



HISTORIA DE LA MÚSICA
(ANTIGÜEDAD)

063213

[Handwritten signature]

ES PROPIEDAD

Queda hecho el depósito
que marca la ley.

5
78
-2-

SAMUEL J. A. SALAS

PEDRO I. PAULETTO

PEDRO J. S. SALAS

HISTORIA DE LA MÚSICA

(ANTIGÜEDAD)

ADAPTADA A LOS NUEVOS PROGRAMAS DE PRIMER
AÑO DE LA ENSEÑANZA SECUNDARIA



126 X 170

(3.)

Depositarios:

Editorial Araujo

Rivadavia 1765

Buenos Aires

BIBLIOTECA NACIONAL
DE MAESTROS

DE LOS MISMOS AUTORES

Historia de la Música - Antigüedad (Primer Año).

Historia de la Música - América Latina (Tercer Año).

EN PRENSA:

Historia de la Música - Media y Renacimiento (Sdo. Año).

Roberto
te
suos
70

*Al querido maestro,
Prof. D. Luis Miguel
Gómez, en cálido re-
cuerdo por su dedica-
ción al arte.*

LOS AUTORES

At the meeting
of the Board
of Directors
held on the
10th day of
January
1900



PROLOGO

De la abundante bibliografía sobre Música en la Antigüedad ha sido nuestro propósito interpretar el programa vigente y adaptar este nuevo libro a los alcances y posibilidades del alumno de primer año.

Por supuesto que la obra había de diferenciarse de las historias de la música escritas para músicos y alumnos de conservatorio en lo que a concepto se refiere. No se trata de enseñar la materia como especialidad sino como parte de un plan de cultura general. De ahí lo antipedagógico de dosificarla en casilleros de cuadro sinóptico, persiguiendo la sola finalidad de facilitar, aparentemente, un examen que se ve como un trance necesario.

Es así que correlacionamos dentro de lo permitido por la simultaneidad de los hechos históricos, el relato de los acontecimientos que

despertaron y desarrollaron el sentimiento musical en los pueblos de la antigüedad, y la importancia adquirida por él en las distintas manifestaciones de su vida.

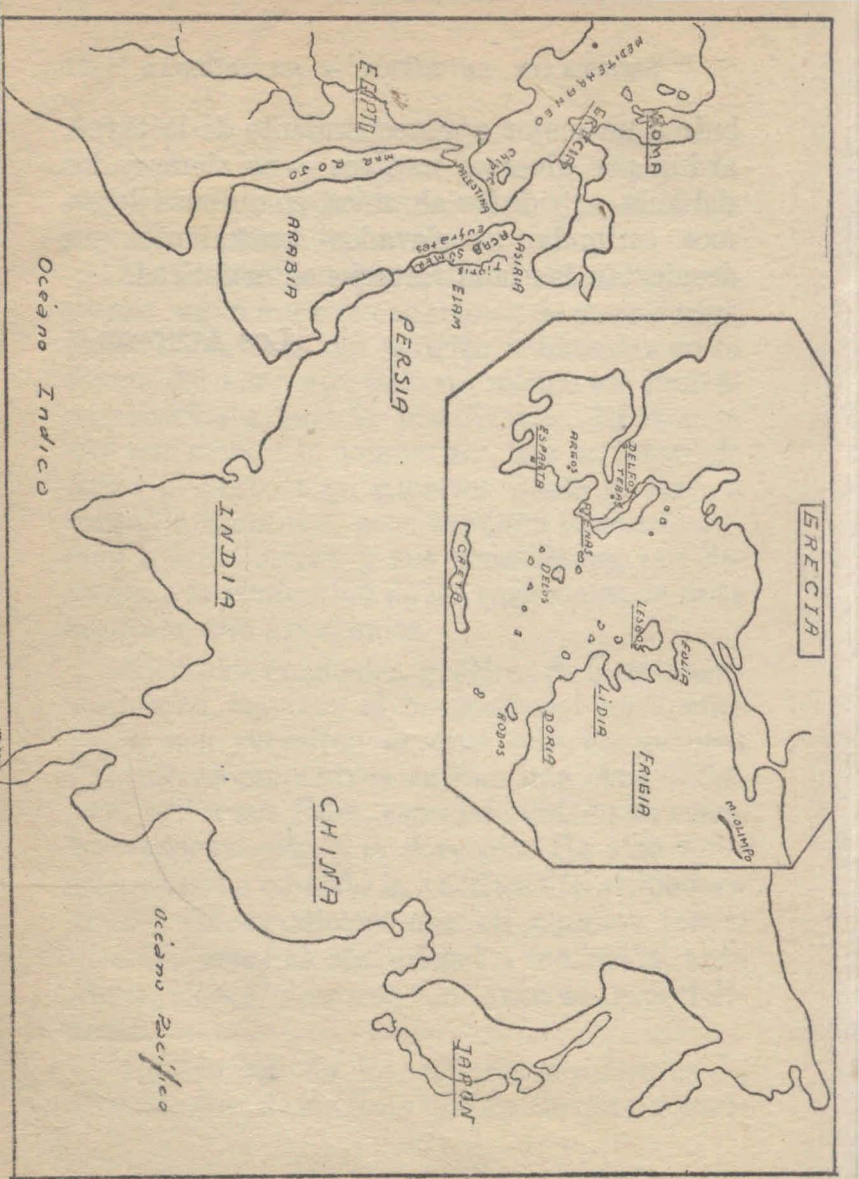
No es posible separar la Música —por lo menos según nuestro criterio—, de otras actividades superiores del espíritu traducidas en la forma del lenguaje. Sólo un menguado interés mercantilista podría justificarlo. El respeto que nos merece la asignatura, nos ha impedido dejar el plano algo superior desde el cual, a veces, la tratamos, pero también la consideración a los alumnos y sus necesidades, nos llevaron a la confección de los resúmenes de cada capítulo, que agregamos.

Ejemplos musicales, gráficos de instrumentos, como también el bosquejo del continente cuna, nos permiten esperar que los señores Profesores encuentren en ésta una obra didáctica, útil a sus fines, especial cuidado de nuestra consagración a la docencia. Ha sido también nuestro empeño la verificación cuidadosa de las informaciones que en algunos temas ofrecían sensible obscuridad o confusión, ante afirmaciones dispares de autores especializados.

Esperamos de los señores Profesores la comprensión de los fines que nos llevan a contri-

buir a un mejor aprovechamiento de la tarea, ardua por diversos motivos —no siempre los del aula—; y de los alumnos, en quienes deseamos estimular los elevados sentimientos que despiertan las manifestaciones artísticas.

LOS AUTORES



Océano Indico

EGYPTIA

ARABIA

PERSIA

INDIA

CHINA

Océano Pacifico

JAPAN

ERECIA

FRISIA

LIDIA

DORIS

LESBOS

LYCIA

MYSIA

CARIA

RHODUS

DALMATIA

SAMOS

CELEBRIS

ARCOI

ASIRIA

SCYTHIA

EUROPA

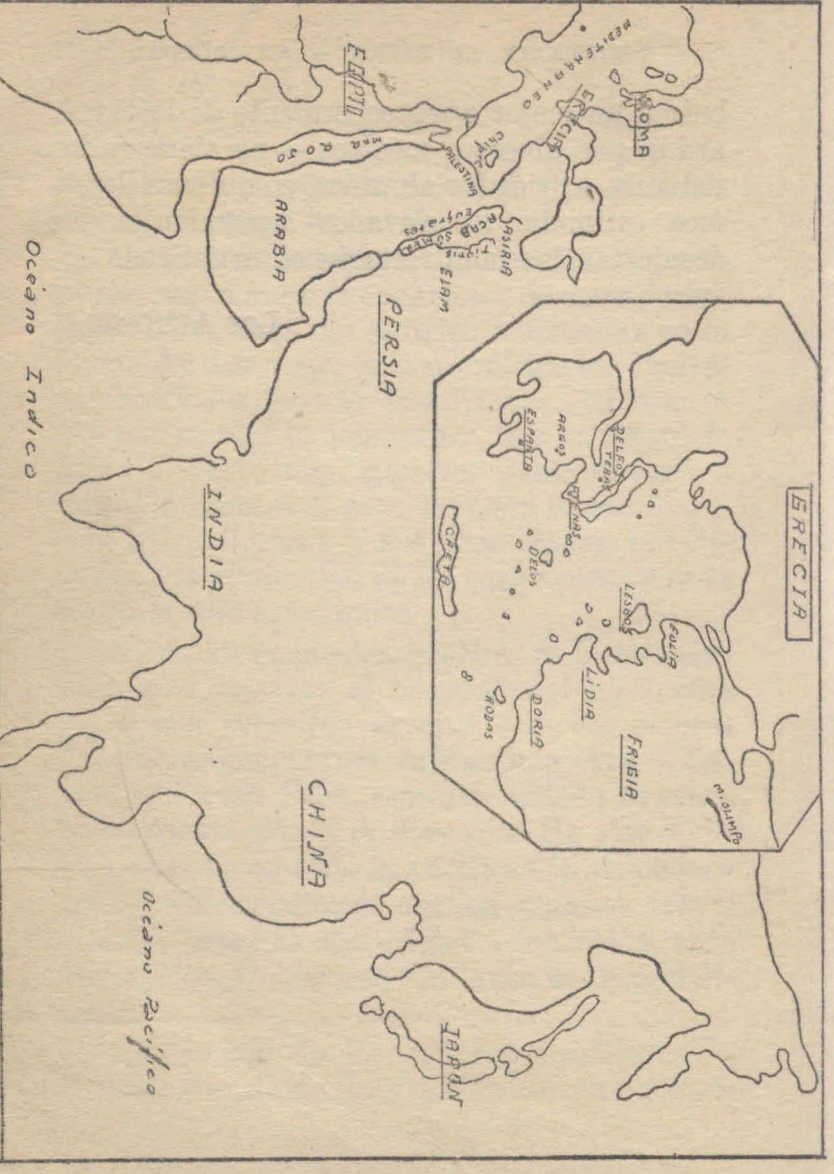
CALCEDONIA

THRACE

GRÆCIA

ASIA

MEDITERRANEUS





CAPITULO I

ORIGEN DE LA MUSICA

Unida a los primeros ensayos gráficos que en los monumentos inician la historia de los pueblos, está ya la expresión de sentimientos evidenciada en relieves de músicos e instrumentos, que indican avanzada evolución musical. Es preciso llegar a la Prehistoria para otear esas manifestaciones del espíritu en sus orígenes, y en la nebulosa de los primeros tiempos hay amplio campo para hipótesis o conjeturas más o menos fundamentadas al respecto (1).

(1) Darwin planteó la teoría del origen de la música como medio de atracción sexual entre los primeros individuos humanos y su tesis fué sostenida por el psicólogo inglés Edmund Gurney en "The Power of Sound". Lo combatieron Wallaschek, Rowbotham, Knight, y otros. Según Spencer "el canto emplea y exagera el lenguaje natural de las emociones" y "la música vocal —y en consecuencia toda música— es una idealización del lenguaje natural de la pasión". A esta "teoría del lenguaje" se opusieron vivamente Gurney, Wallaschek y Knight. Wallaschek (en "Primitive Music") afirma que "la música deriva del impulso rítmico en el hombre, la melodía proviene del ritmo y no el ritmo de la melodía".

Como ahora lo entendemos es la música expresión de sentimientos, una de las formas, la más ancestral sin duda, de traducir los estados anímicos. En épocas remotas, cercano el hombre a la bestia, sus primeros sonidos con atisbos de musicalidad debieron servir para acompañar y facilitar los movimientos de su cuerpo, por esa acción notable sobre el sistema nervioso-muscular (vía auditiva) que parece engañar a la fatiga, así como para unificar los movimientos realizados por varios ejecutantes de un mismo trabajo. Este debió ser el origen de los primeros sonidos: sucesión rítmica de exclamaciones que economizan esfuerzo nervioso-muscular y sincronizan movimientos.

Nació la música como necesidad fisiológica, y debió manifestarse en consecuencia junto a las marchas y las danzas de las de que dependería. Habrían sido en un principio expresiones monosilábicas acompañadas de palmo-teo, golpes de manos que se iban a substituir por tambores y sonajas, y constituirían los primeros instrumentos musicales. Los alaridos (gritos de coraje, llamadas o exteriorizaciones de frenesí) consistentes en la prolongación intensa del sonido de una vocal con variaciones de altura, representaron la primera modulación rudimentaria. Ahuecando la mano alrededor de su boca construyó el hombre arcaico la primera bocina que pronto su ingenio reemplazaría por el caparazón de caracoles perforados en su vértice.

Al perfeccionar sus medios de vida con el desarrollo intelectual, el ser humano se alejó de la barbarie. La con-

templación de la Naturaleza circundante y el misterio de su ocaso, despertaron su espíritu religioso y estético, sensibilizaron sus fibras, y cantó. El Cosmos recibió la plegaria entonada en la universal homofonía de los coros, mientras la mirada escrutaba ansiosa su destino en el parpadear incesante de los astros.

[Así la música fué definiéndose, siempre como expresión vocal con rudimentario acompañamiento. Llegaron por fin los instrumentos de cuerda, en que cada cuerda dió un sonido diferente, y aparecieron las escalas primitivas. El perfeccionamiento instrumental, tendió a independizar la música del culto, de la poesía y de la danza, hasta que en Grecia adquirió las formas científicas que la elevaron a la jerarquía de arte libre.]

[Edward Dickinson, al estudiar las primitivas manifestaciones musicales expresa que, en ese estado:

“1.º) La música fué un arte social;

“2.º) que tenía un propósito utilitario sobre y bajo el mero placer del oído;

“3.º) que no fué un arte libre e independiente, sino que se hallaba vinculado a la poesía y a la danza, usualmente bajo el estímulo de la emoción religiosa.” (2).]

X LA MUSICA EN ORIENTE

La investigación moderna puede perseguir su objeto —música oriental— hasta perderse en épocas de tradición, y considerará el conjunto de sus manifestaciones artísticas observan-

(2) The Study of the History of Music.

do los rasgos diferenciales del concepto de música en Oriente y Occidente, a través de la evolución milenaria.

En primer lugar la íntima vinculación entre el arte y las doctrinas mágico-religiosas de los pueblos orientales. Las más altas culturas elaboran la concepción mágica y cosmológica de la música, creando relaciones estupendas alrededor de una grandiosa filosofía musical, y elevan su significado para contemplarla desde el doble punto de vista de la ciencia y del arte.

Oriente es eminentemente conservador y tradicionalista; Occidente evoluciona con inquietud. "...Este desarrollo que avanza precipitadamente es, en sí, una característica de la música occidental. El resultado, tal como se concreta en el presente, demuestra: la incesante invención de nuevas posibilidades técnicas en el sector occidental, la conservación de los antiguos medios modestos en el sector oriental; en Occidente, la lucha continuada para lograr una expresión personal; en el Oriente, el sostenimiento de una tradición, que está rigurosamente conservada y asegurada por tipos fijos" (3).

Los sistemas musicales en Oriente, son esencialmente filosóficos y dependen de las interpretaciones mágicas del macrocosmos, y por ello, están animados de una ciencia profunda. Las fuerzas esenciales de la vida —los principios de la masculinidad y de la feminidad, de la Tierra y del Universo, de la claridad y de la oscuridad—, se hallan representados en las series numéricas impares y pares, cuyos números iniciales 3 y 2, respectivamente, y el neutro 1, se consideran sagrados. Muy sugestivo habría resultado, pues, que las más importantes relaciones musicales, los intervalos consonantes de octava, quinta y cuarta (4), respondieran a combinaciones de tales números sagrados: 1:2, 2:3, 3:4, en el mismo orden.

(3) R. Lachmann, Música de Oriente, pág. 162.

(4) Consonancia es la fusión de 2 o más sonidos en una unidad de concepción armónica. Son intervalos consonantes para el sistema occidental las terceras y quintas. Las relaciones

La entonación de los instrumentos (música instrumental) da normas que permitirán la construcción de sistemas musicales; la música vocal no puede ofrecer las condiciones necesarias, en las relaciones sonoras de altura y de distancia, por cuanto no siempre se atiene a reglas fijas. Mientras más puro es el género vocal tanto mayor resulta su libertad con respecto a esas normas a que la música instrumental presta tanta atención (5), respondiendo a principios matemáticos. Desde la más remota antigüedad se sabía que el sonido, en los cuerpos capaces de producirlo (cañas, cuerdas, varillas), variaba de acuerdo a la longitud de los mismos —correspondiendo a la menor longitud los sonidos más agudos—, y se aplicó ese conocimiento en la construcción de instrumentos primitivos universales, tales como flautas de Pan, cítaras, xilofones. Ambos géneros, vocal e instrumental, tienen su notación particular. La notación vocal fija únicamente el conjunto del movimiento melódico (con indicación de cambios de posición de la voz) pero sin referirse para nada a la situación especial de cada sonido como unidad relacionada con otras que le acompañan. Esto señala la existencia de giros melódicos fijos e inmutables que el cantante, en su condición de tal, conoce perfectamente; sólo es menester recordarle de cuál de ellos se trata representando el giro en sí, es decir, el conjunto del movimiento melódico y no los diferentes sonidos que lo constituyen. La notación instrumental ni indica el sonido aislado ni el movimiento melódico;

1:2, 2:3, 3:4 significan que si el sonido fundamental requiere una longitud x de la cuerda o del tubo, acortando esa longitud dada a $1/2$ de la misma el sonido que se obtendrá será la octava; a $2/3$ se producirá la quinta y a $3/4$ la cuarta.

(5) "A las formas puramente instrumentales pertenece ante todo la música de baile. La música de canto pura la encontramos relacionada con actos del culto o derivados de él... que nos permiten avizorar un pasado más lejano que cualquier otra clase de melodías." (R. Lachmann, óp, cft.)

es una guía que señala el lugar donde el músico debe apretar las cuerdas para producir determinados sonidos. A esos aspectos técnicos de la ejecución se refiere, eso sí, escrupulosamente, haciendo indicaciones que podrían resultar exageradas.

Las más difundidas escalas orientales formaban su octava con cinco (escalas pentatónicas) o siete grados, y aún con seis. El pentatonismo, conocido en Asia, América, África y Europa (Escocia) se remonta en China a más de 4000 años a. J. C., en escalas que carecen de semitonos. En el Japón e Indonesia, por el contrario, las escalas pentatónicas aparecen con semitonos. "La pentatonía con y sin semitonos presenta contrastes melódicos que tienen un efecto semejante a nuestros modos mayores y menores... Mientras la afinación por quintas perfectas, tal como se realiza por cuerdas al aire por ejemplo en el K'in (China), conduce a una escala fundamental a la cual le faltan los semitonos (escala que forman las teclas negras del piano), surge de la afinación por quintas sopladas (6), como forma más sencilla, una escala fundamental de cinco grados caracterizada por sus semitonos" (7).

Un rasgo notable y propio en la melódica oriental, es la existencia de tipos fijos e invariables, "unidades indivisibles" —como ya lo expresamos— en su movimiento, aunque susceptibles de cambio en la altura o posición de la serie de sonidos. Tales giros adquieren una importancia fundamental en algunas regiones, como en el Japón en cuyos dramas litúrgicos (Nö) se aplica el limitado número de 9 fórmulas, y la India y los países de cultura islámico-arábica, con los llamados Ragas y Magam, respectivamente, a los cuales se les atribuye muchas veces poderes mágicos y que en general tienen relaciones astronómicas.

(6) Esto no es absolutamente exacto, ya que lo importante es la selección de sonidos que se hace de acuerdo a la preferencia de que goza una u otra escala en cada lugar.

(7) R. Lachmann, óp. cit., pág. 63.

En cuanto a los ritmos, éstos responden a una clasificación binaria en fijos y libres, y se puede decir que guardan una gran correspondencia con la forma melódica. "Las cadencias de la voz cantante y de la flauta representan el ritmo libre, en su verdadero sentido. Matizan los acentos y la duración con una libertad de movimiento que escapa a todo esquema rítmico fijo" (8). En contraposición a esto el ritmo fijo —que procede de una música de movimientos estrictamente medidos de cítaras y laúdes y de toda la percusión en general—, se destaca con severidad sobre todo en las expresiones religiosas, de que China es el perfecto ejemplo.

Resultan muy interesantes las ideas orientales sobre polifonía, tan distintas de las occidentales. En la música del culto, por ejemplo, interviene a menudo un conjunto instrumental muy variado y voces humanas (canto o recitado afectado y monótono). En la ejecución las voces se mezclan en extraña heterofonía y se mueve cada una por su lado sin tener en cuenta a las demás ni menos fusionándose con ellas. La razón de esta aparente falta de sentido es de índole litúrgica, ya que cada instrumento, así como la voz del canto, tiene asignado una función mágica especial dentro de la ceremonia ritual. Aunque en las orquestas —instrumental de percusión principalmente— y los solos que se desenvuelven libremente —canto, flauta o cuerdas— cuando ejecutan en conjunto, se suele tener en cuenta un criterio más musical, "y las diferentes voces coinciden a menudo en el tono fundamental y en los otros tonos fundamentales del tipo melódico, ... esta coincidencia no va tan lejos que una misma melodía sea ejecutada al mismo tiempo por todos los ejecutantes" (9).

(8) R. Lachmann, óp. cít., pág. 105.

(9) R. Lachmann, óp. cít., pág. 133.

CHINA

Tan antiguo es el arte en China, que sólo la tradición nos puede hablar de su origen (10). Los indicios más verosímiles sobre la existencia de una cultura musical firme proceden aproximadamente de 2500 años a. J. C., y según ellos, el sabio *Ling-Lung* confeccionó un sistema musical en base a un sonido fundamental (*Huang-Chung*, que significa Campana Amarilla) del cual derivaban, por medio de quintas, todos los demás. El *Huang Chung* (11) sonido normal de 366 vibraciones, dió origen a una serie de sonidos, obtenidos por quintas perfectas, que fueron llamados Lü (ley) y cuyo número fué inicialmente de 6 y luego de 12.

Las fórmulas melódicas de los más antiguos cantos religiosos necesitaban únicamente de una serie de 4 quintas: *FA* (*kung*) - *DO* (*tsche*) - *SOL* (*tschang*) - *RE* (*yu*) - *LA* (*kio*). La primitiva escala de los chinos fué pentatónica sin semitonos.

Hacia el año 1500 a. J. C., el príncipe Tsai-Yü modificó la escala antigua, e introdujo el uso de los semitonos,

(10) Dícese que algunos instrumentos proceden de la época en que dominaban los espíritus (K'i). Según referencias, Fu-hia (3000 a. J. C.) inventó ciertos instrumentos de cuerda. Una tradición expresa que en la época del rey mitológico Hoang-ti (26 siglos a. J. C.) se obtuvo la escala musical de un pájaro milagroso (ave fénix), el feng-huang.

(11) "El sonido fundamental depende de una medida de longitud y es a su vez una medida tonal, una norma acústica como el diapasón occidental." (R. Lachmann, op. cit.)

al completar la *escala de siete grados*, con el MI (*tschung* o *pien-kung*) y el SI (*ho* o *pien-tsche*) (12). Llegaron así a conocer 84 tonalidades “ya que la escala fundamental se podía representar en cada uno de sus 12 grados (Lü)”. (13). ($12 \times 7 = 84$).

Los ritmos chinos eran *de movimientos binarios* (2 o sus potencias 4, 8, 16, etc.) característicamente regulares en la música ritual, aunque no tanto en la profana.

La música en China tuvo un profundo significado religioso. Los cánticos y las danzas ceremoniales, estrictamente ordenados y sencillos, actuaban hasta en la formación del carácter humano y se hallaban sujetos a los inmutables códigos de los ritos. “La música es la norma para el cielo y la tierra, es el principio de equilibrio y de armonía; los sentimientos humanos no pueden sustraerse a su influencía”. En fin, como ya se ha dicho, fué la China uno de los pueblos donde más notable se hizo la *concepción cosmológica de la música*, tan propia de las civilizaciones orientales.

INSTRUMENTOS

De cuerda. Dos eran los principales instrumentos de cuerda chinos: el K'in y el Sê (14), todavía empleados, a pesar de ser su origen muy anterior a nuestra era. También la p'i - p'a, an-

(12) Los chinos llaman *pien* a sus notas de paso. En la denominación del *mi* y del *si* (*pien-kung* y *pien-tsche*) obsérvese que *kung* y *tsche* corresponden a los nombres chinos del *fa* y del *do* que les siguen.

(13) H. Riemann, *Historia de la Música*, pág. 94.

(14) Especie de cítara.

tiqúisimo laud (conocido desde el 2000 a. J. C.) de 4 cuerdas de seda, fué muy importante. El K'in. El instrumento más típico del Celeste Imperio, considerado sagrado y puro por Confucio. Especie de cítara china, de 5 y 7 cuerdas de seda retorcida, remonta su antigüedad a más de 600 años a. J. C. Es particularmente simbólico, y expresa en las partes que lo constituyen relaciones astronómicas: el cuerpo de madera, es ligeramente abombado en su parte media, como la bóveda celeste; sus cuerdas son 5 (15) como los elementos; una mesa sobre la que descansa, es llana como la tierra. Posee 13 trastes que, colocados sobre el cuerpo al lado de la cuerda más baja, señalan la altura para la obtención de 14 sonidos de cada cuerda.

De viento. Comprendían: 1) flautas; 2) instrumentos de metal (variedades de trompetas, etc.); 3) un instrumento similar al oboe, el koan; 4) el tscheng, precursor del armonio occidental, construído con una calabaza hueca a la que se aplicaban de 12 a 24 tubos de distinta longitud, provistos de lengüetas. El aire era insuflado por medio de un tubito curvo.

Las flautas. Eran de tres tipos: 1) rectas, yo, con 3 o 6 agujeros; 2) traveseras, tscheu, con la embocadura en la parte media y 3 agujeros a cada lado (derecha e izquierda del centro); 3) siringas o "flautas de Pan" (Grecia), siao, formadas de varios tubos de bambú de distinto largo, dispuestos en hilera por orden decreciente de longitud. Este instrumento se soplabá aplicando el labio inferior sobre el borde de los tubos, como quien sopla una botella.

De percusión. Innumerables instrumentos de percusión tuvieron los chinos. Las especies más notables fueron: 1) el king y sus variedades; 2) los hiuen-ku (tambores de piel) y finalmente una enorme cantidad de castañuelas, campanas, campa-

(15) Los primeros fueron de 5 cuerdas; posteriormente se construyeron de 7.

nillas, etc. fabricadas de madera, plata, cobre, bronce, etc, (16).

El King. Instrumento característico constituido por un número de láminas de piedra (17) suspendidas en series de dos travesaños horizontales, afinadas cromáticamente cada serie por tonos enteros:

1ra. FA# SOL# SI^b DO RE MI

2da. FA SOL LA SI DO# MI^b FA

Con una maza el ejecutante golpeaba las láminas para obtener los sonidos.

La evolución instrumental determinó la aparición de muchas variedades del King. Las primeras fueron el fang-hsiang (de láminas de madera de forma oblonga cuadrangular, todas del mismo largo y ancho, pero de distinto espesor) y el yün-lo (láminas de cobre); posteriormente emplearon el pien-king, el sung-king, etc. Puede citarse asimismo al t'é-king, constituido por una sola piedra.

JAPON

Del arte primitivo japonés, cuyos orígenes se pierden también en una fabulosa antigüedad, no quedan sino ligeros vestigios. Hacia los siglos V, VI y VII dominaron en el Japón las culturas china y coreana que impusieron

(16) Los chinos reconocían 8 sonoridades diferentes en los materiales: las pieles, la tierra cocida, la madera, la calabaza, el bambú, la piedra, el metal y la seda.

(17) Estas piedras afectaban diversas formas: murciélagos con las alas extendidas, dos peces unidos, etc.

definitivamente en ese país sus costumbres y sus artes. Es así como a pesar de la sobrevivencia de ciertos elementos autóctonos las reglas del arte nipón, responden a los principios extranjeros siendo el sistema musical netamente chino.

Características de este país fueron las *escalas pentatónicas con semitonos*, que se empleaban junto a las *escalas pentatónicas sin semitonos* de origen chino.

Al igual de China, el *ritmo* era de *movimientos binarios* (predominaba netamente el compás de 2|4) aunque sin la estricta regularidad típica de aquel país.

La *interpretación cosmológica de la música* se observó también en el Japón, y se acentuó esta teoría por la influencia de los chinos. Relacionaron en el canto el abrir y cerrar de la boca con las fuerzas generatrices de la virilidad y de la feminidad.

Estrecha vinculación tuvieron entre ellos la música, la poesía y la danza. [El emperador Mommu (VIII d. J. C.) que propició el adelanto musical de su país, instaló el *ga-gaku-ryo*, una oficina de músicos chinos, que en las funciones rituales debían obligatoriamente danzar el *bu-gaku*, y en las de carácter ligero, el *san-gaku*. Ciertas ceremonias características echaron las bases de los *kagura*, típicas pantomimas litúrgicas que tenían lugar en el Palacio Imperial y en algunos templos. De remoto origen popular, formaron parte del ritual japonés adaptándose en un número de escenas que representaban las leyendas mitológicas de Kyoto. La admisión de los *saibaras*, di-

(18) Pertenecen a esta época los *Shighin*, cánticos guerreros, un ejemplo de los cuales es el *Bencei-Shiku-Shiku* de Raisan You, muy posterior sin embargo al siglo IX

versiones parecidas a los kagura pero de mayor variedad, señaló otra imposición del gusto popular. Muchos de ellos se conservan todavía en su texto original (siglo IX), como ser el ro-el y el ima-yo-uta (de carácter budista) y también el te.nahi que pertenece a un tipo determinado de saibaras (de la vida cotidiana). Asimismo, durante el siglo IX, tuvieron gran difusión pantomimas de carácter épico —tal vez influenciados por los cantos épicos de los tocadores de biwá— (18) y de carácter ligero, estas últimas originarias de formas chinas, y que se caracterizaron por provocar la risa y ruidosas manifestaciones de júbilo, mediante danzas grotescas, farsas de enanos, etc.

Según una antigua costumbre nacional, todas estas expresiones estaban confiadas para su ejecución a determinadas familias, algunas de las cuales obtuvieron de estas pantomimas el drama lírico, *sarugaku-no-no*, llamado más sencillamente *nogaku*, influenciados profundamente por la religión budista. M. Courant dice que consisten esencialmente en una acción muy simple, fabulosa o anecdótica, representada sobre un escenario sin decorar, por muchos actores disfrazados que gesticulan, danzan y dicen monólogos y diálogos —cantados o recitados— a los que se agregan los coros y el acompañamiento instrumental de los músicos. Estas son los Nō, cuyo carácter habitual es trágico.

El Nō es una de las expresiones más notables del drama litúrgico oriental denominado "obra íntegra de arte," donde palabra, canto y baile no se han reunido para formar una síntesis, como gusta decirse en Europa, sino que en realidad aún no se han separado" (19).

(19) R. Lachmann, óp. cit., págs. 147-148.

INSTRUMENTOS

De cuerda. En primer lugar se distinguen los derivados del Kin chino, cuya afinación se efectúa por medio de clavijas, y que son: el itsi-gen-kin o suma-goto (1 cuerda); el ni-gen-kin y el ga-kumo-goto (2 c.); el san-gen-kin y el adzuma-goto (3, c.); el ya-goto (8. c.). En segundo lugar, los que se afinan por medio de puentecillos movibles, y que son: el so-no-goto (13 c.); el gokin (5 c.) y el rokkin (6 c.); el yamato-goto (instrumento autóctono); el ikuta-goto y el yamada-koto (13 c.) instrumentos nacionales designados sencillamente Koto (20). El biwa, de 4 cuerdas, era un laúd descendiente probable de la p'i - p'a china, y que ha sido desplazado por el samisén, instrumento de 3 cuerdas predilecto de las damas, tocado como el anterior con un plectro (21).

El Koto. Esta cítara japonesa tiene la misma significación de instrumento nacional del K'in chino. Es también un instrumento simbólico; en sus partes se representan el Dragón, los ríos, el mar, etc. Consta de 13 cuerdas, cada una con su correspondiente puentecillo movable, que se hayan extendidas sobre una caja de madera de Kiri (22).

De viento. Los más importantes corresponden a algunas variedades de flautas. Distínguense entre ellas la travesera yamato-bué y sus derivadas adzuma-bué (ya en desuso) y kagura-bué, de 6 orificios, que toma su nombre de las pantomimas kagura.

(20) En las denominaciones compuestas, por razones de eufonía, se usa indistintamente las palabras koto o goto.

(21) Plectro: "Laminilla de carey, marfil, madera o metal empleada en la Antigüedad para puntear las cuerdas de la cítara (e inst. similares) y que los mandolinistas utilizan actualmente bajo el nombre de "mediator".

(22) Madera especial que ofrece la particularidad de no quemarse al fuego.

De percusión. Emplearon un gran número de instrumentos de percusión, especialmente campanas de toda clase (tsuri gané, hanchó, hurin, etc.); gongs, entre ellos el choko, de metal, que se suspende de un marco adornado y se golpea con dos mazas de madera dura; xilofones (23); castañuelas; láminas de madera (a semejanza del king chino); matracas; y finalmente, instrumentos de membrana, como ser el daiko, tambor de 2 membranas y caja cilíndrica, el uta-daiko, el da daiko, el tsuri-daiko y el tsudzumi, instrumento autóctono, el más usado de los membranófonos, tambor en forma de reloj de arena, de difícil ejecución, cuyos sonidos se modifican por medio de un sistema de cuerdas distribuidas a los costados del instrumento. (El ejecutante lo coloca sobre su hombro derecho, lo sostiene y maneja las cuerdas con su mano izquierda, y suavemente lo golpea con los dedos de su mano derecha).

INDIA

La India es otro de los pueblos de más antigua cultura musical.

Teniendo en cuenta la afinidad que existe entre la cítara india, la Vina, instrumento de cuerda nacional, y el K'in chino, se cree que en épocas remotas se empleó una *escala pentatónica sin semitonos*, pero no hay pruebas de ello. La más antigua teoría musical (24) presenta ya dos *escalas fundamentales de siete grados* cada una, llamadas *Sa-Grama* y *Ma-Grama* que apenas se diferencian entre sí. Junto a ellas considera también *escalas pen-*

(23) Instrumento de antiguo origen compuesto por tablillas de madera de diferente longitud.

(24) Escrita en sánscrito por Bharata en el siglo V.

tatónicas con o sin semitonos — que tienen correspondencias respectivamente con el Sa-Grama y el Ma-Grama—, así como *escalas de seis grados*. Para representar estas escalas —anota Lachmann— la teoría india parte de un punto de vista completamente diferente del de la China. Mientras que en este último país la escala se basa en 5 sonidos y los Piens aparecen como intercalaciones toleradas pero no necesarias, partieron en la India del principio de una escala de 7 sonidos y crearon formas de 5 y 6 grados por la omisión de uno o más de ellos (25). En la actualidad se emplean escalas de los tres tipos:

Los siete grados de la escala normal india recibieron la denominación de

SA	RI	GA	MA	PA	DA	NI
LA	SI	DO#	RE	MI	FA#	SOL#

por abreviatura de sus nombres respectivos.

El sistema indio establece la división de la octava en 22 pequenísimas partes (tercios de tono) llamadas *Struti*, puramente teóricos, que se agrupan y forman *tonos enteros mayores* (4 struti), *tonos enteros menores* (3 struti) y *semitonos* (2 struti).

La posición de la cultura musical india es la de un puente tendido entre el Asia oriental y el Asia anterior. La música india, más refinada que la China, ofrece se-

(25) Obsérvese que no se agregarían 2 grados a una primitiva escala pentatónica, como corrientemente se dice.

mejanzas que ésta no tiene con el arte occidental, y produce sobre el oído acostumbrado a la música europea una sensación de infinita vaguedad. Según un natural de Calcuta "...una característica predominante de la música india es su recato, que cierra por completo el camino a toda libertad de los sentimientos. Nuestra alegría y nuestra tristeza se funden frecuentemente entre sí; nuestros impulsos más pasionales no arrebatan a nuestros oyentes extranjeros. Es una música (la india) que esconde dentro de sí la mayor alegría, pero es una música sedante, no una música que llama la atención; no conduce a la actuación sino a la reflexión".

Se cultivó también la música en la India estrechamente vinculada a la poesía y a la danza, y existió desde antiguo el *drama musical* del que es un ejemplo la obra de Bharata. Muy importante fue la intervención de los sacerdotes brahmanes que se ejercitaron en la *música religiosa*, que se pierde en las tradiciones más remotas; la *música instrumental* independiente fue mucho menos practicada.

INSTRUMENTOS

De cuerda. Fueron entre los indios los más importantes, y comprendían: la vina; el mogoudi (semejante al laúd); el ravanatrón o sarinda, de 2 cuerdas, tal vez el primer instrumento de arco conocido; el garangi y el cikara, también de arco, etc.

La Vina. Es para la India lo que el K'in y el Koto son para la China y el Japón. Se compone de un tubo de madera (1,20 mts.), colocado sobre 2 calabazas huecas, a lo largo del cual

se hallan adheridos 19 puentecillos. Desde un cordal, 7 cuerdas se extienden sobre los puentecillos fijos, sujetas en su parte extrema por clavijas. Las cuerdas se apoyan únicamente en el puentecillo más próximo a las clavijas; los 18 restantes sirven para la obtención de sonidos más agudos o más graves según dónde apriete la cuerda el instrumentista, que toca valiéndose de un plectro.

De viento. Fueron (como los de percusión) semejantes a los empleados comúnmente por los demás pueblos orientales: trompetas, trombones, flautas cuernos, etc. El más notable de ellos es la flauta besaree que se toca soplando con la nariz.

De percusión: Variedades de tambores, timbales, etc. ,

ARABIA

La música de los árabes adquirió importancia recién después de la implantación del Islamismo, con la conquista de Persia (sig. VII), que señaló un florecimiento artístico popular, bajo la influencia de esa cultura superior. Aparecieron entonces musicógrafos magníficos, como Al Kalil (776-d. J. C.), autor de tratados sobre el ritmo y los sonidos; Isaac Ibn Abraham al Mussuli, Ahmed Ibn Mohammed (sig. IX); Al Farabi, que fracasó al tratar de adaptar la teoría griega; Avicenna (sig. XI), médico y filósofo; Scharafeddin (sig. XIII); etc. Finalmente, la invasión de los mongoles de Tamerlán propició un nuevo resurgimiento de las artes y de las ciencias arábigo-islámicas.

El sistema musical árabe establece la división de la octava en 17 pequeñas partes (tercios de tono):

DO	RE ^b	MI [♯]	RE	MI ^b	FA ^b	MI	FA	SOL ^b
1	2	3	4	5	6	7	8	9
LA [♯]	SOL	LA ^b	SI [♯]	LA	SI ^b	DO ^b	RE [♯]	(DO)
10	11	12	13	14	15	16	17	

que deja de ser teórica —como sucede con la división india— al aplicarse con exactitud en la práctica.

La posición de los semitonos caracteriza a las 12 tonalidades principales arábigo-islámicas (*máqäm* o *maka-mat*), casi todas de 7 grados. “Evidentemente estas tonalidades, y aún las 24 secundarias que derivan de ellas (*schaabé*) y las 6 tonalidades vocales (*awasat*) son, más que tonalidades o modos en el sentido moderno, fórmulas para la formación de las melodías”.

La música arábigo-islámica es característica por su fuerza embriagadora, y provoca en su auditorio una profunda excitación espiritual que aumenta de continuo hasta llegar al éxtasis.

INSTRUMENTOS

De cuerda. Emplearon, entre otros: el eud (o 'Ud); el rebad y el kemandgeh, interesantes instrumentos de arco; el tambourah parecido al Eud; etc.

El Eud. El más importante instrumento arábigo-islámico, antecesor del laúd. Su origen lejano está en Egipto de donde habría pasado a Persia. Se halla formado por una caja piriforme cuya parte superior es plana, por un cuello corto y 5 cuerdas que se afinan por medio de clavijas.

De viento. Los principales son: el nai (antigua flauta), el zarm (oboe), el argoul (oboe), el suqqarah (cornamusa), etc.

De percusión. Se destaca el noukkayrat, especie de timbal, muy aplicado en la práctica musical.

EGIPTO

* La música egipcia, expresión vigorosa del arte de la admirable civilización de los faraones, es la más antigua de que se tiene noticias. (Hay vestigios de la existencia de un arte musical rudimentario desde el período pre-dinástico —sociedad clánica—; arpas primitivas, que revelan ya una evolución musical, están representadas en monumentos del tiempo de las dinastías menfíticas del Antiguo Imperio, (3000 a. J. C.).

El sistema musical empleado por ellos continúa siendo un misterio a pesar de las investigaciones de Fétis, Chappell, Helmholtz, etc. Se sabe que los griegos aprendieron en Egipto las leyes y los efectos sonoros, y la seguridad de este contacto musical, indica que entre los sistemas familiares a ambos pueblos debieron existir relaciones más o menos estrechas. M. Loret, catedrático de la Universidad de Lyon, estudiando detenidamente prolijas reconstrucciones de instrumentos, creyó posible una identificación de dichos sistemas musicales.

Por el aspecto del instrumental de cuerda representado en los monumentos del Antiguo y Medio Imperio (hasta 1500 a. J. C.) se conjetura el empleo de una *escala pentatónica sin semitonos* (26). La relación sonora de 2:3

(26) "A esta melódica solemne y ruda parece haber sido contrapuesta en el Imperio Nuevo, debido a la influencia siria, una afinación especial diatónico-cromática, gracias a la cual los músicos, evitando todo cromatismo, podían modular fácilmente." (C. Sachs, La Música en la Antigüedad, pág. 21).

—vale decir la quinta—, básica para los sistemas orientales, habría sido también conocida y aplicada por los antiguos egipcios, así como la *escala de siete grados*, que según un cronista comparaban (por el número de sus grados) a los 7 planetas existentes para ellos.

Es posible suponer que entre los egipcios no existió nunca sistema alguno de *notación musical* escrita. Se ha dicho que, de haber contado con ella, habrían hecho de la misma un uso práctico, y sus escultores, minuciosos y detallistas, habrían sentido la necesidad de representarla.

Los movimientos a menudo involuntarios del cuerpo o de sus partes, que son vía de expansión muscular motora del espíritu ante determinadas sensaciones, dieron lugar a la llamada *queironomía* —o “dirección de la mano”—, verdadera *notación musical* marcada en el aire, que posteriormente diera origen a la escritura neumática del Medioevo occidental. Era un movimiento de la mano en el aire, que guiaba a los cantantes en las distintos giros melódicos.

La música egipcia aparece frecuentemente vinculada al culto de las principales divinidades: Isis, Orisis, etc. Tomaba parte en las ceremonias religiosas de los templos, en las grandes procesiones, en los cortejos fúnebres en que músicos y cantantes pregonaban las hazañas y hechos gloriosos del extinto, entre danzas y gestos pantomímicos, en todas las manifestaciones de la vida de ese pueblo, tan profundamente religioso, que en su plástica maravillosa la grabó para siempre; hasta en las magníficas fiestas militares.

! Música, danza y poesía se presentaban fusionadas en una sola manifestación artística, expresión típicamente oriental de "obra íntegra de arte", mientras que el género instrumental independiente no parece haber tenido mayor arraigo en el país del Nilo •

Se considera probable que el género lírico popular se haya cultivado desde antiguo. "...Se cantaban sencillas tonadas durante el trabajo, trillando el grano, remando, sacando agua del pozo, se saludaba el despertar de la naturaleza y se lloraba la muerte de las flores... Herodoto refiere haber oído en Egipto el llamado canto de Maneros, conocido en Grecia bajo el nombre de "lamento de Linos", en el cual se habla de un joven muerto en la flor de los años (27)".

§ La evolución musical puede seguirse a través de los períodos históricos del imperio faraónico. Durante el antiguo Imperio (3400 a 2100 a. J. C.) se practicó una música suave delicada y solemne, pero no por eso desprovista de vigor, tal como correspondía a un pueblo noble y laborioso. Con el Medio Imperio (2100 a 1580 a. J. C.) y la invasión de los hicsos o reyes pastores al final de ese período, las costumbres parecen relajarse y elementos de origen sirio se insinúan cada vez con mayor empuje en la música egipcia que, por razones del culto, se había mantenido hasta entonces dentro de las formas antiguas más puras.

INSTRUMENTOS

• De cuerda. El más importante fué indudablemente el arpa, que se considera el único instrumento de cuerda autóctono.

(27) H. Riemann, op. cit., pág. 204.

El trígono, variedad de arpa de forma triangular (22 cuerdas) (28), es de origen asirio-caldeo y se introduce en Egipto a comienzos del Nuevo Imperio (1580 a. J. C.), bajo la Dinastía XVIII. Tampoco son anteriores a esa época las guitarras, sobre cuya antigüedad se dudaba, ni las cítaras, importadas de Siria, que aparecen por primera vez mencionadas hacia el 2000 a. J. C. (Dinastía XII) y que se imponen definitivamente recién cinco siglos después, también con el advenimiento del Nuevo Imperio, por causa de las conquistas asiáticas.

El arpa. Ha sido conocida en Egipto desde el tercero y aún desde el cuarto milenio a. J. C. Las primeras se designan por su forma arpas de arco; posteriormente se convierten en arpas angulares. Transcribimos el proceso evolutivo de este instrumento, de acuerdo a Sachs: "...en un principio sería desprendida de una caña flexible una cinta de su fibra a manera de cuerda, de modo que sus extremos quedaran todavía adheridos; más tarde se ataría a la caña una cuerda de otra materia diferente; con el fin de aumentar la sonoridad, se añadiría al arco una calabaza, y en adelante ambos elementos fueron estrechamente unidos; después la caja sonora se construyó de madera y se sujetó a la caña o palo, en lo sucesivo de naturaleza no flexible; en lugar de una cuerda, el instrumento fué admitiendo una serie de ellas; finalmente, y después de anteriores ensayos de retorcer las cuerdas para establecer su afinación sonora, añadiéronse al palo unos bastoncillos fijos, o sea los predecesores de las modernas clavijas." El arpa del Antiguo Imperio, de 6 a 8 cuerdas, era de tamaño relativamente pequeño y rara vez pasaba de 1 1/2 mts. de altura. Durante ese período, tuvieron mucha aceptación las arpas heptacordes, así como durante el Imperio Medio, en que aumentaron ligera-

(28) El Museo del Louvre conserva un ejemplar extraído de las tumbas.

mente de tamaño. Por fin, debido a la influencia asiática (Imperio Nuevo) las cuerdas se hicieron más numerosas, llegando a tener las arpas por lo general 8, 10, 15 y hasta 20 de ellas.

De viento: Estaban constituidos por una gran variedad de flautas, entre las que se destacaban el mem, flauta recta de 5 agujeros, y la travesera sebi, además de instrumentos de boquilla semejantes al óboe, flautas dobles y trompetas.

De percusión: El principal fué el sistro, considerado el "más egipcio de los instrumentos de música" (29). Su uso estaba reservado al culto (30). Se componía de una armazón atravesada por varillas transversales, que sostenían o no anillos; al agitarse el instrumento, los anillos —o las varillas en caso de no haberlos— producían el sonido buscado. El sistro comprendía dos variedades: el sakhm, de madera, porcelana o tierra esmaltada, con anillos, y el saischschit, de metal, sin anillos. Los crótalos, que figuran en los vasos desde la época pre-histórica acompañando las danzas, eran instrumentos simples compuestos de un par de láminas de madera o de marfil —adoptando diversas formas—, y aún de cobre o de hierro, atadas entre sí. Un derivado de ellos es el mainit, que no es más que un crótalo de una sola pieza (Nuevo Imperio), o de dos piezas fuertemente atados. De los numerosos tambores, tamboriles, címbalos, etc., nada en especial se puede agregar.

(29) "En igual forma que el cocodrilo o el ibis, que el loto o el papiro, el sistro era en la literatura greco-romana uno de los atributos más característicos de los Egipcios."

(30) Empleábanse como las campanillas en la Iglesia actual.



CAPITULO II

SIRIA

Los antiguos sirios, vinculados por razones de vecindad, de raza y de religión con otros importantes pueblos, llegaron a poseer una elevada cultura musical que indudablemente constituyó un foco principal, orientador artístico de las civilizaciones del Asia anterior.

De raza semítica, se confundieron mucho por su proximidad con los cananeos y los fenicios (31) que se encontraban al sur, y también con los heteos, habitantes del Canaán (32), que tardamente fueron admitidos en el reino de Israel. El tiempo transcurrido y la falta de datos precisos hace imposible la tarea de diferenciar las características musicales de cada uno de estos pueblos. (33)

(31) La costa de Siria hasta el límite con Egipto estaba ocupada por los "hombres rojos", como los llamaban los griegos a los fenicios, y en ella y en las islas fundaron importantes ciudades entre las que podemos mencionar Sidón, Biblos, Berito, Arachio, Sarepta y Tiro.

(32) Primitivo nombre de Palestina o Judea.

(33) Entre pueblos tan estrechamente vinculados se puede suponer que no debieron existir grandes diferencias.

La documentación existente revela bastante pobreza, en especial cuando se trata de determinadas culturas del Asia anterior, sean ellas cualesquiera de las que habitaron los territorios de Palestina, Fenicia, Siria, Asiria o Babilonia. No podemos formarnos idea alguna de lo que fué aquella música por lo que ha quedado de entonces. Los vestigios conservados son apenas indicaciones de carácter indirecto (**fuentes mediatas**) y están constituidos principalmente, por los restos de arte plástico descubiertos en las ruinas y por trozos de literatura epigráfica con frecuentes referencias musicales. A ello se agregan importantes informaciones de la Biblia y de numerosos polígrafos griegos y romanos, que tan a menudo abren a los ojos asombrados del mundo moderno los arcanos ocultos de la Antigüedad. Con todo, hay misterios que no se vencen —muchos desgraciadamente—, y velos impenetrables a las investigaciones cubren períodos históricos de miles de años, que permanecen en la más absoluta oscuridad.

La música en sí, se ha perdido completamente. No poseemos **fuentes inmediatas** (34). Ningún instrumento se ha mantenido en las ruinas sirias ni en los "tells" mesopotámicos conservando su capacidad para producir sonidos. Los restos documentales señalan tan sólo la presencia de músicos, cantantes, o simplemente instrumentos musicales, y se refieren con sugestiva frecuencia a motivos de la vida religiosa o cortesana.

(34) Fuentes que conciernen directamente al arte musical: instrumentos reales, trozos musicales, tratados científicos sobre los sistemas musicales en uso, etc. Se notará en el Capítulo IV (Asiria y Babilonia) dos excepciones; una tablilla descubierta por C. Sachs que sería un acompañamiento de arpa de la época súmerica, y un silbato de tierra cocida, de insegura legitimidad, hallado en Birs-Ninrud, y sobre el cual Fétis ha hecho interesantes observaciones. Hoy se halla depositado en el Museo Asiático de Londres.

• *La música*, que desempeñó un papel importante en la *religión* de los sirios, contribuyó poderosamente al boato de las ceremonias al mismo tiempo que agradaba a los dioses y los predisponía a otorgar favores. • En los sacrificios, el sonido de las trompetas y la dulzura de las flautas contribuían a disimular las manifestaciones de dolor de las víctimas que sufrían las más horribles torturas. •

• Bajo-relieves y copas de bronce labradas de los antiguos chipriotas, permiten observar escenas animadas por danzas y por música de flautas, tambores y tímpanos. En algunos casos se trata de ceremonias religiosas: tal es la escena de la adoración de un becerro de oro (35) o la que representa reuniones que se efectúan debajo de los pórticos del templo alrededor de un objeto sacro. En otros, se ve que la música sirve para animar grandes orgías o actos que nada tienen de religiosos.

La influencia que el arte sirio tuvo sobre el de otros países tales como Egipto, Grecia y Roma, fué grande. La música primitiva y sencilla que se ejecutaba en Egipto antes de las grandes invasiones asiáticas (hicsos), 1800 años a. J. C., adquirió nuevas formas de expresión con motivo de éstas, y aparecieron nuevos instrumentos como la cítara y el doble oboe; en Grecia las melodías basadas en los tetracordes tuvieron un extraordinario parecido a las entonadas en Fenicia y en Chipre, y orquestas romanas usaron flautas importadas de Tiro (las tyriannas).

(35) Costumbre adoptada por los sirio-fenicios de los hebreos que, en un momento de extravío erigieron en dios a un becerro de oro.

La música que llamaremos sirio-fenicia encontró un espléndido medio de propagación en los numerosos mercados y marinos que de todas partes del mundo antiguo llegaban a los puertos fenicios para comerciar. *Tiro y Sidón*, puertos famosos por su gran actividad, alcanzaron una cultura musical tal, que los griegos no vacilaron en considerar al último de ellos como “la cuna de la melodía hasta la exageración”.

Diez siglos antes de J. C., la música fenicia se caracterizó por reflejar el espíritu sensual e indolente que se había apoderado de los centros populosos, y todavía en el primer siglo de nuestra era los instrumentos musicales sirio-fenicios gozaban de gran aceptación en el orbe antiguo.

INSTRUMENTOS

De cuerda. Los más usados fueron la lira (36), la cítara (37), el arpa (38), el psalterión (39) y algunos instrumentos de mango, tal vez de 2 cuerdas. También el nebel hebreo gozó de gran popularidad.

De viento. Comprendían variedad de flautas —fué muy común la siringa (flauta de Pan) de 7 tubos— y de instrumentos semejantes al oboe, de los que se destacaba el doble oboe de tubos separados o yustapuestos, según el tipo que se considere,

(36) Ver Cap. Grecia, Instrumentos.

(37) Ver Cap. Grecia, Instrumentos.

(38) Muy parecidas a las egipcias, y aún a las actuales, aunque sin la columna de refuerzo. El número de sus cuerdas debe haber sido numeroso (oscilaría de 13 a 40). Ver Cap. I.º, Egipto, Instrumentos.

(39) Cap. IV.º, La música elamita, El psalterion.

y que permitía emitir hasta 12 sonidos muy agudos, razón por la cual se lo ha considerado como instrumento dionisíaco, propio de orgías y de festines.

De percusión. Estos instrumentos estuvieron muy en boga, pues los sonidos estrepitosos que producían estaban de acuerdo con el gusto de la época y con el carácter libertino, orgiástico y sensual de la música sirio-fenicia. Los principales fueron platillos que podían afectar la forma común (2 discos de metal) o la forma de conos huecos que se hacían chocar por sus bordes inferiores; **pequeños tambores de mano; etc.**



CAPITULO III

P A L E S T I N A

La música y la poesía hebrea estaban íntimamente unidas; para estudiarlas, es necesario recordar constantemente la psicología del pueblo israelita, profundamente religioso. No debe extrañar, pues, que estas dos manifestaciones artísticas se inspiraran en el amor de Dios, en la Piedad divina y en la Fe y en la Esperanza, ya que sus objetos eran dos: Dios y la Creación.

En el Génesis se cita a Jubal, padre de la música, tocador de ugab (40) en la tribu de Caín. Los 5 libros de Moisés poco dicen sobre música, no porque no la cultivaran, sino porque al ser demasiado vulgar, la mención resultaba innecesaria, pues aunque no existieran en el primitivo Israel músicos ni danzarines profesionales, era todo el pueblo el que dotado de un instinto innato, hacía música, usaba los instrumentos y danzaba.

(40) Probablemente siringa o flauta de Pan.

De ese pueblo eran *las mujeres*, las que desempeñaron en el cultivo y propagación de la música, el papel más importante. Ellas, siguiendo con cambios emocionales las alternativas de las luchas en que los hombres estaban empeñados, volcaban en músicas y danzas sus alegrías, y en lúgubres cantos sus dolores e imploraciones. "Deseo cantar al Señor porque El nos ha hecho poderosos", había dicho Miriam al recibir a los hombres de Moisés después del cruce del Mar Rojo. †

Los varones, a semejanza de lo que ocurrió en otros pueblos de Oriente también manifestaban sus estados de ánimo por danzas que pronto fueron rechazadas por la sensualidad con que se las acompañaba. Entonces la música profana y religiosa, ya muy próximas, se confundieron aún más.

† Hay que recordar también a *los profetas* que recurrían a la música para abstraerse e inspirarse. Y tan unidas estaban la música y la profecía, que el rey Samuel fundó la escuela de Ramah, para músicos y profetas, donde David buscó refugio huyendo de Saúl. †

• En la época de los reyes se produjo un florecimiento del arte musical. David, el rey músico y poeta, además de componer por sí los *cantos* y *salmos davidianos*, oficializó la música religiosa y por disposición suya el Sumo Sacerdote organizó el primer *conjunto instrumental y coral*, eligiendo los músicos entre los levitas (41). Se dice

(41) Esta organización alcanzó su más alto grado de desarrollo con el rey Salomón, hijo de David.

que en los primeros tiempos este conjunto estaba constituido así: 3 tocadores de platillos, que dirigían el compás; 8 tocadores de nebel, "que llevaban el canto a la manera de las doncellas", ya que las mujeres no intervenían (42); 6 tocadores de Kinnor, que actuaban como bajos; 6 trompeteros.

El libro segundo de Samuel (19,36) nos habla de los cantores de ambos sexos de David. Salomón hizo una colección de versos y sentencias heroicas y guerreras para que fueran entonadas por sus cantores. En tiempos de este célebre rey, la música instrumental recibió un gran impulso, y si hemos de creer a Flavio Josefo, proveyó al Templo de 20.000 tubas (trompetas) y 40.000 instrumentos de viento.

Mientras reinó Josafat, la música sagrada fué casi abandonada por completo, pero volvió a su anterior importancia en tiempos de Hiskia y Josías (II Chr. 29,27, 35,15). Durante el exilio del pueblo de Israel callaron los cantos y las músicas. "¿Cómo cantaremos en tierra extranjera? A las orillas de los ríos de Babilonia nos sentamos y lloramos recordando a Sión y allí suspendimos de los sauces nuestras cítaras (kinnor)" (Ps. 137,1-4).

Después del regreso a Jerusalem, y una vez reedificado el Templo, revivió la música (Esr, 3,10 - Neh. 12,27 ss.). Más tarde Judas Macabeo la instituyó firmemente (1 Mcc. 4,54).

(42) Las mujeres no intervenían únicamente en los coros del Templo pues según el Talmud "la voz de las mujeres era una seducción..."

Tanto las mujeres como los hombres practicaban la música en público y en familia (ejemplos en Jes. 5,12 Am. 6,5 Mcc. 9,39; 1 Reg. 1,40 Jdt. 15,35). Durante las fiestas religiosas los mismos sacerdotes tocaban las tubas con el objeto de que el pueblo se acordase de su Dios. (Nm. 10,10).

La música tuvo un carácter propio y permaneció invulnerable a las influencias vecinas —notables en otras expresiones del arte— y ni la cercanía de los sirios, ni la vida en Babilonia durante los dos cautiverios, lograron despojarla de su peculiaridad, aunque en algo modificaron el instrumental. Por el contrario se mantuvo en pie, y sirvió de nexo de unión a la raza perseguida al través de los siglos.

† Los israelitas no poseían una notación musical propiamente dicha, sino sólo indicaciones generales que orientaban sobre la manera en que debían cantar las estrofas, la entonación que debía darse y el ritornello o repetición de las mismas; además las indicaciones se referían también a los instrumentos que se debían usar y al empleo de las voces, agudas o graves, de los cantores. †

La danza en el pueblo hebreo. Para el mayor esplendor, y como parte del regocijo durante las fiestas, no faltaba la danza, compañera casi inseparable de la música y de la poesía. La arraigada costumbre de danzar no podía faltar entre los hebreos (Jdc. 11, 34; I Sm. 18,6.; Jer. 31,4,13). En los salmos se aconseja alabar el nombre del Señor con las danzas (Ps. 14,9,3; 150,4). Cuando el Arca de la Alianza fué llevada a Jerusalem, "David y todo Israel danzó delante del Señor" (II Sm. 6,5,14; I Chr. 15,29).

Los hombres no consideraban como acto impropio de su sexo el danzar; entre los niños también se cultivaba la danza (Job. 21,11; Mt. 11,17; Luc. 7,32). En el transcurso de las procesiones las vírgenes, del Templo danzaban acompañándose con sus tímpanos, mientras un coro de hombres que las precedía elevaba sus cantos y hacía sonar dulcemente sus liras (Ps. 68,26; Jdc. 21,19,23).

INSTRUMENTOS

De cuerda. El kinnor o "arpa del rey David". Era una especie de lira hecha en madera de ciprés (o en maderas ultramarinas) de forma triangular y dotado de 17 cuerdas colocadas oblicuamente. De su forma poco dicen las Sagradas Escrituras. Este instrumento, probablemente de origen sirio, sólo se tocaba para acompañar los cantos de alegría, a la cual simbolizaba.

El nebel. Introducido en el siglo X a J. C., estaba constituido por una caja sonora ensanchada y 10 o 12 cuerdas. No se sabe con seguridad si correspondía a una lira, cítara, laúd o arpa. En realidad parece que un mismo nombre se refería a dos instrumentos: uno semejante a la cítara griega, con caja ensanchada y brazos suavemente curvados, y otro semejante a la lira con caja redonda y brazos rectos.

De viento. — El xofar. Llamado también schofar o keren, fué característico del pueblo judío y aún hoy se lo usa en las sinagogas. Constituido por un cuerno de carnero enderezado por cocción, daba 2 o 3 sonidos poco armoniosos, de escaso valor musical, pero de gran significado simbólico porque representaba a la fuerza de la sonoridad. Se le atribuyó poder mágico. Cuenta la Biblia que los muros de Jericó cayeron ante el sonido de 7 cuernos que hicieron sonar los sacerdotes.

El ugab. Se discute aún la naturaleza de este instrumento. Su nombre se hallaba muy generalizado entre los instrumentos.

LA MUSICA SUMERA

Muy poco se conoce acerca de la música súmera. La documentación existente se reduce —además de algunos escasos datos proporcionados por la literatura epigráfica, escrita en caracteres cuneiformes—, a dos monumentos principales, y de ellos, es apenas uno al que se le puede asignar algún valor.

Esos vestigios se refieren exclusivamente a música religiosa. Se la practicaba en las ceremonias del culto en los templos o lugares de adoración; en las procesiones; en los cortejos fúnebres (acostumbraban a enterrar a sus muertos cantando salmos que se llamaban balag por el nombre de un instrumento muy común). Sin embargo, a pesar de la falta de pruebas confirmatorias, puede conjeturarse la existencia de una música profana en el antiguo Súmer, cuyas principales manifestaciones habrían tenido lugar en los palacios reales, como asimismo, en las grandes residencias particulares.

Las primeras noticias acerca de la música súmera, pertenecen a una época en que este arte se hallaba en una situación adelantada dentro de su proceso evolutivo. Pero apenas se logra entrever algo, cuando ya es preciso abandonar esas imágenes fugaces, por falta de documentación, hasta el primer monumento asirio que aparece con una separación aproximada de dos milenarios.

El primer monumento súmero fué descubierto por M. de Sarzec en las excavaciones de la antigua ciudad-estado Lagash. Es un bajo relieve en bastante mal estado de conservación, dividido en dos partes, y que representa una escena del culto idólatra. En él se observa una cítara de 11 cuerdas, de gran tamaño y de forma cuadrangular. Esta cítara con elementos de arpa, ha sido calificada como el "instrumento musical por excelencia" en el Súmer (44) y se halla curiosamente adornada por la cabeza de un animal con cuernos que so-

(44) C. Sachs, op. cit., pág. 59.

bresale de la caja de resonancia, y además, por la figura de un toro mugiendo que parece personificar el poderío de la fuerza sonora.

LA MUSICA EN ASIRIA Y BABILONIA

Las fuentes de investigación para el estudio de la música asirio-babilónica son más fecundas que las sumeras.

Las relaciones entre *la religión y el arte de los sonidos* continuaron siendo sumamente estrechas. Los documentos hallados se refieren casi sin excepción a la música religiosa. En las diferentes culturas mesopotámicas “toda sabiduría, hasta la concerniente a cada una de las diversas ciencias, se apoyaba en la creencia sobre el poder de las estrellas y en la idea de que todo lo terreno se encuentra supeditado a sus fuerzas” (45). Es natural entonces que la música se hallara íntimamente vinculada a la astrología. Así lo cree Ambros para quien el sistema tonal mesopotámico habría estado basado en principios astrológicos; pero a pesar de deducciones que parecen tan racionales en los tratados de astrología nada se dice de las cuestiones musicales.

Se prescribía el empleo de la música en casi todas las ceremonias rituales; en algunas era absolutamente indispensable. Según la profecía de Daniel, era mirado como un gran honor por los dioses el contar con músicos entre sus sacerdotes, e Istar decía orgullosamente: “Los sacerdotes reunidos en asamblea se agrupan alrededor mío

(45) C. Sachs, op. cit., pág. 52.

tocando la flauta". Y dirigiéndose a un rey asirio, exclamó la misma diosa: "Come del pan y bebe del vino; haz ejecutar música en mi honor!".

Los babilonios se refieren de continuo al importante papel que la música desempeñó en su religión. Así atribuían a muchos de sus dioses el ejercicio de la misma; entre ellos: Nabu y Nina. La diosa caldea Ishtar, señora del planeta Venus, ante el cual se colocaba asiduamente por las noches un tambor, recibía satisfecha el apodo de "flauta armoniosa", y Adad, dios del viento, se complacía en tener "voz de halhalatu" (flauta asiria). Numerosas orquestas bien constituídas tomaban parte en las ceremonias rituales.

La *documentación iconográfica* (46) resulta de gran importancia para un estudio de la historia musical mesopotámica —como ya lo expresamos—, a pesar de la relativa escasez de los documentos plásticos, importancia que se manifiesta igualmente en el estudio de las diversas civilizaciones antiguas. La extremada pobreza de las fuentes literarias contribuye a hacer más destacado su valor. Al referirnos al instrumental asirio-babilónico, elamita y persa, mencionaremos los más notables restos de arte plástico mesopotámico.

Curt Sachs ha descubierto, en una tablilla súmerica del Museo Asiático de Berlín —al descifrar una escritura en signos cuneiformes que aparecía junto a un poema súmer-

(46) Iconografía (del gr. imagen-descripción): descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos. (Dic. Enc. Hispano Americano).

ro—, que se estaba en presencia de un trozo musical, que cree es un acompañamiento de arpa, y que consta de 57 sílabas (18 corresponden a sonidos simples y 39 a sonidos compuestos). Se comprueba en la referida tablilla el empleo de un *sistema pentatónico*.

El hecho de que los números 5 y 7 fueran considerados sagrados en la antigua Mesopotamia, y el profundo significado que la Astrología les atribuyó relacionándolos con todas las ciencias, ha llevado a suponer que en aquel país se originaron los dos sistemas musicales pentatónico (escalas de 5 grados) y diatónico (escalas de 7 grados).

Los asirio-babilonios se mostraron siempre muy aficionados a la música que los atraía irresistiblemente. La vida en sus grandes palacios se deslizaba entre melodías suaves y agradables, con que alegraban los banquetes y tertulias familiares. Los generales victoriosos se llevaban a los músicos como precioso botín de guerra. Holofernes, uno de los jefes de Nabucodonosor, al arrojarse sobre Siria sembró el terror en todas partes y “los habitantes de ciudades y provincias, los reyes y los pueblos salían a su encuentro y lo recibían con coronas, iluminaciones y bailes al son de los tambores y las flautas”. Se ha observado que esta costumbre asirio-babilónica de apoderarse de los músicos de vencidos y tributarios, determinó un notable internacionalismo musical. Los reyes de los países vecinos, para mantener cordiales relaciones con tan temibles adversarios, enviaban a Nínive sus mejores músicos de ambos sexos, los cuales eran siempre muy estimados en la capital asiria, y colocados en una situación de privilegio.

INSTRUMENTOS

De cuerda. — Conocieron arpas, cítaras, y algunos instrumentos de mango, con una caja de resonancia pequeña (en forma de pera) y un mango muy largo y angosto. Estos habrían tenido dos cuerdas.

Arpas. El primer instrumento asirio conocido es un arpa cuya antigüedad se remonta a la época de Aurnasirpal (884-859 a. J. C.) Tenía 9 cuerdas que se abrían en abanico y caían sueltas en sus extremos, particularidad de las arpas asirias. Un arpa de 10 cuerdas, del mismo tipo, apareció posteriormente en un relieve elamita. Una segunda variedad la constituyeron arpas semejantes al nebel hebreo, conocidas también en Siria y Fenicia. Tenían de 14 a 21 cuerdas y se ejecutaban en posición vertical, al contrario de la anterior. No fueron comunes en Asiria.

Cítaras. También se observan dos tipos principales. Una, de forma más o menos rectangular, con caja de resonancia bastante grande. Tenía 5 o 10 cuerdas, de igual longitud aunque tal vez de distinto grosor o tamaño. En un relieve de Khorsabad se representa un buen ejemplar de esta variedad suspendida del cuello del músico —que la toca con ambas manos— por medio de un cordón. La otra variedad, de 5 cuerdas de distinto tamaño, se tocaba con un plectro. Se representa en un relieve de Nínive y demuestra una marcada tendencia a las líneas curvas, con una caja de resonancia que se extendía a más de la mitad del instrumento.

De viento. — Los más difundidos fueron las flautas dobles (48) y simples. En inscripciones sagradas se menciona el

(47) Los autores aprovechan este tópico para señalar los principales documentos iconográficos existentes.

(48) Conocidas luego por los romanos por intermedio de los fenicios (flautas tyriannas) constaban de 2 caños de igual largo.

halhalatu (49), flauta de gran sonoridad, construída de cobre u otro metal. El imbu bu era una flauta de caña cuya voz se decía "muy parecida a las quejas de los penitentes".

De percusión. — Gozaban estos instrumentos de gran predilección en toda la Mesopotamia, especialmente los **tambores** y los **platillos** o **címbalos**. Los primeros reciben —según los textos— 3 denominaciones generales: 1) el **lilisu** hecho con cobre o piel, y que se golpeaba con las manos; 2) el **uppu** de forma circular y 3) el **balaggu** (o **balag**), de sonidos graves. Los címbalos o platillos podían afectar las dos formas comunes: de discos o de conos huecos.

LA MUSICA ELAMITA

Mucho menos se ha conservado de la música elamita, de carácter marcadamente religioso: un bajo relieve que muestra una escena del culto sagrado, donde aparecen personajes músicos y una orquesta de Susa en una representación asiria. Obsérvase en ellos que los instrumentos empleados en el Elam fueron similares a los asirio-babilónicos: **arpas**, **flautas**, **timbales**, etc. No aparecen, sin embargo, ni cítaras ni instrumentos de mango.

Arpas. De las dos variedades que consideramos entre los asirios, emplearon sobre todo las del tipo **nebel**, tan comunes en todo el Oriente, y cuyo número de cuerdas oscilaba alrededor de las 20.

Psalterión. Un relieve asirio muestra este curioso instrumento. Trátase aparentemente de un arpa (del 1er. tipo asirio) en la que el escultor se habría olvidado del travesaño que sostenía sus 13 cuerdas (50). Se lo considera como el precursor de los instrumentos de tecla.

(49) Este **halhalatu** sería similar al **jalil** (Palestina); al **halhal** (Arabia) y al **aulos** (Grecia).

(50) Esta aparente falta de sentido en la representación es consecuencia de una distinta comprensión de las leyes de la

LA MUSICA PERSA

La música entre los persas fué considerada como una eficaz colaboradora para la formación espiritual de los jóvenes. El carácter sumamente particular de sus ideas religiosas, hizo que proscribieran el empleo de la música en muchas de las ceremonias del culto, y en especial, en aquellas de los sacrificios (según los relatos de Herodoto). La presencia de músicos y cantantes en los banquetes de los grandes personajes revela que también se cultivó la música profana en Persia. Después de la derrota de Darío III en 331 a. J. C., Parmenión, general de Alejandro Magno, descubrió 329 mujeres instrumentistas entre la gente que acompañaba al poderoso persa.

INSTRUMENTOS

Los persas importaron y emplearon todo el instrumental asirio-babilónico (arpas, cítaras, flautas dobles y sencillas, psalteriön, etc.), así como instrumentos de procedencia semítica, de Siria y de casi toda el Asia anterior (kinnor, sambuque, magadis, barbitos, etc.)

perspectiva. Según una autorizada opinión "...el instrumento se compone de una tabla de armonía debajo de la cual ha sido fijada una caja de resonancia análoga a la de la mandolina. Las cuerdas están dispuestas en abanico sobre la tabla de armonía; ellas vienen a anudarse alrededor de las clavijas colocadas en la parte ensanchada del instrumento, y sus extremos se atan a uno de los bordes. Son de largo desigual (la última es el doble de la primera), y su posición recuerda a la del piano."



CAPITULO V

G R E C I A

EVOLUCION DE LA MUSICA GRIEGA

Puede dividirse en tres períodos, que corresponden a los de su cultura: 1.º) del poema épico-religioso, que abarca desde los orígenes hasta fines del siglo VII a. J. C.; 2.º) de los filósofos, que extendemos hasta fines del siglo IV a. J. C., donde la música alcanza su máximo desarrollo como arte y como ciencia; 3.º) de la decadencia, período que se inicia en el siglo III a. J. C., en que la música pagana concluye por desaparecer ante el empuje del cristianismo.

1er. *Período o del poema épico-religioso.* — *Aedas y rapsodas.* — Obscuro como el origen del pueblo griego, es el de su música. Las primeras expresiones musicales están en la entonación con que se recitaban los poemas ho-

méricos (51). Describen costumbres de esos tiempos, y junto con las obras de Hesíodo (700 a. J. C.) asientan la Mitología y la Teogonía.

Estos poemas, escritos en versos hexámetros entre los siglos VIII y VI a. J. C., narran aventuras heroicas (Iliada y Odisea) en que intervienen los pueblos griegos en unión con dioses y semidioses. Se manifiesta aquí la exuberante y hermosa mitología o sea narración de la vida de los dioses en su relación con los hombres en cuya semejanza y tribulaciones (52) fueron concebidos.

La gran extensión de estos poemas imponía una necesidad fisiológica al ser recitados: darles una entonación acentuando la voz en determinadas sílabas de los versos. Nació así la primera melodía, íntimamente unida a la poesía. En efecto, los poetas, al recitarlos, declamaban cándenciosamente, en forma agradable al oído. Esta manera suave y persuasiva de relatar esas vidas legendarias denominóse melopea, que constituyó la primera melodía oral, noble por el carácter hierático de su expresión y muy rítmica por su acentuación.

En el alma sencilla de los griegos se adentró tanto esta poesía melodiosa que, por espacio de muchos siglos, nada se escribió en prosa, y el oído se acostumbró a ha-

(51) Llamados así por atribuírselos a Homero, aunque investigaciones recientes parecen conceder su patrimonio a diversos autores atendiendo sobre todo a las distintas épocas que describen y a los estilos manifestados en ellas.

(52) Al crear sus dioses, los griegos pusieron en ellos los estados de ánimo (ira, odio, amor, venganza, dolor, etc.) propios de la naturaleza humana.

blar cantando, en suave y flexible voz. Ello explica el carácter melódico que primó en toda la música griega, carácter nacional exigido por su religión que es tradición y que explica también la importancia excepcional asignada a su cultivo en los pueblos de la Hélade.

En esta época primitiva la música se manifiesta, pues, como canto, estrechamente unida a la poesía, denominándose *aedas* o *rapsodas* a los recitadores de poemas, y que muchas veces eran también autores de los mismos (*).

Al introducirse después el acompañamiento instrumental, nació la lirodia y la citarodia, y sus intérpretes, poetas y músicos a la vez, se llamaron *lirodas* y *citarodas*.

Posteriormente, al perfeccionarse los instrumentos, la música se independizó de la poesía y surgió como arte libre, cuyas primeras reglas teóricas habrían de establecerse en el período de los filósofos, según trataremos después.

INSTRUMENTOS

La lira. — Entre los instrumentos griegos, la lira figura en primer término por su popularidad, nobleza y valor artístico o educativo. Ya en los poemas homéricos se deja expresa constancia que toda buena educación impartida a un niño comprendería la enseñanza de la oratoria, del arte de la guerra, del canto y de la lira.

La lira griega, instrumento nacional de timbre grave y viril, consagrada a Apolo, y de la cual la cítara no es más que

* Los *aedas* crean y recitan sus propias creaciones; los *rapsodas* son simples recitadores.

una variedad perfeccionada, constaba de una caja de resonancia con 7 cuerdas de tripa o tendones de carnero, tendidas verticalmente, cada una de las cuales daba solamente un sonido. Todas las cuerdas eran de igual longitud, y la altura del sonido dependía de la tensión a que estaban sometidas y, tal vez, de su espesor.

En su origen la caja sonora consistía en un caparazón de tortuga sobre el que se tendía una membrana vibrante de piel de buey. En los extremos del caparazón se insertaban 2 cuernos de cabra, brazos de la lira que le daban aspecto característico. Un dispositivo en la parte superior sujetaba las cuerdas que, en el otro extremo, se anudaban a un cordal sujeto al borde del caparazón. Las cuerdas pasaban sobre un caballete de madera —o puentecillo—, apoyado en la membrana vibratoria y situado justamente en las $\frac{3}{4}$ partes de la longitud de la cuerda. El caparazón primitivo y los cuernos, se reemplazaron después por una caja y brazos de madera artísticamente confeccionados.

La cítara. — De construcción semejante a la lira, la caja de resonancia era toda de madera y se forraba con láminas vibratorias de cobre que reforzaban el sonido. Su tamaño, algo mayor que el de aquella, era más favorable para la sonoridad, lo que explica la preferencia que alcanzara para las grandes ejecuciones por los músicos profesionales. La lira se empleó más en la enseñanza común por lo que su aprendizaje fué más difundido, y conservó siempre sus características y cordaje primitivos. No ocurrió lo mismo con la cítara, donde se introdujeron innovaciones.

Terpandro, célebre citarista del siglo VII a. J. C., le agregó una cuerda más (53) y completó la octava (54). A mediados

(53) Plutarco, Lac. instit. 17. — Aristóteles en Prob. XIX, 32, atribuía 10 cuerdas a la cítara de Terpandro en su interpre-

(54) Era tal la vinculación de la música al sentimiento de nacionalidad que este progreso estuvo a punto de costar a Ter-

del siglo V a. J. C., el número de cuerdas se elevó a 11 con Aristóxenes. Quizás por iniciativa de Timoteo de Mileto (principios del siglo IV a. J. C.), la cítara de concierto aumentó una cuerda grave y tres agudas, y se obtuvo un instrumento de 15 cuerdas, que abarcaba 2 octavas, y que llegó a ampliarse a 18 sonidos.

Es de observar que siempre se siguió usando la lira-cítara (55) más sencilla, de 8 y 9 cuerdas, en la enseñanza escolar y fiestas menores. Los ejecutantes de lira y cítara, en posición sentada sujetaban el instrumento entre las piernas, y lo mantenían vertical; de pié, lo apoyaban oblicuamente sobre la cintura, sujetándolo con el brazo izquierdo. Había dos maneras de hacer cibrar las cuerdas: pulsándolas directamente con los dedos o bien mediante un plectro.

El destino de este instrumento quedó íntimamente unido al de la civilización helénica, y el triunfo del cristianismo fué el principio de su fin.

El aulos. — A la lira y cítara, instrumento grave y solemne, se opuso el aulos, consagrado al culto de Dionisio, alegre

(55) Instrumento intermediario. En Asia anterior hemos visto que, a veces, se presentan tales instrumentos. Por ejemplo, los que participan de elementos del arpa y de la cítara, etc.

tación de una frase mal reconstituida de la obra lírica "Los Persas" de Timoteo de Mileto (IV a. J. C.). En estas cuestiones filológicas que se plantean al interpretar los papiros manuscritos seguimos la opinión del helenista y musicólogo Théodore Reinach, en sus trabajos sobre la música griega y publicaciones de La Revue Musicale (París).

pandro la vida, acusado de atentar contra la tradición helénica, el más fuerte vínculo patriótico. Pero la magnífica ejecución al presentar la novedad en los Píticos de Delfos, que ganó cuatro veces, conmovió a los oyentes, que lo absolvieron. Este espíritu rigurosamente conservador se hizo notable en Esparta (Doria) por el carácter de sus instituciones,

y sensual. El aulos clásico, (56) de timbre y construcción semejante al clarinete u óboe moderno se componía de 2 tubos de madera (cedro) o cañas —al principio de igual longitud— que el ejecutante soplabá simultáneamente. Los tubos se separaban en ángulo agudo, abiertos en sus extremos, y tenían 4 orificios laterales. El ejecutante introducía en su boca los dos extremos reunidos y soplabá vigorosamente. El aire hacía vibrar las dos lengüetas dobles que llevaban, y la altura del sonido dependía de los agujeros que se dejasen destapados.

De origen remoto, no alcanzó al principio, como la lira y la cítara, el favor de los griegos, —que le atribuían procedencia extraña—, y no figuró en los certámenes musicales hasta que Sakadas, a principios del siglo VI, lo hizo admitir en los juegos Píticos mediante una notable ejecución. Desde entonces se incorporó el aulos a la vida artística griega, y formó con la lira y cítara, el conjunto de los instrumentos típicos de su música. Sufrió también notables progresos, y llegó a aumentar el número de sus orificios hasta 15 (2 octavas) lo cual hizo que se le adjuntara un sistema especial de lentejuelas de bronce o latón que permitía obstruir muchos orificios simultáneamente con los cuatro dedos (57).

En un principio era heterófono, es decir, que en una caña, la derecha, se ejecutaba el canto, de voz grave, y en la izquierda, el acompañamiento, más agudo (58).

Algunos atribuyen origen oriental al aulos, que se remonta en Grecia a la época pre-helénica. Junto al aulos griego descrito se desarrollaron otros aulos extranjeros, entre ellos, el

(56) Ordinariamente el término aulos se refiere al aulos doble (diaulo) pero se le asigna un significado más general, comprendiendo también al de un tubo (monaulo).

(57) Aristóxenés distingue 5 variedades de aulos graduados según su longitud y diapasón. Los denomina virginal, juvenil, al unísono de la cítara, perfecto y muy perfecto.

(58) Nótese que el canto es más grave que el acompañamiento, tal cual sucede en solo de cítara.

aulos frigio, de tubos de longitud desigual. El más largo, que se ejecutaba con la mano izquierda, terminaba en un cuerno encorvado.

El aulos llegó a desempeñar un papel considerable en el arte y en la vida de los griegos. Se ejecutaba solo, en dúos con cítara o acompañado de voces. Se hizo obligado en la mayoría de las ceremonias religiosas, reinó en los banquetes, en la palestra, en la marcha de los soldados, y en el ritmo de los remeros. Fué, diremos, más demagógico que la lira y cítara, y llegó a expresar mejor las pasiones turbulentas.

LIRODIA, CITARODIA Y AULODIA

Lirodia. Es por su antigüedad, el primero de los géneros musicales griegos. Consistía en un solo vocal eu que el cantor, *liroda*, que era poeta la mayoría de las veces, se acompañaba con la lira en la recitación de los poemas homéricos u otros de que fuera autor, pero dentro del estilo de aquellos. Las notas reforzaban el canto al unísono. También la lira se prefirió para acompañar canciones, siempre monódicas, de amor, en banquetes, canciones políticas y satíricas, que alcanzaron amplia floración.

Citarodia. El cantor, citaroda, se acompañaba de la cítara. La mayor sonoridad y recursos del instrumento, elevaron este género a la primera categoría por su dignidad, quedando su ejecución reservada a verdaderos profesionales. El citaroda, poeta, músico y compositor, que debía poseer voz de tenor, se presentaba en público ricamente ataviado ciñendo su cabeza una corona de laureles. Después de un preludio solamente instrumental, cantaba pasajes de los poemas homéricos acompañándose

en el instrumento con la mano izquierda, que reforzaba su canto, también al unísono. De modo pues, que en estos ejecutantes sólo se escuchaba una melodía. Posteriormente se hicieron ensayos de armonización (59). Llegó a permitirse la ejecución de dos notas distintas simultáneamente.

El citaroda efectuaba periódicos interludios puramente instrumentales, en que hacía vibrar las cuerdas con la mano derecha mediante un plectro. De esta época se conservan los dos "Preludios a las Musas". Pero la ejecución que ponía a prueba sus habilidades y le ganaba los mejores aplausos era el *nome*, gran aire de concierto consagrado a Apolo en los Píticos de Delfos, fijado en su forma definitiva en el siglo VII a. J. C., seguramente por Terpandro. Estas composiciones eran muy extensas y constaban de 7 partes que llevaban nombres tradicionales. El motivo del canto —además de la obligada invocación a Apolo—, parece haber sido a voluntad del poeta, aunque el verso conservaba la medida y ritmo del hexámetro dáctilo homérico. Más tarde sufrió variaciones que estudiaremos en el segundo período. Ya en el siglo VII los progresos alcanzados permitieron la ejecución de solos de cítara en que a la mano derecha correspondía el canto y a la izquierda el acompañamiento, y cuyo ejecutante se denominaba *citarista*. Lisandro de Licyon pasa por ser el creador de este nuevo género caracterizado por su

(59) Estaba rigurosamente prohibido por las leyes formar acordes.

virtuosismo. Se inició así la música como arte libre, independiente de la poesía y del canto (60).

La citarodia floreció con Terpandro de Lesbos (675 a. J. C.) hasta Pericleitos (560 a. J. C.), y su carácter fué marcadamente religioso (61).

Aulodia. Género consistente en canto con acompañamiento de aulos. Requiere por lo tanto dos intérpretes: cantor e instrumentista. Su origen, como el del aulos, es asiático (Frigia), y su primer gran maestro fué Polymnestos de Colophon (600 a. J. C.). Se interpretaban versos hexámetros, como en la citarodia, y sobre todo versos dísticos elegíacos, siempre monódicamente, es decir, al unísono. Nunca gozó este género del favor de los griegos, que lo consideraban lúgubre, y en él eclipsaba a veces el instrumentista al cantor que, sin embargo, era el que se premiaba.

Tuvo una corta actuación en los concursos Píticos de 582, para subsistir solamente en la Panateneas y otros de menor importancia.

Aulética. Denomínase así a la ejecución en solo instrumental de aulos. Introducida su enseñanza en Grecia por el frigio Olimpos (personaje legendario que había fundado la primera escuela en Argos en el siglo VI a. J. C.) tuvo por destacados discípulos a Sakadas y Pytócrito.

(60) Volveremos sobre esto al estudiar el aspecto científico de la música griega.

(61) Recuerdan los historiadores como último citaroda el que envió Teodorico a Clodoveo. (V d. J. C.).

El solo de aulos tenía un repertorio muy abundante y variado, como las circunstancias en que se empleaba. Preludios e interludios dedicados a las Musas, entre los que se destacaban los compuestos por Timoteo; aires funerarios, de boda, banquetes y libaciones. Sakadas en los Píticos de Delfos (582) impuso la gran pieza de concierto, el nomos pítico, dedicado a Apolo. También tuvo éxito después el dúo de concierto para dos aulos dobles, pero dada la prohibición de efectuar acordes, su efecto era el de un aulos reforzado por otro.

Posteriormente a la escuela de Argos, la enseñanza de la aulética se intensificó en Tebas. Ambas escuelas produjeron virtuosos ilustres, algunos de los cuales desplegaron un fasto insolente. Después de las guerras médicas se extendió en Grecia la enseñanza del aulos y en Atenas se incluyó en los programas de educación. A principios del siglo IV a. J. C. una reacción confinó la enseñanza en Tebas y más tarde en Alejandría. Su práctica, íntimamente unida al culto de Dionisio y Cibeles, en particular odiosos al cristianismo, fué extinguida por completo en los primeros siglos de nuestra era.

OTROS INSTRUMENTOS

De cuerda. — El barbitos, instrumento de Alcestes y Safo, parece haber sido una lira de diapasón más grave; acompañaba la canción lesbía. El clepsiambo, semejante al anterior, usado por Arquíloco para acompañar sus yambos. Las arpas, todas de origen exótico, se designaban con el nombre de salterios, pues sus cuerdas se pellizcaban sin plectro. Dentro de esta

categoría las había pequeñas, fácilmente portátiles, de forma triangular, llamadas *trígonas*; el arpa grande o egipcia (en forma de cuarto creciente lunar) *sámbica*; el arpa fenicia de 12 cuerdas, *nabla*, que se ejecutaba en posición vertical, como las actuales. Llegaron a construirse arpas de 35 y 40 cuerdas que llevaban el nombre de sus inventores y que parece se ejecutaban en posición horizontal.

Del *magadis* y *pectis* se duda de colocarlos entre arpas o liras; lo cierto es que sus cuerdas más graves (fundamentales) llevaban junta otra que era una octava más aguda y vibraba al mismo tiempo. La *pandoura* o *tricorde*, semejante a los actuales mandolines, también era de origen extranjero; los de una cuerda (*monocorde*) y de 4 (*hélicon*) se utilizaban preferentemente para experimentaciones de acústica.

De viento. — El *ascaulos*, especie de cormamusa, constaba de 1 o 2 tubos, como el *aulos*. Las lengüetas no se soplaban con la boca sino con el aire proveniente de un odre o utrículo que el ejecutante (denominado en latín "utricularius") apretaba bajo el brazo. Sería algo semejante a las actuales gaitas. Este instrumento apareció en Grecia bajo la dominación romana.

El *monaulo*, tubo aislado, de gran difusión en la época alejandrina (*syrinx monocálamo*), especie de flauta sin lengüeta de sonido dulce y vibrante. No se ha comprobado la existencia de la flauta usada actualmente en orquesta, es decir, insuflada por un orificio lateral. El instrumento que se le asemeja, el *plagiaulo*, de origen alejandrino, se insuflaba por un tubito lateral.

La *trompeta* griega constaba de un tubo de bronce y de una lengüeta de hueso; se la cree de origen etrusco. Generalmente rectas, las había también encorvadas. Eran usadas en el ejército y en algunas ceremonias religiosas. En ciertos certámenes musicales figuraban solos de trompeta que se limitaban a obtener la mayor sonoridad posible, alcanzando a veces

a ser escuchados a varios kilómetros de distancia. En las Olimpiadas, anunciaban la presencia de los atletas.

La flauta de Pan (syring policálama) estaba formada por varios tubos, abiertos en un extremo, de distinta longitud, que, colocados juntos, decrecían en forma de escalones, graduados de tal manera que al deslizar los labios soplando sobre las aberturas se obtenía una escala musical. Una combinación de esta disposición con el ascaulo, permitió la construcción del hidraulos (Cteceblos de Alejandría en 250 a. J. C.), antepasado del órgano actual. En ésta, los tubos, de gran tamaño —graduados como en la flauta de Pan pero con lengüetas de madera como el aulos, cada uno de los cuales producía un sonido—, eran insuflados por una corriente de aire que pasaba previamente por una campana semisumergida en agua cuya función era regular la intermitencia de las bocanadas de aire enviadas a los tubos. El ejecutante, sentado frente a un teclado, abría o cerraba las válvulas que distribuían el aire. El hidraulos se empleó en el servicio del templo. Tenía la misión —según inscripciones encontradas en Rhodas—, de despertar a Dionisios con el preludio matinal. Los romanos del tiempo de Augusto lo utilizaron para alegrar sus festines y animar los juegos trágicos de sus circos.

Perfeccionamientos posteriores le hicieron el acompañante obligado en las ceremonias del culto cristiano.

De percusión. — Instrumentos de alegría y placer, todos de origen oriental, matizaban las orgías y los cultos de Dionisios o Cibeles. El ruidoso tamborín, los címbalos estridentes, sistros y castañuelas marcaban el ritmo de las danzas y el desenfreno de las bacanales.

LA MUSICA EN LA MITOLOGIA

La imaginación griega supo disipar las brumas que envolvían el origen de esos pueblos y —al conjuro del

mar y del cielo que los envolvía,— creó su admirable mitología y teogonía. Ellas establecen una genealogía mística para los helenos. Cada pueblo ha sido formado por un héroe o semidiós, hijo de un dios, al que rinde culto especial. De ahí el culto de dioses locales y dioses nacionales en cuyo honor se realizaban abundantes fiestas periódicas que mantenían firme el sentimiento de hermandad común de los griegos.

Así también explicaban el origen de la música, que atribuían a Olimpo. Hermes inventó la lira y Apolo, su hermano, la perfeccionó en cítara (62). A Hermes y Apolo se les erigió un altar en común en Olimpia. Marsias sería el inventor del aulos que enseñó a su hijo el frigio Olimpos que a su vez lo transmitiría a los griegos.

MITOS MUSICALES

Contienda de Apolo y Pan. Apolo acompañado de su cítara y Pan del aulos, demostraron sus habilidades ante Midas, que actuaba de juez. Este otorgó inmerecidamente el triunfo a Pan por lo cual Apolo le castigó haciéndole crecer extraordinariamente las orejas en forma de las de burro.

Apolo y Marsias. Cotejaron estos personajes sus merecimientos musicales y establecieron como precio de la victoria el sometimiento del vencido al vencedor. Triunfó Apolo que despojó de su piel a Marsias.

Estos mitos simbolizan la primacía de la lira-cítara, instrumentos nacionales, sobre el aulos, extranjero, en la

(62) Es por ello que las grandes ejecuciones en este instrumento se efectuaban en su homenaje.

época homérica. A fines del siglo V a. J. C., la decadencia del espíritu cívico-religioso, tradujo el encumbramiento del aulos.

El mito de Orfeo. Orfeo, hijo de Apolo y Calíope, aprendió de las Musas a ejecutar en la lira que su padre le obsequiara, y llegó a hacerlo tan maravillosamente, que a escucharlo acudían fieras, árboles y rocas, mientras los ríos embelesados detenían la marcha de su corriente. Casó con Eurídice y el mismo día de la boda, murió su esposa víctima de una serpiente. Profundamente dolorido dirigióse el músico al infierno para rescatarla. Enterneció con su arte a Proserpina, quien le devolvió su esposa a condición de no volver el rostro para mirarla mientras no hubieran traspuesto las puertas del Averno. Sin poder resistir a sus deseos, volvió los ojos a Eurídice, y fué para verla desaparecer por siempre. Desconsolado, volcó en la lira su dolor sin fin, y despreció la tentadora belleza de otras mujeres que, en unas Bacanales, lo descuartizaron y arrojaron su cabeza al Hebro. La dulzura inimitable de su canto se inmortalizó en la leyenda de que los pájaros que anidan sobre su tumba cantan mejor.

Los músicos tuvieron también, en Euterpe, su musa inspiradora.

LAS FIESTAS NACIONALES O JUEGOS PUBLICOS

Estas fiestas consagradas a los dioses reunían a los ciudadanos de los distintos pueblos griegos y mantenían vivos en ellos el sentimiento de la nacionalidad. Las más

importantes fueron los juegos Olímpicos, en honor de Zeus (Júpiter), que duraban siete días y se efectuaban cada cuatro años a partir de 776 a. J. C. Consistían en carreras y demostraciones de fuerza y destreza para las cuales los atletas se sometían a severo entrenamiento. En esta preparación, un ejecutante de aulos solía marcar el ritmo de los movimientos. El toque vibrante de las trompetas anunciaba el comienzo y fin de los juegos que maticaban los poetas con la lectura de sus obras y los músicos con melodías en aulos y en cítara.

Otros juegos célebres fueron los Nemeos, también en honor de Zeus, y los Istmicos, que celebraban a Poseidón (Neptuno). En ellos se efectuaban carreras de caballos y ejercicios atléticos, y se intercalaban siempre certámenes poético-musicales.

Pero los juegos donde se realizaban verdaderos concursos musicales eran los Píticos, celebrados en Delfos en honor de Apolo, donde el poeta Píndaro (63) obtuvo consecutivas victorias cantando sus versos. Se conservan fragmentos de su primera pítica. Subsisten también dos himnos a Apolo y tres himnos de Mesómedes dedicados al Sol, a las Musas y a Nemesis. En estos juegos Sakadas impuso a los griegos (585 a. J. C.) el aulos en una notable ejecución solo de concierto, que describía la victoria de Apolo sobre el dragón. Los efectos onomatopéyicos obtenidos por Sakadas, especialmente los que evocaban el sufrimiento del monstruo, entusiasmaron tanto a los griegos

(63) Las famosas odas de Píndaro se clasifican en: olímpicas, píticas, ístmicas y nemeas.

que el aulos se popularizó muy pronto, según ya comentamos.

Otras fiestas muy celebradas fueron las Panateneas en honor de Minerva, y las Dionisiacas en la época de la vendimia y cosechas. En las primeras se introdujeron los dúos de aulos y las danzas pírricas en que los efebos imitaban al son del aulos, los movimientos de ataque y defensa del combate.

En las dionisiacas, con intervención de muchos participantes, se efectuaban abundantes libaciones y danzas. Se menciona un aire de libación a Dionisios, compuesto para aulo y cítara, dúo de concierto en que ésta desempeñaba la principal acción. En los Píticos (558 a. J. C.), se intercalaba el solo de cítara en los programas de concurso, ejecutado por citaristas. Sin embargo, el solo de aulos llegó a imponerse al solo de cítara en el favor de los griegos, aunque la citarodia mantuvo siempre su primacía sobre la aulodia.

Fué pues, en las fiestas, donde poetas y músicos esforzábanse por superarse cuando mostraban al pueblo los progresos de su arte.



BIBLIOTECA NACIONAL
DE MAESTROS

CAPITULO VI

G R E C I A

2do. Período o de los filósofos. En este período la música griega alcanza su apogeo como arte y como ciencia, y adquiere un carácter de arte libre en las innovaciones de los poetas líricos y las observaciones de los filósofos.

LA POESIA LIRICA

Muchos poetas se independizan del verso heroico para hacerlo más humano, interpretando nobles inquietudes del espíritu o cediendo al torbellino de las pasiones. Se alejan del lazo religioso que significa el poema épico para introducir en los versos diversidad de ritmos y medidas nuevas.

El precursor de este lirismo profano fué *Arquíloco* (650 a. J. C.) que creó el yambo, de ritmo vivo y variado, y que se acompañó del clepsiambo. Su característica fué la sátira. *Tirteo* y *Calino* descollaron en la alegría y exaltaron sentimientos patrióticos. *Safo*, llamada la décima

musa, cultivó en Lesbos, con *Alcestes*, poesías apasionadas entre las cuales se destacaron sus odas a Afrodita. Se acompañaba en su canto con el barbitos. *Anacreonte* (VI a. J. C.) insuperable por sus odas a la juventud, al amor y al vino, se hizo inmortal "como cantor de la alegría, de las fiestas y de la vida". Pero entre todos *Píndaro* (518-466 a. J. C.), "el príncipe de los poetas líricos" ocupó el sitio de honor con sus odas que le hicieron laurear repetidamente en los juegos públicos (64).

LA LIRICA CORAL

Muchos poetas líricos escribieron poesías para ser interpretadas por coros, lo que constituyó la principal característica de este período.

Los precursores del coro, *Tabelas* de Gortine, *Xenódamos* de Creta y *Sakadas* crearon a principios del siglo VII a. J. C. la "2da. institución musical de Esparta", la *Gymnopedia*, donde jóvenes aficionados, hombres mujeres y niños de noble origen, bajo la dirección de un maestro de coro, el corifeo, cantaban en conjunto trozos épicos al par que efectuaban pasos de danza. Aulos o cítara, ambos juntos, marcaban el acompañamiento instrumental.

A partir del siglo VI (600-400 a. J. C.) se generalizó lírica coral en toda Grecia y fueron sus poetas *Estesícoro* de Hímera, *Ibico*, *Simónides* de Iulis, *Píndaro*, etc. En

(64) Se conocieron en la Antigüedad 17 libros de las poesías de Píndaro.

estas composiciones, interpretadas por conjuntos se distinguen: el *Himno*, que se ofrecía en honor de los dioses; el *Peán*, himno consagrado a Apolo y el *Ditirambo*, dedicado a Dionisos (Baco) (65). También se cantaban coros en ceremonias civiles de acuerdo a las cuales era la letra: bodas, oda triunfal en honor de los atletas vencedores, etc. En el género denominado *Hyporchemo* se llegó a combinar la actuación de un grupo coral con la de otro de danzantes. De estos coros, el que alcanzó mayor popularidad e influyó más notablemente sobre el sentimiento nacional, fué el ditirambo. Instituído en honor de Dionisos, se ejecutaba en las fiestas dionisiacas celebrando las vendimias. Jóvenes disfrazados de sátiros formaban cortejo tras de la figura del dios, y saltaban y cantaban mientras otros los acompañaban con aulos. Detenido el cortejo, el coro —integrado por unos 50 participantes— disponíase en forma circular alrededor del aulista que lo dirigía. Después de la invocación a Dionisos entonaba trozos de poemas tomados en un principio de la epopeya homérica, aunque de medida antistrófica como la lírica que se insinuaba.

Adquirió su letra el carácter tumultuoso de “carnaval divino” con *Laso* de Hermiona, maestro de Píndaro, y alcanzó así gran popularidad. Pronto se introdujeron diálogos entre el coro y el aulista director, y esta novedad se

(65) Dionisos (Baco) es un joven muy hermoso; frecuentemente se lo confunde con su compañero Sileno, dios subalterno de figura grotesca.

debió a Melanípides de Melos (principios del siglo V. a. J. C.).

EL TEATRO GRIEGO

La Tragedia. — La variedad dialogada del ditirambo dió origen al teatro. Según algunos el dios se personificaba en un hombre enmascarado que respondía al canto de los sátiros que interpretaban pasajes de la vida de Dionisos según la Mitología. Para otros el teatro se originó en el diálogo de coro y corifeo. *Esquilo* de Eleusis (525-456 a. J. C.) separa el coro y aumenta el número de personajes que dialogan sobre temas del poema homérico y crea así el teatro trágico o tragedia (de *tragos* - cabra) (66).

Le siguen *Sófocles* (496-406 a. J. C.) y *Eurípides* (480-406 a. J. C.) cuyas obras adquieren carácter religioso.

La Comedia. — También en las fiestas dionisiacas nació el teatro cómico o comedia (de *comos* - risa, diversión) cuando los sátiros se reían y burlaban de los espectadores. El más notable poeta cómico fué *Aristófanes* (hacia 446-385 a. J. C.).

Tragedia y Comedia representaron después escenas de la vida diaria, y se alejaron del templo para desarro-

(66) Con Esquilo se puso en vigor la ley de la trilogía (formada por tres tragedias), ejemplo de la cual es "El Anillo del Nibelungo" de Wágner. De él, se han conservado, entre otras obras: "Las Suplicantes", "Los Persas", "Los siete contra Tebas", "Prometeo encadenado" y la "Orestíada", única trilogía completa ("Agamenón"; "Coeforas"; "Euménides").

llarse en lugares especialmente contruídos para ello, llamados "teatro" (gr. espectáculo), generalmente de grandes dimensiones, al aire libre y al pié de colinas en cuya falda se construían graderías (67). Posteriormente se representaron en locales cerrados. Los actores actuaban disfrazados, encima de un tablado o escenario y su diálogo no presentaba al principio ningún elemento musical, parte que estaba reservada al coro.

El coro en la tragedia. El coro situado de pié en lugar aparte, llamado *orquesta*, declamaba cadenciosamente —con movimiento acompañado de su cuerpo—, las poesías, compuestas especialmente por los poetas líricos, guiado por un corifeo mientras un aulos acompañaba la cadencia.

Esta actuación del coro se manifestaba en los intervalos de la acción. Algunas escenas, de carácter fúnebre sobre todo, presentaban un canto alternado entre el coro y los actores. A veces también, versos simplemente declamados por los actores llevaban un acompañamiento instrumental. Esta combinación, que ellos llamaron *paracatología*, y cuyo origen se atribuye a Arquíloco, revive en el moderno melodrama. Lo practicaron también los es-

(67) Enamorados profundos de la Naturaleza que los envuelve, y los subyuga, y los redime en eterna y paradójal antítesis, como el aura que el espiritualismo hindú recibe de la montaña, el río o el bosque, los griegos celebraban sus fiestas religiosas y profanas en directo contacto con ella, sin más techo que la bóveda rutilante desde la cual los dioses reciben sus invocaciones y manejan sus vidas.

partanos cuando al coro de los soldados en marcha acompañaba el aulos que marcaba el ritmo y la cadencia.

Después del siglo V a. J. C. el interés por los coros disminuyó mientras aumentaba el lirismo en los actores que en momentos entonaban verdaderos aires, muchas veces a dúo, lo que obligó a los poetas a buscar la cooperación de músicos concertantes que compusieran la parte musical. Remóntase allí el origen de nuestra ópera.

En la Tragedia, solía agregarse un preludio e interludios puramente instrumentales. (Esta parte estaba a cargo de un solo aulista). A veces se intercalaban solos de cítara (interludio de las Bacantes y Tamiris, de Sófocles, etc.)

El coro en la Comedia. — Florece en el siglo V a. J. C. La actuación del coro en este género teatral, es más breve y movida, y más licencioso el carácter de su letra. En mitad de la función cómica se producía un intervalo, parábase, en que se escuchaba al coro. Los coristas se dirigían directamente al público mientras recitaban y declamaban, y cantaban luego, al unísono siempre, acompañados por el aulos. En algunas comedias los actores mismos entonaban melodías. Llegaron en un tiempo a suprimir los coros (IV a. J. C.) con *Menandro* de Atenas (343-290 a. J. C.) la comedia adquirió los caracteres actuales y agregó nuevamente en los entreactos interludios danzados o instrumentados.

INTERPRETACION CIENTIFICA DE LA MUSICA GRIEGA

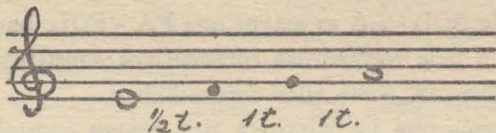
EL TETRACORDE

La voz humana, dentro de la sonoridad moderada que exigían los griegos de sus aedas, sólo puede recorrer un corto número de grados, cuyos extremos constituyen el intervalo de 4ta. justa y su inversión, 5ta. justa. La suma de estos intervalos, con un grado conjunto, constituyen la 8va. o antifonía, como ellos la llamaban, pues se confunde con el unísono. En efecto, una misma nota, entonada por un hombre y por una mujer o niño, se escucha con una 8va. de diferencia. 4ta. y 5ta. justas y 8va. son pues los únicos intervalos consonantes elementales admitidos por los griegos. En cuanto a 3ras. y 6tas. mayores eran consideradas "las más dulces disonancias". La diferencia de 5ta. y 4ta. nos da la 2da. mayor o tono, el grado melódico unidad de medida. Restando dos tonos a la 4ta. se obtiene el semitono con que se completa la distancia entre los grados de la escala usada por los griegos y en nuestros días.

Emplearon aquéllos, sin embargo, tanto en teoría como en la práctica, intervalos inferiores al semitono, el cuarto de tono, según veremos, y que caracterizaron toda una época. A fines del siglo VII a. J. C. los progresos de la citarodia independizaron poco a poco a la música de la poesía, hasta llegar a la ejecución de los "solos" de cítara y aulos que comentamos anteriormente.

Dentro del intervalo de 4ta. justa admitido por su oído como el menor consonante, la voz humana sólo puede intercalar sin esfuerzo dos sonidos que constituyen así el tetracorde griego, reunión de cuatro sonidos separados por tres grados: 2da., 3ra. y 4ta. Por ejemplo, dentro de la tonalidad media más empleada:

X



Como dice T. Reinach, “el tetracorde es el elemento primario, la célula constitutiva de todas las escalas griegas que se compondrán siempre de una serie de tetracordes a menudo idénticos, en todo caso similares, a veces encadenados por una nota común, a veces separados por un grado disjunto.”

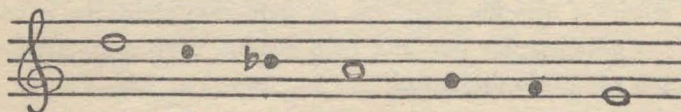
Los extremos del intervalo se denominan “sonidos fijos”; los sonidos intermediarios cuya aproximación o alejamiento de los extremos, mediante alteraciones, caracterizará los géneros y matices, reciben el nombre de “sonidos movibles”. Según aristóteles (Prob., XIX, 33) en todas las escalas griegas el movimiento natural de la melodía va del sonido agudo al grave, y el último intervalo decreciente es siempre un semitono. El penúltimo grado representa, pues, al sensible de las actuales escalas (68).

El oído de los griegos, confirmado luego por verificaciones matemáticas, distinguía dentro del tetracorde una mayor distancia en el tono próximo al agudo que en

(68) La característica del tetracorde helénico, es pues, el semitono junto a la nota más grave, lo cual le distingue de otros tetracordes orientales.

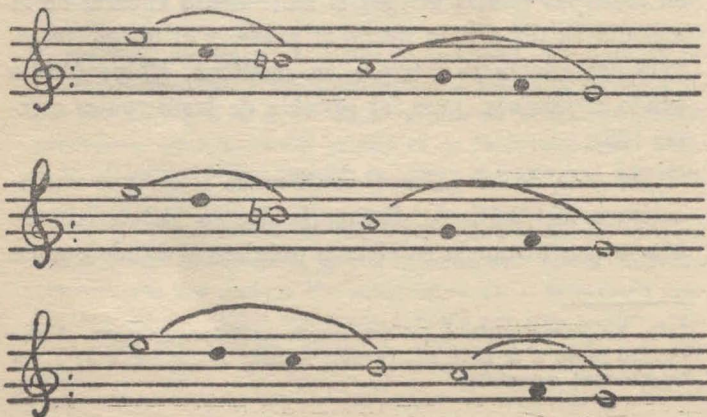
el intermedio (69). Es decir, en el ejemplo propuesto el intervalo SOL - LA es mayor que FA - SOL. La reunión de dos o más tetracordes consecutivos constituyó la escala o sistema, como ellos denominaban.

Dijimos que la primitiva lira griega constaba de 7 cuerdas, de distinto sonido que bastaban para las simples melodías de los tiempos heróicos. En *Eolia* se resuelve el problema de la escala al reunir dos tetracordes con un grado conjunto, así:



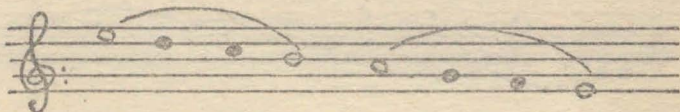
Nombre de las cuerdas de la lira: 1, Nete; 2, Paranete; 3, Trité paramese; 4, Mese; 5, Lychanos; 6, Parahypate; 7, Hypate.

En *Doria* se reúnen dos tetracordes separados por grados disjuntos lo que obliga a suprimir una nota en la escala, según estas tres maneras: (70).



que indican otras otras tantas formas de afinar las siete cuerdas de la lira, *su altura relativa*, según la voz de tenor que debía acompañar.

Ambas escalas, *eólica* y *dórica*, son, pues, defectivas. Esto se corrigió al agregar una cuerda más a la lira (Terpandro). En la eólica se añadió el RE grave (*hyperhypate*) y en la dórica se completaron los tetracordes y se obtuvo la siguiente:



que, como afirma Reinach, “terminó por prevalecer en la teoría y en la práctica, y constituyó la parte central y esencial de todos los sistemas mayores de una 8va., al mismo tiempo que la base de todas las especulaciones acústicas.”

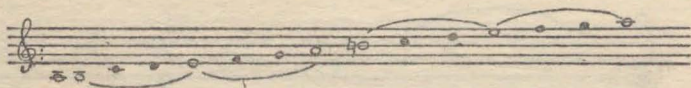
Por supuesto que estos grados indican solamente la altura relativa de los sonidos que podía elevarse o descenderse según la altura de la voz del cantor.

(69) Llegaron los griegos a distinguir fracciones pequeñísimas de tono que emplearon en la confección de las escalas del género cromático y enarmónico que habrían de alcanzar notable aplicación de los coros de los siglos V y VI a. de J. C. (Ver Géneros).

(70) Se practicaron escalas de 5 y 6 grados, especialmente por aulistas frigios.

GENEROS MUSICALES

Con motivo del rápido perfeccionamiento instrumental que anteriormente tratamos, se agregó un intervalo de 4ta. MI-LA ascendente y otro descendente (se completa con la 8va. descendente LA), con lo cual, y ordenados los grados según lo hacemos actualmente, se obtuvo la escala:



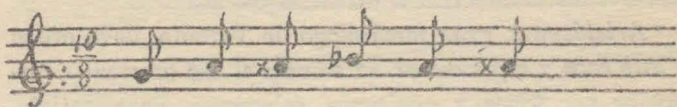
correspondiente al *género diatónico*, el más cultivado hasta fines del siglo VI a. J. C. En el siglo V, con el desarrollo del teatro y la actuación preponderante del aulos en el acompañamiento de los coros, unido todo ello al espíritu innovador de la época, se alteraron en el tetracorde primitivo diatónico (tono, tono, semitono) los sonidos movibles y se obtuvo la sucesión 3ra. menor, tono, semitono, que caracteriza el *género cromático* para llegar enseguida a la sucesión 3ra. mayor (dos tonos), $1\frac{1}{4}$ de tono, $1\frac{1}{4}$ de tono, que definen el *género enarmónico*



De estos tres géneros, predomina en nuestra música el diatónico, el más antiguo, simple y natural.

El género enarmónico caracterizado por la división en partes iguales del semitono grave en el tetracorde, pudo obtenerse en el aulos mediante la obstrucción o subdivisión parcial de uno de sus orificios. Se llevó de este modo al instrumento el efecto del "glissando" que se escuchaba en algunas salmodias llegadas de Oriente.

Transcribimos un fragmento de un coro del Oreste, de Eurípides (408 a. J. C.)



Este género declinó en el siglo IV a. J. C. Su estructura era demasiado artificiosa y difícil de ejecutar, característica del virtuosismo predominante en el siglo V consagrado a satisfacer la avidez de sensaciones nuevas en las masas ansiosas de malabarismos, gestos y contorsiones.

El cromático apareció en la citarodia con Lisandro de Licyon. Tuvo bastante aceptación en el lirismo del siglo V y en el IV suplantó al enarmónico. Se empleó siempre en combinación con el diatónico, para darle colorido como su nombre lo indica (*chromos* - color). Preferentemente en la 8va., el tetracorde superior era cromático y el inferior diatónico. El género diatónico persistió siempre a través de las mutaciones y la relación de sus grados fué base de la moderna teoría.

MATICES DE LOS GENEROS

En la relación de los grados del tetracorde diatónico (tono, tono, semitono) se establece la siguiente: $\frac{5}{4}$ de tono, $\frac{3}{4}$ y $\frac{1}{2}$; en el cromático $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ se hace: $1\frac{5}{6}$ de tono, $\frac{1}{3}$ y $\frac{1}{3}$, y esta otra relación: $1\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{8}$, estableciendo pues, fracciones de intervalo inferiores [a semitono dentro del tetracorde. La combinación de estos tetracordes caracterizó a distintas escuelas.

Aristóxenes, gran musicólogo de Tarento, lleva orden a este caos y establece en su escuela el uso de escalas formadas por tonos y semitonos solamente. Para satisfacer exigencias musicales, divide la octava en 12 semitonos (escala temperada del siglo XVI d. J. C.) para lo cual afina la cítara con 12 cuerdas dentro de la 8va.

M O D O S

Al estudiar el tetracorde y escalas, vimos el orden en que se sucedían tonos y semitonos. Dijimos también que en el tetracorde ese orden no variaba y que su repetición originaba las escalas. Ahora bien, según la nota con que se inicie una escala pueden presentarse los 7 únicos casos siguientes, tanto en los géneros diatónicos, cromáticos o enarmónicos y cuyas denominaciones corresponden a los pueblos que le han dado origen Lidia, Frigia, Doria.

Transcribimos el siguiente cuadro de T. Reinach, donde se indica el carácter y empleo de estos modos:

M O D O S

<i>Mixolidio</i> <i>Sines diatónico</i>	<i>Sin Cromático</i>	<i>En Enarmónico</i>
<i>Lidio</i>		
<i>Frigio</i>		
<i>Dórico</i>		
<i>Hipolidio</i>		
<i>Hipofrigio</i>		
<i>Hipodórico</i>		

Dórico. Viril, grave, majestuoso, bélico, educativo. Himnos litúrgicos, lírica, coros trágicos, citarodia. El más empleado.

Hipodórico. Fastuoso, Ditirambo.

Mixolidio. Patético, Coros trágicos. Nomos citaródico.

Frigio. Agitado, entusiasta, báquico. Música del aulos, ditirambo, tragedia, citarodia.

Hipofrigio. Análogo al frigio aunque más activo. Aulética, ditirambo, citarodia.

Lidio. Doliente, fúnebre. Tragedia, lírica apolínea.

Hipolidio. Relajado, voluptuoso. Aulodia.

MELODIA, ARMONIA Y RITMO

La característica de la música griega fué la melodía. El ideal del compositor griego era el canto a una voz. Se hicieron, sin embargo, ensayos de polifonía, la heterofonía, reducida únicamente a la combinación de *dos sonidos* simultáneos. Los acordes no figuraron nunca en las ejecuciones. Se llegó, en representaciones teatrales a dúos alternados, pero toda ejecución se reducía al solo o al coro, siempre al unísono, y sólo se permitió la 8va. con la participación de niño y adulto.

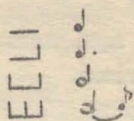
Según se vió anteriormente en la citarodia y aulodia el acompañamiento era al unísono de la voz. A veces el ejecutante intercalaba solos instrumentales improvisados.

Con *Arquíloco* se introduce el acompañamiento heterófono, es decir, que en algunos pasajes el instrumento se aparta de la voz. También se usó esta heterofonía en los dúos instrumentales y aún en la ejecución del solo, como vimos al describir la citarística.

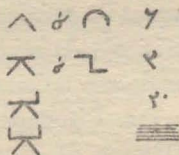
En el solo de aulos, el canto se ejecutaba en el tubo con la mano derecha y el acompañamiento con la izquierda.

Variadísimo como la medida de los versos, fué su ritmo, íntimamente unido a la entonación de las sílabas y por lo tanto a la métrica. Aristógenes fijó normas definitivas en la medida de la música, es decir, en los valores de las notas.

A la duración de una sílaba breve, la llamó “primer tiempo”, unidad de medida a la que se ha convenido en asignar el valor de un corchea que es relativo, pues depende de la rapidez de la ejecución. Los tiempos compuestos estarán representados por notas de duración mayor. Esta duración se indica por signos colocados encima de las letras que representan las notas, y son los siguientes:



los silencios se representaban de la siguiente manera:



Dividían la frase musical en partes no siempre iguales que llamaban *pié* y que corresponderían a nuestros compases aproximadamente.

Como dice Reinach en su notable trabajo basado en los textos greco-latinos sobre la música griega: “vocal o instrumental, la melodía es acompañada siempre de movimientos corporales rítmicos, efectuados por el ejecutante o por quien dirige. El gesto más frecuente consiste en levantar y bajar sucesivamente el pié”. Marcaban así los tiempos débiles y fuertes de las medidas.

NOTACION MUSICAL

Representaban las notas por letras del alfabeto, y distinguían dos notaciones diferentes: una vocal y otra instrumental. Cada uno de los modos correspondientes a pueblos diferentes, tenían también distinta notación musical. De ahí que la interpretación de esas expresiones que han quedado escritas, sea labor preferente de los filólogos.

En los ejemplos que aquí transcribiremos, se lleva dicha escritura al pentagrama.

Las informaciones sobre música griega han llegado a nuestros días a través de las inscripciones encontradas en monumentos, dibujos, etc.; y por las obras de Filolao, de Aristóxenes, Plutarco (De música), Aristóteles (Problemas, Política, Metafísica), Arístides, Quintiliano, Ptolomeo. Entre los restos de esa música antigua se encuentran: Principios de la 1ra. Pítica de Píndaro, Fragmentos de un coro del Orestes de Eurípides. 1er. Himno Delfico a Apolo (138 a. J. C.), 2do. Himno Delfico a Apolo (128 a. J. C.), Epitafio de Seikilos (I d. J. C.), Himno al Sol de Mesómedes de Creta (130 d. J. C.), Himno de Némesis, del mismo autor.

FILOSOFIA Y MUSICA

Pitágoras de Samos (580-500 a. J. C.) funda la escuela filosófica que lleva su nombre, y que se ha llamado la *escuela del número*. Afirma que todos los fenóme-

nos naturales, relaciones de causa y efecto se pueden medir, es decir, traducir en relaciones numéricas.

Dada la enorme importancia que adquirió la música en la vida griega, y por ser los sonidos producidos por la vibración de cuerpos sonoros (cuerdas, percutores,) o movimientos de aire en tubos (aulos, etc.,) no pudo escapar la música a la especulación pitagórica. Los discípulos de esta escuela presumieron una relación constante entre la altura de los sonidos y los intervalos que los separan. Carentes de los actuales recursos para medir las vibraciones de las cuerdas, pero guiados por su intuición prodigiosa y experiencias en el monocorde, dedujeron algunas leyes de acústica, entre ellas: que la rapidez de las vibraciones o sea altura del sonido, es inversamente proporcional a la longitud de la cuerda (71). Según esta ley deducida de la experiencia la 8va. de un tono se obtiene al disminuir en su mitad la longitud de la cuerda en la siguiente relación:

(71) Este número de vibraciones depende lógicamente del espesor de la cuerda (R), de su densidad (D) y de su tensión (P), según lo indica la fórmula:

$$\frac{1}{2 R \ell} \sqrt{\frac{2 P}{\pi d}}$$

de modo que la ley rige para cuerdas de idéntico espesor, densidad y tensión. Así como en los instrumentos cuyas cuerdas son sensiblemente de igual longitud, la altura del sonido depende de los otros 3 factores,

tono	2	1	2	
8va.	1	$\frac{1}{2}$	1	o sea encontrándose también
tono	3	tono	4	tono 5
5ta. justa	2	4ta. justa	3	3ra. mayor 4
tono	6	tono	9	9
3ra. menor	5	tono	8	8

Esta distancia

para el tono se explica recordando que consideraban la 8va. como unísono; luego un grado más, y según la forma como venimos haciendo las relaciones estará a $9/8$ del tono (72).

Como vemos los pitagóricos no establecían relación para el semitono pero ella puede encontrarse fácilmente restando en los intervalos establecidos los tonos que los separan, y recordando que la suma de dos tonos o intervalos en general está dada por el producto de sus relaciones.

Se llega así, matemáticamente a demostrar que los semitonos no son iguales; los griegos distinguían semitonos mayores y menores que corresponderían a los diatónicos y cromáticos de nuestra teoría.

(72) Invirtiendo estas relaciones y haciendo $\text{tono} = 1$, se tiene, como suele indicarse en los textos, las siguientes:

$$\begin{aligned} \text{octava} &= \frac{1}{2}; & \text{quinta justa} &= \frac{2}{3}; & \text{cuarta justa} &= \frac{3}{4}; \\ \text{tercera mayor} &= \frac{4}{5}; & \text{tercera menor} &= \frac{5}{6} \end{aligned}$$

Evitamos extendernos en otras consideraciones deducidas por los pitagóricos, pues con ello nos alejaríamos de la música para invadir el campo de la física y matemática a que pertenecen.

LA PRACTICA MUSICAL

Platón (420-327) discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles, conceptualizado entre los más grandes filósofos, el idealista por excelencia, considera al mundo sujeto al poder de la idea como expresión de inteligencia y espíritu.

En su obra "La República" crea un estado ideal con indicaciones para gobernantes y gobernados, y se preocupa sobre todo por la educación de la juventud en su aspecto físico, intelectual y moral. Es así como considera indispensable en la formación filosófica, obligada para quienes aspiren a gobernar, el aprendizaje de la "ciencia del cálculo" o Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música. Esta inclusión consagratoria de la Música (vocal e instrumental) en la formación del hombre está destinada a cultivar los sentimientos, *la moral*, no concibiéndose pues la idea del Bien, que era el objeto de su filosofía, sin la educación moral, traducida en el conocimiento de la Música. Es que Platón buscaba desarrollar en el hombre la maravillosa armonía de sus facultades y hacer hombres íntegros, no desequilibrados. Y esta perfección ilusoria podía conseguirse allí donde los gobernantes no buscaban solamente el aspecto práctico y utilitario de la enseñanza que imponen las necesidades vegetativas, sino que procuraban estimular esas nobilísimas actividades del espíritu que dignifican al ser humano. Enseñaban al hombre a gustar el placer inefable de

sentirse hermoso y dueño, no en el concepto morboso de la ignorancia, sino en el del que se sabe capaz de gustar y brindar ampliamente lo creado con las exquisiteces del intelecto, del músculo y del corazón.

Tercer período o de la decadencia. A través de lo expuesto hemos visto cómo la danza interviene en las manifestaciones musicales junto a los coros e instrumentos.

La danza fué practicada por los griegos desde tiempos remotos y su carácter fué preferentemente imitativo, ya sea desarrollando el tema de un recitado o interpretando escenas mitológicas. Evidenciaron también allí los griegos su culto por la armonía, en la plástica y en el movimiento, en su concepto sublime de la belleza.

El ditrambo, después de adquirir contornos de ópera, según vimos, tiende más hacia la danza acompañada de coro y orquesta para originar la *pantomima*, especie de ballet mitológico, expresión del gusto frívolo del pueblo griego en las postrimerías de su civilización y que amenaza desplazar al teatro.

Adquiere su forma definitiva en tiempo de la invasión romana y se impone en la escena. Un personaje, protagonista, y un cuerpo de baile representan la escena mientras la orquesta, ruidosa, los acompañaba y matizaba los intervalos. Periódicamente intervenía el coro para explicar al público el significado de los pasajes.

En este período vuelve a primar en la música el género diatónico con giros de cromático. La influencia griega va hacia Roma y Alejandría donde se construyen enormes teatros, se multiplica la sonoridad aumentando

los coros e instrumentos de orquesta, aunque siempre la polifonía queda reducida a dos voces.

Declinan la tragedia y ópera para ceder ante la pantomima; los coros se convierten en danzas colectivas; poco a poco se olvida la notación antigua y el cristianismo naciente acaba por borrar los últimos vestigios de la música pagana.



CAPITULO VII

ROMA

Asentados en el Latio bien pronto los romanos sometieron a los primitivos pobladores del resto de Italia (etruscos, griegos, etc.), extendieron su dominio por España, Norte de África, Grecia, Egipto y llevaron el brillo simbólico de sus águilas hasta las márgenes del Indo. Su espíritu de conquista les hizo prepararse casi exclusivamente para la guerra y apoyar sus actividades en el valor y la disciplina. Poco tiempo dedicaron, pues, al cultivo de las artes que constituyó un aspecto secundario de la vida de ese pueblo.

Los más antiguos restos arquitectónicos que evidencian actividades musicales se refieren a ceremonias de sacrificios o funerales consistentes en cantos al compás de instrumentos de viento, de carácter rudo y marcial, con visible influencia etrusca.

Al producirse la conquista de Grecia llegó a Roma la música decadente del siglo II a. J. C., impregnada de elementos de origen asiático. Los nobles romanos traían

de esas regiones músicos y danzarines para alegrar sus festines. El arte quedó reducido a lisonjear el sensualismo degradante de la época, y su ejecución en manos de esclavos.

Cicerón (106-44 a. J. C.) condenó duramente esta práctica licenciosa, y por ello atribuyó a la música efectos perniciosos sobre la moral.

Los poetas latinos, inspirados todos en el genio griego, no escribieron para acompañar por música.

INSTRUMENTOS

De viento. — La *fistula*, flauta pastoril, se considera la más primitiva. La *tibia*, construída con el hueso homónimo de ciertos animales, era semejante al monaulo griego.

Abundaron en esta categoría los construídos en metal, de gran sonoridad, utilizados en el ejército: la *tuba*, trompeta recta, de sonido grave, para uso de la infantería; el *litus*, corneta encorvada, de sonido estridente, para la caballería; la *bucina*, semejante al actual trombón.

De cuerda. — Los principales fueron la *lira* y *cítara* griegas, así como también otros característicos de los pueblos que conquistaban.

De percusión. — Fueron análogos a los usados en Grecia y en los pueblos orientales.

LA PRACTICA MUSICAL

Alcanza su apogeo en una época próxima a la decadencia romana, después de la conquista de Grecia. (II a. J. C.)

Llegaron a Roma numerosos ejecutantes solistas cuyo virtuosismo pagaban los nobles. El teatro adquirió un gran desarrollo, y por ende, la formación de coros (destácase por ello la época de Augusto) los que se constituyeron con jóvenes patricios. Dominó siempre la homofonía griega (73).

Símbolo de la decadencia, el emperador Nerón pretendía ser admirado como citaroda, es decir, recitador de versos que él mismo componía y acompañaba con la cítara o la lira. Actuó en los juegos Píticos y en otros, donde su jerarquía le hizo ganar los lauros. Varias veces se presentó como ejecutante ante el pueblo romano en su afán de calmar las iras de la multitud amotinada por los excesos de que la hacía objeto. Al igual que muchos ejecutantes, acostumbraba pagar a personas para aplaudir sus actuaciones, de gusto detestable (74). Calígula, otro monstruoso emperador de Roma, en su afán de vincular la música a la depravación general, precipitó la caída del arte pagano ante el cristianismo naciente.

(73) El organum apareció posteriormente. Consistía en acompañar la melodía del canto con una nota prolongada, generalmente la tónica o dominante.

(74) Trátase de la tan conocida "claqué" actual.



APENDICE

RESUMEN GENERAL

Capítulo I. — LA MUSICA EN ORIENTE

CHINA. — *Ling-Lung* (2500 a. J. C.) ideó el *sistema musical* e hizo derivar todos los sonidos (por quintas) de uno fundamental llamado *Huang-Chung*. La primitiva *escala* china fué *pentatónica sin semitonos*; Tsai-Yü (1500 a. J. C.) formó una *escala de siete grados*. Los *ritmos* eran de movimientos *binarios* sumamente regulares.

La música tenía un profundo *significado religioso* y estuvo muy vinculada a las *ideas cosmológicas*, propias del Oriente.

Instrumentos: Ver pág. 21.

JAPON. — La influencia chinocoreana (V, VI y VII d. J. C.) dominó al primitivo arte japonés. Se implantó, pues, el *sistema musical chino*. Se conocieron *escalas pen-*

tatónicas con y sin semitonos. Los ritmos, de movimientos binarios, no eran tan regulares como los chinos.

En el Japón —como en todo el Oriente—, *la música, la poesía y la danza*, unidas entre sí, constituyeron la *obra íntegra de arte* de la que los dramas litúrgicos japoneses (Nö) son un notable ejemplo.

Instrumentos: Ver pág. 26.

INDIA. — El sistema musical señala la posición de la cultura india, situada como un puente entre el Asia oriental y el Asia anterior. Divide la 8va. en 22 pequeñas partes llamadas *struti*. Desde antiguo se emplearon *escalas pentatónicas con y sin semitonos, escalas de seis grados y escalas de siete grados*.

La música india produce al oído europeo una sensación de infinita vaguedad. Por la intervención de los sacerdotes brahmanes fué muy importante la *música religiosa*. Se cultivó el *drama musical*.

Instrumentos: Ver pág. 29.

ARABIA. — El sistema musical divide la 8va. en 17 partes (de aplicación práctica, al contrario de la división india que es más bien teórica). Las *escalas* son en general *de siete grados*. Es característica la existencia de *fórmulas fijas* (Maqam o Makamat) para la formación de las melodías; lo mismo sucede en la música india (Ragas).

Instrumentos: Ver pág. 31.

EGIPTO. — Representa la cultura musical más antigua de que se tengan noticias. No se conoce el *sistema musical* egipcio; se supone que tuvo muchos puntos de

contacto con el que posteriormente emplearon los griegos. Estudiaron y aplicaron la relación sonora de quinta (2:3), así como la *escala de siete grados*. Se conjetura el uso de una *escala pentatónica sin semitonos* por el aspecto del instrumental (hasta 1500 a. J. C.). Tal vez no contaron con una *notación musical escrita* pero aplicaron la llamada *queironomía* (dirección de la mano) verdadera *notación musical en el aire*.

La música, la poesía y la danza aparecen muy vinculadas, especialmente en *expresiones religiosas*. Probablemente cultivaron también el *género lírico popular*.

Instrumentos: Ver pág. 34.

Capítulo II. — SIRIA

La documentación histórico-musical de los pueblos del Asia anterior es pobre. Las fuentes principales son *fuentes mediatas*: documentos iconográficos y literatura epigráfica. No poseemos *fuentes inmediatas* (sólo hay una tablilla descubierta por Sachs y un silbato de dudosa legitimidad).

Los sirios constituyeron uno de los centros de más alta *cultura musical*. De raza semítica, se confundieron con sus vecinos *cananeos, fenicios y heteos*, cuyas características musicales no se puede diferenciar. El arte sirio tuvo marcada influencia en países de avanzada civilización como Egipto, Grecia, Roma, etc. Los comerciantes sirio-fenicios recorrieron el orbe antiguo, propagaron sus costumbres, sus artes, su civilización y llevaron a sus me-

trópolis los más notables caracteres de los pueblos que frecuentaban. La vida de los ricos mercaderes transcurrió en medio de placeres donde la música, que se caracterizó por reflejar su espíritu sensual e indolente, fué elemento indispensable. *Tiro y Sidón*, puertos famosos por su gran actividad, alcanzaron elevada cultura musical. Los griegos llamaron a Sidón "la cuna de la melodía hasta la exageración".

Instrumentos: Ver pág. 40.

Capítulo III. — PALESTINA

El pueblo israelita fué muy afecto a la música, íntimamente unida a la poesía, y la practicó en todas las manifestaciones de su vida privada o social, caracterizada por el culto de Dios. Estas dos expresiones artísticas, inspiradas en el amor divino, tuvieron dos objetos: Dios y la Creación. Las mujeres desempeñaron un papel importantísimo en el cultivo y propagación de la música, supe- rando en ello a los varones. *Los profetas* recurrieron a la música para abstraerse e inspirarse, y como medio de persuasión. El arte musical floreció en la época de los reyes. *David*, músico y poeta, compuso los *salmos y cantos davidianos* y organizó el primer *conjunto instrumental y coral* entre los levitas. *Salomón* prosiguió con entusiasmo la obra de su padre y los grandes conjuntos musicales adquirieron singular brillo en su época. Este rey

hizo una colección de versos y sentencias heroicas y guerreras que sus cantores entonaban.

Instrumentos: Ver pág. 46.

Capítulo IV. — MESOPOTAMIA

El arte musical tuvo un brillante desarrollo en las antiquísimas civilizaciones mesopotámicas.

SUMER. — Son muy escasas las fuentes súmeras. Ellas se refieren exclusivamente a *música religiosa*; en la vida privada (palacios, etc.) la música habría tenido expresiones profanas. El instrumento más notable es una *cítara con elementos de arpa*.

ASIRIA Y BABILONIA. — Son también muy estrechas las relaciones entre la *religión y la música*. Se prescribía el empleo de la música en casi todas las ceremonias rituales y los mismos dioses se sentían atraídos por ella. La astrología se cultivó intensamente en Mesopotamia; para Ambros, el *sistema tonal* mesopotámico habría estado basado en principios astrológicos. Por relaciones científicas de los números 5 y 7 considerados sagrados para la religión astral, es probable que en Mesopotamia se hayan originado *escalas de cinco y siete grados*. La tablilla súmera descubierta por Sachs reveló un trozo musical que empleaba un *sistema pentatónico*. La *documentación iconográfica* —insistimos sobre ello— es importantísima para el estudio de la cultura musical mesopotámica.

Instrumentos: Ver pág. 53.

ELAM. — Se han conservado muy pocos documentos sobre la *música elamita*, que es marcadamente *religiosa*. Los instrumentos son similares a los asirio-babilónicos. Es notable el *psalterión*, considerado el precursor de los instrumentos de tecla.

PERSIA. — Gran parte de la música persa proviene de Mesopotamia. El carácter particular de la religión proscribió este arte de muchas ceremonias. Estuvo, no obstante, muy desarrollado en el aspecto profano y llegó a ser un poderoso auxiliar en la educación de la juventud.

Instrumentos: Ver pág. 55.

Capítulos V y VI. — GRECIA

La evolución de la música griega puede dividirse en 3 períodos 1°) *del poema épico-religioso* (desde los orígenes hasta el VII a. J. C.); 2.°) *de los filósofos* (hasta el IV a. J. C.); 3.°) *de la decadencia* (hasta el triunfo del cristianismo).

1er. Período. — Con las invasiones helénicas, que originaron el tipo racial griego, llegó a Grecia la práctica musical.

Los poemas homéricos (X al VIII a. J. C.), que narran aventuras heroicas, señalan la íntima unión de la *poesía y la música* y son primeras expresiones musicales. Los poetas son *rapsodas* (simples recitadores) o *aedas* (creadores) y declaman cadenciosamente los hechos le-

gendarios en forma agradable al oído, cuya manera de recitarlos denominóse *melopea*, primera melodía oral. Al introducirse el acompañamiento instrumental, nacieron la *lirodia* y la *citarodia* (acompañamiento de lira o de cítara, respectivamente), de carácter religioso. El poeta que acompaña su canto con la lira, recibe el nombre de *liroda*; el que se acompaña con la cítara, *citaroda*.

Son instrumentos nacionales *la lira y la cítara*, que no es más que una variedad de aquella y cuyas proporciones permiten mayor sonoridad. (Ver Instrum. págs. 58 y 65). El aumento de las cuerdas de la cítara permitió ejecuciones más brillantes, y se originó un verdadero profesionalismo musical. Se ejecutan solos de cítara (citarística) en que el citarista no canta sino que obtiene efectos más brillantes de su instrumento al que pulsa valiéndose de un plectro o sin él. La música se independiza de la poesía y adquiere forma de arte libre.

La *aulodía* consiste en canto acompañado de aulos, instrumento de origen asiático semejante al clarinete actual. Requiere dos participantes (uno que canta y otro que sopla el aulos). Al perfeccionarse, el instrumento permitió ejecuciones en solos (aúletica) cuya práctica se impuso a partir del siglo VII a. J. C., y alcanzó notable difusión por ser de carácter más demagógico e interpretar las turbulentas pasiones de las muchedumbres.

La Música en la Mitología. — Atribuían a Olimpo la creación de la música, y a Hermes y a Apolo la invención de la lira y de la cítara. *Los mitos* de Apolo y Pan y de

Apolo y Marsias simbolizan la lucha de la cítara contra la flauta y el aulos, respectivamente, en que se impone la cítara. En *el mito de Orfeo* se destaca la influencia maravillosa de la música sobre los dioses, los hombres, las bestias y las cosas.

2do. Período. — En el siglo VI a. J. C. la poesía se humaniza; se hace lírica con Safo, Anacreonte, Píndaro. La música también modifica los ritmos graves de los poemas épicos y se hace más ligera. Muchos poetas componen, para las interpretaciones de los coros (Lírica Coral): el *Himno*, el *Peán* y el *Ditirambo*. Este último, dedicado a Dionisos, es entonado por un coro y dirigido por un corifeo que ejecuta en aulos. Del ditirambo nació el teatro, *Tragedia* (con Esquilo, Sófoeles y Eurípides) y *Comedia* (con Aristófanes) en las cuales el coro matiza los intervalos y a veces dialoga con los actores.

Interpretación científica de la música. — La importancia notable de la música en la vida del pueblo griego aumentada por el carácter nacional que se le asignaba llamó la atención de los filósofos que con los pitagóricos fijaron las relaciones entre los sonidos del *tetracorde* o sea en el intervalo de 4ta. justa, en que distinguían los sonidos fijos (extremos del tetracorde) y los sonidos móviles. Reunidos varios tetracordes constituyeron las escalas según las cuales afinaban sus instrumentos. Cada una de ellas tenía su carácter propio (religioso, patético, sentimental, pasional, etc.) y se caracterizaron así los modos de los cuales el dórico fué el más empleado. Dentro de los modos distinguieron los géneros diatónico, cromático y

enarmónico, como en la actual teoría musical. Cabe a los griegos, pues, el privilegio de haber construído las bases de la música como arte libre. En la *notación musical* griega se representan las notas mediante letras del alfabeto que se colocan encima de los versos para indicar la altura a que se deben entonar las sílabas.

Platón (420-327 a. J. C.), gran filósofo idealista, considera al mundo sujeto al poder de la idea como expresión de inteligencia y espíritu. En "La República" crea un estado ideal donde aconseja a gobernantes y gobernados y da normas para la educación física, intelectual y moral de los jóvenes. Cree indispensable, para quienes aspiren a gobernar, el estudio de la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música. Incluye esta última, por cuanto cultivará los sentimientos, ya que no concibe la idea del Bien sin la educación moral traducida en el conocimiento de Música.

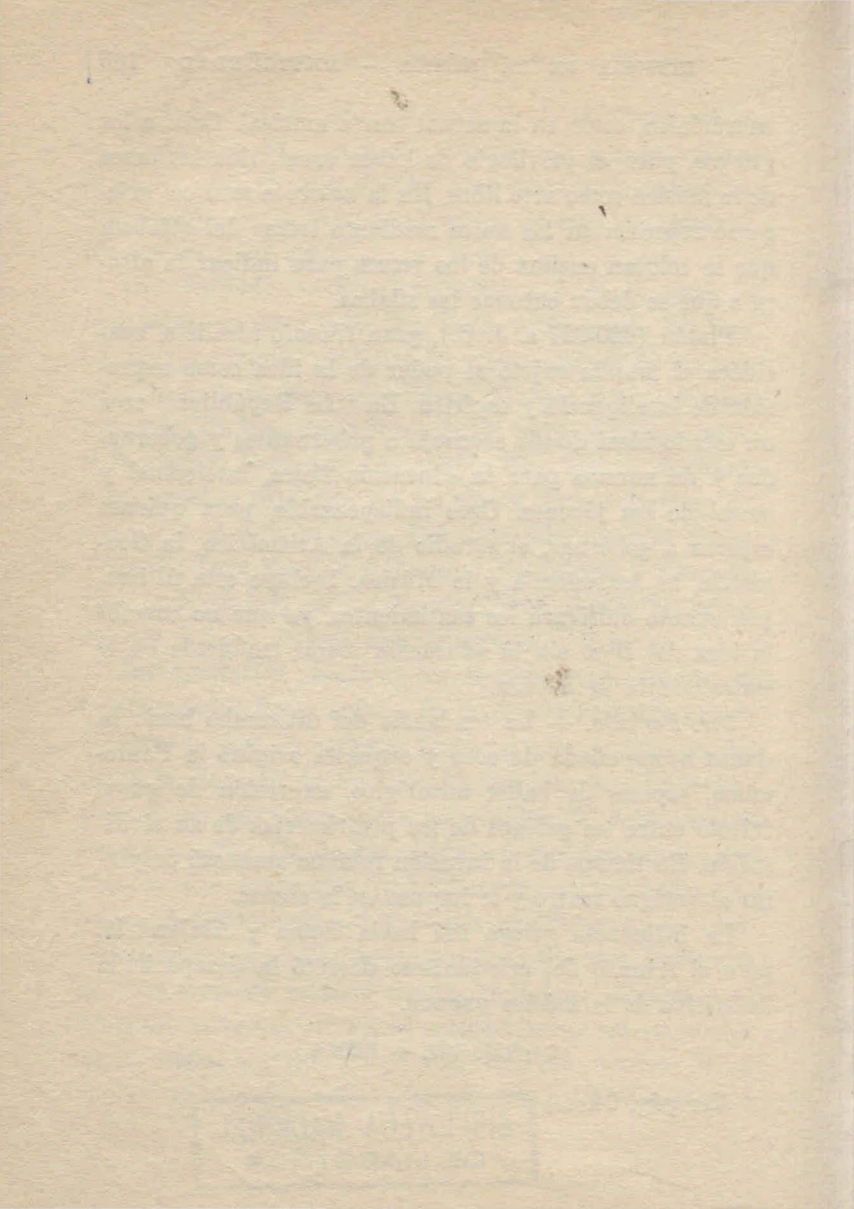
3er. Período. — La tendencia del ditirambo hacia la danza acompañada de coro y orquesta originó la Pantomima, especie de ballet mitológico, expresión de gusto frívolo entre los griegos de las postrimerías de su civilización. En tiempo de la invasión romana amenazó desplazar al antiguo teatro y se impuso en la escena.

La influencia griega fué hacia Roma y Alejandría, pero el triunfo del cristianismo decretó la desaparición definitiva de la música pagana.

Capítulo VII. — ROMA

Ver pág. 94.



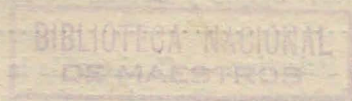


INDICE

PRÓLOGO	9
ASIA	12
CAPÍTULO I. — <i>Origen de la Música.</i> — La música en Oriente. — Concepción mágica y cosmológica. — Sistemas musicales. — Notación. — Escalas. — Pentatonismo. — Melodía y ritmo. — <i>La polifonía.</i> — China, Japón, India, Arabia, Egipto. — Carácter de su música. — Sistemas. — Instrumentos.	13
CAPÍTULO II. — <i>Siria.</i> — Carácter racial. — La música en la religión. — Influencia sobre los pueblos vecinos: Egipto y Grecia. — Instrumentos	37
CAPÍTULO III. — <i>Palestina.</i> — Carácter de la música y poesía hebreas. — La música de los pasajes bíblicos. — Los salmos davidianos. — La danza. — Instrumentos	42
CAPÍTULO IV. — <i>Mesopotamia.</i> — Rasgos histórico-geográficos. — La música súmera. — Asiria y Babilonia. — La documentación iconográfica. Instrumentos. — La música elamita y persa. — Carácter	48

CAPÍTULO V. — <i>Grecia</i> . — Evolución de la música griega. — 1er. Período. Aedas y rapsodas. — Instrumentos. — Lirodia, citarodia y aulodia. Citarística y aulética. — La música en la Mitología. — La música en los juegos públicos	56
CAPÍTULO VI: — <i>Grecia</i> . — 2do. Período. La poesía lírica. — La lírica coral. — El teatro. — El coro en la tragedia y en la comedia. — Interpretación científica de la música. — El tetracorde. — Sistemas. — Géneros. — Matices. Modos. — Melodía, armonía y ritmo. — La escuela pitagórica. — El Estado Ideal de Platón.	72
CAPÍTULO VII. — <i>Roma</i> . — Carácter de esta música. — Influencia griega. — La práctica musical	94
APÉNDICE. — Resumen general por capítulos	97

Ilustraciones correspondientes a los capítulos desarrollados en el texto.



"Historia de la Música - Antigüedad", de Samuel J. A. Salas,
Pedro I. Pauletto y Pedro J. S. Salas, se terminó de
imprimir el día 18 de Noviembre de 1938,
en los Talleres Gráficos de la Editorial
ARAUJO - Rivadavia 1765,
Buenos Aires

