

1. La música en la Antigüedad

La cultura europea tiene profundas raíces en la civilización de la Antigüedad. Su agricultura, su escritura, sus ciudades y su sistema de comercio derivan del antiguo Oriente Próximo. Sus matemáticas, su calendario, su astronomía y su medicina se desarrollaron a partir de las fuentes mesopotámicas, egipcias, griegas y romanas. Su filosofía fue fundada por Platón y Aristóteles. Sus principales religiones, el cristianismo y el judaísmo, surgieron en el antiguo Oriente Próximo y fueron influidas por el pensamiento griego. Su literatura nació de las tradiciones griegas y romanas y se inspiró en los mitos antiguos y en las sagradas escrituras. De los imperios medievales a las democracias modernas, los gobiernos han buscado siempre el ejemplo de Grecia y de Roma.

La música occidental tiene también sus raíces en la Antigüedad, desde conceptos tales como notas, intervalos y escalas hasta ideas acerca de cómo la música afecta a las emociones o al carácter. La influencia directa más fuerte nos llega a través de los escritos griegos, que se convirtieron en el fundamento de la visión europea de la música. La influencia de la música griega en sí es más difícil de trazar. Ha sobrevivido muy poca música en notación, y pocos músicos europeos, por no decir ninguno, fueron capaces de leer la notación antigua antes del siglo XVI. No obstante, algunas prácticas musicales se conservaron y transmitieron gracias a la tradición oral.

Estos ecos de la música antigua en la tradición europea son razón suficiente para empezar nuestro estudio examinando las facetas de la música en las culturas antiguas, los vínculos entre las prácticas antiguas y las de los siglos posteriores y la deuda que la música occidental tiene con la antigua Grecia. Comenzar con la música antigua nos lleva, por lo tanto, a considerar cómo podemos aprender acerca de la música del pasado.

La música es sonido y el sonido es efímero por naturaleza. Lo que permanece de la música de épocas pasadas son sus vestigios, los cuales podemos dividir en cuatro tipos principales: 1) *instrumentos musicales* y otros vestigios físicos; 2) *imágenes visuales* de músicos e instrumentos; 3) *escritos* acerca de la música y los músicos; y 4) la *música misma*, conservada en la notación, por medio de tradición oral o (desde los años noventa del siglo XIX) en grabaciones. En virtud de estos vestigios, podemos intentar reconstruir cómo fue la música de una cultura pasada, reconociendo que nuestra comprensión será siempre parcial y estará influida por nuestros propios valores e inquietudes.

Tendremos la mayor confianza en nuestro éxito cuando dispongamos en abundancia de los cuatro tipos de testimonio. Pero en lo que respecta a la música del mundo antiguo, lo que subsiste es relativamente poco. Incluso en el caso de Grecia, con diferencia la tradición musical antigua mejor documentada, sólo nos queda una pequeña parte de los instrumentos, imágenes, escritos y música entonces existentes. De otras culturas no tenemos ningún testimonio musical. Examinando qué vestigios han perdurado y qué podemos concluir de ellos, podremos explorar de qué modo cada tipo de testimonio puede contribuir a nuestra comprensión de la música del pasado.

La música más antigua

El testimonio más antiguo de producción musical persiste en los instrumentos y en las representaciones que han sobrevivido. En la Edad de Piedra, seres humanos perforaron huesos de animales e hicieron agujeros dactilares para fabricar silbatos y flautas. Algunas pinturas de las *cavernas paleolíticas* parecen mostrar instrumentos musicales que están siendo tocados. Flautas de cerámica, cascabeles y tambores son comunes en la era neolítica; en Turquía, pinturas rupestres del sexto milenio a.C. muestran a personas tocando el tambor para los bailarines, para la caza o para estimular el juego. Tales imágenes nos proporcionan el único testimonio acerca del papel desempeñado por la música en estas culturas. Cuando los seres humanos aprendieron a trabajar el metal, *en la Edad de Bronce* (cuyo inicio se produce en el cuarto milenio a.C.), fabricaron instrumentos de metal, incluyendo campanas, cascabeles, platillos, sonajeros y cornos. Los instrumentos de cuerda punteada aparecieron aproximadamente en la misma época, como lo muestran las piedras talladas; los propios instrumentos estaban hechos de materiales perecederos y pocos han perdurado.

Aun cuando podamos aprender acerca de algunas facetas de las culturas musicales prehistóricas a partir de las imágenes y vestigios arqueológicos, nuestra comprensión se ve severamente limitada por la falta de todo testimonio escrito. *La invención de la escritura, que marca el fin de la era prehistórica, hizo posible un tipo nuevo de evidencia y es con estos documentos escritos con los que se inicia propiamente la historia de la música.*

La música en la antigua Mesopotamia

Mesopotamia, la tierra entre los ríos Tigris y Éufrates (ahora forma parte de Irak y de Siria), fue el hogar de numerosos pueblos en los tiempos antiguos. El mapa 1.1 muestra algunas de las más importantes civilizaciones que se desarrollaron en esta y en las regiones vecinas durante un lapso de más de dos mil años. Aquí, en el cuarto milenio a.C., los sumerios desarrollaron las primeras ciudades auténticas, la primera civilización y una de las primeras formas conocidas de escritura, utilizando impresiones sobre tablillas planas de arcilla. Este sistema cuneiforme fue adoptado por las civilizaciones posteriores, incluidos los acadios y los babilonios. Muchas tablillas han sido descifradas y algunas mencionan la música.

Los restos arqueológicos y las imágenes aún son cruciales para comprender la música de esta época. Las pinturas muestran cómo se sostenían y tocaban los instrumentos y en qué circunstancias se utilizaba la música, mientras que los instrumentos que han sobrevivido revelan detalles de su construcción. Por ejemplo, los arqueólogos que exploraron las tumbas *reales de Ur, una ciudad sumeria junto al Éufrates, encontraron varias liras y arpas*, dos clases de instrumentos de cuerda punteada, así como pinturas que muestran cómo se tocaban, todas aproximadamente del 2500 a.C. En una lira, las cuerdas van paralelas a la tabla armónica resonante y están unidas a un listón de ajuste apoyado en dos brazos; en un arpa, las cuerdas corren perpendiculares a la tabla armónica resonante y el mástil que las sostiene está unido directa-



ILUSTRACIÓN 1.1 Estandarte de Ur, ca. 2600 a.C. En este detalle aparece una figura tocando una lira con forma de toro en un banquete de celebración de una victoria.

mente a la caja de resonancia. La ilustración 1.1, parte de una panel con incrustaciones, muestra a un músico tocando una lira toro durante un banquete de la victoria. El intérprete sostiene la lira, que se apoya aparentemente en una correa, de forma perpendicular a él y éste toca con ambas manos. Tanto la imagen como el instrumento revelan que la lira tenía un número variable de cuerdas tensadas desde un puente en la caja de resonancia hasta el listón de ajuste, donde estaban atadas a unas clavijas que podían girarse para modificar la tensión y, con ello, la afinación de cada cuerda. Otros instrumentos de esta época fueron laúdes, caramillos, tambores, címbalos, badajos, cascabeles y campanas.

La combinación de documentos escritos e imágenes que muestran la ejecución musical nos aporta una comprensión mucho más completa del uso que las culturas mesopotámicas daban a la música y nos enseña que sus repertorios incluían canciones de boda, lamentos funerarios, música militar, canciones de trabajo, canciones infantiles, música de danza, de taberna, de fiesta y entretenimiento, música para dirigirse a los dioses o para acompañar ceremonias y procesiones, así como poemas épicos cantados con acompañamiento instrumental, aplicaciones todas que, con excepción de la última, continuaban en uso hoy en día. Lo mismo que respecto a todas las épocas anteriores del siglo XIX, encontramos los mejores testimonios para la música de la elite social, de los principales gobernantes y de los sacerdotes, quienes tenían los recursos para inducir a los fabricantes de instrumentos y a los músicos a que ejecutasen música, a los artistas a que la representaran y a los copistas a que escribiesen sobre ello.

Las fuentes escritas proporcionan también un vocabulario musical e informaciones acerca de los músicos. Glosarios sumerios y acadios a partir del 2500 a.C. aproximadamente incluyen términos relativos a los instrumentos, los procedimientos de afinación, los intérpretes, las técnicas de interpretación y los *géneros* o tipos de composición musical. El compositor más antiguo conocido por nosotros por su nombre es **Enheduanna** (fl. ca. 2300 a.C.), una suma sacerdotisa acadia de Ur, que compuso *himnos* al dios de la luna Nanna y a la diosa de la luna Inanna; sus textos, aunque no su música, han sobrevivido en las tablillas cuneiformes.

En torno al 1800 a.C., los músicos babilonios empezaron a anotar lo que sabían en lugar de transmitirlo únicamente de manera oral. Sus escritos describen la afinación, los intervalos, la improvisación, las técnicas de interpretación y los géneros, incluyendo canciones amorosas, lamentos e himnos. Encontramos aquí de nuevo muchos aspectos de la música que se prolongaron en tiempos posteriores.

Entre los escritos aparecen instrucciones para afinar un instrumento de cuerda que parece indicar que los babilonios (y, probablemente, sus predecesores en Mesopotamia) utilizaron escalas *diatónicas* de siete notas. Reconocían siete escalas de esta clase, que se corresponden más o menos con las siete escalas diatónicas que pueden tocarse en las teclas blancas del piano. Estas escalas tienen paralelos en el antiguo sistema musical griego, así como en el nuestro, y sugieren que la teoría y la práctica de los babilonios influyeron en las de Grecia directa o indirectamente, y que, a través de Grecia, llegaron a la música europea.

Los babilonios usaron nombres propios para los intervalos, creando así la *notación* musical más arcaica que se conoce. La pieza casi completa más antigua, de aproximadamente 1400-1250 a.C., procede de una tablilla que se muestra en la ilustración 1.2 y fue hallada en Ugarit, una ciudad-estado y puerto comercial en la costa de Siria. El poema está en hurriano, una lengua que no puede traducirse enteramente, pero el texto parece ser un himno a Nikkal, esposa del dios de la luna. Los especialistas han propuesto posibles transcripciones de esta música, si bien la notación se entiende con tanta dificultad que no puede leerse con una mínima certeza. A pesar de la invención de la notación, la mayor parte de la música bien se ejecutaba de memoria bien era improvisada. Es muy probable que los músicos no tocasen o cantasen a partir de la notación, como hacen los intérpretes modernos, sino que la utilizaran como un documento escrito a partir del cual podían reconstruir una melodía, del mismo modo que los cocineros hacen uso de una receta.

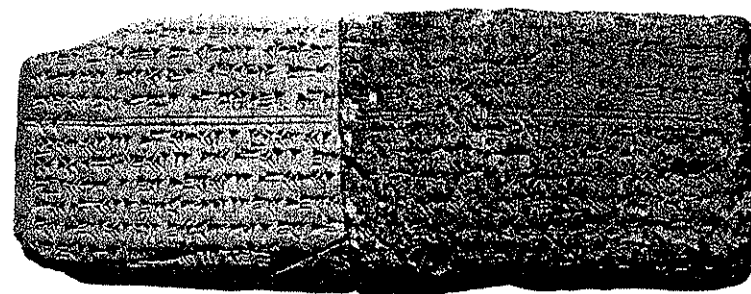


ILUSTRACIÓN 1.2 Tablilla de arcilla de Ugarit, ca. 1400-1250 a.C., con texto y notación musical de un himno a Nikkal. El texto está por encima de la línea doble y la música por debajo.

Otras civilizaciones

También disponemos de instrumentos, imágenes y escritos de otras civilizaciones antiguas, que dan testimonio de sus prácticas musicales. **India y China** se desarrollaron independientemente de Mesopotamia y posiblemente estaban demasiado lejanas para tener influencia en Grecia o en la música europea. Las fuentes existentes que arrojan luz sobre las tradiciones musicales egipcias son singularmente copiosas e incluyen numerosos artefactos, pinturas y escritos jeroglíficos conservados en las tumbas. Los restos arqueológicos e imágenes que dan cuenta de la música en el antiguo **Israel** son relativamente escasos, aun cuando la música de las prácticas religiosas, como se describe en la Biblia, tuvo cierta influencia en las prácticas cristianas posteriores en Europa, como veremos en el capítulo 2. Si bien algunos estudiosos han in-

Las imágenes de la Grecia antigua rara vez muestran a los intérpretes leyendo un pergamino o una tablilla mientras tocan. A partir de ello y de los documentos escritos se deduce claramente que los griegos, a pesar de poseer una notación bien desarrollada antes del siglo IV a.C. (véase más adelante), aprendían la música sobre todo de oído; tocaban y cantaban de memoria o improvisaban usando fórmulas y convenciones.

Desde el siglo VI a.C. o antes, el aulos y la cítara se tocaban como instrumentos solistas. El informe de una lid musical en el 582 a.C. describe la interpretación del *Nomos Pythicos*, una composición para aulos que narra el combate entre Paolo y la serpiente Pitón. Los concursos entre intérpretes de cítara y aulos, así como los festivales de música vocal e instrumental, se hicieron cada vez más populares después del siglo V a.C. Por supuesto, la imagen de la ilustración 1.3 procede de un ánfora (un jarrón para vino o aceite) otorgada como premio al ganador de un concurso. Cuando la música instrumental se hizo cada vez más independiente, aumentó el número de virtuosos y la música se volvió más compleja y extravagante. Cuando los artistas famosos hacían su aparición, miles de personas se congregaban para escucharlos. Algunos intérpretes hicieron grandes fortunas mediante giras de conciertos o emolumentos pagados por ricos mecenas, en particular tras cosechar la fama venciendo en los concursos. Entre los músicos aclamados en los recitales, se encontraba cierto número de

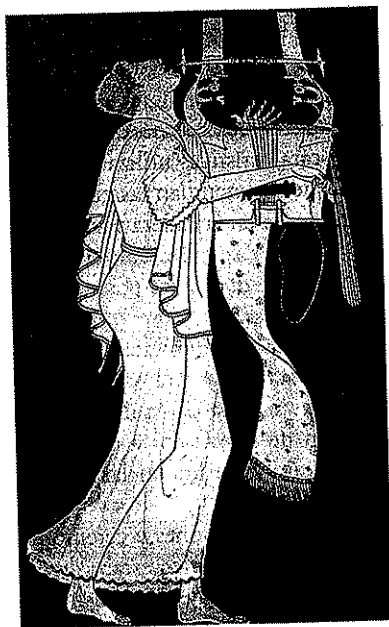


ILUSTRACIÓN 1.3 Citarredo cantando y acompañándose con el instrumento. Su mano izquierda, que sostiene la kithara con una cinta (no visible), está apagando algunas cuerdas, mientras que la mano derecha, aparentemente, acaba de rozar todas las cuerdas con el plectro. Detalle de un ánfora ática, pintada en rojo, del siglo IV a.C., atribuida al pintor de Berlín.

mujeres, que estaban excluidas de los concursos. La mayor parte de los intérpretes profesionales, no obstante, eran de un estatus inferior, a menudo esclavos o sirvientes.

El pensamiento musical griego

Gracias a los testimonios escritos, conocemos muchos detalles acerca del pensamiento griego en torno a la música. Había dos clases principales de escritos sobre música: 1) doctrinas filosóficas sobre la naturaleza de la música, y 2) descripciones sistemáticas de los materiales de la composición musical, lo que hoy llamamos teoría de la música. En ambos campos, los griegos emitieron juicios profundos y formularon principios que han sobrevivido hasta hoy. Los escritos más influyentes acerca de los usos y efectos de la música aparecen en pasajes de obras de Platón (ca. 429-347 a.C.) como *La República* y el *Timeo*, y de Aristóteles (384-322 a.C.) como su *Política*. La teoría griega de la música evolucionó continuamente desde la época de su fundador, Pitágoras (m. ca. 500 a.C.), hasta Aristides Quintiliano (siglo IV d.C.), el último escritor importante. Como podemos esperar en una tradición que se extiende durante casi un milenio, los escritores expresaron diferentes puntos de vista diferentes y el significado de numerosos términos se fue transformando. A continuación señalaremos los rasgos más característicos de la música y los más importantes para la posterior historia de la música de Occidente.

En la mitología griega, los inventores de la música y sus primeros practicantes fueron dioses y semidioses tales como Apolo, Hermes, Anfión y Orfeo. La palabra música (en griego, *mousiké*) deriva de una palabra asociada a las Musas y originalmente designaba cualquiera de las artes asociadas a ellas, de la historia a la danza. Para los griegos, la música era tanto un arte destinado al disfrute como una ciencia estrechamente relacionada con la aritmética y la astronomía. Su presencia era constante en todos los ámbitos: el trabajo, la vida militar, la escuela y la recreación en las ceremonias religiosas, la poesía y el teatro.

La música como arte de la interpretación se llamaba *melos*, término del que procede la palabra *melodía*. Al principio era *monofónica*, consistiendo en una única línea melódica. No existía concepto alguno para aquello que llamamos armonía o contrapunto, si bien los instrumentos adornaban a menudo la melodía mientras un solista o un coro cantaban una versión sin adornos, dando así lugar a la *heterofonía*. *Melos* podía indicar una melodía instrumental sola o una canción con un texto, mientras que un «*melos* perfecto» consistía en melodía, texto y estilizado movimiento de danza, concebidos como un todo. Para los griegos, música y poesía eran casi sinónimos. En *La República*, Platón definía el *melos* como una mezcla de texto, ritmo y armonía (significando aquí las relaciones entre los tonos). En su *Poética*, Aristóteles enumeró los elementos de la poesía como melodía, ritmo y lenguaje, y observó que no existía ningún nombre para referirse a un discurso elaborado, ya fuese en prosa o en verso, que no incluyese la música. La poesía «lírica» denotaba la poesía cantada

con el acompañamiento de la lira; la «tragedia» incluye el sustantivo *ode*, «el arte de cantar». Muchas otras palabras griegas empleadas para diferentes tipos de poesía, como, por ejemplo, *himno*, eran términos musicales.

Para Pitágoras y sus seguidores, los números eran la clave del universo y la música era inseparable de los números. Los ritmos estaban ordenados por números, puesto que cada nota era algún múltiplo de la duración primordial. Se atribuye a Pitágoras el descubrimiento de que la octava, la quinta y la cuarta, reconocidas hacía tiempo como consonancias, estaban asimismo relacionadas con los números. Estos intervalos se generan mediante las proporciones más simples: por ejemplo, cuando se divide una cuerda, los segmentos cuyas longitudes tienen la proporción 2:1 hacen sonar una octava, 3:2 una quinta y 4:3 una cuarta.

Puesto que los sonidos y los ritmos musicales estaban ordenados según los números, se pensó que eran ejemplo del concepto general de *armonía*, la unificación de las partes en un todo ordenado. A través de este flexible concepto —que podía comprender proporciones matemáticas, ideas filosóficas o la estructura de la sociedad, así como un intervalo musical, un tipo de escala o un estilo de melodía concretos— los escritores griegos percibieron la música como un reflejo del orden del universo.

La música estaba estrechamente relacionada con la astronomía en virtud de dicha noción de *armonía*. En efecto, Claudio Ptolomeo (fl. 127-148 d.C.), el eminente astrónomo de la Antigüedad, fue también un importante escritor sobre música. Las leyes y proporciones matemáticas eran consideradas los cimientos tanto de los intervalos musicales como de los cuerpos celestiales, y se pensaba que ciertos planetas, sus distancias entre sí y sus movimientos se correspondían con notas, intervalos y escalas de la música. Platón dio forma poética a esta idea en su mito de la «armonía de las esferas», la música inaudible producida por las revoluciones de los planetas. Esta noción fue evocada por los escritores durante toda la Edad Media y en épocas posteriores, incluida su mención por Shakespeare en *La tempestad* y por Milton en su *Paraíso perdido*, y subyace a los estudios de Johannes Kepler (1571-1630), el fundador de la astronomía moderna.

Música y ethos

Los escritores griegos pensaban que la música podía afectar el *ethos*, el carácter ético de uno o el modo de ser y de comportarse. La idea se generó sobre la base de la visión pitagórica de la música como un sistema de tonos y ritmos, gobernado por las mismas leyes matemáticas que operaban en los mundos visible e invisible. La *armonía* de la música reflejaba la armonía en otros ámbitos y por lo tanto podía influir en ellos. El alma humana era vista como un compuesto cuyas partes se mantenían en armonía en virtud de relaciones numéricas. Porque reflejaba este sistema ordenado, la música podía penetrar en el alma y restaurar su armonía interior.

En la doctrina de la imitación (*mimesis*) esbozada en su *Política*, Aristóteles describía cómo la música afectaba la conducta: la música que imitaba un cierto *ethos* suscitaba ese mismo *ethos* en el oyente. La imitación de un *ethos* particular se conseguía en parte mediante la elección de la *armonía*, en el sentido del tipo de escala o del estilo de melodía. Aun cuando los siglos posteriores lo interpretaron como una atribución de tales efectos a un modo o a una escala concretos, Aristóteles tuvo probablemente también en mente los giros melódicos y las características estilísticas generales de una cierta *armonía*, así como los ritmos y géneros poéticos particulares mayormente asociados a ella.

LECTURA DE FUENTES

Aristóteles, sobre la doctrina de la (imitación) *mimesis*, el *ethos* y la música en la educación

La importancia de la música en la cultura griega antigua se muestra en su aparición como objeto de discusión en los libros acerca de la sociedad, como la *Política* de Aristóteles. Aristóteles pensaba que la música podía imitar y, de ese modo, afectar directamente el carácter y la conducta; por consiguiente, tenía que tener un puesto importante en la educación.

Pero en las melodías hay imitaciones de los estados de carácter. Y esto es evidente. Por de pronto, la naturaleza de los modos musicales es diferente, de modo que los que los oyen son influidos de modo distinto, y no tienen el mismo estado de ánimo respecto a cada uno de ellos. Ante algunos se sienten más tristes y meditativos, como ante el modo llamado mixolidio; ante otros sienten languidecer su mente, como ante las melodías lánguidas, y en otros casos, con un ánimo intermedio y recogido, como parece inspirarlo el modo dorio, de manera única, mientras que el frigio infunde el entusiasmo. Esto lo exponen bien los que han filosofado sobre este tipo de educación. Extraen los testimonios de sus argumentos de los mismos hechos. De igual modo pasa con los ritmos: unos tienen un carácter más reposado; otros, más movido, y de éstos, los unos tienen movimientos más groseros y los otros, más nobles. De estos datos resulta claro que la música puede procurar cierta cualidad de ánimo, y si puede hacer esto es evidente que se debe aplicar y que se debe educar en ella a los jóvenes. El estudio de la música se adapta a la naturaleza juvenil, ya que los jóvenes, por su edad, no soportan de buen grado nada que esté falto de placer, y la música es, por naturaleza, una de las cosas placenteras.

Aristóteles, *Política* 8.5.

Tanto Platón como Aristóteles abogaron por que la educación hiciera hincapié en la gimnasia como disciplina del cuerpo y en la música como disciplina de la mente. En *La República*, Platón insistió en que ambos debían estar equilibrados porque demasiada música lo convertía a uno en débil e irritable, mientras que demasiada gimnasia volvía a la persona incivilizada, violenta e ignorante. Además, sólo cierta música era conveniente ya que la escucha habitual de una música que suscitase estados de ánimo innobles podía deformar el carácter de una persona. Los instruidos para el gobierno deberían evitar las melodías que expresaran lenidad e indolencia. Platón aprobaba dos *harmoniai* —la doria y la frigia porque fomentaban las virtudes de la templanza y del valor— y excluía otras. Deploraba la música que utilizaba escalas complejas o mezclaba géneros, ritmos e instrumentos incompatibles. En *La República* y en *Las leyes*, Platón aseguraba que las convenciones musicales no debían cambiarse puesto que la ausencia de ley en el arte y en la educación conducía al libertinaje en las costumbres y a la anarquía social. Ideas similares han sido esgrimidas por los guardianes de la moralidad en los veinticuatro siglos siguientes, de manera que el ragtime, el jazz, el rock, el punk o el rap han sido condenados por estas razones.

Aristóteles fue en su *Política* menos restrictivo que Platón. Sostuvo que la música podía utilizarse para el placer y para la educación, y que las emociones negativas como la compasión y el terror eran purgadas al ser inducidas por la música y el drama. En cualquier caso, su opinión era que los hijos de los ciudadanos libres no debían buscar su formación profesional como intérpretes de instrumentos musicales ni aspirar a convertirse en virtuosos de los mismos, puesto que consideraba vulgar y de baja categoría la ejecución musical con el único fin de agradar a los demás en vez de para perfeccionarse uno mismo.

La teoría de la música en Grecia

No han sobrevivido escritos de Pitágoras y los de sus seguidores existen sólo en fragmentos citados por otros autores. Los escritos teóricos más tempranos de que disponemos son los *Elementos armónicos* y los *Elementos rítmicos* (ca. 330 a.C.) de Aristoxeno, un discípulo de Aristóteles. Escritores posteriores de importancia son Cleónides (ca. siglo II o III d.C.), Ptolomeo y Aristides Quintiliano. Estos teóricos definieron algunos conceptos aún vigentes hoy en día, así como otros específicos de la música griega antigua. Sus escritos demuestran cuánto valoraban los griegos el pensamiento abstracto, la lógica y la definición y clasificación sistemática que han influido en los escritos posteriores concernientes a la música. También demuestran el aprecio de los griegos por la variedad, dada la profusión de notas, intervalos y escalas disponibles en el sistema descrito por ellos.

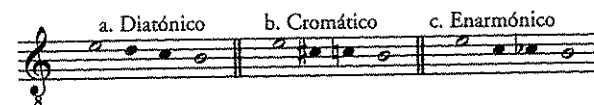
De los *Elementos rítmicos* de Aristoxeno sólo ha sobrevivido una parte, pero ésta basta para mostrarnos que el ritmo musical estaba estrechamente vinculado al ritmo poético. Aristoxeno define las duraciones como múltiplos de una unidad básica de

tiempo. Este esquema tiene su paralelo en la poesía griega, en la que aparecen pautas de sílabas largas y cortas y sílabas acentuadas y no acentuadas, como en inglés.

En los *Elementos armónicos*, Aristoxeno distingue entre el movimiento *continuo* de la voz, que sube y baja como en el discurso, y el movimiento *diastemático* (o *intervalico*), en el que la voz se mueve entre tonos fijos separados por intervalos discretos. Una melodía consiste en una serie de *notas*, cada una de una altura particular; un *intervalo* está formado por dos notas de diferente altura, y una *escala* es una serie de tres o más alturas o tonos diferentes en orden ascendente o descendente. Estas definiciones aparentemente simples establecieron una base firme para la música griega y para toda teoría de la música posterior. Por contraste, los músicos babilonios parecían no tener denominación alguna para los intervalos en general, sino que únicamente daban nombre a los intervalos formados por pares concretos de cuerdas en la lira o en el arpa. La mayor abstracción del sistema griego supuso un considerable avance.

Algo único en el sistema griego fueron los conceptos de tetracordo y de género (*genus*, pl. *genera*). Un tetracordo (literalmente, «cuatro cuerdas») constaba de cuatro notas que abarcaban una cuarta justa. Existían tres *genera* (clases) de tetracordos, como se muestra en el ejemplo 1.1: *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*. Las notas en los extremos del tetracordo se consideraban de altura fija, mientras que las dos notas intermedias podían desplazarse para formar distintos intervalos dentro del tetracordo y crear diferentes *genera*. Por regla general, los intervalos más pequeños eran los más graves, y los más grandes, los más agudos. El tetracordo diatónico incluía dos tonos enteros y un semitono. En el cromático, el intervalo superior era un semiditono (equivalente a una tercera menor) y los otros dos eran semitonos. En el enarmónico, el intervalo superior era un ditono (equivalente a una tercera mayor) y los intervalos inferiores eran aproximadamente cuartos de tono. Todos estos intervalos podían variar ligeramente en su tamaño, dando lugar a «matices» dentro de cada género.

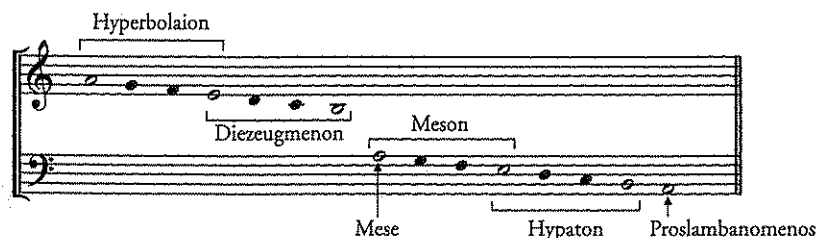
EJEMPLO 1.1 Tetracordos



El sistema de géneros no era un conjunto de ideas arbitrario sino un intento de explicar la práctica musical. Aristoxeno subrayaba que el género diatónico era el más antiguo y el más natural, el cromático el más reciente, y el enarmónico el más refinado y difícil de escuchar. En efecto, hemos visto que el sistema babilónico, que precedió al griego en más de un milenio, era diatónico.

Puesto que la mayor parte de las melodías excedían el ámbito de una cuarta, los teóricos combinaban los tetracordos para cubrir ámbitos mayores. Dos tetracordos sucesivos eran *conjuntos* si compartían una nota, como lo hacen los dos primeros tetracordos del ejemplo 1.2, o *disjuntos* si estaban separados por un tono entero, como el segundo y tercer tetracordos. El sistema que se muestra en el ejemplo, con cuatro tetracordos más la nota más grave añadida para completar el ámbito de una octava, se denominaba *sistema perfecto mayor*. Los tonos extremos y fijos de cada tetracordo se consignan en notas blancas, los tonos móviles interiores en notas negras.

EJEMPLO 1.2 El sistema perfecto mayor



Cada nota y cada tetracordo tenían un nombre para indicar su lugar en el sistema. Como vemos en el ejemplo, la nota intermedia se llamaba «mese» (media); el tetracordo que comprendía una cuarta por debajo del anterior, «meson»; el tetracordo más grave, «hypaton» (primero), y los que estaban por encima de la mese, «diezeugmenon» (disjunto) e «hyperbolaion» (de los extremos). También existía un sistema perfecto menor, que abarcaba una octava más una cuarta, con un único tetracordo conjunto («synemmenon», conjunto) por encima de la mese. En la base del sistema no se encontraban tonos fijos y absolutos, sino las relaciones entre los intervalos de notas y tetracordos. Esta transcripción de ámbito *La-la'* es puramente convencional, aunque vemos ya que se aproxima mucho al ámbito utilizado en el canto medieval.

Cleónides puso de manifiesto que, en el género diatónico, las tres principales consonancias de cuartas, quintas y octavas justas estaban subdivididas en tonos (T) y semitonos (S) según un número limitado de modos, que él llamó *especies*. Este concepto ha demostrado ser muy útil a la hora de comprender la melodía en Grecia, el canto medieval, la música polifónica del Renacimiento e incluso la música del siglo XX, de manera que merece una atención especial. Cleónides identificó tres especies de cuarta, como se muestra en el ejemplo 1.3a, la primera y ascendente S-T-T (como en *Si-do-re-mi*), la segunda T-T-S (como en *do-re-mi-fa*), la tercera T-S-T (como en *re-mi-fa-sol*). Sólo eran posibles estas tres disposiciones de dos tonos y un semitono. El ejemplo 1.3b muestra las cuatro especies de quinta.

Las siete especies de octava, como ilustra el ejemplo 1.3c, eran combinaciones de las especies de cuarta y quinta, una división de la octava que adquirió importancia en la teoría medieval y renacentista. Cleónides identificó las especies como él supuso que «los antiguos» las denominaron. La primera especie de octava, representada por el ámbito de *Si* a *si* fue llamada mixolidia, y era seguida por la lidia (*do-do'*), frigia (*re-re'*), dórica (*mi-mi'*), hipolidia (*fa-fa'*), hipofrigia (*sol-sol'*) e hipodórica (*la-la'*). Estas siete especies de octava son análogas a las siete afinaciones diatónicas reconocidas por los babilonios, lo cual sugiere una continuidad en la práctica y quizá en la

EJEMPLO 1.3 Especies de consonancias según Cleónides

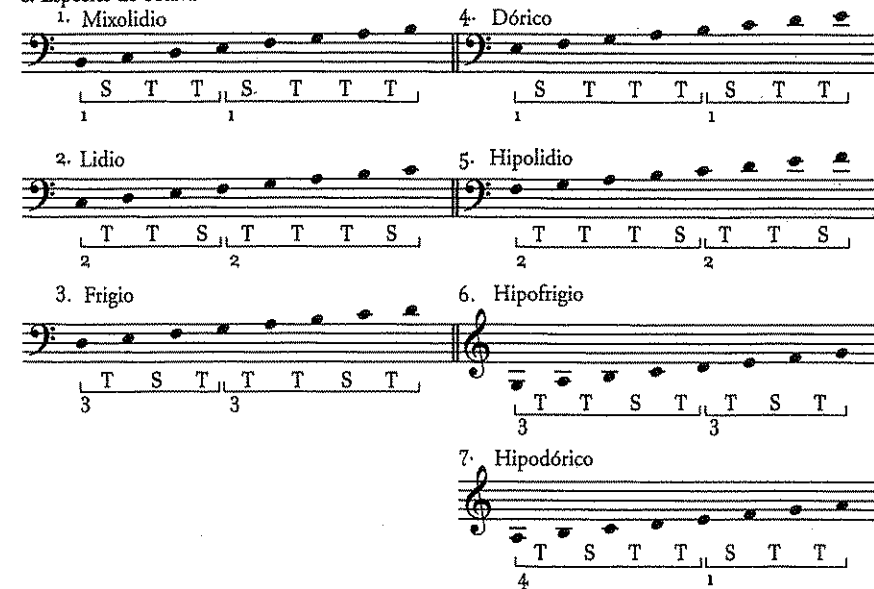
a. Especies de cuarta



b. Especies de quinta



c. Especies de octava



teoría. Como veremos en el capítulo 2, algunos teóricos medievales adoptaron posteriormente estas denominaciones para los modos, pero éstos últimos no se ajustan a las especies de octava de Cleónides, sin olvidar que las especies de octava carecen de cierto aspecto específico de los modos: una nota principal en la cual se espera que termine una melodía.

Las denominaciones adoptadas por Cleónides para las especies de octava inspiraban también otras asociaciones. Dórico, frigio y lidio eran nombres étnicos originalmente asociados con estilos musicales practicados en distintas regiones del mundo griego (véase mapa 1.2). Platón y Aristóteles usaron estos nombres para los *harmoniai*, en el sentido de tipos de escalas y estilos melódicos. La adición de prefijos (tales como hipo-) multiplicó el número de nombres al uso. Escritores posteriores, incluidos Aristoxeno, Cleónides y Aristides Quintiliano, usaron los mismos nombres para hasta quince diferentes *tonoi*, definiendo el *tonos* como una escala o conjunto de tonos dentro de un ámbito específico o región de la voz. Estos *tonoi* incluían en su esencia la posibilidad de transponer el sistema de tonos hacia arriba o hacia abajo mediante un cierto número de semitonos. Como los *harmoniai*, los *tonoi* estaban asociados al carácter y al humor, siendo enérgico el *tonoi* más agudo, y reposado el más grave.

No debemos suponer que toda la música de la región dórica (sur de Grecia) utilizaba las especies de octava dóricas, la *armonía* dórica y los tonos dóricos, ni que estos tres conceptos eran equivalentes o estaban estrechamente relacionados. Parece más bien que los escritores, durante un período de mil años, estuvieron aplicando términos familiares pero con usos nuevos. Esta tendencia de los músicos a utilizar viejos términos para formas nuevas es algo común a todas las épocas y lo veremos en numerosas ocasiones en los próximos capítulos. Puede ser frustrante a la hora de aprender la historia de la música, ya que las definiciones parecen estar cambiando constantemente. Pero lo más importante en este sentido es reconocer que no todos los usos de palabras tales como «armonía» y «tonos» o de vocablos tales como «dórico» significan lo mismo, y procurar comprender el uso que se dio a cada uno en un contexto determinado.

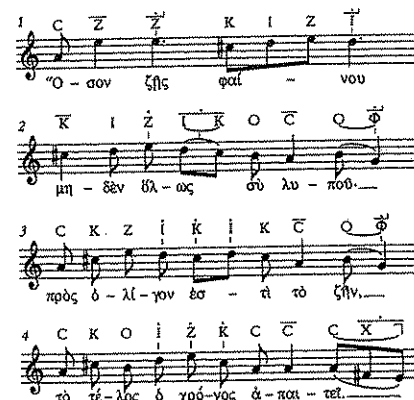
La música en la antigua Grecia

Han sobrevivido unas cuarenta y cinco piezas o fragmentos de música griega antigua, los cuales abarcan desde el siglo V a.C. hasta el siglo IV d.C. La mayor parte proceden de los períodos tardíos, fueron compuestos sobre textos griegos cuando Grecia había sido ya dominada por Roma y no fueron recuperados hasta el siglo XX. Todos emplean una notación musical en la cual letras y otros signos se colocan por encima del texto para indicar las notas y sus duraciones. Los ejemplos más antiguos son dos coros pertenecientes a tragedias de Eurípides (ca. 485-406 a.C.), con música probablemente del propio Eurípides. Las piezas posteriores están más completas e

incluyen dos himnos delficos a Apolo, el segundo de 128-127 a.C.; un verso corto o epigrama de Seiquilos, inscrito en el epitafio sobre una lápida de aproximadamente el siglo I d.C.; y cuatro himnos de Mesomedes de Creta del siglo II d.C. La coherencia entre estas piezas que han perdurado y los escritos teóricos delata una estrecha correspondencia entre la teoría y la práctica.

El *Epitafio de Seiquilos*, inscrito sobre una lápida en la ilustración 1.4, se muestra en el ejemplo 1.4 en su notación original y en una transcripción moderna. Sobre la notación moderna aparecen signos alfabéticos para las notas y, sobre éstas, se ven marcas que indican cuándo la unidad rítmica básica tenía que ser doblada o triplicada. La melodía es diatónica, su ámbito es el de una octava y utiliza la especie de octava frigia. La notación indica el tono llamado Iastianio por los teóricos, en el cual el sistema que se muestra en el ejemplo 1.2 se transpone hacia arriba un tono entero (resultando en Fa sostenido y en Do sostenido). El texto equilibra los extremos y nos aconseja que permanezcamos alegres aun admitiendo la muerte. Esto es coherente con el tono Iastianio, que está más o menos en el medio de los quince tonos en términos de ámbito, y sugiere, por lo tanto, la moderación. La melodía parece igualmente moderada en su *ethos*, ni excitada ni deprimida, sino equilibrando las quintas y terceras ascendentes que dan comienzo a la mayor parte de los renglones del poema mediante gestos descendentes al final de cada renglón.

EJEMPLO 1.4 La canción de Seiquilos en la notación original (sobre el pentagrama) y su transcripción



Mientras vivas, permanece alegre.
Que nada te perturbe. La vida es en verdad
demasiado breve y el tiempo se cobra su tributo.

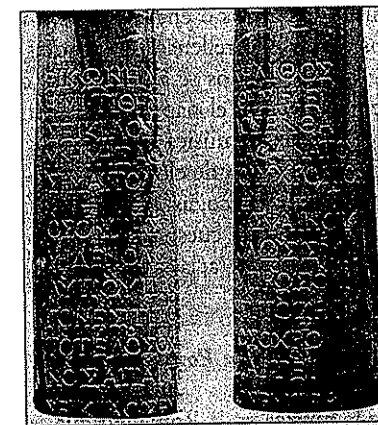


ILUSTRACIÓN 1.4 Estela funeraria de Tralles, cerca de Aydin en el sur de Turquía, probablemente del siglo I d.C. Lleva inscrito un epitafio de Seiquilos con notación del tono y del ritmo, transcrito en el ejemplo 1.4.

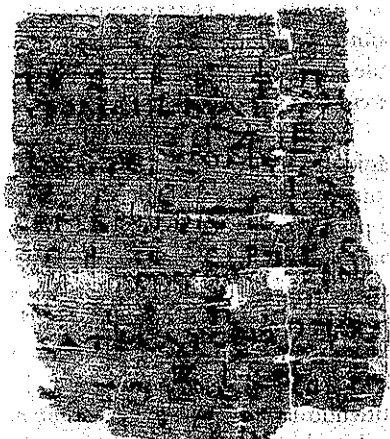


ILUSTRACIÓN 1.5 Fragmento de papiro, ca. 200 a.C., con parte de un coro de Orestes de Eurípides.

padre, Agamenón. La poesía y, por consiguiente, la música están dominadas por un patrón rítmico (el pie *docmio*), utilizado en la tragedia griega para pasajes de gran agitación e intensa aflicción. La música refuerza este *ethos* mediante pequeños intervalos cromáticos o enarmónicos, fuertes cambios de registro y líneas truncadas, cuyos huecos son rellenados por notas instrumentales.

Estos ejemplos se ajustan a las descripciones que tenemos de la música griega y demuestran: 1) el papel de los instrumentos como apoyo de la música vocal, 2) la idea de que la música imita el *ethos*, 3) la importancia del ritmo y de la estructura poética a la hora de elaborar la melodía, y 4) el uso de los géneros diatónico, cromático y enarmónico, así como de la notación, los *tonoi* y la especie de octava. Si bien quedan muchas cuestiones sin resolver, podemos entender la cultura musical de la antigua Grecia gracias a los cuatro testimonios examinados en este capítulo.

La música en la Roma antigua

De la música en la Roma antigua sabemos menos cosas. Existe una enorme cantidad de imágenes, algunos instrumentos y miles de descripciones escritas, pero no han sobrevivido composiciones musicales sobre textos latinos del período de Roma.

Los romanos recogieron de Grecia una buena parte de su cultura musical, especialmente después de que las islas griegas pasaran a ser provincia romana en el 146 a.C. Como en Grecia, la poesía lírica era a menudo cantada. La *tibia* (versión

La ilustración 1.5 muestra un fragmento procedente de *Orestes* de Eurípides que ha sobrevivido en un trozo de papiro de aproximadamente 200 a.C. Consta de siete líneas de texto con notación musical sobre ellas, aunque sólo se conserva la porción intermedia de cada línea. La notación puede ser bien del género cromático, bien del enarmónico junto con el diatónico, además de indicar notas instrumentales intercaladas entre las vocales. Ambos rasgos se mencionan en las descripciones de la música de Eurípides, lo que sugiere que esta música pueda en efecto ser suya.

En su oda para coro, las mujeres de Argos imploran a los dioses misericordia para Orestes, que ha asesinado a su madre, Clitemnestra, por ser infiel a su

romana del *aulos*) desempeñaba un papel importante en los ritos religiosos, en la música militar y en las representaciones teatrales, incluidos los preludios e interludios musicales, las canciones y las danzas. La *tuba*, una trompeta larga y recta heredada de los etruscos (primeros habitantes de la península itálica), era utilizada en ceremonias religiosas, militares y de Estado. Los instrumentos más característicos eran un corno grande y circular en forma de G llamado *cornu*, así como una versión más pequeña, la *buccina*. La ilustración 1.6 muestra tibias y cornus tocados en una procesión funeraria. La música formaba parte de la mayor parte de las ceremonias públicas, se ofrecía como entretenimiento público y era parte integrante de la educación. Cicerón, Quintiliano y otros escritores estipularon que las personas cultivadas deberían tener educación musical.

Durante la época de apogeo del Imperio Romano, en los siglos I y II d.C., el arte, la arquitectura, la música, la filosofía y otros aspectos de la cultura griega fueron importados a Roma y a otras ciudades. Los escritores antiguos nos hablan de famosos virtuosos, de grandes coros y orquestas y de grandiosas fiestas y concursos musicales. Numerosos emperadores apoyaron y cultivaron la música; Nerón llegó a tener aspiraciones de lograr la fama como músico y concursó en varios certámenes. Sin embargo, con el declive económico del Imperio en los siglos III y IV cesaron la producción musical a gran escala y los suntuosos gastos de los siglos precedentes. Sea cual sea la influencia directa de la música de Roma en los desarrollos europeos posteriores, parece en cualquier caso no haber dejado apenas rastro alguno.

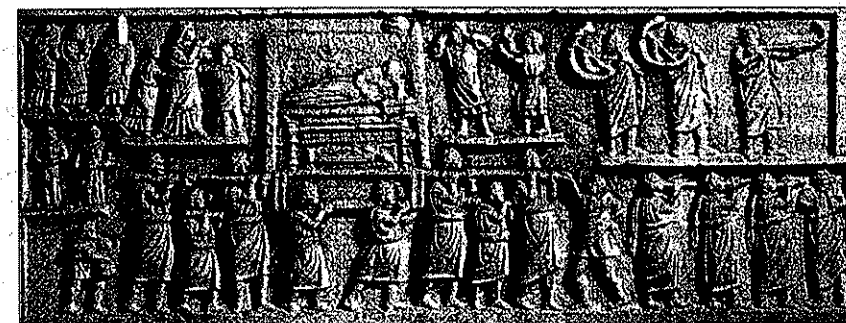


ILUSTRACIÓN 1.6 Procesión funeraria romana en el relieve de un sarcófago de Amiternum, final del siglo I a.C. En la parte inferior derecha se ve a cuatro figuras tocando la tibia, que era parecida al aulos griego. En la parte superior hay dos hombres tocando el cornu y uno tocando el lituus, ambos instrumentos de metal etrusco-romanos.

El legado de Grecia

Aunque muchos detalles sigan siendo inciertos, sabemos que, en el mundo antiguo: 1) la música constaba esencialmente de melodía; 2) la música estaba íntimamente vinculada al ritmo y a la métrica de las palabras; 3) los músicos confiaban en su memoria y en su conocimiento de las convenciones y las fórmulas, y no en la lectura a partir de la notación; y 4) que los filósofos concebían la música como un sistema ordenado entrelazado con el sistema de la naturaleza y como una fuerza en el pensamiento y la conducta humana. A estos elementos, los griegos añadieron dos más: 5) una teoría de la acústica fundamentada en la ciencia y 6) una teoría de la música considerablemente desarrollada.

Muchas de estas características se mantuvieron en la música posterior de Occidente. La música siguió siendo esencialmente melódica hasta que apareció la polifonía en el siglo XI. Buena parte del melodismo vocal está conformado por el ritmo y la métrica de las palabras, aunque no siempre de manera tan estricta como en la música griega. Numerosas tradiciones musicales, de las cantilenas de las sinagogas al blues, dependen todavía de la memoria y de las convenciones, incluso aunque la notación adquiriese una mayor importancia en la música occidental del siglo IX en adelante. La concepción de la música como un sistema ordenado y como algo que influye en la conducta humana sigue vigente hoy en día. La preocupación de Platón de que los cambios en las convenciones musicales amenazaban con traer la anarquía a la sociedad ha sido esgrimida repetidas veces por aquellos que se resisten a los cambios y tiene su eco hoy entre los que se lamentan por los gustos actuales de la música popular.

A pesar de la práctica desaparición de la música de la Grecia antigua hasta su redescubrimiento en el Renacimiento, ciertos aspectos del pensamiento musical griego influyeron en la música eclesiástica de la Edad Media y en su teoría de la música. Los músicos del Renacimiento y del Barroco dieron vida nueva a los conceptos griegos y los sumaron a los conceptos modernos para crear nuevos métodos y géneros, incluida la expresión del estado de ánimo, los recursos retóricos, el cromatismo, la monodía y la ópera, citando a Platón y Aristóteles en defensa de sus innovaciones. Compositores de ópera tales como Gluck en el siglo XVIII y Wagner en el XIX se remontaron a las tragedias griegas, buscando modelos de uso de la música como transmisora del drama. Compositores del siglo XX como Olivier Messiaen y Harry Partch han vuelto a utilizar los ritmos y sistemas de afinación griegos. Y, si bien la música antigua es todavía hoy poco conocida, los conceptos musicales de la actualidad continúan siendo los tratados por los escritores griegos, de las escalas diatónicas en el piano al uso de la música en la educación de los jóvenes, y los debates acerca de los efectos éticos y morales de la música. Los griegos permanecen aún entre nosotros y nos toparemos con ellos una y otra vez en nuestra exploración de la tradición musical de Occidente.

2. La Iglesia cristiana en el primer milenio

La historia de la música en la Europa medieval está unida a la historia de la Iglesia cristiana, la institución social dominante durante casi toda la Edad Media. Los oficios religiosos eran más bien cantados o entonados en lugar de enunciados. Numerosos aspectos de la música de Occidente, de la notación a la polifonía, comenzaron a desarrollarse en el seno de la Iglesia occidental. La mayoría de las escuelas formaban parte de la Iglesia y la mayor parte de compositores y escritores sobre música se formaban en ella. Además, puesto que la notación se inventó para la música sacra, este tipo de música es la mejor conservada hasta el día de hoy.

Este capítulo examina el desarrollo de la Iglesia en Occidente y su música, incluidas las tradiciones y valores que dieron forma a la práctica y al concepto de la música, a la estandarización de la liturgia y de la música como una fuerza unificadora y al desarrollo de la notación como una herramienta para especificar y mostrar la melodía. La Iglesia se dejó inspirar por la filosofía y la teoría griegas de la música, aunque también promovió la teoría sobre la práctica para los músicos en formación.

La expansión del cristianismo

Jesús de Nazaret, cuya vida y enseñanzas dieron lugar al cristianismo, era judío y a la vez súbdito del Imperio Romano. Sus enseñanzas partían de las escrituras judaicas, si bien sus instrucciones de «hacer discípulos de todas las naciones» (san Mateo 18, 19) desencadenaron un movimiento que se extendió a lo largo y ancho del mundo romano. San Pablo (ca. 10-ca. 67 d.C.) y otros apóstoles viajaron por Oriente Próximo, Grecia e Italia proclamando el cristianismo como una religión abierta a todos. La promesa de la salvación después de la muerte, así como su fuerte sentido de co-