

## TEMA 2. LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA: GRECIA Y ROMA.

### Audiciones

### 1. La música en Grecia.

Se consideraba la música una *tekné* (técnica, habilidad, destreza, arte...); la palabra *tekné* engloba tanto a artistas como a teóricos. Esta concepción de arte y ciencia como disciplinas teóricas derivará en la Edad Media en el concepto de *Ars* (disciplinas liberales), que se encuadrarán en el *Trivium* y *Quadrivium*. Frente al *Ars* se situará el *Artificium*, correspondiente a las disciplinas manuales.

#### 1.1 Teoría musical.

Los puntos más importantes de la teoría musical griega fueron recogidos por Aristoxeno y Cleónides, y se pueden resumir en los siguientes apartados: notas, intervalos, géneros, escalas, tonoi, modulación y composición.

##### - Intervalos.

Los intervalos en la teoría musical griega se basan en el movimiento de la voz humana, y pueden ser de tipo continuo (*glissando*) o diastemático o discontinuo. Este último da lugar a tres tipos de intervalos diferentes: tonos, semitonos o *leima* (textualmente, “resto”) y ditonos, que corresponden con los nuestros (tono, semitono y ditono o tercera mayor), si bien su semitono era algo más pequeño que el nuestro y, por tanto el ditono restante hasta completar la cuarta justa era algo mayor.

La ordenación de los intervalos se produce siempre en el ámbito de una cuarta (*diatessaron*). Los extremos de los intervalos conforman un tetracordio (*tetrachordon*), medida básica en la formación de unidades mayores de tipo melódico, plasmado en la confección del instrumento por excelencia: la lira de cuatro cuerdas (*phorminx*).

##### - Notas.

Las notas poseen dos nombres, el primero propio y el segundo según la altura del tetracordio al que pertenece. Los griegos consideraban las escalas desde un punto de vista descendente y no ascendente como en nuestro sistema actual.

Considerando partir de la nota *la*, y descendiendo dos octavas, la más aguda recibía el nombre de *nete* (última). Las siguientes se llamaría *paranete*, *trite* (tercer, por el tercer dedo), repitiendo la sucesión *nete*, *paranete*, *trite*, más *paramese*. La segunda octava comenzaría por *mese* (nota del centro), *lichanos* (dedo índice), *parhypate*, *hypate* (la primera). Tal y como acontece en la primera octava, se repetiría la sucesión *lichanos*, *parhypate*, *hypate*, cerrando el sistema una nota llamada *proslambanomenos* (añadida).

El segundo nombre de las notas depende del tetracordio al cual pertenecen. Considerados descendentemente, los tetracordios se llamarían *hyperbolaion* (de las notas extremas), *diezeugmenon* (de la discordancia o *diazeugsis*), *meson* (del medio) e *hypaton* (del principal). El sistema completo se denomina *teleion*.

##### - Genera.

La palabra deriva de *gene* (pl. *genera*) dependientes de tres tetracordios básicos: diatónico, cromático y enarmónico (a pesar de la coincidencia de nombres no hay relación con los conceptos actuales). Probablemente, el más antiguo fuera el diatónico, siendo los otros dos añadidos por influencia asiática.

En el género diatónico la sucesión es de dos grados conjuntos seguidos de semitono (en el tetracordio dórico, por ejemplo y adecuando a nuestro sistema actual, mi-re-do-si). El género cromático posee un semiditono más dos distancias de semitono consecutivas (mi-reb-do-si). El género enarmónico parte de un intervalo de ditono, repartiendo el semitono restante entre dos

intervalos de cuarto de tono (una vez más se hace necesario recordar que esas distancias no son idénticas a las actuales).

- Sistema.

El sistema completo está formado por dos octavas. Dos tetracordios en una octava reciben el nombre de *diapasson* (a través de todo). El sistema puede ser separado (sistema *diezeugmenon* o discordante) o ensamblado (*syuemenon* o concordante).

Esta idea es extrapolable al caso de los tetracordios. La combinación de dos de ellos para dar lugar a sistemas más complejos da lugar a unidades concordantes si la última nota de un tetracordio es la primera del siguiente, o discordantes, cuando es necesario intercalar una nota entre ellos.

- Escalas.

Las escalas vienen dadas por dos tetracordios y sus posibles colocaciones, desde un punto de vista interno por la sucesión de tonos y semitonos (*tonoi*), y de manera externa dando lugar a distintas posibilidades (*harmoniai*). Los nombres de estos *tonoi* son los considerados modos principales: dórico, frigio, lidio y mixolidio.

A cada uno de estos *tonos* habría que añadir otros dos, uno superior y otro inferior a cada uno de los principales. En el caso de que comenzaran por la quinta superior recibirían el prefijo *hiper* y si lo hicieran por la quinta inferior el prefijo sería *hipo*; tendríamos así un hiperdórico, hiperfrigio, hipodórico, etc. Aplicando la totalidad de posibilidades es evidentemente que se producen numerosas coincidencias:

- escala de “la”: hipodórico, hiperfrigio (locrense, o eolio);
- escala de “sol”: hipofrigio, hiperlidio (iásico, o jónico);
- escala de “fa”: hipolidio, hipermixolidio;
- escala de “mi”: dórico, hipomixolidio;
- escala de “re”: frigio;
- escala de “do”: lidio;
- escala de “si”: mixolidio, hiperdórico.

Este hecho dará lugar a grandes controversias, siendo motivo de explicaciones sucesivas de Aristoxeno, Alipio, y otros.

Dentro del tetracordio se consideran unas notas fijas en los extremos (*histotes*) y otras afinables en el interior (*kinoumanoi*). Variando la afinación de las notas interiores se producían los distintos tetracordios que daban lugar a cada *tonos*. Es evidente que el aedo, rapsoda o bardo afinaba su lira en base a su tesitura vocal, variando en cada ocasión la afinación de las notas interiores para establecer los distintos modos, adecuados a la obra a interpretar.

- *Tonoi*.

Sin embargo, la definición de los *tonoi* (sg. *tonos*) ha dado lugar a un gran número de desacuerdos, incluso en su propia época. No existe ninguna teoría completamente comprobada al respecto, aunque en general se pueden definir como una ordenación de la melodía, dependiendo del ámbito geográfico y cronológico del que se trate (según Aristoxeno, las diferencias en su concepción son equivalentes a las que existen entre el calendario de Atenas y de Corinto). La parte correspondiente a este apartado de la obra de Aristoxeno *Elementos armónicos* no se ha conservado, pero conocemos este dato a través de lo recogido por su alumno Cleónides.

Aristoxeno afirma que existen trece *tonoi*, situados concretamente uno en cada semitono. Alipio considera que existen quince, correspondientes a los trece de Aristoxeno a los que habría que añadir

dos más altos. Ptolomeo considera que existen tan solo siete, al poder reducir a ese número todas las ordenaciones posibles, debido a las coincidencias anteriormente expresadas.

Dada la dificultad que supone para nosotros hoy día la concepción de valores relativos en las notas, lo ejemplificaremos, siempre de manera descendente, con una supuesta relación entre nuestra escala y los modos griegos, aunque considerando que las alturas expresadas no son absolutas sino relativas.

- Dórico: mi - re - do - si - la - sol - fa - mi
- Frigio: re - do - si - la - sol - fa - mi - re
- Lidio: do - si - la - sol - fa - mi - re - do
- Mixolidio: si - la - sol - fa - mi - re - do - si

- Modulación y composición: *ethos* y *pathos*.

La modulación hace referencia a los modos, es decir, a la manera de ser de cada escala, definida a partir de la colocación de tonos y semitonos.

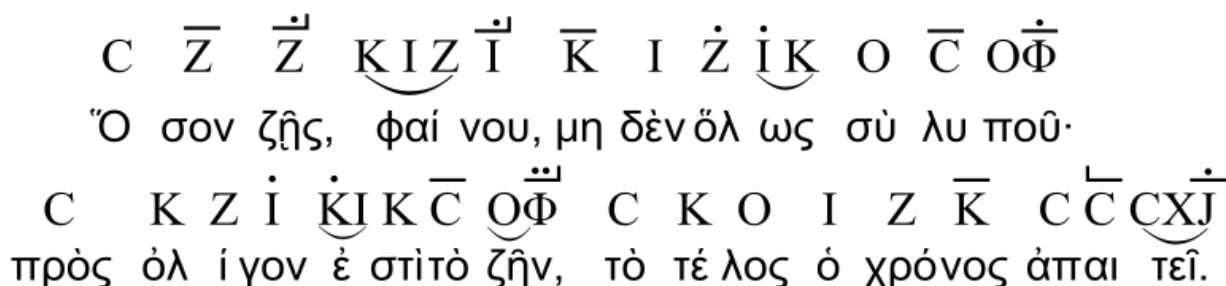
La *harmonia* daba lugar a dos conceptos diferentes: el *pathos*, que se refiere al sonido en sí, mientras que el *ethos* define lo que transmite a nivel emotivo cada modo. Este concepto fue ampliamente discutido por Platón, Aristóteles y otros muchos pensadores a los que interesó vivamente el tema musical, tal y como se expondrá posteriormente.

- Fuentes.

Existen aproximadamente unos veinte ejemplos, aunque tan solo unos pocos son enteramente fiables, debido a que la mayoría de ellos no se han conservado en su totalidad.

Uno de los más destacables es un fragmento de la obra *Orestes*, de Eurípides (250 a.C., aprox.). Se trata de un *stasimon*, o sea, un coro cantado estáticamente en la *orchestra* (lugar delante del escenario donde se colocaban algunos de los participantes en la tragedia). Su conservación es buena, aunque no perfecta del todo, ya que fue escrito en papiro y algunas partes se han perdido.

Se conserva además el *skolion* (epitafio) de *Seikilos* (siglo II a.C, aprox.), escrito en piedra (en una estela funeraria de Turquía, que se conserva actualmente en Dinamarca), con una magnífica conservación, que ha permitido descifrarlo en su totalidad. La aportación más interesante de este documento histórico a los estudios de música griega ha sido la notación rítmica, que al igual que la melódica usa signos del alfabeto griego. Las notas sin indicación rítmica valdrían un pulso (*chronos protos*), las señaladas con un guión constarían de dos pulsos (*diseme*); finalmente, las que llevan un guión con una señal o punto en la parte superior derecha significarían tres pulsos (*triseme*).



"Ο σον ζῆς, φαί νου, μη δέν ὄλ ως σὺ λυ ποῦ·  
 πρὸς ὄλ ἶγον ἐ σπὶ τὸ ζῆν, τὸ τέ λος ὁ χρόνος ἀπαι τεῖ.

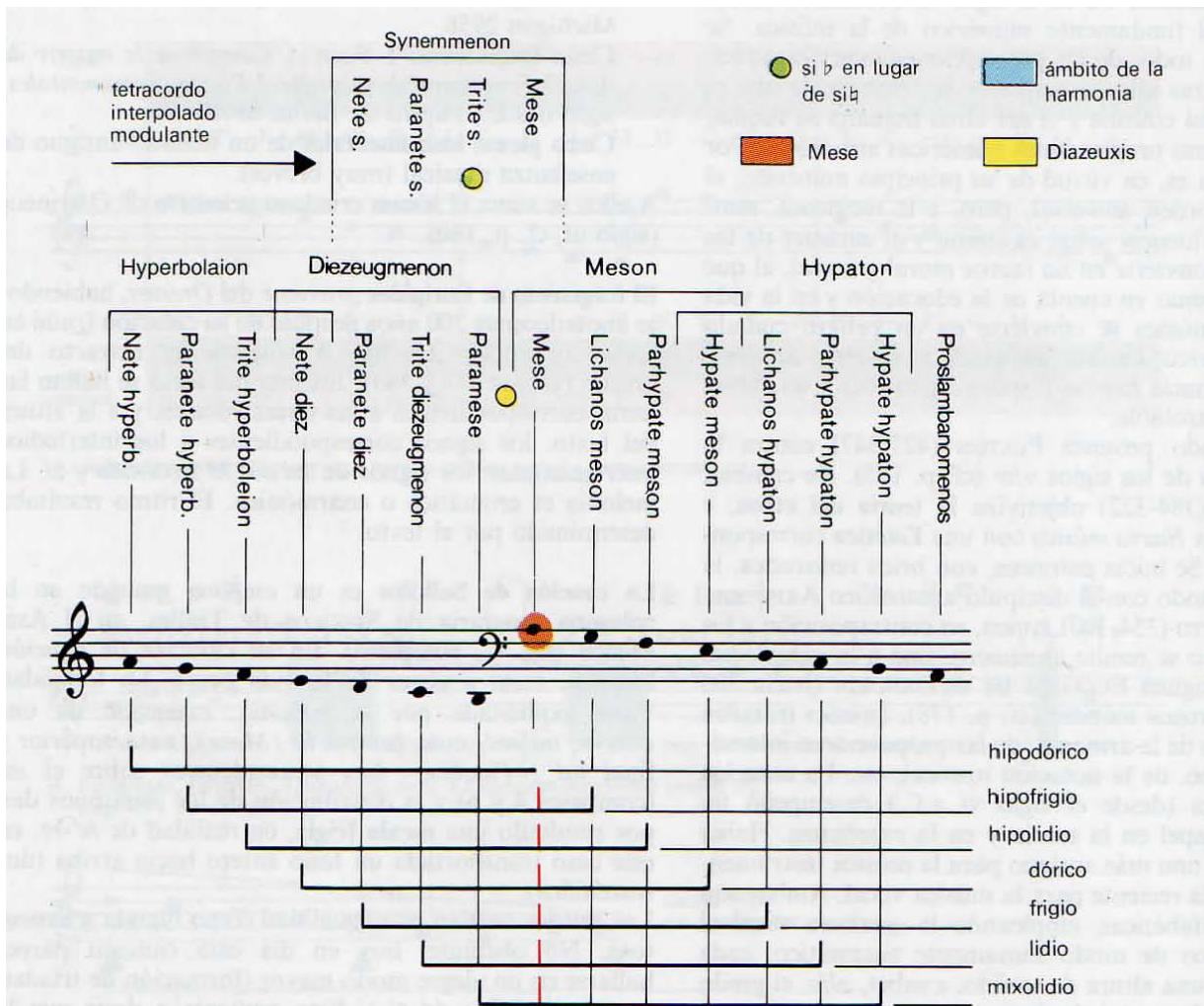


Reconstrucción del [Epitafio de Seikilos](#)

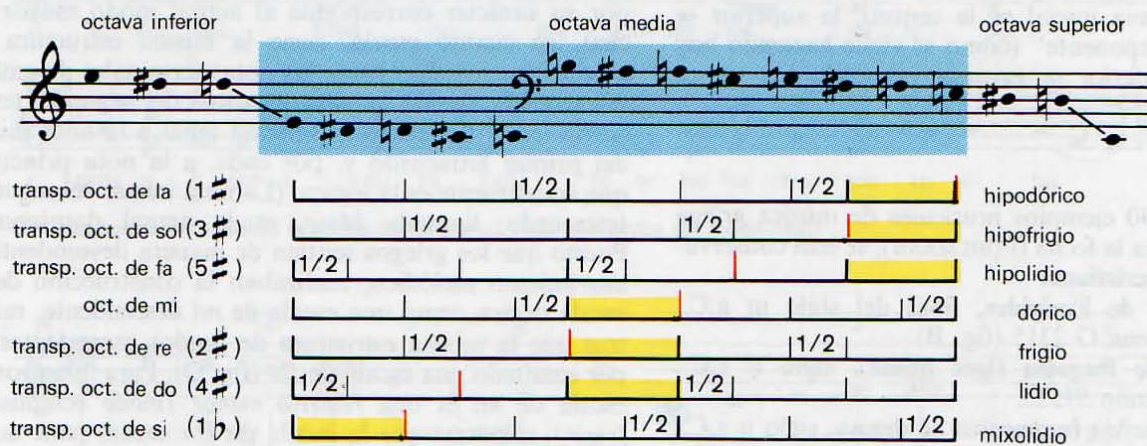
Del mismo período, y también conservados íntegramente, tenemos dos himnos al dios Apolo, grabados en el muro de un templo, en Delfos.

Pertenecientes a la era cristiana se conservan los [tres himnos de Mesomedes](#) de Creta (aunque el autor pertenece al II a.C.), que fueron publicados en 1581 por Vincenzo Galilei y el papiro de Oxyrhynchos, con un himno a la Santísima Trinidad (siglo II d.C.).





#### A. El sistema teleion diatónico y los géneros de octavas



#### B. La escala de transposiciones (tonoi), según Tolomeo



#### C. Los tres géneros tonales, en la cuarta dórica

## 1.2. Desarrollo histórico: períodos.

### A) Poesía épica.

Transcurre aproximadamente entre los siglos VIII y VII a.C., siendo sus autores principales Hesíodo, con su *Teogonía*, y Homero con sus dos obras fundamentales *Ilíada* y *Odisea*. Por ellos, y muy especialmente por Homero, conocemos el magnífico papel otorgado a la música en este período. Existían coros no profesionales dirigidos por un rapsoda profesional; estos profesionales desempeñaban un importante papel en cortes y fiestas; el rapsoda o bardo (*aedo*) cantaba las hazañas de los héroes acompañándose con la lira, pulsada directamente con los dedos o con un plectro o púa. La lira daba el tono pero se ignora si acompañaba el canto aunque, de ser así, probablemente lo hiciera heterofónicamente.

El canto se desarrollaba sobre unas fórmulas preestablecidas llamadas *nomoi* (sg. *nomos*). Según Plutarco, estos *nomoi* fueron inventados por Terpandro (siglo VII a.C.). Dado que la palabra *nomos* significa textualmente “ley”, Aristóteles consideró que estas fórmulas derivarían de la costumbre de cantar las leyes para memorizarlas fácilmente. El *nomos* es un tema que se repite, como una melodía originada para una ocasión y en función de un modo, y obligaba a afinar la lira de determinada manera.

Sin embargo, Alkman de Cerdeña (activo entre el 670 y el 630 a.C.) habla del *nomos* de los pájaros; como los pájaros no repiten su canto de manera idéntica es de suponer que el concepto del *nomos* experimentó una variación importante hacia el siglo VII a.C. Según esta idea, no existirían secuencias de tipo fijo sino que los *nomoi* tratarían de la “antigua ley” desde un punto de vista metafórico.

El sistema no debe ser entendido como lo hacemos en la actualidad: el ritmo declamativo se basaba en la sucesión de sílabas largas y breves, que se estructuraban según unos pies preestablecidos, y que probablemente ayudaban al *aedo* en la memorización de los textos. El número de pies era bastante amplio: yambo (U \_), troqueo (\_ U), espondeo (\_ \_), pirriquio (U U), anapesto (U U \_), crédito (\_ U \_), anfíbraco (U \_ U), dátilo (\_ U U), baquío (U \_ \_), pirriquio (U U), moloso (\_ \_ \_), ionico (U U \_ \_), coriambos (\_ U U \_), jónico mayor (\_ \_ U U), jónico menor (U U \_ \_), peón primero (\_ U U U), peón segundo (U \_ U U) peón tercero (U U \_ U) y peón cuarto (U U U \_).

[La sílaba corta se representa por U, y la larga por \_. La corta tenía la mitad de valor que la larga. Con el tiempo estos pies se simplificaron enormemente, como veremos en otros temas].

### B) Poesía lírica.

Corresponde al período entre los siglos VII y VI a.C. Tal y como su nombre indica, la poesía se producía al son de la lira. El instrumento daba el tono y, probablemente, doblaba la melodía heterofónicamente, es decir, doblando la melodía vocal, a la que ornamentaba. Se trata de temas populares, raramente escritos.

Los dorios de Esparta desarrollaron un tipo de música comunal con formas corales patrióticas. Sin embargo, el nivel más alto alcanzado por la poesía lírica estuvo ligado a la isla de Lesbos, donde los eolios desarrollaron un hermosísimo canto monódico basado en poesía de contenido amoroso. La principal autora de este pueblo es la poetisa Safo, quien además dirigió una escuela de mujeres. Otros autores fueron Alceo, soldado y noble, y Anacreonte, poeta popular y viajero.

La mayoría de datos que poseemos versan sobre Terpandro quien obtuvo un gran triunfo en las fiestas espartanas de Karnee en el 676 a.C. Además de sus poesías y de la atribución sobre la invención de los *nomoi* (según Plutarco), Terpandro añadió tres cuerdas a la lira obteniendo la cítara de siete cuerdas, lo que nos hace pensar en algún tipo de escala diatónica. Probablemente este es el punto de partida de la evolución del pentatonismo al heptatonismo.

Sakadas de Argos tuvo una señalada intervención en los juegos de Delfos del 586 a.C., a partir de la representación del combate entre Apolo y Pitón, al que parece ser que siguió una amplia ejecución en el *aulos*, instrumento que, si creemos las crónicas, dominaba con gran maestría..

### C) La tragedia.

Dentro de la representación teatral griega, que incluía todas las manifestaciones artísticas, los dos principales géneros son el *dithyrambos* y el *drama*. El primero se desarrolló a partir de un baile en honor del dios Dionisios, en el que cincuenta hombres y muchachos bailaban en círculo agarrados de la mano al son del *aulos* o del *barbiton*. El *drama* es una representación trágica que combina poesía, música y danza; el texto podía declamarse rítmicamente según la acentuación de las sílabas, ser recitado, cantado, o bien adoptar una fórmula narrativa en prosa.

La música se desarrollaba a partir de solos tanto vocales como instrumentales, así como de coros situados en la *orchestra* (lugar semicircular que quedaba entre las graderías del público y el escenario), donde no podía haber más de quince ejecutantes. En caso de existir acompañamiento instrumental, los instrumentos se colocaban en segundo plano y no podían mezclarse sonoridades distintas: a diferencia de lo que ocurrió en Roma y que ha llegado a nuestros días, los griegos no admitían la mezcla de instrumentos de distinta categoría (al menos desde un punto de vista teórico).

Los autores más importantes de este periodo son Aischylos (Esquilo) del siglo VI a.C., que se caracteriza por una gran riqueza vocal. Sófocles, cuya obra despertó un gran interés científico literario durante el siglo XIX, desarrolló en gran medida el arte vocal. Eurípides (siglo V a.C.) trasladó el coro a un segundo plano para atender primordialmente las monodias solistas cantadas, incluso introduciendo arias y dúos. Aristófanes añadió intermedios instrumentales a su obra, muy a gusto del pueblo, con lo que comenzó un proceso de separación entre la música, la poesía y la danza en el contexto de la tragedia.

Pero la absoluta autonomía de la música y la poesía se alcanzó con Timotheos de Mileto a partir de la renovación del *dithyrambos*; las florituras en el canto, las salidas tonales, la introducción de distintos instrumentos y sobre todo la colocación de toda la letra en música propiciaron una nueva concepción del drama y la tragedia, con la pérdida del *ethos*.

Paralelamente y desde el siglo VII a.C. se produce la evolución instrumental y el virtuosismo con el desarrollo de dos escuelas fundamentales: la que amplía las posibilidades de ejecución técnica de la *kithara* o cítara (*kitharistica*) y del *aulos* (*auletica*).

### D) El helenismo.

Las conquistas de Alejandro Magno provocaron cambios importantes en la concepción musical griega. La expansión hacia el este asiático durante su reinado (336-323 a.C.) provocó un gran número de influencias orientales. Pero además, la tradicional independencia de las polis se pierde, dando lugar a un nuevo concepto de Estado: es el momento álgido de la cultura griega.

En lo referente a la música, el culto al aplauso que se produce a partir del siglo V produce el desgaje de las artes, consideradas previamente como un todo. El aumento del virtuosismo y el gran número de artistas agrupados en centros y escuelas, propició la aparición de un concepto de música hedonista contrario al tradicional y antiguo, con la consiguiente repulsa de los pensadores y los tradicionalistas.

Los nuevos géneros aparecidos en esta época tienen mucho de influencia asiática y están claramente al servicio de una clase dirigente, noble y militar. La *pantomima* se basaba en bailes y gestos asociados, a partir de un argumento mitológico a los que se añadía canto e instrumento. El género más importante de la época podría ser definido como música de cámara, recitado de canciones con acompañamiento de arpa, laúd o cítara. Influyen además un gran número de instrumentos foráneos, así como músicos ambulantes que se trasladan a la metrópoli.

Desde el punto de vista del pensamiento musical se produce la separación definitiva entre los escritos y la práctica. Aristoxeno y Euclides investigan sobre el monocordio. Se produce la búsqueda del *ethos*, especialmente por parte de los estoicos. Los neopitagóricos y los neoplatónicos caen en un misticismo del número como justificante de las proporciones musicales y cósmicas, debido a su carácter sagrado.

### 1.3. Instrumentos y formas.

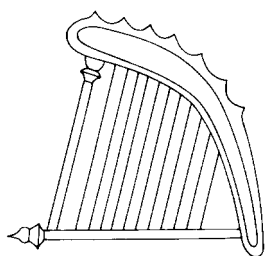
Los instrumentos más considerados por los griegos son los de cuerda, debido a la posibilidad de ordenar la melodía, a partir de una afinación fija. El instrumento más conocido es, a la vez, el más antiguo, y estaba ligado a procesos educativos musicales: el *phorminx*; tenía originalmente cuatro cuerdas a las que Terpandro añadió otras tres dando lugar a la *kithara* de siete cuerdas.

La *kithara* poseía una caja de resonancia grande, aunque a veces se tocaba un instrumento de menores dimensiones, la *kithara de cuna*, más apropiado para la práctica musical particular no profesionalizada; el número de cuerdas se amplió de siete a doce en el siglo V a.C. La lira tenía siete cuerdas y una caja de resonancia formada por el caparazón de una tortuga (de ahí su nombre, *chelus*, tortuga). El laúd (*pandora*) se introduce en Grecia a partir del siglo IV a.C. y poseía tres cuerdas (*trichordon*). También de influencia externa, probablemente egipcia, es el arpa, que llegó a tener veinte cuerdas; se tiene constancia de su uso desde el siglo V a.C., aunque estaba localizado en algunas zonas mediterráneas. El *barbiton* estaba ligado al culto dionisiaco y poseía siete cuerdas. Lo más característico de este instrumento eran sus largos brazos exteriores, algo curvados, que sostenían el clavijero.

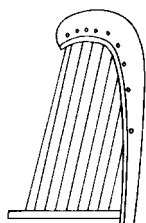
En cuanto a los instrumentos de viento el más conocido actualmente es el *aulos*. Aunque ha sido considerado una flauta doble se trata originalmente de un instrumento de doble lengüeta, y doble tubo en ángulo (de ahí el plural, *auloi*), procedente de Frigia (Asia Menor). Como instrumento de viento y debido a su procedencia, en todo momento fue un instrumento de menor consideración que la lira y, en términos generales, rechazado (este rechazo a los instrumentos de viento se trasladó a los tratadistas medievales, que llegaron a asociar estos instrumentos con lo pagano). Estaba ligado al culto a Dionisios.

El *syrinx* o siringa es una **flauta de Pan** que poseía entre cinco y siete tubos originalmente, aunque llegó a tener catorce en el siglo III a.C. Existían de varias medidas y era de tipo pastoril. El **salpinx** era una trompeta metálica que habitualmente usaban los mensajeros.

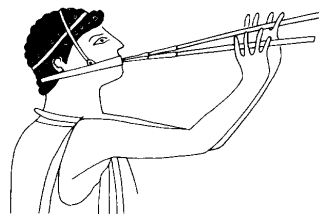
En cuanto a los instrumentos de percusión los más importantes son los palillos o *krotala* (especie de castañuelas, también propias del culto dionisiaco), los platillos (*kimbala*) y el tambor (*tympanon*).



Trígono

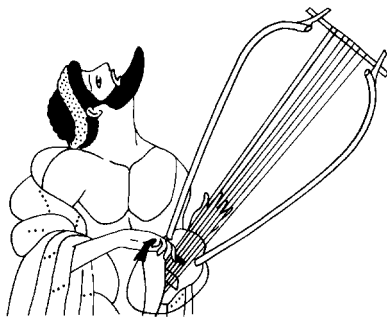


Arpa de ángulo

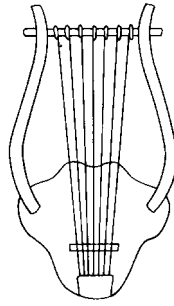
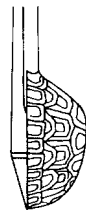


Aulos





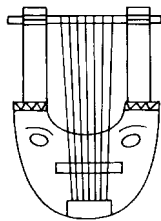
Barbiton



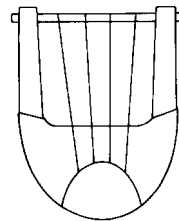
Lira (chelus)



Kithara



Kithara de cuna



Phorminx

Las **formas** principales en la música griega están ligadas al culto a los dioses. En general, el canto en alabanza de los dioses era acompañado por la *kithara* y se denominaba *himno*. El *dithyrambo* era acompañado bien por el *aulos* bien por el *barbiton* y era de tipo coral en honor a Dionisios. En contrapartida el *pean* era una danza de curación en honor de Apolo, también de tipo coral pero acompañada por la *kithara*. Otras formas se adecuan a momentos concretos de la vida social de la polis, como el lamento fúnebre (*treno*) acompañado por el *aulos*, así como el *himeneo* que se realizaba en la boda en honor a la novia.

#### 1.4. Pensamiento musical.

##### A) Influencias mitológicas.

El periodo mitológico es anterior a la poesía épica y se denomina Edad Heroica; su cronología data del siglo XV a.C. en adelante. El personaje principal de este período es Orpheo, que domina la naturaleza con su canto. Dado que la naturaleza es equilibrio (*harmonia*) de contrarios (vida - muerte, día - noche) sería lógico concluir que la música es capaz de establecer orden a la naturaleza, por lo que su importancia es evidente. La música es también orden en sí misma, debido a la existencia de unas reglas que la rigen, pero además posee un componente mágico.

Sin negar la importancia de Orpheo, Plutarco considera a Apolo como el personaje divino de más rango en lo referente a lo musical. Apolo dirige el coro de las Musas (de donde deriva la palabra música). Es además un gran intérprete de lira, y por tanto representa el orden, dado que las cuatro cuerdas de la lira se afinan en base al tetracordio (y como instrumentos de cuerda pueden seguir la afinación pitagórica). Junto a las tres gracias que interpretan en la flauta doble, la cítara y la siringa, Apolo también domina el *aulos*.

Según la mitología fue el dios Hermes quien tropezó con una concha de tortuga, haciendo sonar los tendones que quedaban del animal dentro del caparazón, inventando la lira; tras obsequiar con ella a Apolo, construyó para él mismo un *syrinx*.

Apolo, además, participó en la competición con el sileno Marsias, que retó al dios a un concurso musical, de manera que Apolo tocaría la lira y Marsias el *aulos*: quien ganase aceptaría al otro por criado. Tras derrotar al sileno por su interpretación a la lira (lo que demuestra una vez más la supremacía de este instrumento sobre el *aulos*) Apolo interpretó también con el *aulos* de manera magistral; sin embargo, no perdonó a Marsias su desafío, y en vez de tomarlo como esclavo tal y como habían acordado, lo desolló. Se trata aquí de otra visión del habitual enfrentamiento entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Como contrapartida a Apolo aparece Dionisios. Si Apolo representa el orden, la polis, y se asocia a la lira, Dionisios representa el desorden, lo rural y la embriaguez, y es asociado al *aulos*. Tal y como Apolo dirige el coro de las musas, Dionisios dirige los coros de las bacantes. Representa el aspecto más mágico y primitivo de la música.

La filiación del *aulos* queda demostrada a partir de la mitología: interesada Athenea en el instrumento, tanto Hera como Afrodita se burlaron de ella por la cara que la técnica de ejecución del instrumento le obligaba a poner. Enfadada Athenea arrojó el instrumento a un prado, demostrando así el rechazo de la diosa de la inteligencia. Aunque algunas fuentes afirman que no se trataba de un *aulos* sino de un *salpinx*, el rechazo divino a los instrumentos de viento y su adscripción a los instrumentos de cuerda es evidente.

Otro interesante personaje mitológico ligado a la música es Pan, semidios con forma mixta, entre chivo y ser humano, ligado al medio agrario. Insaciable en sus instintos, persiguió a la ninfa Siringa, que al pedir ayuda a los dioses fue metamorfoseada en cañaveral, por lo que Pan cortó las cañas y construyó una *siringa* o *syrix*, también conocida por ello como flauta de Pan. Su música es de carácter pastoral, y es del agrado de los animales, así como de los pastores. Según Plutarco, su música y cánticos excitan el ardor de las bestias, especialmente de los caballos. La oposición Pan-polis es evidente, y la asociación a un instrumento de viento consecuente con ello.

#### B) Homero.

Aunque autor de poesía épica y por tanto con grandes ingredientes de exageración al estar basado en mitos y leyendas, las ideas que aparecen en la obra de Homero son perfectamente válidas debido a la concepción griega de poesía épica. Los griegos usaban la poesía como medio de expresión y arte, y lo presentado tenía connotaciones educativas y formativas, por lo que los datos aparecidos pueden ser fiel reflejo de una serie de costumbres sociales, de hechos pseudohistóricos recogidos por la tradición oral, y base de un importante pensamiento estético.

Las dos grandes obras de Homero son *Iliada* y *Odisea*. La propia existencia de Homero es más que discutible: ni siquiera se sabe si era uno o varios, o incluso si él mismo es un personaje de ficción. Lo que sí está claro es que ambas obras tienen muy pocos puntos en común, salvo su concepción en hexámetros y la llegada de ambos manuscritos a Europa de la mano de Petrarca, aunque este gran poeta no pudo descifrar su contenido. El propio Plutarco considera, desde el punto de vista musical, las grandes diferencias que existen entre ambos textos: si en el primero apenas aparecen ilustraciones musicales (la más conocida los cánticos del héroe Aquiles para calmar la cólera de Agamenón), en la *Odisea* abundan los ejemplos musicales.

Uno de los más curiosos, y que demuestra el poder de la música como medio mágico capaz de subyugar al ser humano es el canto de las sirenas. Advertido del poder que las sirenas tienen de embrujar a los marinos con su canto, Odiseo (el Ulises de los romanos) ordena taponar con cera los oídos de sus compañeros; sin embargo, consciente de la belleza de esas melodías, pretende con su ingenio salvarse y a la vez escuchar el hechicero canto, por lo que manda a sus hombres que lo aten con cadenas al mástil, con la recomendación de que si les pide que lo suelten lo aten con más fuerza. De esta forma Odiseo puede oír el bello canto, sin caer en el embrujo de atracción de las sirenas, acostumbradas a atraer así a sus víctimas. La lección de Homero trata dos aspectos

fundamentales: la magia y la belleza de la música. El poder del canto hechicero de Circe, que convierte a los hombres en animales, es también de similares características.

Uno de los pasajes más bellos, y de mayor importancia en lo que al aspecto musical se refiere, es la estancia de Ulises en la corte de los feacios (rapsodia VIII). Se insiste en el valor de la música a través de la imagen del aedo, Demódoco, cantor y ciego; sobre la importancia de la música en la obra baste señalar la presentación del rapsoda, “a quien la Musa quería extraordinariamente y le había dado un mal y un bien: privóle de la vista, pero le concedió el dulce canto”. Como se puede apreciar se equipara el don de la inspiración musical con el sentido máspreciado del ser humano, e incluso así el arte musical sale beneficiado de ello. Con el canto del aedo, especialmente al narrar el episodio del caballo de Troya, el propio Odiseo, astuto y fuerte, se emociona hasta las lágrimas; él mismo reconoce al rapsoda (que no sabía que cantaba las hazañas del invitado a la corte, al mantener éste su identidad cuidadosamente oculta), que es el más grande de los poetas.

Por otra parte, no podemos olvidar la presencia de otro aedo, Femio, a las órdenes de Odiseo en la corte de Ítaca, que espera el regreso de su señor. Al igual que en esta casa, Quirón es el aedo de la corte de Aquiles.

### C) Pitágoras.

Aunque Pitágoras (582-496 a.C.) no escribió ningún libro, se conocen sus ideas a través de sus discípulos. La concepción del universo como un equilibrio (*harmonia*) de contrarios posibilita la necesaria explicación de un mundo lleno de proporciones matemáticas que son modelo de todas las cosas o bien representan ese orden. Desde ese punto de vista el número posee un componente divino como unificación de contrarios (pares - impares, finitos - infinitos).

La relación con la música fue tratada por toda la escuela, y fundamentalmente por Filolao. El Universo está compuesto por números, y la música también, por lo que debe existir alguna relación entre la música y el universo. Dado que aparentemente, los objetos en movimiento producen sonido es lógico pensar que las esferas en el Cosmos producen sonido al moverse. Este concepto de *armonía de las esferas* o *música de las esferas* estuvo en vigor durante toda la Edad Media. Es evidente que no escuchamos el sonido de esa música, pero según los pitagóricos eso no quiere decir que no exista, sino que siendo la percepción un equilibrio de contrarios somos incapaces de comprender el sonido perfecto porque no podemos entender el silencio absoluto. Estas ideas contaron posteriormente con la crítica de Aristóteles, ya que no todos los objetos en movimiento producen sonido, por lo que el desarrollo de esa idea por parte de los alumnos de Pitágoras llevaría a conclusiones equivocadas.

Por otra parte también existe relación entre la música y el alma, ya que el alma también es armonía (equilibrio), por lo que la música puede producir la catarsis. Según se recoge, el propio Pitágoras afirmaba que cuando se encontraba enfermo iba al médico, pero si su mal se debía al espíritu escuchaba música. Lo importante no es si la historia es o no cierta, sino lo que significa ponerla en boca del pensador considerado maestro de muchos y obligada referencia del resto, tanto griegos posteriores como pensadores cristianos, especialmente en los primeros momentos de la Iglesia primitiva (San Clemente de Alejandría, San Basilio, San Juan Diácono...), sin olvidar numerosas influencias posteriores (desde Boecio o Casiodoro en el siglo VI, hasta Jacobo de Lieja en el XIV).

Lo más característico de los pitagóricos es el estudio interválico, realizado a partir de las vibraciones en una cuerda tensa (monocordio). Con ello llegaron a la definición de la octava, debida la proporción 2:1, la quinta 3:2, y la cuarta 4:3. A este estudio interválico inicial habría que sumar posteriormente las investigaciones de Archytas de Tarento, quien calculó la tercera mayor como 5:4 y de Eratosthenes, que estableció la tercera menor en la proporción 6:5. La primera clasificación armónica es debida a Dydimos.

### D) Damón.

Nacido en Oa en el siglo V a.C., Damón fue orador, moralista y pedagogo, pero no dejó constancia escrita de su pensamiento. Tal y como es característico de los pensadores de su época, Damón se reveló contra el culto al aplauso y la ascensión del drama y el *dithyrambo*, propugnando la vuelta a los modelos antiguos. Según se recogió de sus discursos, propugnó una función moral para la música, que debería educar y rectificar las malas pasiones a través del concepto del *ethos*.

El siguiente dato ilustra a la perfección este pensamiento: si unos jóvenes nobles, caídos bajo el poder del vino, intentaran asaltar de noche la casa de una joven viuda, se arrepentirían de sus perversas intenciones al escuchar una obra en modo frigio. Aunque se ha discutido mucho sobre si se refería al frigio o al dorio, e incluso se pone en duda la paternidad de la historia (el propio Boecio la atribuye a Pitágoras), el fondo que transluce deja clara la función moral educativa que tiene la música en la sociedad griega y la importancia del *ethos*.

E) Platón.

Platón (428-347 a.C.) parte de una consideración similar a la de Damón. No posee pensamiento musical específico pero podemos encontrarlo disperso entre sus obras principales. En *La República* considera penoso el espectáculo musical y aboga por volver a la tradición, ya que en los nuevos espectáculos cualquiera es capaz de opinar. En *Las Leyes* expresa su deseo de depurar la música para bien del Estado. En *Gorgias* trata la música como arte pero no como ciencia, otorgándole este valor científico en *Fedón*. Las palabras de su maestro Sócrates son como música en *El Banquete*, por lo que la música está al servicio de la poesía. La música es un don divino en *Fedro* y su relación con el número pitagórico está presente en *Timeo*, ya que existen dos concepciones de música, una de ella inaudible.

F) Aristóteles.

Aristóteles (382-322 a.C.) considera los mismos aspectos musicales que sus antecesores, pero añade un componente hedonista. La música debe estar al servicio de los jóvenes como un elemento de ocio, pero no con fines prácticos, ya que profesionalizar la música la convierte en tarea de esclavos. A pesar de su crítica a algunos puntos de las teorías pitagóricas, existe cierto pitagorismo en su consideración sobre la música como imitación (mímesis) de la naturaleza. En la naturaleza existe orden y movimiento, y también en la música hay movimiento (debido a la melodía) y orden (debido al ritmo).

G) Aristoxeno.

Aristoxeno (354-300 a.C.) es un discípulo de Aristóteles que retoma el pensamiento pitagórico. Su punto de vista es eminentemente práctico, tal y como expresa en sus obras *Elementos armónicos* (hacia el 330 a.C.) y *Elementos de rítmica* (del que solo se conservan fragmentos). Sus ideas fueron recogidas y ampliadas por sus alumnos Cleónides, Teofrasto y Filodemo.

## 2. La música en Roma.

A partir del 146 a.C. Grecia fue anexionada a Roma, convirtiéndose en provincia romana. Desconocemos si los romanos tenían un sistema musical previo, y si existía fuera quizás de origen etrusco, pero en todo caso su concepción musical fue sustituida por la griega. Tal y como acontece con el resto de las artes y de las ciencias, los sabios griegos pasaron a ser preceptores de los jóvenes hijos de los patricios romanos, con lo que la transmisión de sus conocimientos al mundo romano fue inmediata.

Sin embargo, sí conocemos un importante número de instrumentos musicales romanos, previos a la influencia musical griega. El instrumento equivalente al *aulos* recibía en Roma el nombre de *tibia* y su ejecución estuvo ligada a celebraciones religiosas y paradas militares, así como a espectáculos teatrales. Originalmente se construía en hueso, siendo su antecedente la flauta travesera etrusca. El

término se aplicó con posterioridad al correspondiente instrumento griego de lengüeta doble (*aulos*).

De origen etrusco, y similar al *salpinx*, la trompeta (*tuba*) romana se construía en metal. Los instrumentos indudablemente más conocidos de la música romana, cuyas representaciones han llegado a nosotros en relieve de sarcófagos y en mosaicos, son el *cornu* y la *buccina*, especies de trompas; el *cornu* era circular, quedando la campana por encima de la cabeza, mientras que la *buccina* tenía una forma más similar al sacabuche. Ambos se emplearon en el ámbito militar, así como en los espectáculos; la *tuba* también tuvo una función similar (marcaba a la infantería las órdenes de ataque y repliegue, mientras la *buccina* marcaba los cambios de guardia). El *lituus* era un instrumento de viento de cuerpo recto y campana curvada hacia arriba, de origen etrusco. Probablemente dio lugar al instrumento llamado *karnyx*, en el que en instrumento se disponía no hacia adelante, sino hacia arriba, sustituyendo la campana por una cabeza de animal con la boca abierta tallada.

El *hydraulis* era un órgano hidráulico griego, perfeccionado por los romanos. Tenía un triple teclado y era capaz de proporcionar una polifonía a la quinta y a la octava, independientemente de la polifonía que aportase el instrumentista. La presión del aire era equilibrada por bombas de agua. Era de uso corriente en los espectáculos del circo.

Como instrumentos de cuerda emplearon un instrumento del tipo *kithara*, pero provisto de más cuerdas, arpas de diferentes medidas y número de cuerdas, y la *pandora*, especie de laúd de mástil largo. La *kithara* fue del gusto de las diferentes clases sociales, siendo el propio emperador Nerón uno de sus ejecutantes; su función más habitual era la de *acompañamiento* del canto.

Entre los de percusión destacó el *sistrum*, con sonajas, los platillos (*cymbala*), la pandereta (*tympanon*) y el *scabillum* (cascabeles para los tobillos).

En términos generales la música romana está al servicio de las clases más nobles, tal y como demuestra la afición a la música que tuvieron algunos emperadores. Pero la música *ocupó un papel destacado en todas las clases sociales*, como lo demuestra el hecho de la existencia de juglares callejeros (*joculators*) que, al igual que harían con posterioridad los juglares de la Edad Media, simultaneaban la práctica musical con otras atracciones (animales, acrobacias, malabares, etc.).

El género dramático, más del gusto de los griegos, fue sustituido por una representación escénica que combinaba la acción con música y mímica; estos *histriones* transformaron la declamación cantada griega en canciones, a solo, dúo, y coro. En ocasiones, las interpretaciones corales eran acompañadas por instrumentos.

También los romanos imitaron *el estilo poético griego, declamado o cantado* por solistas o coros. Autores destacados de este género fueron Catulo (con su *Carmina*) y Horacio (odas).

Desde el punto de vista de los escritos, los más característicos son los de Arístides Quintilianus, con interés hacia la formación a través de la música. También es necesario mencionar al historiador Seudo Plutarco (48-123 d.C.), que estudió en Atenas y vivió en Alejandría y Roma, donde fue distinguido por el emperador Trajano. En su tratado *Moralia* se incluye el estudio titulado *De Musica*. Claudio Ptolomeo (90-160 d.C.), en Alejandría, trató un punto de vista más práctico, como profundización en el cálculo interválico pitagórico. Otro destacado investigador en este campo es Dydimos de Alejandría (hacia el 30 a.C.)

Debido a la crisis económica y a la presión fronteriza de los pueblos bárbaros, la música vio disminuida su importancia a lo largo de los siglos II y III d. C. En el año 313 el emperador Constantino dio un importante giro a la política de persecuciones que los cristianos habían soportado anteriormente (especialmente la decretada por Diocleciano en el 303). Con la promulgación del Edicto de Milán todas las religiones pasaban a tener igual importancia, aunque en esta medida se ocultaba una idea de otorgar mayor importancia a la religión cristiana con vistas a



producir la unificación de todo el Imperio. En el año 325, y con idea de finalizar con la herejía arriana, se convoca el Concilio de Nicea.

A través de Roma los conceptos musicales griegos (así como los conceptos filosóficos, caracterizándose la Alta Edad Media por el pensamiento neoplatónico, y la Baja Edad Media por el pensamiento neoaristotélico) llegaron hasta nuestros días.

### **3. La música cristiana primitiva.**

#### 3.1. La iglesia cristiana inicial.

Resulta enormemente difícil conocer los elementos e influencias que la música cristiana recibió en el siglo II y III. Sin embargo si conocemos el rechazo a los instrumentos musicales, a la concepción de la música como placer y la consiguiente condena de los espectáculos. Es de suponer una influencia de los anteriores elementos musicales paganos y judíos, ya que los primeros cristianos pertenecían a estos pueblos, y por ello aportaron su música y los elementos, en general, de sus celebraciones.

Aunque originalmente el idioma de la liturgia cristiana fue el griego, puente entre Oriente y Occidente, a partir del apoyo imperial romano que se produce desde el siglo IV se adoptó, de manera definitiva, el latín.

#### **A) Influencia judaica.**

La práctica religiosa judía se mostraba en dos lugares diferentes: el templo y la sinagoga. En el templo se realizaba la adoración pública, participando en la ejecución musical los levitas, que entonaban los salmos en coro. Existía algún tipo de acompañamiento rudimentario realizado con instrumentos de cuerda y flautas, éstas últimas similares al *aulos*.

La sinagoga es el centro de lectura de las Escrituras así como de sus explicaciones y comentarios. No existe acompañamiento instrumental, ni en el canto de salmos ni en la cantilación; este se define como un recitado a determinada altura con escasas variaciones melódicas de lecturas o plegarias. Los judíos orientales desarrollaron un tipo de canto basado en un método responsorial (de un coro a un solista) y antifonal (de una sección a otra, dividiendo entre hombres y mujeres).

#### **B) Canto sirio.**

Los cantos de la liturgia siria parten de una tradición oral original, por lo que no tenemos elementos fiables en la actualidad de su práctica; quizás se conserven elementos primitivos en el actual. El canto sirio proviene del palestino; por esta zona, y debido a la cercanía geográfica, se extendió rápidamente el cristianismo. Por otra parte, la liturgia siria influye de manera determinante en la bizantina y armenia.

Se basa en el canto antifonal, quizás como un medio de atracción propagandística con vistas a combatir a los arrianos. Al cantar los versículos se alternaban hombres con mujeres y niños, aunque quizás fueran posibles otro tipo de combinaciones; también se producía canto de solistas.

La liturgia se fundamentaba en la entonación de himnos. En este terreno es necesario resaltar la importante labor de san Efrén (306-373), como compositor de letras y melodías, e incluso sólo de textos, cambiando la letra de canciones conocidas por el pueblo, por lo que su postura es mucho más abierta que la de los otros Padres de la Iglesia.

Al igual que en la liturgia bizantina, el canto sirio se estructura en sistemas de ordenación de ocho modos (*oktoechoi*).

#### **C) Canto de Bizancio.**

La más importante influencia de Bizancio es la interpretación de himnos. Los himnos interpretados podían revestir distintas posibilidades, tales como la elaboración poética de un texto bíblico

(método que recibía el nombre de *kontakion*), una respuesta de nueva composición intercalada entre los versículos de los versos de los salmos bíblicos (*troparion*), o respuesta más elaborada (*stichera*).

El *kanon* estaba constituido por secciones de los nueve cánticos u odas bíblicas, como varias estrofas (*troparia*) de igual melodía y distinta letra. Todos los cantos se componían a partir de la centonización, esto es, el recoger una serie de fragmentos de otros cantos y unificarlos en uno nuevo, colocándolos al principio, en el centro o hacia el final. Sin embargo, se ignora en base a qué eran escogidos esos breves motivos preexistentes, así como quiénes eran los responsables de la elección y ubicación de los fragmentos para constituir el nuevo. Lo mismo podemos afirmar de los textos aplicados a las melodías creadas.

La contribución más importante de la música bizantina a la liturgia cristiana es la existencia de los modos, definidos como motivos melódicos a partir de una altura determinada. Son ocho en total (*oktoechos*, pl. *oktoechoi*), presentados como escalas de notas naturales (considerando, como en los otros casos, una altura relativa y no absoluta) ordenados por parejas desde re, mi, fa y sol; su origen pueden ser los modos griegos.

#### D) Canto copto.

Los coptos son cristianos egipcios; se ignoran los cantos antiguos, ya que no fueron recopilados, y tampoco se sabe si los cantos actuales están relacionados con ellos. Los textos que se conservan coinciden con traducciones de himnos bizantinos, por lo que se puede suponer una influencia de esta liturgia. La disposición de los versos hace pensar en un tipo de himnos ordenados alrededor de un sistema fijo, por lo que probablemente también partieron del *oktoechos*.

#### E) Canto armenio.

Armenia fue instruida por los misioneros sirios, siendo el primer país que abrazó oficialmente el cristianismo (303). Originalmente, los ritos bizantino y sirio se mezclaron en Armenia, hasta su separación de la iglesia griega en el siglo VI (debido a la concepción monofisista de la iglesia armenia, es decir, de la no creencia en la doble naturaleza, divina y humana, de Cristo; esta postura se mantiene en la actualidad).

La antigua notación alfabética fue sustituida por otra de tipo neumático en un momento histórico desconocido; en cualquier caso tampoco se conoce la manera de descifrar los neumas. El canto actual proviene de una serie de reformas realizadas en el XIX, pero no se sabe con certeza si partieron o no del sistema anterior. Todo apunta a que la primitiva liturgia armenia se basaba en el *oktoechos* y en la entonación de himnos.

#### F) Canto etíope.

La tradición emparenta esta liturgia directamente con los cantos judíos más primitivos, además de con la liturgia armenia y copta. Los cantos se ordenaban en base a la existencia de tres modos, pero se ignoran las características de éstos; en la actualidad se asemejan al concepto de modo que tenemos al hablar de canto llano, pero pudieran ser, en su origen, estructuraciones métricas o rítmicas, o quizás melódicas de algún tipo.

### 3.2 La liturgia.

A finales del siglo IV (quizás hacia el 385), la abadesa Etheria de Aquitania peregrinó a Tierra Santa, trayendo escrita una descripción de la organización musical de la iglesia primitiva, concretamente de la observada en la Iglesia del Santo Sepulcro, de Jerusalén. Según el escrito que narra sus impresiones, y que fue encontrado en Arezzo, originalmente el Oficio estaba constituido por los maitines, laudes, sexta, nona y vísperas, a las que se añadía la tercia durante la Cuaresma. Además de una primitiva organización de la misa, se entonaban habitualmente himnos, antífonas, y salmos responsoriales. También señala la presencia de niños en el coro.

Una importante labor en este sentido fue desempeñada por san Ambrosio, obispo de Milán entre el 374 y el 397, y amigo (conversor) de san Agustín. La ciudad de Milán fue residencia de descanso de los emperadores del Imperio Romano de Occidente desde el siglo IV, manteniendo lazos económicos y políticos con la capital del Imperio de Oriente, Bizancio. Esos vínculos llevaron a su celebración la salmodia responsorial. San Ambrosio instituyó la idea de que a distinta hora se entonasen distintos himnos, alcanzando gran difusión y promoviendo la aprobación de sus fieles. El propio obispo se refirió al tema con estas palabras, no exentas de cierto rasgo humorístico ante su propio y reconocido proselitismo: “Algunos pretenden que he captado al pueblo mediante las melodías de mis himnos; bien, no lo niego”.

Sobre la función de la música en esos tiempos baste hacer notar la inquietud de san Agustín sobre la belleza del canto ambrosiano, ya que podría ser que se disfrutara más la belleza del sonido que la de la Palabra entonada, lo que le impulsó a escribir el apartado titulado *Sobre los placeres y peligros de la música*, en su obra *Confesiones*.

Además de establecer el monacato, san Benito instituyó el oficio en ciclos de ocho horas alrededor del año 520. Su consideración hacia los aspectos musicales fue tal que le llevó a crear la figura del chantre, responsable de la música, el escritorio y la biblioteca del monasterio.

El hecho más importante fue la creación de una Schola Cantorum y la compilación y unificación de cantos realizada por el papa san Gregorio Magno (que vivió entre el 540 y el 604, reinando desde el 590 hasta su muerte). En la *Schola cantorum* se preparaba a los cantores, aunque probablemente la fundación de ella fuera consecuencia del papel preponderante que estaba tomando la Iglesia de Bizancio, y la búsqueda de un mayor protagonismo de Roma sobre su zona de influencia.

### 3.3 Pensamiento estético.

La necesidad de encontrar un equilibrio entre el pensamiento musical de la tradición judaica y de la cultura grecorromana, antecedentes ambos de los componentes de la Iglesia, provocó cierto número de controversias. Las dos posibles soluciones al conflicto creado por dos concepciones tan dispares, provocó ideas de distinto tipo: un punto de vista consideró la posibilidad de su unificación, a través de un modelo inspirado en la música divina, que no es otra que la “música de las esferas” pitagórica. El otro grupo consideró la necesidad de crear un nuevo planteamiento, que podría de alguna forma recoger elementos provenientes de ellas que fuesen de interés para la Iglesia.

Sobre la música se producen posturas opuestas: como instrumento divino la música produce la elevación espiritual. Pero la música posee un componente mágico, pagano e irreverente, demoníaco en suma, que la hacen aparecer como peligrosa y pecaminosa a los ojos de los padres de la Iglesia. La música instrumental se convierte en el blanco de las iras de los cristianos iniciales, al ser incapaz de transmitir el mensaje divino.

Sin embargo, la presencia de numerosas alusiones a aquélla en el Antiguo Testamento, y muy especialmente en el *Libro de los Salmos*, provocan la búsqueda de una respuesta satisfactoria a su inclusión en las *Sagradas Escrituras*, llegando a la conclusión de que se refieren a los instrumentos de manera alegórica; Eusebio (ca. 260-ca. 340) considera que órgano, salterio, arpa, representan el cuerpo, la lengua, y la boca. En el mismo sentido se manifiesta san Atanasio (ca. 298-373). Origen (ca. 185-ca. 254) considera la trompeta como reflejo de lo rotundo de la Palabra de Dios, y el tambor como enemigo de la lujuria.

San Clemente de Alejandría (ca. 150-ca. 200), en su *Protréptico a los griegos* compara a Orfeo con Cristo, en una tendencia claramente pitagórica. Cristo es la armonía de la naturaleza y el Universo creado. De esta forma distingue y separa, pero al mismo tiempo relaciona, la música de la tradición clásica con la nueva cristiana. Justifica la utilización, entre todos los instrumentos, de la lira y la cítara, al ser los preferidos del rey David.

San Basilio (ca. 330-379) es el creador de la liturgia empleada en la actualidad por la iglesia ortodoxa. En su *Homilía sobre el primer Salmo* afirma que la música es un instrumento auxiliar del rezo, ya que éste es mejor atendido al ser escuchado de manera placentera. Como elemento al servicio de la oración, la música del salmo, sea interpretada responsorial o antifonalmente, tranquiliza el espíritu. Símbolo de esa posible edificación religiosa es el rey David.

San Juan Crisóstomo (345-407), arzobispo de Constantinopla, recurre al concepto latino de *Utile Dulci* usado con anterioridad por Horacio, y presente en su *Exposición del Salmo 41*. La música forma parte de la religión al estar formada por proporciones (números); como se observará, el valor pitagórico es evidente. Su opinión sobre la música es altamente elevada, al estar presente en todas las tareas cotidianas, aunque rechaza aquella que puede provocar el pecado a través del baile y el desenfreno. Este detalle choca frontalmente con la tradición de algunas iglesias (sobre todo en las orientales, sin olvidar en Occidente las ideas de Prisciliano) de acompañar los himnos y los salmos con batir de palmas y danzas.

San Jerónimo (342-420) en sus *Comentarios a la Epístola de san Pablo a los Efesios*, se refiere a la posibilidad de “cantar con el corazón”, lo que constituye una referencia claramente platónica de origen pitagórico. Mientras el canto exterior es pagano, el canto interior es cristiano. Al cantar con el corazón se produce una mayor percepción del universo creado. Comparte la visión contraria a los instrumentos, como símbolos de lo pagano, inclinándose por las formas cantadas; es el responsable de la introducción del aleluya en la liturgia (seguramente desde los cantos de la sinagoga judía), con su *Jubilus* final.

San Ambrosio añade a la visión musical ya tratada anteriormente, la necesidad del canto común, incluyendo a las mujeres, a pesar de las palabras en contra que había manifestado san Pablo.

San Agustín es, sin duda, el máximo exponente del pensamiento de los padres de la Iglesia (Patrística). Su tratado más importante es *De Musica* (387). Si bien su intención original era escribir un libro sobre cada una de las artes, finalmente sólo publicaría los dedicados a la música. La obra está integrada por seis libros, aunque la concibió con doce en total; los más interesantes son el primero y el sexto, revisado en el año 409, siendo los intermedios más bien un tratado de métrica.

En *De Musica* aparece la tradicional definición de música como ciencia de la buena modulación (*Musica est scientia bene modulandi*). Como ciencia se aprecia mejor por la razón que por los sentidos, de manera que el placer que produce a través de los sentidos ha de ser reconducido hacia la razón. Como buena modulación (*bene modulandi* o *bene movendi*) hace referencia a que está regida por números, proporciones, gracias a las cuales es bella. Esas proporciones afectan al tiempo y a los intervalos.

En el tratado es fundamental la idea de la jerarquía: existe orden en los números así como en los sonidos. El alma no puede someterse al cuerpo pero como es racional depende de los números. Dado que tanto el alma como la música dependen de proporciones, está claro para san Agustín que la música es una operación del alma.

Desde un punto de vista social la música también ofrece una clara jerarquía, ocupando los ejecutantes en el nivel más bajo al ser su función imitativa tal y como acontece con los animales, que también cantan sin saber el porqué. El nivel más alto de la jerarquía lo ocupan los teóricos; encontramos aquí otro reflejo del desprecio que hacia el trabajo manual sentía la cultura clásica grecorromana, y por tanto otra justificación de la prolongación de aquella que sería la cultura medieval. Idéntica postura se encuentra en otros tratadistas posteriores, como Guido de Arezzo (siglo XI).

La razón es la única capaz de explicar el hecho musical, por lo que las proporciones perfectas en la música son conocidas tan sólo por el alma, que fue imbuida de su conocimiento en el momento de ser creada por Dios para ser unida al cuerpo. Es por esta razón por la que el alma reconoce las

proporciones musicales y su perfección, especialmente el unísono, cuya proporción es la unidad (1:1).

El pensamiento neoplatónico se muestra aquí ampliamente, tal y como sería corriente hasta el advenimiento de los neoaristotélicos cristianos en la Baja Edad Media. Sin embargo, y a pesar del innegable planteamiento platónico, es un platonismo derivado del *Timeo*, y por ello característicamente pitagórico.

En *Confesiones*, san Agustín se plantea un problema que va a perdurar durante toda la Edad Media: la música en sí misma produce placer, por lo que podría existir pecado en la escucha musical. Ante la disyuntiva de caer en un pecado por el placer sensorial que produce la música divina o rezar sin cantar, san Agustín opta por aceptar el placer, pero reprobar el producido por los sentidos para reconducirlo hacia la Razón.



## Anexos

### Textos

#### Reflexión previa

Si podemos juzgar del rey semítico Ciniras por su nombre mismo, debió ser, como David, un arpista, pues el nombre de Ciniras está evidentemente relacionado con la palabra griega cinira, “una lira” que a su vez proviene de la semítica killnor, “una lira”, la propia palabra aplicada al instrumento que tocaba David ante Saúl. No erraremos probablemente al suponer que en Pafos, como en Jerusalén, la música de lira o arpa no fue tan sólo un pasatiempo destinado a entretener los ratos de ocio, sino que formó parte del servicio religioso, y la influencia inspiradora de su melodía quizá se atribuía, como el efecto del vino, a la inspiración directa de una deidad. Es verdad que en Jerusalén, la clerecía del templo profetizaba al son de arpas, salterios y címbalos y asimismo parece que el clero irregular, llamando así a los profetas, también dependían en algún tanto de tales estímulos para alcanzar el estado de éxtasis que ellos tomaban como conversación directa con la divinidad. Sabemos que una banda de profetas, bajando de un alto lugar con un salterio, adufe, caramillo y arpa delante de ellos, iban profetizando según caminaban. Además, cuando los ejércitos unidos de Judá y Efraim estaban cruzando el desierto de Moab en persecución del enemigo, no encontraron agua durante tres días y estaban próximos a morir de sed ellos y los animales de carga. En esta situación el profeta Eliseo, que iba con las fuerzas, pidió un músico, al que ordenó tocarse; bajo la influencia de los acordes, mandó a los soldados cavar zanjas en el lecho de arena del arroyo seco por el que marchaban. Así lo hicieron, y a la mañana siguiente las zanjas estaban llenas de agua que se había drenado en ellas, de las tierras vedadas y desoladas de los montes de los lados. El éxito del profeta recogiendo agua del desierto recuerda los éxitos conocidos de los modernos adivinos, aunque su modo de obrar fuera distinto. Incidentalmente el profeta rindió otro servicio a sus paisanos, pues los moabitas acechantes desde sus cuevas entre las rocas vieron al enrojecido sol del desierto reflejado en el agua, y, creyendo que era sangre o, quizá mejor, un presagio de la sangre de sus enemigos, cobraron ánimo para atacar el campamento y fueron derrotados con gran matanza.

También, del mismo modo que la nube de melancolía que de vez en cuando obscurecía la mente caprichosa de Saúl se consideraba como un mal espíritu del Señor afligiéndole, por otro lado las melodías solemnes del arpa que apaciguaban y tranquilizaban sus perturbados pensamientos pudieran muy bien haber parecido al atormentado rey la verdadera voz de Dios o de su buen ángel susurrándole la tranquilidad. Aún en nuestros días, un gran escritor religioso, profundamente sensible a la música, decía que las notas musicales, con potencia suficiente para encender la sangre y enternecer el corazón, no pueden ser simples sonidos vacuos y nada más; no, ellos han escapado de alguna más alta esfera, ellos exhalan armonías eternas, la voz de los ángeles, el “Magnificat” de los santos. Así como la ruda imaginación del hombre primitivo se transfigura y su feble balbuceo se refuerza en ondulante reverberación en la prosa musical de Newman. Ciertamente la influencia de la música en el desenvolvimiento de la religión es asunto que recompensaría a quien lo estudiara cariñosamente. No podemos dudar de que ésta la más íntima y afectiva de todas las artes, ha hecho mucho, tanto para crear como para expresar las emociones religiosas, modificando más o menos profundamente el edificio de las creencias, de las que, a simple vista, parece una simple servidora. El músico ha tenido su parte, tanto como el profeta y el pensador, en la formación de la religión. Toda fe tiene su respectiva música y la diferencia entre los credos puede casi expresarse en notas musicales. El intervalo, por ejemplo, que divide las algazaras salvajes de Cibeles del solemne ritual de la iglesia católica, se mide por el abismo que separa los disonantes golpes de platillos y plañideros y las graves armonías de Palestina y Handel. En la diferencia de la música alienta un espíritu distinto.

James George Frazer. *La rama dorada*. Ed. Fondo de Cultura Económica.

### Odisea de Homero; Rapsodia VIII.

Presentóse el heraldo con el amable aedo a quien la Musa quería extremadamente y le había dado un bien y un mal; privóle de la vista, pero le concedió el dulce canto. Pontónoo le puso en medio de los convidados una silla de clavazón de plata, arrimándola a excelsa columna, y el heraldo le colgó de un clavo la melodiosa cítara más arriba de la cabeza, enseñóle a tomarla con las manos y le acercó un canastillo, una linda mesa y una copa de vino para que bebiese siempre que su ánimo se lo aconsejara.

Todos echaron manos a las viandas que tenían delante. Y apenas saciado el deseo de comer y de beber, la Musa excitó al aedo a que celebrase la gloria de los guerreros con un cantar cuya fama llegaba entonces al anchuroso cielo: la disputa de Odiseo y del Pelida Aquiles, quienes, en el suntuoso banquete en honor de los dioses, contendieron con horribles palabras, mientras el rey de hombres Agamenón se regocijaba en su ánimo al ver que reñían los mejores de los aqueos, pues Febo Apolo se lo había pronosticado en la divina Pito, cuando el héroe pasó el umbral de piedra y fue a consultarle, diciéndole que desde aquel punto comenzaría a desarrollarse la calamidad entre teucros y dánaos por la decisión de Zeus.

Tal era lo que cantaba el ínclito aedo. Odiseo tomó con sus robustas manos el gran manto de color púrpura y se lo echó por encima de la cabeza, cubriendo su faz hermosa, pues dábale vergüenza que brotaran lágrimas de sus ojos delante de los feacios; y así que el divinal aedo dejó de cantar, enjugóse las lágrimas, se quitó el manto de la cabeza y, asiendo una copa doble, hizo libaciones a las deidades. Pero cuando aquél volvió a comenzar -habiéndole pedido los más nobles feacios que cantase, porque se deleitaban con sus relatos-, Odiseo se cubrió nuevamente la cabeza y tornó a llorar. A todos les pasó inadvertido que derramara lágrimas menos a Alcínoo, el cual, sentado junto a él, lo reparó y notó, oyendo asimismo que suspiraba profundamente. Y entonces dijo el rey a los feacios, amantes de manejar los remos: (...)

Así dijo el deiforme Alcínoo. Levantóse el heraldo y fue a traer del palacio del rey la hueca cítara. Alzáronse también nueve jueces, que habían sido elegidos entre los ciudadanos y cuidaban de todo lo relativo a los juegos, y al instante allanaron el piso formaron un ancho y hermoso corro. Volvió el heraldo y trajo la melodiosa cítara a Demódoco; éste se puso en medio, y los adolescentes hábiles en la danza, habiéndose colocado a su alrededor, hirieron con los pies el divinal circo. Y Odiseo contemplaba con gran admiración los rápidos y deslumbradores movimientos que con los pies hacían.

Mas el aedo, pulsando la cítara, empezó a cantar hermosamente los amores de Ares y Afrodita, la de bella corona: cómo se vieron a hurto y por vez primera en casa de Hefesto, y cómo aquél hizo muchos regalos e infamó el lecho marital del soberano dios (...)

Odiseo.- ¡Rey Alcínoo, el más esclarecido de todos los ciudadanos! Prometiste demostrar que vuestros danzadores son excelentes y lo has cumplido. Atónito me quedo al contemplarlos.-

Así dijo. Alegróse la sacra potestad de Alcínoo y al punto habló así a los feacios, amantes de manejar los remos:

Alcínoo.- ¡Oíd, caudillos y príncipes de los feacios! Paréceme el huésped muy sensato. ¡Ea, pues!, ofrezcámosle los dones de la hospitalidad, que esto es lo que cumple. Doce preclaros reyes gobernáis como príncipes la población y yo soy el treceno; traiga cada uno un manto bien lavado, una túnica y un talento de precioso oro, y vayamos todos juntos a llevárselo al huésped para que, al verlo en sus manos, asista a la cena con el corazón alegre. Y apacígüelo Euríalo con palabras y un regalo, porque no habló de conveniente modo (...)

Presentóse el heraldo con el amable aedo Demódoco, tan honrado por la gente y le hizo sentar en medio de los convidados, arrimándolo a excelsa columna. Y entonces el ingenioso Odiseo, cortando

una tajada del espinazo de un puerco de blancos dientes, del cual quedaba aún la mayor parte y estaba cubierto de abundante grasa habló al heraldo de esta manera:

Odiseo.- ¡Heraldo! Toma, llévale esta carne a Demódoco para que coma y así le obsequiaré, aunque estoy afligido, que a los aedos por doquier les tributan honor y reverencia los hombres terrestres, porque la Musa les ha enseñado el canto y los ama a todos.

Así dijo, y el heraldo puso la carne en las manos del héroe Demódoco, quien, al recibirla, sintió que se le alegraba el alma.

Todos echaron mano a las viandas que tenían delante. Y cuando dieron satisfecho las ganas de beber y de comer, el ingenioso Odiseo habló a Demódoco de esta manera:

Odiseo.- ¡Demódoco! Yo te alabo más que a otro mortal cualquiera, pues deben de haberte enseñado la Musa, hija de Zeus, o el mismo Apolo, a juzgar por lo primorosamente que cuentas el azar de los aqueos y todo lo que llevaron a cabo, hicieron y soportaron, como si tú en persona lo hubieras visto se lo hubieses oído referir a alguno de ellos. Mas, ¡jea!, pasa otro asunto y canta cómo estaba dispuesto el caballo de madera construido por Epeo con la ayuda de Atenea, máquina engañosa que el divinal Odiseo llevó a la acrópolis, después de llenarla con los guerreros que arruinaron a Troya. Si esto lo cuentas como se debe, yo diré a todos los hombres que una deidad benévola te concedió el divino canto.

Así habló, y el aedo, movido por divinal impulso, entonó un canto cuyo comienzo era que los argivos diéronse a la mar en sus naves de muchos bancos, después de haber incendiado el campamento, mientras algunos ya se hallaban con el celeberrimo Odiseo en el ágora de los teucros, ocultos por el caballo que ellos mismos se llevaron arrastrando hasta la acrópolis (...)

Tal fue lo que cantó el eximio aedo, y en tanto consumíase Odiseo, y las lágrimas manaban de sus párpados y le regaban las mejillas. De la suerte que una mujer llora abrazada a su marido, que cayó delante de su población y de su gente para que se librasen del día cruel la ciudad y los hijos -al verlo moribundo y palpitante se le echa encima y profiere agudos gritos, los contrarios la golpean con las picas en el dorso y en las espaldas trayéndole la esclavitud a fin de que padezca trabajos e infortunios, y el dolor miserando deshace sus mejillas-, de semejante manera Odiseo derramaba de sus ojos tantas lágrimas que movían a compasión. A todos les pasó inadvertido que vertiera lágrimas, menos a Alcínoo, el cual, sentado junto a él, lo advirtió y notó, oyendo asimismo que suspiraba profundamente. Y enseguida dijo a los feacios, amantes de manejar los remos:

Alcínoo.- ¡Oídmme, caudillos y príncipes de los feacios! Cese Demódoco de tocar la melodiosa cítara, pues quizá lo que canta no les sea grato a todos los oyentes. Desde que empezamos la cena y se levantó el divinal aedo, el huésped no ha dejado de verter doloroso llanto; sin duda le vino al alma algún pesar. Mas, ¡jea!, cese aquél para que nos regocijemos todos, así los albergadores del huésped como el huésped mismo, que es lo mejor que se puede hacer, ya que por el venerable huésped se han preparado estas cosas, su conducción y los dones que le hemos hecho en demostración de aprecio. Como a un hermano debe tratar al huésped y al suplicante quien tenga un poco de sensatez. Y así, no has de ocultar tampoco con astuto designio lo que voy a preguntarte, sino que será mucho mejor que lo manifiestes. Dime el nombre con que allá te llamaban tu padre y tu madre, los habitantes de la ciudad y los vecinos de los alrededores, que ningún hombre bueno o malo deja de tener el suyo desde que nace, porque los padres lo imponen a cuantos engendran. Nómbrame también tu país, tu pueblo y tu ciudad, para que nuestros bajeles, proponiéndose cumplir tu propósito con su inteligencia, te conduzcan allá, pues entre los feacios no hay pilotos, ni sus naves están provistas de timones como los restantes barcos, sino que ya saben ellas los pensamientos y el querer de los hombres, conocen las ciudades y los fértiles campos de todos los países, atraviesan rápidamente el abismo del mar aunque cualquier vapor o niebla las cubra, y no sienten temor alguno de recibir daño o de perderse, si bien oí decir a mi padre Nausítoos que Poseidón nos mira con malos ojos porque conducimos sin recibir daño a todos los hombres, y

afirmaba que el dios haría naufragar en el oscuro ponto un bien construido bajel de los feacios, al volver de conducir a alguien, y cubriría la vista de la ciudad con una gran montaña. Así se expresaba el anciano ¡mas el dios lo cumplirá o no, según le plegue. ¡Ea!, habla y cuéntame sinceramente por dónde anduviste perdido y a qué regiones llegaste, especificando qué gentes y qué ciudades bien pobladas había en ellas, así como también cuáles hombres eran crueles, salvajes e injustos, y cuáles hospitalarios y temerosos de los dioses. Dime por qué lloras y te lamentas en tu ánimo cuando oyes referir el azar de los argivos, de los dánaos y de Ilión. Diéronselo las deidades, que decretaron la muerte de aquellos hombres para que sirvieran a los venideros de asunto para sus cantos. ¿Acaso perdiste delante de Ilión algún deudo como tu yerno ilustre o tu suegro, que son las personas más queridas después de las ligadas con vosotros por la sangre y el linaje? ¿O fue, por ventura, un esforzado y agradable compañero, ya que no es inferior a un hermano el compañero dotado de prudencia?

### Comentario de texto literario musical realizado (“La Odisea” de Homero; Rapsodia VIII)

Presentóse el heraldo con el amable [*el término “amable” hace referencia a una fórmula de cortesía, así como a la persona digna de ser amada; en este caso el aedo merece amor por su arte musical*] aedo a quien la Musa [*deidad favorecedora de las artes, de la que deriva la palabra Música*] quería extremadamente y le había dado un bien y un mal; privóle de la vista, pero le concedió el dulce canto [*es decir que el sentido de la vista, aunque primordial en el ser humano, es tan importante como el don de la composición. El término “dulce canto” hace referencia a que el canto es hermoso aunque las palabras sin música no tengan por qué serlo*]. Pontónoo le puso en medio de los convidados una silla de clavazón de plata, arimándola a excelsa columna, [*es decir, el aedo ocupa un lugar de honor, perfectamente descrito por los calificativos, que son habituales en Homero, y alcanzan un enorme poder descriptivo*] y el heraldo le colgó de un clavo la melodiosa cítara [*el término “melodiosa” hace referencia a la hermosura del instrumento*] más arriba de la cabeza, enseñóle a tomarla con las manos y le acercó un canastillo, una linda mesa y una copa de vino para que bebiese siempre que su ánimo se lo aconsejara. [*todos estos elementos demuestran la alta estima que se le tenía al aedo, así como la posibilidad de que el vino despierta la creatividad*].

Todos echaron manos a las viandas que tenían delante. Y apenas saciado el deseo de comer y de beber, la Musa excitó al aedo [*al referirse a “apenas saciado” Homero nos muestra como la música puede también saciar y alimentar al ser humano*] a que celebrase la gloria de los guerreros con un cantar [*referencia a la poesía épica y a su utilización*] cuya fama llegaba entonces al anchuroso cielo: la disputa de Odiseo y del Pelida Aquiles, quienes, en el suntuoso banquete en honor de los dioses, contendieron con horribles palabras, [*es decir, las palabras pueden ser horribles lo que contrasta con el término “dulce canto” expresado en el primer párrafo*] mientras el rey de hombres Agamenón se regocijaba en su ánimo al ver que reñían los mejores de los aqueos, [*aunque no sea una idea referente a estética musical sino a estética general se puede apreciar la jerarquía de valores que establece Homero: los guerreros son buenos pero Odiseo y Aquiles son los mejores*] pues Febo Apolo se lo había pronosticado en la divina Pito, cuando el héroe pasó el umbral de piedra y fue a consultarle, diciéndole que desde aquel punto comenzaría a desarrollarse la calamidad entre teucros y dánaos por la decisión de Zeus.

Tal era lo que cantaba el ínclito [*de nuevo, epíteto palabra para alabar al bardo*] aedo. Odiseo tomó con sus robustas manos el gran manto de color púrpura [*descripción a través de calificativos al igual que de las manos*] y se lo echó por encima de la cabeza, cubriendo su faz hermosa, [*para Homero la belleza de las mujeres depende de su físico pero la de los hombres va ligada a otra facultad interior: Paris es hermoso pero sus acciones son deleznales*] pues dábale vergüenza que brotaran lágrimas de sus ojos delante de los feacios; [*capacidad que la música posee de emocionar (“ethos”) al más valiente de los hombres*] y así que el divinal [*nuevo calificativo al poeta elevándolo a la categoría de los dioses*] aedo dejó de cantar, enjugóse las lágrimas, se quitó el manto de la cabeza y, asiendo una copa doble, hizo libaciones a las deidades. Pero cuando aquél

volvió a comenzar -habiéndole pedido los más nobles feacios que cantase, porque se deleitaban [*aquí se muestra el papel social de la poesía épica*] con sus relatos-, Odiseo se cubrió nuevamente la cabeza y tornó a llorar [*nueva referencia al ethos*]. A todos les pasó inadvertido que derramara lágrimas menos a Alcínoo, el cual, sentado junto a él, lo reparó y notó, oyendo asimismo que suspiraba profundamente. [... "*ethos*"] Y entonces dijo el rey a los feacios, amantes de manejar los remos: (...)

Así dijo el deiforme Alcínoo. Levantóse el heraldo y fue a traer del palacio del rey la hueca cítara [*elemento descriptivo*]. Alzáronse también nueve jueces, que habían sido elegidos entre los ciudadanos y cuidaban de todo lo relativo a los juegos, [*no solamente en cuanto a pruebas deportivas sino también musicales*] y al instante allanaron el piso formaron un ancho y hermoso corro. Volvió el heraldo y trajo la melodiosa [*ya comentado*] cítara a Demódoco; [*es el nombre del aedo de la corte de los feacios, gobernada por el rey Alcínoo*] éste se puso en medio, [*lugar de honor*] y los adolescentes hábiles en la danza, [*unidad música baile*] habiéndose colocado a su alrededor, hirieron con los pies el divinal circo [*el suelo se eleva a la categoría de divino al dibujarse en él el círculo para la danza, asociada a la música, también divina*]. Y Odiseo contemplaba con gran admiración los rápidos y deslumbradores movimientos que con los pies hacían [*importancia de la danza*].

Mas el aedo, pulsando [*se podría entender que tocaba directamente las cuerdas con los dedos*] la cítara, empezó a cantar hermosamente [*el canto antes era dulce, ahora es hermoso*] los amores de Ares y Afrodita, la de bella corona: cómo se vieron a hurto y por vez primera en casa de Hefesto, y cómo aquél hizo muchos regalos e infamó el lecho marital del soberano dios (...)

Odiseo.- ¡Rey Alcínoo, el más esclarecido de todos los ciudadanos! Prometiste demostrar que vuestros danzadores son excelentes y lo has cumplido. Atónito me quedo al contemplarlos [*la importancia de la danza, la música y la poesía, y su unidad quedan expuestas con esta idea, siendo su separación posterior*]. Así dijo. Alegróse la sacra potestad de Alcínoo y al punto habló así a los feacios, amantes de manejar los remos: [*aunque se puede observar el gran número de calificativos y giros empleados por Homero, así como los principios de su concepción estética general (en lo que se refiere a la belleza masculina, el mar, la amistad... sería larguísimo explicar aquí todos y cada uno de ellos, limitándonos a los aspectos musicales)*]

Alcínoo.- ¡Oíd, caudillos y príncipes de los feacios! Paréceme el huésped [*parece necesario mostrar la importancia que el sentido de la hospitalidad tenía para los griegos*] muy sensato. ¡Ea, pues!, ofrezcámosle los dones de la hospitalidad, [*ya comentado*] que esto es lo que cumple. Doce preclaros reyes gobernáis como príncipes la población y yo soy el treceno; traiga cada uno un manto bien lavado, una túnica y un talento de precioso oro, y vayamos todos juntos a llevárselo al huésped para que, al verlo en sus manos, asista a la cena con el corazón alegre. [*hospitalidad*] Y apacígüelo Euríalo con palabras y un regalo, porque no habló de conveniente modo (...).

Presentóse el heraldo con el amable aedo [*el inicio del hexámetro es idéntico al que tomamos como principio del fragmento. Hay que tener en cuenta que el ejemplo es tan solo una traducción en prosa de un anterior modelo poético*] Demódoco, tan honrado por la gente [*su consideración social está ligada a su canto*] y le hizo sentar en medio de los convidados, [*lugar de honor*] arrimándolo a excelsa columna [*de nuevo lugar privilegiado. La hermosura de la columna impregna y está impregnada por la hermosura del aedo, no debida a su físico sino a su arte*]. Y entonces el ingenioso Odiseo, cortando una tajada del espinazo de un puerco de blancos dientes, del cual quedaba aún la mayor parte y estaba cubierto de abundante grasa habló al heraldo de esta manera:

Odiseo.- ¡Heraldo! Toma, llévale esta carne a Demódoco [*el regalo de Odiseo muestra su consideración ante su música, lo que en el caso del héroe tiene una mayor importancia en tanto en cuanto él es el protagonista de sus cantos, aunque tanto los feacios como Demódoco lo ignoran*] para que coma y así le obsequiaré, [*la descripción de la tajada de carne muestra sus grandes componentes sabrosos y nutritivos*] aunque estoy afligido, que a los aedos por doquier les tributan



honor y reverencia los hombres terrestres, porque la Musa les ha enseñado el canto y los ama a todos [*aquí Homero muestra como el valor de la poesía está por encima del ardor guerrero, debido a que el canto tiene origen divino y está respaldado por los dioses; sin embargo, en la guerra de Troya los dioses no comparten todo el mismo bando, sino que se encuentran divididos*].

Así dijo, y el heraldo puso la carne en las manos del héroe Demódoco, [*es curioso que Homero traslade el calificativo de “héroe” al aedo, estando presente un guerrero cuya gloria “llegaba entonces al anchuroso cielo”. Homero nos muestra una vez más la supremacía de la música y la consideración social que poseía*] quien, al recibirla, sintió que se le alegraba el alma.

Todos echaron mano a las viandas que tenían delante. Y cuando dieron satisfecho las ganas de beber y de comer, el ingenioso Odiseo habló a Demódoco de esta manera:

Odiseo.- ¡Demódoco! Yo te alabo más que a otro mortal cualquiera, pues deben de haberte enseñado la Musa, hija de Zeus, o el mismo Apolo, [*vemos aquí la importancia del dios en el terreno artístico*] a juzgar por lo primorosamente que cuentas el azar de los aqueos y todo lo que llevaron a cabo, hicieron y soportaron, como si tú en persona lo hubieras visto o se lo hubieses oído referir a alguno de ellos [*pues la poesía épica tiene un poder evocador, y es importante tanto por la música como por el texto*]. Mas, ¡ea!, pasa a otro asunto y canta cómo estaba dispuesto el caballo de madera construido por Epeo con la ayuda de Athenea, máquina engañosa que el divinal Odiseo llevó a la acrópolis, después de llenarla con los guerreros que arruinaron a Troya. Si esto lo cuentas como se debe, yo diré a todos los hombres que una deidad benévola te concedió el divino canto. [*seguramente, y en caso de existir, Demódoco se hubiera extrañado de esta solicitud y del premio obtenido, ya que ignoraba que la persona que iba a decir “a todos los hombres que una deidad benévola te concedió el divino canto” es el propio héroe inventor del caballo, responsable de la destrucción de Troya*].

Así habló, y el aedo, movido por divinal [*una vez más, los dioses son los responsables de la inspiración del aedo, lo que justifica los avances musicales de la época: si depende de los dioses ha de estar en orden, y lo que está en orden se rige por leyes*] impulso, entonó un canto cuyo comienzo era que los argivos diéronse a la mar en sus naves de muchos bancos, después de haber incendiado el campamento, mientras algunos ya se hallaban con el celeberrimo Odiseo en el ágora de los teucros, ocultos por el caballo que ellos mismos se llevaron arrastrando hasta la acrópolis [*aquí se inserta el relato de lo que sucedió el último día de Troya*] (...)

Tal fue lo que cantó el eximio [*nuevo calificativo*] aedo, y en tanto consumíase Odiseo, y las lágrimas manaban de sus párpados y le regaban las mejillas [*“ethos”*]. De la suerte que una mujer llora abrazada a su marido, que cayó delante de su población [*bien, aunque se trate de un pensamiento de estética general resulta curioso comentar aquí el importante papel otorgado por Homero al pacto conyugal; también es una imagen de la fidelidad que Penélope guarda a Odiseo. También hay aquí una mención a la defensa de la polis*] y de su gente para que se libranan del día cruel la ciudad y los hijos -al verlo moribundo y palpitante se le echa encima y profiere agudos gritos, los contrarios la golpean con las picas en el dorso y en las espaldas trayéndole la esclavitud a fin de que padezca trabajos e infortunios, y el dolor miserando deshace sus mejillas-, de semejante manera Odiseo derramaba de sus ojos tantas lágrimas que movían a compasión. A todos les pasó inadvertido que vertiera lágrimas, menos a Alcínoo, el cual, sentado junto a él, lo advirtió y notó, oyendo asimismo que suspiraba profundamente. Y en seguida dijo a los feacios, amantes de manejar los remos:

Alcínoo.- ¡Oídme, caudillos y príncipes de los feacios! Cese Demódoco de tocar la melodiosa cítara, pues quizá lo que canta no les sea grato a todos los oyentes. Desde que empezamos la cena y se levantó el divinal aedo [*nueva consideración hacia el rapsoda*], el huésped no ha dejado de verter doloroso llanto; sin duda le vino al alma algún pesar. Mas, ¡ea!, cese aquél para que nos regocijemos todos, así los albergadores del huésped como el huésped mismo, [*belleza de la hospitalidad, de gran consideración entre los griegos*] que es lo mejor que se puede hacer, ya que

por el venerable [*misma idea*] huésped se han preparado estas cosas, su conducción y los dones que le hemos hecho en demostración de aprecio. Como a un hermano debe tratar al huésped y al suplicante quien tenga un poco de sensatez. Y así, no has de ocultar tampoco con astuto designio lo que voy a preguntarte, sino que será mucho mejor que lo manifiestes. Dime el nombre con que allá te llamaban tu padre y tu madre, los habitantes de la ciudad y los vecinos de los alrededores, [*Homero muestra cómo un hombre pertenece, en orden de importancia, a una unidad mayor, situando la polis en último lugar, si bien presente*] que ningún hombre bueno o malo deja de tener el suyo desde que nace, porque los padres lo imponen a cuantos engendran. Nómbrame también tu país, tu pueblo y tu ciudad, [*es, exactamente, la misma idea, resumida*] para que nuestros bajeles, proponiéndose cumplir tu propósito con su inteligencia, te conduzcan allá, pues entre los feacios no hay pilotos, ni sus naves están provistas de timones como los restantes barcos, sino que ya saben ellas los pensamientos y el querer de los hombres, conocen las ciudades y los fértiles campos de todos los países, atraviesan rápidamente el abismo del mar aunque cualquier vapor o niebla las cubra, y no sienten temor alguno de recibir daño o de perderse, [*el mar es algo amado y conocido por los griegos, hasta el extremo de que son capaces de observar la belleza que hay en el a partir del movimiento ondulado de las aguas y trasladarla a la belleza de todas las cosas onduladas y curvas, tal y como hace Hesíodo: la mujer es bella porque Afrodita, ejemplo de mujeres, surge del mar*] si bien oí decir a mi padre Nausítoo que Poseidón nos mira con malos ojos porque conducimos sin recibir daño a todos los hombres, y afirmaba que el dios haría naufragar en el oscuro ponto un bien construido bajel de los feacios, al volver de conducir a alguien, y cubriría la vista de la ciudad con una gran montaña. [*efectivamente, el enfado de Poseidón se debe a que los feacios serán los que conducirán a su patria a Odiseo, que cegó a su hijo el cíclope Polifemo*] Así se expresaba el anciano ¡mas el dios lo cumplirá o no, según le plegue. ¡Ea!, habla y cuéntame sinceramente por dónde anduviste perdido y a qué regiones llegaste, especificando qué gentes y qué ciudades bien pobladas [*aunque no sea una mención musical merece la pena mostrar el interés de Homero por la polis*] había en ellas, así como también cuáles hombres eran crueles, salvajes e injustos, y cuáles hospitalarios y temerosos de los dioses [*los griegos tenían un gran concepto de la justicia, por lo que los hombres injustos son en todo similares a los salvajes. De la misma forma Homero establece un paralelismo entre los hombres piadosos y los hospitalarios*]. Dime por qué lloras y te lamentas en tu ánimo cuando oyes referir el azar de los argivos, de los dánaos y de Ilión. Diéronselo las deidades, que decretaron la muerte de aquellos hombres para que sirvieran a los venideros de asunto para sus cantos [*resulta evidente la importancia que otorga Homero a la poesía épica, justificando toda una guerra por proporcionar a los poetas materia para los cánticos*]. ¿Acaso perdiste delante de Ilión algún deudo como tu yerno ilustre o tu suegro, que son las personas más queridas después de las ligadas con vosotros por la sangre y el linaje? ¿O fue, por ventura, un esforzado y agradable compañero, ya que no es inferior a un hermano el compañero dotado de prudencia? [*existe belleza también en la amistad, que convierte la relación entre los hombres en algo similar a la familia*].

### Comentario de texto: La república o el Estado, VII, Platón

(...) -¿Cuál es la otra?

- Parece que los oídos han sido hechos para los movimientos armónicos, como los ojos para los movimientos astronómicos- y los pitagóricos dicen que estas dos ciencias, la astronomía y la música, son hermanas, y nosotros somos de su opinión; ¿no es así?

- Como la cuestión es grave, adoptaremos esta misma opinión de los pitagóricos, y algunas otras si es preciso, pero observando cuidadosamente nuestra máxima.

- ¿Qué máxima?

- Vigilar para que no se den a nuestros discípulos enseñanzas en esta materia que serían imperfectas y no conducirían al punto a donde deben ir a parar todos nuestros conocimientos, como dijimos antes, con motivo de la astronomía. ¿No sabes que la música no es hoy mejor tratada que su

hermana? Se limita esta ciencia a la medida de los tonos y de los acordes sensibles, trabajo tan inútil como el de los astrónomos.

- Es cierto que no hay nada más ridículo. Nuestros músicos hablan sin cesar de matices diatónicos, entienden su oído como para sorprender los sonidos al paso; y unos dicen que oyen un sonido medio entre dos tonos, y que este sonido es el más pequeño intervalo que los separa; otros sostienen, por el contrario que estos dos tonos son perfectamente semejantes- y todos prefieren el juicio del oído al del espíritu.

- Hablas de esos famosos músicos que no dan descanso a las cuerdas, que las ponen en tortura y las atormentan por medio de las clavijas. Podría llevar más adelante esta descripción y hablar de los golpes que con el arco dan a las cuerdas y de las acusaciones que dirigen a éstas por su obstinación en no producir ciertos sonos o en producir los que no se les pide- pero dejando este punto declaro que no es de éstos de los que quiero hablar, sino de aquellos a quienes nos hemos propuesto interrogar sobre la armonía. éstos, por lo menos, hacen lo mismo que los astrónomos: indagan los números de que resultan los acordes que hieren el oído; pero no llegan a ver solamente en estos acordes un medio de descubrir cuáles números son armónicos y cuáles no lo son, ni de donde procede esta diferencia.

- Esa indagación sería verdaderamente sublime.

- Ella conduce, indudablemente, al descubrimiento de lo bello y de lo bueno; pero si se lleva a cabo con otro fin, no servirá de nada (...).

#### Comentario de texto: *El banquete*, Platón.

El elogio de Sócrates, señores, lo intentaré hacer en esta forma: mediante símiles. Tal vez creará que servirán para ponerle en ridículo, pero el símil tiene por fin la verdad, no provocar la risa. Afirmo, en efecto, que es sumamente parecido a esos silenos que hay en los talleres de los escultores, que modelan los artifices con siringas o flautas en la mano y que al abrirlos en dos se ve que tienen en su interior estatuillas de dioses. Y afirmo, además, que se parece al sátiro Marsias. Al menos, eso de que eres en tu aspecto semejante a éstos, ni tú mismo podrías discutirlo, pero que también en lo demás te pareces a ellos, escúchalo a continuación. Eres un insolente. ¿No es verdad? Si no lo confiesas aduciré testigos. Y ¿no eres también flautista? Sí, y mucho más maravilloso que Marsias, porque éste se servía de instrumentos para fascinar a los hombres con el hechizo que emanaba de su boca, y todavía hoy fascina el que entone con la flauta sus aires -pues los que entonaba Olimpo sostengo que son de Marsias, que se los había enseñado-. Las melodías de éste, como dije, bien las interprete un buen flautista o una mediocre tocadora de flauta, son las únicas que le hacen a uno quedar arrebatado y que ponen de manifiesto a los hombres que sienten necesidad de los dioses y de iniciaciones, por ser dichas melodías de carácter divino. Tú difieres de él tan sólo en que sin instrumentos, con tus simples palabras, consigues el mismo efecto. Al menos, nosotros, cuando escuchamos a otro, por muy buen orador que sea, pronunciar otros discursos, ninguno sentimos, por decirlo así, preocupación alguna. En cambio, cuando se te escucha a ti o a otros contar tus palabras, por muy mediocre que sea el que las relate, tanto si es mujer como varón o muchacho quien las escuche, quedamos transportados de estupor y arrebatados por ellas. Yo al menos, señores, si no fuera a causar la impresión de estar completamente borracho, os diría bajo juramento qué sensaciones he experimentado personalmente por efecto de sus palabras y sigo experimentando ahora todavía. Cuando le escucho, mi corazón da muchos más brinco que el de los Coribantes en su danza frenética, y se derraman mis lágrimas por efecto de sus palabras y veo que a muchísimos otros les sucede lo mismo. En cambio, cuando escuchaba a Pericles y a otros buenos oradores, estimaba que hablaban bien, pero jamás me pasó nada semejante, ni se turbaba mi alma, ni se irritaba ante la idea de que me encontraba en situación de esclavitud; pero por efecto de este Marsias, que veis así, han sido ya muchas las veces que he atravesado por una crisis tal, que estimaba que me era insoportable vivir, llevando la vida que llevo. Y esto, Sócrates, no dirás que no

es verdad. Es más, ahora incluso, sé en mi fuero interno que, si quisiera prestarle oído, no podría contenerme, sino que me ocurriría lo mismo, pues me obliga a confesar que yo, a pesar de que es mucho lo que me falta, me descuido todavía de mí mismo y me entremeto en la política de los atenienses. A la fuerza, pues, como si me apartara de las sirenas, contengo mis oídos y me escapo huyendo, para que no me sorprenda la vejez allí, sentado a su lado. Y tan sólo ante este hombre he experimentado algo que no se creería que puede haber en mí: el sentir vergüenza ante alguien. El caso es que yo la siento únicamente en su presencia, pues estoy consciente de que no puedo negarle que no se debe hacer lo que él ordena., pero que, una vez que me voy de su lado, sucumbo a los honores que me tributa la muchedumbre. Huyo, pues, de él, como un esclavo fugitivo, y le soslayo, y siempre que le veo siento vergüenza de las cosas que le reconocí. Muchas veces me gustaría no verle entre los hombres, pero si esto ocurriera, bien sé que mi pesar sería mucho mayor, de suerte que no sé qué hacer con este hombre. Tales sensaciones, por efecto de las tonadas de flauta de este sátiro, hemos experimentado yo y otros muchos; pero escuchadme cuán semejante es a los seres con los que le he comparado y qué maravilloso poder tiene, pues tened bien sabido que ninguno de vosotros lo conoce. Mas yo os lo revelaré, ya que he empezado. Veis, en efecto, que Sócrates siente una amorosa inclinación hacia los bellos mancebos, y que siempre están a su alrededor y le dejan pasmado, y que además ignora todo y no sabe nada. Su apariencia, al menos, ¿no es la de un sileno? Sí, y mucho” (...).

#### Comentario de textos: *Confesiones*, san Agustín

Tres diferentes interrogantes pueden formularse sobre el problema central de toda la música sacra:

¿Hasta dónde puede llegar el placer de la música?

¿Dónde empieza lo artístico, la magia del sonido, y dónde su supeditación a las palabras del texto?

¿Podemos en general introducir algo “nuevo”, algo ligado a la época, en la liturgia antigua?

Al deleite de los oídos me he visto atado fuertemente y estoy bajo su dominio. Pero Tú, Dios mío, me has salvado y liberado. Todavía, lo confieso, me consagro con agrado al sonido, que viste y anima Tu palabra cuando se canta con voz dúctil y armoniosa. Pero no me pierdo, sino que me remonto sobre ello siempre que lo deseo (...).

De cuando en cuando me parece que me entrego más de lo debido y siento en mi corazón una llama más íntima y ardorosa que alimentan las palabras sagradas.

Pero muchas veces me engaña esta sensación de placer, que jamás debe posponer lo espiritual. El sentimiento se adelanta a la razón, inmiscuyéndose en lo que es privativo de ésta. Pero cuando me ocurre que me emociona más la música que las palabras, confieso que he pecado y preferiría no volver a oír jamás canto alguno.

#### **Breve guía mitológica en relación con la música.**

##### **a) Apolo.**

Hijo de Zeus y de Leto, al igual que Ártemis. Leto tuvo que huir de las iras de la esposa de Zeus, Hera, y refugiarse en un islote del mediterráneo, Asteria, que tras el nacimiento sería recubierto de oro y engrandecido (isla de Delos). Inmediatamente después de nacer, Apolo solicita que le sean entregados su arco y su cítara, y se nombra mensajero de Zeus. De muchacho debe superar una serie de pruebas, como matar a la bestia que guardaba Delfos, así como construir las murallas y guardar los rebaños de Troya. Esto lo obliga a viajar continuamente, de donde se concluye la necesidad de viajar los jóvenes para su formación. Por otra parte, y en esa misma idea, Apolo es el eterno joven, también ligado a procesos de curación, ya que previene la salud (su hijo Asclepio, el Esculapio romano, es el dios de la medicina). Se observa claramente el paralelismo con Odiseo, el llamado Ulises por los romanos, que también comparte con Apolo la fuerza para tensar el arco, según acontece en la Odisea al eliminar a los pretendientes de su esposa. La relación del arco y la música

está presente, pero además es conveniente recordar que esa relación es también organológica: el arco de caza suena, y en algunas culturas primitivas actuales aún se interpreta en él; para ello, el instrumentista hace vibrar la cuerda con los dedos. Para aumentar la resonancia puede situar entre los dientes la parte de caña o más habitualmente de madera, o incluso situar sobre una tabla (tronco, agujero de tierra tapado con corteza, etc.) un extremo del arco (este es el origen de las primitivas arpas, del tipo de arco encontradas en las representaciones murales del interior de las pirámides egipcias).

Apolo es un dios luminoso, irradia luz, y por tanto se asocia al sol. Como arquero sus flechas son equivalentes al rayo de Zeus, al igual que lo son las de su hermana Ártemis. Pero también es un dios protector, ya que esas mismas flechas protegen a sus aliados. Como protector y heraldo de Zeus conoce lo que pasará y lo transmite (oráculo, en Delfos). Por tanto se muestra una vez más la relación de la música con la palabra divina (música y por tanto poética-oráculo).

Además, la música es también danza, olvido de los males que aquejan al ser humano, armonía (en cuanto a equilibrio, ya que se rige por proporciones numéricas...). Su lira adormece y tranquiliza (otro efecto de la música). Según Platón, Apolo es el que mueve (*polon*) en orden (*a*) los planetas, una vez más la idea pitagórica, muy propia en un dios músico.

Apolo dirige el coro de las Musas, divinidades hijas de Zeus y de Mnemósine, responsables de las Artes:

Clío .....	Historia, epopeya
Calíope.....	Poesía, canción narrativa
Melpómene .....	Tragedia
Talía.....	Comedia
Urania .....	Poesía didáctica, astronomía
Terpsícore .....	Poesía coral, danza
Euterpe.....	Música, flauta
Polimnia.....	Cantos, himnos
Erato .....	Canción amatoria

#### b) Hermes.

Hijo de Zeus y de la ninfa Maya, Hermes es el técnico. Al tropezar con una tortuga, tomar el caparazón y con cuerdas de tripa de carnero fabricar la lira que entregó a su hermano Apolo, Hermes simboliza el construir más puramente técnico: es capaz de partir de algo tan simple como un quelonio para construir algo tan perfecto (de ahí el nombre *chelus*) como un instrumento que es capaz de sintetizar la armonía (equilibrio) de contrarios propio del Universo, al estar regidos los sonidos producidos por las propias leyes matemáticas que rigen la concepción del mundo. Es decir, esa lira primitiva simboliza el orden cósmico. No es tan importante por su fabricación (también Hefesto hace la primera mujer, Pandora, de la tierra por mandato de Zeus) sino por su orden (es Hermes quien le otorga la voz a Pandora, lo cual entronca con el pasaje de las sirenas que se encuentra en la Odisea).

#### c) Dionisios.

Se trata de un dios de características propias, completamente diferente a los Olímpicos. Su padre es también Zeus, pero en vez de transformarse en otro ser, como era habitual en su relación con los mortales, en esta ocasión Zeus cohabita con Sémele en todo su poder, lo que lleva como consecuencia la muerte de la mujer. Dionisio tiene dos nacimientos: como mortal de mujer, y como dios un segundo alumbramiento, del muslo de Zeus donde su padre lo había cosido. Considerado de



origen extranjero, lidio o más posiblemente tracio es, por tanto, considerado de orden inferior (Homero no lo menciona en sus obras). Sin embargo, modernas investigaciones apuntan a un origen anterior, probablemente, a la invasión doria del segundo milenio a.C. Está unido a ritos de tipo orgiástico. También se distingue de los Olímpicos en que no tiene ciudad, se le adora en cualquier lugar. Es representado por una máscara, de frente y no de perfil como a los otros dioses. Simboliza el desorden, y es contrario a la polis (y por tanto se opone a Apolo). Sus partidarios son los que están fuera de la estructura social de la polis, es decir, esclavos y mujeres (por su propia naturaleza, al ser la mujer un castigo de Zeus. Conviene aclarar aquí que al tratar la división del mundo entre los dioses y los hombres, se escogió a Prometeo para que pensara una prueba que separara los derechos de ambos: urgió partir un buey en dos partes, y tomando la de mejor apariencia externa la llenó de huesos; sin embargo, la de peor aspecto llevaba en su interior las más hermosas tajadas de comida. Al escoger Zeus la parte de los dioses, y sabedor de la treta de Prometeo, escogió la de apariencia externa mejor, dejando para los hombres la peor. Aunque parezca que no, el dios soberano actuó con gran sabiduría, puesto que con ello creó en los hombres la necesidad de alimentarse de carne, mientras los dioses quemaban los huesos y se alimentaban del perfume; por ello hay que agradar a los dioses quemando los sacrificios. Además Zeus castigó a Prometeo, y en extensión a todos los hombres, arrebatándoles el cereal de la tierra y obligándolos a cultivarlo, así como desposeyéndolos del fuego. Sin embargo Prometeo consiguió robar el fuego del cielo; descubierto por el rey de los dioses por el humo que subía desde la tierra, ordenó a Hefesto construir a Pandora, la primera mujer, con la que el hombre tuvo contacto para procrear: así paso de un estadio en el que surgía espontáneamente de la tierra para, sin envejecer, morir y volver a ella transcurrido su tiempo, a nacer de la unión de hombre y mujer, derramándose, descomponiéndose a su vez, lo que produce el envejecimiento y la muerte, a diferencia de los dioses).

Dionisio es el dios de los misterios y los cultos extraños. El único dios que come carne sangrienta, en su faceta humana, lo que constituye otro signo externo de subversión, ya que según explica el mito de Prometeo los dioses no comen carne cruda (se observa aquí el papel del buey, como animal de sacrificio). La sangre y el perfume asociado al culto de Dionisio lo emparejan con la pantera, si bien el asno tiene una importante función (ya que come los troncos sobrantes de la vid, y por tanto enseñó a los hombres a podarla, entre otras cosas).

Por su carácter foráneo y subversivo, se comprende que el instrumento musical asociado sea el aulos, ya que es de viento y no de cuerda, y de origen extranjero (posiblemente frigio). La fiesta que supone el culto de Dionisio le otorga un papel también en las Artes, al ser el exponente del drama y el ditirambo, del gusto del pueblo pero rechazado por los filósofos (entre otros por Damón y Platón).

d) Atenea.

Al tocar el *aulos* (el *salpinx* según otras fuentes) y observar el reflejo de su cara hinchada por el esfuerzo en el agua (según otras fuentes, al escuchar las risas y burlas de Hera, Afrodita y otras diosas), Atenea lanza lejos de sí el instrumento, que es recogido por el sileno Marsias (perteneciente al séquito de Dionisios), lo que le enemistó con la diosa. Para Aristóteles Atenea demuestra ahí su gran inteligencia, al arrojar de sí instrumento tan poco sujeto a las leyes del orden (no es un instrumento de cuerda, considerado primordial por los griegos).

e) Marsias.

El sileno Marsias pertenece a la corte de Dionisio, y para otros es también amigo de Cibeles (diosa extranjera plenamente admitida por los griegos, por lo atractivo de sus ritos, al que según la tradición consoló Marsias con su aulos de la muerte de su enamorado Adonis por un jabalí). Marsias retó a Apolo a un duelo musical, en el que él interpretaría con el aulos y el dios con su lira, quedando el perdedor al servicio del otro. Tras ganar el duelo, Apolo desolló al sileno, atándolo de un pino (razón por la cual el pino tiene esa corteza rojiza). En el duelo, nuevo exponente de la lucha de los dos principios básicos, el apolíneo y el dionisiaco, se confunde la sangre roja de Marsias con

la derramada por Adonis junto al pino al ser atacado por el jabalí. La unidad de todos estos hechos con los asesinatos rituales o la emasculación de los sacerdotes de Cibeles, el derramamiento de la sangre de las víctimas de los sacrificios, etc, es evidente, y pertenece al ámbito de los ritos de fecundidad.

f) Orfeo.

Rey de Tracia e hijo de una Musa, Orfeo es capaz de seducir con su canto. Protegió a los Argonautas contra el canto de las sirenas (una vez más encontramos a Homero y su *Odisea*). A la muerte de su esposa Eurídice bajó a los Infiernos, penetrando en ellos tras dormir con su canto al perro Cerbero. Admirados por sus hazañas, los dioses le devuelven a su esposa, a condición de que no la mire en el trayecto de vuelta, orden que Orfeo no puede cumplir, perdiéndola para siempre. En su dolor vagabundó por distintos lugares cantando su pena, embrujando a la naturaleza con su canto (al ser la naturaleza una creación en orden, en equilibrio o armonía, la capacidad de doblegarla admite en la música también un componente mágico). Murió despedazado por un grupo de mujeres tracias a las que rechazó en una orgía dionisiaca (otra vez el sacrificio ritual en ritos de fecundidad, asociado al componente mágico de la música).

g) Pan.

Mitad hombre, mitad cabra, Pan es el hijo de Hermes y de una ninfa. Es un dios pastoral, campesino, representado por el *syrinx* (*siringa*, flauta de Pan) y el cayado (de donde se desprende el efecto de la música en los animales, especialmente al hablar de la fecundidad de los rebaños). También reverenciado por los cazadores, aunque no se trata de un dios de la caza.



.....

javierjuradoluque



# FRAGMENTS OF ANCIENT GREEK MUSIC



PETROS TABOURIS

Playlist

# CSMV\_H1\_T2

Download

Spotify

Song

Artist

Album

Fragment of stasimon of Orestes by Euripides - Ancient manuscript	Petros Tabouris, Nikos Konstantinopoulos	Fragments of Ancient Greek Music	1:20
Epitafios Tou Seikilou - Epitaph Of Seikilos	Petros Tabouris, Aulites	Music Of Ancient Greece & Music Of Greek Antiquity	1:05
Ymnous Sti Mousa(Mesomidous Apo Tin Kriti) - Hymn To The Muse(By Mesomedes Of Crete)	Petros Tabouris	Music Of Ancient Greece & Music Of Greek Antiquity	1:26
Ymnos Sti Nemesis(Mesomidous Apo Tin Kriti) - Hymn To Nemesis(By Mesomedes Of Crete)	Petros Tabouris, Nikos Konstantopoulos	Music Of Ancient Greece & Music Of Greek Antiquity	1:58
Ymnos Ston Ilio(Mesomidous Apo Tin Kriti) - Hymn To The Sun(By Mesomedes Of Crete)	Petros Tabouris, Kostis Georgalis, Nikos Konstantopoulos	Music Of Ancient Greece & Music Of Greek Antiquity	2:05



.....








Artist

# Nikos Konstantinopoulos

[Download Spotify](#)

Popular

Song	
#	
	1 Fragment of stasimon of Orestes by Euripides - Ancient manuscript
	2 Fragment of a dramatic lament on the death of Ajax - Ancient manuscript
	3 Protoi Pithiki Odi Tou Pindarou - First Mythical Odes By Pindarus
	4 Paeon - Ancient manuscript
	5 Imnos Sti Nemesi - Hymn To Nemesis

Related Artists