisajes o los estados anímicos evocados. Es aquí donde la India, tras haber sufrido la impronta del ingenio numérico griego, lo sustituye por su ingenio con los símbolos. Fue esencialmente en el norte de la India donde, tamizados por las influencias islámicas, alcanzaron su punto extremo de sutileza.

En el sur, los géneros están más mezclados, menos asentados, la música de tradición clásica es más viva. Se sustenta además a un sistema menos irracional, el de los sesenta y dos *melakartas*, un refundido de los *ragas* clasificados regularmente según la progresión de sus notas alteradas.

El sur fue el mayor generador de ritmos, para los que los cantos védicos arios tenían tan poco instinto que ignoraban la alternancia de los tiempos fuertes y débiles. Los tiempos de los ritmos indios se reparten en períodos de un número dado de unidades, según el género de la pieza, divididos en grupos correspondientes a nuestros compases, pero unos compases perpetuamente variables. Los címbalos marcan los acentos y las divisiones. Una frase rítmica contiene cuatro períodos en cuyo interior cantante, tambor y cimbalista ejecutan variaciones rítmicas libres, aunque a condición de volver a reunirse en el primer tiempo de la frase siguiente. Este primer tiempo está marcado por el golpe de címbalo llamado *sam*, conjunto. Los tres ejecutantes, con el tambor tocando normalmente dos instrumentos, despliegan así unos hábiles contrapuntos rítmicos sobre cuatro líneas diferentes.

La música india parece haber sido durante muchos siglos sobre todo vocal, de tal suerte, que los instrumentos no pasaban de ser un modesto acompañamiento. No adquirieron un papel independiente hasta la dominación islámica. Eso explica que sean con frecuencia de origen extranjero: egipcia la vina, musulmanes la flauta, el oboe, el sitar de teclado y de cuerda. La familia más rica y más rica es la de los tambores, de formas y materiales muy variados. Tienen la misma importancia que los cantantes. Se golpean ya sea con la mano ya con un palillo, y a veces con los dos juntos, sosteniendo el palillo con la mano izquierda. Los más célebres son las *tablas*, de procedencia árabe: uno de metal, colocado entre las rodillas del ejecutante y golpeado con la mano izquierda, y el otro de madera, puesto delante del músico y tocado con la otra mano.

EGIPTO

Donde se fundieron las más diversas influencias culturales fue en Egipto. De los relieves de la época de esplendor del Segundo Imperio se puede deducir un predominio de arpas y flautas traveseras, mientras que más tarde, evidentemente después de la conquista de Siria por los faraones de las dinastías XII y XIX, aparecen los laúdes, oboes y tambores. La música egipcia se encontraba esencialmente al servicio del culto a los muertos y a los dioses.

Algunos instrumentos estaban especialmente consagrados a dioses determinados, como por ejemplo el *sistro*,

de la familia de las carracas, dedicado al culto de Isis. Con ello, el cultivo de la música se convierte en una de las tareas más importantes reservadas al sacerdocio. De los 42 *Libros de la Sabiduría* que poseían los egipcios, dos nos hablan de la importancia religiosa, moral, educativa y nacional de la música. Los sacerdotes velaban por su pureza y se dedicaban a la elaboración de la teoría musicomitológica de los números.

Herodoto (484, aprox., 425 a.C.) nos recuerda que los egipcios fueron los primeros en introducir la costumbre de celebrar solemnes asambleas, procesiones y letanías a los dioses, todo lo cual, los griegos lo imitaron de ellos. Por otra parte no debemos olvidar que los máximos nombres en la historia de la música en la Antigüedad pertenecen a escritores de Alejandría o Egipto: Ctesibio de Alejandría (246–221 a.C.) supuesto inventor del *hydraulis*; Claudio Ptolomeo de Canopo (127–51 a.C.) gran matemático y teórico musical, autor de la famosa *Harmonica*; Ero de Alejandría, Ateneo de Neucratis ,etc. Todo ello nos indica la gran importancia del arte musical egipcio y su influencia sobre los griegos, quienes a su vez cimentaron todo nuestro sistema musical.

No cabe duda de que en Egipto hay que buscar la relación entre las culturas orientales y la antigüedad europeo–occidental. Intervienen en la historia dos intermediarios diferentes: por una parte el pueblo israelita, por otra parte el helénico.

ISRAEL

Ciertamente, también el pueblo de Israel poseyó una música muy antigua y autóctona, cuyos rasgos se pierden en los tiempos mitológicos: en el primer libro de Moisés se cita a Jubal como padre de la música israelita. Pero igualmente cierto es que ésta sufrió luego toda clase de influencias. Llama la atención el hecho de que precisamente después del cautiverio en Egipto, es decir, aproximadamente a partir del año 1300 a. C., se inicia el ascenso decisivo de la música judía.

Antes de su entrada en Palestina, las tribus hebreas, por la influencia de Egipto y Babilonia, conocían ya un gran número de instrumentos musicales. El pasaje del Génesis (4,21) donde se habla de Jubal como padre de todos los que tocan el *kinnôr* (arpa) y el *ûgabh* (flauta?), es una de las primeras menciones de estos instrumentos y sugiere la existencia de grupos profesionales entre los hebreos de esta época.

Al comienzo del período monárquico –hacia principios del primer milenio antes de Jesucristo– aparece la música en la corte con un papel bien definido y conocido como es el caso del joven David sirviendo como músico al rey Saúl. Es tradición que David no sólo escribió el *Salterio*, sino que también inventó instrumentos musicales (Am 6,5). Es bien conocida la relación que Samuel (2 Sam 6,5) nos hace de la entrada del Arca en Jerusalén: David y toda la casa de Israel danzaban delante de Jehová con toda suerte de instrumentos de madera de haya; con arpas, salterios, adufes, flautas y címbalos.

El origen de los clásicos cantos sagrados judíos data igualmente de este apogeo davídico–salomónico, producido alrededor del año 1000 a.C. Sin duda alguna las *Lamentaciones* de Jeremías; el salomónico *Cantar de los Cantares* y el *Salterio* de David provienen de una época de completa unidad artística, poético–musical. Así, por ejemplo, el *Salmo IV* exige una interpretación a son de cuerdas y aun el último (Sal 150, 3–6) canta la alabanza del Señor.

Alabadle a son de bocina.

Alabadle con salterio y arpa.

Alabadle con adufe y flauta:

Alabadle con cuerda y órgano.

Alabadle con címbalos resonantes:

Alabadle con címbalos de júbilo.

Todo lo que respira alabe a jehová.

No es de extrañar que precisamente este Salmo haya entusiasmado siempre a los músicos, desde Schütz hasta Bruckner y Stravinski, para inspirarse en sus versos.

Desde un punto de vista puramente musical, no se puede hacer mucho más que señalar el hecho de que la técnica de antífona, es decir, del canto alterno, haya tenido una importancia decisiva en la práctica musical hebrea. Esto se desprende tanto de la estructuración del *Salmo CXXXVI* –cuyas estrofas concluyen siempre con el mismo estribillo: Porque para siempre es su misericordia– como de la tradición de la Iglesia cristiana, donde la recitación de las semiestrofas en los salmos se realiza generalmente en estilo antifonal. El canto en las sinagogas actuales no nos puede dar, ni siquiera aproximadamente, una idea del carácter musical de las melodías judías, puesto que deben haber sido afectadas por las más diversas influencias ajenas, en vista de la dispersión del judaísmo en el transcurso de la historia. Sólo las últimas investigaciones –debidas principalmente a A.Z.Idelsohn y E.Gerson–Kiwi– sobre la tradición de las melodías de los judíos orientales que han podido sustraerse a una europeización ulterior, han demostrado que constituyen una de las fuentes más importantes para la música griega y el gregoriano cristiano–occidental.

GRECIA

Si la mediación judía tiene, pues, una importancia extraordinaria para nuestra cultura musical, ésta tuvo sus raíces particularmente en el terreno teórico, en la práctica musical de la Antigüedad griega.

La música estuvo cotidianamente ligada a la vida griega desde los tiempos de creta hasta la decadencia helenística. Formaba parte de todos los ritos. Las sucesivas excavaciones han puesto al descubierto en las capas más antiguas unos ejemplares relativamente perfeccionados de sus instrumentos favoritos, el aulo emparentado con el oboe y que podía tener dos tubos (el aulo doble o diaulo), o la lira de siete cuerdas de la que ha derivado la cítara.

La evolución de esta Grecia musical se elevó rápidamente de la magia primitiva al arte personal. Sus primeros compositores, Terpandro (siglo VIII), Arquíloco y Tirteo (siglo VII) se instalaron en la leyenda. Aunque vinculada siempre a un texto poético, abarcó todos los géneros. Tuvo su música trovadoresca con los aedos que salmodiaban las epopeyas, sus oratorios con los grandes cantos corales de los himnos religiosos, su música de aparato con las odas de Píndaro, músico amén de poeta, sus *lieder* con las canciones de amor de Safo acompañadas por la lira oriental, sus músicas de mesa con las canciones de los banquetes y su ópera con la tragedia, casi íntegramente musical al comienzo, que en su apogeo reunía sobre la escena al canto coral, la danza, la recitación acompañada y los solos cantados. Nuestras nociones en este punto son claras, ya que sabemos a qué metros poéticos del texto correspondía cada parte del espectáculo, y que las partes meramente musicales estaban más desarrolladas en Esquilo que en Eurípides, habiendo sido también músicos los tres grandes poetas trágicos. Grecia tuvo incluso su ópera cómica con la comedia antigua que comprendía, además de las danzas, estrofas corales y arietas de origen popular, parodias de la música grave y unos conjuntos donde el coro comentaba en tono irónico la labia acelerada de los personajes mientras se peleaban o lamentaban burlescamente su suerte.

Nuestro conocimiento directo de la música griega se reduce a una veintena de obras incompletas: algunos autores dicen que dieciséis, otros que treinta, según su criterio respecto a la autenticidad de tal o cual pieza y su manera de contar por fuentes o por fragmentos.; amén de esto, la mayoría de estos vestigios datan de la época baja y los tres o cuatro verdaderamente antiguos no son más que simulacros de una sustancia musical muy modesta. Se trata de melodías endebles, poco expresivas, sin ninguna indicación de acompañamiento:

unas muestras muy insignificantes y muy cortas para enjuiciar todo un arte. Pero poseemos también una buena parte de los inúmeros escritos que la música suscitó entre los griegos, y que nos permiten tener sobre ella una opinión sólidamente fundada.

Esta música se nos aparece bajo la forma de una melodía simple hasta la pobreza, acompañada, cuando era vocal, por unos instrumentos muy bastos que nadie pensó en perfeccionar, y que se limitaban a reproducirla incurriendo a veces en ligeras desviaciones. No renunciaba en principio a los grandes intervalos, pero solía moverse en un espacio o ámbito tan estrecho como las melodías asiáticas, y aun sin alcanzar la misma exquisitez de pasajes y degradados. En las obras que exigían numerosos ejecutantes, como los coros, la regla vigente era cantar y tocar al unísono. Los coristas, desprovistos de cualquier rudimento musical, con las voces incultas, carentes de seguridad salvo en un registro muy restringido, habrían sido incapaces de abordar una tarea más delicada.

Desde el siglo XVIII, se han buscado en esta música elementos de polifonía. La discusión se ha reabierto con insistencia y se ha complicado inútilmente para apoyar una tesis modernas notablemente especiosas. De hecho, unos instrumentos como el aulo de doble tubo y de doble lengüeta, de origen egipcio, podían acompañar con un roncón su melodía principal. En los coros mixtos de niños y hombres, la unidad perfecta era imposible; las voces cantaban a una distancia de una octava, lo cual no representa para nosotros un intervalo polifónico, aunque sí lo era para los griegos, bajo el nombre de antifonía. Intervenían algunos acordes, pero aisladamente. Por otra parte, las mínimas variantes a la melodía cantada que se permitían los instrumentistas acompañantes permanecieron en estado embrionario.

Esta heterofonía, según el término griego, fue siempre episódica, aleatoria, a falta de una organización armónica de la que los antiguos no tenían el menor sentido, y por ende en muchos casos áspera y disonante. Disgustaba a Platón, que la excluyó de la enseñanza musical. No se había previsto ninguna regla para ella, y su práctica nunca se extendió más allá de los pequeños círculos de curiosos y perfeccionistas.

Los griegos fueron los primeros en imaginar, ya en el siglo VI a.C., un sistema de notación relativamente conciso, que utilizaba como signos los caracteres de un alfabeto arcaico, rectos, invertidos o inclinados, según respondieran al sonido natural, a un semitono o a la elevación de cuarto de tono. Pero lo utilizaban bastante poco –lo que sumado a las destrucciones es uno de los motivos de que se hayan encontrado tan escasos fragmentos– porque sus compositores trabajaban constantemente sobre unos prototipos consagrados, los *nomos*, unos esquemas melódicos de origen a menudo muy antiguo, adoptados tradicionalmente, y que al público le gustaba volver a escuchar, más o menos desarrollados, enriquecidos con variaciones. Se poseen infinidad de testimonios de filósofos justificando esta rutina de los oyentes porque, dicen, nada hay más delicioso que descubrir nuevas finezas en un aire que ya se conoce y dejarse cautivar por los matices de su ejecución.

Durante siglos la música griega no se apartó de un patrón estrófico muy simplista, ora con una estrofa que se repetía indefinidamente sobre un ritmo y una melodía idénticas, ora con dos estrofas simétricas y una tercera estrofa distinta, el *épodo*, de tal manera que las dos coplas y esa especie de estribillo constituyeran una tríada. Hacia mediados del siglo V, bajo los gobiernos democráticos, aparecieron no obstante las composiciones *anabólicas*, compuestas de estrofas distintas por su melodía y su longitud. Aquellas libertades, aunque comedidas, dividieron violentamente al público. Platón y Aristófanes, archiconservadores, estaban en el bando de la oposición. En cambio Aristóteles las aprobaba, y Eurípides adoptó el género anabólico en sus tragedias. Pero a partir de la generación siguiente, Atenas, cabeza y alma de la Hélade, vería el inicio de su declive.

La teoría griega

Surge entonces la pregunta del porqué del enorme prestigio que rodeó a la Grecia musical en todo el mundo antiguo, del que se han hallado indicios incluso en China, y que se ha perpetuado hasta nosotros.

Lo cierto es que los griegos, retóricos inconmesurables, habían especulado y disertado sobre la música *per se* más abundante y sutilmente que nadie, habían discernido su relación con las ciencias exactas y adivinado a través de unas manifestaciones todavía muy ingenuas sus efectos interiores en el ser humano: El ritmo y la armonía –dice Platón en *La República*– tienen en un grado supremo el poder de penetrar en el alma, de adueñarse de ella, de introducir lo bello y someterlo a su dominio.

De ahí el papel que toda la Grecia de los siglos de esplendor atribuía a la música en la educación, y que Platón llevó hasta una auténtica nacionalización de este arte. El músico griego, aunque en la historia de la estética fuese un aprendiz en comparación con los arquitectos y los escultores de su país, ocupó un rango social muy superior al de aquéllos. Una cierta práctica de la música era requisito ineludible en el hombre distinguido.

Los griegos siempre serán para nosotros quienes dieron a la música occidental su nombre mismo (*musiké*) y los primeros términos de su vocabulario: ritmo, melodía y armonía, si bien esta última palabra no designaba como en la actualidad la ciencia de los acordes, sino un orden feliz en la sucesión de los sonidos.

El pueblo que inventó la dialéctica no podía por menos que proveer a un arte que tenía en tan alta estima de una teoría muy elaborada.

Los pitagóricos habían sido los primeros en descubrir las concomitancias de los sonidos con los números. Habían observado que al hacer vibrar dos cuerdas, una el doble de larga que la otra, se obtenían dos sonidos que distaban una octava entre sí, emitiendo la cuerda más corta el sonido más agudo. Si una de las cuerdas era una tercera parte más larga que su homónima, los sonidos daban un intervalo de quinta. Una proporción entre las cuerdas de cuatro a tres daba una cuarta. El intervalo de tercera se desestimó, y así continuaría durante siglos. Con los sonidos de la gama pitagórica, los griegos formaron siete modos. Un *modo* es la escala constituida por una serie de notas diatónicas y que adopta como final una nota que cambia el orden de los tonos y de los semitonos. Entre los griegos, al revés que en nuestra gama, la sucesión de sonidos es descendente. El modo central es el dórico, partiendo de mi hasta el mi de la octava inferior. Por encima de él se encuentra el modo hipodíorio, de fa a fa, el modo hipofrigio de sol a sol, el modo hipodórico de la a la,; por debajo, el modo frigio de re a re, el modo lidio de ut (do) a ut, y el modo mixolidio de si a si. Algunos de estos nombres apuntan hacia un origen oriental, es decir bárbaro a ojos de los griegos.

Los *géneros* se ocupan de las alteraciones posibles en ciertos grados de la escala modal. El género diatónico consta de sonidos sin alterar. En el género cromático, en el segundo y tercer grado intervienen unos semitonos que transcribimos en nuestra notación por sostenidos. El género enarmónico presenta unos intervalos de un cuarto de tono en los grados tercero y séptimo.

Los *matices* permiten modificar más aún la altura de los sonidos, según el principio que divide la octava en veinticuatro cuartos de tono en lugar de los doce semitonos de nuestra gama cromática. En la práctica, los ejecutantes bajaban ciertas notas un poco menos de un semitono aligerando la presión de los dedos en la cuerda de la lira, o tapando parcialmente los agujeros correspondientes a la nota en los instrumentos de viento.

Los griegos conferían a cada modo un valor expresivo y moral, su *ethos*. El modo dórico, corazón del sistema, juzgado el más antiguo, el más puro de toda influencia extranjera, era el modo nacional por excelencia, masculino, noble, mayestático, equiparable a la perfección desnuda del orden homólogo en arquitectura. El modo hipodórico poseía también cualidades de energía, pero de un de cariz menos solemne, más propensas a la jovialidad. Los demás modos estaban más o menos manchados de asiaticismo, eran más sospechosos de contribuir a la relajación de las costumbres debido a su carácter voluptuoso. No obstante, el purista Platón admitía el frigio, el modo dionisiaco por antonomasia y que servía para el ditirambo. El mixolidio se tildaba de patético.

En la teoría expresiva de los modos había una parte considerable de literatura, con todas las contradicciones habituales en tales casos. El frigio, que Platón admite para cantar la tranquilidad patriarcal, deviene con

Aristóteles el modo del movimiento apasionado, del entusiasmo estruendoso. Se sabe asimismo que tradicionalmente se adjudicaban modos distintos a tal o cual género de composición, coros de tragedia, himnos, canciones eolias. Era pues bastante natural que en la mente de los oyentes aquellos modos se asociaran a sentimientos dramáticos, líricos o idílicos. El musicólogo francés Jacques Chailley, haciendo una síntesis de numerosos estudios, demuestra que los modos eran unos esquemas abstractos donde no se daba cuenta ninguna de la altura absoluta de los sonidos, y que en su trabajo los compositores griegos se fundaban en el *tetracordio*, una sucesión de cuatro sonidos que ofrecía unas referencias fijas. Pero esos procedimientos de oficio eran menos sugerentes para los filósofos que los atributos morales con los que adornaban los modos, según su irresistible debilidad por las categorías éticas y perpetuando sin saberlo unas nociones anticuadas de magia musical.

Sin embargo, la gloria y el crédito inagotable de la literatura griega instarían a los siglos futuros a meditar sobre los modos tan larga como confusamente. Aquellas meditaciones habían de convertirse en una fuente de equívocos y contrasentidos.

Un elemento más directo y más fecundo de la literatura griega, codificado de una manera mucho más coherente, fue el ritmo.

No podía dejar de ejercer un papel esencial en un arte musical inseparable de la poesía. Nuestro conocimiento de la prosodia, así como de los textos del gran metrificador Aristóxenes de Tarento, discípulo de Aristóteles (siglo IV), nos han permitido una restitución bastante exacta de la métrica griega. Por regla general –una regla que no obstante debía sufrir un sinnúmero de excepciones en el período helenístico– a una sílaba corta del poema cantado le correspondía un sonido breve, y a una sílaba larga un sonido largo, dependiendo evidentemente la duración real de los sonidos de la *agogé* o velocidad de ejecución del pasaje: hoy lo llamaríamos *tempo*. Otro principio fundamental de los griegos, y que se ha prolongado hasta nosotros a través del gregoriano, era la indivisibilidad de los primeros tiempos. Esto significa que la unidad rítmica más pequeña de una pieza podía multiplicarse, pero no dividirse.

Los sonidos se agrupaban en pies, similares a nuestros compases: los tiempos fuertes se marcaban golpeando el suelo con el zapato (*thesis*), y los tiempos débiles se traducían por la elevación del zapato o de la mano (*arsis*). El pie más corto era de tres tiempos primeros, correspondientes al troqueo o al yambo de la poesía según comenzase por un tiempo fuerte o un tiempo débil. Los otros pies eran de cuatro tiempos primeros (dáctilo o anapesto), cinco tiempos primeros (peón y baquio), seis tiempos primeros (jónico mayor o menor). Se obtenían numerosas variantes a estas formas esenciales invirtiéndolas, contrayendo o descomponiendo los tiempos.

La agrupación de un cierto número de pies constituía una unidad de frase, el *kolon*, que normalmente correspondía a un verso entero del texto poético. Entre cada *kolon* se marcaba una breve pausa, la cesura. Cuando los versos cantados sobre dos *kola* sucesivos arrojaban un sentido completo, se tenía una frase. La reunión de tres o más *kola* formaba un período, y un período largo o una serie de períodos formaba la estrofa.

Vista la organización simétrica y monótona de las estrofas, podemos decir que los griegos habían inventado por instinto una gran diversidad de células rítmicas, pero que a falta de una técnica musical más avanzada no supieron darles un verdadero desarrollo. De todos modos, eso no obsta para que su sistema rítmico fuese su más valiosa contribución a la música occidental, ni para que encontremos algunas formas en la mayoría de nuestros clásicos más eminentes, entre ellos Wagner.

LA MÚSICA HELENÍSTICA

Bajo la hegemonía de los reyes macedonios, durante el período helenístico, la música se difundió por todos los países mediterráneos y el Asia menor. Pero, mientras triunfaba así en la superficie, aparecían en ella graves síntomas de deterioro. Empezó a deshacerse la unión de la poesía, la música y la danza, a la que se

debían las obras maestras del teatro. Los poetas ya no aprendían música y confiaban la de sus estrofas a los *melógrafos*, poco versados en poesía, y cuyo nombre sugiere oportunamente su quehacer artesanal. Se multiplicaron las especulaciones: los detalles más engañosos y más abstractos del sistema musical griego datan de la época helenística. Fue en el siglo III cuando se abrió la gran disputa –que todavía dura en la actualidad– entre los armonistas por cálculo, sucesores de los abstractores pitagóricos, y los armonistas por oído, que predicaban a Aristóxenes. Los grandes géneros clásicos todavía subsistían, pero estancados o marchitos. La música desapareció casi completamente de la comedia, descendió a las trivialidades de unos espectáculos de farsas y parodias producidas en serie. Fue arraigando el gusto por el virtuosismo; los ejecutantes, sobre todo los auletes y los citaristas, cada vez más diestros y con instrumentos mejor concebidos, pasaron a ser estrellas internacionales que ganaban terreno a los compositores.

A partir de la dominación romana, los griegos, convertidos en *graeculi*, continuaron filosofando más voluptuosamente que nunca sobre la metamúsica de los neopitagóricos, practicaron retornos a sus Bach y sus Haendel, promovieron restauraciones como las de los himnos délficos; sus virtuosos amasaban fortunas en el extranjero. Pero todo induce a creer que aquella actividad no era sino una vacua imitación de los siglos de grandeza.

ROMA

Los herederos de los valores espirituales griegos, los romanos, no contribuyeron por este camino a una evolución decisiva del arte musical.

Como todos los pueblos, los de la antigua Italia tuvieron sus cantos folklóricos o religiosos, pero con formas muy toscas a juzgar por las escasas descripciones que se poseen.

Una vez ocupada Grecia por las legiones, casi toda la música que se hizo en Roma procedió de la veneración al arte y las costumbres de los vencidos. Pero esta helenización distó mucho de tener los mismos efectos que en las letras latinas. Al contrario que los griegos, los poetas y los intelectuales griegos no sabían música; de ahí el lugar ínfimo que ocupan sus escritos, el de una diversión accesoria, de un acompañamiento en las fiestas privadas o en las ceremonias y celebraciones populares.

Pocas son las modificaciones en la forma externa y en el carácter interior de la práctica musical helénica que se producen en Italia, salvo que la música adquiere vastas y pomposas proporciones.

Importada de Grecia, la tragedia era poco más que una adaptación o un plagio de unos modelos atenienses ya anquilosados. Contenía, al menos hasta el período imperial, una parte cantada, las *cantica*, pero que al parecer fue tratada como un entremés bastante desdeñable. Los dramaturgos latinos ignoraban los entresijos de la composición, su prosodia había dejado de regirse por un ritmo musical. Como entre los griegos, el único instrumento admitido en el teatro era la flauta (*tibia*), que servía básicamente para marcar el compás a los cantantes.

Una élite de ciudadanos se congregaba en Atenas para las representaciones de la tragedia y la rememoración de los cultos adyacentes. La tragedia latina se dirigía a un público de masas, que gozaba mucho más con las atracciones visuales que con el contenido poético; la puesta en escena se hizo cada vez más ostentosa.

El órgano, importado de Alejandría en el siglo tercero antes de Jesucristo, llegó a ser el instrumento más importante en los tiempos del Imperio. Se han encontrado dos órganos portátiles en Pompeya y dos modelos en terracotas. En Aquinum se encontraron los restos de un órgano que puede datarse, por una inscripción hecha en el instrumento, en el año 228 d.C. Tiene cuatro hileras de tubos, trece en total, restos de palancas y una caja de resonancia. Los órganos funcionaban por la presión del agua y de aquí el nombre de *hydraulis*, aunque la acción neumática también estaba en uso especialmente en época más tardía. El *syrinx* (flauta de pan), liras, arpas, sistros y varios instrumentos de percusión eran instrumentos populares y usados con gran

frecuencia.

Se instituyen orquestas de instrumentos de viento extraordinariamente nutridas y coros con un número excesivo de cantantes. Pero con ello se acentúa, al mismo tiempo, el carácter profano del arte. La emulación deportiva toma forma de virtuosismo y, en la escena, la música se convierte, de medio edificante, en elemento de goce. El ejercicio musical pasa a ser obligación de los esclavos u objeto de una satisfacción meramente exterior del afán de superioridad, como en el caso del emperador Nerón. Cada vez más raramente aparecen los nombres de artistas notables, como en el siglo IV el de Mesomedes de Creta.

Cabe, no obstante, a los romanos el mérito de haber conservado la teoría musical griega; en tiempos posteriores, su tradición se conserva en la obra de hombres como Ptolomeo o Plutarco (siglo II) y, finalmente, alrededor del año 500, en la de Boecio, cuyos cinco libros *De Musica* se convierten en el canon teórico de toda la Edad Media. Entretanto, las migraciones de los pueblos y las guerras e invasiones de los godos en el siglo V provocaron un nuevo ocaso en el mundo de la Antigüedad. De sus cenizas surge una nueva civilización y con ella una nueva música: la del cristianismo.