

CURT SACHS

LA MÚSICA EN EL MUNDO ANTIGUO

ORIENTE Y OCCIDENTE

Traducción de *La Musica nel Mondo Antico*

Sansoni Editore. Florencia 1981

Índice general

	Prefacio	1
<i>Primera Parte</i>	Los orígenes de la música	3
	I. La música en la sociedad primitiva	3
	II. La musicología comparada y sus métodos	6
	III. Estilo melódico de varios pueblos	9
	IV. Ritmo y música instrumental	20
	V. Polifonía	22
	VI. Conclusión	25
	<i>Notas</i>	26
<i>Segunda Parte</i>	El Medio Oriente	27
	I. La gran civilización y la música	27
	II. Características generales de los sistemas musicales	30
	III. La música en el antiguo Medio Oriente	35
	IV. Conclusiones	53
	<i>Notas</i>	54
<i>Tercera Parte</i>	El Asia Oriental	55
	I. Características generales	55
	II. Los lü	60
	III. Las escalas	64
	IV. Melodía y ritmo	74
	V. La notación	76
	VI. Polifonía	79
	VII. La orquesta	81
	<i>Notas</i>	85

<i>Cuarta Parte</i>	La India	87
	I. El canto védico	87
	II. Testimonios iconográficos y literarios	90
	III. Las escalas	91
	IV. Rāgas	95
	V. Ritmo y forma	103
	VI. Conclusiones	108
	<i>Notas</i>	110
<i>Quinta Parte</i>	Grecia y Roma	111
	I. Las fuentes	111
	II. La notación	114
	III. Los géneros	116
	IV. Las esfumaturas	119
	V. Modos primitivos	122
	VI. El sistema perfecto	126
	VII. Los monumentos	136
	VIII. El ethos	143
	IX. Salud y educación	146
	X. Contrapunto?	148
	XI. Acentos y ritmos	149
	XII. Forma	154
	XIII. Roma	158
	<i>Notas</i>	159
<i>Sexta Parte</i>	La herencia griega en la música islámica	161
	I. Las escalas y los modos	162
	II. Maqām	165
	III. Ritmos	167
	IV. Polifonía	168
	V. Forma	168
	<i>Notas</i>	170
<i>Séptima Parte</i>	Europa y el paso al mayor y menor	171
	<i>Notas</i>	182
	Epílogo	183

Prefacio

Los restos del mundo antiguo visibles en Oriente y Occidente, se imponen a nuestra imaginación más profundamente que otros testimonios de la antigüedad –exceptuando la Biblia. Nuestras visiones contemplan pirámides que emergen de las amarillas arenas, líneas fantásticas de pagodas y templos budistas, y de animados pórticos de templos griegos y romanos bajo un cielo pleno de sol.

Pero son visiones mudas.

No podemos escuchar a los músicos de la corte del Faraón, tan vivamente ilustrados sobre los muros interiores de tumbas y pirámides; ni sabemos como tocaban la piedra sonora y como pellizcaban el *Ch'in* y el *Shé* en la antigua China, de modo que los antepasados “vinieran a visitar”; ni podemos escuchar el canto de los jóvenes que salían al Partenón para los sacrificios y cultos.

La música, inmaterial y efímera, casi nunca fue fijada en la antigüedad; las pocas notaciones que han perdurado solamente dan una pálida idea de su vida sonora.

La música del mundo antiguo ha desaparecido. Pero una experiencia puede ser revivida: la historia de la lucha titánica del hombre para crear música no obstante los límites impuestos por una sociedad primitiva, para establecer firmemente sus leyes en la naturaleza y para darle una fuerza y eficacia que permita expresar todo lo que el hombre siente: desesperación y gloria, amor, temor y esperanza.

Esta lucha es mucho más que una cuestión puramente musical; la batalla que la humanidad ha combatido para sublevarse de las condiciones primitivas, la batalla contra las costumbres profundamente radicadas y contra la satisfacción con los mínimos medios.

El resultado fue un individualismo que sin embargo no cayó en la anarquía gracias a las rígidas normas que los pioneros basaron sobre leyes naturales.

Es apasionante ver como la música por milenios ha estado en vilo entre dos hechos fundamentales: por un lado el sonido, que son vibraciones de la materia reguladas por razones matemáticas; y por otro, las obras de arte musicales que son del todo inmatrimales e irracionales.

Y es aún más fascinante considerar de cuantos modos distintos las dos contrapartes se han mantenido equilibradas, y como, con todas estas diferencias, estirpes y razas que vivieron separadas y alejadas, recorrieron caminos hallándose en extraños e insospechados encuentros: griegos y japoneses, hindúes y árabes, europeos e indios del Norte de América.

Esta historia no ha sido nunca narrada. En realidad una gran cantidad de incompetentes y un número menor de competentes se han ocupado de la música primitiva, oriental y helénica. Pero se han limitado a considerar algunos aspectos de la música de países por separado, de China, de la India o de Grecia, si excluimos el excelente, pero breve estudio, de apenas un centenar de páginas de Robert Lachmann, *Musik des Orients* (Breslau 1929), no habría una obra que haya tratado en su totalidad de los diferentes estilos del mundo oriental, que para colmo son explicados de un modo tan oscuro, junto con los múltiples problemas que esto implica. En medida todavía menor la música de la antigua Grecia ha estado orgánicamente conectada con la oriental –por no hablar de la difusión de ambas en la historia general de la música.

El lector que estudie esta primera tentativa de síntesis no debe olvidar que ésta obra trata del origen de la música en el mundo antiguo y por lo tanto se refiere poco a la práctica, a las concepciones, a los malentendidos sobre música oriental, medieval y moderna, y sólo las toca cuando éstas pueden dar a entender una poco más sobre la antigüedad. No hay que olvidar además las dificultades halladas por las fuentes incompletas, musicales y extra-musicales.

No obstante la insuficiencia, confío que mi tentativa sea justificada por los resultados: una mayor precisión de las formas dadas a los estilos primitivos, la reinterpretación de los sistemas orientales, la respuesta a muchos de los grandes problemas que conciernen a la teoría y práctica musical de los griegos y un análisis a las raíces de las que fue desarrollada la música occidental.

C.S.

LA MÚSICA EN EL MUNDO ANTIGUO

À vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l'insaisissable progrès de passé rongeant l'avenir.

Henri Bergson, *Matière et mémoire*

Primera Parte: Los orígenes de la música

I. La música en la sociedad primitiva

La ciencia todavía no ha disipado la niebla a través de la cual las edades más antiguas vieron a las sombras vagas de dioses y héroes “inventar” la música en un supremo acto creativo.

Grupos de filósofos, de psicólogos y de científicos en los últimos dos siglos han tratado de alcanzar la verdad, sin siquiera lograr delinear una sola teoría aceptable, un solo hecho seguro. “Imitaciones de los animales”, he aquí uno de los resultados de tales indagaciones. Es cierto que algunas aves cantan pero no por esto tendríamos la suerte de verlos clasificados por los zoólogos como antepasados del hombre. Los mamíferos, sus estrechos parientes, gimen y silban, gritan y rugen; el simio, su pariente más próximo, gruñe y tose, no existe un ser que cante, entre aquellos cercanos a la especie humana.

En una más profunda introspección de la naturaleza, Charles Darwin intentó incluir la música en el proceso de unión y seducción de los dos sexos; pero fue fácilmente objetado por cuantos hicieron notar la insignificante parte que el desarrollo entre los sexos ha tenido en los primeros cantos de la humanidad. Y cuando Karl Bücher en su famosa obra *Arbeit und Rhythmus* (editada por primera vez en 1896) señaló a la música como un medio para facilitar el trabajo en común, la crítica fue justamente a objetar que el trabajo en común conducido rítmicamente nunca existió en las más antiguas sociedades humanas.

Una tercera posición ha tenido mayor y más duradera difusión: la música derivaría del lenguaje hablado, representaría una forma de locución más intensa. Los filósofos que han desarrollado esta teoría –Jean Jacques Rousseau en Francia, Herbert Spencer en Inglaterra y muchos más en otros países – y los músicos, desde los maestros italianos del *stile rappresentativo e recitativo* del '600 hasta Richard Wagner, se adhirieron con gran entusiasmo.

Sería inútil referir y analizar el centenar de opiniones a favor y en contra ¹. Pero su falsedad es puesta en evidencia por dos supuestos errores. En primer lugar se da por hecho que la compleja realidad que es la música tuvo un solo origen, cosa que por sí misma es extremadamente improbable. La música, generada del impulso motriz del cuerpo, de las vagas imágenes de la mente, de nuestras emociones en toda su extensión y profundidad, impide cualquier tentativo de reducción a una simple fórmula.

El segundo error es referirse a la música en el lenguaje habitual para nosotros. Así, el lector ansioso de conocer el origen de la música, viene evocando a la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, al *Du bist die Ruh* de Schubert y ejemplos sacados del moderno lenguaje melódico inglés y francés. Tenemos después el edificante caso de un autor que manifiesta como sus conclusiones sobre los orígenes son basados sobre

el acento de Leipzig. Es extraño y casi incomprensible que hombres que se sirven del método científico se hayan satisfecho con las conjeturas puramente teóricas de los estudios musicológicos.

Algunos estudiosos se han mostrado contrarios a esta teoría, no tanto por su insuficiencia, sino por el hecho de que esta no toma en cuenta el contraste de sus consideraciones fundamentales: que la música exige valores bien definidos, mientras las entonaciones y los pasajes del lenguaje son irracionales. Pero un conocimiento de los datos más simples de la música del Extremo Oriente, puede contrariar este argumento: el estilo melódico de los *nō* (dramas japoneses) se basa sobre intervalos irracionales.

Esta nota no es una declaración de fe a las teorías de Rousseau o de Spencer, pero prueba que las teorías son fútiles si no se fundan sólidamente sobre hechos y sobre sus conexiones históricas. Por eso se harán abstracciones de la teoría hasta que no hayamos concretado, hasta donde es posible, el origen de la música. En vez de crear hipótesis sobre la posible marcha de las cosas, se relatarán en la más antigua expresión que se conserva. Es ridículo subrayar un hecho tan evidente, pero desafortunadamente es necesario insistir sobre la indiscutible verdad de que el canto de los Pigmeos y de los Pigmoides es mucho más cercano a la génesis de la música que las sinfonías de Beethoven y los *lieder* de Schubert.

* * *

Por más lejos que se remonte a la vida de la humanidad, no se alcanza a llegar al momento del nacimiento de la música. Incluso los grupos humanos más atrasados se hallan con sus manifestaciones musicales, ya lejos de sus primeras tentativas. Por otra parte ciertos viajeros refieren que algunos pueblos de baja civilización, por ejemplo los Guaraní de Brasil, llevan todavía una vida demasiado afanosa para poder pensar en la música, en los juegos y en la danza. Pero estas narraciones son poco convincentes. Se puede atribuir la falta de música a una cultura atrasada y no al hecho de que la música no haya llegado aún a aquellas regiones. En la mayoría de los casos esta referencia es dada en parte al engaño del silencio que encuentran: los salvajes son tímidos con los visitantes blancos y a menudo prefieren fingir que no saben cantar o bailar antes que exhibir a desconocidos sus ritos y manifestaciones espectaculares. O bien, música y danza son limitadas a pocas ceremonias especiales y prohibidas para el resto del año ya que no hay que interferir el curso normal de la vida del pueblo.

Ya que no nos es posible reconstruir el verdadero origen de la música, debemos dirigirnos al nivel más antiguo y embrional que es posible concretar. Ningún prejuicio y ninguna razón "posible" nos llevará a acercarnos más; la única hipótesis eficiente y admisible es que la música más antigua se debe hallar entre los pueblos más salvajes, en relación con sus lenguas que se han perdido y que han sido sustituidas por aquellas más avanzadas de los vecinos más civilizados².

Todos los grupos, pueblos y razas del mundo, han vivido en constante relación desde los inicios de la historia; se han encontrado por medio del matrimonio, el comercio, la guerra. En este proceso de cambios y fusiones se dejan de lado algunas armas, instrumentos y objetos propios, para adoptar los nuevos y mejores. Sin embargo se mantienen los antiguos cantos, ya que el canto, expresión del alma humana y del impulso motriz, tiene poco que ver con la mutable extensión de la vida, ni con la lucha por la existencia. Esto es porque la música es uno de los elementos más constantes en la evolución de la humanidad. Tan constantes que estirpes de un nivel cultural relativamente alto –como por ejemplo Polinesia y Micronesia, y muchos grupos de campesinos europeos – conservan estilos musicales de naturaleza sorprendentemente arcaica; sin duda los más arcaicos que se conocen. Por lo tanto la cultura general de un pueblo no puede juzgarse por la música. Pero puede esperarse que la música de los pueblos más atrasados haya mantenido un nivel evolutivo muy antiguo sin interferencia de culturas más avanzadas.

* * *

“Los pueblos más atrasados” no es una expresión del todo correcta. Sabemos bien que entre las razas que hoy viven no hay grupos humanos de los cuales no se deba suponer un precedente e inferior nivel de evolución. Sin embargo algunos de estos grupos representan una etapa de desarrollo social que podemos calificar como mínimo –especialmente los que viven en aéreas abiertas sin un abrigo excepto el de una caverna o un refugio construido de prisa. Por cuanto concierne a la música, estos pueblos cantan pero no tienen instrumentos propios.

La música tuvo su inicio con el canto.

Por cuanto rudimentario pueda ser, este canto permea toda la vida del hombre primitivo. Comunica su poesía, divierte en el reposo y en las ocupaciones pacíficas, exalta y relaja; conduce a un trance hipnótico a aquellos que curan las enfermedades y luchan por el éxito y la vida en un mágico hechizo, aviva los músculos de los danzantes cuando están por rendirse, embriaga a los combatientes y lleva a las mujeres al éxtasis.

“La tribu más atrasada que he encontrado es aquella de los Kanikas... Me dijeron “Nosotros vivimos entre tigres y elefantes. No tenemos miedo. Decimos a un tigre “shiu” y este se va...” El jefe de la villa tomó su *kokkara* (tubo de fierro golpeado), lo plegó sobre la cabeza, y murmuró un rezo. Otra persona hizo otro tanto, un tercero lo imitó y empezó a agitarlo (el *kokkara*) hacia arriba y abajo en una creciente excitación. El jefe recitó los nombres de unas veinte o treinta divinidades, sin un orden establecido, repitiendo algunos insistentemente. Después de quince minutos uno de los hombres comenzó a temblar violentamente y tomando su *kokkara* delante del jefe con ambas manos lo desplegó, y se puso a golpearlo rítmicamente en la base. Después fue el turno del jefe, y su ataque de temblor fue más violento. Mas tardé se levantó liberándose de su *pagri* (turbante), mientras la cabellera le colgaba hacia abajo. Un tercero cuando el frenesí llegó a él, de la posición en la que estaba sentado saltó cerca de tres pies en el aire y cayó en la posición inicial con las piernas cruzadas. Toda la asamblea fue invadida por los gritos y las convulsiones de los singulares ejecutores. Cuando acabó el *mantizomenoi* se inclinaron hacia adelante sollozando intensamente y se necesitó de un minuto para que se recuperaran. Se es vergonzoso no ser más que un espectador interesado en medio de tanta sinceridad”³.

Estas son las características de los típicos cantos que interpretan los chamanes cuando intentan curar los jefes-tribu. El canto de un médico-hechicero de Taulipang, en el norte de Brasil, puede servir como ejemplo. Un pequeño motivo, un rápido tresillo sobre la nota más baja y una nota *tenuta* un semitono más alto, es repetido constantemente.

ESEMPIO I. TAULIPANG

secondo Hornbostel



Los tresillos se hacen sin respiro; el tiempo urge; las notas se hacen irregulares e inexactas; y al último la melodía pierde su línea y su articulación rítmica resbala y desciende a un nivel apenas más bajo; en este punto se disuelve en una nota final que en nuestro ejemplo dura dieciocho segundos.⁴

* * *

El cantante primitivo se comporta de formas diversas. A menudo evita las mayores alturas de entonación y de intensidad sonora, pero cuando el frenesí lo arrastra al extremo, su canto es forzado: esto intenta ser distinto al lenguaje del intérprete; quiere ser sobrehumano, incluso sobrenatural. Canta por la nariz, emite sonidos de ventrílocuo, grita de forma ronca, o similar al *jodel*⁵, y nunca es como busca ser el cantante moderno, o sea natural y espontáneo.

Estos cantantes también utilizan instrumentos para velar la auténtica voz, y que pueden definirse como *máscaras de la voz*. Como en los *ciukci* de Siberia nor-oriental “el chamán usa el tambor para

modificar su voz, unas veces poniéndolo directamente frente a su boca, otras volteándolo en un ángulo oblicuo”⁶.

Las formas más antiguas de trompetas eran megáfonos sacados de ramas huecas cortadas, o de gruesas cañas en las que el intérprete cantaba ⁷. En una de las tribus más salvajes de Nueva Guinea, el jefe tenía siempre “una trompeta delante de la boca cuando hablaba al pueblo, lo que hacía que su voz tuviera un sonido más sordido”⁸. El llamado *mirliton* ⁹, una pequeña membrana, estrecha y alargada, tenía el único objeto de dar a la voz del cantante un timbre nasal similar a un zumbido.

Este es un fuerte argumento en contra de las derivaciones de la música del discurso hablado.

* * *

El modo de cantar, el timbre, la fuerza y el particular espíritu animador son a menudo más interesantes y esenciales que las melodías; los tratados culturales y antropológicos se fundan más sobre el modo en que las cosas son realizadas que sobre la cosa en sí. La musicología debe tener más interés por la técnica, si es el caso de usar este término, no del todo apropiado. Se ha de delinear un solo estilo de canto en el área antropológica: los indios de América “se caracterizan fácilmente por un peculiar modo de cantar “enfático” que resulta por hechos como una particular calidad de voz, acentos fuertes en cada unidad de tiempo, pulsaciones (rítmica), tiempo lento y constante... Este estilo prevalece entre los indios de las dos Américas, comprendiendo a lo esquimales (incluso los de Groenlandia) y se halla entre las tribus siberianas que son afines a los indios, sea tanto somático como culturalmente, como los “paleoasiáticos” Ciukci y los Ket (Ostíacos) del río Yeniséi, entre los semi-Tunguses Oroch del río Amur inferior, y en los cantos populares coreanos”¹⁰.

La importancia antropológica e histórica de tales afirmaciones es evidente; es muy lamentable no poder considerar más profundamente los aspectos fisiológicos de los estilos de canto. Pero la musicología se ha interesado por los tiempos más antiguos solo muy recientemente.

II. La musicología comparada y sus métodos

No ha habido ningún trabajo serio de investigación, en el campo de la música primitiva, antes de finales del siglo XIX. Si en ciertos casos, exploradores de tierras remotas han publicado en sus libros melodías indígenas, la utilidad de estos ejemplos se muestra todavía algo limitada. El oído del viajero y, aún más las práctica de escribir música escuchada son elementos dudosos. Cuando pregunté a Georg Schweinfurth, el primer explorador que había atravesado el continente africano, como había hallado el único canto reportado en su famoso libro, me respondió ingenuamente haberla escuchado en alguna parte de África, y de haberla silbado, a falta de oído y de práctica, por muchos meses, hasta que no se encontró con su hermano no pudo escribirla. Es fácil imaginar el grado de autenticidad del escrito. Por otra parte lo de Schweinfurth no tuvo fortuna; el canto por él silbado, lejos de ser genuino era una bien conocida melodía europea, llevada a los negros por algún marinero blanco o algún guardián de granja.

La primera tarea de los estudios musicológicos sobre música primitiva sería: todas las influencias extranjeras, comprendidas las europeas, deben ser eliminadas antes de cualquier otra cosa. Música que provenga de puertos cosmopolitas y melodías cantadas por indígenas que han vivido entre hombres blancos o hechos servicios militares se deben dejar de lado o abordarlos con especial atención. Y cada canto de ésta forma recolectado debe ser acompañado de un texto detallado con las indicaciones del sexo, de la edad y de las condiciones de vida del cantante.

Frecuentemente es muy difícil distinguir entre estilos indígenas y estilos de importación reciente. Ciertas canciones de culturas antiguas tienen rasgos que las hacen sospecharse como europeas.

Esta sería la segunda tarea: nuestro sentido crítico no debe ser nunca guiado por una especial semejanza ni por otros prejuicios. La música primitiva no debe ser comparada con la del hombre blanco.

* * *

El músico blanco debe dejar aparte no solo su música, sino todas sus traiciones y todos sus prejuicios. Ya que, aunque nuestro oído registra mecánicamente y por lo tanto objetivamente, nuestro cerebro capta e interpreta en un modo totalmente subjetivo. El hombre occidental no se libera nunca de la instintiva necesidad de adaptar las melodías exóticas a su propio lenguaje musical. Por ejemplo él escucha los sesenta y cinco sonidos de igual medida de la orquesta javanesa como segundas y terceras alternadas, e inconscientemente, reduce los intrincados ritmos de la India a unos cuantos modelos rítmicos de la música a la que está acostumbrado. Del mismo modo pintores del siglo XVIII y principios del XIX han representado a indios y negros con los clásicos cuerpos griegos demostrando sus logros académicos.

Para remediar este inconveniente, necesitamos de un control objetivo e incorruptible tanto de transcripciones ajenas como de nuestra propia tentativa de entender y producir la música de las razas extrañas a nosotros. El primer medio de este tipo fue el fonógrafo de cilindro de cera que Thomas A. Edison inventó en 1877. Doce años más tarde, alrededor de 1890, otro americano, el doctor Walter Fewkes, introducía la nueva invención en el campo de la musicología grabando cantos escogidos entre los indios Passamakoddy y Zuñi.

El doctor Benjamín I. Gilman de la Universidad de Harvard, publicó las transcripciones de estos discos, marcando el inicio real del estudio científico en el campo de la música primitiva ¹¹. Consecuentemente se fundaron en Estados Unidos ¹² y en otros países archivos discográficos. Estas instituciones dan sugerencias, equipos e instrucciones a misioneros y antropólogos, conservan las grabaciones, hacen copias y las tienen a disposición de los estudiosos. Estos últimos, a su vez, son animados a transcribir y publicar las melodías grabadas.

La transcripción en notación occidental no es determinada sólo por un oído dotado y bien ejercitado, sino también por una particular técnica de trasladar a nuestros signos las peculiares características de la música primitiva y oriental. Después de todo, nuestra notación musical está en la misma posición que nuestro alfabeto: sirve a una lengua afín, pero no cuando se intenta reproducir la pronunciación y la melodía de distintas lenguas. Nuestra escritura musical, creada para la música occidental moderna, no está al grado de registrar distancias diferentes a aquellas fijadas por tonos y semitonos, o el timbre o las técnicas singulares de canto que en la música primitiva y en la oriental tienen más importancia que las mismas notas. Con tales supuestos, Otto Abraham y Erich M. von Hornbostel intentaron en 1909 desarrollar un método para una transcripción más rigurosa de las melodías exóticas; este método, aunque con los medios normales de nuestra escritura musical, adopta ciertas modificaciones y algunos símbolos suplementarios para entonaciones inciertas, el fraseo, el timbre, las notas ornamentales, el tiempo, etc.¹³. Gran parte de este sistema se ha vuelto obligatorio a pesar de las alteraciones operadas por posteriores estudios.

Por ejemplo, hoy se advierte que una serie de ocho o dieciséis notas separadas confunde al lector por lo que se unen en dos, tres o cuatro de acuerdo a los acentos melódicos, incluso si las notas individualmente consideradas se refieren a diferentes sílabas del texto.

Otro sistema sostenido en América por B.I. Gilman y por Frances Densmore, consiste en sustituir las notas y las líneas del pentagrama, con curvas, circulares o inclinadas, para representar la dirección general de una melodía. Pero este sistema, útil en ciertos casos, no tiene el rigor necesario ni es gráficamente lo suficiente claro para ser universalmente aceptado¹⁴.

La transcripción de melodías exóticas por medio de notas y líneas occidentales es engañosa, al menos en el sentido psicológico. Porque considera como inmutable nuestro sistema musical e indica con signos especiales lo que no le pertenece, presentándolos como si fueran desviaciones. Por lo que el lector cae víctima del preconceito de que las escalas exóticas se escapan de una norma absoluta. Este es el peligro.

* * *

Las documentaciones de los estudiosos de música primitiva y oriental fueron integradas, en 1890, al sistema centesimal de Alexander J. Ellis.

Este sistema no ha alterado la definición de cada nota individual como resultado de cierto número de vibraciones por segundo: $La = 220 v.$, $La' = 440 v.$, se preocupa solamente de definir las distancias que existen entre las notas en cuestión. El método precedente ignoraba el concepto de distancia. Mientras se advierte claramente que la distancia entre Si y Do es más breve que la distancia entre La y Si , la ciencia, no teniendo los medios para definirla adecuadamente, desvió la dificultad recurriendo al complicado proceso de las proporciones: si La' tiene 440 vibraciones, Si' tiene 495 y Do'' 528, la distancia de La' a Si' está a la distancia de Si' a Do'' como $495/440 : 528/495$. Es imposible deducir de esta razón proporcional que las dos distancias están entre ellas como 2:1. Todavía el caso propuesto es relativamente simple. Impresiona mucho referirse con las proporciones 524288:51441; ¿pero quién comprenderá que esta representa la distancia llamada comma pitagórica, que equivale exactamente al 12% de un tono? Es necesario dar otros ejemplos, como la correspondencia de la serie $325:404\frac{1}{2}:464\frac{1}{2}:534:613:694:809$ con una escala de siete intervalos iguales, cada uno de los cuales mide siete octavos de un tono normal entero.

El ingenioso sistema centesimal, al contrario, describe distancias por medio de un número simple ¹⁵. Un centésimo representa la centésima parte de un semitono temperado (refiriéndose al teclado del pianoforte): la distancia entre dos notas separadas por un semitono resulta de 100 centésimas, y la octava por lo tanto de 1,200 centésimas. Las distancias esenciales son:

Semitono	100
Segunda	200
Tercera menor	300
Tercera mayor	400
Cuarta	500
Tritono	600
Quinta	700
Sexta menor	800
Sexta mayor	900
Séptima menor	1000
Séptima mayor	1100
Octava	1200

Tanto las simples distancias como las escalas más complicadas se vuelven simples e intuitivamente evidentes: así una segunda de 180 centésimas expone una distancia más pequeña del 10% de una segunda temperada; una distancia de 220 cents. es mayor que una segunda en un 10%, y así por el estilo.

Es verdad que estas centésimas no pueden ser deducidos directamente de la voz o con un medio para medir, pero se ha de calcular del número de vibraciones. Esto se puede hacer con una simple operación logarítmica ¹⁶. A falta de una tabla logarítmica, se puede recurrir a otro método: multiplicar la diferencia de las dos vibraciones por 3477 y dividir el producto por su suma. En caso de que el triple del

número mayor de vibraciones supere el cuádruplo del menor, se multiplica el número más grande por 3 y el más pequeño por 4 antes de comenzar la operación antes indicada, y al final se añade 498 (cuarta justa no temperada) al resultado. Si en vez, las proporciones de las dos series de vibraciones es mayor que aquella de 2 a 3, se multiplica por 2 el número mayor y por 3 el menor antes de iniciar la operación indicada, y se agrega 702 (quinta justa) al resultado.

El fonógrafo y el sistema Ellis han dado una nueva posibilidad a las disciplinas musicales. El nombre alemán, *Vergleichende Musikwissenschaft*, ha sido traducido en “musicología comparada” y de esta forma se ha difundido en los países anglosajones. Pero es un término inapropiado y equívoco. Aunque la *historia* de la música compara los estilos de varias naciones, de varias épocas y personalidades; ninguna ciencia, en efecto, puede prescindir de los métodos comparativos. La llamada musicología comparada ha superado la fase de la pura confrontación, en la que sus partidarios se quedaron atrasados en la posibilidad de adquirir nuevos datos, intentando delinear las semejanzas y diferencias estilísticas de cuanto habían logrado recoger –pocos cantos de una tribu india, una melodía de los negros Bantù, una pequeña narración japonesa. En el ínter, una investigación sistemática a través de todos los continentes y los archipiélagos ha acumulado tal cantidad de material para volverse partícipe de una gigantesca evolución que va de los rudimentarios cantos primitivos a la expresión complicada y rebuscada del arte musical de Oriente. Con tales visiones, la musicología comparada es unida al grupo de la historia de la música que se refiere a la música primitiva y oriental.

A principios de siglo, la escritora francesa Judith Gautier, en un informe presentado en la Exposición Universal de París sobre la música primitiva y Oriental llamó a su libro *Les musiques bizarres*. La investigación científica e histórica ha promovido una nueva concepción de estos estilos y el interés por la música “exótica” se ha transformado del tipo de curiosidad extraña, remota y pintoresca que antes tenía, conscientes del profundo desarrollo que éstas tienen con nosotros mismos y con nuestro pasado. Los cantos de los habitantes de la Patagonia, de los Pigmeos y de los hombres de las selvas conducen al canto de nuestros antepasados prehistóricos; y los pueblos salvajes de todo el mundo usan todavía instrumentos que son del mismo tipo que aquellos que han sido extraídos de las excavaciones de las tumbas de nuestros antepasados neolíticos.

El Oriente ha mantenido con vida varios géneros de melodía que la Europa Medieval extinguió, sofocada por la estrechez del sistema armónico, mientras en el Medio Oriente suenan todavía los instrumentos que introdujo en Occidente hace un milenio.

La parte de la musicología que concierne los orígenes y a Oriente se identifica con la parte inicial de la historia de nuestra música.

III. Estilo melódico de varios pueblos

La vida primitiva lleva un camino casi uniforme; no obstante todas las diferencias de temperamento, de carácter, de inteligencia, cada acto, tanto práctico como artístico, viene condicionado por los miembros de la tribu, como el acto de un animal está condicionado por los de sus semejantes. La música primitiva no representa un lenguaje personal, expresiones individuales de los maestros. Aunque expresa lo que cada uno esta en calidad de expresar; canta la vida entera de la tribu; sus aspiraciones y las aspiraciones colectivas.

En la isla Andamán, en el Golfo de Bengala –por escoger un ejemplo– todos los indígenas inventan cantos “... y también los niños son instruidos en este arte. Mientras tallan embarcaciones o un arco o en el acto de remar, los indígenas de Andamán cantan tranquilamente su motivo hasta el momento en el que les parece suficiente; y entonces lo introducen para la primera danza que harán. Sus mujeres primero se deben instruir en el coro femenino; el mismo compositor dirige el canto y lo entona durante la

danza, mientras las mujeres se unen en el *ritornello*. Si la pieza a sido exitosa entra a formar parte del repertorio, en caso contrario se descarta”¹⁷.

La letra en si, sin ser pretenciosa está al alcance de cada miembro de la tribu: “Poio, el hijo de Mam Golat, quiere saber cuando será terminada mi barca; por lo que debo apurarme lo más que pueda”.

Es inútil atenerse a la relación directa entre un texto y las ocasiones en las que son cantados. Los andamaneses, indiferentemente, cantan en las danzas fúnebres textos que se refieren a la caza o a la construcción de embarcaciones. Para iniciar los jóvenes prefieren textos sobre motivos de la tórtola. Los Saki de Malaca. En vez de textos orgánicos, recitan hasta series de nombres de ríos y de montañas. Otras veces los cantantes usan algunas palabras oscuras y alteradas de cualquier otra lengua olvidada hace largo tiempo.

* * *

El canto en las civilizaciones antiguas no tiene una existencia propia, independiente de las palabras, por cuan insignificantes puedan ser; ni puede haber poesía sin canto.

Es un grave error cambiar esta unidad original entre canto y poesía con la más reciente y muy diferente, incluso opuesta tendencia de modelar la melodía sobre las entonaciones naturales que tienen las palabras en el lenguaje normal¹⁸. En realidad es lo contrario; la poesía, en el sentido más amplio, lleva la melodía en conjunto con las palabras lejos del discurso hablado.

Los poetas alternan y nivelan los acentos lógicos necesarios para lograr la comprensión que permite el diálogo entre hombre y hombre; sustituyen el expresivo ritmo libre de la frase hablada con modelos fijados de *larga* y *breve* o de *fuerte* y *débil*; en lugar del natural fluir del discurso ponen combinaciones artificiales de palabras que a menudo no van con las reglas de la gramática y la sintaxis; sustituyen las palabras comunes con otras insólitas que normalmente no usarían en el habla habitual. El arte altera el orden natural de las cosas para ponerlas sobre un plano más elevado o al menos distinto.

Los cantantes no se quedan atrás: ellos a propósito evitan las entonaciones vagas e irracionales de la retórica. Por cuanto podemos remontarnos hacia atrás, la melodía del lenguaje, tan libre y fluida en el acto de hablar, en el canto se resuelve en una serie de intervalos uniformes entre dos ó tres notas en un nivel medio, si es que no sigue un monótono escaneo fundado sobre una sola nota.

“Si es que no sigue un monótono escaneo fundado sobre una sola nota”. La forma hipotética de ésta afirmación se debe a la posición problemática que las melodías de un solo sonido han tenido en la evolución de la música. No hay quien no conozca estos tarareos, que se hayan en las liturgias de la mayor parte de las religiones de todo el mundo; el bajo pueblo las usa en las recitaciones de poemas; y pueden ser escuchadas en las escuelas de Occidente y Oriente como medios para recordar textos y reglas, aunque de ninguna manera estos lleguen a alcanzar la sugestión mágica que hay en los éxtasis hipnóticos de los danzantes de la Polinesia.

Las propias melodías en un solo sonido son relativamente raras. La mayor parte de estas son breves pasajes, hablando de melodías más complejas, sea que se basen exclusivamente en una sola nota, o que haya cadencias *in battente* o *in levare* en la última sílaba. El ejemplo más fascinante de este estilo se halló en Célebes en las islas de Carolina Occidental¹⁹.

ESEMPIO 2. ISOLE DELLA CAROLINA

secondo Herzog



Para los defensores del evolucionismo, las melodías de un solo sonido como grado anterior al surgimiento de las melodías de dos o tres sonidos sería demasiado lógico para ser una realidad. Pero el problema de la existencia original de las melodías a un solo sonido en forma pura aún no ha sido

resuelto; muchos pueblos primitivos son desconocidos desde el punto de vista musical, y aunque en el caso de que hayan sido estudiados, se puede sospechar siempre de que el antropólogo no haya registrado recitaciones de una nota por el hecho de no considerarlas como ejecuciones musicales.

Las más antiguas melodías que se pueden rastrear son a dos notas.

* * *

El estilo de dos sonidos en la forma más estricta comprende melodías que oscilan entre dos notas a un nivel medio, la distancia entre las cuales es de una segunda o menos. La extensión melódica es limitada: los temas, o mejor dicho los motivos, son demasiado breves y consisten casi siempre en un único intervalo ascendente o descendente. No siempre hay un centro de gravedad; a menudo las dos notas tienen igual importancia, y si una de las dos predomina siempre es la más alta, mientras la baja parece permanecer extraña como una nota accesoria, de manera que la trayectoria cadencial conduce inesperadamente a la nota más alta.

En caso de género, se podría hablar de “melodía negativa” como en geometría se habla de “curva negativa”, que en la mayor parte de los casos cae abajo del cero ó “línea de referencia”. En una melodía en que la primer nota y la última están más o menos en la misma altura de entonación, la línea de unión imaginaria indica la “referencia”; una melodía es *positiva* si cae esencialmente arriba de tal línea, *negativa* en el caso contrario.

* * *

Todas las recientes publicaciones sobre música primitiva han tomado en cuenta los movimientos de los Veddah, un pueblo pigmoide de cazadores salvajes del interior de Ceylán. Por cuan simples que sean las melodías de estos hombres, no son los bastantes rudimentarias para señalar un verdadero inicio. Un estilo mucho más simple ha sido hallado entre los Botocudos de Brasil oriental²⁰, que repiten hasta el infinito un pequeño grupo de notas, y entre los pigmoides de la tribu Dèm, en Nueva Guinea Central, que repiten insistentemente dos notas a una distancia de una cuarta²¹, este ejemplo se refiere a un intervalo más largo que el que estamos reproduciendo.

ESEMPIO 3. BOTOCUDO

secondo Strelnikov



Aunque siendo rudimentarias estas melodías no son privadas de orden. Dado que son indefinidamente repetidas, estas siguen el mismo principio de coordinación usado por los niños cuando molestan a los padres con reiteraciones sin fin de un minúsculo esbozo de melodía; los intérpretes que recitan los dramas épicos en Finlandia, Yugoslavia y Egipto y probablemente en la Grecia homérica siguen los mismos principio, así como los compositores modernos de *bajos obstinados*, *chaconas* y *pasacalles*²². Muchos de estos módulos son vehículos para las palabras y no piezas por si mismas; de hecho son destinados a ser entendidos más que escuchados.

La poesía primitiva está igualmente fundada en repeticiones, modificadas sin duda de modo que las palabras no permanezcan inertes. Un Veddah resuelve el problema con versos como este:

*Cuando el talagoya (lagartija) fue asado y comido
Sopló un viento.
Cuando el meminna (ciervo-ratón) fue asado y comido
Sopló un viento.
Cuando el gamo fue asado y comido
Sopló un viento.*

Los versos son puntualmente repetidos salvo el cambio del nombre del animal, de modo tal que el interés no puede atenuarse.

En el tiempo de la civilización asiria, se introducían variaciones en versos idénticos. Una oración asiria comenzaba así:

*Padre Nannar, divino Anshar, primero de los Dioses;
Padre Nannar, divino y gran Anu, primero de los Dioses;
Padre Nannar, divino Sin, primero de los Dioses;
Padre Nannar, divino señor de Ur, primero de los Dioses;
Padre Nannar, divino señor de Eghishirgal, primero de los Dioses; etc*²³

George Herzog cita un poema similar de los Navajo:

*El primer hombre – tu eres su hijo, él es tu hijo;
La primera mujer – tu eres su hijo, ella es tu hija;
El monstruo marino – tu eres su hijo, ese es tu hijo;*

y así sigue con la gran serpiente negra, la serpiente azul, el grano blanco, el grano amarillo, la palabra sagrada. Y todavía otro en el que el verso *¿Dónde irá a esconderse?* es cantado seis veces antes de que la estrofa termine en:

*El gran pavo
su barbilla va arriba y abajo*²⁴.

Los Veddah cantan tales poesías manteniendo una entonación casi absolutamente constante con las notas por completo separadas sin ningún *portamento*. Las notas *La* y *Si* forman un tono entero o distan cualquier cosa de menos la una de la otra (si el *Si* es bemol) y se suceden en tiempos casi iguales; las notas finales, sin embargo, son sostenidas. Así que la melodía oscila entre dos notas en compases iguales. El tiempo por lo general de 4/4 es menos rígido cuando cambia el número de sílabas y tal irregularidad es raro que estorbe al ejecutor. Si se encuentran muchas sílabas excedentes, divide algunas de las notas a fin de mantener la dirección rítmica. Sobre el tiempo fuerte inicial (*in battente*) son frecuentes ligaduras de dos octavos, pero nunca se presentan en el final está *en levare* o estático. Por lo regular las dos notas se alternan, pero de cuando en cuando el *la* se repite más veces como en canto desplegado. Las frases poéticas, y por lo tanto las musicales, suceden más largas que aquellas de los Botocudos y van adelante por ocho o diez notas antes que la repetición se concluya así:

ESEMPIO 4. VEDDA

secondo Wertheimer



* * *

Una innovación revolucionaria interviene en la regla de la reiteración pura de la música de los Veddah y de la Patagonia. El motivo original y su primera repetición se unen para formar una unidad variando las notas finales: en la primera vuelta la voz se detiene en cierto punto, de modo que deja al oyente en suspenso; la segunda vez se transfiere a un punto diferente para dar un final concluyente. Para explicarlo técnicamente: la primera frase termina en una semicadencia, la segunda en una cadencia

plena. O bien, para usar los característicos términos creados por los franceses del Medievo: la primera se resuelve en un *overt*, la segunda en un *close*.

ESEMPIO 5. FUEGIANS

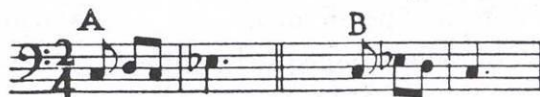
secondo Hornbostel



Todas estas palabras son más que simples figuraciones de lenguaje. A.H. Fox Strangeways refiere que: “en Poona, en la India, se extraía el agua de un pozo por bestias que caminaban lentamente hacia abajo por una pendiente, apenas tirando de las cuerdas, el contenido del recipiente lleno era vertido en el arroyo que conducía el agua a un campo vecino, las bestias regresaban hacia atrás un poco más lento. Cuando el hombre del pozo mandaba hacia abajo a las bestias cantaba A y cuando las hacía regresar, después de un minuto, hacia atrás, cantaba B. Todo esto atrajo mi atención por tres horas, incluso más”²⁵.

ESEMPIO 6. POONA, INDIA

secondo Fox Strangeways



El contraste cadencial, que refleja la antítesis entre el acto incompleto y el completo no puede hallar mejor ejemplo excepto en la danza. En efecto, en muchas danzas de todo el mundo, los bailarines hacen pocos pasos hacia adelante, después regresan al punto de partida; estos adoptan “una oscilación *estática*, que anula cada movimiento o tensión hasta que el músculo contraído no se libere y el pulmón no exhale para la segunda vuelta, así como en cada actividad y en cada proceso humano se busca un tipo de reposo armonioso y satisfactorio”²⁶; y la canción de acompañamiento normalmente termina en una semicadencia cuando el movimiento es hacia adelante y al repetirse el movimiento hacia atrás termina con una cadencia plena cuando el bailarín llega de nuevo a su puesto.

La unión de dos frases con distinta cadencia forman lo que la teoría musical llama un *periodo*, pueblos primitivos con un nivel más bajo de cultura han creado el esquema más fértil de estructura musical, la forma del *lied*.

Una de las consecuencias inmediatas fue la discriminación entre los dos sonidos. La nota de la cadencia plena, siendo el punto al cual tiende la melodía, supera la nota de la semicadencia; la concepción tardía de una *finale* (para evitar el engañoso término de tónica) viene así preparada.

* * *

Las melodías a dos sonidos a menudo superaban la distancia de una segunda para alcanzar una tercera o incluso una cuarta. Está de más decir que el término “tercera” incluye todos los tipos de este intervalo de la disminuida a la aumentada.

ESEMPIO 7. INDIANI THOMPSON

secondo Abraham e Hornbostel



Hasta hace poco tiempo los estudiosos eran inclinados a suponer una evolución de las más pequeñas a las más grandes distancias; el hombre primitivo, decían, tiene la mente estrecha; por lo tanto sus melodías son estrechas y se desarrollan solo en un mayor nivel cultural. Lo que no es del todo cierto. Algunos pueblos primitivos prefieren melodías de dos sonidos con intervalos mayores a una segunda y los niños más pequeños de la Europa moderna, como podemos nosotros mismos ver, habitualmente improvisan por terceras, incluso antes de cantar por segundas.

El problema no es precisamente cuestión de desarrollo. Si acaso no hay evolución, si se puede hallar un rastro de transición –una tercera que ocasionalmente reemplaza una segunda o, viceversa, una segunda que sustituye una tercera. Los dos tipos son en definitiva distintos.

En la música primitiva el intervalo depende más de un impulso motor que de la mentalidad. No sin justas razones nosotros hablamos de pasos, intervalos y saltos, tanto para la melodía como para la danza; se trata de reacciones similares a un mismo impulso del hombre y por lo tanto dependen de modo análogo.

En la historia de la danza hay dos tipos elementales de movimientos que se diferencian con mucha claridad, no obstante que muchas veces interfieran uno con el otro; estos son el *movimiento cerrado* y el *movimiento abierto ó difuso*²⁷. En este último la danza es caracterizada por una reacción motora más intensa, de pasos más amplios y hasta saltos. La mayor característica de la danza la constituye un centro fijo del movimiento, al que los miembros siempre regresan.

En general, los pueblos en los que sus danzas son más difusas usan intervalos melódicos más amplios que aquellos que bailan en forma más o menos cerrada.

El canto es una actividad propia de nuestros miembros o más bien de la totalidad de nuestro ser. Lo que requiere el uso de casi todos nuestros músculos, del estómago a la cabeza y en los primitivos sobretodo, los brazos y las manos; un indígena es a menudo incapaz de cantar si es obligado a tener firmes las manos. La relación entre el cantar y los movimientos de los brazos es tan estrecha que los antiguos egipcios expresaban el concepto de cantar con la perífrasis “tocar con las manos”.

Como actividad de nuestro cuerpo, la música es inseparable del impulso motor y del tipo de movimiento en el que esto se realiza. Esta expresa el temperamento del músico como el gesto, la danza, el modo de caminar. Y como todo lo que es propio para el individuo lo es para la tribu, gente o razas, en especial en condiciones culturales primitivas; tanto más bajo sea el nivel de los animales o de los hombres menos individualidad surgirá de la generalidad.

Esta es la razón por la cual pueblos del mismo nivel cultural tienen melodías que difieren solo en las extensiones.

* * *

Una primera evolución llevó el número de sonidos de dos a tres. Este aumento no convirtió súbitamente a las melodías en tres sonidos. Por largo tiempo la imaginación musical se limitó a simples melodías de dos sonidos, aún después de descubierto un tercer sonido se mantuvo intacto y fácilmente perceptible el núcleo original. La tradición persistió obstinadamente. El nuevo sonido apareció al final de la frase, cuando el núcleo estaba bien establecido, y solo raramente fue introducido al inicio de alguna acentuación típica; y de modo similar desapareció inmediatamente en beneficio de la tradición. Conforme a la terminología gramatical, llamamos *afijo* al tono introducido, si se agrega fuera del núcleo, se nombra más específicamente *sufijo* si se agrega arriba, *infracifijo* si se inserta abajo. Un agregado en la extensión de una tercera, de una cuarta o de una quinta es llamado *infijo*.

Los agregados pueden ser clasificados del siguiente modo:

1. *Segunda más segunda* aparece en los primerísimos estilos de los Veddah y de los Yamana de la Tierra del Fuego. Nuestro ejemplo es una canción de los indios Huitoto de Colombia:

ESEMPIO 8. INDIANI UITOTO, COLOMBIA

secondo Bose



2. *Segunda más tercera.* También un ejemplo de los Huitoto:

ESEMPIO 9. INDIANI UITOTO

secondo Bose



3. *Segunda más cuarta.* Canción de los Buka en el Archipiélago de las Islas Salomón:

ESEMPIO 10. ISOLE SALOMONE

secondo Frizzi



4. *Tercera más segunda.* Canción en Nueva Guinea del Este:

ESEMPIO 11. NUOVA GUINEA DELL'EST

secondo Marius Schneider



5. *Tercera más tercera.* Los negros Bakongo:

ESEMPIO 12. NEGRI BAKONGO

secondo M. Schneider



6. *Tercera más cuarta.* Sin ejemplo.

7. *Tercera más nota agregada (infijo).* Nueva Guinea dl Norte:

ESEMPIO 13. NUOVA GUINEA

secondo M. Schneider



8. *Cuarta más segunda.* Canción de los Buka, archipiélago Salomón:

ESEMPIO 14. ISOLE SALOMONE



9. *Cuarta más tercera.* Canción de los indios Bella Coola:

ESEMPIO 15. INDIANI BELLACOOA

secondo Stumpf



10. *Cuarta más cuarta.* Dueto masculino del Tíbet:

ESEMPIO 16. TIBET

trascritto da Curt Sachs



11. *Cuarta más infijo.* Indios Yecuaná del Brasil:

ESEMPIO 17. INDIANI YECUANÁ

secondo Hornbostel



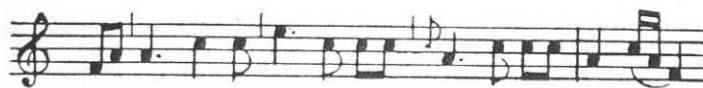
* * *

Las melodías de cuatro sonidos se escapan de una clasificación. Infijos, sufijos, interfijos y todas las combinaciones y medidas posibles siguen una infinita serie caleidoscópica de variaciones y permutaciones.

Solamente aquellas que podemos llamar *cadena* llaman nuestra atención: se tratan de terceras o cuartas conjuntas. Una cadena de terceras es el siguiente canto de un Papuano de Nueva Guinea noroccidental²⁸:

ESEMPIO 18. PAPUA

secondo Jaap Kunst



Una extraordinaria cadena de no menos de cinco terceras consecutivas se repiten en la música de los indios Zuñi²⁹:

ESEMPIO 19. INDIANI ZUÑI

secondo Stumpf



Los indios Hopi cantan algunas veces en cadenas de cuatro³⁰:

ESEMPIO 20. INDIANI HOPI

secondo Stumpf



Aunque tienen una capacidad emotiva imponente, a estas melodías les falta organización. El cantante salta de nota en nota sin relacionarlas con una unidad superior. No siendo capaces de pasar de la adición a la integración.

Es raro que se pueda establecer que la ampliación del núcleo original de dos sonidos se haya logrado por la evolución natural de individuos o de tribus, o bien de influencias en particular, sexuales o externas. De hecho, el canto es una actividad de todo nuestro ser, el sexo, que es la diferencia más notable de las criaturas humanas, debe haber sido una influencia determinante en los estilos musicales.

Una vez más se puede hacer referencia a la danza. Los músicos así como los atletas, conocen el hecho fundamental, casi de regla, de que el hombre tiende a expandirse en movimientos lanzados hacia adelante y hacia lo alto; la mujer, se mantiene en su base, y se mueve hacia el interior más que hacia el exterior de su torso. Comparado con los masculinos, los movimientos femeninos son contenidos, el atrevido salto se contrae en una posición con los pies en punta y el paso largo se reduce a un tímido correteo. Si acaso el tema y la ocasión se alejan de la compostura habitual, la danza de una mujer es casi cierto que se desenvolverá en una forma cerrada.

De modo similar los sexos crean estilos opuestos de canto. Los cantos de los barqueros esquimales se basan sobre terceras; cuando las mujeres reman cantan las mismas melodías, pero con infijos, para evitar el paso masculino.

La influencia femenina es particularmente sensible en la formación de la melodía. Robert Lachmann fija su atención en la simetría que existe en las formas de canto con las que las mujeres, sea cual sea su nivel cultural, acompañan su trabajo o cuidan a sus niños, y compara las arrullos alemanes con aquellos de las madres Veddah y con las melodías gorjeadas de las mujeres indias cuando rascan raíces. Su comparación es tan sorprendente que la repetimos aquí³¹; solamente damos el texto del canto alemán en forma levemente distinto de cómo lo conocemos:

ESEMPIO 21. INDIANI MACUSÍ prima linea

secondo Hornbostel

LATERNE, LATERNE seconda linea



Entre innumerables ejemplos se puede citar el de los Vogul, del nor-oeste de Siberia; los hombres componen casi todos los cantos, y las melodías son libres en ritmo y en estructura; las mujeres, limitadas a los llamados Cantos del Destino, ordenan las melodías en versos simples y regulares³²:

ESEMPIO 22. VOGULI, SIBERIA

secondo Väisänen



Ambos ejemplos confirman una tendencia, innata en las mujeres, a ordenar agradadamente los cantos de la vida doméstica, obra por medio de la cual ellas y sus hijas han conservado trozos arcaicos que los hombres habrían perdido.

* * *

La música hasta aquí considerada es *logogénica*, nacida en función de la palabra. Los hombres que cantaban a dos notas, se valían de la melodía como puro vehículo para las palabras, y las tienen en una entonación media y a una potencia media de la voz sin tensión emotiva.

Pero esto es solamente uno de los lados de la música primitiva. Porque a menudo la música deriva en un estímulo irresistible que hace aflorar las extremas posibilidades del cantante. No siendo aún capaces de formar una música *patogénica* en modelos estudiados de mayor duración con una culminación al centro y al final, ellos empleaban toda su fuerza al principio del canto y dejaban que la melodía cayera al languidecer sus cuerdas vocales, a menudo pasando a un *pianissimo* apenas perceptible. Por lo que “fuerte” y “de tesitura alta”, “tenue” y “de tesitura baja” son estrechamente vinculados, tanto que las lengua romance definieron con una sola expresión cada una de las parejas de cualidades: *alta vox* y *bassa vox*.

En sus formas emocionantes y poco musicales, las melodías descendientes señalan gritos salvajes de gloria o de rabia, y pueden ser derivadas de tales explosiones desenfrenadas. La voz se pone espasmódicamente al más alto registro posible, al máximo de la fuerza y la tensión, o salta sobre una nota media como en un trampolín, y después desciende con pasos o con saltos, hasta que se disuelve en el registro más bajo. Existen particularidades distintas: los Kubu parecen resbalar a lo largo de un salto, los indios parecen hacer ruidos a lo largo de tramos de escalas, los Negros parecen caminar ágil con un paso después de otro. La forma más cruda de este género de melodía, que está entre los gritos brutales y el canto humano, parece ser mantenida en las islas del Estrecho de Torres, entre Australia y Nueva Guinea. En registros fonográficos en Australia central y meridional, el mismo estilo resulta menos estrepitoso, más controlado, más musical, menos parecido a un grito; la extensión es de una octava, y los intervalos de cuarta y de quinta comienzan a resaltarse como puntos de arribo; la melodía en ocasiones es definitivamente pentatónica sin semitonos³³.

En la descripción de estos cantos australianos (que yo no he oído), E.H. Davies usa las palabras “frenesí” y “angustia” y habla de “saltos extáticos a la octava superior”, de “excitamiento constantemente creciente” y de “llenos de pasión”. Lo que es confirmado por las pocas partes que nos han llegado de Australia, que están en calidad de ser estudiadas.

En África asistimos nuevamente a la casi por completa desaparición del carácter nervioso y a una alteración de las composiciones; las melodías generalmente se reducen a la extensión de una sexta con los pasos bien graduados.

Las melodías con escalas más sugestivas son las que cantan los indios de Norte América (Ejemplo 19). Cada una de estas tiene un poder opresivo, llena de pathos y vehemencia, y sin embargo reservadas y solemnes. Muchas de estas se precipitan en terceras; en otras el intervalo estructural es dado por la cuarta.

* * *

La música *melogénica* representa el área intermedia entre los extremos de la música logogénica y la patogénica. Aquí la recitación ha aumentado lo suficiente como para reflejar el pathos contenido en las mismas palabras dentro de una línea melódica flexible; y las explosiones del estilo patogénico se han contenido lo suficiente para hacer perceptibles y validas las palabras; en un mayor rango, la línea plana del estilo logogénico lleva a la misma tendencia descendente que caracteriza al estilo patogénico. Esta tendencia resulta en relación a la melodía de tres notas: el autor experimentó con una centena de casos

y halló que solamente 1'8% cerraba con una nota superior, el 39% sobre una nota media y el 53% sobre una nota inferior. Más adelante con las melodías a cuatro tonos la línea plana se vuelve una rara excepción.

En esta regla *melogénica*, los estilos logogénico y patogénico son sobrepuestos en *intervalos estructurales* como un segundo principio organizativo.

Las melodías logogénicas de dos y hasta tres sonidos estudiadas en la primera parte de esta subdivisión, están todavía muy lejos de la noción de intervalos racionales. El cantante, moviéndose desde una nota inicial, pasaba arbitrariamente a la siguiente como alguien que pasea y orienta su camino regulándolo según su propia comodidad. El espacio intermedio es una *distancia* que, al ser medida en centésimas no obedece a ninguna ley natural.

Al contrario, muchas melodías que sobrepasan la extensión de una tercera tienden a cristalizarse en ciertos intervalos; vale decir, en espacios determinados por proporciones simples de vibraciones numéricas: La razón 2:1 que llamamos octava; 3:2, la quinta; 4:3, la cuarta. La cuarta emana el poder magnético más fuerte.

Esta atracción magnética se manifiesta en dos formas: En primer lugar las notas van a acomodarse por sí mismas, espontáneamente, aproximándose a una cuarta y una quinta separadas: cuatro notas en una serie de segundas desiguales se someten a la ley de la cuarta y devienen en un *tetracordo*; una melodía con dos terceras consecutivas, en la que las notas externas tienen la misma nota media en común, y no es solo parte de una o de la otra, se resuelve en un *pentacordo*, delimitado por la medida de una quinta justa.

La otra forma de atracción magnética consiste en el continuo regreso a cada una de las notas extremas, que conduce como consecuencia natural a organizar la melodía en notas principales y secundarias. Esto es lo que abre camino a las estructuras complejas de los pueblos más avanzados.

No obstante los cruzamientos e interrupciones, el dualismo original de los dos principios opuestos se muestran aún evidentes hasta en la complejidad de los estilos musicales más evolucionados. Los rasgos innatos se unen en la nitidez logogénica de la música china, en el intenso pathos de las orquestas de Bali, en los rigurosos cantos de danzas indias y en la desenfadada libertad de los lamentos mongólicos. Y aún más claramente en las oscilaciones típicas europeas entre el estilo estático "clásico" que pone el acento sobre la forma y el equilibrio, y el estilo dinámico que se expresa en la "melodía sin final" y en la pasión sin límite.

* * *

Es una experiencia fascinante ver aflorar el estadio más antiguo de la música en los cantos infantiles de los países europeos. Por una vez más la ley ontogénica es plenamente confirmada: el individuo resume la evolución de la humanidad. Debemos a Heinz Werner, el psicólogo de origen vienés, una serie de registros fonográficos³⁴, que reflejan claramente los resultados de nuestras investigaciones.

Los primeros intentos en niños menores de tres años dieron como resultado letanías a un solo sonido y melodías de dos sonidos con distancia de una tercera disminuida, la parte inferior era acentuada y repetida con frecuencia. A los tres años, el niño hace melodías a dos notas separadas por una segunda, incluso melodías de tres sonidos. Niños de tres años y medio cantan en tetracordos descendentes. La única forma es la de la repetición continúa.

ESEMPIO 23. NENIA DI BAMBINI EUROPEI

secondo Heinz Werner



No se puede sospechar si estos niños hayan estado influenciados por un solo aspecto de nuestra música. Como no podemos interpretar su balbuceo como una reiteración ontogénica de la primera música humana y, al contrario, concluir que el de los más salvajes pueblos actuales constituya realmente la primera música que existió.

IV. Ritmo y música instrumental

El ritmo, sea como metro o tiempo, aún no es desarrollado en las cantilaciones de dos y tres sonidos. La unidad es representada por un verso o una pequeña frase melódica; que nosotros llamaríamos como una pieza que consiste simplemente en una serie arbitraria y desorganizada de versos similares. La atención no se mueve del simple verso; termina con el verso y renace solo después de pocos e irracionales pausas. Si el verso que sigue tiene más o menos las mismas sílabas del precedente, el cantante adapta su ritmo a la nueva situación, pero sin mucho cuidado por el mismo, ya que en este punto no existe todavía como organismo.

Cuando un músico occidental transcribe estos cantos en su propia notación, puede escoger entre dos soluciones igualmente desagradables: resignarse a la inexactitud y falsificar con un simple *uno-dos, uno-dos* una forma típica irregular, o bien contar pretensiosamente compases no destinados a ser contados, pasando confusamente de *cinco-cuatro* a *siete-ocho* y *seis-ocho*, con el resultado de sugerir una exuberancia a la manera de Stravinsky, o un caos total. Mientras que todo esto es contrario al espíritu ingenuo del canto primitivo, que no es regular, ni sofisticado, ni anárquico.

El mejor modo está en evitar cada indicación de tiempo, como también, en general los signos de compás; no tener en cuenta las variaciones infinitesimales y representar las pausas irracionales con simples fermatas en vez de con símbolos definidos.

* * *

En el nivel de los Veddah y de ciertas tribus de la Patagonia existe una débil coordinación entre el canto y el ritmo del cuerpo. Pero en un grado evolutivo inmediato, muchos al cantar caen en el imperioso impulso rítmico de nuestro físico, que en su expresión más simple es una infinita secuencia privada de un orden de compases iguales. Una vez tomado conocimiento pleno del confortante estímulo derivado de un compás regular es raro que el hombre cante sin batir las manos, pisar el suelo, o percutir el abdomen, el tórax, las piernas o las nalgas³⁵.

Con el fin de intensificar el efecto, los cantantes primitivos buscaron medios no corpóreos –sonajas, platos, tubos para golpear el suelo y tambores – y con esto crearon la música instrumental.

“No puede haber duda que una especie de obsesión rítmica sea la natural consecuencia de este fracaso; han sido experimentados por el autor muchos casos de contrariedad en el cantar, por parte de los salvajes, que son superados al golpear un par de boomerang. En todo caso funciona de estímulo para un mayor entusiasmo”.³⁶

El individuo no puede escuchar los segundos de su reloj o el sonido del tren sin descomponer la secuencia sin fin de pulsaciones uniformes en una sucesión de pulsaciones acentuadas y no acentuadas. Él ordena el monótono *tic-tic* en una secuencia periódica de *tic-toc* y tiende en general a unir dos de estos periodos para componer una unidad más vasta: *tic-a toc-a*.

Tic-a toc-a es más que un definido fuerte-débil/fuerte-débil; es más un luminoso-débil/oscuro-débil, o brillante-débil/sombrío-débil.

Dos nuevos elementos intervienen en la organización rítmica: el timbre y el tono.

Los instrumentos provocaron este resultado. Los “tubos de percusión” aparecieron a la par en longitudes, dimensiones y entonaciones diferentes; los tambores son golpeados alternadamente con una baqueta o con la mano desnuda, sobre la piel o el marco sólido, o bien sobre dos caras de distinta altura sonora. En Samoa, por dar un ejemplo concreto, “el golpeteo de las esteras resuena como el trote de un caballo, el primero obtenido con ambas varillas, el segundo con una sola –en una marcha trocaica”³⁷.

La marcha rítmica que resulta se debe en primer lugar al personal impulso motriz del ejecutor y depende de las condiciones particulares de la disposición y habilidad, de la edad y del sexo, de la raza y de la profesión. Pero la forma y la posición al tocar los instrumentos son factores igualmente importantes; el ejecutor toca de forma distinta si el tambor es grande o pequeño, vertical u horizontal, suspendido o en posición de caballo de madera, o aún más si pasa del tambor al xilófono o a cualquier otro instrumento. Todos estos elementos convierten el personal impulso motriz en una técnica particular que determina la realización de los ideales musicales. Es el principio que los músicos conocen por la moderna práctica occidental: un organista improvisa en un estilo diferente al de un flautista o al de un violinista; cada instrumento crea su propio estilo³⁸.

* * *

El estilo vocal y el instrumental no se fundían nunca y convergían raramente en la música de los inicios. La melodía no es una concepción abstracta para realizarse indiferentemente con instrumentos o con voces humanas. Ni hubo nunca un instrumento capaz de sonar *cantable*, como en el Occidente moderno. Tocar ciertos instrumentos y cantar textos poéticos eran dos actos separados que no se resolvían en uno; no existe en ninguna lengua primitiva una palabra correspondiente a nuestro término colectivo “música”, que comprendiera ambos³⁹.

Sucede así que la voz destacada por los rígidos golpes del tambor puede elevarse y espaciarse con una libertad ilimitada; tanto que la voz y el tambor siguen sin ningún inconveniente dos ritmos del todo distintos –una notable falta de inconformidad que puede probar y también no probar un sentimiento particularmente intenso. Este sentimiento es muy fuerte en ciertas tribus aborígenes de la India, donde el ritmo cruzado se desarrolla en una verdadera polirritmia: Fox Strangeways escuchó a una pareja de indígenas de la tribu india Panyan cantar alternadamente en un metro de cuatro tiempos mientras un tambor de fondo y un triángulo dividían los tiempos respectivamente en 3-2-3 y 2-2-4 octavos:

ESEMPIO 24. INDIA

secondo Fox Strangeways



En otra melodía de Panyan, los cuatro tiempos de las voces se cruzaban con el golpe de la mano al segundo, al tercer y al cuarto compás; y con el tambor sobre el segundo, cuarto, quinto, séptimo y octavo de los ocho compases con el segundo sincopado⁴⁰.

La aparente sincopatura (no es el caso del ejemplo citado) es a menudo explicado con el hecho de que ciertas poblaciones⁴¹ entienden que el momento del alzamiento del golpe del tambor corresponde a una tensión acentuada, y el golpe, o sea, el acto de la caída, a una plana distensión. Lo que resulta levantando el brazo en el primer y tercer tiempo y dando golpes sobre el segundo y el cuarto –una sincopatura interesante a la terminología occidental, pero que para los indios de Norte América y para otras poblaciones es un ritmo perfectamente regular y común. Tal concepción es posible solo en países

donde el tambor solamente es tocado con baquetas, ya que el brazo es levantado con un cierto impulso. Con tambores percutidos a mano e incluso con la rápida sucesión de golpes con baquetas ligeras, el momento del alzamiento es prácticamente insignificante y el sonido resulta el que llamaríamos golpe *calato* (calando).

V. Polifonía

El prejuicio profundamente radicado, de que la armonía y la polifonía ha sido prerrogativa del Occidente, medieval y moderno, no tiene fundamento. No existe continente, ni archipiélago en el que no se hallen formas rudimentarias de polifonía.

Cuando, en grupos musicales, varios cantantes o instrumentistas siguen la misma melodía, o sucesivamente, o simultáneamente, en realidad ellos se otorgan la libertad de variar los detalles menores.

Una melodía repetida raramente corresponde a su forma original, ni las voces ni las partes de acompañamiento se afinan la una con la otra.

Cada miembro realiza la idea melódica conforme a su gusto, a su habilidad personal y a sus condiciones especiales de sus voces y sus instrumentos. Ninguno se cuida de los choques que casualmente derivan de tales discrepancias ni se interesan en un carácter consonante. Un cantante ágil descompondrá los lentos pasos de tercera de su acompañante en rápidas segundas; una voz menos adiestrada podrá sustituir las notas altas o bajas con una curva o con una interrupción; una falta de aliento podrá causar una intempestiva cadencia entre las partes.

Esta *heterofonía* es ciertamente una forma de colaboración más bien negativa; ni polifónica, ni armónica y en apariencia anárquica. A menudo este atrevimiento tiene su particular fascinación, y quién haya escuchado las ricas y coloridas sinfonías de Bali y Java no negará que, una vez más, esta libertad artística produce positivas fuentes de organización.

* * *

Las octavas paralelas son el inevitable resultado de toda cooperación vocal de los dos sexos y por eso se encuentran en la práctica musical de los pueblos en el más bajo nivel cultural. Primero ignoradas, se volvieron más tarde intencionales. En el mismo nivel de civilización por ejemplo en la Tierra del Fuego y en las Islas Andamán, la diferente altura sonora, entre las voces de los dos sexos, ó entre aquellas más altas o mas bajas del mismo sexo, da lugar a cuartas y quintas paralelas, que se comprueban incluso en nuestra civilización contrariamente a la voluntad de los cantantes.

Sin embargo, la diferente altura de las voces no da razones –o al menos no da razones únicas – de estos paralelismos: en las terceras y segundas paralelas las dos voces tienen prácticamente la misma extensión; no se recurren ni espontánea ni casualmente, y no se puede hablar en verdad de influencia europea.

Las terceras paralelas, particularmente frecuentes en el África Bantú, son a menudo atribuidas a la influencia de colonizadores blancos. Pero esto no puede ser: los instrumentos de cuerdas auténticos y antiguos, construidos en África, son afinados en terceras consecutivas⁴². Un argumento aún mas válido es dado en el uso de terceras paralelas en las islas de Carolina occidental, como una característica frecuente de uno de los más antiguos estilos musicales humanos. El siguiente ejemplo es un canto

ejecutado en la isla de Mogemoc por un coro de once jóvenes y jovencitas. Consiste en solo tres notas separadas por una segunda, sea en la parte superior o en el acompañamiento,

ESEMPIO 25. ISOLE CAROLINE

secondo Herzog

por lo que prácticamente no hay diferencia en las distancias naturales. Las dos partes difieren en un punto: mientras la parte superior comprende dos tonos enteros, la inferior consta de un tono y un semitono. La paralela que resulta tiene terceras mayores y menores alternadas –exactamente como en África y en Europa.

¿Éste será a un nivel más bajo, una raíz de nuestro sentido armónico, embrional y destinado a no madurar?

El más sorprendente tipo de paralela es dado en las segundas de la Carolina Occidental del Archipiélago del Almirantazgo⁴³. Las melodías sobrepuestas en esta continua fricción son en si limitadas a dos o tres notas.

ESEMPIO 26. ISOLE CAROLINE

secondo Herzog

Lo que es probable que explique porque la voz de acompañamiento sigue en tal distancia cerrada; que, como en otros lugares, el mayor o menor cierre de las melodías parece determinar el espacio entre las partes de las dos voces.

Una extraña contraparte es representada en el canto de segundas paralelas practicado en Istria, en el extremo septentrional del Mar Adriático⁴⁴, que una vez más demuestra cuan poca es la diferencia que existe entre la música primitiva y aquella popular europea.

* * *

Los bordones, vale decir las notas *tenutas* arriba o debajo de la melodía, tienen una importancia relativamente escasa en la música primitiva. Una mujer de los Kubu mantiene una nota alta mientras un hombre canta una melodía simple a dos notas⁴⁵, pero estos bordones continuos son raros. En muchos casos estos acompañamientos son intermitentes, como una característica regular o irregular. En una grabación fonográfica efectuada en la isla Lifou, en el archipiélago Lealtad, para los “Archivos de la Palabra” de Paris, el autor halló un breve motivo de tres octavos que llevaban a un *Fa'*, repetido una veintena de veces por un coro femenino, mientras un solista o un segundo coro acompañaba, colocando un *Sol'* frente al *Fa'*.

ESEMPIO 27. LIFOU, ISOLE LEALTÀ

trascritto da Curt Sachs



Los bordones irregulares son más frecuentes; un solo o un coro que acompañan la melodía repiten alguna nota mientras la otra parte sube o desciende, o se detiene en una especie de pausa. En casos similares el acompañamiento, desde el punto de vista técnico, no parece estar fuera del caso fortuito: en una palabra de la verdadera heterofonía.

La *antífona* resultó de las dos formas de repetición, la serial y la simétrica. Y era casi inevitable cuando, en grupos de trabajo, o en grupos de danzantes, dos cantantes en coro o dos solistas, o un solista o un coro, alternados –sea para evitar el cansancio o sea para acentuar el dualismo de alguna pantomima –, combatían fingiendo un cortejo, la lucha entre el claro de luna y la noche oscura⁴⁶.

Si acaso la antífona continuada sin la fuerza reguladora de los movimientos de danza se volvía demasiado monótona, los cantantes impacientes repetían antes de que los otros hubiesen terminado propiamente su parte. El resultado que deriva de esto es un *canone* al unísono.

Una de las mayores, entre las numerosas sorpresas de la moderna musicología es aquella que descubrió que los indígenas de Samoa, y más bien los salvajes Semang de la jungla de Malaca y ciertos Pigmeos de los bosques pantanosos entre los manantiales del Nilo y el Congo, han desarrollado la antífona sobrepuesta en un regular canon vocal:

ESEMPIO 28. MONI, MALACCA

secondo Kolinski



En la isla malesiana de Flores se llega a desarrollar la elaborada combinación de un canon, cantado por mujeres, sobre doble bajo de tónica y de quinta sostenido por hombres. Un desmentimiento más evidente al prejuicio de la “admirable” evolución de las formas simples a las formas complejas, no puede haber.

ESEMPIO 29. FLORES

secondo Jaap Kunst



VI. Conclusión

No obstante tales adquisiciones, la música primitiva se basa en la usanza habitual y el instinto y no sobre el conocimiento. Esta es la debilidad que nada puede superar –ni siquiera la errónea pretensión según la cual por falta de reglas fijadas inteligentemente, los cantantes primitivos se expresaban con mayor intensidad emocional a la de aquellos músicos educados que filtran sus inspiraciones estrechamente adheridas a las reglas y la técnica. Es una pretensión infundada, ya que en la sociedad primitiva la inercia de la costumbre, más inapelable de cuanto pueda serlo un sistema bien compuesto, frustra todo acto espontáneo.

A pesar de estas limitaciones, un hecho ha salvaguardado la posibilidad de desarrollo y perfeccionamiento: el primordial dualismo entre los dos distintos y opuestos estilos de canto.

Uno de los cuales, derivado de la cantilación (silabación entonada), fue *logogénico* o “nacido de la palabra”. Las melodías de este estilo fueron al principio de solo dos notas –que imponían un curso “plano” – y duraban por mucho tiempo en las repeticiones continuas de un escuálido motivo. La evolución fue “agregada”; un número creciente de notas se reunían en *distancias* fijas entorno al núcleo de las dos. Pero aún antes de que esta evolución progresara, salvajes en el más bajo grado de civilización desarrollaron la repetición si fin hasta en la simetría de las frases de respuesta, anticiparon la tónica, inventaron la secuencia, llevaron adelante el canto a más partes e incluso la imitación perfectamente canónica.

El otro estilo, generado de la pasión y del impulso motriz, fue *patogénico*. Sus melodías se movían por “cataratas” privadas de orden, que impusieron una línea *descendente*. La evolución fue *divisiva*: fueron delineadas las octavas, y después las quintas y cuartas, que en vez de un núcleo, formaron una sólida estructura.

Absolutamente superior, la forma *melogénica* surge de la mezcla y de la fusión de los dos estilos fundamentales; y este también fue un proceso inevitable, ya que los matrimonios mixtos, el comercio y la guerra neutralizaron el aislamiento de las tribus individuales y la omnipotencia de la tradición. Fue un estímulo a la comparación, y con la comparación, a la distinción de las características comunes y a aquellas divergentes, de aceptar o refutar. En este continuo reordenamiento, la intuición, el conocimiento y el método científico debieron equilibrar el poder negativo de la inercia y de la imitación.

Pero el proceso mental necesario para pasar de la reproducción mimética a la creación consiente, sobrepasa la capacidad de los primitivos. Se desarrolla definitivamente cuando, con la mezcla de las tribus, en alguna parte de Asia se halla el fenómeno de la llamada “gran civilización”. Gracias a la ciencia, que fue la conquista esencial de la civilización progresista, la música se convirtió en arte.

Fue necesario que los matemáticos expresaran en números y razones lo que parecía existir en un imaginario e inconmensurable espacio. Y porque el análisis y la síntesis son funciones lógicas, fue necesario que la filosofía descompusiera la melodía en simples notas e intervalos para que se reordenaran los elementos en formas siempre nuevas.

Notas

- ¹ Cfr. CARL STUMPF, *Musikpsychologie in England*, in « Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft », I (1885), pp. 261-349; CARLOS VEGA, *Teorias del origen de la música*, in « Sintesis », II (1929), pp. 179-90.
- ² Cfr. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments*, New York 1940, pp. 60-2.
- ³ A. H. FOX STRANGWAYS, *The Music of Hindostan*, Oxford 1914, pp. 44-5.
- ⁴ Trascritto da ERICH M. VON HORNBOSEL, *Musik der Makuschi, Taulipang und Yekuana*, in THEODOR KOCH-GRÜNBERG, *Vom Roroima zum Orinoco*, vol. III, Berlin 1916, p. 436. Cfr. anche CURT SACHS, *op. cit.*, p. 27 sgg.
- ⁵ ERICH M. VON HORNBOSEL, *Die Entstehung des Jodelns*, in *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*, Leipzig 1925, pp. 203-10.
- ⁶ CURT SACHS, *op. cit.*, p. 34.
- ⁷ *Ibid.*, p. 47.
- ⁸ *Ibid.*, p. 48.
- ⁹ CURT SACHS, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929, p. 106.
- ¹⁰ ERICH M. VON HORNBOSEL, *Fuegian Songs*, in « American Anthropologist », n. s., vol. 38 (1936), p. 363. Cfr. anche GEORGE HERZOG, *Musical Styles in North America*, in *Proceedings of the Twenty-third International Congress of Americanists*, 1928, pp. 455-8; A. O. VÄISÄNEN, *Wogulische und Ostjakische Melodien*, in « Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia », LXXIII, Helsinki 1937.
- ¹¹ BENJAMIN IVES GILMAN, *Zuñi Melodies*, in « Journal of American Ethnology and Archaeology », I (1891), pp. 63-92. JESSE W. FEWKES, *A Contribution to Pasamaquoddy Folklore*, in « Journal of American Folklore », III (1890), pp. 257-80. CARL STUMPF, *Phonographierte Indianermelodien*, in « Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft », VIII (1892), pp. 127-44; identico in « Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft », I (1922), pp. 113-26.
- ¹² GEORGE HERZOG, *Research in Primitive and Folk Music in the United States*, in « American Council of Learned Societies », bollettino n. 24, aprile 1936, pp. 1-96.
- ¹³ OTTO ABRAHAM - E. M. VON HORNBOSEL, *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*, in « Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft », XI (1909), pp. 1-25.
- ¹⁴ Cfr. B. I. GILMAN, *Hopi Songs*, in « Journal of American Ethnology and Archaeology », V (1908).
- ¹⁵ ALEXANDER J. ELLIS, *On the Musical Scales of Various Nations*, in « Journal of the Society of Arts », 1885, 27 marzo e 30 ottobre. Nelle biblioteche musicali è più facile rintracciare la traduzione tedesca di ERICH M. VON HORNBOSEL, in « Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft », I (1922), pp. 1-75.
- ¹⁶ Menzionato, p. es., in GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, II, p. 718, s. v. *Interval*.
- ¹⁷ CURT SACHS, *World History of the Dance*, W. W. Norton, New York 1937, p. 182, da A. R. BROWN, *The Andaman Islanders*, Cambridge 1922.
- ¹⁸ Quest'ultimo argomento è stato discusso in G. HERZOG, *Speech-Melody and Primitive Music*, in « The Musical Quarterly », XX (1934), n. 4.
- ¹⁹ GEORGE HERZOG, *Die Musik der Karolinen-Inseln*, in *Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910*, II B, vol. 9, II Coll., Hamburg 1936, nn. 21, 32, 34-6, 70, 73, 83, 85, 86, 89, 93, 94, 96, e p. 340.
- ²⁰ J.^o D. STRELNIKOV, in *Proceedings of the Congress of Americanist 1928*, New York 1930, p. 801. Sfortunatamente i canti Botocudo stampati in questo studio non sono stati registrati fonograficamente.
- ²¹ JAAP KUNST, *A Study on Papuan Music*, Weltevreden 1931, tav. II.
- ²² Cfr. anche ROBERT LACH, *Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur*, in « Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil. Hist. Klasse, Sitzungsberichte », 201-2, Wien 1925.
- ²³ CHARLES GORDON CUMMING, *The Assyrian and Hebrew Hymns of Praise*, New York 1934, p. 73.
- ²⁴ GEORGE HERZOG, *Speech-Melody and Primitive Music*, *loc. cit.*, pp. 460, 464.
- ²⁵ A. H. FOX STRANGWAYS, *The Music of Hindostan*, *cit.*, pp. 20-1.
- ²⁶ CURT SACHS, *World History of the Dance* *cit.*, p. 168 sgg.
- ²⁷ *Ibid.* pp. 24-48.
- ²⁸ JAAP KUNST, *A Study on Papuan Music* *cit.*, p. 63 a.
- ²⁹ CARL STUMPF, *Phonographierte Indianermelodien*, *loc. cit.*, p. 123.
- ³⁰ BENJAMIN IVES GILMAN, *Hopi Songs*, *loc. cit.*
- ³¹ ROBERT LACHMANN, *Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, p. 8, in ERNST BÜCKEN, *Handbuch der Musikwissenschaft* (1929).
- ³² Cfr. A. O. VÄISÄNEN, *Wogulische und Ostjakische Melodien*, *loc. cit.*, p. 3.
- ³³ E. HAROLD DAVIES, *Aboriginal Songs of Central and Southern Australia*, in « Oceania », II (1932) pp. 454-67.
- ³⁴ HEINZ WERNER, *Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter*, in « Akademie der Wissenschaften in Wien, Phil. Hist. Klasse, Sitzungsberichte », CLXXXII (1917), n. 4.
- ³⁵ CURT SACHS, *World History of the Dance* *cit.*, p. 25, e *The History of Musical Instruments* *cit.*, p. 26.
- ³⁶ E. HAROLD DAVIES, *Aboriginal Songs of Central and Southern Australia*, *loc. cit.*, p. 459.
- ³⁷ CURT SACHS, *World History of the Dance* *cit.*, p. 38.
- ³⁸ Cfr. CURT SACHS, *Prolegomena zu einer Geschichte der Instrumentalmusik*, in « Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft », I (1933), pp. 55-8; *The History of Musical Instruments* *cit.*, pp. 26, 37, 52.
- ³⁹ ROBERT LACHMANN, *Zur aussereuropäischen Mehrstimmigkeit*, in *Kongressbericht der Beethoven-Zentenarfeier*, Wien 1927, p. 324.
- ⁴⁰ A. H. FOX STRANGWAYS, *The Music of Hindostan* *cit.*, p. 34.
- ⁴¹ CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* *cit.*, p. 215.
- ⁴² CURT SACHS, *Les Instruments de Musique de Madagascar*, Paris 1938, p. 53.
- ⁴³ GEORGE HERZOG, *Die Musik der Karolinen-Inseln*, *loc. cit.*, p. 274.
- ⁴⁴ LUDWIG KUBA, *Einiges über das istro-dalmatische Lied*, in III. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft 1909, Bericht, pp. 271-6. Cfr. inoltre ERNST TH. FERAND *The 'Howling in Seconds' of the Lombards*, in « The Musical Quarterly », XXV (1939), pp. 313-24.
- ⁴⁵ Cfr. ERICH M. VON HORNBOSEL, *Ueber die Musik der Kubu*, in B. HAGEN, *Die Orang-Kubu auf Sumatra*, Frankfurt a. M. 1908, n. 25, e in « Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft », I (1922), p. 374.
- ⁴⁶ CURT SACHS, *World History of the Dance* *cit.*, p. 155 sgg. NGUYEN VAN HUYEN, *Les chants alternés des garçons et des filles en Annam*, Paris 1934.

Segunda Parte: El Medio Oriente

I. La gran civilización y la música

Una fe inclinada a personificar los procesos evolutivos que no son fundados nunca en una sola persona, y más atraída a los actores creativos dramáticos que a los lentos y simples desarrollos, ha atribuido al arte musical una divina y una mortal deificación.

La Biblia dice de Jubal, hijo de Lamec : *“el padre de cuantos tocan la lira y la zampoña”*. El dios egipcio de la sabiduría Thot tiene el crédito de 42 libros, comprendiendo tratados de astronomía, acústica y música; además de ser considerado inventor de la lira. Apolo, dios griego de la sabiduría, la luz y del orden, tocaba la cítara; mientras el inventor indio del arpa, Narada, nacido de la divinidad del saber, del lenguaje y de la elocuencia era legislador y astrónomo.

Solamente los chinos han sido excepción; se dice que el origen de la música se remonta a un templo lejano y no fue una sola generación la que la creó.¹

A pesar de mitos tan vagos, un hecho resulta claro; la civilización llevó a la música del estado del instinto inmaduro, al nivel de las leyes y la lógica, de la medida y el cálculo. La música fue llamada a formar parte de las artes liberales, mucho antes que los estudiosos alejandrinos la incluyeran en el cuádruplo junto a la aritmética, la geometría y la astronomía; al lado de la triada, gramática, retórica y dialéctica.

La ciencia fundó la teoría y la práctica musical sobre los números y las razones, análisis y síntesis para ayudar a la construcción y afinación de los instrumentos, a la definición de consonancia y disonancia, al ordenamiento sistemático de la melodía y el ritmo; y la invención de la escritura musical.

Sujeta a los números, razones y medidas, la música fue puesta entre los fenómenos de la naturaleza. Fue sometida a la especulación astrológica y mística, pero también al ensayo y el cálculo, fue reclamada por magos, físicos y filósofos. Por esta multiformidad la música influyó en la ciencia, la medicina, la educación; así como en la política, para bien o para mal.

La evolución del género musical es condicionada por la organización de la sociedad típica de la civilización madura: con la división del trabajo, y por lo tanto de las clases y las castas, una actividad pasaba de padre a hijo. Por lo que artesanos, campesinos y trabajadores conservaron lo que más tarde fue llamado canto popular, es decir: la herencia del pasado asociado a un estilo tradicional y por lo tanto ingenuo. La clase superior, al contrario, que pagaba por sus diversiones musicales favorecieron la formación de una clase de cantantes de profesión bien adiestrados e intérpretes capaces de dar diversión y sobresalir, ansiosos de superar a sus competidores. Aún más importante fue la posición de los músicos vinculados a los templos donde se encontraban en contacto con sacerdotes conocedores de matemáticas, astronomía y filosofía, que les ayudaron a dar a la música la base de una teoría del sonido.

Una típica graduación conforme al conocimiento y la ignorancia, a la música como arte y como expresión musical se refleja en el antiguo orden social de los músicos japoneses. En este orden, la primera clase considerada la más alta, comprendía los músicos capaces de leer notas, especializados en música espiritual. La segunda clase era formada por ejecutores de música profana, desprovistos de educación, que, excepto los intérpretes de *koto*, eran ignorantes de notación y pertenecían a la clase social de los mercaderes. La tercera clase era aquella de los ciegos cantantes de música popular. Las mujeres normalmente se tenían en los límites del más bajo estilo musical, incluyendo las jóvenes de sociedad para las que la interpretación musical era parte de la educación. Las más altas entre estas clases de músicos mantenían el privilegio de interpretar un estilo más elevado; ciertas piezas eran parte

de una corporación y no debían ser ejecutados por otros. Los maestros de las corporaciones eran los encargados de asignar los honores a los miembros; por ejemplo dar a los ejecutores de *koto*, el singular derecho de afinar la primera cuerda una octava más abajo.²

* * *

Los más antiguos testimonios de música organizada y ordenada en un sistema son sumerios y egipcios. Textos sumerios del tercer milenio a.C. hablan frecuentemente de música eclesiástica; en el gran templo de Ningirsu en Lagash, había un funcionario que tenía la responsabilidad del coro, otro de la instrucción de distintas clases de cantantes e instrumentistas, hombres y mujeres. Los cuerpos de cantantes de los templos se volvían infinitos: “una docta comunidad, especie de colegio que estudiaba y redactaba la literatura litúrgica oficial. Había... una considerable literatura asociada al templo de Bal en Babilonia. Podemos suponer también que grandes centros como el templo de Shamash en Sippar, de Enlil en Nippur, de Innini en Erech, poseían cada uno, una escuela musical”.³

Sobre la música popular, al contrario, hay poco que hacer con las escenas descritas por pintores y escultores oficiales; todavía aparecen en Babilonia algunas placas y sellos del segundo y tercer milenio a.C.; con pastores que silban o tocan el laúd de caña larga, con gran placer de perros y ovejas.

En su única continuidad, la historia hebrea, se da el mejor cuadro de la evolución que caracteriza el campo de la música. Los templos de los patriarcas y los jueces representan el periodo inicial en el cual la emoción y la libre fusión formaron los modelos de la melodía y el ritmo. Era común que cada uno en Israel cantara, tocara la lira o el tambor, al menos entre las mujeres. Cuando los hijos de Israel pasaron de su tierra árida al mar y fueron salvados de la opresión de los egipcios, Moisés entonó un himno para glorificar al señor y los hombres unieron su voz a la de su jefe, mientras las mujeres respondían en alusión; Saúl y David al regreso de la victoria en la batalla de los filisteos, fueron recibidos con la bienvenida de mujeres que cantaban, tocaban y danzaban. La música llevó al éxtasis a los profetas, expulsó a los demonios del alma de Saúl, cuando David, el pastor, tocó para él. No se hace nunca mención de músicos de profesión.

La música cambió en el periodo de David y Salomón cerca del 1000 a.C. Aparecieron de pronto instrumentos extranjeros, surgidos en Egipto después del 1500 a.C., arpas, cítaras, oboes, címbalos, sistros; la hija del faraón, que el rey Salomón obtuvo por esposa; como se dice en el tratado talmúdico *Shabbath 56b*, tenía en su dote “mil tipos de instrumentos musicales”.

En aquél tiempo Israel comenzó a tener músicos de profesión y a desarrollar una organización musical. Los reyes y reinas mantenían músicos en la corte de ambos sexos, y de las 42,360 que regresaron a Tierra Santa después del exilio babilónico, había entre ellos 7,000 siervos y “200 cantantes, hombres y mujeres”. Sin duda pertenecientes a casas de los ricos.⁴

El rey David fundó el primer cuerpo oficial de músicos, cuando ordenó a Quenanías, el jefe de los levitas “de abastecer a los compañeros que tocaban instrumentos musicales, de arpas, liras y címbalos de ambas formas. De esta manera los levitas le proporcionaron a Hemán, el hijo de Joel, y a su hermano Asaf, hijo de Berequías” y a otros. Tres cantantes tocaban los címbalos; otro el arpa y seis la lira. “Y Quenanías, jefe de Leví, dirigía el canto; siendo hábil como maestro de canto”.⁵ Cuando se introdujo el Arca de la Alianza y los hebreos la pusieron en medio de la tienda que David había colocado para ella y designó a algunos levitas para celebrar frente al Arca del Señor, Dios de Israel: Asaf fue el jefe “con címbalos, nueve levitas con liras y arpas y dos sacerdotes con trompetas”.⁶ Este número fue aumentado enormemente cuando el rey David, antes de morir, se apresuró a preparar el Templo. David y los capitanes de un ejército escogido para el servicio de los hijos de Asaf, de Hemán y de Jedutún, que profetizaban con arpas, liras y címbalos; y el número de los que trabajaban en tales oficios eran de doscientos y tantos” divididos en 24 clases, “dirigidos por un solo patriarca”.⁷

Cuando al fin el rey Salomón estuvo en condición de consagrar el Templo, todos los levitas que eran cantores, además de Asaf, Hemán, Jedutún y los hijos y hermanos dispuestos ordenadamente con

címbalos, arpas y liras, al oriente del altar; y con 120 sacerdotes que tocaban trompetas, sucedía que, cuando éstos y los cantores estaban al unísono, podía escucharse un único sonido de agradecimiento y alabanza al Señor, cuando alzaban la voz con la trompeta, los címbalos y los instrumentos de cuerdas para alabar al Señor: “Porque él es bueno y su gracia eterna; ocurrió en ese momento que el edificio fue cubierto por una nube, verdadera casa del Señor, tanto que los sacerdotes no pudieron continuar a oficiar por causa de la nube; porque la gloria del Señor protege la casa de Dios.”⁸

* * *

Hay una buena descripción de la música cotidiana del Templo al inicio de esta era, en el tratado talmúdico Tamid 7:3-4. Aprendemos como los sacerdotes pasaban la noche, se levantaban temprano en la mañana, se lavaban y cumplían con varios deberes como cocer panes, pulir el altar, prender el fuego sobre el altar e inmolar a la víctima. Es un hecho que pronunciaban la bendición y recitaban: “Escucha Israel” (*Shemá Israel*), los Diez Mandamientos y dos pasajes del Deuteronomio II:13-21 y Números 15:37-41. Al final el gran sacerdote recibiendo solemnemente de los otros sacerdotes, procedía a bendecir y quemar la ofrenda.

“Les daban vino para la ofrenda y el jefe estaba listo en una de las dos esquinas del altar con un trapo en mano; y dos sacerdotes se posaban en la mesa de la gran ofrenda empuñando dos trompetas de plata. Soplaban un sonido prolongado, un tintineo y de nuevo uno prolongado. Cada uno venía a situarse cerca de Ben Arza, uno a la derecha, y otro a la izquierda. Se inclinaban y vertían la ofrenda de vino, el jefe ondeaba la tela y Ben Arza percutía el címbalo y los levitas prorrumpían en canto. Al llegar a una pausa del canto, suenan las trompetas y el pueblo se postra; a cada pausa hay un sonido de trompeta y a cada sonido una postración. Este es el rito completo de una ofrenda cotidiana en el rito de la casa de nuestro Dios. Realizándose nuevamente todos nuestros días”.

“Este era el canto que los levitas usualmente cantaban en el templo. En el primer día se cantaba el Salmo 28; en el segundo el Salmo 48; en el tercero el 82, en el cuarto el 94, en el quinto el 81, en el sexto el Salmo 93, en el día del Sábado se cantaba el 92, un Salmo, un canto para el día que será todo *Sabbath* y reposo en la vida eterna”.

En el coro había al menos 12 cantantes, todos hombres de entre 30 y 50 años, que según un pasaje no muy claro del talmudista Gmara Hullin, habían seguramente cumplido 5 años de ejercicio. Los jóvenes fueron en seguida unidos al coro, en un intento de “poner dulzura al canto”.⁹ En el último periodo del Templo, Hygros ben Leví tenía fama de gran virtuoso; pero su memoria fue tenida en desdén, porque no quería enseñar a otros su extraordinario arte.¹⁰

La orquesta consistía en aquel momento de arpas en número de 2 a 6, de liras que eran 9 ó más; oboes de 2 a 12 y de un par de címbalos.¹¹ En el primer templo que fue destruido en el 586 a.C. no había oboes en su ritual.

* * *

Así como Israel, Egipto conoció una importante provisión de instrumentos y música extranjera. Cuando en el siglo XVIII a.C. habían subyugado al suroeste de Asia, los reyes sometidos mandaron tributos de niñas bailarinas y cantantes con instrumentos extranjeros. En una pintura de la residencia de Amenofis IV en Amarna, se pueden ver, en efecto, niñas en el acto de ejercitarse, en un harem particular que el pintor ha dejado al descubierto como casa de muñecas.

En aquel tiempo la música egipcia sufrió un cambio decisivo. Casi todos los viejos instrumentos musicales fueron dejados aparte. Pero quedó el arpa que se volvió más grande y con más cuerdas, mientras se introdujeron muchos tipos nuevos. Los fuertes oboes sustituyeron a las tenues flautas; liras,

laúdes y crepitantes tambores que fueron importados de Asia. Parece ser que un nuevo estilo de música estridente y excitante se apoderó de los egipcios.

En realidad no hay civilización progresista en la cual la música nazca por sí misma; su vida se funda en un equilibrio sonoro, donde se encuentra la constancia y variedad, tradición e innovación. La constancia es asegurada por la inmovilidad del canto popular y de la conservación consiente de la música litúrgica. La variación es debida a las exigencias de un círculo menos ingenuo de la sociedad, hastiados de artistas que firmemente se atenían al pasado fueron animados a la variación y la renovación.

El germen de la novedad, al mismo tiempo disolvente y fecundo ha estado siempre aportando al campo de la música elementos étnicamente extranjeros. Este internacionalismo es siempre partícipe de una atmósfera mental que no se funda sobre la *raza* según una clasificación fisiológica, sino sobre una asimilación alcanzada a través de prolongadas relaciones debidas a la guerra, al comercio y matrimonios mixtos.

Algo resulta evidente en la región de Oriente. Los egipcios asimilaron de la gente de Mesopotamia y Siria; los hebreos de los fenicios; los griegos de Creta, de Asia Menor y también de los fenicios; el arpa, la lira, el doble oboe, un tambor extendido sobre un telar para la percusión a mano, sonaron tanto en Egipto, en Palestina, en Fenicia, Siria, Babilonia, Asia Menor, Grecia e Italia. Los egipcios llamaron a las liras y tambores con los nombres semitas y al arpa con el término correspondiente a la palabra sumeria que indicaba el arco. Los griegos dieron el mismo nombre sumerio al laúd de cuello largo y adoptaron un vocablo fenicio para indicar el arpa; atribuyeron nombres lidios, frigios y fenicios a varios tipos de instrumentos; pero no ha habido un solo término griego para estos instrumentos, los cuales su origen se ha atribuido repetidamente a Creta y Asia. Ya se ha dicho sobre los instrumentos fenicios y egipcios en Israel.

La música está conectada a los instrumentos; los tambores batidos a mano permitieron el refinamiento del ritmo; el doble oboe, la técnica de la nota *tenuta* de acompañamiento o *bourdon*; el laúd de llaves, la melodía instrumental autónoma. Además los instrumentos han seguido las dislocaciones de su propia música.

Por cuanto se refiere a la melodía, Herodoto afirma de que entre otros curiosos cantos, los egipcios tenían uno que también es cantado en Fenicia, Chipre y otros lugares. “Es muy similar a aquél que los griegos decían compuesto por Lino. Me preguntaba con maravilla de dónde habrían traído el canto de Lino, así como me sorprendieron muchas otras grandes cosas de Egipto”.¹²

Esta relación cosmopolita todavía se limita al Mediterráneo oriental, a Arabia, Mesopotamia e Irán. En tres o cuatro mil años de historia antigua estos países constituyeron musicalmente una provincia en los cuales los prolongados contactos habían creado una mutua comprensión que consentía los cambios musicales. Cuando la Edad Antigua llegó a su fin, la extensa área unida bajo el imperio del Islam continuó formando una provincia bien definida. Ni siquiera la pérdida de Grecia provocó un cambio real en sus fronteras, porque los mahometanos crearon su música sobre fundamentos de la teoría griega.

II. Características generales de los sistemas musicales

No hay fuente directa que revele la naturaleza de la música hebrea, ni sabemos como los cantores de los templos egipcios y babilónicos regulaban sus cantos. Un punto es cierto: dondequiera que una clase más alta de música fuese distinta a una más baja, dondequiera que se respetase la regla oficial de un centro educativo, debía haber leyes y lógica, medida y cálculo. Hemán, Asaf, Jedutún y sus hermanos de Mesopotamia y Egipto al tener el concepto de música “correcta” y “equivocada”, se referían a un *sistema*.

Un sistema es en general, la organización específica de los intervalos musicales, manteniendo un estilo dado, propio de una nación o de una época.

Todos los sistemas son basados en una tendencia que es precedente al sistema: hacer, según una expresión de Herbert A. Popley “un atrevido salto hacia la próxima nota consonante”. En otras palabras la expresión se determina en uno o más de los tres intervalos consonantes que son intuitivos o innatos en el hombre; la cuarta, la quinta y la octava. Esto da a la línea melódica un sólido armazón; acentuando ciertas notas para representar pausa o demora, y de ésta forma evitar que la melodía se pierda en el desorden.

Donde la cuarta hace de fuerza formal, la melodía se establece en *tetracordos*, que es un organismo melódico de la medida de una cuarta, usualmente junto con una o dos notas de menor importancia. Melodías de tamaño mayor con la cuarta como fuerza reguladora se configuran si dos de estos tetracordos se establecen juntos o “conjuntos”, por lo que la nota de contacto pertenece a ambos tetracordos y representa el centro y la nota principal de la *héptada* (serie de siete notas).

Cuando la quinta hace de fuerza formal, la melodía se define en un *pentacordo*, un organismo melódico que tiene la medida de una quinta, habitualmente con una, dos o tres notas agregadas de menor importancia y la principal acentuación sobre la nota final más baja.

Una melodía pentatónica que se encuentra dentro de los límites usuales, no se presenta casi nunca en dos pentacordos, sino bajo el imperioso dominio de la octava, en un pentacordo y un tetracordo conjunto. Esta forma más perfecta de organizar la escala comprende los tres intervalos intuitivos: la octava, la quinta y la cuarta.

Un pentacordo y un tetracordo pueden combinarse de dos modos, que implican distintos o más bien opuestos géneros de equilibrio: los músicos modernos con el conocimiento del dualismo de la iglesia medieval derivados de los estudios de contrapunto los conocen como *auténtico* y *plagal* o derivado. En la combinación llamada auténtica el tetracordo es situado arriba; la nota más baja de la octava se convierte en la *finalis* o tónica, y la quinta al centro de la octava, *confinalis* o dominante. En la combinación plagal el pentacordo está arriba, la final o tónica se pone en el centro, una cuarta del término más bajo, que se convierte en una especie de *confinalis* o dominante, el dórico medieval, por ejemplo, tiene las dos combinaciones:

Auténtica	<i>Re Mi Fa Sol La Si Do Re</i>
Plagal	<i>La Si Do Re Mi Fa Sol La</i>

Esta es una terminología engañosa y debe ser evitada, ya que tiende a considerar a la auténtica como principal, y la plagal como secundaria. En la India la “plagal” *sa-grāma* era la forma fija, y la “auténtica” *ma-grāma* tenía importancia menor, al punto de desaparecer en el Siglo XVI. En Grecia, las escala más importantes, la dórica, la frigia, la lidia, eran de forma “plagal”; las escalas *hypo* la “auténtica”.

La propuesta de estos dos términos aclaró la diferencia real del modo más simple sin contrastar con los tratos específicos que las escalas pudieran tener en los sistemas de varios países:

Quinta vertical para “plagal”
Cuarta vertical para “auténtica”

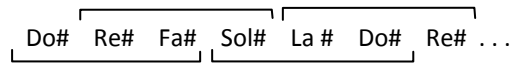
Se supone que todas las notas utilizadas hallaron un lugar definido entre estas dos estructuras fundamentales. Lo que a un tiempo resulta imposible e indeseable. Imposible, porque los cantantes, siguiendo estimulaciones variables e impulsos motorices propios, llenaron la cuarta y la quinta con un número prácticamente infinito de distintos intervalos que nadie podrá, ni querrá codificar. Indeseable, porque la utilidad de muchos instrumentos se basa en la versatilidad, la más grande posible, de pocas notas; vale decir, sobre su selección y normalización (reducción a un tipo común).

Para alcanzar estos dos fines, la organización, que se extiende a cada sistema, se triplica: cuidando el *grado* de altura sonora, el *género*, y la *modalidad*. Podemos dejar a parte los grados de entonación, por si mismos evidentes, e irrelevantes.

Un género denota aproximadamente los indivisibles tamaños (esenciales) de los intervalos usados. El género *diatónico* o *heptatónico* apoyado en tonos enteros y semitonos; el reciente género *dodecafónico* sobre semitonos; el género *pentatónico* sobre terceras menores y tonos enteros, o terceras mayores y semitonos, o combinaciones similares. El tamaño exacto de estos intervalos fueron fijados en lo que los griegos llamaron $\chi\rho\alpha\acute{\iota}$; los generos diatónicos occidentales, por ejemplo, han existido en formas innumerables de temperamento desigual, así como aquellos iguales de los modernos teclados.

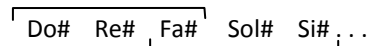
* * *

Un género produce, no ya una verdadera escala, sino al menos un constante ciclo de intervalos sin una altura de entonación definida, sin un principio y un fin. El número aparentemente grande de posibilidades de combinar las dos terceras menores y los tres tonos enteros de la octava pentatónica, se limita prácticamente a dos: no más de una tercera en un tetracordo – o sobre o abajo del tono entero. Las dos posibilidades son latentes en cualquiera de las dos posiciones de los tonos, que como en las teclas negras del piano, dividen las dos terceras menores alternando dos o tres tonos enteros:



Las líneas superiores representan los tetracordos con la tercera abajo del tono entero, las líneas inferiores, con la tercera arriba.

Aunque si los tetracordos son conjuntos en vez de divididos, la *héptada* que resulta aparece dada por los tonos:



En modo similar en el caso del género diatónico o heptatónico sobre tetracordos divididos, implica un semitono para cada tetracordo, en el término superior, o bien en el centro o en el término inferior. En cada uno de estos tres casos, los semitonos son separados alternativamente por una cuarta o por una quinta, por lo que dos semitonos (como las teclas blancas del piano) son separados alternamente por dos o tres segundas. Esta es una disposición sin una altura definida de entonación sin inicio y sin final, que puede ser representada apropiadamente con un círculo.

* * *

El modo se origina, como dirían los matemáticos, cuando el círculo deviene en un “ciclo”. El ciclo – un círculo con una flecha– indica la dirección en la que el círculo gira, según el sentido del reloj, o contrario al sentido del reloj: un modo es ascendente o descendente al menos en su tendencia predominante. El cuadrante es un círculo en el que un punto es acentuado como su inicial: un punto es producto de la selección de una nota de la combinación sin término, como inicial o tónica. Todos los modos de un género, aún cuando siguen la misma secuencia de notas, hallan diversos desarrollos tonales entre la octava, por la diferenciación de la tónica: cada modo implica una estructura y una tensión en sí.

Esto es mejor ilustrado en los modos eclesiásticos, familiares a cada músico que ha atravesado los estudios de contrapunto. Las teclas blancas del piano dan la forma sin fin del género diatónico; el considerado *modo dórico* parte del *Re* y tiene un tono (T) como primer intervalo y un semitono (s) como segundo intervalo; el llamado *modo frigio* comienza en *Mi* y tiene como primer intervalo un semitono y por segundo, uno entero; el *modo lidio* inicia en *Fa* y comienza con tres tonos enteros, el *modo mixolidio* en el *Sol* y comienza con dos enteros:

Dórico	T s T T T s T
Frigio	s T T T s T T
Lidio	T T T s T T s
Mixolidio	T T s T T s T

En otras palabras, los disitintos modos del género se configuran como una serie de octavas en las cuales la nota más baja de cada una es cambiada por turno, para ser agregada a la cabeza de la sucesiva, o viceversa. Para seguir una terminología concisa llamaremos a estas transformaciones *inversiones de términos*.

Es inútil subrayar que tal recorrido o *inversión* es más un recurso teórico que la esencia de la modalidad. La modalidad no nace de la mera abstracción sino de la vida de la melodía, que bajo la influencia mutable de la experiencia emotiva y de la tradición, vinieron fijando los intervalos, tanto mayores como menores.

Desde este punto de vista es mejor proyectar todos los modos de un género en la misma octava (o en una octava y media, como cuando se demostraban los modos auténtico y plagal) de modo que estén todos a la misma altura de entonación y tengan la misma tónica. Aunque las sobre posiciones modales son cumplidas en muchos casos a través de tales proyecciones, algunos tipos de ejecutantes, a causa del limitado número de notas del que dispone la mayor parte de los instrumentos, fueron obligados a coordinar todas las escalas usuales en el más grande número posible de notas comunes.

* * *

Las interpretaciones modales en general son fáciles. Una melodía que alcanza o incluso supera la distancia de una octava, mostrará claramente si el pentacordo está arriba o abajo del tetracordo. Cuando una estructura es determinada como plagal o auténtica, el modo se hace evidente en el tetracordo.

Hay tres tetracordos modales a los que generalmente se les dan los nombres griegos de dórico, frigio y lidio. Mas esto no es recomendable, ya que fueron confundidos en el Medievo, no sabemos con certeza si "dórico" significa un tetracordo con el semitono abajo, como en Grecia, o con un semitono al centro como en la música medieval. En el curso de la obra, se eliminará la impropia denominación medieval, pero añadiendo por seguridad el epíteto "griego" cada vez que usemos los términos dórico, frigio o lidio.

Es más deseable no hacer uso de los términos griegos y proyectar los tetracordos modales y las octavas sobre las teclas blancas del piano, definiéndolos con los nombres de las notas inglesas o con las italianas, que en los países no latinos se identificaban con una posición en la escala más relativa que absoluta. El lidio griego y medieval, y los mayores, son modos de *Do*, porque el semitono está arriba, tanto si el *Do* inicia en un tetracordo ascendente *Do Re Mi Fa*, como si inicia en un tetracordo descendente *Do Si La Sol*; de la misma forma, el frigio griego y el dórico medieval, son modos de *Re*; el dórico griego y el frigio medieval son de *Mi*.

Los otros cuatro símbolos que faltan *Fa Sol La Si* no forman tetracordos iguales y por lo tanto no pueden indicar tetracordos sin riesgo de error. Estos indican los términos del tipo de octava: el griego hipolidio y el lidio medieval son modos de *Fa*; el griego hipofrigio y mixolidio medieval son modos de *Sol*; el griego hipodórico y eolio medieval son de *La* y el griego mixolidio es modo de *Si*.

Si la melodía no alcanza la extensión de una octava, el análisis es a menudo más difícil. Lo esencial es hacer una clara distinción entre melodías tetracordales y melodías pentacordales. En la estructura pentacordal, la tercera es más fuerte que la cuarta.

* * *

Las escalas, indispensables para la demostración de los sistemas, ordenan intervalo por intervalo las notas usadas de un modo a una determinada altura de entonación. En sentido más estricto, van del tono base de un modo a su octava incluyendo todas las notas calificadas y dejando fuera todas aquellas que son debidas a alteraciones casuales o a una modulación.

Los músicos modernos aceptan como base la escala por acordes. Son sujetadas a un proceso analítico que reduce melodías vivas en notas muertas, fuera de las cuales pueden meterse juntas todas las melodías que se quieran. Aceptan como evidente el hecho de que estas notas estén prontas a encontrarse y usarse en una disposición graduada que va del bajo al alto. No podemos darnos cuenta de cuanto son abstractas y artificiosas tales disposiciones, a menos que, investigando sobre música exótica y popular, tratemos de hacer cantar o tocar, a la persona que estamos examinando, aquella escala sobre la cual, según el juicio occidental, se basan sus melodías. Un hombre no influenciado por la civilización occidental se divertirá en el entendimiento de una demanda de este tipo y será ciertamente penoso en la construcción de una escala. “Es curioso” escribe Fox Strangeways sobre un músico Kadar encontrado en India, “constatar cuanto ha sido difícil el relacionar la escala con su instrumento. El músico no tenía la idea que una nota sonara separada; invariablemente él acompañaba con una ornamentación mostrando como esta última era inseparable aún en la más simple de las frases. Alcanzó a entender sólo cuando logró tener los dedos en el orden de sucesión de las notas”.¹³

Para el ingenuo intérprete, una nota sacada del contexto melódico, no tiene más sentido que un pelo suelto del vello de un animal.

* * *

Alto y bajo, son metáforas comunes para todo el mundo. Derivan del impulso y del reflejo motriz. Hasta el día de hoy los indios que aprenden los cantos *Veda*, adoptan para los tres tonos de los cantos la posición de la cabeza; le dan una posición normal para el tono medio, *udātta*; la bajan en la nota más alta, *anudātta*, y la suben en la nota alta *svarita*.¹⁴

La asociación de la categoría espacial de “alto” y de “bajo” con la cualidad del sonido es demostrada inconscientemente.

En Occidente los sonidos con más vibración por segundo son llamados “más altos” y sopranos son voces “altas” y los bajos voces “bajas” la vocal “i” es más alta que la “u”. Los griegos antiguos valuaban exactamente al contrario: la nota más baja de la escala era llamada *hypatē* “alta” y la más alta *nētē* “baja”.

El Oriente semítico tiene exactamente la misma terminología de los griegos. Los gramáticos hebreos definieron a la “o” y a la “u” las vocales más sombrías *hagbāhāh*, de *gavoah*, “alto”; en la escritura hebrea un punto bajo la consonante significa que es seguida de la vocal “i”, si se sitúa sobre, indica que es seguida de “o”. De forma similar los árabes escribían una pequeña línea inclinada bajo la consonante para indicar que es seguida de “i”, mientras que si se pone arriba indica que la consonante es seguida de “a”; llamando *hafḍ* o “débil” al grupo vocálico en “i”, una voz masculina era “alta” mientras que una femenina era “baja”.¹⁵ Análogamente, ellos “saltaban” a una nota más baja, y llamaban a la nota más baja del laúd *bamm* que es “la más alta”. El significado original del término “más alto” en el Oriente semítico no es aquél que entre nosotros ha asumido el de “altura mayor”; sino “más alto”, así como las cañas más altas del órgano producen sonidos más bajos.

III. La música en el antiguo Medio Oriente

Al menos entre las pinturas y esculturas egipcias la música puede ser vinculada con las escenas en las cuales los artistas aluden a la vida de los grandes personajes para mostrar y subrayar la alegría del pueblo. Banquetes con cantantes, músicos y bailarines son vistos con mucha mayor frecuencia que las ceremonias religiosas.

Artistas inclinados tienden el arpa o soplan los instrumentos de aliento, mientras los cantantes se sitúan al frente y un corifeo bate las manos a tiempo. Muchos de estos grupos son verdaderas orquestas; existe un relieve donde hay siete arpas y siete flautas. Esta es una prueba importante, ya que se supone que en muchas escenas los artistas habían reducido el número de componentes, únicamente por razones de espacio. Naturalmente, las orquestas instrumentales, sin participación de cantantes, todavía no eran contempladas.¹⁶

Entre los instrumentos principales, estaba el arpa, a menudo adornada artísticamente. No sabríamos como eran afinadas si no fuera por una sola palabra descubierta de una fuente inesperada: "*Antigüedades judías*" de Flavio Josefo, historiador y general hebreo, escrita en el siglo I d.C., en la cual el arpa egipcia viene definida como *organom trigonon enarmonion* usado por los arpistas del templo (*hieropsaltai*). El arpa egipcia era por lo tanto enarmónica.

Es un testimonio aún no esclarecido. El tertracordo enarmónico, como lo entendían los griegos, era compuesto por una tercera mayor y un semitono; el término se refiere también a una héptada de estos dos tetracordos conjuntos; o una octava de dos tetracordos disjuntos. En una época más tardía los griegos separaron el semitono en dos microtonos; pero esta variación "moderna" no es considerada en los relatos de tradición milenaria de los templos griegos. En consecuencia la escala era aproximadamente, *La, Fa, Mi, Do, Si*, con tantas repeticiones de octavas más altas o más bajas que permitiera el número de cuerdas.

Lo que significa que los egipcios tenían la misma escala arcaica que los griegos consideraban como el género más antiguo y que los japoneses han mantenido hasta el día de hoy.

En cuanto a la lira que aparece en Egipto en el siglo XV a.C., o sea, alrededor de doce o trece siglos de la primera aparición de las arpas en los relieves esculpidos, difícilmente puede suponerse que habían seguido el mismo género de tercera mayor pentatónica. Josefo llamó explícitamente enarmónicas a las arpas, más no a toda la música egipcia. Por lo tanto la afinación de las liras que conocemos de la Grecia antigua, como en las modernas Nubia y Etiopía, estaban sometidas al género pentatónico normal de tercera menor, o sea, *Mi, Sol, La, Si, Re*, continuando en sentido ascendente o descendente, según el número de cuerdas.

No se duda en asegurar que los antiguos arpistas e intérpretes de la lira debían de afinar al oído, al igual que los modernos músicos en la afinación del arpa, piano y órgano; y al oído, se aplica a las tres medidas innatas: los intervalos de octava, quinta y cuarta. Iniciando en una nota media que convenía a la voz del cantante, los antiguos músicos debían haber afinado la otra cuerda a la altura de su quinta; una cuarta debajo de ésta formaba la segunda sobre el tono inicial. O bien se procedía en el otro modo: una cuarta sobre y una quinta debajo de esta daba la segunda bajo el tono inicial. Esto no es propiamente un círculo o un ciclo de quintas como generalmente es definido, sino un continuo movimiento cíclico, en subida y bajada como *do sol re la*. El principio cíclico sería una expresión concisa y apropiada para aquella menos formal del principio de "*subir y bajar*" (*su e giù*).

* * *

Los instrumentos de aliento seguían una regla distinta. Su escala se fundaba en la posición relativa de los huecos para los dedos; y esta disposición era determinada por su longitud, o sea, la distancia se calculaba en pies y pulgadas y no en base a un criterio musical. Se explica el principio general en la *"Historia de los instrumentos musicales"*¹⁷ y no es necesario extenderse en particulares, salvo los que se refieren al punto central: "La mayor parte de los instrumentos de aliento sean primitivos o más evolucionados, tienen los agujeros para los dedos en puntos más o menos equidistantes. Pero tal equidistancia quita absolutamente la posibilidad de producir cualquiera de las escalas musicales sin que la nota venga arreglada mediante el tamaño de los huecos, el respiro, la disposición de los dedos, o cualquier otro medio particular".

Desafortunadamente los muchos instrumentos de aliento representados en obras de arte egipcias y sumerias, no son lo suficientemente claros para consentir sus medidas. Pero un suficiente número de instrumentos reales que han sido llevados a la luz en estos dos países pueden dar estos datos.

De dos flautas egipcias halladas en una tumba del Imperio Medio (c. 2000 a.C.)¹⁸, una de 95 cms de largo, aunque tallada sin mucho cuidado, tiene los agujeros a 10, 11 y 13 quinceavos de su longitud; y la otra, de tal solo 90 cms, tiene agujeros a ocho, nueve y diez doceavos. "teóricamente" la escala de la primera flauta es 15:13, 13:11 y 11:10, o bien 248-289-165 centésimas; y la segunda flauta 12:10, 10:9 y 9:8 o bien 316, 182, 204 centésimas. Ambas tienen la extensión de una quinta (702 cents) y la más pequeña era subdividida a modo de formar exactamente un pentacordo pentatónico. En realidad la suficiente longitud de los huecos y la interferencia de la caña bajo los mismos reducían la nota más de la deseada, la nota más alta todavía era baja, porque una parte más larga del instrumento interfería en la altura teórica.

De la antigua Sumer (c. 2700 a.C.) hay dos delgados oboes conservados en el Museo de la Universidad de Filadelfia. Uno con cuatro agujeros está roto y no podemos considerarlo, el otro con solo tres hoyos está concebido con las relaciones 10:9:8:7, es decir aproximadamente en tonos enteros (182-204-231 centésimas).

Los instrumentos de aliento egipcios de los últimos dos milenios antes de Cristo no son sustancialmente distintos. No obstante la variedad de las formas y a pesar del deterioro y las limitaciones inevitables en un material tan delicado, el principio de división en partes iguales es evidente. Los intervalos de hoyo a hoyo corresponden aproximadamente a tonos y semitonos, y la posición del hoyo más alto, al centro de la mitad inferior del instrumento indica que estos oboes, bastante delgados para conseguir sonidos de fondo, producían normalmente la octava más alta, y acentuando al soplar, la quinta superior.¹⁹

* * *

La división en partes iguales, principio normal para la disposición de los agujeros en los alientos, requiere todo tipo de compensaciones para ser musicalmente aceptable. En las cuerdas, al contrario, la equipartición resulta una base sonora para la generación de sonidos que puede explicarse natural y científicamente.

La división de la cuerda, innecesaria en el caso del arpa en el que hay una sola cuerda "abierta" (al aire) para cada nota, era necesaria cuando todas las notas debían producirse en una ó dos cuerdas con cambios inmediatos de la longitud de las vibraciones. Lo que se lograba tendiendo la cuerda por un breve lapso a lo largo de una tabla contra la cual se apretaba con un dedo de la mano izquierda, de tal modo que se recortara la longitud de vibración de la cuerda. En estas marcas, la mano era guiada por "llaves" que en el antiguo Occidente eran nudos atados en torno al teclado o trastera en puntos estables. Los instrumentos que consentían de trastes llegaron por primera vez a Egipto de Asia en el siglo XV a.C. junto con los oboes. Pertenecían a la familia de los *laúdes largos* en los cuales el mástil era mucho más largo que su propio cuerpo.

El testimonio más antiguo del uso de trastes es dada en una pintura mural en la tumba de Nakht en la egipcia Tebas (XV a.C.) donde es representada una mujer que toca un laúd de Asia Occidental con 9 llaves sobre un largo cuello. Las llaves (trastes) claramente delineadas es un estímulo que tienta la imaginación, así como Erich M. von Hornbostel intentó medir la distancia entre los nudos y traducirla a centésimas musicales²⁰. Parece todavía que el eminente estudioso se encuentra muy lejos de la interpretación ya que la obra de arte egipcia, aunque dotada de espléndida exactitud, no se puede esperar que sostenga una complicada prueba matemática. Por otra parte la escala de Hornbostel se apoya sobre un error evidente. El primero y más alto traste indica un punto de ataque solo en los instrumentos con un perno que se encuentra en el teclado a un cierto ángulo como en el violín moderno, en el cual un pequeño relieve de ébano al final superior de la trastera señala el inicio de la sección vibrante de la cuerda. En el laúd egipcio no había pernos ni casquete separados. En consiguiente, las cuerdas eran simplemente unidas a cuerdas amarradas al término superior del mástil, requiriendo la primera de las llaves para levantar la cuerda del teclado y permitir la libre vibración; por lo tanto la superficie sonora comienza en la primera llave, y es la segunda llave la que señala el primer punto de ataque del dedo. Por lo que resulta un cuadro distinto. La cuerda es dividida en dos mitades; la mitad superior se divide nuevamente en tres y en cuatro; el primer cuarto es dividido en dos, y un quinto cuarto se divide más allá del centro de la cuerda. Así las llaves siguen dos progresiones aritméticas sobrepuestas, una en sextos, y la otra en octavos respecto al total, constituyendo una escala en la que al menos el tetracordo más bajo es cromático. Un examen más detallado sería hipotético, tanto más que en los instrumentos de "llaves" la altura de sonido no varía en proporción del todo exacta al tamaño de la superficie sonora. Sin embargo se demuestra válido el principio general que dice que no es el oído sino la partición de la cuerda la que establece la escala.

Esta equipartición de los laudes no es aislada. Un largo laúd preislámico de Bagdad tenía la cuerda dividida en 40 partes iguales²¹, en las que sólo las 5 superiores eran usadas y señaladas con llaves. Ya que las secciones ocupaban un pequeño espacio conforme a la longitud total, las distancias tonales eran prácticamente cuartos de tono iguales.

Ejemplos más tardíos de divisiones en 12 se basaron en el vecino Oriente, ya que 12 es el común denominador de las fracciones que designan a los tres intervalos innatos: la octava 1:2, la quinta 2:3 y la cuarta 3:4. Pitágoras, según la "*Isagoge*" de Gaudencio divide su *canone* o monocordio en 12 partes. En el siglo II. A.C. lo siguió el griego-egipcio Ptolomeo cuando adoptó el tetracordo *diatonikòn homolòn*, producido por las llaves, cero, uno, dos y tres de una cuerda de laúd dividida en 12 partes iguales: 11 doceavos resultaban 3/4 de tono, 10 doceavos una tercera menor y 9 doceavos una cuarta. El teórico árabe Safi al-Din describe exactamente el mismo principio hallándolo consonante y muy aplicado²². En efecto es mantenido como base de muchas escalas islámicas.

* * *

Dividir una cuerda en partes iguales no fue el único sistema, ni siquiera el más usado. Efectivamente las 12 partes iguales en cualquier medida satisfacían musicalmente a las que consentían la octava exacta (12:6) la quinta (12:8), la cuarta (12:9) y tercera menor (12:10). Las otras razones (12:11 y 12:7), al contrario, eran musicalmente insatisfactorias.

En consecuencia, los laudistas hicieron lo que los instrumentistas de aliento no habían osado: sustituyeron la inapropiada progresión aritmética de las llaves de distancias iguales entre los sonidos, con una progresión geométrica de distancias proporcionalmente crecientes. El ataque a la mitad, a un tercio y a un cuarto de la longitud total resultaban respectivamente los tres intervalos principales; y aceptaban un quinto de la cuerda para determinar la tercera mayor, y un sexto para la sexta menor.

Llamamos *divisivo* tal victorioso principio.

Tanto el principio divisivo como el ya discutido principio del *arriba y abajo (cíclico)*, siendo en sí naturales, producían una escala "natural". Pero solo la octava, la quinta, la cuarta y algunos tonos

enteros concordaban; en la escala divisiva la tercera mayor es más pequeña y el semitono más grande, mientras el tono entero asumía dos diferentes tamaños.

Pocas fracciones mostraban fácilmente la proporción. El primer tono entero, por ejemplo *Do-Re* se encuentra (ateniéndonos al principio cíclico) sustrayéndole una cuarta a la quinta, o sea *Do-Re* es *Do-Sol* menos *Re-Sol*.

Lo que se obtiene dividiendo la razón de la quinta 3:2 por la razón de la cuarta 4:3, el resultado, (según la regla de la multiplicación cruzada de la fracción) es 9:8 para el tono entero.

El tono entero que sigue *Re-Mi*, todavía representa la diferencia entre la mayor *Do-Mi* (5:4) y el tono entero encontrado (9:8), o bien dividiendo las razones da 40:36 ó 10:9. Es un tono más pequeño del entero *Do-Re*.

Esta distinción entre tonos enteros es imposible donde la escala contiene un ciclo de quintas y de cuartas; caso en el que cada tono entero resulta de una quinta ascendente (*Do-Sol*, *Re-La*, etc) y de una cuarta descendente (*Sol-Re*, *La-Mi*) y por eso invariablemente es 9:8.

Por lo tanto en el ciclo de quintas y cuartas la tercera menor no sigue la razón 5:4 como en el sistema divisivo, pero (agregando dos tonos enteros iguales) si se multiplica 9:8 x 9:8 se obtiene 81:64, que sobrepasa la razón divisiva 5:4 o sea 80:64 por el llamado *comma didimiano* (sintónico).

En conclusión, el distinto tamaño entre las dos terceras mayores implica una diferencia de tamaño también entre dos semitonos de los dos sistemas, siendo el semitono la diferencia entre la cuarta (*Do-Fa*) y la tercera mayor (*Do-Mi*). Ya que la tercera divisiva es más pequeña, el semitono resultante de cuando es sustraído de una cuarta debe ser más grande:

Principio del Arriba y abajo
Principio Divisivo

Tono mayor	Tono mayor	Semitono
Tono mayor	Tono menor	Semitono

Los equivalentes en centésimas para los intervalos derivados de los dos sistemas son:

Quinta perfecta	702				
Cuarta perfecta	498				
Tercera mayor	<table> <tr> <td>{ Cíclica</td> <td>408</td> </tr> <tr> <td>{ Divisiva</td> <td>386</td> </tr> </table>	{ Cíclica	408	{ Divisiva	386
{ Cíclica	408				
{ Divisiva	386				
Tercera menor	<table> <tr> <td>{ Cíclica</td> <td>316</td> </tr> <tr> <td>{ Divisiva</td> <td>294</td> </tr> </table>	{ Cíclica	316	{ Divisiva	294
{ Cíclica	316				
{ Divisiva	294				
Tonos enteros	<table> <tr> <td>{ Cíclica y divisiva</td> <td>204</td> </tr> <tr> <td>{ Divisiva</td> <td>182</td> </tr> </table>	{ Cíclica y divisiva	204	{ Divisiva	182
{ Cíclica y divisiva	204				
{ Divisiva	182				
Semitonos	<table> <tr> <td>{ Cíclica</td> <td>112</td> </tr> <tr> <td>{ Divisiva</td> <td>90</td> </tr> </table>	{ Cíclica	112	{ Divisiva	90
{ Cíclica	112				
{ Divisiva	90				

* * *

Una evidente e inesperada prueba de este contraste entre el principio divisivo y el cíclico es dada en la concepción músico-cosmológica que había en Babilonia (de la que habla Plutarco cerca del 100 d.C.)²³ y en China; y que, semejante a otros aspectos, denota una ligera divergencia. Ambas civilizaciones acordaron los intervalos entre las cuatro estaciones del año y los más simples intervalos musicales. La notación (iniciando por ejemplo en *Do*) en sentido ascendente es la siguiente:

CHINA		BABILONIA
	<i>Do'</i>	Estío
Invierno	<i>Sol</i>	Invierno
Otoño	<i>Fa</i>	Otoño
Estío	<i>Re</i>	-
Primavera	<i>Do</i>	Primavera

Por lo que existe una concordancia, excepto por la posición del verano que creo puede ser esta: la disposición china sigue un ciclo de quintas y cuartas (*Fa, Do, Sol, Re ó Re, Sol, Do, Fa*) mientras que la babilónica hace la división en un sonido base (1:1), en la octava (1:2), en la quinta (2:3) y en la cuarta (3:4).

Así, la misma idea filosófica se invierte, con la diferencia que caracteriza a cada uno de los sistemas, el principio del “arriba y abajo” en China, sede típica del ciclo de quintas y cuartas, y el principio divisivo que hallamos en Babilonia, la más antigua patria del laúd alargado con trastes.

* * *

Es absolutamente excluida de nuestro punto de vista la idea de que los sonidos parciales o “sobretonos” (o armónicos) fueron convenidos como puntos naturales de paso para la formación de la escala, una idea absurda de algunos estudiosos que intentan juntar este problema a una teoría aceptada. Por el hecho de que esto se manifestaba en las notas de los instrumentos de aliento tocadas con más fuerza, constituidos más bien por la medida sonora más aproximada; los cuernos de animales salvajes e instrumentos de caña producían octavas y quintas sensiblemente falsas, y también instrumentos más elaborados y progresistas se fundaban sobre mayor o menor tamaño de los agujeros. Los sonidos *parciales* en el sentido propio de la palabra, o bien las “con-vibraciones”, los armónicos de una nota tocada o cantada, son escuchados difícilmente y raramente fueron considerados antes del Medioevo Tardío. En la India el teórico Sārngadeva descubrió el segundo armónico, o sea la octava con armónico, no antes del siglo XIII y debieron pasar 300 años antes de que Rāmāmātya escuchara los armónicos superiores y los utilizara en la disposición de los trastes de la *vinā*.²⁴ Es inadmisibles la idea de que los músicos de la antigüedad, más bien de la época primitiva, hayan tratado con nociones de la octava, la quinta, de la cuarta, de las breves vibraciones del arpa pellizcada o de las cuerdas de la lira.

Ciertamente estos “armónicos” eran perfectos y representaban los intervalos ideales de todos los sistemas, al menos hasta la cuarta. Pero fueron así por el hecho de que derivaban exactamente de la misma vibración de la mitad, de la tercera y de la cuarta parte de la cuerda como las notas producidas sobre el esquema del principio divisivo. Representaron, en resumidas cuentas, un fenómeno no original sino paralelo.

* * *

Los cantantes representados en las pinturas egipcias se llevan la mano izquierda al oído izquierdo en un gesto habitual y muy similar a las imágenes de templos orientales antiguos y modernos; la arruga particularmente visible entre las cejas indica el canto nasal de una garganta probablemente muy comprimida. El gesto del brazo derecho es también muy extraño: los cantantes se comunican con los acompañantes alargando hacia afuera el antebrazo y cumpliendo pocos gestos que se repiten constantemente; volviendo hacia arriba²⁵ la palma o el pulgar²⁶, tendiendo el pulgar contra el índice²⁷, o volviendo o doblando la palma hacia el brazo.²⁸

Es exactamente lo mismo que se ve en la India: los cantantes hindús marcan silenciosamente el tiempo levantando el antebrazo, doblando la palma hacia arriba y hacia abajo, y alargando o recogiendo los dedos.

El uso de marcar el tiempo se puso en práctica de otro modo en Egipto: la tumba de Amenemhêt en Tebas (poco posterior al 1500 a.C.) representa a un director, al frente de los instrumentistas y dirigiéndose a ellos, marca el tiempo con el talón derecho, y une y arroja los dedos índices y pulgares.²⁹

Esto se halla paralelamente en India; los directores llevaban los pulgares contra los índices y los sacudían, con la mano derecha, con la izquierda, o con ambas.

Las melodías de los cantantes todavía no pueden deducirse de las pinturas murales. En Egipto y en Sumeria, la música vocal (como en otros lugares) fue relacionada bastante poco con la rigidez de los sistemas; la libertad concedida a los que cantaban sin acompañamiento, eliminaba el problema de la gradación, pero no el de los modos. De los instrumentos no se puede sacar ninguna deducción más que de la remota idea de los estilos vocales del antiguo Oriente. Sin embargo hay diversos medios indirectos para aproximarnos.

* * *

La música hebrea es la mejor introducción al estilo vocal del antiguo Medio Oriente, porque, no obstante las variaciones inevitables, se ha visto sin interrupción por cuatro milenios.

La música hebrea antigua nunca fue escrita: las melodías eran transmitidas oralmente de generación en generación. Abraham Idelsohn, profesor del "Hebrew Union College" en Cincinnati ha abierto una vía indirecta a la música antigua de Israel: encontró los duplicados de muchas melodías gregorianas en remotas comunidades hebreas de Yemen, de Babilonia y de Persia, que fueron separadas de Palestina y del desarrollo de la música ritual hebrea que siguió a la destrucción del Primer Templo (587 a.C.) y del exilio babilónico. Por lo que estas melodías habían estado en uso en la "madrepatria" antes del 600 a.C. Somos menos afortunados para otras melodías. El pueblo judío se dispersó durante 25 siglos, separados en tres grupos: los orientales en el medio Oriente; los sefardíes en todo el Mediterráneo, y los askenazíes en el resto de Europa.

Sus melodías son del todo diversas; ni siquiera las partes más esenciales del rito musical concuerdan (como sucede en las dos versiones ambrosiana y gregoriana de la música eclesiástica católica). Pero el estilo fundamental es el mismo y por eso debe constituir una antigua herencia de los templos precedentes a la dispersión.

* * *

La antigua herencia es mejor conservada en la liturgia de los hebreos orientales que han vivido sin interrupción en el Cercano y Medio Oriente, y que nunca han dejado entrar melodías profanas en la sinagoga y en las que los cantores improvisan. Ciertamente tales inmovilidades conlleva el riesgo de la decadencia. Mas los hebreos de Yemen, de Persia, de Mesopotamia y de Bukhara parece que no han degenerado. De otra forma los cantos litúrgicos no serían tan sorprendentemente parecidos a las melodías de los sefardíes distantes a miles de kilómetros. Así es que debemos dirigirnos a los hebreos orientales para responder a nuestras demandas.

En un punto importante, todavía, los hebreos orientales se comportan distinto, no solamente de los antepasados, si no de la mayoría de los cantantes arcaicos: su canto litúrgico es privado de acompañamiento. (Aunque Joshua Bloch había llamado la atención sobre el hecho que, en la sinagoga de Bagdad se tocaba en el siglo XIII música instrumental en los días intermedios entre las fiestas de Pascua y de los Tabernáculos).³⁰

La Biblia ofrece muchos testimonios sobre la inseparabilidad del canto y del sonido. “Junto a los ríos de Babilonia los exiliados colgaron en los sauces sus liras. ¿Cómo cantaremos cánticos al Señor en tierra de extraños?”. Es retomado en las Crónicas y en los Reyes, lira y arpa son llamadas *klē shîr*, “instrumentos de canto”, o *Isharîm* “para los cantantes”.³¹

En el antiguo Egipto todos los cantantes solistas representados en pinturas o relieves, son acompañados, o sentados frente a acompañantes a los que dirigen con gestos expresivos. Los cantantes sumerios no aparecen casi nunca sin instrumentos;³² y dejando por un momento el mundo occidental, pensando en las palabras del chino Tsai Yü’s: “Los cantantes no cantaban sin acompañar la palabra con las cuerdas, ni tocaban instrumento de cuerdas sin cantar”.³³

Es difícil decir porque existía tal concesión obligatoria y porque es menos vista en los hebreos orientales. ¿Fue la evolución general, avenida en todo el mundo de la compleja ejecución, comprender palabra, canto, sonido, danza, recitación como expresiones diferenciadas?

¿Cómo cantaban los antiguos hebreos? ¿Gritaban realmente hasta el extremo límite de la voz? Algunos estudiosos han tratado de hacer creer que en verdad fuese así, refiriéndose en particular a numerosos salmos que citan orar cantando muy fuerte. Pienso que estos se refieren a traducciones en vez de a los originales hebreos: incluso el alma que, en el Salmo 42 según Lutero *schreiet* (gritaba ó bramaba) a Dios como el ciervo *shreiet* (gritaba) a los arroyos, en el original en realidad es *jadea o resopla*. Solo el verbo *zā’aq* en el Salmo 22:5 puede significar realmente “gritar”.*

En realidad el canto fuerte representa la expresión normal de fervor acordado con la idea primitiva de que la atención divina seguía más la expresión impetuosa que aquella más contenida. Cuando la madre de Samuel, Hannah, fue a Shiloh a pedir por su hijo en el Templo del Señor “Sólo sus labios se movían, pero su voz no se escuchaba y el Elí la tuvo por ebria”. La oración en silencio todavía no era practicada. No antes del siglo II a.C. en el Libro de los Macabeos se describe dos veces a los hebreos en el acto de alzar altos gritos al Eterno.

El Cristianismo presenta ejemplos análogos. El abad Pambone vivió en Egipto en el siglo IV, donde golpeó a un monje que se encontró en una iglesia o en su celda, porque “alzaba la voz como un toro”; todavía hoy los sacerdotes cristianos de Etiopía cantan en voz alta hasta alcanzar el punto de éxtasis completamente exhaustos.³⁴

La violenta y antropomórfica idea de que el oído divino fuese más abierto para los que mayormente gritasen, fue un contraste con el elevado judaísmo de los profetas. Cuando en el Monte Carmelo los sacerdotes paganos gritaron invocando a Baal, el profeta Elías se burló gritándoles: “Griten fuerte, porque él es dios, quizá esté orando, o tiene algún trabajo, o va de camino; tal vez duerme y hay que despertarlo”.³⁵

La liturgia arcaica practicada hoy no da otras demostraciones. La comunidad yemenita acentúa solamente algunos Amén, la Qdusha (Santo) y la Gran Bendición. Se requiere a un cantante de voz dulce y expresiva más que potente y que cante de pecho. Siendo preferidos los tenores.³⁶

A pesar de todo es verdad que los Yemenitas así como los hebreos persas, producen notas más agudas a medida que aumenta el frenesí del rito.³⁷

La disciplina del coro es excelente en la comunidad yemenita: todos los hombres y los niños (no las mujeres) se unen en los cantos de la comunidad, llevando una breve práctica de las melodías de la sinagoga y cantan realmente al unísono; el ritmo es exacto y nunca demasiado rápido o demasiado lento.

El estilo melódico es de una simplicidad absoluta. Los yemenitas cantan el Libro de Ester rapidísimo, sus dos notas se dividen de un pequeño tono entero (191 centésimas), mientras que usan tres notas para los tres poemas líricos del Pentateuco, del Libro de Job y para seis tratados de la Mishna del Talmud. Los estudios de Idelsohn han datado 469, 533 y 566 vibraciones para estas tres notas, la media de las cuales, *Do’* hace de final, mientras las otras dos permanecen respectivamente un tono entero más largo abajo y un semitono normal arriba.

Aunque en melodías más elaboradas la extensión no supera una sexta; no recurren a disposiciones pentatónicas. Así la música hebrea en su forma más antigua es en último análisis “agregada” En el sentido en el que hablamos en el último capítulo de la primera parte (p.13-17).

Una melodía que alcanza o supera la extensión de una cuarta se dispone en un tetracordo de uno de los tres géneros diatónicos. El lidio griego se usa para los temas lamentosos, como las Lamentaciones, el Libro de Job, y las Confesiones de los Pecados, mientras le frigio para un fervor apasionado. El tetracordo dórico es lírico y solemne; el padre de la Iglesia Clemente Alejandrino, que vivió en Palestina en el 202, cita a Aristóxeno como defensor de la semejanza entre los Salmos de David y la armonía dórica.³⁸

ESEMPIO 30. EBREI BABILONESI

secondo Idelsohn



* * *

El Talmud desprecia los que leen la Santa Escritura sin melodía y estudian la palabra independientemente del canto. El rito, basado en la lectura de los libros sagrados, lleva una dirección musical en la que el canto del oficiante se alternaba con los de la comunidad. Entre ambas formas fue la llamada “cantilación”(recitación derivada de la manera hebrea de cantar los textos en prosa de la Biblia) la cual no tenía la estancada monotonía de las lecciones cristianas sino la noble fluidez de las melodías gregorianas.

Faltan dos páginas

Esta es la cantilación del verso del Éxodo 12:21 “Entonces Moisés llamó a todos los ancianos de Israel”. (En la interpretación de un cantante babilónico).

ESEMPIO 33. EBREI BABILONESI

secondo Idelsohn



Cada palabra de este verso tiene su motivo ya formado: *vayigrā* “llamó”, es cantado al *Merkha* (alargando), *Moshe* al *T'viv* (roto o cortado), *lcholziqnē* al *Merkha* (alargamiento), *Israel* al *Tipchā* (longitud de la mano). De eso resulta una melodía sorprendentemente natural, fluida y convincente: el compositor de las cantilaciones lejos de ser un remendador se podría comparar a un ingenioso jardinero que dispone dos docenas de flores de diversos tamaños en ramos siempre nuevos. O bien, en un modo más apropiado, puede confrontarse con un maestro de danza del Renacimiento que más allá del repertorio limitado de *pas simples*, *pas doublés*, *reprises* y *branles* creó un número infinito de *basses danses*, *satarellos*, y *ballos*.

* * *

Para mantener la tradición en los tiempos críticos del primer milenio de esta era, los judíos sabios de Babilonia y Palestina adoptaron no solo las notas punteadas y el guión, que puestos sobre o bajo las consonantes indicaban la vocal que seguía, no trazados anteriormente, sino que inventaron otros símbolos especiales para asegurar una correcta aplicación de la melodía. La tradición fue denominada *Masorà*; los estudiosos que tenían el mismo papel que los gramáticos alejandrinos del mundo griego, fueron conocidos como masoretos y los signos vinieron siendo masoréticos.

Los símbolos melódicos de los hebreos babilónicos eran la inicial de los nombres con los que eran conocidos los tropos: la letra *tau* indicaba al tropo *tvīr*; la letra *yod* significaba la “pausa” *yetiv*; la letra *zāin* indicaba la “subida” *zāqqf* y así por el estilo. Eran señalados sobre los correspondientes signos vocálicos que, contrario al uso normal, eran escritos sobre las consonantes.

La notación babilónica con letras fue siendo abandonada y generalmente reemplazada por los posteriores símbolos palestinos o “tiberinos” constituidos por acentos, puntos, guiones, algunos puestos sobre y otros bajo su correspondiente sílaba.

Los anteriores acentos alfabéticos babilónicos llaman la atención en otro escrito babilónico, con antigüedad de un milenio ó quizá más, que provoca la duda de que hubiese caracteres musicales. Unas sesenta letras, o más bien sílabas cuneiformes aparecen en los márgenes de la placa de arcilla sobre al que está escrito el mito babilónico de la creación del mundo, en dos lenguas, sumerio hierático y en semítico popular. Están dispuestas en líneas de tres, de cuatro y de cinco por cada renglón del texto:

<i>me</i>	<i>me</i>	<i>kur</i>	<i>kur</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
<i>ku</i>	<i>ku</i>	<i>lu</i>	<i>lu</i>
			etc...

El texto termina con la solemne fórmula: “Secreto. Los iniciados lo mostrarán a los iniciados”.

El intento que hice en 1923 de interpretar las notas marginales como una notación musical, fracasó porque lo imaginé como simples notas que definían una altura sonora. Lo mismo acaeció a Francis W. Galpin catorce años más tarde.⁴⁰

Retomé el problema desde un nuevo ángulo visual en 1939,⁴¹ dejando el criterio de que se trataba de una simple nota a una altura definida, y poniendo en relación el escrito babilónico con un grupo de notaciones etíopes e indias.

Villoteau, el excelente musicólogo de la expedición francesa que exploró Egipto durante la campaña napoleónica (1798-1801), aprendió de sacerdotes etíopes del Cairo que los cantantes de la Iglesia abisinia usaban una notación secreta consistente en sílabas escritas sobre los versos sagrados. Las 47 que se conocían eran simples, como *he*, *le*, *ma*, o bien dobles como *lama*, *raha*, incluso contraídos como *hal* exactamente como venían en el escrito babilónico.

Unas décadas más tarde el orientalista francés Hermann Zotenberg⁴² halló no menos de 168 símbolos del mismo género en una obra litúrgica de la Bibliothèque Nationale, y publicó la lista completa en su catálogo de manuscritos etíopes. Desafortunadamente ignoramos su significado; nuestro conocimiento no sobrepasa las 47 explicaciones que dio Villoteau, pero estas son suficientes para comprender que la notación etíope indicaba grupos de notas, comprendiendo sus ornamentos y no simples notas. La sílaba *se*, para dar un ejemplo, indicaba un semitono descendente; *ka* un tono entero ascendente; *wā* un tono entero superior con un trino sobre la nota más alta; *wa* una tercera menor con un infijo; *we* una cuarta superior con un salto o con infijos; *zēze* igualmente una quinta superior; *re* una cadencia final.

Esto es también el principio de los acentos judeo-babilónicos: las sílabas (el abisinio no tenía letras simples) expresaban grupos de notas, algunas melodías y tropos. Los sacerdotes etíopes escribían *zēze* para una quinta ascendente por salto, correspondiente al *mūnāh* de los hebreos sefardíes. Ellos llamaban *sī* a una quinta descendente por grado conjunto con una pequeña fermata sobre la última nota: es el *zerqā* de las lamentaciones askenazíes. *Se* es una cuarta descendente por grado conjunto en

caída rápida (exactamente como *rvā* en la recitación de los profetas hecha por los cantantes babilonios).

A oriente de Babilonia, en la India del sur, los coristas de los Veda usaron una escritura musical afín: sílabas como *ka,ki,ko*, y otras combinaciones de consonantes y vocales que indicaban grupos de notas y no notas simples, son insertadas en el texto, como en Babilonia venían escritas al lado de los versos. La *cantilación* veda no solo es más antigua, si no que representa una forma de escritura silábica llamada justamente por esto la antiquísima notación Veda.

Los acentos etíopes, indios y hebreos ayudan a la interpretación musical del antiguo documento babilónico, aunque la falta de datos constituye un serio obstáculo. Si es que estamos frente a una verdadera notación, esto cambiaría el sistema de los “acentos” un milenio atrás.

* * *

Los títulos de los libros y de los estudios dedicados a los acentos hebreos y no hebreos, completan un denso volumen de bibliografía. Nuestro interés se limita a los aspectos relacionados con el problema de la melodía y del lenguaje. El hecho de que los gramáticos se preocupaban de unir neumas musicales; que los más antiguos acentos que se conocen son los griegos: el agudo, el grave, y el circunflexo, que reflejaban a un tiempo la ortografía y la altura de sonido; que en ciertos sistemas de *cantilaciones* como el armenio, símbolos similares a los acentos hebreos indicaban las *commas*, los *colon*, los *periodos*; todos estos hechos y muchos más refieren ciertos fenómenos lingüísticos y musicales a una raíz común. Una aclaración de cuanto se trata de testimoniar viene de un autor hebreo-siriano, Bar Hebraeus, que vivió en el siglo XIII. En su “Libro de los Esplendores” escribe:

“Porque en todos los lenguajes una frase cambia de significado simplemente por la entonación, sin que se agreguen o quiten sustantivos, verbos o partículas, los sabios sirios que establecieron el fundamento del lenguaje correcto, encontraron el sistema de establecer como prioridad los acentos... y ya que estos acentos son una forma de modulación musical, no es posible aprenderlo más que a través de la escucha con el pasar de la tradición de la lengua del maestro al oído del alumno”.⁴⁴ De esto resulta que la preocupación principal era la inalterable reproducción del texto.

Este fin requiere una vocalización y una entonación correcta. La necesidad de incluir vocales no necesita explicación: una oración inglesa con la letra *bt* escrita sin vocales al modo hebreo da varias interpretaciones según que *bt* pueda leerse como *bat*, *bot*, ó *but*. El pleno significado de la entonación es difícilmente ejemplificada en el inglés moderno y mucho menos en el de América. Incluso en una lengua en la que la melodía es así nivelada, una persona está sujeta a malinterpretarse si no sube o baja la voz según lo requiera el momento. Es casi cierto que en los países en los que la melodía de la lengua está muy desarrollada, los acentos fueron creados por los gramáticos para dar un texto inequívoco.

De esta original creación derivaron varias vías. Donde los textos sacros no se leían con la *cantilación* solemne (como en la Grecia antigua) los acentos preservaron la forma de los signos de puntuación y de los símbolos fonéticos. En los países de civilización judeocristiana acaeció lo contrario; ya que la Biblia se cantaba y cambiaba la melodía arbitrariamente comprometiendo el significado y la fuerza de los versos, se multiplicaron los acentos transformándolos en neumas, a fin de registrar todos los grados posibles y los grupos melismáticos. Desafortunadamente se quiso poner un freno al exceso de los acentos: la notación fielmente conservada en todas las partes de Judea, aplicada en idéntico modo a los mismos textos sacros, expresa las más diversas melodías. Un *munāh* que en todas las liturgias orientales indica un atrevido salto en altura de una quinta, en los países askenazíes representa un corto melisma en bajada, mientras un *pashtā* en la versión babilonia implica un paso hacia abajo, en la lectura sefardí de los Profetas, un grado arriba.

ESEMPIO 34. ACCENTI EBRAICI

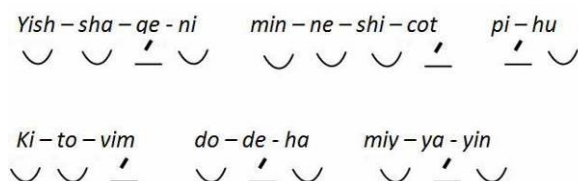


No estamos todavía al grado de aclarar estas discrepancias.

* * *

La poesía hebrea a diferencia de por ejemplo la latina, no pone la palabra en un marco preestablecido. Cada palabra y cada oración tienen su metro. En consecuencia, no hay una secuencia regular de dáctilos o yámbicos, ni un número constante de pies en un verso. La poesía hebrea es una prosa poética. “La prosodia hebrea difiere en modo fundamental de la clásica. No hay una poesía que siga un metro esquemático que se repita. El ritmo de la poesía hebrea se funda, en vez que en la posición de la sílaba central relativa a las sílabas colindantes, en una determinada posición relativa de la sílaba que en el verso es preeminente. El verso clásico resulta mecánico, comparado con la dinámica del verso hebreo”.⁴⁵

Las sílabas no acentuadas que preceden los acentos eran uno, dos, tres e incluso cuatro; el poeta era libre de formar los versos según la mayor o menor tensión dinámica de la frase. Los versos eran siempre, o comenzando en seco, o en forma yámbica, con una sílaba no acentuada, o bien, más denso en forma anapéstica con dos sílabas no acentuadas antes del primer acento. Por ejemplo este es el ritmo del Cantar de los Cantares 1:2-3.



* * *

Los innumerables autores que se ocupan del problema del ritmo hebreo, sostienen que los judíos, no teniendo la estereotípica alteración de sílabas largas y breves, prácticamente ignoraron la medida de la sílaba, y en vez pusieron un acento fuerte sobre pocas sílabas, en base a la importancia textual, más bien que por la cualidad formal. Mientras el metro clásico es cualitativo (largo-breve) el metro hebreo es fundado sobre el acento (grave-agudo).

La única excepción es dada por el juicio de Elcanon Isaacs, el cual afirma que “en el metro hebreo actúa la combinación de la duración (unidad de tiempo) en función de la poesía y el acento. Se funda sobre el número de las pausas que vienen determinadas por la sílaba acentuada”⁴⁶

Cada filólogo que haya considerado la música hebrea, ha confirmado esta afirmación. Un metro “cualitativo” conduce a los acentos musicales a través del aumento de intensidad y del tiempo destacado. No es este el caso que andamos considerando. La sílaba no acentuada es restituida uniformemente con una “breve” que podemos transcribir como croma (corchea) que viene sustituida raramente por una ligadura de dos dieciseisavos o reducida a un dieciseisavo. La sílaba acentuada es restituida por una *longa* o semimínima (negra). En resumidas cuentas la melodía hebrea sigue el principio *cuantitativo* de larga y breve. En ciertos rituales festivos, algunas duraciones son prolongadas hasta formar los grupos melismáticos, exactamente como en el canto gregoriano.

En conjunto el ritmo hebreo es libre, no sigue ningún esquema métrico preformado, ni la medida del tiempo destacado.

* * *

El ritmo hebreo arcaico fue menos libre. El canon Isaacs ha descubierto en la poesía hebrea un desarrollo “que puede caracterizarse como el paso de un severo respeto de la forma a una más libre dirección prosástica”. Ejemplos esporádicos, tomados de los más antiguos libros de la Biblia son juzgados “vigorosa poesía popular, muy lírica, dispuesta métricamente con pies en tres posiciones (*morae*) dominantes y una gran regularidad de tiempos. Los versos son breves, muy limpios y de longitud uniforme. El acento se halla casi siempre sobre la última, y la unidad palabra-pie tiene forma similar”.

Escogemos como ejemplo los primeros dos versos del canto de la primera derrota de Moab: (Num. 21:27):

bo - nu chesch - bon / tib - an - ēh wti - bo - nēn `ir si - chon
 ki - ēsh jāz - āh / mē - chosch - bon le - hā - vāh mi - qir - jat
 ∪ / ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪ ∪ /

En la terminología griega, cada verso consta de un dípode yámbico y de un trípode anapéstico; con la sola diferencia de que los griegos no habrían dejado pasar sin acento una sílaba larga como `ir.

Considerando la evolución de la poesía de un ritmo más rígido a otro más libre, llegamos a la conclusión inevitable de que la música hebrea de la época nómada, anterior al 1000 a.C., estaba más sujeta a reglas que la liturgia posterior. Dos razones parecen confirmar esta conclusión.

En primer lugar, todos los episodios musicales hasta la época del Templo describen cantos corales con grupos de danzantes y percusión de tambores: los cantos nupciales de los modernos hebreos yemenitas muestran que el acompañamiento de hombres bailarines y mujeres que tocan el tambor imponen al ritmo libre el de disponer de compases regulares de dos cuartos. En segundo lugar este tipo de canto fue en gran parte una expresión musical femenil; y en todos los templos y en todos los países, las mujeres han preferido la forma limpia y brillante.

* * *

Los cantos hebreos femeniles de la antigua comunidad han sido recientemente ilustrados por Robert Lachmann⁴⁸. El hecho esencial reside en la existencia de este tipo de música, que está por completo separada de la música masculina, tanto en estilo como en ejecución: “La creación de los cantos femeniles se funda en una pequeña cantidad de pasajes melódicos típicos; varios cantos recogen estos pasajes (o algunos de ellos) repetidamente... Estas relaciones tonales revelan uno de los muchos procedimientos de la música vocal antes de su sometimiento a la racionalización de la escala”.

“Todas las poesías son dispuestas en versos que se alteran en par o en *estanzas* (grupos de líneas que usualmente tienen muestras de métrica y rima). Ciertas composiciones tienen un estribillo.... Muchos cantos son compuestos de dos o cuatro partes melódicas y de sus repeticiones... Los versos de la poesía son cantados alternativamente entre ambos cantantes”.

“Los cantos de las mujeres corresponden a una especie en los que la forma no está correlacionada con el texto, si no que depende esencialmente de una dinámica autónoma. Encontramos así, en lugar del ritmo libre de la cantilación y de su intrincada línea melódica, un movimiento periódico para arriba y para abajo. Este tipo de canto como la recitación de textos mágicos o litúrgicos, se remonta a tiempos prehistóricos. En la comunidad hebrea, no solo de la zona de los orientales sefardíes, si no también, por

ejemplo en Yemen, las mujeres acompañan los cantos con tambores y címbalos que percuten con las manos....El compás se sucede en intervalos regulares; cayendo a cada periodo de la melodía. Se realiza una de las varias funciones que el tambor tienen en el Vecino Oriente; el compás da solamente la longitud de la unidad del verso (como en el Templo hacían los címbalos) pero no dividen la melodía con signos de separación (barras) ni la contienen en los límites de una sistemática figura rítmica...Los cantos se reúnen en partes en tiempo 4/4, y en 3/4, que son las dos formas más simples.

Es una ilustración que concuerda plenamente con el cuadro que representa a la hija de Jefté dando la bienvenida al padre y de las mujeres que saludan a David después de la batalla de los filisteos.

* * *

Parallelismus membrorum es el término filológico que expresa el principio conductor en la estructura de la poesía hebrea: a un medio verso corresponde otro medio verso, vuelto a expresar en un metro diferente, pero con palabras similares, con una intensificación o una antinomia.

Leemos en las palabras iniciales del Libro de Joel:

*Oíd esto, ancianos
Y escuchad, todos, habitantes de la tierra.
Ha acontecido esto en nuestros días,
O en los días de nuestros padres?
Cuéntaselo a vuestros hijos,
Y que vuestros hijos lo cuenten a sus hijos.*

O la más antigua expresión poética de la Biblia (Gén.4:23):

*Ada y Zila, oíd mi voz;
Vosotras mujeres de Lamec, escuchad mi palabra;
Porque mataré un hombre que me ha ofendido,
Un joven, porque me ha lastimado;
Si Caín será vengado siete veces, Lamec lo será setenta y siete.*

También los Asirios adoptaron la forma "tautológica" y otras formas de paralelismo. Uno de los himnos de Sin, comienza así:

*O Señor, ¿Quién es igual a ti,
¿Quién puede serte confrontado?
Solo poderoso, ¿Quién es similar a ti,
¿Quién puede serte confrontado?⁴⁹*

* * *

La *antífona* es la forma musical que viene asociada al paralelismo poético. El *término* significa, en un sentido más estricto, el canto alternado de dos versos paralelos de parte de las dos mitades del coro; en sentido más amplio indica el canto alternado de un solista y del coro que responde. En la Iglesia romana ha tomado el nombre de canto responsorial.

La antífona, en forma macroscópica es tratada en el tratado talmúdico *Sotha* que se refiere a un episodio del Libro de Josué:

"Cuando Israel atravesó el Jordán y llegó al Monte Gerizim y al Monte Ebal en Samaria...seis tribus se posaron sobre la cima del Monte Gerizim y seis sobre el monte Ebal. Y los sacerdotes y los levitas permanecieron debajo y en el medio; y los sacerdotes rodearon el arca y los levitas rodearon a los sacerdotes y todo Israel se puso en los dos lados y dio inicio la bendición...y de ambas partes se respondió "¡Amén!"⁵⁰

Moisés condujo a su pueblo a través del Mar Rojo y entonó el himno de alabanza:

“Canto al Señor, porque él es exaltado como Altísimo: al caballo y al caballero el arrojó al mar”...Miriam, la profetisa hermana de Aarón asió un címbalo; todas las mujeres la siguieron con címbalos y con danzas y Miriam canto: “Cantar al Señor, porque él es exaltado como Altísimo: al caballo y al caballero él arrojó al mar”.

El filósofo hebreo Filón, no obstante su cultura griega, vivió en una atmósfera de tradición hebrea, interpretó el canto como una antifona: “Una vez en tierra”, dice en su *vida de Moisés*: “Los hebreos formaron dos coros compuestos de hombres y mujeres y alababan a Dios; Moisés entonó el canto de los hombres y la hermana el canto de las mujeres. Así eran dirigidos los coros”.⁵¹ Aunque en la identidad de los textos cantados de los hombres y mujeres no se halla una antifona verdaderamente, mujeres contra hombres, sería una antifona, en sentido estricto, porque las coristas mujeres seguían su guía.

Una antifona verdadera es evidente cuando, al regreso de David de la victoria sobre los filisteos “las mujeres cantaron *a la una y a la otra* a su modo, diciendo “Saúl ha destruido miles y David, diezmiles...”⁵²

El verbo *ānāh*, significa precisamente “responder”.

Una antifona de notables proporciones, tal vez de cantantes e instrumentistas; parece encontrarse escrita en el Libro de Nehemías. Después del regreso de exilio babilonio (538 a.C.) cuando los caudillos reconstruyeron y consagraron el muro de Jerusalén “condujeron a los levitas fuera de sus puestos para hacer la consagración con alegría, y juntos rindiendo gracias, cantando con címbalos, arpas y liras. Y los hijos de los cantantes se reunieron juntos. Entonces Nehemías condujo a los príncipes de Judá a las murallas, y estableció que dos grandes grupos rindieran gracias y anduviesen en procesión: a su derecha la mitad de los príncipes de Judá y algunos hijos de sacerdotes con trompetas, y Judá, Hananías con los instrumentos musicales y David. Y el otro grupo, de aquellos que rendían gracias, se posaron encontrados, y cuando fueron a la puerta del guardia, se quedaron inmóviles. Así estuvieron los dos grupos de aquellos que rendían gracias en la casa del Señor. Y los cantantes desplegaron un alto canto que Jezrahiha dirigía”.⁵³

El rabino del Talmud vivió en tiempos muy antiguos, pudo haber visto el Templo, explica la forma de la antifona responsorial:

1. El solista canta la melodía entera y después cada medio verso, la comunidad responde repitiendo la misma mitad del verso, como un estribillo. Esta forma fue usada por el *Hallel* (Salmos 113-8) y por el Canto del Mar (Es. 15)
2. El solista y la comunidad alternan medio verso y medio verso. Fue la forma tradicional del “*Shemá Israel*” (Escucha, Oh Israel, Deut.6:4)
3. En la escuela los niños repiten la cantilena del maestro medio verso por vez.
4. Estribillos o retornos de consentimiento fueron prescritos hasta el tiempo de Moisés: “Y el pueblo dirá Amén” (Deut.27:21-6)

El mejor testimonio de una antifona coral es mostrada por Filón con la descripción de una cena colectiva de la secta de los terapeutas:⁵⁴

“Están todos reunidos de pie, y... se formaron dos coros... Uno de hombres y otro de mujeres; y por cada coro había un corifeo... elegido, el cual es el más estimado y el más valiente del grupo. Cantaban los himnos compuestos en honor a Dios en varios metros y melodías, unas veces cantan todos juntos y otras responden *uno a otro* con arte...El coro masculino y femenino de los fieles, con cantos y alternación de melodías, producen... una sinfonía verdaderamente musical, fundada de las voces agudas de las mujeres con aquellas profundas de los hombres.”⁵⁵

La antifona responsorial es aún usada en todas las formas de la liturgia hebrea. Los yemenitas, particularmente, cantan el *Hallel* en la forma (1) adoptada de los habitantes de Jerusalén de la época del Templo, forma que viene retomada de los babilonios en el aniversario de la Pascua (2).

Todavía se mantiene la antifona coral, aunque afuera del Templo. Por ejemplo, los yemenitas cantan todo, en una sola forma de poesía cantada afuera de la sinagoga, en el orden siguiente: El coro (masculino) se divide en dos medios coros compuestos por un mínimo de dos miembros. El director, que

forma parte del primer medio coro, canta el primer verso (medido en ocho) solo, a fin de recordar en la mente la melodía, mientras que los versos que siguen son cantados alternando, la primera mitad del verso del primer medio coro y la segunda mitad del segundo medio coro. Y una coda seguida por todos al unísono. Los tambores marcan el tiempo, cuando no son disponibles, o no son admitidos como en el sábado, los espectadores baten con las manos. Las antífonas nunca son cantadas sin que una o dos parejas dancen –lentamente al principio y después a un tiempo siempre creciente hasta un frenético *prestissimo*.

La presencia de la antífona en Asiria es dada por segura por la estrecha relación existente entre la poesía religiosa asiria y la hebrea. Aunque no se haya una directa e irrefutable prueba de esto, C.G. Cumming, autor de la monografía sobre “*Los himnos de alabanza asirios y hebreos*” ha recolectado material suficiente para escribir un capítulo entero, argumentar y afirmar “el uso del estribillo en los himnos asirios, como en el caso de los himnos hebreos, implica respuestas antifónicas entre sacerdotes y coro, como entre coro y coro”.⁵⁶

Testimonios de antífonas no hebreas, son representadas en ejecuciones cómicas de los Nubios del alto Egipto, los cuales han conservado fielmente de la antigua civilización muchos rasgos del antiguo Egipto. Hace 150 años el musicólogo Villoteau los vio cantar y danzar en dos filas de 4, 6, 8 y más hombres cada una, puestas una enfrente de la otra, a una distancia de dos o tres pasos, como en ciertos bajorrelieves egipcios antiguos. Los ejemplos musicales de Villoteau muestran que los dos coros se alternaban continuamente; cada uno canta dos medidas, o bien el segundo se une al primero con un estribillo que se sobrepone.⁵⁷ Yo mismo vi en una reunión de canoas nubias sobre el Nilo, cerca de la Primera Cascada, donde el capitán improvisaba y el equipo respondía exactamente en el mismo modo que el cantante y los fieles en la sinagoga.

ESEMPIO 35. NUBIANI

udito da Curt Sachs

Todos estos testimonios son puestos a la luz en una carta de uno de los padres de la Iglesia, Basilio (330-379) que sostiene el canto de los salmos en la forma antifonal y responsorial, como lo practican “los Egipcios, los Libios, los Tebanos, los Palestinos, los Árabes, los Fenicios, los Sirios, y los habitantes de la ribera del Éufrates”.⁵⁸ Lo que demuestra que el canto antifónico y responsorial, entre Libia y Mesopotamia, era universalmente difundido.

* * *

La liturgia cristiana de Siria, la más parecida a la hebrea de Palestina, prueba que la antífona es absolutamente el único rasgo que Israel tenía en común con el mundo oriental comprendido entre Libia y Mesopotamia.

Aunque ninguna de las melodías sirias puede ser definida en su forma original, los estudiosos concuerdan en elementos hallados que se remontan a la antigüedad.

ESEMPIO 36. SIRI CRISTIANI

secondo Idelsohn

Lo que corresponde a la misma preferencia por la estructura tetracordal y el mismo estilo de cantilación, e incluso a ciertos tipos melódicos estrechamente relacionados con la tonalidad hebrea más antigua; la adaptabilidad de los modelos melódicos a textos de longitudes y ritmos diversos; la interpretación de metros cualitativos irregulares, con una alternancia irregular de notas breves y largas; los acentos y los neumas, el *parallelismus membrarum*; y en fin a la antífona elaborada en las dos formas: la del medio coro contrapuesto al otro medio, o de coro contra el solista.

Hacia el norte, la influencia siria formó la más antigua música eclesiástica armenia. Ésta música es todavía desconocida; la más antigua notación no es aún descifrada y las melodías reunidas hasta hoy parecen pertenecer a un periodo mucho más reciente. Aunque las modernas cantilaciones armenias se basan sobre fórmulas melódicas y no sobre escalas, y los más antiguos himnos de aquel pueblo se dice que fueron hechos en prosa, que es un ritmo libre. Estas dos características la ponen en relación con la música hebrea.⁶⁰

De forma similar las características de la canción hebrea se hallan en los vecinos cristianos habitantes al Occidente de Israel: los Coptos de Egipto.

* * *

Los coptos, cristianos indígenas de Egipto, han mantenido los tratados étnicos de los antiguos egipcios pre-islámicos y usan todavía su lengua para fines eclesiásticos; todas las conquistas de los griegos, romanos, árabes y turcos han dejado casi intacta su civilización. En vista de tal perseverancia, se piensa que la música egipcia tardía pueda ser en cierta medida mantenida en los cantos de la iglesia copta.

El canto es consignado a algunos cantantes ciegos que se sientan en la tierra cantando con una voz aguda y nasal, acompañados con pequeños címbalos, o bien, como los antiguos egipcios, agitando sistros metálicos. Las melodías son claramente heptatónicas y casi siempre silábicas con ligaduras y notas ornamentales relativamente raras. Al escucharlo, a menudo se tiene la impresión de modos de tetracordo.

ESEMPIO 37. COPTI

secondo Newlandsmi

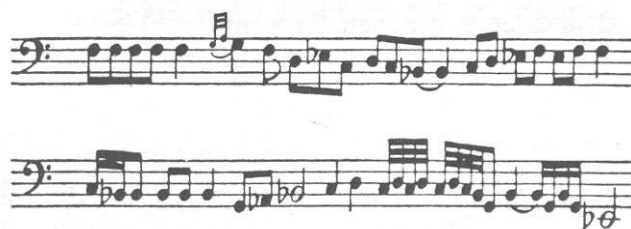


El observador que asista a los ritos coptos se quedará en la desanimada impresión de la indeterminada vaguedad de todas las notas entre una cuarta o una quinta y preferirá, en consecuencia, abstenerse del análisis modal. El problema de la interpretación de esta indeterminación es difícil; es una cualidad típica del estilo copto y por lo tanto del egipcio, o bien, ¿podrá ser consecuencia de una sobrevenida degeneración? En la naturaleza del canto en general, particularmente en aquella que el canto oriental ha retenido, es más probable que tales características se hayan heredado, mas que provocadas por la decadencia.

La música etíope eclesiástica deberá ser igualmente puesta en consideración. Los abisinios se jactan de una descendencia hebrea, creen que su primer emperador era hijo del rey Salomón y la reina de Saba y pretenden que su iglesia ha conservado la melodía del Templo Salomónico. La historia por su parte establece que el primer obispo de Etiopía fue un fenicio, o bien de una nación vecina de Palestina, mientras los monjes sirios llegaron a aquellas tierras como misioneros alrededor del 500 d.C.

ESEMPIO 38. ABISSINI

secondo Herscher-Clément



Los cantos de la Iglesia abisinia han sido hasta ahora escasamente estudiados; en su ejecución tiene al menos una característica que recuerda el templo hebreo: el final de los versos son marcados con el sonido del sistro, se trate del antiguo sistro hebreo, o más probable del antiguo sistro egipcio, olvidado en su tierra de origen.

Los etíopes no niegan la existencia de estrechos vínculos entre su música eclesiástica y las melodías de los coptos.⁶¹

* * *

La polifonía representa otro aspecto fascinante que representa Etiopía: tanto más fascinante en cuanto a que (excepto la influencia árabe reflejada en el *masanqo* o cantos instrumentales improvisados por ciertos vagabundos) su vida musical resulta incontaminada desde la antigüedad.

Un excelente observador, el Mondon-Vidailhet, francés residente en Abisinia, el mejor entre los pocos que han escrito sobre música etíope, dice que “la música litúrgica no es exclusivamente homófona....En muchas ceremonias he notado que antes de que termine un grupo su parte, otro grupo comienza; ambos crean una expresión musical muy armoniosa en una especie de complicado contrapunto”.⁶²

Mendigos leprosos ejecutan el *lalibaloč* antes de la salida del sol en la puerta de los habitantes más ricos; una mujer y un hombre se suceden en la interpretación que continúan después a dos o incluso a tres; en este caso cantan, traduciendo las palabras de Mondon-Vidailhet, “una simple armonía, basada generalmente sobre terceras”.⁶³

Una tercera forma de ejecución musical en común considera los cantos populares llamados *zafan*: un solista canta los versos, el coro se une al canto con un estribillo, y mientras juntos cantan la coda, las voces se pierden una después de la otra, hasta que se queda una sola⁶⁴, casi como en la sinfonía de los Adioses de Hayden en el que un músico después de otro cesan de tocar y parten.

Un análogo más importante es mencionado en el tratado talmúdico *Arachin* (2:3), donde se habla del instrumento de aliento doble caña y se añade que la cadencia final venía de una sola caña, “para producirla más agradable”. Probablemente si se tocaban al unísono, las dos cañas, provocaban, si no se afinaban con el máximo cuidado, desagradables vibraciones. Puede ser, de otro modo, que tocadas separadas, una de las cuales, con cierta probabilidad funcionaba como nota sostenida (*tenuta*) de acompañamiento.

La nota *tenuta* de acompañamiento es en realidad la forma fundamental de contrapunto donde quiera que haya instrumentos de aliento de doble caña. El árabe *argūl*, como el doble oboe de la India y el triple clarinete sardo llamado *launeddas* y prácticamente todos los instrumentos de aliento del mundo tienen destinados una caña para la melodía y otra para un sonido bajo sostenido (*pedale*) sometido a la melodía.

Las notas *tenutas* de acompañamiento (*bordonos*) son de naturaleza antigua; se les tiene conocimiento de al menos hace 5 milenios. En un bajorrelieve del Antiguo Reino egipcio es

representado un doble clarinete; existen también dobles oboes sumerios del mismo tiempo. En algunas pinturas del Nuevo Reino egipcio (posterior al 1500 a.C.) los músicos tocan la caña derecha con ambas manos, mientras la izquierda solo es tocada con el pulgar; lo que explica claramente que en la caña izquierda sonaba la nota sostenida de acompañamiento. En otras pinturas la mano izquierda tiene la caña sobre el agujero más alto. Y de nuevo se ve como ésta no entraba en el conjunto mas que con una sola nota. Los agujeros que no se iban a utilizar eran cerrados con cera. Un instrumento de aliento extraído de una excavación en Tebas, y remontado al final del Milenio y principio del Nuevo Reino, tiene aún cera en tres agujeros.

* * *

Un muy conocido bajorrelieve del Museo Británico representa la orquesta de la corte de Elam que, en el 650 a.C., da la bienvenida al conquistador asirio, entre los músicos hay 7 arpistas, con particulares arpeggios sobre diferentes cuerdas. Tal diversidad no es considerada casual en un arte de tal exactitud realista, casi fotográfica; ni una sola diferencia en la figura de los músicos, en otro modo uniforme, puede atribuirse a un criterio formal del artista.

Cada arpista toca dos cuerdas. Ya que el número de las cuerdas tocadas sigue un intervalo de quinta (la quinta, la décima, la quinceava, y la octava, la treceava, la diecioctava) el género debe ser pentatónico, sea de tercera mayor y semitono, o sea con tercera menor y tono entero. La cuestión que se presenta inmediatamente después si los tetracordos son dispuestos en héptadas o en octavas, no tiene importancia, ya que la distancia en la que las cuerdas son distribuidas, los tetracordos conjuntos y disconjuntos son alternados en cada caso. Suponiendo que la quinta cuerda da el *La*, la décima y la quinceava en *La* y *La'*; la octava, la treceava y la diecioctava suenan *Mi*, *Mi'* y *Mi''*. Que resulta una quinta al aire orquestada en modo moderno, con las dos notas distribuidas entre los siete músicos en combinaciones diversas, como la doble octava, la octava, el unísono, la quinta:

Primer arpista	<i>La - Mi''</i>
Segundo arpista	<i>Mi - Mi'</i>
Tercer arpista	<i>Mi - Mi''</i>
Cuarto arpista	<i>Mi' - Mi'</i>
Quinto arpista	<i>La' - Mi''</i>
Sexto arpista	<i>La' - Mi'</i>
Séptimo arpista	<i>(La) - Mi'</i>

Los resultados conseguidos con el estudio de éste relieve me ha llamado a investigar en otras antiguas figuras de arpistas ya sea asirios como egipcios en los cuales las cuerdas y los dedos han sido representados con igual claridad. Por cuanto resguarda la Asiria del siglo VII a.C., he hallado retratado la quinta, por el Egipto del principio del Tercer Milenio a.C., quinta y cuarta, octava y unísono.

Es probable que esto signifique una acentuación casual de las notas esenciales, más que un acompañamiento paralelo continuo, lo que de muestra de todos modos el uso de los instrumentos afinados pentatónicamente, aunque no implica necesariamente a la melodía pentatónica.

IV. Conclusiones

Vastos complejos, como la orquesta del Templo de Jerusalén, sugieren un alto nivel de educación musical, de habilidad y de conocimiento.

El sistema que se seguía, es posible, hasta cierto punto deducirlo de los instrumentos musicales usados: las cuerdas abiertas del arpa y la lira que implican el principio del *arriba y abajo (cíclico)* es casi una afinación pentatónica, que resulta confirmada por otros testimonios; los laúdes posteriores de mástil largo con centro de difusión en Persia y Mesopotamia tienden a evocar el principio divisivo.

El canto, al menos en el último milenio a.C., fue heptatónico sin referencias pentatónicas, con un estilo completamente logogénico, en base silábica, y ornato solo moderado con ligaduras y melismas. La melodía seguía esquemas preformados, o era compuesta a base de motivos cuidadosamente clasificados y no de simples notas. Consecuentemente, la notación se desarrolló como serie de escritos, de acentos, y de neumas, sin signos de altura sonora.

El “metro” en el significado griego permaneció desconocido, mientras el “tempo” con golpes regulares existía solo en la danza y en la música inspirada en la danza.

La melodía religiosa tenía un ritmo libre; seguía los metros irregulares de las palabras alargando las sílabas acentuadas, incluso las fonéticamente breves.

Más allá del simple solo y el canto coral, la música tendió preferiblemente a organizarse en varias formas de antífona. Es difícil afirmar cual ha sido con exactitud el papel representado por la polifonía; hay de todos modos en los instrumentos notas de acompañamiento y acordes consonantes.

Es importante distinguir la completa distinción entre la experiencia musical en el antiguo Medio Oriente de aquella atribución de los historiadores del siglo pasado. Según la *Geschichte der Musik* de A.W. Ambros, de 1887, se encuentra la afirmación de que: “la música asiria no parecer haber sido nunca elevada del nivel del puro estímulo sensual” y que la babilónica “fue constantemente voluptuosa y estruendosa, lejos de la simpleza y la nobleza de la forma”. Pasando a la música fenicia encontramos que la principal función fue de “cubrir los gritos de las víctimas quemadas en los brazos de Moloch”. ¡Que diferencia de la tranquila simplicidad y de la noble grandeza de la música griega!

Se trata de concepciones absurdas, infundadas e irracionales que debemos ignorar. A pesar de la efectiva expresión sonora de la música antigua que permanece ignorada, hay suficiente demostración de su fuerza, de su dignidad y maestría. No por nada los mismos griegos se proclamaron sus continuadores.

Notas

- ¹ LÜ PU-WE, *Shi Ch'un Ts'iu* (300 a. C.), ed. RICHARD WILHELM, p. 66.
- ² MUELLER, *Einige Notizen über die japanische Musik*, in «Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Natur- und Völkerkunde Ostasiens», I (1876), fasc. 6, pp. 13, 14.
- ³ STEPHEN LANGDON, *Babylonian Liturgies*, Paris 1913, pp. XII, XIX.
- ⁴ 200: Esdra 2: 65; 245: Neh. 7: 67.
- ⁵ I Cron. 15: 16-22.
- ⁶ *Ibid.*, 16: 4-6.
- ⁷ *Ibid.*, 25.
- ⁸ II Cron. 5: 12-4.
- ⁹ Talmud, Trattato *Shelakim* 5:1.
- ¹⁰ Trattato *Yoma* 3:11.
- ¹¹ Trattato *Arakhin* 2:3.
- ¹² ERODOTO, *Historiarum Liber II*, cap. 79.
- ¹³ A. H. FOX STRANGWAYS, *op. cit.*, p. 32.
- ¹⁴ MARTIN HAUG, *Ueber das Wesen und den Werth des vedischen Accents*, in *Abhandlungen der k. Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (1873), p. 20.
- ¹⁵ EBERHARD HOMMEL, *Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre*, Leipzig 1917, p. 47.
- ¹⁶ Cfr. le illustrazioni in CURT SACHS, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin 1921. Figg. 73, 76, 109 a, 112.
- ¹⁷ *Op. cit.*, p. 181 sgg.
- ¹⁸ J. GARSTANG, *The Burial Customs of Ancient Egypt*, London 1907, p. 154 sgg.
- ¹⁹ Nei musei di Leida, gli oboe nn. 475 e 477-12:9:8:7:6 dodicesimi; Torino n. 8 e Berlino n. 20667-12:11:10:9:8 dodicesimi; Torino n. 12-14:12:11:10:9:8:7 quattordicesimi; Torino n. 11-11:10:9:8:7:6 undicesimi.
- ²⁰ E. M. VON HORNOSTEL, *Musikalische Tonsysteme*, in H. GEIGER e KARL SCHEEL, *Handbuch der Physik*, VIII, Berlin 1927, p. 435.
- ²¹ Per il numero 40, cfr. WILHELM HEINRICH ROSCHER, *Die Zahl 40 im Glauben, Brauch und Schrifttum der Semiten*, in «Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Kgl. Sächsischen Akademie der Wissenschaften», XXVII (1909), pp. 91-138.
- ²² CARRA DE VAUX, *Le traité des rapports musicaux par Safi ed-Din*, Paris 1891, pp. 308-17.
- ²³ PLUTARCO, *De anim. procr.*, in *Timaeus* 31.
- ²⁴ N. S. RAMACHANDRAN, *The Evolution of the Theory of Music in the Vijayanagara Empire* in Dr. S. Krishnaswami Aiyangar *Commemoration Volume* (1936), p. 396 sg.
- ²⁵ Cfr. le illustrazioni in CURT SACHS, *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens* cit., fig. 86 dalla quinta dinastia.
- ²⁶ Fig. 110 dalla quinta dinastia e fig. 109 dalla dodicesima dinastia.
- ²⁷ Fig. 109 a dalla quinta dinastia.
- ²⁸ Fig. 76.
- ²⁹ Fig. 9 dalla diciottesima dinastia.
- ³⁰ LEOPOLD ZUNZ, *Die Ritus*, Berlin 1859, p. 57.
- ³¹ Salmo 137; I Cron. 16:42, II Cron. 9:11, e I Re 10:12.
- ³² STEPHEN LANGDON, *Babylonian Liturgies* cit., Introduzione.
- ³³ R. H. VAN GULIK, *The Lore of the Chinese Lute*, Tokyo 1940, p. 66.
- * San Girolamo ha nella sua traduzione desiderat (Salmo 41) e clamaverunt (Salmo 21:5,6). [N. d. T.].
- ³⁴ GUSTAVE REESE, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, pp. 66, 94 [ed ora la trad. it. *La Musica nel Medioevo*, Firenze 1960, pp. 82, 113].
- ³⁵ I Re 18:27.
- ³⁶ A. Z. IDELSOHN, *Hebräisch-Orientalischer Melodien-schatz*, I Leipzig 1914, p. 17.
- ³⁷ *Ibid.*, III, p. 37.
- ³⁸ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromata*, 6:11.
- ³⁹ CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., pp. 124-7.
- ⁴⁰ FRANCIS W. GALPIN, *The Music of the Sumerians*, Cambridge 1937, pp. 38-50, 99-104.
- ⁴¹ CURT SACHS, *The Mystery of the Babylonian Notation*, in «The Musical Quarterly», XXVII (1941), pp. 62-9.
- ⁴² HERMANN ZOTENBERG, *Catalogue des Manuscrits Ethiopiens de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1877, p. 76.
- ⁴³ Cfr. PETER WAGNER, *Neumenkunde*, 2ª ed., Leipzig 1912; CARSTEN HÖEG, *La Notation ephonétique*, Copenhagen 1935. [Più recentemente A. SANDREY, *Bibliography of Jewish Music*, New York 1951 (N. d. T.)].
- ⁴⁴ CARSTEN HÖEG, *La Notation ephonétique* cit., p. 142.
- ⁴⁵ ELCANON ISAACS, *The Metrical Basis of Hebrew Poetry*, in «The American Journal of Semitic Languages», XXXV (1918), p. 29 sg.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.
- ⁴⁷ A. Z. IDELSOHN, *op. cit.*, p. 42.
- ⁴⁸ ROBERT LACHMANN, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem 1940, pp. 67-82 e *passim*.
- ⁴⁹ CHARLES GORDON CUMMING, *The Assyrian and Hebrew Hymns of Praise*, New York 1934, p. 97.
- ⁵⁰ *Sotah* 7:5.
- ⁵¹ FILONE, *De Vita Moysis* I, par. 180.
- ⁵² I Sam. 18:7.
- ⁵³ *Neemia* 12:27-42.
- ⁵⁴ FILONE, *De vita contemplativa* II, par. 83.
- ⁵⁵ Citata da GUSTAVE REESE, *op. cit.*, p. 60, [ed. it., pp. 74-5].
- ⁵⁶ CHARLES GORDON CUMMING, *The Assyrian and Hebrew Hymns of Praise* cit., pp. 72-82, 99.
- ⁵⁷ VILLOTEAU, *De l'état actuel de l'art musical en Egypte*, in *Description de l'Egypte, Etat moderne*, Paris 1826, XIV, pp. 254-9.
- ⁵⁸ Cfr. GUSTAVE REESE, *op. cit.*, p. 63 [ed. it., p. 78].
- ⁵⁹ A. Z. IDELSOHN, *Der Kirchengesang der Jakobiten*, in «Archiv für Musikwissenschaft», IV (1922), pp. 364-89. EGON WELLESZ, ed altre fonti: cfr. GUSTAVE REESE, *op. cit.*, p. 432 [ed. it., p. 546 sgg].
- ⁶⁰ Cfr. la Bibliografia in GUSTAVE REESE, *op. cit.*, p. 434 [ed. it., p. 546 sgg.]. [Cfr. inoltre il più recente libro su questo soggetto: E. WERNER, *The Sacred Bridge*, London-New York 1959 (N. d. T.)].
- ⁶¹ *Ibid.* Recente contributo: J. HERSCHER-CLÉMENT, *Chants d'Abyssinie*, in «Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft», II (1934), pp. 51-7.
- ⁶² MONDON-VIDAILHET, *La Musique éthiopienne*, in LAVIGNAC, *Encyclopédie de la Musique*, I 5 v, p. 3192.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 3181.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 3180.
- ⁶⁵ CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., p. 120.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 82.
- ⁶⁷ CURT SACHS, *Zweiklänge im Altertum*, in *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, pp. 168-70.

Tercera Parte: El Asia Oriental

I. Características generales

Esta parte trata la música de China, Corea y Japón; de Indochina del Annam al Siam; de las islas de Bali y Java.

La música china se puede remontar hasta la dinastía Shang, entre los siglos XIV y XII a.C. La música japonesa iniciaría solamente en el siglo V de nuestra era con la adopción de la música de la corte de Corea. En el siglo VI, los japoneses al convertirse al budismo se familiarizaron con la música ceremonial china, siempre a través de la mediación de Corea, mientras un siglo más tarde se vió influenciado directamente. China también transmitió a Japón las danzas ceremoniales de la India que adquirió el carácter japonés en el solemne y colorido *Bugaku*. Una fuerte corriente de origen manchuria puso fin en el siglo VIII a la influencia extranjera en la música clásica del Japón.

La música japonesa es más antigua que la china, aunque históricamente haya tenido un fin mucho más reciente. A primera vista que puede parecer paradójico, pero de acuerdo a la regla general para la cual la expresión de la civilización continúa desarrollandose en su tierra de origen, mientras la evolución natural llega a interrumpirse en los países confinados. En muchos sentidos, por lo tanto podemos estudiar más profundamente la música del antiguo oriente volviéndonos a Japón, más que a China.

* * *

La música antigua del extremo oriente que conocemos representa solamente una pequeña parte de la que se puede decir en realidad que fuese ejecutada en los primeros tiempos. La posición en la que nos encontramos es similar a aquella de los musicólogos que se ocupan del Medievo. Como estas vienen arrastradas de obras escritas exclusivamente de monjes para monjes sobre música monacal, sin la mínima atención a cantos o danzas profanas, "la música popular" de China "fue contraria a las reglas literarias establecidas, y no habiendo precedentes reconocidos, queda simplemente ignorada".¹

Los pocos pasajes que se refieren a la música "vulgar" muestran un cierto desprecio. En las palabras de Confucio la ejecución de un tipo vulgar es "ruidosa y monótona, un cuadro de violenta agonía mortal. En su corazón no hay equilibrio armónico; dulzura y gracia de movimiento le son extraños". De naturaleza vulgar es la música "estruendosa" de los tiranos de Hia y Yin que Lü Pu-we el poeta de "Primavera y Otoño" describe: "juzgarán bello el sonido ruidoso de grandes tambores, de campanas, de fístulas y flautas, buscando los efectos del conjunto. Trataron de obtener timbres nuevos y extraños, sonidos nunca oídos y espectáculos sin precedentes. Queriendo sobrevenir uno al otro y sobrepasar cada límite".²

La verdadera música, o en palabras de Confucio "la música del hombre noble, es suave y delicada, mantiene una continuidad de atmósfera, reanima y despierta un íntimo movimiento. Un músico así no acoge pena o lamento en su corazón; ignora los motivos violentos y pretensivos".³ La música debe ser serena: *yüo*, "música" y *lo* "serenidad" llevan el mismo símbolo gráfico.

El contraste entre música buena y mala no separa tanto la música religiosa de la profana; como el contraste entre la esotérica, patrimonio de pocos sabios para los que la experiencia musical significaba el último paso de su errar por el universo, y la modesta distracción de los no iniciados. Según Lü Pu-we "puede hablarse de música solo si se ha comprendido el significado del universo".⁴

Una música de tal naturaleza no es por destacada, por acelerada, ni por fuertes crescendos o decrescendos – nada que suscitase inquietud, pasión, sensualidad. La música representa la sabiduría del corazón. Sin duda la “buena música” podía ser exasperante, el príncipe Wên de Wei (426-387 a.C.) exclama: “Ahora que en pleno vestido de ceremonia debo escuchar la música antigua, tengo la impresión de adormecerme, más cuando escucho los cantos del Chêng y del Wei no me aburro nunca”.⁵

Aunque las buenas melodías resulten placenteras o ruidosas, la realidad musical no ha sido concebida nunca más idealistamente; con una visión tan alta el Extremo Oriente ha dado al arte un papel sin comparación en su vida espiritual.

* * *

Para los Chinos la música es innata en el corazón del hombre, cualquier movimiento del alma se expresa en sonidos, como por la otra parte, cada sonido impresiona al alma humana.⁶ De al misma forma Confucio, paradigma de la espiritualidad nacional, fue profundamente impresionado por ciertos himnos antiguos, “de desconocer por tres meses el gusto del alimento”, y cuando tocó el *ch’ing*, hombre que pasaba por su casa exclamó: “Este corazón es el colmo, porque golpea la piedra sonante”.⁷

Una antigua leyenda narra que el maestro de música Wen del Cheng siguió al gran Maestro Hsiang en sus viajes. Por tres años él tocó las cuerdas y no salía melodía alguna. Entonces el Maestro Hsiang dijo “ve a casa”. Entonces el Maestro Wen dejó la cítara, suspiró y dijo: “No es que yo no sepa producir una melodía. Lo que tengo en mente no interesa las cuerdas; aquello que toco no son sonidos. Hasta que no lo llevo en el corazón no puedo expresarlo al instrumento; por lo que no oso mover la mano y tocar el instrumento. Pero dame un poco de tiempo y después interrógame”. Transcurrido un periodo el Maestro Hsiang le demandó: “¿Qué cosa me dices de tu composición?” el Maestro Wen le respondió: “La he compuesto, le ruego escuche atentamente la ejecución”. Era primavera; y cuando pellizcó la cuerda *Shang* con acompañamiento del octavo semitono, sopló un fresco viento, y plantas y arbustos trajeron frutos. Cuando fue otoño y el tocó la cuerda *Chiao* respondiendo con el segundo semitono, sopló una suave, tibia brisa, y plantas y arbustos desplegaron su esplendor. Cuando fue verano y tocó la cuerda *Yü* y la acompañó con el onceavo semitono, cayó escarcha y nieve, y ríos y lagos se congelaron. En el invierno tonó la cuerda *Chih* haciendo responder el quinto semitono y el sol comenzó a arder y de pronto se descongeló. Finalmente tocó la cuerda *Kung* uniéndola con otras cuatro cuerdas, entonces tiernos vientos murmuraron, aparecieron nubes de buen augurio, goteó un dulce rocío, los manantiales brotaron fuertemente.

El mágico poder de la música de dominar las leyes de la naturaleza es exaltado en las leyendas de todos los países. El mito chino es más profundo: no es el sonido quien tiene tal poder, es el corazón quién obra el milagro, la gran inspiración que halla en la música voz y forma.

* * *

El gran sentimiento que se expresa en la música de otros pueblos raramente late al unísono con la nuestra. Cada uno a experimentado cuan difícil es afirmar la calidad emotiva inherente en el estilo musical de nuestros antepasados de hace tres siglos, y cuan gravemente un intérprete duda si su ejecución produce de un modo fiel o arbitrario lo que el compositor del pasado tenía en mente.

El vacío existente entre nosotros y la música “esotérica” es difícilmente llenado; quienquiera que haya asistido a ejecuciones en oriente, los indígenas parecen indiferentes a la imaginación y participación simpática del visitante impresionado, mientras al contrario, éstos permanecen fríos e incluso anonadados cuando ellos irrumpen en estático *Ya Salâm’s*. Aún cuando no somos dados de participar en toda su belleza, nos damos cuenta que la música es más grande y más rica de cuanto puede comprender nuestra limitada capacidad musical. Esta es una realidad bien conocida.

Por cuanto concierne a china antigua, parece que la emoción deriva mucho más de sonidos individuales que de pasajes melódicos. La plancha de piedra de Confucio contenía una sola nota; la pulsación “sentida con el corazón” debe haber avivado esta nota con su facultad de traer ventaja de la casi inasible combinación de un sonido resonante y atenuado, como también de la interferencia.

En una forma similar, aún el día de hoy los intérpretes de flauta japoneses pueden animar un solo sonido, no sólo a través de una vibración consonante, si no aguzando más allá de su natural altura. La cítara larga en sus dos formas de Shê y Ch'in,⁸ ha menudo llamada erróneamente laúd es el instrumento típico representante de la música esotérica de la antigua China. No puede ser tocado ni por una cantante ni por un actor. Eran los estudiosos quienes debían tenerlo en algún lugar de su estudio y hasta desprovisto de cuerdas. En meditación solitaria, o frente a un selecto grupo de amigos, habiendo encendido incienso y lavado ceremoniosamente las manos, se ponían frente al largo y fino instrumento y daban inicio a su soñadora y delicada ejecución.

Pocas eran las notas realizadas claras y limpias; por lo general a la cuerda después de la vibración se le daba una tensión añadida, tanto, que el tono subía por un momento o definitivamente; o bien, el dedo que debía parar la vibración dejaba el sonido apenas pellizcado y se deslizaba a lo largo de la cuerda con un sonido más parecido al frotado que a un melodioso *glissando*. El continuo chirriar y sollozar, aunque al contrario de nuestro gusto, es indispensable cuando la música del Extremo Oriente se vuelve al corazón.

La belleza “no se presta tanto en la sucesión de las notas, como en cada nota separada tomada en sí misma... Cada nota representa una entidad en sí, con la intención de evocar en el oyente una reacción particular. Dado que el timbre asume de esta forma la máxima importancia, hay una gran posibilidad de variar el color y el sonido mismo. A fin de comprender y apreciar tal música el oído debe empezar a distinguir sutiles matices: la misma nota ejecutada sobre una cuerda distinta, produce un color diferente. La misma cuerda tocada con el índice o el dedo medio de la mano derecha da un timbre distinto. La técnica con la que se obtienen estas variaciones es extremadamente compleja: de la sola vibración hay aproximadamente 26 variaciones. A la impresión provocada de una nota le sucede otra y otra más. Se tiene aún la necesaria e inevitable creación de un estado de ánimo, de una atmósfera que funda en el oyente el sentimiento que ha inspirado al autor de la composición.”⁹

La simple nota tiene realmente más importancia que la melodía: las campanillas, numerosas en cada género de orquesta, eran nada menos que una serie de simples piedras, planchas metálicas o campanas, unidas en un solo armazón, pero sin la disposición de una escala como tal. Los instrumentos de aliento seguían la misma regla; cada verso del himno a Confucio terminaba en un simple soplo sobre una piedra sonora, hecha a propósito para “recibir el sonido” y transmitirlo a la palabra siguiente. Las anotaciones cosmológicas venían confiadas a simples notas y no como en Occidente a esquemas melódicos. La notación consistía en dividir los símbolos de la altura sonora. A primera vista se pensaría que un modo musical en que la exacta división de un sonido es más evitada que perseguida, en donde el sonido individual parece contar más que la relación melódica con los otros sonidos, tendría escaso interés en la exacta determinación de la altura sonora y de la escala. El momento del sonido simple y la libertad que le era conferida podían fundarse solamente sobre el rigor de leyes y nunca sobre la anarquía.

El rigor de la ley fue impuesto a la música china más que en cualquier otro país, porque esta “era radicada en la Gran Unidad, la idea universal que nadie puede vislumbrar ni concebir”.¹⁰ El mundo mismo como manifestación de la Gran Unidad, integra tiempo, espacio, energía y sonido. El mundo incorpora la eternidad del tiempo en su ciclo inalterable de estaciones, de meses de horas; la eternidad del espacio, este y oeste, norte y sur. Combina en conjunto toda la sustancia, madera y metal, piel y piedra; y contiene un poder, evidente en el viento y en el trueno, en el fuego y en el agua. El mundo es sonido comprendido en dos modos, como altura sonora y como timbre.

Tiempo y espacio, materia y música son aspectos congruentes, y esta congruencia completamente distinta del mismo Uno. En consecuencia su diversidad concuerda perfectamente: una estación

corresponde a un cierto punto cardinal, como a una sustancia, como a un instrumento musical y a una nota dada. Las cuatro estaciones son separadas una de otra, no solo por un determinado lapso de tiempo, si no también por intervalos musicales. Según el principio del *arriba y abajo* (cíclico), había una quinta del otoño a la primavera, una cuarta abajo al invierno, y a su vez una quinta abajo al verano. Aparece así la misma extraña ecuación (ya mencionada) tan parecida a la tardía concepción babilonia.

(Fa) Otoño
 (Do) Primavera
 (Sol) Invierno
 (China: Re) Verano (Babilonia: Do)

La sabiduría china ha demorado en coordinaciones de este tipo; cada instrumento pertenecía a un punto cardinal, a una sustancia, a una fuerza: la campana se refería al occidente, y al otoño, a la humedad y al metal; el tambor al norte, al invierno, al agua y a la piel. Las notas eran relacionadas con los doce meses del año y a sus alegóricas representaciones de animales –el tigre, la liebre, el dragón, la serpiente, el caballo, la oveja, el mono, el gallo, el perro, el cerdo, el ratón y el buey.

* * *

El aspecto cosmológico de los conceptos musicales no es una característica solo de China. Se hallan correspondencias similares en India, en los países islámicos, en Grecia antigua y hasta en el Medievo cristiano. Las estaciones, los meses, los días, las horas, los planetas, las partes del cuerpo humano, los humores, las enfermedades, los elementos y hasta la visión del mismo cosmos repetida en una eterna armonía de las esferas.

Hay pasajes bíblicos que parecen estar inspirados en la idea de la armonía cósmica. Pero muestran al máximo una tendencia a admitir la idea a través de la concepción general de que “toda la tierra” debe cantar al Señor y “proclamar su gloria entre las naciones, su maravillosa obra entre los pueblos”. Pasa una relación lógica entre el Salmo 96:12 donde “todos los árboles y el bosque rebosaron de contento delante del Señor”. Y Filón en su “*Vida de Moisés*” exclama “Oh Señor, las estrellas, unidas a formar un coro, ¿son capaces de entonar un canto digno de ti?”¹² El nexa es constituido en aquella demanda que se halla en el Libro de Job:¹³ “¿Dónde estabas tú cuando las estrellas de la mañana cantaron juntas?”

El Libro de Job es considerado tardío; el mismo Job vivió en el tiempo del exilio Babilonio (VI a.C.). Por otra parte Filón atribuye a los Caldeos la idea de la armonía cósmica. Es por lo tanto más probable que la armonía de las esferas desarrollada de más antiguas coordinaciones cosmológicas, hallara su forma final en Babilonia, y de ahí se difundiera entre los hebreos, entre los griegos, e incluso entre los egipcios.

Una distinción no debe ser descuidada: la *armonía de las esferas* difiere fundamentalmente de la teoría original de la *coordinación*. Ésta última establecía que cada planeta estaba en relación a otro, como cierta altura sonora estaba en relación a otra; la armonía de las estrellas significa una cosa totalmente distinta: los planetas, o mejor dicho las esferas, suenan verdaderamente, aunque son sonidos imperceptibles.

En ninguna de las dos formas la idea de una interdependencia funcional de realidad musical y no musical resulta evidente, ni puede ser originada espontáneamente en cada país del Pacífico al Mediterráneo.

Entonces, ¿dónde y cuándo tomó vida? No lo sabemos. La mejor vía, aquella que se remonta a los testimonios más antiguos, se dirigen menos a las fuentes asiáticas, que no estamos en condición de datar por espacio de un milenio. Por demás, los textos egipcios, sumerios, babilónicos, asirios y persas no tocan este tema (lo que no demuestra que las caracterizaciones cosmológicas fueran desconocidas).

La única afirmación que es permitida hacer es estas: los más antiguos testimonios de la *coordinación cosmológica* son chinas y griegas, y por cuanto concierne a Grecia, la idea indudablemente proviene de la importación de Oriente. Pero aún no se puede resolver si fuese originaria de China o fuera introducida de cualquier otra parte de Asia.

* * *

La coordinación requiere un *tertium comparationis*. Una serie cosmológica del tipo fuego-rojo-Marte-sur-estío, es lógica, explicando con el hecho, de que todos los miembros tienen el factor caliente. El sonido, al contrario, no tiene relación directa con otras formas de percepción, correspondiendo solo con los aspectos más abstractos de la realidad: el número y la medida. El sonido en si mismo es impalpable e inconmensurable, prescindiendo del número de vibraciones, que en la antigua China permanecía desconocida. No hay otro camino que cambiar la atención del sonido a los medios para producirlo, de los sonidos a los instrumentos. La altura varía con la dimensión del medio vibrante, y la relación entre dos sonidos podía explicarse mediante la proporción entre dos longitudes de cañas o de cuerdas.

Pero la relatividad de las proporciones, no lleva en el uso de la música al objeto de las coordinaciones cosmológicas. Los chinos más que cualquier otro pueblo requerían una altura de sonido modelo (diapasón) absoluta, o en otros términos, una longitud modelo. Tanto que Lü Pu-we afirma claramente: "La música proviene de la medida".¹⁴ La conexión entre música y longitud es tan íntima que la Oficina Imperial de Música fue unida a la Oficina Imperial de los Pesos y las Medidas.

La idea a su vez no permanece limitada a China. De forma que un tardío pensador no chino, el poeta hebreo Jehudà Halevy (c.1080-1140) dijo "Medidas, pesos, proporciones de varios movimientos, la armonía de la música, todo es contenido en el número".¹⁵

La unidad de longitud que se imponía a la altura sonora fue el pie métrico que regulaba todo lo que se extendía en longitud, anchura y altura. La música se vuelve una función del espacio; una vez más el universo aparece en la unidad. La relación entre altura sonora y el pie se hace tan estrecha que en el siglo X d.C. cualquier chino sabio era llamado a remediar esta difundida confusión, preguntándose seriamente si la altura sonora se fundaba en pies y pulgadas, ó si el pie métrico se fundaba sobre la altura del sonido.

* * *

La exactitud de la música no era interés principal del campo musical, pero si invertía en modo esencial la realidad del cosmos. Tiempo y espacio, sustancia y fuerza estaban fuera del control del hombre, pero el sonido era creación suya. Con la música asume la grave responsabilidad de reforzar o poner en crisis el equilibrio del mundo; su responsabilidad comprendía la más verdadera imagen del mundo, las dinastías y los países. El bienestar del imperio se basaba en la exactitud de las alturas y de las escalas.

En consecuencia, la reorganización de la música representaba uno de los primeros actos de un nuevo emperador; ¿por qué, habría sido eliminada la dinastía precedente, si su música no estaba en desacuerdo con la armonía universal? Los chinos han otorgado crédito a las más antiguas dinastías en base a sus criterios para juzgar. El mítico emperador Shun, que se dice que ascendió al trono en el 2285 a.C., recordado en la mente del jefe de los músicos narra la más antigua crónica china: "Kwei, te mando ordenar la música... Las notas se afinan según la medida. La zampoña regula la voz y los otros instrumentos, y tu debes armonizarlos todos, pero sin turbar el debido orden. Entonces dioses y hombres los aprobaron... Cada año en el segundo mes, cumplía viajes en Oriente, visitando los

territorios... y reorganizó las cuatro estaciones, los meses y los primeros días y probó las notas musicales".¹⁶

Cuando el emperador quiso verificar la bondad de su gobierno, escuchó las seis alturas sonoras, los cinco sonidos de la escala y los ocho instrumentos musicales, y consideró las odas de la corte y las baladas de la aldea para ver si concordaban con los cinco sonidos.¹⁷

Esta idea bajo el emperador Wou (141-87 a.C.) desembocó en la fundación del *Yüe fu*, la Oficina Imperial de la Música, con secciones especiales para la supervisión de la música ceremonial, extranjera, aristócrata y popular, y un completo archivo de las melodías nacionales. Su tarea principal, todavía, fue la de establecer y de conservar la exactitud del diapasón.

II. El Lü

"El emperador Huang Ti, según narra la leyenda ordenó un día a Ling Lun construir instrumentos de aliento. Ling Lun partió al oeste de Ta Hia y llegó al norte del monte Yüan Yu. Allí recolectó bambú en el valle de Hia Hi, escogió aquellos que tenían la superficie entre los nodos más amplia y lisa y recortó los espacios contenidos entre dos nodos. Eran de largo 3 pulgadas correspondientes a nueve líneas. Entonces sopló e hizo del sonido que salió la nota de partida *huang chung* de la escala. Sopló y dijo "Va bien". Después hizo doce flautas. Como escuchó cantar al macho y a la hembra del ave fénix en los pies del monte Yüan Yu hizo en conformidad, una distinción en doce notas. Sacó seis del canto del macho y seis del canto de la hembra, todas parecían derivadas de la nota principal *huang chung*.¹⁸

Ta Hia, que un sinólogo inglés, Gils, ha considerado una zona de la Bactriana, está recientemente identificada por Otto Franke como la tierra de los Tocarios. Los Tocarios vivieron en los límites sur-orientales del desierto del Gobi, eran una población amante de la paz que hacía de intermediaria entre la civilización oriental y occidental.¹⁹ Sin embargo, los instrumentos de aliento, considerando cuanto se consta, eran desconocidos en Occidente. Es más probable que haya sido el Occidente el que hizo aparecer a China como la patria del método de derivar las notas una de otra.

Versiones más tardías de ésta leyenda ofrecen un detalle más. Père Amiot, el primer autor que escribió seriamente sobre música china, la había datado en un manuscrito de su época, pero su editor póstumo, Abbé Russel la omitió como "irrelevante" y se limitó a dar noticia en una breve nota al pie de página.²⁰ Es precisamente este detalle que se revela particularmente iluminante. Ling Lun, se lee, halló un instrumento de bambú que reproducía con exactitud la entonación de su voz cuando hablaba tranquilamente, y fue así como creó el *huang chung*. Finalmente, la tradición china, entre tantos datos extra musicales, comprende un hecho musical: el *huang chung* que en primer tiempo se trató burdamente como la altura sonora media de una voz humana, y solo más tarde se normalizó en pies, pulgadas y líneas.

* * *

El sonido modelo *huang chung* generó todas las alturas sonoras. Muchos autores han dado representaciones alteradas de este proceso. Agravando ese mismo soplo, el sonido producido no parecía derivado en la octava, si no en la duodécima. La nueva nota mentalmente transferida a la octava inferior producía la quinta del sonido modelo. Una segunda caña se afinaba a esta quinta. Agravando el sonido en esta se producía de nuevo una duodécima, que movida hacia abajo dos octavas, formaba un tono entero arriba del sonido modelo. Y así avanzaban de doceavas en doceavas.

Este complicado ciclo de quintas, con las notas agravadas y transponiéndolas una o más octavas hasta el número de seis, no es convincente, ni evidente: las fuentes no muestran que se haya seguido un

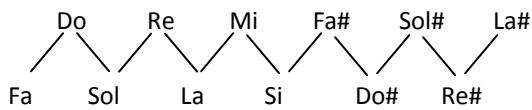
proceso de este tipo. Al contrario, que las cañas se cortaban con la ayuda de una regla, sustrayendo y agregando un tercio de su longitud – 3:2 y 3:4. El espacio sometido al *chou*, el pie chino, fue dividido en nueve pulgadas y las pulgadas en nueve líneas; la nota tipo se hacía en una caña de 81 líneas de largo. La caña siguiente era más corta en un tercio, o sea de 27 líneas; la tercera era más larga que la segunda en un tercio, o bien, de 18 líneas.

Gráficamente:

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & 54 & & 48 & & \dots \text{ y así sucesivamente} \\
 & \diagdown & & \diagup & \diagdown & & \\
 & 81 & & 72 & & 64 &
 \end{array}$$

La línea ascendente (musicalmente hablando) fue llamada *generación inferior* (o sea proveniente del bajo) y la línea descendente *generación superior*.

Teóricamente este procedimiento se resuelve en una cadena de quintas ascendentes y de cuartas descendentes:



Las operaciones terminaban después de seis generaciones inferiores y seis superiores, lo que teóricamente hablando, creó una serie cromática completa.

Las seis notas dispare (línea inferior) fueron llamadas *Lü* o “modelos” y fueron consideradas masculinas, mientras las seis notas pares, más tarde llamadas también *Lü*, tenían nombres que significaban “compañía, intermediarias, laterales” y eran femeninas.

Lo que muestra que en un principio las notas producidas de generaciones inferiores no tenían un propio valor musical, aunque en la mejor de las hipótesis, solo un significado subordinado: la serie consistía de seis *Lü* intercaladas en tonos enteros igualmente equidistantes.

* * *

La representación cualitativa, alternando masculinos y femeninos, y su coexistencia como una serie de generaciones, no es precisamente una idea común. Es resueltamente la cosmogénesis cabalística de los antiguos hebreos, la combinación del eterno masculino con el eterno femenino y su confluencia en el eterno humano.

Dios creó al mundo de diez emisiones de *sephiroth*. La primera *sephirà*, principio de los principios, la corona de cuanto está en lo más alto, no es ni positiva, ni negativa, y por lo tanto sexualmente indefinida, andrógina. Fue la primera *sephirà* en generar la nueva *sephirà*, y sucesivamente. La segunda *sephirà* llamada “comprensión” (*bīnā*) era negativa y femenina; la tercera llamada “sabiduría” (*hākmā*) era hijo suyo, positivo y masculino. Y así sucesivamente.

De nuevo nos encontramos frente al sorprendente cosmopolitismo de las ideas místicas. J.F.C. Fuller a propósito de la Cábala, dice: “Las doctrinas esotéricas arias y caldeas se filtraron en ella. Influyeron los misterios egipcios del dios Sol, de la diosa Luna, de Osiris y de Isis. Mucho proviene de Asiria y Babilonia, y no poco puede hallarse en los Veda, en el Upanishad, en la Bhagavad-Gita y en el Vedanta, como en la Cábala práctica y en particular en el Tantras. Se descubrirá hinduismo, taoísmo, budismo, zoroastrismo....”²¹

Considerando tal cosmopolitismo espiritual, se puede preguntar si en el antiguo Medio Oriente, particularmente Sumer, Egipto y Babilonia, no hubieran tenido en su música un equivalente del sistema *Lü*. Después de todo, con sus arpas y liras de cuerdas al aire, estas naciones debían haber basado su

sistema musical en el mismo principio ascendente y descendente, seguido por los chinos. Agregando el hecho de que, según la leyenda china, que el ministro del emperador introdujese el Lü del Occidente.

Se ha utilizado el término “teóricamente” para explicar el Lü, para advertir al lector de que no suponga que los chinos tenían un perfecto método de afinación.

La misma medida de pies no fue muy constante. Varió de un mínimo de 20 centímetros en el periodo Chou a una máxima de 34 bajo los Ming. La razón de los extremos 3:5, resultó necesariamente una variación musical del tamaño de una sexta menor: la tonalidad de *Do* bajo los Chou, con los Ming sería *Mi* inferior. Es fácil imaginar la importancia de la conservación en templos y palacios, de objetos de culto, de piedras sonoras, de campanas remontadas a épocas en las que los pies y las alturas sonoras eran tan diversos. Al menos cuanto concierne a una altura sonora tipo absoluta.

* * *

La relación entre los Lü no era menos deficiente. La proporción 4:3 para la cuarta y 3:2 para la quinta, usada en teoría, era menos usada en la práctica, porque la altura del sonido se fundaba, no en uno, si no en tres factores: la longitud de la caña, sobre su diámetro y la posición de los labios del flautista. La duodécima del sonido producida por el soplo agravado, esforzado en un instrumento de aliento,²² en el que las emisiones deben estar controladas, empeoró en vez de mejorar el resultado. De hecho según los experimentos de Manfred Bukofzer, la duodécima forzada de cañas sonoras obstruidas es demasiado alta si el instrumento es más largo de 8 pulgadas, y demasiado baja si es inferior a 8 pulgadas. La inexactitud puede generar hasta un cuarto de tono.

La influencia de los labios en China no fue relevante, y la importancia del diámetro fue valuada solo en pocos periodos de la historia. Por ejemplo en el siglo II d.C. los calculistas atribuyeron a todos los instrumentos de aliento un mismo diámetro, pero en el siglo III lo redujeron gradualmente línea por línea, partiendo de nueve líneas para el *huang chung*. El mismo número que derivaba de nueve veces nueve líneas de la longitud del *huang chung*, indicando que el diámetro era determinado, no de una razón matemática, si no de un evidente simbolismo numérico. Aún con medidas corregidas, la altura sonora no parecía ser la esperada, porque la fuerza del soplo y el ángulo en el que se cruzaba la abertura superior del instrumento venía a obstaculizar los cálculos teóricos.

El ciclo de quintas era un principio de naturaleza infeliz, porque aunque la tocaba, no se centraba en la octava, indispensable para construir la escala.

Las razones son matemáticamente evidentes: proceder por quintas significa elevar la razón 3/2 a una más alta potencia; la octava tiene razón 2/1, pero no se da nunca que una potencia de tres pueda coincidir con una de dos.

En el año 40 a.C. el músico King Fang trató de corregir el error llevando el ciclo de Lü de 12 a 60; y en el 430 d.C. fue que se superó continuando el ciclo hasta 360 quintas. Será ahorrado al lector el grotesco desarrollo que resulta de la 360ª potencia de 3/2; esta minuciosidad es desproporcionada respecto a un procedimiento tan inexacto y privado de eficacia. Sin ilustrar todas las inútiles tentativas que siguieron, es suficiente decir que la naturaleza del *hueng chung* fue incierta desde un principio y los desacuerdos que la acompañaron no hicieron nunca tregua.

La historia del diapasón chino son 20 siglos de confusión, de equivocaciones y fallos; cambió la fórmula, y por lo tanto sus relativos resultados.

* * *

La serie de los Lü fue llamada una “escala”. Un tipo en su forma madura, con la inserción de los Lü auxiliares, aparece como una escala cromática, y como tal fue descrita. Lo que fue un error, ya que las

doce notas no formaron nunca una escala en el sentido estricto, y menos similar a nuestra escala cromática moderna con sus semitonos iguales de 100 cents. En un ciclo de quintas cualquier semitono es separado de su vecino 7 veces el intervalo de una quinta, o sea $7 \times 702 = 4,914$ cents, bajando naturalmente 4 octavas ($4 \times 1,200 = 4,800$ cents) El resultado es de 114 cents por semitono, pero como el tono entero es compuesto por 204 cents, el semitono complementario no puede ser más de 90 cents. Lejos de ser bien temperada, la escala de Lü, en su forma exacta, representaba una alternancia de semitonos mayores y menores, intolerable al oído occidental. Además la vieja distinción entre generaciones superiores y generaciones inferiores fue mantenida tanto en la disposición como en el nombre: los chinos que entendían al universo como un equilibrio armónico de *yang* y de *ying*, el principio masculino y femenino, llamó a los seis Lü dispares masculino, y a los seis pares femeninos. La leyenda citada los nombra en su modo característico: atribuye seis de los Lü a un ave macho y seis a una hembra. El contraste fue tan claro que los instrumentos musicales afinados sobre Lü no mezclaron nunca las dos series. En la piedra sonora y en el grupo de campanas los Lü masculinos estaban en un nivel superior y los femeninos en uno inferior compuesto de placas y campanas. Y los instrumentos de aliento que primero no eran otra cosa que una serie completa de cañas sonoras, consistía en cañas de Lü masculinas o femeninas; si se combinaban las dos series se dividía en dos alas.² En la concepción occidental los instrumentos del género habrían sonado en líneas melódicas continuas, a través de cada género de intervalo. Los chinos, al contrario, tendían solo a notas individuales, basando la selección sobre estaciones y sobre el rito del día más que sobre consideraciones musicales.

* * *

La confusión de la serie de los Lü con una escala, escala indudablemente “confusa”, como era calificada por los coreanos, existe mucho tiempo antes y de un modo bastante interesante de ser referido. La leyenda de la misión del enviado del emperador en Occidente es completada por una tradición en la que el canto del ave macho sigue un orden ascendente y el de la hembra uno descendente. El simbolismo de las escalas masculinas y femeninas es evidente; el sexo masculino en muchas civilizaciones es representado por un símbolo dirigido hacia arriba, mientras el femenino de uno vuelto hacia abajo, de la misma forma como viene en nuestros libros de biología y botánica. Pero hay una diferencia aún mas importante que se ve entre las escalas ascendentes y descendentes: las ascendentes eran por regla, instrumentales, las descendentes vocales. No es difícil hallar las razones. Un cantante primitivo no inicia desde un registro bajo de su voz para elevarla progresivamente, si no que comienza a cantar partiendo de un registro alto y desciende hasta el límite más bajo de su gama. Los instrumentistas se comportan distinto. La escala de un flautista es producida de la abertura de los huecos y de un pasaje ascendente de un hoyo a otro. Del mismo modo laudistas, violinistas y citaristas con trastes inician de la cuerda al aire y pasan a la nota más alta de la cuerda pisada.

En la segunda parte del séptimo de los libros llamados *Yo Tse*, se dice que en las antiguas veneraciones del cielo y de la tierra, los instrumentos sonaban en una serie ascendente, mientras las voces cantaban en una serie descendente de Lü.²⁵ Esta contraposición todavía practicada bajo los T'ang (618-907 d.C.) fue atenuada hacia el fin del siglo XVI, cuando el príncipe Tsai Yü supuso que todas las tónicas vocales fueran de una cuarta más alta de las correspondientes tónicas instrumentales. Voces e instrumentos usaron dos tónicas diferentes a la distancia de una cuarta, teniendo todo el tiempo, cuando sonaban juntas, una cuarta paralela; las voces cantaban en *Fa*, mientras los instrumentos tocaban en *Do* bajo. Tal fue exactamente la forma contrapuntística del *organum* del primer Medievo, en el que el *cantus* era seguido arriba, mientras el *organum* (que originalmente se llamaba “instrumento”) acompañaba en paralelo una cuarta más baja. En modo similar los Siameses, sobre los gong tocaban una cuarta paralela.²⁶

* * *

En Japón los doce *Lü* son conocidos como *ritsu*, término que no debe confundirse con el nombre de uno de los primeros modos melódicos del país. Hay como en China instrumentos de aliento, pero que no tienen importancia en la práctica musical. Generalmente los *ritsu* se movían sobre el terreno del principio cíclico (arriba y abajo); los músicos de cítaras largas sin trastes, los *koto*, regulan la primer cuerda a una altura sonora dada, después regulan la sexta cuerda a una cuarta superior y la octava a la quinta superior, volviéndose hacia atrás una cuarta para la tercera cuerda, volviendo a subir una quinta para la décima cuerda y así por el estilo. La altura es, entre ciertos límites arbitraria: para un cantante de voz fuerte se tiene una afinación alta, mientras que para uno de voz débil, se tiene una afinación baja. Pero la altura normal de la nota es aproximadamente la de un *Do'* medio.²⁷ La más reciente fuente japonesa indica como sonido base el *Re'* más bajo del *shakuhachi*, flauta vertical a 292 vibraciones.²⁸ Y es de notar que también el medio Oriente usa el *Re'* como sonido base trayéndolo igualmente de la nota más baja de su flauta vertical.

III. Las Escalas

La escala normal del Extremo Oriente es pentatónica sin semitonos. Es compuesta por tres tonos enteros y dos terceras menores, separadas alternadamente por uno o dos tonos enteros, como en las teclas negras del pianoforte.

Generalmente la escala es presentada en la forma *Kung* (Do), *Shang* (Re), *Chiao* (Mi), *Chih* (Sol), *Yü* (La), *Kung* (Do). Estas cinco notas estaban relacionadas a las caracterizaciones cosmológicas, de igual forma que los 12 *Lü*. Con los que tenían estrechas relaciones.

Notas	<i>Kung</i>	<i>Chang</i>	<i>Chiao</i>	<i>Chih</i>	<i>Yü</i>
<i>Puntos cardinales</i>	Norte	Este	Centro	Oeste	Sur
<i>Planetas</i>	Mercurio	Júpiter	Saturno	Venus	Marte
<i>Elementos</i>	Madera	Agua	Tierra	Metal	Fuego
<i>Colores</i>	Negro	Violeta	Amarillo	Blanco	Rojo

Generalmente se ha querido derivar esta escala de la selección de cinco *Lü*. Este es un juicio errado que no debe repetirse indefinidamente. En primer lugar los *Lü* formaban intervalos disonantes, por lo que no se utilizaban para las escalas. Segundo, la escala como tal debe haber existido antes de la idealización del artificial sistema de los *Lü*. En tercer lugar, los *Lü* en su estructura más antigua consistían en dos series, totalmente independientes de seis tonos completos, sin las características terceras menores, sin cuartas y sin quintas.

Escoger las cinco notas necesarias para la escala, habría significado saltar aquí y allá, y tomar al menos dos, si no tres de las cinco notas para la serie femenina, puramente auxiliar que tenía en un principio una importancia muy limitada. Lo que carece de sentido. En todo el mundo las escalas son sacadas de melodías vivas e integradas después a los sistemas.

El criterio de la "selección" puede valer solo para la tónica *Kung*, que sin duda, en el caso de la música ritual debía de ser uno de los *Lü*. Se escogía al *huang chung* como tónica para los ritos de sacrificio al cielo, pero para los sacrificios a la tierra la melodía se transponía a la quinta, a la segunda para el sol, y la sexta para la luna. Además todas las melodías se corrían mensualmente un *Lü*, digamos que una melodía tocada en Enero en *Mi*, en febrero estaría en *Fa*. No hay fuentes que hablen de la adaptación de las otras cuatro notas a cuatro *Lü*. En modo absolutamente independiente se seguían uno de los dos métodos de desarrollo de la escala desde un tono de arranque, tanto en el principio cíclico

como en el divisivo. Sin duda la cítara larga *ch'in* sigue al mismo tiempo los dos principios; tiene cuerdas al aire afinadas al oído exactamente en un ciclo de quintas y cuartas, pero solo para el acompañamiento. La cuerda de la melodía por otra parte, es regulada en un modo insólito; en vez de los modernos piroles que parten de la extremidad superior, tenían trece pequeños pernos de madreperla, insertados en la caja armónica para señalar los puntos de ataque, dispuestos simétricamente del centro hacia las dos extremidades, a una mitad de la longitud total, a uno y dos tercios, a uno y tres cuartos, uno y cuatro quintos, uno y cinco sextos, uno y siete octavos. Las siete cuerdas consistían en un número variable de hilos de seda (48, 54, 64, 72, 81, 96, 108) que reproducían en su composición numérica razones musicales de 8 a 9, o bien 204 cents (el tono entero) y de 27 a 32 ó 294 cents (la tercera menor). Porque la cuerda al aire seguía el sistema cíclico, mientras la cuerda de la melodía seguía el sistema divisivo. En consecuencia la melodía y su acompañamiento tenían terceras mayores distintas, así como en las terceras menores y segundas menores.

Esta divergencia no es precisamente debida a la insensibilidad del oído. Incluso un instrumento ejemplar como el *chuen* creado en el último siglo antes de Cristo para afinar conciertos de campanas combinaba (como probablemente el gran prototipo, el *kyun* del tiempo de la dinastía Chou) los mismos dos principios: una caja armónica de madera, de nueve pies de largo, era provista de 13 cuerdas, 12 de las cuales eran al aire y la treceava en el medio, era tensada a lo largo de una escala calibrada. Esta escala todavía difería del orden simétrico que tenían los pernos en el *ch'in*; una imagen publicada diecisiete siglos después del príncipe Tsai Yü, reproducción de una vieja pintura, o bien de un verdadero ejemplar, muestra doce marcas en única serie a distancia proporcionalmente creciente.

La disposición modal de la escala pentatónica china es mejor caracterizada en la teoría japonesa. La octava pentatónica de tres segundas y dos terceras menores aparece en dos formas claramente definidas: el *ryo* y el *ritsu*.

El *ryo* llamado el modo chino masculino, comienza con dos segundas consecutivas como *DoReMi SolLa Do*, y puede ser numéricamente simbolizado (de sus características notas de abertura) con el número 123: teniendo *Do* como *finalis* y *Sol* como *confinalis*.

Un ejemplo válido y accesible es constituido en la canción china "El refugio del placer" y de "Los quince ramos de flores" en la obra "Música China" de J.A. van Aalst.

ESEMPIO 39. CANZONE CINESE

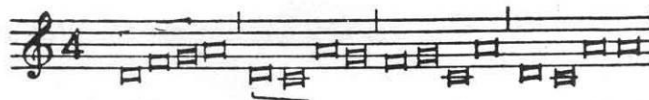
secondo Van Aalst

El *ritsu* llamado femenino y preferido en Japón, es muy distinto. Forma una octava de dos cuartas separadas, cada una de las cuales es dividida por una nota de relleno, unas veces en el final superior, otras veces en el inferior. La escala *ritsu* se configura en dos formas, *ReMi-SolLaSi-Re* y *Re-FaSolLa-DoRe*. Los símbolos numéricos serían 124 y 134 y para el *ritsu* en general 1:4 (con dos o tres como relleno). Los ejemplos son una canción japonesa y el inicio de un himno a Confucio, probablemente el más antiguo trozo de música del extremo Oriente que ha prevalecido:

ESEMPIO 40. CANZONE GIAPPONESE

secondo Noel Peri

ESEMPIO 41. INNO A CONFUCIO



Se tienen tres modos que podemos representar de la siguiente manera:

124:	<i>Sol La</i>	<i>Do Re Mi</i>	<i>Sol</i>	
134:	<i>La</i>	<i>Do Re Mi</i>	<i>Sol La</i>	
123:		<i>Do Re Mi</i>	<i>Sol La</i>	<i>Do</i>

A juzgar por las fuentes de la dinastía Chou, existen siete *loci* para las inversiones modales de la escala pentatónica, probablemente antes de que a la misma escala se le atribuyeran siete notas. Sin embargo esta riqueza modal fue poco más que una construcción teórica; la teoría musical, en todas las civilizaciones antiguas, agota el número de variaciones y de las combinaciones posibles sin nunca adherirlas a la realidad de la vida musical.

* * *

El orden *DoReMi SolLa* (123) es considerado generalmente el original, la forma tipo de las que fueron traídas las otras disposiciones modales con las habituales inversiones terminales (vuelto al ámbito modal superior). Lo que constituye un error: la escala 123 difiere fundamental de las escalas 1:4. Esta última formada de tetracordos, conjuntos o disjuntos, y que se constituye en héptadas o en octavas, regresa a los modelos primitivos, los cuales, bajo la influencia normativa de la cuarta, un tercer núcleo original desarrolla un segundo afijo o inversamente un segundo núcleo desarrolla un tercer afijo con la finalidad de obtener una cuarta.

Una escala 123, al contrario, es casi siempre hexacordal y falta de séptimas y octavas. No forma tetracordos; la cuarta es ausente. En vez, se ejercita la influencia de la quinta; dos terceras sobrepuestas se disponen en un pentacordo; la tercera inferior está insertada y la sexta es poco más que una nota próxima que regresa a la quinta.

Esta naturaleza completamente diferente de la escala 123 resulta clara en las melodías de los pueblos primitivos, en la que los elementos son más evidentes que en los elaborados cantos chinos.

Uno de los mejores ejemplos es dado en la siguiente melodía de Groenlandia:

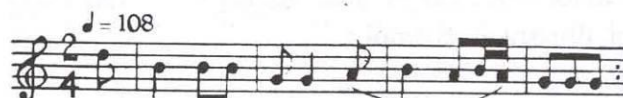
ESEMPIO 42. GROENLANDIA ORIENTALE.



En la primera de esta escala hay dos modelos con cuatro sonidos: uno con la tercera inferior insertada pero sin una sexta (123-5), aparece en este canto "Canto del destino", seguido por lo Vogulos de Siberia occidental.

ESEMPIO 43. VOGULI, SIBERIA

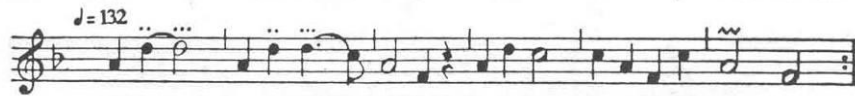
secondo Väisänen



La otra, con la sexta, pero sin notas insertadas (1-3-56) puede ser representada por una melodía vocal del archipiélago de las Islas Salomón.

ESEMPIO 44. ISOLE SALOMONE

secondo Hornbostel



Por lo tanto esta estructura debe ser muy antigua, pero es difícil que haya generado aquella de 1:4, totalmente diferente.

* * *

Japón contrapone a la llamada escala china, una nacional. Y aunque es pentatónica, no es “anhemitónica” (sin semitonos): cada uno de sus tetracordos tiene una tercera mayor indivisible arriba y un semitono abajo.

Esta escala puede afinarse en tres modos que corresponden exactamente a tres aspectos de los modos griegos, el hipodórico, el dórico y el hiperdórico.:

Hirajoshi La Si Do Mi Fa La

(tetracordos conjuntos con la octava suplementaria abajo; *hipodórico*)

Kumoi(joshi) Mi Fa La Si Do Mi

(tetracordos disconjuntos)

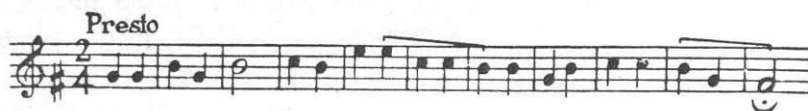
Iwato Si Do Mi Fa La Si

(tetracordos conjuntos con la octava suplementaria arriba; *hiperdórico*)

El primero en orden de importancia es el Hirajoshi seguido del Kumoi. Hirajoshi es el modo de la siguiente canción infantil:

ESEMPIO 45. CANTO GIAPPONESE INFANTILE

secondo Noel Peri



Un solo de la cítara larga *koto*, en una escena de muerte de la tragedia *Kesa*²⁹ ilustra el Kumoi:

ESEMPIO 46. A SOLO DI *koto* PER LA TRAGEDIA GIAPPONESE *Kesa*

secondo Abraham e Hornbostel



La modulación es frecuente. En el primer ejemplo se muestra el paso del Kumoi (tetracordos disconjuntos) al Hirajoshi (tetracordos conjuntos); en el segundo la modulación es inversa, del Hirajoshi al Kumoi.

ESEMPIO 47. CANTO GIAPPONESE

secondo Noel Peri



ESEMPIO 48. CANTO GIAPPONESE

secondo Noel Peri



Todas las obras sobre el tema concuerdan en un juicio infundado: los japoneses disminuyeron dos notas de la escala china para reavivar un modelo bastante monótono. Se es inclinado a interpretar como lateral cuanto se ha aprendido posteriormente. La idea de “reavivar” es occidental, llena de virtuosismo y esnobismo modernos. Desde un punto de vista psicológico se debe admitir, que un contraste más grande de intervalos, expresión de una mayor tensión emotiva, es más improbable que representase un desarrollo tardío. Esto es confirmado por un hecho altamente significativo: la música popular japonesa nunca aceptó la escala china, y no obstante los rituales de la corte y de los templos se regresan constantemente a las terceras mayores y semitonos.

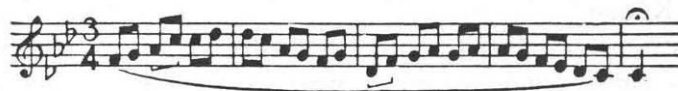
Una posición similar se halla en Corea, donde hay una escala pentatónica del tipo 123, con la tercera abajo: *ReMiFa LaSi*, aunque esta escala aparece solo en la música popular.³⁰ La escala con la tercera mayor es sin duda un “sustracto”, un antiguo diseño transmitido hereditariamente, tornándose evidente a través del barniz extranjero.

* * *

Escalas afines a las del Japón y Corea existían fuera de los confines de estos países. Las hay en la India con una estructura articulada en todas las combinaciones y los órdenes posibles: con dos terceras mayores, con una mayor y una menor, e incluso con una mayor y dos menores.

ESEMPIO 49. RAGA MALAHARI INDIANO

secondo C. R. Day



Es difícil decir cuanto de esto es debido, más que a una necesidad musical, a un deseo de integridad. En todo caso, cuatro de las escalas enunciadas en el *Nātyasāstra* de Bharata, la más antigua fuente musical india, tienen dos o al menos una tercera mayor: que eran *Arśabhī*, *Šādjodīśyavatī*, *Dhivatī*, *Niśādī*. La segunda y la tercera de estas escalas estaban hechas probablemente con el Fa agudizado, como, según la afirmación de Bharata, en diversos casos se mostraba necesario.

Así en Mongolia se ha hecho uso de la escala de tercera mayor³¹, en modo evidente, pero no constante en forma pura: nuestro ejemplo, es un trozo de la breve monografía sobre la música mongólica de Carl Stumpf³², que comprende un *Re* que pertenece claramente a un estrato posterior.

ESEMPIO 50. BURIAT MONGOLO

secondo Stumpf



La misma Grecia conocía el fuerte sabor de la tercera mayor pentatónica: en un capítulo próximo se verá el rol vital de su forma helénica, la llamada enarmonía. Los antiguos egipcios, por otro lado, afinaban las arpas del templo sobre la escala de tercera mayor.

De la presencia de estas escalas en Mongolia, por los testimonios que hallamos en Asia Oriental, India, Egipto y Grecia, somos inducidos a pensar que son originarias del Asia Central. Esta suposición es confirmada por las escalas de tercera menor de los Bereberes marroquíes, que parecen ser oriundos del Asia Central y mantienen muchas características de aquella civilización³³.

El archipiélago de Malasia permanece fiel a la tercera mayor más que cualquier otro país fuera del Japón. En la parte occidental de Java, la más antigua de la isla, los cantantes usan las escalas con dos terceras mayores, en este sentido (descendente):

$$\underbrace{398 + 94}_{492} + 210 + \underbrace{402 + 96}_{498} \text{ centesimi }^{34}.$$

Hay dos tetracordos disjuntos, cada uno de los cuales está compuesto de una tercera mayor perfecta arriba y un semitono abajo, el exacto equivalente de la escala japonés Kumoi.

Muchos instrumentos solistas y orquestas enteras de Java occidental que siguen órdenes similares, tienen escalas con una o hasta con dos terceras mayores. Los especialistas pueden evaluar con exactitud en el capítulo sobre Java occidental en la obra de Jaap Kunst³⁵.

El género clásico de las terceras mayores del archipiélago, usado en todo Java y en la cercana isla de Bali, es la *pelog*. Es una escala difícil de producir:

ESEMPIO 51. PELOG GIAVANESE

trascritto da Curt Sachs
da Decca 20124 A



Con un modelo tipo de números centesimales originalmente $\frac{1}{2}$ tono abajo.

Dos tetracordos conjuntos en una héptada; cada tetracordo es compuesto por una tercera mayor arriba y cerca de un semitono abajo. La posibilidad de variaciones de cada modo es muy grande. La tercera y la segunda, incluso sobre el mismo instrumento, raramente tienen iguales medidas; una segunda medirá 91 cents y la siguiente 176 cents; una tercera mayor de alrededor de 376 cents coexistirá con otra de 488, equivalente a una cuarta. Frecuentemente los tetracordos tienen una medida mucho mayor que la de la cuarta justa. Para comprender esta falta de regularidad, el lector deberá buscar en la parte sobre esfumaturas tonales en la sección sobre Grecia.

Las escalas malayas son indudablemente muy libres, por usar una expresión genérica. Tanto la altura de sonido como las distancias tienen una sorprendente elasticidad, también en el mismo instrumento, y es pura coincidencia hallar una cuarta justa. Esta laguna en un país amante de la música parece inexplicable si no se supiera que el ciclo de quintas, como división armónica de la cuerda, era apenas conocido. Las orquestas del archipiélago se componen de hecho de instrumentos idiófonos que no admiten relaciones evidentes entre longitud y altura de sonido; las otras clases de instrumentos son representados solo por uno o dos tambores, de cuando en cuando una flauta o (Arabia-Persia) un instrumento de cuerda.

¿Cuáles serían los métodos de afinación usados por los indígenas de Bali y de Java? Cualquier viejo fundidor de gong posee unas barras de un buen metal, heredadas de un tiempo remoto, y las usa como modelos para las alturas del sonido con mayor o menor exactitud. Lo que significa que las escalas no han sido estabilizadas de una vez por todas, sino copiadas y recuperadas a través de los siglos en un modo siempre más aproximado: el archipiélago tiene una tradición, pero no una ciencia musical.

* * *

Dos tipos arcaicos de orquesta javanesa llamados *munggang* y *kodok ngorek*, tienen una extensión limitada a un solo tetracordo del género *pelog*: *Mi Do Si* (descendente).

Envueltos en los más grandes misterios y veneraciones, ya que son considerados muy antiguos, más antiguos que el mismo *pelog*. Debo confesar que esto no me convence. La primera orquesta de afinación *munggang* se dice que es del siglo IV d.C. ¿Por lo tanto es realmente antigua? Seriamente podemos creer que en una época tan tardía, más de un milenio después de la época de las escalas tipo *pelog* en Grecia, los javaneses, no obstante siendo tan avanzados en la formación de orquestas, no parecen haber ido más allá de las melodías tritonales –aún habiendo vivido bajo la influencia del Oriente asiático o de la India, o con un gobierno propio.

El razonamiento en el cual una héptada de dos tetracordos habría sido precedida por un simple tetracordo, lo creo un tanto desconsiderado. Tanto más que no se haya confirmado por otros ejemplos.

El *pelog* es a menudo erróneamente considerado como una escala heptatónica; las terceras, dicen autores mal informados, son producto de la omisión de dos de las siete notas. Al contrario, para poder consentir reordenamientos modales entre la misma extensión, se dan a los instrumentos siete notas, dos de las cuales pueden alternarse con las vecinas. Hay así siete *loci* para cinco grados de la escala, y no existe mas el “salto”, que hay solo cuando se excluyen los trastes negros, tocando en *Do* mayor.

La cuestión del modo no es del todo llana. Una vez hubo tres modos: *nem* ó *bem*, *limã* ó *pelog*, *barang*. Escritos para simplificar en *La*, se leería:

<i>Nem</i>	(<i>La</i>)	<i>Si Do</i>	<i>Mi Fa</i>	<i>La</i>
<i>Limã</i>	<i>La</i>	<i>Si Re</i>	<i>Mi Fa</i>	<i>La</i>
<i>Barang</i>		<i>Si Do</i>	<i>Mi Fa</i>	<i>Sol</i>

Jaap Kunst y con él, Manfred Bukofzer (que ha sido tan gentil de enviarme sus notas inéditas), insisten por otro lado en el rol demasiado insignificante del modo, en particular del descuidado *limã*. Si bien, el *limã* parece tener, al menos históricamente, cierta importancia. No se puede descuidar el hecho de que el *nem*, con sus tetracordos conjuntos y un tono añadido abajo, corresponde al japonés *hirajoski*. Un *limã* sería un perfecto *kumojoshi* con sus tetracordos disjuntos si tuviese el *Si_b*. Del material de Bukofer sin duda deduzco que este *Si* es casi siempre cerca de un cuarto de tono más bajo del debido. Lo que tiene todo el aire de estabilizar un acuerdo entre los dos modos. Tal acuerdo tiene un probable paralelo en el Medio Oriente, donde la tercera neutra de Zalzal de Bagdad (m. en el 791) y de los laudistas persas parecía facilitar el paso de tetracordos conjuntos a aquellos disjuntos.³⁶ La pérdida final del *limã* pudo haber sido debida a una aversión contra los tetracordos separados.

* * *

Salendro o *slendro*, el otro gran género de Malasia, considerado masculino en oposición al femenino *pelog*, es generalmente expresado como una octava dividida en cinco grados de igual dimensión, cada uno de los cuales resulta en seis quintas de tono, o bien, 240 centésimas. En general esto es verdad, aunque no llega nunca a igualaciones exactas: los grados varían de 185 a 275 cents. Sin embargo estos extremos representan excepciones; el primero “óptimo” se encuentra en torno a los 231 cents, un segundo, alrededor de los 251.

ESEMPIO 52. SLENDRO GIAVANESE

trascritto da Curt Sachs

Decca 20124 B

molto lento e largo



originalmente 1/2 tono più alto

El cuadro cambia cuando de los instrumentos recientes pasamos a las piezas muy antiguas de excavaciones en el suelo de Java y que todavía son tomadas en consideración ya que su superficie metálica ha mantenido la capacidad de dar una altura constante.

Mientras ningún moderno metalófono comprende grados más extendidos de 275 centésimas, viejos ejemplares tienen generalmente uno mayor, entre los 300 y 310 cents³⁷, junto a un grado menor de alrededor de 280 cents. Hay indudables signos de una antigua octava dividida en tres segundas y en dos terceras menores. Pero los trazos de las antiguas terceras indican más bien un temperamento tendiente a cancelar la diferencia entre terceras y segundas. De las dos terceras de cada octava solamente una llega o supera la distancia normal de 300 cents; la otra es menor en los primeros dos ejemplos, mientras en el tercero, está en realidad asimilada en la segunda aumentada. El exacto alcance de la escala *slendro* puede aún ser considerado del hecho de que todas las características comunes en la cultura javanesa y balinesa aparecieron en Bali en una fase de desarrollo más antigua. A primera vista no difieren mucho; la distancia de un sonido a otro parece tanto arbitraria en Bali como en Java. Todavía la dificultad de valuar cuatro distancias medias en un mayor número de instrumentos, medidos atentamente, tanto en Bali como en Java han imposibilitado llegar a un resultado definido. La media de Bali, de sonido a sonido, es en centésimas la siguiente:

	219	250	228	260
(Total:		469	697	957)

La media javanesa en centésimas:

	236	240	248	227
(Total:		476	724	961)

En Bali es menos temperado; la distancia de 697 cents coincide prácticamente con la quinta justa. El *slendro* fue creído, también en Java, más antiguo que el *pelog*. Esto es improbable y existen claras indicaciones de lo contrario: entre las notas javanesas hay una llamada *limã* "la quinta", y otra llamada *nem* "la sexta". Pero esto es así solo en el *pelog*; en el *slendro* son la cuarta y la quinta nota. La terminología debe haber sido creada para el *pelog* y sólo más tarde aplicada al *slendro*.

* * *

El problema del modo no es de fácil solución. Java tenía tres modos *slendro*, que hoy no tienen importancia y sus características han sido casi olvidadas. Ejecutados en los mismos instrumentos, en la misma extensión y en la misma escala, difieren solamente en las notas principales, que en la orquesta son remarcadas con golpes del gran gong. Pero ni siquiera estas notas principales son exentas de dudas. Jaap Kunst halló la segunda nota de la octava ascendente usada como tónica del modo *nem* en el 64.2% de todas las melodías *nem*; la cuarta nota para el *sangã* en el 84.7%; la quinta nota para el *manjurã* en el 59% -contra el 41% de otras notas principales.

Esto significa desintegración, pero muestra el inicio original de notas diferentes de la escala —como en el *gramã* indio y en los hexacordos europeos, y debe haber presentado dificultad cuando hubo necesidad de tocar todos los modos en los mismos instrumentos en una octava, y obligó a los músicos javaneses a proyectar las tres escalas en la misma extensión: las terceras eran necesarias si los instrumentos eran provistos de segundas y viceversa.

Entonces esta podría ser la llave que resolviera el espinoso problema del *slendro*. Así como nuestro *temperamento igual* fue debido a la necesidad de la transposición, el *temperamento slendro* puede fácilmente entenderse como un acuerdo entre segundas y terceras. Que a su vez puede constituir el

declive de los modos, que después de todo se fundaban sobre la diferencia y no sobre la asimilación de las dos especies de intervalos.

Parece ser que los modos, o más bien las melodías a ellos atribuidas, importan hoy solo por la elección de la hora adecuada de la ejecución: piezas de *nem* eran tocadas de las 7 a la medianoche; *sangâ* es el modo adecuado a la primera mañana, de medianoche a las tres y, por la tarde, de mediodía a las 7; el *manjurâ* pertenece a las horas entre las tres de la mañana y el mediodía.

Este horario es ciertamente indio.

Incluso el nombre *salendro* indica la India. Es probablemente originario de la dinastía *Salendrâ* de Sumatra, que gobernó Java al final del primer milenio después de Cristo y proviene de la costa Coromandel, en el sur de India. Parece por lo tanto más oportuno poner en relación el *slendro* con *râgas*, como *madhâamâvati*, *mohana* o *hamsadhvânî*, más que con la escala china.

* * *

Siam, Camboya, Burma, cerraron el anillo de la escala este-asiática. Tienen una fuerte tendencia hacia el temperamento igual, como si vinieran del orden *slendro*, sin cancelar para nada el contraste entre tonos y terceras. Esto se alcanza dividiendo la octava en siete partes iguales (teóricamente), cada una de las cuales tiene una perfecta medida de 171.4 cents. La exactitud de estas distancias es naturalmente discutible, porque el oído, sin el auxilio de la física y de la matemática, no está en grado de dividir exactamente en intervalos. Sin embargo Carl Stumpf³⁸ –dotado de un oído excepcional –se maravilló de la relativa precisión con la que los músicos siameses afinaban sus instrumentos. Las distancias medidas por Alexander J. Ellis³⁹, varían de 90 a 219 centésimas.

Los siameses usan estas siete notas equidistantes como *loci* para las escalas pentatónicas, omitiendo dos en una vuelta y creando así un contraste evidente entre tonos breves de centésimas 171.4 y terceras neutras de 343 cents. Los lugares donde se deben omitir determinan las estructuras modales:

I II III - V VI - I
I II - IV V VI - I
I - III IV V - VII I

(La octava nota no es una final, como en nuestra octava, sino el inicio de otro heptacordo).

Los cantantes no prestaban mucha atención a este temperamento. La siguiente es una aria de ópera con intervalos casi occidentales, que se alterna con *ritornelos* orquestales en afinación siamesa.

ESEMPIO 53. A SOLO DI OPERA SIAMESE

trascritto da Curt Sachs
Decca 20127 B



La música de palacio y de templo, tanto en China como en Japón y Corea, rechazó el semitono *infijo*, porque en vez de calmar las pasiones, llenaba el ánimo de deseo sexual⁴⁰. Por otro lado, a los “*loci*” omitidos se les dio cierto lugar en la música profana, aunque en primer momento solo como título de alternancia. El modo llamado por los japoneses *ritsu* tenía, como ya habíamos visto, dos formas distintas, 12-456-8 y 1-345-78, o bien, *ReMi SolLaSi Re* y *Re FaSolLa DoRe*. Por lo tanto dos formas puramente pentatónicas del *ritsu* requerían una serie completa de siete sonidos. Además las melodías seguían uno de los dos esquemas pentatónicos sin combinarlo nunca con otro.

Este límite fue superado más adelante: a los compositores se les consintió el mezclar las dos formas en la misma melodía, con la condición de mantener alternadas las notas críticas sin que se tocaran ni formaran semitonos:

ESEMPIO 54. CANTO GIAPPONESE

secondo Noel Peri



Al final, al menos en la música popular, decayó también esta última condición.

Por otra parte, la escala *ryo*, fue restituida como heptatónica más directamente, con la inserción de una cuarta excedente y de una séptima mayor *FaSolLa^{Si}DoRe^{Mi}Fa*.

En modo similar los japoneses dividieron su tercera mayor en dos segundas: *La^{Sol}FaMi^{Re}DoSiLa*. Ninguna de las dos escalas sobreviene estrictamente heptatónica. Las notas agregadas mantienen un carácter transitorio y auxiliar sin tener incluso el privilegio de nombres individuales: los chinos, le llamaron con el nombre de la nota superior inmediata con el epíteto de *pièn*, que significa "en camino", "en curso".

* * *

Una narración, transmitida de fuentes contemporáneas, muestra que tan lejos estaban los chinos de una verdadera escala heptatónica. Entre el 560 y el 578 d.C., un hombre de Kutcha, en el Turquestán Oriental, asombró a los oyentes chinos tocando fielmente una escala mayor completa con su laús *p`ip`a*. Sus notas eran llamadas *sochiba, sadalik, badalik, kichi, shachi, shahukalam, shalap, panjam, dzilidzap, hulidzap*. Algunos de estos términos son oscuros, otros evidentes. Pregunté el significado a Nicholas N. Martinovitch, que fue muy gentil de proponer los siguientes equivalentes: *dispersa, sonora, cambiante, pequeña, salpicada, palabra real, suspendida, la quinta, temblado fuerte, muy fuerte*. ("Naturalmente, escribe Martinovitch, no puede ser tan cierta mi interpretación, porque las corrupciones de estas palabras son muchas").

Alrededor de este mismo periodo, otra fuente sostiene que los 28 "modos extranjeros" (cualquier cosa que pudieran ser) no pudieron haber sido fijados por medio de los instrumentos de aliento chinos, sino solamente con las cuerdas del *p`i p`a*⁴¹ En otras palabras la música occidental, apenas introducida, seguía el principio cíclico. Todavía las flautas transversales *ti* adoptan la escala mayor occidental. En general las melodías heptatónicas son más frecuentes en el norte que en el sur de China.

En realidad, el Japón había conocido una escala mayor, la *Champa*. En el 763 la música de la *Champa*, que es la camboyana, es mencionada por primera vez en la ejecución de un banquete de la corte imperial. Pero en Japón, el estilo camboyano fue incorporado cuatro siglos después en el chino, por lo que no se puede decir si la música *Champa* original tenía o no la escala mayor que los japoneses modernos designan con este nombre.⁴²

La evolución de las escalas de Asia Oriental comienza a delinearse. Se parte de escalas estrechamente pentatónicas con terceras de cada medida. En un segundo periodo, las heptatónicas toman la forma de siete "loci" de escalas estrictamente pentatónicas. En un tercero, los dos lugares saltados, aunque solamente como notas de paso, son admitidas en la escala. Al final vinieron siendo completamente asimiladas.

El temperamento tiene una evolución paralela; la *pelog* representa una fase pretemperamental. En China y en Japón, al contrario, tenían escalas muy bien temperadas en tonos enteros, en semitonos, en terceras menores y mayores. En el *slendro*, la tercera menor original y los tonos enteros fueron siempre más similares, resultando en 5 seis- quintos de tono casi iguales en el espacio de la octava. En Siam, en Camboya y en Burna, por otra parte, los *loci* fueron asimilados para formar siete octavos de tono casi iguales, cinco de los cuales son efectivamente usados en las melodías.

IV. Melodía y ritmo

La escala y el modo, aunque no son exclusivamente instrumentales, se basan en los instrumentos; en la música vocal se hace más evidentes los estilos que se fundaron en colaboración con los instrumentos. Se debe reiterar todavía, que el Extremo Oriente conoce estilos de canto totalmente independientes de instrumentos y en consecuencia de la rigidez de las escalas y de los modos. No es necesario examinar la cantilación budista. Pero la parte de la música de Asia Oriental parece incompleta si no se vuelve la atención al importantísimo recitativo que halló su perfección en el japonés *nō*.

El *nō*, como es actualmente, alcanzó su cumbre hasta el siglo XVI. Es un drama lírico arcaico, derivado de rituales extáticos del pasado, pero inmerso en una atmósfera terrena e interpretado por unos pocos actores enmascarados en una estrecha unidad entre palabra, melodía y danza. Su canto, lejos de la libertad tan gustada por los occidentales modernos, se desarrolla en no más de nueve modelos fijos a los que se recurre constantemente: la primera aparición del personaje principal, la historia del viaje del segundo personaje, con el que este se presenta, y así por el estilo. Que deriva en una cantilación uniforme de una sola nota, que sin embargo es interrumpida por fórmulas melódicas entonadas en un modo incierto y fugaz, con sucesivas elevaciones de tono que conocemos de las cítaras y flautas japonesas. Estas fórmulas son unidades indivisibles, cada una de las cuales tiene un nombre particular, como “rotación”, “color”, “tensión” (como los tropos de la cantilación hebrea). Al retomarlo, la cantilena descenderá una cuarta, luego aún una cuarta *la-mi-Si*, o caerá en el tono entero que sigue, disminuyendo por lo tanto en una o dos cuartas *la-sol-re-La*.

El ritmo es irracional, como la entonación, y aún cuando una fórmula melódica se somete a un metro más rígido, el cantante trata de destruir tal impresión con un tipo de *rubato*. Solo en niveles inferiores, ritmo y entonación son más inclinados a ser uniformes.

La orquesta, dispuesta sobre la escena, es compuesta por un tambor de baquetas, dos tambores a mano y una flauta transversa. Regularmente los percusionistas baten a un ritmo igual, mientras la voz es libre. De cuando en cuando la flauta se une y se alza sobre la voz; pero su melodía no es coordinada ni tiene relación con el canto: se presupone que las dos partes no eran escuchadas juntas, sino que debían coexistir en un sentido más que estético, mágico.

Con la terminología actual no es posible dar una idea adecuada de la extraña vocalización propia del Oriente. En los coreanos, su tipo de geishas se atienen en el canto a un registro bajo⁴³. En general “solo los niños y los cocheros cantan de estómago”⁴⁴; El canto en el Extremo Oriente es nasal, comprimido, explosivo, con preferencia a un registro alto, mucho movimiento, como en los ventrílocuos, al registro más bajo, y continuamente esparcido de glissandos. Resulta extraño en un principio a nuestro oído pero pronto impresiona aún al occidental más desprevenido por su perfecta correspondencia con la máscara que el cantante porta: elimina su identidad, su propia naturaleza humana y vida cotidiana, y lo transporta a la esfera de los héroes, los dioses y los demonios. Una vez entrados en esta atmósfera mística, comienza a darse cuenta uno de los límites de los estilos “naturales” occidentales, incapaz de contraponer a Wotan, el padre de los dioses, y Hans Sachs, el zapatero de Núremberg.

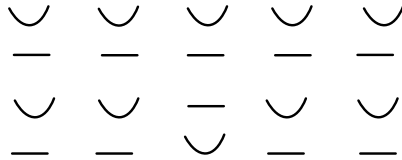
La ópera china, en su forma clásica, fue regulada por los textos, y no habría podido ser de otro modo. Los lenguajes monosilábicos tienen unas centenas de sílabas para expresar diez miles nociones y cosas, de modo que cada sílaba tiene muchos significados diferentes. Su comprensión se basa en la particularidad de la entonación, con las inflexiones de la voz, que se alza, se mantiene normal o se baja.

La melodía necesariamente debe seguir estas inflexiones; las palabras son adaptadas a la música contrario a la tendencia melódica natural que tienen en el lenguaje⁴⁵.

Así, la música vocal de la China clásica, fue estrictamente *logogénica* (en la que el texto domina a la melodía). Un vocabulario musical dotaba de una cantidad adecuada de notas simples para el tono bajo y una cantidad de grupos de notas para cada uno de los tres “tonos”, que a su vez se subdividían en las formas “masculina” y “femenina”; esta última ligeramente diferente y un tono más baja.

* * *

El lenguaje monosilábico no se presta a un metro cuantitativo; larga y breve son mucho menos importantes que en las palabras compuestas. La poesía y sin duda la música siguieron, los metros definidos en la época de la dinastía T'ang en la que los chinos tenían especial predilección por la música elegante. La poesía del "Bebedor de la Fuente", citando como ejemplo ésta composición del siglo VIII d.C., presenta este metro⁴⁶:



Pero más adelante la época de los T'ang resintió ampliamente la influencia india y del medio Oriente, y tales estilos poéticos pueden haber sido debidos a ejemplos extranjeros.

Como regla los chinos han impuesto, en poesía y en música, el principio cualitativo, con la sílaba como unidad de tiempo o pulso. Ya que los versos chinos son extremadamente breves (compuestos normalmente de cuatro, cinco o seis monosílabos) cada verso es compuesto musicalmente de una medida de un cierto número de tiempos, y no, como en otros lugares, de una frase entera.

Tales formas músico-poéticas son asimétricas y rapsódicas (*ch'ì*) o bien, simétricas (*shi*). La más pura actuación de la forma simétrica es representada por el Himno a Confucio, motivo central de la liturgia confuciana, que refleja probablemente la más antigua expresión musical china que nos ha llegado. Los cantantes del templo lo ejecutaban con notas de igual valor, arrastradas increíblemente, cada una de las cuales lleva un monosílabo del texto. Cuatro de estas notas forman un verso, y ocho versos forman una estrofa. Una vez más la simple nota demuestra ser la célula generadora de la música china.

* * *

El *ritmo cualitativo* ("tiempo"), en contraste con el acento de las palabras dichas, afuera del Extremo Oriente, es común en el Tíbet y entre los pueblos turcos, comprendiendo los Tártaros, los Kirguiz y los Baskires. El pulso de cuatro tiempos predomina en esta vasta área.

Existen todavía excepciones. Tanto China como Corea han mantenido el canto popular en tres tiempos; los mismos chinos tenían, en el primer milenio, medidas pares e impares mezcladas. Aunque estas fueran atribuidas a influencias extranjeras⁴⁷.

El ritmo, ciertamente es menos importante que en otros países. El gran número de instrumentos de percusión de todo el lejano Oriente no debe desviar nuestro juicio. Gran parte de ellos no siguen de todo el ritmo; sonajas, matracas, campanas y piedras sonoras tenían otros fines. Los mismos tambores eran golpeados con baquetas y por eso seguían mejor el tiempo de elaborados modelos rítmicos.

Sería un error todavía, confrontar aquellas acentuaciones de tiempo con los duros cuatro golpes de nuestros tambores de banda. En el más antiguo estilo que se conserva, las danzas clásicas chino-japonesas *bugaku*, el acento fuerte está sobre el último tiempo, que es remarcado por un golpe de pie de los bailarines y de un potente golpe de tambor, preparado por un ligero golpe en el segundo tiempo: uno, dos, tres y CUATRO.

El *bugaku* se considera de origen indio; toda la música china y japonesa estaba bajo la influencia india en la segunda mitad del primer milenio de nuestra era.

Aunque la expresión más típica de la música india, los sofisticados modelos rítmicos *tālas*, no fueron tomados en Oriente. En el 860 d.C. se escribió un tratado sobre el sonido del tambor en China, con más de cien "sinfonías" que ciertamente eran *tālas* indias; lo que no resultó en nada, y ningún estilo del Extremo Oriente ha conservado el mínimo rastro de estos modelos. Los tres ritmos usados en las

orquestas tibetanas, que eran continuaciones de los instrumentos de percusión incluso cuando las otras partes callaban⁴⁸, no eran evidentemente modelos del Extremo Oriente, sino modelos indios deteriorados.



La elaborada poliritmia de los músicos balineses de címbalo, ilustrada recientemente por Colin McPhee, no es para nada este “extremo-oriente”. “El grupo de címbalos puede comprender hasta siete músicos, cada uno con dos címbalos de distinto tamaño, para interpretar un diverso esquema rítmico. Los mismos modelos rítmicos pueden escucharse durante el golpeteo del arroz, cuando el golpe regular de los palos en los cazos de madera es acompañado por varios ritmos sincopados, golpeados contra los lados o contra la extremidades del cazo”⁴⁹.

V. La notación

No existe cultura inferior que halle la vía hacia la escritura en general y hacia aquella de tipo musical. Cuando el horizonte mental es estrecho y la extensión del conocimiento limitado, la tradición oral sobreviene superiormente y la memoria, privada del sostén de otros medios de conservación, se ejercita en un grado increíble.

Muchas circunstancias peculiares debieron ocurrir hasta que las más antiguas formas de escritura ayudase a la tradición oral. Una de estas cuenta para la música: el temor de que en periodos de crisis la tradición pudiera debilitarse, y que una inexacta interpretación de los cantos sacros provocara un daño a la eficacia del culto.

Un ejemplo notable, es la notación musical inventada en la isla de Bali por los indo-javaneses, que en el siglo XVI debieron escapar de la invasión mahometana en la nativa Java, y en un país nuevo sin una tradición, querían salvar del olvido su música tradicional.

Esta notación se basaba en una especie de estenografía: las cinco notas *dang, ding, dung, dèng, dong*, eran hechas por pequeños signos simbólicos representando las vocales *a, i, u, è, o*, sin indicaciones de ritmo⁵⁰.

Mientras el alfabeto había tenido una evolución relativamente uniforme, de pinturas realistas a símbolos abstractos y de conceptos a sonidos, la notación musical siguió desde un inicio principios diversos y gran parte del pueblo practicó más sistemas contemporáneamente. Había *notaciones tonales*, que indicaban las notas solas con símbolos tomados del alfabeto ordinario; *tablatura* o notaciones de digitación, para dirigir la mano del músico donde podía encontrar las notas a tocar; *neumi* que representaban gráficamente los pasos, los intervalos melódicos más como direcciones que como grupos de dos o de tres alturas sonoras definidas; *notaciones de grupo*, en los que grupos convencionales de notas eran designados por sílabas para nombrarlas o por sobrenombres.

El extremo Oriente había tenido escrituras musicales al menos hasta el inicio de nuestra era; con particular interés a las solas alturas sonoras, siendo el favorito sobre todo la *notación tonal*. Esto es verdad en el sentido más estricto por cuanto se considera a los percusionistas de piedras sonoras y metales, ya que, no teniendo nada que hacer con la realidad de la melodía, golpeaban una lámina o una

campana a la vez, cada una de las cuales producía uno de los *Lü*. Lógicamente las alturas de sonido son conocidas con las primeras sílabas de los nombres de los *Lü*: *huang (chung)*, *ying (chung)*, *wu (i)*, etc. Como todas las notaciones chinas y la escritura ordinaria, los símbolos son ordenados en columnas descendentes que avanzan de derecha a izquierda.

Los cantantes, al contrario, más interesados en la melodía que en una altura absoluta, usan los cinco símbolos silábicos que designan la escala pentatónica: *kung, shang, chiao, chih, yü*, escritos abajo o a la derecha de la sílaba del texto correspondiente. La altura absoluta, no es descuidada; una nota a la cabeza indica en cual *Lü* la nota fundamental, *kung*, debe ser afinada (exactamente como hacemos nosotros en caso del clarinete “en *La*” o del corno “en *Fa*”).

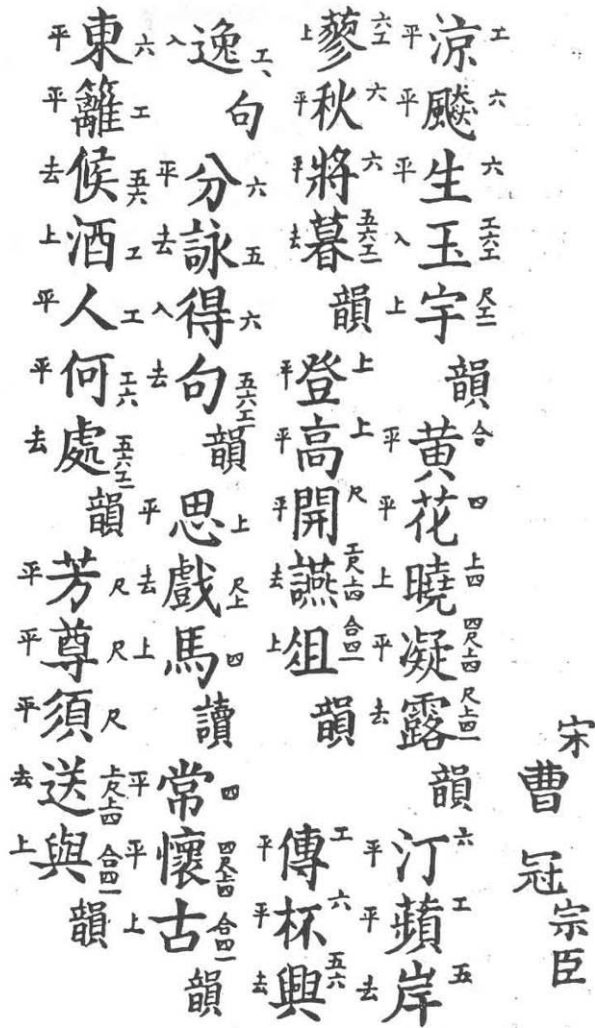
El mismo tipo de notación es usado por los laudistas de *p`i p`a* y de todos los instrumentos de aliento. El origen occidental de gran parte de estos instrumentos es relativamente reciente, y es probable que sus intérpretes fueran originalmente mongoles. En consecuencia ellos sustituyeron los complicados caracteres chinos por los mongoles, de naturaleza más simple. Cuando las voces y los laudes ejecutaban la misma melodía, ambos símbolos, los chinos y los mongoles son señalados bajo cada sílaba del texto.

* * *

El Asia Oriental también tenía *neumas* rudimentales para aquellas melodías en las que la curva tenía mayor importancia que la simple altura. Un guión que subía de izquierda a derecha indicaba “ascenso”, un guión horizontal un “movimiento plano”, uno descendente de izquierda a derecha “descenso”. Una *x* entres dos de estos guiones permitía escoger una ú otra. O bien, tenía un pequeño círculo blanco que significaba movimiento plano, uno negro para movimiento oblicuo que a su vez tenía que estar marcado con sílabas añadidas como descendente o ascendente. A veces el compositor dividía el círculo a la mitad, blanco arriba y negro abajo significaba un movimiento más o menos plano, pero con facultad de hacerlo oblicuo; negro arriba y blanco abajo denotaba lo contrario.

La inevitable contraparte manual de los *neumas* no falta tampoco aquí. Los chinos usaban la mano para recordar los cuatro tipos de movimientos musicales de la fonética; tocando la tercer falange del índice se indicaba el *p`ing*, el sonido plano; la punta del mismo dedo para el *shang*, el sonido ascendente; la punta del anular para el *ch`ü*, el sonido descendente; y la tercera falange del mismo dedo para el *ju*, el modo abreviado dialectal (privado de significado musical) de cada uno de los tres precedentes movimientos⁵¹. Es evidente el paralelo con la famosa mano de Guido de Arezzo.

Los signos para el ritmo eran distribuidos con los otros signos de notación. Pero por lo general bastaba con señalar al final de la frase, ya que la misma frase estaba determinada por el número de sílabas del verso, cada uno de las cuales coincidía de hecho (al menos en principio) con un acento musical. Alguna vez una sílaba podía llevar un ritmo más o menos rítmico; esto era casi anormal y era regulado por la tradición o se dejaba al gusto personal del cantante.



NOTAZIONE CINESE (da John Hazedel Levis).

* * *

La escritura va de arriba hacia abajo, las columnas verticales se leen de derecha a izquierda. Las cuatro columnas con símbolos grandes constituyen el texto, cada símbolo representa una palabra (monosilábica). Los pequeños símbolos a los dos lados de cada columna indican la melodía. Los de la parte derecha indican los tonos exactos de cada golpe y palabra escrita: el primero del ángulo superior derecho, la'; el segundo y el tercero do''. El grupo de tres que sigue flanquean la cuarta palabra del texto designa una ligadura la'-do''-la' en un golpe. El quinto grupo indica la ligadura sol'-la' en un golpe junto a una pausa (el guión horizontal) que indica el final de la frase. Los símbolos de la parte izquierda son neumas; los primeros tres indican movimiento plano, el cuarto movimiento ascendente y descendente, el quinto movimiento ascendente.

La tablatura era usada por los músicos de cítara larga y de flauta para indicar como se debían regular los dedos para producir las notas requeridas, y no las notas mismas, fijadas de modo inmutable en la construcción y en la afinación de los instrumentos. Las cifras puestas al lado de las sílabas del texto indican las cuerdas a tocar. Un número al centro de la columna señala los pulgares; dispuesto a la izquierda el índice; y a la derecha el medio. Ni siquiera eso que nosotros podemos llamar adorno, era confiado al gusto del intérprete, como en la más antigua música europea. La delicada oscilación que disuelve la rigidez de la escala pentatónica, tiene una importancia tan vital en la música del extremo Oriente que todas las posibles precauciones que se tendrían son cuidadosamente clasificadas, denominadas, y mediante los símbolos silábicos de sus nombres, incorporados en la notación: *ka* (por citar los términos de los músicos japoneses de koto), significa agudizar una nota apretando la cuerda más allá del puente; *niju oshi*, alzar un tono; *é*, el sucesivo alzamiento de una nota ya pellizcada y viva; *ké*, alzar el sonido por un solo momento y dejar la cuerda en su vibración inicial; *jū*, lo mismo pero dejándolo apenas antes de tocar la nota siguiente; *kaki*, significa tirar dos cuerdas contiguas con el mismo dedo en una rápida sucesión; *uchi*, golpear las cuerdas más allá del puente durante las pausas largas; *nagashi*, recorrer el índice sobre la cuerda; y otras más.

Esta tablatura comprende dos símbolos que no están comprendidos entre los adornos: el *kaké* representa una frase frecuente de cinco notas, dos de las cuales se obtienen con el índice, dos en una cuerda más baja con el dedo medio, mientras la quinta se toca con el pulgar sobre una cuerda más alta; el *hazumu*, es una breve frase cadente, compuesta por una nota punteada en la décima cuerda, seguida por dos notas sobre la novena y la octava cuerda. Estos signos pertenecen a la categoría de *notaciones de grupo*.

Estudios recientes han mostrado que esta tablatura representa una transcripción china de símbolos sánscritos usados en India⁵². En realidad los ornamentos de la cítara larga que no tienen correspondientes en el Extremo Oriente no son otros que los *gamaka* indios, que penetraron con la influencia budista durante la dinastía Han y pasaron a la técnica de las cítaras chinas, que se volvieron los instrumentos preferidos por los sacerdotes meditativos y los monjes budistas.

* * *

Ninguna de estas escrituras indicaba valor de tiempo. El ritmo era dejado a menudo al instinto y a la tradición⁵³; o bien el compositor incluía una notación particular para referirse al pulso. Pero esta notación era demasiado inconsistente y contaba más sobre el oído que sobre el ojo.

Los chinos marcaban pequeños círculos al lado de las notas correspondientes para marcar el cuarto tiempo, marcando casi siempre el primero, el segundo y el tercer tiempo con los puntos. Por lo tanto las negras eran siempre un punto, mientras que muchas corcheas no eran del todo señaladas. De esta notación del ritmo derivó una notación rudimental de medida; el punto, que significaba propiamente un tiempo, venía a indicar una negra, mientras las blancas eran dos puntos y la redonda tres.

La notación japonesa es más unitaria; todos los movimientos golpeados son indicados con círculos de circunferencia alternando simples o dobles (para facilitar la lectura), mientras que los movimientos en aumento se hacían con círculos pequeños. Cuando en las partituras *koto* se necesitaban octavos o dieciseisavos, los números que indicaban la cuerda a tocar se situaban entre círculos a medio camino, o bien, para las que señalaban una nota punteada, más cerca al círculo siguiente.

Ciertos músicos de *koto* usaban símbolos mensurales: un círculo completo para la redonda, un semicírculo derecho para la blanca (como una D), un cuarto de círculo (igual a la parte superior de una D) para la negra⁵⁴. El tiempo no es señalado, pero varía, aunque no dentro del ámbito de la misma pieza; tiempos diferentes no se fundan, sino están en contraste.

VI. Polifonía

Los coros de Asia Oriental cantan siempre al unísono –del mismo modo que los antiguos coros griegos. El hecho curioso de que en el culto budista cada cantante interpreta las mismas palabras con el mismo ritmo, manteniendo la tonalidad que prefiere⁵⁵, no representa una excepción; mientras las extrañas notas incesantes tenutas de acompañamiento usadas en el canto coral del Tíbet, son propias del ámbito indio pero no del chino.

El acompañamiento de un cantante, al contrario, debía seguirlo a una distancia de tiempo extremadamente breve, como un subalterno que evita cabalgar al lado de su general. Esta es la particular tradición de los flautistas japoneses; pero aún así, en casi toda Asia Oriental el acompañamiento se basa sobre frases movidas con anticipaciones o retardaciones canónicas. El cantante despliega una interpretación rica y ornamentada de algunos modelos melódicos, el instrumentista que tiene en mente el mismo modelo da toda la libertad necesaria al cantante y busca seguirlo atentamente. Las notas llevan un orden justo, pero se retardan cuando inesperadamente la voz

limita sus vibraciones ornamentales y se anticipa si el cantante se demora en una frase. En una frase siguiente, esta inevitable discordancia es considerada un medio expresivo altamente apreciado, en el que la continua fricción de segundas y séptimas, probablemente no es entendida en ningún sentido como una disonancia en el punto de vista occidental.

En la música sacra china estos acompañamientos son muy simplificados. Una regla de la música clásica afirma: mientras el cantante tiene una redonda, la cítara toca treinta y dos fusas, el órgano de boca da una blanca aspirada y una expirada. Los instrumentos de cuerda acompañan siempre con acordes quebrados formados por el unísono, cuarta y octava, o por unísono, quinta y octava en estrecho paralelismo con el cantante.

Los músicos japoneses de koto tienen más libertad; a veces sostienen a la voz, otras llenan el vacío dejado por la nota tenuta del cantante, produciendo así acordes de octavas, quintas perfectas o disminuidas, cuartas, terceras, o incluso segundas.

Pero no se puede hablar de *armonía* en el sentido occidental. Estas consonancias de dos o tres notas no son “funcionales” no añaden una tercera dimensión al espacio musical, ni crean una atmósfera emotiva. Prácticamente en todos los casos añaden a las notas del cantante otras notas que el cantante recién a dejado o está a punto de entonar; ellas representan el presente, el pasado y el futuro melódicos sobrepuestos, y nada menos que una heterofonía acumulada.

Lo mismo cuenta para los acordes del órgano de boca –el instrumento llamado *shêng* en chino y *shô* en japonés. Lo he descrito como un pedazo de madera tallado en forma de calabaza.

“El cuello sirve de embocadura y de conducto para el aire, mientras el cuerpo forma un fuelle para alimentar las cañas. Trece o más esbeltas cañas de distinta longitud (la más larga mide de 16 a 20 centímetros) saliendo verticalmente del fuelle en orden circular; dentro del fuelle cada caña tiene un agujero lateral cubierto por una delgada lengüeta de metal”.

El músico ejecuta la melodía, y sobre otras cañas, los acordes de acompañamiento.

“En la música de corte japonesa las antiguas armonías se conservan como fueron introducidas de China hace un milenio; algunas comprenden tres notas, otras cinco, otras seis. Solo dos de los once acordes habituales corresponden a las triadas menores occidentales; los otros son compuestos de las notas de la escala pentatónica que suenan simultáneamente (por ejemplo *Re Mi Fa Sol La*) o de otras combinaciones como *Si Do Re Mi Fa La*. Estas complicadas armonías son sustituidas en la China moderna por cuatro o cinco paralelas, en ambos casos la melodía está bajo su acompañamiento, como en la antigua Grecia y en el primer Medievo europeo”⁵⁶.

El problema de la polifonía del Extremo Oriente no es resuelto, pero se clarifica con el contraste entre *música de derecha* y *música de izquierda*.

Las diversas influencias que intervinieron en la música japonesa hasta el 800 a.C. –la manchuria, la coreana, la china y la india- naturalmente no pudieron fundirse en un solo estilo orgánico. Por lo tanto los japoneses las dividieron en el siglo IX en dos estilos separados. La influencia manchuria y la coreana se unieron en la llamada música de derecha, que tenía como instrumentos distintivos a la flauta transversal *koma fuye* y el gran tambor de clepsidra *san no tsuzumi*.

La influencia india y la china formaron a su vez la música de izquierda; sus instrumentos característicos fueron la flauta transversa *ô teki*, el órgano de boca *shô* y el pequeño tambor cilíndrico *kakko*. Al lado de estos instrumentos, los dos estilos tenían el oboe *hichiriki*, el laúd *biwa*, la cítara *sôno koto*, así como el tambor más grande *taiko* y el pequeño gong *shôko*.

La distinción principal se refiere a la relación de los dos instrumentos conductores, la flauta y el oboe: mientras en la música china de izquierda estos sonaban al unísono con los acordes del órgano de boca; en la de derecha, en la música manchuria, sonaban en contrapunto⁵⁷.

La orquesta de corte del Mikado, que se jacta de conservar inalterada la tradición del primer milenio d.C., interpreta en una forma polifónica muy elaborada. Su timbre es ligero y claro, porque ninguno de sus cinco instrumentos melódicos está abajo del centro de la octava marcada con un solo signo. Un órgano de boca y una flauta vertical tocan la melodía más arriba de la octava marcada por dos signos y la flauta transversa la dobla una todavía octava arriba. Todos estos tres instrumentos de aliento suenan

heterofónicamente, unas veces uniéndose, otras separándose, formando terceras, y hasta estridentes segundas; la curva vacilante se vuelve aún más incierta dado que las flautas son constantemente llevados hacia lo alto de irracionales microtonos. Bajo este penetrante estruendo, el laúd sigue la misma tendencia, en cuartas o en otros acordes, y la cítara *koto* se une con un motivo breve, duro y caprichoso. De los dos tambores, el *kakko* interviene con redobles y con golpes simples y repetidos, mientras el *taiko* introduce algunos golpes aislados; el gong marca el principio de cada compás con un golpe. Nuestro ejemplo siguiente, la partitura publicada por Mueller, tiene la posibilidad de examinar individualmente cada intérprete ⁵⁸.

ESEMPIO 55. MUSICA DI CORTE GIAPPONESE

secondo Mueller
VII. La orquesta

La orquesta representaba puentes sonoros establecidos entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el mundo de los dioses y las aves y aquel de los seres vivientes. De hecho comprendía toda las clases de instrumentos; y cada uno de éstos expresaba un elemento, un punto cardinal, una estación, un planeta, una sustancia: la piedra sonora, el nor-oeste y la piedra; la campana, el occidente, el otoño y el metal; la cítara larga, el sur, el estío y la seda; la flauta, el oriente, la primavera y el bambú; otros el sur-este y la madera; el tambor, el norte, el invierno y la piel; el órgano de boca, el nor-este, la calabaza; la flauta globular de arcilla, el sur-este y la tierra.

Kwei, máximo músico del emperador Shun, dijo: “cuando con pequeños golpes tocaban la piedra sonora, y percutían y pellizcaban el *ch'in* y el *shê*, para entonar el canto, entonces los espíritus de las aves y los dioses progenitores bajaban a visitar. Los huéspedes ocupaban el puesto principal. Y los nobles anfitriones virtuosamente lo cedían. En el fondo de la sala estaban los instrumentos de aliento y los tambores, los primeros llevaban el unísono o moderadas improvisaciones de los golpes de los segundos, mientras que el órgano de boca y la campana proponían los interludios”.⁵⁹

El tamaño de la orquesta reflejaba el rango y el poder de su poseedor. A la sombra de las gigantescas orquestas imperiales, la dinastía Chou (1122-255 a.C.) permitía a los altos dignatarios solo 27 elementos (en gran parte ciegos), dispuestos en tres lados de un cuadrado, mientras los nobles ordinarios no tenían más de quince músicos dispuestos en línea recta.

La dinastía *Han*, del 50 al 75 d.C. tenía tres orquestas; una para las ceremonias religiosas, una para la arquería del palacio, y una tercera para los banquetes y el harem. El número en conjunto era de 829 miembros. La corte constituía también una gran banda militar.

Las orquestas comprendían cantantes y bailarines. El grupo de bailarines usaban armas para los temas bélicos, plumas y flautas para los temas de paz, seguido fielmente poesía y música formando los símbolos de escritura de los textos.

La dinastía *T'ang* (618-907 d.C.) profundamente comprometida con la protección de las artes parece haber llevado las orquestas de la corte al mayor desarrollo. Seis de éstas eran “de pie” y ocho “sentadas”. Entre todas contaban de quinientos a setecientos miembros.

Varios gráficos en pavimentos ilustran la disposición de algunas de éstas orquestas. En una de éstas el director se encuentra delante de veinte oboes; más adelante, en segunda fila, doscientos órganos de boca; cuarenta flautas y ciento veinte laúdes, en tercera fila; ciento veinte arpas en la cuarta; a la izquierda del director hay dos piedras sonoras; y a su derecha dos campanas; detrás de los cuatro metales de percusión hay un número indefinido de tambores.

Otro diagrama muestra que los coros ocupaban la izquierda y la derecha de la orquesta, desde el frente hasta atrás. En un tercer diagrama, la orquesta para la danza, de cuatrocientos músicos, está dispuesta en un círculo con un cuadrado inscrito; veinte tambores *ya* forman el círculo, mientras veinticuatro intérpretes con trompetas, trombones, badajos y tambores, son colocados alternativamente en el cuadrado.

Los músicos de la corte se preparaban en una academia imperial de música, El Jardín de los Perales. La sección femenina, el Jardín de la Eterna Primavera, instruía a cientos de jóvenes mujeres bajo la supervisión personal del emperador; las jóvenes de gran belleza, aunque poco dotadas musicalmente, podían acceder; admitidas con la calificación de músicos auxiliares.

Una parte de la orquesta femenina de la corte, está representada en el acto de tocar ante el emperador Ming Huang (713-56) y a sus mujeres, en una hermosa pintura del siglo VII descubierta recientemente. La mujer que dirige agita un badajo, y en el fondo una joven toca un gran tambor mientras los otros instrumentos –arpas, cítaras largas y laúdes, flautas transversas, oboes y órganos de boca, metalófonos y tambores de reloj o parlantes– tocan de dos en dos.⁶⁰

Siguiendo a todas estas orquestas de palacio, la corte imperial tenía para el exterior una enorme banda. Era compuesta de una vanguardia de 890 tocadores de gong, címbalos, tambores y alientos, así como 48 cantantes, y de una retaguardia de 408 músicos dispuestos de igual forma; un conjunto no menor de 1346 elementos.⁶¹

La corte coreana, en el tiempo del rey Setjo (1457-68), tenía 572 músicos y cantantes del coro y 195 aprendices; en el 1897 el emperador aún tenía 772 músicos.⁶²

* * *

La corte china, así como del tamaño, se complacía de la diversidad de la orquesta. La aristocracia, como todos los grupos sociales de civilizaciones más desarrolladas, tenía gran predilección por los timbres exóticos, probando los inconfundibles estímulos que la imaginación recibe de la música extranjera. Los emperadores apreciaban los regalos de doncellas cantantes e intérpretes, provenientes de los reyes aliados, según la usanza ya practicada por los faraones egipcios. Una vez Confucio abandonó la corte por protesta; era un hecho que “el pueblo de T’se había enviado a Loo músicos de regalo; Ke Huan lo recibió, y por tres días no fue llevado a la corte” – una protesta que recuerda la afirmación del gran filósofo y médico hebreo Maimónides (1135-1204), según la cual la música profana no debía ser permitida, especialmente si era cantada por mujeres.

El gusto por la música extranjera, en los periodos de expansión, se adaptaba al orgullo imperial. Cada vez que un país era conquistado, los músicos locales eran invitados a la corte china para constituir una orquesta nacional, la cual no nacía ocasionalmente, ni representaba un tributo aislado, sino que se convirtió en una institución permanente al lado de la ya existente, casi como un emblema que entraba a formar parte del blasón del vencedor.

De la llamadas Siete Orquestas que se mantenían en actividad en el 581 d.C., una provenía de Kaoli, país de Tunguska, otra de la India, una tercera de Bukhara (Uzbekistán), una cuarta de Kutcha, en el Turquestán oriental, con veinte intérpretes de instrumentos prevalentemente occidentales, formada desde el 384 d.C., tan venida en favores, que el emperador quiso reservarla para su uso exclusivo.

A las composiciones de las orquestas concurrían elementos de distintas proveniencias; de Camboya, del Japón, de Silla, Samarcanda, Paikchei de Kachgar y de Turquía. Los “doctos” puristas en defensa de la música “antigua”, protestaban en vano.

En el siglo VII, el número de orquestas de la corte llegó hasta nueve; aunque algunos músicos camboyanos, en el 605, fueron mandados de vuelta porque sus instrumentos eran demasiado primitivos. En el año 801 u 802, el emperador trajo 35 músicos de Burma, en el periodo comprendido entre el 1000 y el fin de la monarquía, fueron agregadas dos bandas mongolas y nueve orquestas, una de estas guruhka, una anamita, una tibetana y una islámica.

El Japón no era menos receptivo que China. En el año 809, La Academia Imperial de Música comprendía 28 maestros de estilos extranjeros –Camboyanos, Chinos, Sillanos y otros.

Las orquestas, ahora casi extintas en China, Corea y Japón (excepto la orquesta de la corte de Mikado), han continuado su existencia en el Asia sud-oriental, en particular en Java y en Bali, centros de la práctica musical. Llamados comúnmente en las islas de Malasia, con el nombre de *gámelan*, de *gamel*, “manejar”.

Una *gámelan* es completamente diferente a una orquesta moderna. Las orquestas occidentales son cuerpos de músicos que tocan en casi todas las ocasiones, compran los instrumentos más modernos, los usan después para ciertos compromisos, y pueden llegar a cambiarlos en el curso de una ejecución. Las orquestas malayas son cuerpos de instrumentos, en gran parte transmitidos de tiempos remotos e impuestos a los músicos como a los compositores. Por lo que su composición estaba formada de la unidad inalterable con un carácter tan personal que se nombraban individualmente con el título de *kiahi*, señor. Muchas cortes poseían un buen número; el Sultán de Soesoehoenan tenía por lo menos 29 *gámelan* completas, cada una con una tarea especial.

Las grandes *gámelan* comprendían metalófonos de tres tamaños con las placas acostadas sobre la caja sonora y metalófonos de tres tamaños con las láminas suspendidas; los distintos tamaños son afinados por separado en octavas; tres gong de tamaños correspondientes; xilófonos de dos tamaños; hasta veinte gong, entre grandes y pequeños. Dos tambores de mano; una flauta y un violín. En el chispeante repique de esta extraña orquesta, como dije, en la *Historia de los instrumentos musicales*, se puede distinguir la melodía plana y solemne de los bajos, la paráfrasis y locuaz figuración que se tienen en las placas más pequeñas, la puntuación de los gong, el más pequeño de los cuales señala los finales de las partes más breves, mientras los poderosos bajos de los gongs grandes concluyen las partes principales. Los dos tambores guían el cambio del tiempo.

Camboya, Siam y Burma, los países indochinos entre el archipiélago y la China, completan la provincia de la música orquestal, en oposición a la vasta área donde prevalece la música de cámara, en el medio y en el vecino Oriente.

Los Siameses acompañaban sus representaciones teatrales con orquestas compuestas generalmente por dos flautas, dos gong, dos metalófonos, dos xilófonos, uno y tres grandes tambores.

La dualidad de los instrumentos melódicos, seguido constantemente por la contraparte de los tres tambores, representa una clara reminiscencia de la orquesta femenil china del tiempo de la dinastía T'ang, que se ha mencionado anteriormente. El dominante timbre metálico aparta a otro lado la orquesta siamesa del *gámelan* de Malasia. La presencia relativamente numerosa de tambores, indica todavía la cercanía de la India.

Aún más lejana a los modelos javaneses aparece la orquesta femenil de Camboya; aquí las tres series malayas de idiófonos, el xilófono, el metalófono y el gong, son unidos a instrumentos de cuerdas: una grande cítara, un laúd chino y un violín árabe-persa.

En Bruma las orquestas son usadas principalmente para acompañar el teatro de sombras, el *pwe*. Se trata de orquestas pequeñas compuestas por dos pares de badajos, dos de címbalos. Un gong dispuesto en un marco circular alrededor de un ejecutor agachado, un similar grupo de tambores, un gran tambor colgado de un apoyo, y dos oboes que sonaban con tal energía y constancia, que a menudo un asistente debía intervenir pronto para sostener al ejecutor que se desmayaba.

Estos penetrantes oboes que conducen la melodía en vez de los tintineantes gong de Java y Bali, ya cuentan con un carácter definitivamente indio. Que se demuestra aún más acentuado en el único concierto de tambores, producido habitualmente por 24 tambores cuidadosamente afinados, suspendidos dentro de las paredes de un recinto circular; el músico refugiado en el centro, los bate con las manos desnudas en rápidas melodías en una especie de "tocata", con una técnica y una estupenda delicadeza.

Pasemos ahora precisamente a la India.

Notas

- ¹ R. H. VAN GULIK, *The Lore of the Chinese Lute* cit., p. 39.
- ² LÜ PU-WE, *op. cit.*, V 3.
- ³ WILHELM, *op. cit.*
- ⁴ LÜ PU-WE, *op. cit.*, V 2.
- ⁵ R. H. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 37.
- ⁶ LÜ PU-WE, *op. cit.*, p. 73.
- ⁷ *The Original Chinese Texts of the Confucian Analecta*, traduzione di J. Steele, London 1861, p. 185.
- ⁸ CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., pp. 185-8.
- ⁹ R. H. VAN GULIK, *op. cit.*, p. 1 sg.
- ¹⁰ LÜ PU-WE, *op. cit.*, V 2.
- ¹¹ Descritto per la prima volta nel *Chou li*.
- ¹² FILONE, *De Vita Moysis* II, par. 239.
- ¹³ LÜ PU-WE, *op. cit.*, V. 2.
- ¹⁴ YEHUDA HALEVY, *Cusari*, ed. Cassel, II par. 65, IV par. 25, citato da ERIC WERNER e ISAIHAH SONNE, *The Philosophy and Theory of Music in Judaeo-Arabic Literature*, in «Hebrew Union College Annual», XVI (1941), p. 265.
- ¹⁵ *The Shoo King*, traduzione di W. H. Medhurst, Shanghai, 1846, pp. 10, 33 sg. *The Shu King*, traduzione di Walter Gorn Old, London 1904, p. 20.
- ¹⁶ Medhurst ed., p. 69 sg.
- ¹⁷ LÜ PU-WE, *op. cit.*, p. 478.
- ¹⁸ OTTO FRANKE, *Das alte Ta-hia der Chinesen*, in «Ostasiatische Zeitschrift», VIII (1920), pp. 117-36.
- ¹⁹ PÈRE AMIOT, *Mémoire sur la Musique des Chinois*, Paris 1779, p. 86 n.
- ²⁰ J. F. C. FULLER, *The Secret Wisdom of the Qabalalah*, London (1937).
- ²¹ Cfr. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., p. 418.
- ²² MANFRED BUKOFZER, *Präzisionsmessungen an primitiven Musikinstrumenten* in «Zeitschrift für Physik» IC (1936), pp. 643-65, specialmente p. 660.
- ²³ Cfr. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., pp. 168, 169, 176, 177.
- ²⁴ Mrs. TIMOTHY RICHARD, *Paper on Chinese Music*, Shanghai (1899), p. 5.
- ²⁵ Cfr. CARL STUMPF, *Tonsystem und Musik der Siamesen* in «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft», fasc. 3, 1901; lo stesso in «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1922), p. 172 sg.
- ²⁶ FRANCIS PIGGOTT, *The Music and Musical Instruments of Japan*, 2ª ediz., Yokohama-London 1909, p. 85.
- ²⁷ HISAO TANABE, *Japanese Music*, Tokyo 1936.
- ²⁸ Da OTTO ABRAHAM e E. M. VON HORNBOSTEL, *Tonsystem und Musik der Japaner*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», IV (1903), p. 351, e «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1922), p. 223.
- ²⁹ C. S. KEH, *Die Koreanische Musik*, Strassburg 1935, p. 15.
- ³⁰ ILMARI KROHN, *Mongolische Melodien*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», III (1920), p. 71.
- ³¹ CARL STUMPF, *Mongolische Gesänge*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», III (1887), p. 303, e in «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1922), p. 110.
- ³² E. M. VON HORNBOSTEL e R. LACHMANN, *Asiatische Parallelen zur Berbermusik*, in «Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1933), pp. 4-11.
- ³³ JAAP KUNST, *De Toonkunst van Java*, 's Gravenhage 1934, vol. I, p. 318.
- ³⁴ *Ibid.*, pp. 197, 199, 288, 290, 309, 311, 312, 318.
- ³⁵ ANTOINE DECHEVRENS, *Etudes de Science musicale*, 2ª Etude, Appendice IV, Paris 1898, p. 8.
- ³⁶ J. KUNST e C. J. A. KUNST-V. WELY, *De Toonkunst van Bali*, Weltevreden, 1925, II, pp. 476, 477.
- ³⁷ CARL STUMPF, *Tonsystem und Musik der Siamesen*, loc. cit., e in «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1922), pp. 129-77.
- ³⁸ A. J. ELLIS, nella più recente pubblicazione, pp. 36-42.
- ³⁹ KEH, *op. cit.*, p. 39.
- ⁴⁰ GULIK, *op. cit.*, p. 39.
- ⁴¹ Cfr. NOEL PERI, *op. cit.*, e PAUL DEMIÉVILLE, *La musique émane au Japon* in «Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, Etudes Asiatiques», I (1925), pp. 200, 225.
- ⁴² KEH, *op. cit.*, p. 20.
- ⁴³ O. ABRAHAM e E. VON HORNBOSTEL, *Tonsystem und Musik der Japaner*, loc. cit., p. 212.
- ⁴⁴ Cfr. JOHN HAZEDDEL LEVIS, *Foundations of Chinese Musical Art*, Peiping 1936.
- ⁴⁵ HEINZ TREFZGER, *Das Musikleben der Tang-Zeit*, in «Sinica», XIII (1938), p. 58.
- ⁴⁶ HEINZ TREFZGER, *ibid.*, p. 59.
- ⁴⁷ T. HOWARD SOMERVEL, *The Music of Tibet*, in «The Musical Times», LXIV (1923), p. 108.
- ⁴⁸ COLIN MCPHEE, *The Technique of Balinese Music*, in «Bulletin of the American Musicological Society» n. 6 (1942), p. 4.
- ⁴⁹ J. KUNST e C. J. A. KUNST-V. WELY, *De Toonkunst van Bali*, *op. cit.*, pp. 47-68.
- ⁵⁰ JOHN HAZEDDEL LEVIS, *Foundations of Chinese Musical Art*, *op. cit.*, p. 17.
- ⁵¹ Cfr. HEINZ TREFZGER, *Das Musikleben der Tang-Zeit*, loc. cit., p. 52.
- ⁵² WANG GUANG KI (KUANG-CHI WANG), *Ueber die chinesischen Notenschriften*, in «Sinica» III (1928), pp. 110-23.
- ⁵³ MUELLER, *Einige Notizen über die japanische Musik*, loc. cit., p. 19.
- ⁵⁴ C. A. WEGELIN, *Chineesche Muziek*, in «China», IV (1929), p. 143.
- ⁵⁵ CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., p. 183.
- ⁵⁶ HISAO TANABE, *Japanese Music* cit., p. 15.
- ⁵⁷ MUELLER, *Einige Notizen über die japanische Musik*, loc. cit., pp. 31-3.
- ⁵⁸ *The Shoo King*, traduzione di W. H. MEDHURST, *op. cit.* p. 46.
- ⁵⁹ Cfr. HEINZ TREFZGER, *Das Musikleben der Tang-Zeit*, loc. cit., p. 68.
- ⁶⁰ MAURICE COURANT, *Essai historique sur la musique historique des Chinois*, in LAVIGNAC, *Encyclopédie de la Musique*.
- ⁶¹ C. S. KEH, *Die Koreanische Musik* cit., p. 17.
- ⁶² *The Original Chinese Texts of the Confucian Analecta* cit., p. 237.
- ⁶³ Cfr. ERIC WERNER e ISAIHAH SONNE, *The Philosophy and Theory of Music in Judaeo-Arabic Literature*, in «Hebrew Union College Annual», XVI (1941), p. 281.
- ⁶⁴ Cfr. PAUL DEMIÉVILLE, *La Musique émane au Japon*, in «Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, Etudes Asiatiques», I (1925), pp. 199-226.
- ⁶⁵ Illustrazioni in CURT SACHS, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, 2ª ed., Berlin 1923, p. 9.
- ⁶⁶ Illustrazioni in CURT SACHS, *Die Musikinstrumente Birmanen und Assams*, München 1917, tav. 2; *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, *ibid.*, pp. 4-5.

Cuarta Parte: La India

Las bases originarias de la música son más evidentes en India que en cualquier otro lugar. Los Veda (libros sagrados de los Hindús) de Ceylán contienen los cantos del más antiguo período que se ha conocido, y la sucesiva fase de la música primitiva es representada por las innumerables tribus que se refugiaron en los valles y las selvas para escaparse de las incursiones de los invasores del norte. Por lo que concierne a esta música primitiva, hay información completa o al menos fácilmente completada con particular atención concedida a la música de la tribu. Pero la fase siguiente falta del todo: no nos es concedido el observar el lento desarrollo del canto popular al canto como expresión de arte, de cientos de tipos, que varían de tribu a tribu, en un solo estilo que abarca toda la música de la India.

Los hechos y las ideas que se apean en las primeras fuentes del sánscrito prueban que éste proceso había finalizado hace largo tiempo. Esto muestra a la música como centro de todos los ritos religiosos, de todas las ceremonias de la corte y de entretenimientos privados. Y muestra una nación tan profundamente apasionada de la música que, según la creencia, los mismos dioses parecían haber sido músicos, y Shiva exclamó con entusiasmo: “me gusta más la música de instrumentos y de voces que miles de baños y oraciones”¹. Representa un país donde la práctica musical había cobrado fuerza en muchos estratos sociales, desde los esclavos hasta los eunucos “de dulce voz”, y en los maestros famosos, y en donde el canto, el juego y la danza, no podían faltar en la instrucción de una joven bien educada. De aquellos tiempos no queda ninguna pieza musical. Más bien cuando leemos en el libro clásico de Bharata (en el *Mâhâbhârata*) de los 22 microtonos de la antigua octava india, de innumerables escalas y modos, y de 17 modelos de melodías con sus variedades pentatónicas y heptatónicas y sus alteraciones cromáticas, nos damos cuenta que aquella música, aunque anterior al inicio del primer siglo a. C. no tenía ningún carácter arcaico. De hecho no hay razón para creer que la música antigua india defiera esencialmente de su música moderna, que, a nuestro gusto y por nuestra comprensión como occidentales, queda más aislada de cualquier otra música oriental. Aún persiste la extraña división de la octava en 22 microtonos, no obstante su medida ha cambiado; la melodía sigue el modo y la *râga* de la misma manera que hace dos mil años; y la diferencia, entre este estilo homogéneo, de la música antigua y aquella reciente, puede, después de todo, no ser mayor que la diferencia que hay entre el más antiguo estilo carnático del sur y el estilo indostano del norte. Además de la música artística, la India tiene su canto védico.

I. El canto védico

Los Veda son el conjunto de la sabiduría religiosa india pre-budista, reunida en cuatro libros: el Rig-Veda, el Veda poético, el Sâma-Veda, el Veda musical; y otros dos: el Yajur-Veda y el Atharva-Veda. El Rig-Veda es la parte más antigua. Por lo que su origen y su época no es del todo acertado, especialistas modernos creen que la parte más vieja ya existía entre el 2000 y el 1000 a.C.; cuando los Arios llegaron del nor-oeste y comenzaron a invadir y conquistar la India. El ritual védico culminaba con la solemne ofrenda de libación *Soma* celebrada con cuatro sacerdotes, uno por cada libro de los Veda; el gran sacerdote que presidía la ceremonia con el Atharva-Veda; el Adhvaryu, que murmuraba hechizos del Yajur-Veda; el Udgâtar, que cantaba el Sâma-Veda; el Hotar que interpretaba el Rig-Veda en un estilo que podría ser definido tanto recitativo como canto. La más antigua recitación probablemente solo

usaba dos notas. El gramático Pānini, que vivió en el siglo IV a.C. escribió: “A, vocal pronunciada en una voz alta, es llamada *udātta*; pronunciada en voz baja es llamada *anudātta*; y la combinación de la una con la otra se llama *svarita*”.

Esta es una regla fonética, pero se aplica también a la recitación y al canto, ya que el Rig-Veda está provisto de símbolos gráficos, precisamente de estos tres términos. De hecho el antiguo sánscrito tenía las tres acentuaciones (no inflexiones) que los griegos y los romanos conocían como *oxýs* o *acututs*, *barýs* o *gravis*, y *perispómenos* o bien *circunflexus*. Es incierto todavía, que la *svarita* tuviese el mismo valor que el circunflejo; contrario a la regla de Pānini, al menos después de la época en la que él vivió, la *svarita*, en vez de ser la combinación de *udātta* y *anudātta*, se convierte en una apoyatura cadente de un tono o un semitono más alto que la *udātta*, por lo tanto la forma más reciente del canto védico era la melodía de tres sonidos con el acento sobre la *udātta*.

Algunas veces a una nota era dada una sílaba sin que fuese conjunta a la nota central por medio de una ligadura; pero aún así era seguida invariablemente por la nota media, y nunca por la baja.

* * *

El estilo Sāma ignora el ritmo, notas largas y breves siguen la acentuación natural de la palabra, y la última nota antes del respiro es extrañamente acentuada. Los cantantes de Sāma modernos del Sur distinguen dieciséis valores de tiempo, de uno a 16 unidades, en una progresión uniforme; la más corta, *anudruta*, es definida igual a “4 tiempos, ó 32 momentos, ó bien 16,348 *atom*”.

Melódicamente hay dos tipos de Sāma, totalmente diferentes, el tipo arcaico se limita a las tres notas del Rig-Veda, con acento sobre la nota media.

EJEMPLO 56. CANTO INDIO, ESTILO ARCAICO

Según Felber



El tipo más reciente, considerado como anterior al 400 a.C. ha sido definido por algunos estudiosos como una adaptación a las melodías preexistentes, a menudo con inserciones de sílabas carentes de significado. Éste tiene la extensión de una sexta.

EJEMPLO 57. CANTO INDIO, ÚLTIMO ESTILO

Según Felber



Pero la primera y más alta era usada con sobriedad conforme a las palabras del libro *Sāmavidhānabrāhmaṇa*: “Los Dioses vivían sobre la nota más alta del Sāma, los hombres sobre la primera de las siguientes”. Por lo tanto los hindús hablaban de uno más seis, no de siete notas, y dieron el número uno a la nota que era en realidad la segunda o bien a la primera y a la segunda nota: llamaban *krushta* a la nota de los dioses, y al resto en orden descendente dieron los nombres: *prathama* `primera`, *dvitīya* `segunda`, *trīya* `tercera`, *cāturtha* `cuarta`, *mandra* `quinta`, *atisvārya* `sexta`, o

términos similares. Se usaban las cifras para escribir estas notas, en el orden siguiente: I 1 2 3 4 5 6 ó II 1 2 3 4 5 6, sin el 7, aunque algunas veces usaban éste último para indicar una especie de ligadura.

A.C. Burnell, que dio a la luz el cuarto libro del Sāma-Veda², describe esta escala *yama* como (descendiendo) *Fa Mi Re Do Si La Sol*. No obstante muchas discusiones, aún no es acertado si una altura de sonido fijada en modo absoluto y una escala bien determinada fuesen requeridas en los antiguos ritos. Registrados fonográficamente, los cantos Sāma difieren tanto de las indicaciones de Burnell, como de uno del otro. Pero son demasiado raros para constituir un testimonio suficiente³. Los dos estilos Sāma difieren notablemente. Las melodías de tres sonidos en el estilo arcaico son libres, hacen variaciones sobre temas cortos, sin desarrollarse en tiempos regulares y sin estrechas reglas de simetría; ni se adaptan siempre a las sílabas del texto. Las más distantes son unidas por una especie de glissando, que pasa sobre las notas intermedias. Las melodías de seis notas, de tipo más reciente a son a menudo basadas sobre muchos temas con metro uniforme y estructura regular; siguen las sílabas del texto en un modo más cerrado y evitan así el glissando continuo. La diferencia induce a una interesante cronología del canto. En el paso de la recitación al canto la forma de glissando de nota en nota, aparece antes que las mismas notas bien distinguidas una de la otra. Por un proceso análogo, metro y estructura se volvieron menos “naturales” y fueron sometidos a una regla. El problema es el creciente carácter silábico de la melodía, pero debe ser evidente que la separación de la sílaba haya sido una abstracción analítica posterior a la concepción de frases unidas.

* * *

Nunca se es permitido una voluntaria alteración del texto o del modo de seguirlo, por miedo de que el poder mágico de Veda pudiese ser debilitado; el estilo cantado hoy en día puede ser absolutamente auténtico, no obstante sus degeneraciones y los cambios de tiempo y de lugar que ninguna cosa humana puede evitar en un periodo de cuatro mil años. El estilo védico no parece haber sido conservado sin ciertas precauciones para conservar la tradición oral. Uno de estos fue levantar la cabeza, pararla a la altura normal y bajarla en correspondencia con la nota más alta, la media y la más baja. Cuando el canto original de dos o tres notas fue alargado, los cantantes Sāma dejaron la metafórica referencia del movimiento y se sirvieron de contar las notas de la escala Veda, y en común acuerdo las llamaron con números ordinales: primera, segunda, etc... Cuando en el mundo antiguo el contar fue facilitado con la idea de contar con los dedos, los Hindús inventaron métodos parecidos, y entre estos, el que más tarde fue usado en Europa medieval bajo el nombre de “mano guidoniana”: con el índice derecho tocaban sobre la mano izquierda el punto donde estaba la nota a cantar. Y los puntos eran cinco: el meñique para la nota baja; la base del mismo para la nota siguiente, después el anular, y finalmente dos veces el índice para la cuarta y quinta nota. Estas indicaciones no pueden aceptarse sin preguntar, en primer lugar las notas indicadas pertenecen a la escala normal ordinaria, no al canto védico. Y en segundo lugar: ¿porqué el medio es usado una vez, mientras el meñique y el índice son usados dos veces?

* * *

Como notación, la India del Norte usaba las cifras, como ya habíamos visto, y el Sur tomaba sílabas deducidas del alfabeto ordinario: *ka, ki, ko, ku, kai, kau*, y otras combinaciones de consonantes y vocales. Solamente pocas de éstas indicaban notas consideradas individuales: *ta* significa la cuarta nota de la escala descendente; *na* pretende una ligadura situada entre la primera y la segunda nota; *cho* indica la segunda, tercera y cuarta nota en sus sucesiones; *ka* está para un grupo de al menos siete notas. De tales notas indicativas se conocen 97. Algunas veces una escritura silábica tomada del alfabeto corriente es juntada con textos religiosos; unas veces representa melodías sacras inviolables, otras veces

designa algunos grupos determinados de notas. La única diferencia es el puesto que cada una ocupa en los manuscritos: que en el canto védico es después de la primera sílaba de cada línea y también, aunque raramente, en el medio de ésta. Ambas posiciones son ilustradas al principio del primer *sāman*; TA, CHO y NA son símbolos musicales:

o TA gna i
a CHO ya hi NA vi to i

A esta fórmula descubierta y analizada por A.C. Burnell⁴, Richard Simon adjuntó otra⁵, en la que a cada *parvan* del texto era acompañado de una melodía; por ejemplo:

Barhā-isā auhovā TA KHĀ ŚI RI

Burnell llama a la notación alfabética del sur más vieja que las cifras usadas para el mismo fin en la India septentrional. A sus razones filológicas se puede añadir el hecho de índole general de que la India meridional ha conservado las formas antiguas de tradición con mayor fidelidad respecto al norte, continuamente expuesto a conquistas e inmigraciones.

La posible relación de esta escritura con la notación etíope y babilónica fue discutida por el autor en 1939 en una asamblea del Congreso Internacional del American Musicological Society en Nueva York⁶.

II. Testimonios iconográficos y literarios

Los testimonios iconográficos de la música india son raros. La más antigua etapa de la cultura india, la considerada civilización primitiva hindú, del tercer milenio a.C., parece haber dejado solamente una huella musical: un ideograma de su escritura, frecuente, difícilmente descifrable, representa, al menos en lo que es posible comprender, un arpa vertical curva de tipo común, en la más remota antigüedad, entre el Nilo y el Ganges. Después de un intervalo de dos mil años, los testimonios se volvieron más confiables y suficientes, cuando, bajo la influencia del arte griego, los escultores indios de la India septentrional y central, comenzaron a esculpir en los muros de sus templos y edificios sepulcrales, relieves, muchos de los cuales eran escenas musicales. Estas importantes fuentes han sido puestas a disposición recientemente en una notable publicación francesa⁷.

De todos modos los testimonios iconográficos dicen poco sobre los estilos musicales de la India. Aunque prueban dos hechos. Uno es la importancia de tocar los tambores con la mano, uso característico de la India hasta el día de hoy, y que indica una fuerte obediencia al impulso motor y al ritmo. En segundo lugar, prueban que el único instrumento de cuerda era el arpa curva; ya que el clásico *vinā* tan frecuentemente mencionado en poesía y en la teoría musical debió haber sido en la antigüedad un arpa, antes de que el nombre se pasara a la guitarra tubular actual y a otros dieciocho instrumentos⁸, que así se llamaban al final del primer milenio d.C. La caja de cuero, mencionada en bastantes fuentes antiguas lo confirma. El típico grupo de niñas que acompañaban a los bailarines con arpas y tambores, se encuentra hasta en el primer siglo d.C., cuando, la corte indio-escítica del nor-oeste no aceptaba músicos masculinos con laúdes, liras y dobles oboes. Estos últimos dos desaparecieron bastante pronto, dado que la influencia griega en la música era poca o ninguno; pero el laúd era permitido. Los címbalos aparecieron entre el siglo IV y VI; la *vinā*, la más antigua de sus dos formas moderna, apareció solo hasta el siglo VII.

* * *

Los testimonios literarios son afortunadamente más abundantes que en otros países. Obras poéticas, como la gran epopeya nacional *Rāmāyana*⁹ describe la vida musical de la India en la época de Platón sin detenerse en detalles técnicos; además, antiguos formularios dan alguna ayuda; sobretodo los tratados especiales sobre música en verso y prosa, no siempre fácilmente comprensibles, ni faltos de añadiduras recientes, pero bien detallados y sobretodo muy útiles. Desafortunadamente sus datos son muy inciertos y frecuentemente equivocados. “El Océano de Música”, *Sāngita Ratnākara* de Sārngadeva, “la más grande autoridad musical de la India y un autor que todavía inspira respeto en la memoria de los músicos indios”, fue, no hace mucho tiempo asignado aproximadamente al siglo II d.C. y, “considerado el más viejo trabajo musical serio existente”¹⁰. Hoy sabemos que Sārngadeva vivió no menos de un milenio más tarde, en el siglo XIII.

En realidad el más viejo, y ciertamente el más importante tratado sobre música antigua, se haya en siete capítulos 28-34, del único libro del Bharata sobre arte teatral de la India, el *Nāṭya-sāstra*, entre estos capítulos solo el vigesimotercero se ha traducido¹¹. Esta excelente fuente sería más preciosa si al menos supiéramos aproximadamente el tiempo en el que apareció. Muchos críticos concuerdan situarla en los primeros siglos de nuestra era; una bibliografía reciente, ha recorrido la época de compilación al IV y al fin al siglo V a.C.¹²

Cualquiera que se la época a la que pertenece, el libro del Bharata atestigua un sistema estable de música en la antigua India, con una elaborada teoría de intervalos, de consonancias, de modos, de modelos rítmicos y melódicos.

III. Las escalas

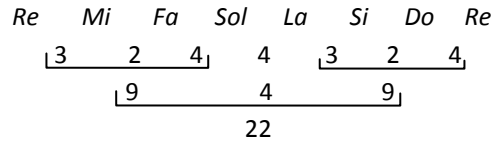
Las escalas de la India son innumerables. Aunque existe una especie de escala tipo a la cual se refieren en fuentes mucho más antiguas: el *Rikprāṭisakhya* y la epoda *Rāmāyana*, ambas escritas alrededor del año 400 a.C.: *shadja*, *rśabha*, *gāndhāra*, *madhyama* (‘medio’), *panchama* (‘quinto’), *dhaivata* y *niśāda*, generalmente abreviadas en *sa ri ga ma pa dha ni*.

Los siete nombres indican primeramente distancias, no notas. Esta inusitada concepción, probablemente tiene las mismas razones que el Coomaraswamy da para los frecuentes *portamentos* de los cantantes e intérpretes: en la India el intervalo contaba más que la nota¹³. Como un necesario medio *mnemónico* los nombres de las escalas eran dados a las notas que delimitaban. Pero una distancia tiene dos notas que la delimitan, y la cuestión es cual se ha de anteponer. En la India moderna es la nota más baja: *sa* significa *Do* con un tono entero superior (*Do-Re*). En la antigüedad era al revés: *sa* significaba *Re* con el tono inferior. La contradicción es posiblemente causada por el conflicto entre las escalas descendentes y las escalas instrumentales ascendentes. En vez de una notación elaborada los músicos indios escribieron las sílabas musicales por sí mismas, como hicieron los chinos, lo que es particularmente fácil por el hecho de que el alfabeto deriva de la escritura sánscrita *nāgari* provista de símbolos ya constituidos en sílabas, no simples consonantes. Consecuentemente, las notaciones difieren según la escritura nativa del músico; los símbolos que éstos usan pueden pertenecer a la escritura indostana Bengalí, Tebugu, Malayalam, o cualquier otra que su ambiente le facilite. Los antiguos Tamili, al contrario, usaban las siete vocales largas en vez de sílabas¹⁴, las cuales eran paralelamente exactas con las invocaciones egipcias y griegas¹⁵.

Los signos para valores de tiempo, usados precedentemente en conexión con los símbolos de las notas, son dejados a parte por lo demasiado complicados. Hoy los símbolos originales pueden ser usados para distinguir notas largas y cortas, pero sin dar valores exactos de tiempo. La puntuación musical es indicada por medio de signos especiales para las repeticiones y el final de un periodo.

* * *

La organización musical de ésta escala era complejísima. Todas las distancias eran subdivididas: los semitonos en dos elementos, y los tonos enteros en tres o cuatro cada uno, en total 22 elementos o *srutis*:

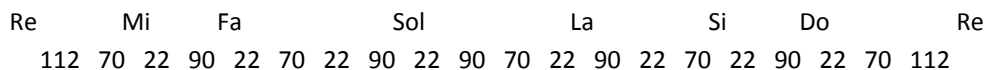


Es de mucha consideración el desconcertante problema del porque llegaron los hindús a la división en 22 partes. Se pueden comprender 24 cuartos de tono; ¿pero 22? Tal vez para hacerse una pregunta así significa estar influenciado por una moderna idea de temperamento igual¹⁶. En realidad los *srutis* no eran unidades, mas al contrario, de estas tres diferentes medidas requiere la naturaleza de la música india.

Los dos lineamientos esenciales de ésta escala son la conformación y la transposición. Las escalas tipo indias dependían de un principio de subdivisión, teniendo los tonos enteros mayores de 204, los tonos enteros menores de 182 y los semitonos de 112 centésimas. Estos elementos se combinaban según el modo requerido, y las escalas modales podían ser transportadas a cualquier altura de entonación. El incesante readaptamiento de la octava exigía la facilidad de cambiar los semitonos y los tonos mayores por tonos menores; de unir y cortar porciones más adecuadas a la necesidad del momento. Todas las permutaciones por medio de las operaciones de “dar y obtener” se hacían de hecho con tres elementos solamente: (a) 22 centésimas o una “comma”, la diferencia entre el tono mayor y el tono menor (204-182); (b) 70 centésimas, diferencia entre el tono entero menor y el semitono; (c) 90 centésimas, la diferencia entre el semitono y la “comma”:

<i>Tono entero mayor</i>	$90 + 22 + 70 + 22 =$	204 cent.
<i>Tono entero menor</i>	$90 + 22 + 70 =$	182
<i>Semitono</i>	$90 + 22 =$	112

Las operaciones de dar y obtener indica también el exacto seguimiento de los 22 *srutis*:



La primera y última distancia de 112 cents, distancia mínima con la que cada escala modal inicia y termina, no viene en esta operación sometida a subdivisiones.

* * *

Las dos escalas fundamentales o *grāmas*, aparecen en el tratado de Bharata; la *sa-grāma* y la *ma-grāma*. Y aquí es donde comienza la dificultad. Bharata primero (en la sloka 25) define *sa-grāma* como la escala de 324 4 324 *srutis*, pero más tarde (en las slokas 26-29) la describe así: 432 4 432: después de todo, es probable que se contradiga a sí. La teoría de las escalas y los modos no deja dudas: la *sa-grāma* comienza con la nota *sa*, y era un modo de *Re*.

Ma-grāma, otra escala fundamental no se distingue, según la primera definición del Bharata, mas que en un cambio de “esquema” (*pramāma*) por un *sruti* (de 22 cents) de *Sol-La* por *La-Si*:

	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re
Sa-grāma	3	2	4	4	3	2	4	
				!				
Ma-grāma	3	2	4	3	4	2	4	

¿Como es que una diferencia así de minúscula puede causar y justificar la existencia de dos escalas fundamentales, de hecho opuestas? Un gran número de autores han sido incapaces de resolver este problema tan complicado, y algunos de ellos han negado reciamente; no obstante las particulares indicaciones de los tratados antiguos; que el *ma-grāma* nunca existió. Estas declaraciones no son mas que un pobre e inútil recurso. La verdadera naturaleza del *ma-grāma* deriva del segundo fragmento del Bharata: inició del *ma* y fue organizada en 434 2 432 *srutis*, serie que debía, para afinarse con la *sa-grāma* correcta, ser cambiada, mediante el movimiento de una cifra, a 342 4 324 *srutis*.

Sa-grāma	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re			
	3	2	4	4	3	2	4				
Ma-grāma				Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
	(3	2	4)	3	2	4	3	4	2	4	

Entre la extensión de la octava *sa-sa*, la *ma-grāma* no tendría otra diferencia que aquel *sruti*. La diferencia es evidentemente la tercera mayor y la sexta menor, pero esta no es todavía la verdad: la *sa-grāma* es la forma plagal, y la *ma-grāma* es la forma auténtica de la escala india. La *ma-grāma* –por cuanto se ha dicho– desapareció de la práctica en el siglo XVI¹⁷. Que la forma plagal fuera en verdad la más importante, parece haber sido confirmado por Sārngaveda (siglo XIII), el cual refiere que en la tercera parte del *ālāpa* –introducción improvisada de una *rāga* –el cantante comienza con la tónica usando solamente tres notas superiores, y después desciende a las notas de la octava inferior antes de desarrollar el tetracordo superior. No se debe omitir tratar la cuestión de los *grāmas* sin considerar que, la segunda afirmación de Bharata refleja el estado más reciente de la música india: la *sa-grāma* deviene un modo de *Do* y la *ma-grāma* un modo de *Fa*. Esta última escala está descrita en las primerísimas fuentes de la lengua Tamil, el *Tivākaram* (siglo III d.C.)¹⁸. La escala (se leé) contiene 4 432 432 *srutis*. Este es un modo de *Fa*, y además –hecho notable– en el exacto orden de los *srutis* de la *sa-grāma* del *ma* hacia arriba. Esto sugiere que el texto Bharata haya sido antiguo ya en la antigüedad, y puede confirmar la idea de que el mismo Bharata escribió su tratado mucho antes.

* * *

La tercera escala, *gāndhāra-grāma*, o bien *ga-grāma*, es un misterio no develado. No se menciona en el libro de Bharata. No sería lógico deducir por el silencio de Bharata, que la *ga-grāma* fue inventada después de su tiempo. Atestiguo dos hechos contra tales precipitadas conclusiones. En primer lugar, la antigua obra Tamil, que se refiere a cuatro modos, en vez de los dos de Bharata¹⁹. Y en segundo, a la historia de Supriya.

En una de las leyendas budistas se cuenta como un músico famoso, Supriya, era hábil tocando sobre una sola cuerda, repitiendo las palabras de la traducción francesa, “*sept notes avec vingt-et-un tons et demi-tons*”²⁰. No se exactamente que cosa imaginase el señor Feer por tono y semitono. El texto sánscrito no sugiere ninguna de tales cosas: se habla de 7 *svaras* y 21 *murchanas*. Esta palabra, como el próximo párrafo mostrará claramente, designa las vueltas de la *grāmas* en el ámbito modal superior, teniendo cada *grāma* siete posibles vueltas. En consecuencia debe haber existido una tercera *grāma* en los tiempos de las Cien Leyendas. Desafortunadamente no sabemos la fecha de estas leyendas, pero sí, que fueron traducidas al chino en el siglo III d.C., y el original pudo haberse escrito cien o doscientos años antes²¹.

Yo me abstengo de arrastrar al lector en las confusiones de las descripciones contradictorias de la última literatura sánscrita y de las modernas tentativas para interpretarla. Aquellos que han estudiado a la olvidada escala *ga* han referido con la reciente controversia entre Fox Strangways y Ramaswami Aiyar²². Esta incertidumbre hace surgir otra cuestión.

Sabemos que dos principios básicos han formado las escalas para todo el mundo: el principio cíclico con sus semitonos enteros iguales a 204 y sus semitonos de 90 cents, y el principio divisivo con tonos mayores de 204, tonos menores de 182 y grandes semitonos de 112 cents. El sistema de Bharata deriva del principio divisivo, y éste, a su vez, subsiste de las cuerdas fijas. Pero en la primera antigüedad india no existían instrumentos de cuerda, excepto el arpa de cuerdas al aire; ningún laúd, ninguna cítara provista de trastes. La India debió haber tenido el principio cíclico y eso no pudo tener su origen más que en otro orden de ideas.

Pero, después de todo, ¿el sistema *srutis* no sirve igual de bien a las finalidades del uno y del otro principio? ¿No vuelve también la idea de un lento pasaje? Transportar en un “tetracordo divisivo” un *srutis* común (22 cent) de *Fa-Mi* a *Mi-Re* y obtener los dos tonos mayores y el semitono menor requiere del sistema cíclico.

Re	Mi	Fa	Sol
182	90	204	
	← 22		

Evidentemente no sabemos si el principio cíclico habría tenido que ver con el *ga-grāma*. Pero al menos debemos suponer que este principio todavía existía cuando se estaba formando el sistema *srutis*.

* * *

Las *murchanas* eran escalas de naturaleza más específica que las *grāmas*. Estas eran catorce, siete pertenecían al *sa-grāma* y siete al *ma-grāma*. Por un momento puede pensarse que fueron transposiciones de las dos escalas básicas. Pero hay muchas razones contra tales interpretaciones. Las transposiciones a lo largo de una octava implicaría cinco sostenidos y un bemol, mientras Bharata menciona solamente los dos primeros sostenidos. De todos modos, Bharata explica claramente como una *murchana* puede ser transportada a la quinta superior o cuarta inferior “sosteniendo” el *Fa*; lo cual sería carente de significado con siete transposiciones. En fin, Bharata afirma que eran *además* de las *murchanas* con sostenidos (o bemoles). Y por lo tanto la *murchana* normal debía haber tenido notas naturales.

Las murchanas eran dirigidas al ámbito modal superior.

Es probable que el número 14, se haya debido más a conceptos de perfección sistemática que a la necesidad de prácticas musicales. El razonamiento sobre las cuestiones de los *jātis* muestra que solo siete estaban realmente en uso. Los *tānas* eran disposiciones en hexacordos y pentacordos de estas catorce escalas omitiendo una o dos notas. Bharata enumera no menos de 49 disposiciones hexacordales y 35 pentacordales, y entre todos 84 *tānas*, o sea 12 formas, cada una en siete tonalidades. Los intérpretes de instrumentos de cuerda tenían dos maneras para ejecutar los fragmentos de escalas; una consistía en pasar libremente sobre la nota interpuesta entre una más baja y una más alta, o viceversa; la otra, en dejar la nota interpuesta sin tocarla. Sin embargo “es *murchana* cuando entre dos porciones de escala existe una nota *tenuta*”

En otras palabras, las notas en cuestión podían estar o saltarse, o tocarse levemente, incluso tacarse de la manera usual; ni había una estrecha distinción entre escalas completas y fragmentos de escala. Hablar de fragmentaciones y omisiones es meterse en turbaciones. La concepción de las notas “omitidas” proviene de la ingenua creencia, fruto de una mentalidad no entrenada históricamente, de que los modelos del propio tiempo y del propio país son naturales y por lo tanto fuera del tiempo, y que en vez las etapas arcaicas son los periodos de gran variedad de errores fáciles.

De todos modos, las cosas son diferentes. Las clasificaciones, especialmente en Oriente, comienza de los hechos reales, pero se completaban después a sí mismas sin relacionarse con la práctica. Casi una centena de *murchanas* y de *tānas* puede decirse que eran nacidas de construcciones teóricas más que de necesidades musicales. Solamente algunas aparecieron en los modelos teóricos que examinaremos dentro de poco.

IV. Rāgas

La severidad de las reglas matemáticas y de las cavilosas clasificaciones han sido inestables por la libertad de las concepciones de los artistas, tanto en India como en otros lugares. Las desviaciones de las reglas eran consideradas no sólo admisibles, sino necesarias para hacer una melodía más expresiva y humana. La teoría tiene muchas intenciones, pero no siempre resultan ser aprovechadas. Nada es más oriental que el continuo equilibrio entre variación y estabilización, entre espontaneidad y tradición, entre libertad y regla. Los cantantes primitivos rara vez son capaces de repetir la misma melodía exactamente en la misma forma; la originalidad y la disposición al momento de cantar; el factor de desgaste de la tradición y otras circunstancias –todas estas influencias impidieron una estereotípica reproducción; cada ejecución significaba una verdadera re-creación. El alto grado de civilización Oriental ha contribuido considerablemente a preservar la elasticidad de los modelos melódicos, y los cantantes bajo cierto respeto, no solamente eran autorizados, sino obligados a ofrecer sus propias interpretaciones. Tal libertad, desconocida en el mundo occidental, era limitada de varias normas abstractas, típicas de aquel mundo y extrañas a nosotros. Las melodías eran concebidas y ejecutadas entre los límites de una cierta *rāga* y solamente variaba hasta el punto de que las reglas de ésta permanecieran intactas. *Rāga* significa “color” ó “pasión” y denota un modelo de melodía con una disposición bien definida, y también una escala modal en la que cada nota tiene un puesto bien identificado, como la tónica (punto de partida), la bajo dominante, la dominante (el centro), la final. La “bajodominante” *amsā*, que originalmente coincidía con la nota de ataque, no tiene características ni de nuestra tónica ni de nuestra dominante. Ni siquiera era condicionada por la estructura de las escalas y alguna vez difería en varias melodías de la misma *rāga*. El modelo *Bilāval*, por ejemplo, corresponde a nuestro modo mayor, tiene un esqueleto tetracordal *Do Fa Sol Do*, pero con bajodominante *Mi*. Su función resulta perfectamente clara con los ejemplos 58 a 62: en *Bihā* es *Mi*; en *Bhairava La*; en *Bhairavī Do*; en *Mālkos Do*.

A ciertas características melódicas a menudo se unían esquemas obligados de una *rāga*. El modelo *Bilahari* requiere el abundante uso del ciclo, *La Do Si La*. La manera más fácil de hacer comprender a los occidentales que cosa eran los modelos melódicos es compararlo con los órdenes arquitectónicos de Grecia. Los arquitectos helénicos obedecían a las reglas del estilo dórico, jónico o corintio.

Cada uno de estos implicaba ciertas proporciones para las columnas, los motivos de los capiteles, el equilibrio entre cornisas, frisos, frontones y muchas otras características. El margen para el artista era poco y sus posibilidades de inventiva se limitaban al trabajo de detalle y armonía en general. La música oriental es regulada por la misma idea de someter el poder creativo individual a la fuerza dominadora de los modelos ya creados.

* * *

La capacidad aprehensiva de las *rāgas* se refleja en una leyenda de la *Adbhuta Rāmāyana*:

“Antiguamente el gran Rishi Nārada presumía de haber conquistado todo el arte y la ciencia de la música. Para frenar su orgullo el sabio Vishnú lo llevó a visitar la morada de los Dioses. Entraron a un

espacioso edificio donde había numerosos hombres y mujeres llorando por sus miembros desechos. Vishnú se paró y preguntó la razón de tanto lamento. Respondieron que ellos eran *rāgas* y *rāganīs* creados por Mahādeva; pero que un Rishi de nombre Nārada, ignorante de la verdadera ciencia de la música e inexperto en ejecutarla las había cantado mal, de modo que sus fisionomías fueron desfiguradas y los miembros rotos, y –agregaron- si Mahādeva o cualquier otro no las cantaba una vez como es debido, no había ninguna esperanza de ser restituidos a su estado vital. Nārada, avergonzado, se arrodilló delante de Vishnú y pidió ser perdonado”.²³

Lo interesante es que esta leyenda representa una repetición casi literal de una sátira hallada en la comedia de Ferécates contra la música tocada en Grecia después de la Guerra del Peloponeso y contra su representante Timoteo de Mileto. Una mujer abatida, harapienta y coja responde a una pregunta parecida: “ –Yo soy la música y una vez estuve en buenas condiciones; pero Timoteo y otros me han maltratado. –¿Quién es Timoteo? –El orador de Mileto. –¿También Timoteo la ha maltratado? –Él es el peor de todos. Sus notas me caen como hormigas, en vez de formar melodías, cuando toca sobre los agudos; me ha cortado como a una col y rellenado con una sucia mezcla. Cuando estuve sola se me impuso, me desnudó y me encadenó con doce cuerdas....”. En India esta idea de personificar los sonidos musicales y los modelos, y de hacerlos capaces de reaccionar en un modo humano a una violación, ha sido desarrollada en muchísimas versiones. Una de las más interesantes es la historia del rey simio, Hānuman, que era demasiado orgulloso de sus progresos musicales y se vanagloriaba imprudentemente. Rāma, el héroe de la epopeya Rāmāyana, inventó un plan para humillarlo. En la selva habitaba un noble Rishi que había encarnado las siete notas en siete bellas ninfas. Rāma llevó a Hānuman a las cercanías de la morada del Rishi, y el rey queriendo demostrar sus cualidades, orgullosamente tomó la *vīnā* y comenzó a tocar. En ese momento las siete graciosas ninfas (o notas) salieron del agua. Sintiendo la música una se paró, vaciló y calló muerta. Hānuman había cantado esa nota incorrectamente. Las otras hermanas-notas estaban desconsoladas, lloraban y se lamentaban la muerte de la hermana de modo que daban lástima: el Rishi viendo todo esto, sonrió, tomó su *vīnā* y tocó la nota fuertemente. A penas la nota muerta fue tocada correctamente, revivió y alegremente se unió a sus hermanas con mucha gloria. Hānuman, en el colmo de la vergüenza, bajó la cabeza e hizo penitencia por su tonta vanidad²⁴.

* * *

La exactitud y la habilidad no eran solamente una cuestión de arte; interpretaciones negligentes ponían en peligro cuanto se suponía que había de potencia extramusical en las *rāgas*: para cada una de ellas había atribuciones cósmicas: de hecho cada una de ellas tenía poderes de energías secretas que ejercían influencias sobre el hombre y la naturaleza.

Un cantante, desplegando la potencia de su voz, en una cierta *rāga*, podía atraer las nubes de lluvia necesaria para refrescar la cosecha de arroz del Bengala que había sido quemada, alejando así el horror de la carestía. En otro orden de ideas, quienquiera que hubiese intentado cantar la *rāga Dīpaka* debía “ser destruido con el fuego. El emperador mahometano Akbar (siglo XVI d.C.) ordenó a Naik Gopaul, un músico muy estimado, cantar aquella *rāga*; él intentó librarse, pero fue en vano. El emperador reclamó insistentemente ser obedecido: y entonces (Naik Gopaul) pidió permiso de ir a su casa y saludar a su familia y amigos. Era invierno. Cuando regresó, después de una ausencia de seis meses, antes de comenzar a cantar se sumergió en el agua del Yamuna hasta el cuello. Pero apenas había ejecutado una estrofa o dos cuando el río poco a poco se calentó; hasta comenzar a hervir, y la agonía del infeliz músico fue casi insoportable. Entonces, sosteniendo por un momento la melodía cruelmente impuesta, pidió clemencia al monarca, en vano. Akbar quiso probar más a fondo el poder de ésta *rāga* y Naik Gopaul renovó el fatal canto: las flamas llegaron con violencia a su cuerpo, el cual, aunque hundido en las aguas del Yamuna, fue consumado en cenizas!”²⁵.

Las *rāgas* también operaban y pertenecían a ciertas horas del día y a ciertas estaciones del año. Un músico de la época del emperador Akbar cantó una de las *rāgas* nocturnas a mediodía: el poder de su música fue tal, que instantáneamente se hizo de noche y la oscuridad se extendió a un amplio radio alrededor del palacio, hasta donde llegaba el sonido de su voz ²⁶.

Hay necesidad de recordar al lector una leyenda similar china que se cuenta en aquella extrema zona del Oriente. La conexión con una cierta hora del día es todavía respetada. “Ningún músico cantará alguna *rāga* fuera del tiempo que le es propio y del día establecido...Se debe considerar impropio cada cambio. Aún entre los círculos educados de los Hindús se debía considerar que es de un ignorante cantar una *rāga* (sino es por alguna razón especial) en una estación que no es la suya”²⁷.

Las relaciones con los signos del zodiaco, con los planetas, con los días de la semana, con los siete ciclos, con las estaciones, los elementos, los colores, los años de los hombres, y otras más, superaban las proporciones chinas. Una lista completa ha sido editada en el libro de Atiya Begum Fyzee-Rahamin. Las atribuciones no son iguales en todas las partes del país. La teoría de los efectos fisiológicos pudo haber sido trazada en los primerísimos tiempos. El Rāmāyana (c. 400 a.C.) atribuye a las *rāgas* la capacidad de despertar uno de los nueve sentimientos: el amor, la ternura, el humorismo, el heroísmo, el terror, la cólera, el disgusto, la sorpresa, la tranquilidad ²⁸.

El vigesimosegundo capítulo del Bharata termina con la promesa de “indicar los sentimientos en los cuales las *rāgas* influyen”, pero el vigesimonoveno capítulo no es todavía publicado. Desafortunadamente no hay respuesta a la pregunta de cómo operaban estas energías físicas y fisiológicas, o en base a que razones eran atribuidas a ciertas notas o *rāgas*; pero ninguna de las *rāgas*, -en sí misma o en sus relaciones- son las mismas en el norte y en el sur del país; y en todas partes difiere de cuanto es dicho en los tratados antiguos sobre música. La tradición es perdida y sin esperanza. Cada escuela local tiene una terminología propia, y cuando un músico septentrional asocia la *rāga Śrī* con amor y la llegada del crepúsculo, el hombre del sur lo contradiría y lo relacionaría a la grandiosidad de las horas entre el mediodía y las tres de la tarde. Esta confusión impide profundizar entre las cuestiones de la relación entre las cualidades musicales y las cualidades extramusicales de las *rāgas*.

* * *

Los primeros vestigios de las *rāgas* aparecen desde las primeras fuentes de la música india, aunque bajo nombres diferentes. El Rāmāyana (c. 400 a.C.), así como el Bharata e incluso el Nārada, mucho más reciente, les llamaron *jātis*, y tanto el Bharata como el Nārada mencionan dieciocho. El Bharata ya conocía la palabra *rāga* como el color distintivo dado a los *jātis* por medio de sostenidos y bemoles. La sola existencia de accidentes (que no se pueden tomar de la terminología antigua) hacia a las viejas descripciones vagas y necesitadas de interpretación. El Bharata explica detalladamente que solamente siete de sus dieciocho *jātis* eran puros y simples; once eran combinaciones de dos ó más *jātis* simples. Cuatro de los siete pertenecían al *sa-grāma*, y tres al *ma-grāma*. ¿Cuál fue su diferencia característica? Un intento de reconstruir las antiguas *rāgas*, lógicamente comienza con la *rāga* moderna, la cual casi es seguro debe conservar alguna característica de sus precursores. Entre los diez grupos en uso hoy en día, uno es absolutamente irregular, tres pertenecen a la llamada escala gitana, y los otros seis a las tres copias de escalas tetracordales que nosotros llamamos con los nombres griegos: dórica, hipodórica, frigia, hipofrigia, lidia e hipolidia. Es imposible creer que estos modelos, de uso universal en la antigüedad, faltaran en India hasta tiempos más recientes, ya que los mismos hindús afirman el carácter tetracordal de sus escalas. Que estos se escondieran entre los *jātis* es la cosa más probable, como también parecen sugerir los números: siete *jātis* simples iguales a los clásicos modelos griegos (los mencionados más el mixolidio) y tres de estos auténticos o *hipo*, otra vez como en Grecia. También, éstos se siguen paso a paso como en las escalas griegas, no obstante la distinta sistematización del Bharata. Nuestra investigación esta limitada a siete modos reales; esto deja de lado las versiones hexatónicas, pero incluye las formas *pentatónicas*. Las llaves (en el gráfico siguiente) hacen evidente las

conjunciones y disyunciones tetracordales. Los hindús, hablando de tetracordos, parecen haber perdido el conocimiento de la conjunción. Al contrario, ellos interpretaron las escalas de dos tetracordos conjuntos como compuestas por dos tetracordos desiguales, de la misma forma que hicieron los árabes.

Los *jātis* naturales, dice el Bharata, son los llamados *jātis* simples con los grados “completos”, es decir con todos los números de *śrutis* prescritos para las dos *grāmas*. Pero eran también *jātis* artificiales con una, dos, o más notas alteradas. Esta definición parece dejar una ilimitada posibilidad. Pero en realidad la mayor parte de los arreglos entre tonos enteros, y semitonos usados en las escalas indias son realizados en las siete escalas simples y en las once escalas compuestas.

LOS SIETE JĀTIS PUROS (MODOS)

<p><i>Pančamī</i></p> <p>La Si Do Re Mi Fa Sol La</p> <p>La Si Re Mi Sol La</p> <p>Moderno <i>Asāvārī</i> Ipodórico</p>	<p><i>Ārśabhī</i></p> <p>Mi Fa Sol La Si Do Re Mi</p> <p>Mi Fa Sol ? Si Re Mi</p> <p>Moderno <i>Bhairavī</i> Dórico</p>
<p><i>Madhyamā</i></p> <p>Sol La Si Do Re Mi Fa Sol</p> <p>Sol La Si Re Mi Sol</p> <p>Moderno <i>Khamāj</i> Ipofrigio</p>	<p><i>Śādji</i></p> <p>Re Mi Fa Sol La Si Do Re</p> <p>Re ? Fa Sol La Si Re</p> <p>Moderno <i>Kāphī</i> Frigio</p>
<p><i>Gāndhārī</i></p> <p>Fa Sol La Si Do Re Mi Fa</p> <p>Fa Sol La Do Re Fa</p> <p>Moderno <i>Yaman</i> Ipolidio</p>	<p><i>Niśādī</i></p> <p>Do Re Mi Fa Sol La Si Do</p> <p>Do Mi Fa Sol Si Do</p> <p>Moderno <i>Bilāval</i> Lidio</p>
<p><i>Dhāvātī</i></p> <p>Si Do Re Mi Fa Sol La Si</p> <p>Si Do Mi Fa Sol Si</p> <p>Moderno ——— Misolidio</p>	

Por esta razón puede darse que algunas alteraciones habían tenido origen de intervalos diatónicos, para dar origen a aquellas segundas aumentadas que caracterizan el género cromático de los griegos y la llamada escala gitana de la tardía música hindú, como la *rāga Bhairava*.

ESEMPIO 58. RĀGA BHAIRAVA

secondo Abraham e Hornbostel

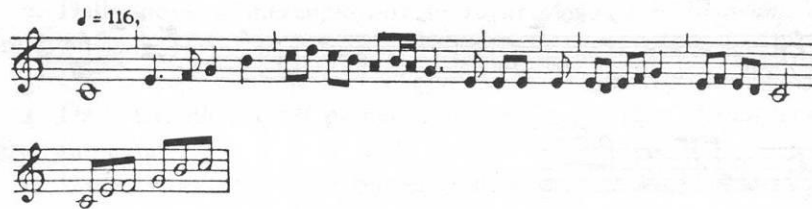


* * *

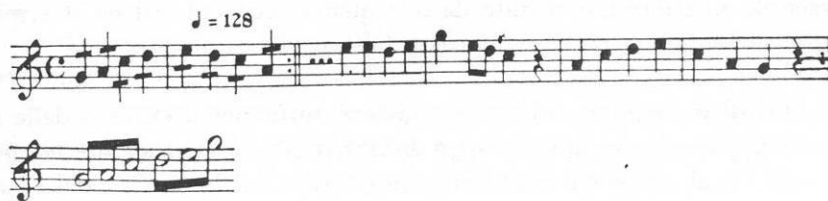
El número de *rāgas* ya es valuado en sesenta en un diccionario sánscrito-tibetano del año 700 d.C.²⁹, aumentó, al menos en teoría, en muchos cientos, incluso miles; los antiguos Tamil calculaban un total de 11,991³⁰. Pero cualquier numeración parece al mismo tiempo imposible como inútil. Sería más útil un plano de los grupos realmente en uso. Sin dejar las clasificaciones primitivas, que son demasiadas. La división más interesante, típicamente oriental, es usada en el norte: cinco grandes *rāgas* parecen salir de las cinco cabezas de Śhiva Mahādeva y la sexta de Parvatī su mujer; cada una de las seis grandes *rāgas* tienen cinco consortes o *rāganis* y ocho *putras* o hijos con ocho nueras o *bharyas*. Entre todos son 132 *rāgas*. Un método de clasificación reciente se basa sobre lineamientos musicales y probablemente es el mejor que se ha inventado, fue enseñado por N.V. Bhātkande en Bombay³¹. El método es este. Todas las *rāgas* se organizan en diez grupos correspondientes con las escalas sobre las cuales son construidas:

1. Grupo *Bilāval*: la octava consiste en dos tetracordos disjuntos con el semitono arriba, como en el modo Lidio de los griegos. Nuestros dos ejemplos muestran uno de los modelos heptatónicos de este grupo, *Durgā*:

ESEMPIO 59. RĀGA BIHĀG *secondo Abraham e Hornbostel*



ESEMPIO 60. RĀGA DURGĀ *trascritto da Curt Sachs da Udai Shankar*



2. Grupo *Yaman*: la misma escala con una cuarta excedente, Hipolidio (es decir una cuarta excedente implantada sobre la estructura del Lidio).
3. Grupo *Khamāj*: el tetracordo superior tiene el semitono en medio, el inferior arriba: Hipofrogio (es decir el tetracordo superior es frigio).
4. Grupo *Bhairava*: Los dos tetracordos tienen segundas aumentadas (la llamada escala gitana del Ejemplo 58).
5. Grupo *Pūrvī*: La misma, en donde se exceptúa una cuarta aumentada: ninguna analogía griega.
6. Grupo *Mārvā*: Tetracordo abajo igual; el superior es un tetracordo regular con el semitono arriba.
7. Grupo *Kāphī*: Los dos tetracordos tienen el semitono en medio: modo Frigo del sistema griego.
8. Grupo *Āsāvārī*: El tetracordo superior tiene el semitono abajo y el tetracordo inferior en el medio: modo Hipodórico del sistema griego.

9. Grupo *Bhairavī*: (“austero”): Ambos tetracordos tienen el semitono abajo; modo Dórico de los griegos. Mis dos ejemplos ilustran el *Bhairavī* original y su versión pentatónica *Mālkos*.

ESEMPIO 61. RĀGA BHAIRAVĪ

da Lachmann



ESEMPIO 62. RĀGA MĀLKOS

trascritto da Curt Sachs da Udai Shankar



10. Grupo *Todī*: el tetracordo superior tiene una segunda aumentada, mientras el tetracordo inferior es constituido por una cuarta aumentada y tiene el semitono abajo.

Los miembros de un grupo defieren antes que nada por el número de notas. En el primer grupo, por ejemplo, la *rāga Bilāval* tiene la escala mayor completa; la escala *Bihāg* salta del *Do* al *Mi* y del *Sol* al *Si*; *Durgā* pasa del *Re* al *Fa* y del *La* al *Do* y por lo tanto es una escala pentatónica del tipo 124. Desde el punto de vista occidental preferimos una sistematización diferente de los diez grupos: en la primera unidad los seis grupos diatónicos del 1 al 3 y del 7 al 9, en la segunda unidad las escalas con las segundas aumentadas del 4 al 6 y el 10. Pero Bhātkande juzga desde un punto de vista indio, como veremos enseguida.

La clasificación de Bhātkande considera las horas del día en la que las *rāgas* debían ser cantadas. La mayor parte de los hindús dividen el día en seis periodos: (a) de las cuatro a las siete de la mañana y de la tarde, cuando se pasa del día a la noche y viceversa, (b) de las siete a las diez de la mañana y de la tarde, después de la transición y (c) de las veintidós a las cuatro de la mañana y de las once a las cuatro de la tarde, antes de la transición.

La atribuciones musicales son reguladas de la manera siguiente: los dos grupos de horas de (a) requieren de las *rāgas* que tienen la segunda aumentada *Re♭-Mi*; (b) las que tienen *Re*, *Mi* y *La* naturales; (c) las que tienen *Mi♭* y *Si♭*.

Los dos periodos de horas que forman pareja son diferenciados musicalmente por la posición de la pre-dominante: una pre-dominante en el tetracordo más bajo marca las horas entre la tarde y la medianoche; una pre-dominante entre el tetracordo superior significa las horas entre medianoche y tarde³².

No existe todavía una base para el hecho de las divisiones del día ni para la asociación de ciertas *rāgas* con las horas fijadas. Otro sistema está basado sobre ocho periodos de tres horas cada uno y procede con las *rāgas* de la siguiente manera³³:

1. De las 6 a las 9 de la mañana un sonido lento, transparente de simple *rāga*, establecido sobre la escala gitana, como *Bhairava*.
2. De las 9 al mediodía: las *rāgas* *Āsāvārī* y *Bhairavī*, con tres o cuatro bemoles.
3. Del mediodía a las 3 de la tarde: *rāga Khāphī* con dos bemoles.
4. De las 3 a las 6 de la tarde las *rāgas* *Pūrvī* y *Mārvā*, con segunda y cuarta aumentada.
5. De las 6 a las 9 de la tarde: *rāga Yaman* mayor con cuarta aumentada.
6. De las 9 pm a la media noche: las *rāgas* mayores del grupo *Bilāval*.
7. De medianoche a las 3 de la mañana: las *rāgas* pentatónicas, con tres bemoles como *Mālkos*.

8. De las 3 a las 6 de la mañana: las *rāgas* pentatónicas como *Hindolam*, en la que todas las notas del *Mālkos*, salvo la primera y la octava, son agudizadas.

La idea general es clara: las *rāgas* tienen más bemoles en las horas más tranquilas, aquellas de la medianoche hasta las horas calientes de la jornada, y alcanzan características similares a la mayor en el tiempo fresco entre las seis de la tarde y medianoche.

* * *

La *rāga*, estrictamente considerada, requiere de un *bourdon*, ó un pedal armónico para apoyar la “pre-dominante”. En la música vocal, una laudista acompañante las toca mórbidamente sobre las cuatro finas cuerdas metálicas del *tamburi* (un largo laúd de largo cuello) sin piroles, de carácter indo-persa, el cual puede, lamentablemente, estar demasiado sujeto a la armonía europea. Para obtener los *bourdones* en la música instrumental, flautas, oboes, pífanos (flautines), clarinetes de encantadores de serpientes, se usan en parejas en las manos de uno o de dos músicos. Una caña toca la melodía, mientras la caña que toca la nota *tenuta* tiene el teclado con los agujeros, uno de estos tapado con cera³⁴, o bien no tiene teclado del todo, como a la manera de Asia occidental y de Egipto. Fox Strangeways escuchó a dos oboístas en Tanjore: “Estos hacían el canto y el acompañamiento en turno. Cuando al segundo le fue pedido dejar el acompañamiento, el primero dijo “sentirse como nave sin timón”³⁵.

* * *

La *gamakā* u ornamentación ha sido “vida y alma” de la música india. “Música sin *gamaka*”, proclamaba Somanātha (c. 1600) “es como una noche sin luna, un río sin agua, una planta trepadora sin flores”. Coomaraswamy, más práctico, aunque menos poético, aseguraba: “El canto indio si adornos, parece al oído de los indios estéril como el canto de concierto europeo sin el acompañamiento que se le ha impuesto”.³⁶ Pero me place en particular el modo en el que Stoll afirmó brevemente: “Sin *gamakās* una melodía no puede sonreír”³⁷. La traducción “ornamento”, traiciona el concepto de *gamakā*. Los adornos indios no se incluían a la melodía como los trinos o mordentes de la música occidental reciente. Ellos eran realmente una pulsación y un respiro de la melodía, y dan a la simple nota su calor, su esfumatura y su significado. En conclusión, la ejecución india recuerda a una hermosa caligrafía; que evita el rígido orden de letras separadas, con los alargados trazos de la pluma, que las disposiciones y el impulso motor del escritor vivifica y florece en animadas volutas.

Y otro punto debe ser capital: mientras la música de Asia Oriental considera a la nota aislada como independiente, la música india acentúa la distancia o el intervalo –no como un salto de nota a nota, no como la fusión de dos notas en un acorde, sino como la propia unidad de la melodía. Por lo que la nota simple conduce a la nota más cercana con el *portamento*, o bien, si no hay progresiones melódicas, es desviada rápidamente. Tal desviación puede abarcar un intervalo más largo, pero a menudo alcanza solamente el *srutis* que está más cercano, y frecuentemente tales giros requerían, como dice Dennis Stoll, “un microscopio auricular para nuestros incultos oídos occidentales, con el fin de comprender sus detalles”.³⁸ Los adornos para la *vīnā*, y para el *sarōd* y otros instrumentos pellizcados son clasificados nítidamente y además se escriben con símbolos especiales: *glissando* hacia arriba y hacia abajo con acento en el inicio o en el final; un gemido obtenido con la desviación de la cuerda apenas después de haberla pellizcado; un eco débil producido levantando el dedo; el agravamiento de una nota obtenido con la presión de la uña y pellizcando con extraordinaria fuerza, y otros tanto refinamientos³⁹. Nosotros hacemos una referencia a la India cuando examinamos un estilo análogo unido a los instrumentos del

Extremo Oriente. Quienquiera que escuche una grabación de ésta especie de ornamentación se sentirá incómodo para decidir si está escuchando un chino que toca si *ch`in* o un hindú que toca un laúd *sarōd*.

Además los cantantes toleran innumerables especies de trinos, de *portamentos*, de apoyaturas, cadencias y mordentes y a veces disuelven los simples compases en más de una docena de notas adornadas. A decir verdad, los cantantes comunes a menudo se exceden en los adornos. Se debe considerar que la forma más alta de su arte consiste en introducir la mayor gracia que sea posible, ayude o no a la belleza de su canto; de hecho tienden a disfrazar, lo más posible, la melodía con adornos de su invención, y en nueve de diez casos, es absolutamente imposible seguir tanto la melodía como las palabras del canto, ya que el cantante está ansioso de exhibir lo que él se complace en considerar como una capacidad⁴⁰.

El más extraño aspecto de las ancestrales *gamakā* aparece en una sorprendente clasificación debida a Nārada que divide las *rāgas* en tres grupos: la primera incluye las que se cantan con trémolo de principio a fin; la segundo, aquellas con trémolo parcial; y la tercera, las que se cantan sin trémolo.

Debemos abandonar ésta única tripartición tan incierta y lejana de nuestra comprensión. Sin embargo la música de la Iglesia romana tenía entre los grupos melódicos que los neumas simbolizan, dos tipos, el *quilisma* y el *pressus* que debían ser ejecutados *tremula voce*. Éste es un rastro reciente europeo de una forma de canto oriental, tal vez tomado durante su florecimiento en la India del siglo VIII; o mas bien, fue notada en los Cantos Védicos en una época tardía como el siglo XVII, y que todavía hoy es habitual en ciertas tribus mongoles, que cantan de principio a fin con voz lamentosa y temblorosa⁴¹.

* * *

El canto tanto en su práctica como en su teoría fue exaltado como en ningún otro lugar del mundo antiguo. En la epopeya nacional india, el Rāmāyana, compuesto en el siglo III ó IV a.C., se dice que el cantante debía conocer la ciencia de la música, debe tener una voz dulce, debe cantar en un registro natural, y en una extensión de tres octavas. Se recomienda comer frutas y raíces en pequeñas cantidades, se insiste en los cantos exactamente como los enseñaron sus maestros sin ingeniosas tentativas para mejorar la composición o para completarlas con florecimiento y se prohíbe severamente de tomar moneda o cualquier otra remuneración⁴².

En tiempos más recientes los tratados sobre la música del norte y del sur dedicaban largos párrafos al estudio de la fisiología humana⁴³ y lo que se pensaba que un buen cantante debía hacer o evitar. La parte positiva de estas enumeraciones son menos interesantes. Damos por entendido que el cantante era capaz de retener el respiro, que tenía voz dulce y placentera, no muy fuerte ni muy ligera, sino profunda y rica.

Al contrario la parte negativa se ataca incluso hoy de modo singular, y nadie puede leer esta infinita lista sin sonreírse; no se debe cantar con dientes apretados, con temor; ni con la boca abierta, y ojos cerrados, con voz nasal y con todas las palabras mezcladas juntas y revolcadas en la garganta que parezcan incomprensibles; ni contraer el estómago, o con expresiones lamentosas y llorosas, o con las pestañas alzadas: el cantante no debe mover la cabeza, ni girar los ojos, ni ensanchar el cuello, ni bostezar o mostrar los dientes; no debía alargar el cuello como un camello, ni hacer frenéticos gestos con las manos. Entre otras cosas⁴⁴.

V. Ritmo y forma

Los ritmos indios, en su maravillosa riqueza y variedad, muestran mejor que el sistema occidental y el del Extremo Oriente las dos formas fundamentales de organización rítmica: metro y tiempo. El orador romano Quinto Fabio Máximo Quintiliano dio esta brevísima definición: *Metrum in verbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est*. “La medida existe solamente en palabras, y el ritmo –se lee tiempo– también en el movimiento del cuerpo”⁴⁵.

El tiempo, originado por el caminar y el transportar, es “cualitativo”; éste organiza la melodía en una serie de ritmos y de notas acentuadas y no acentuadas independientemente de su longitud, y por eso se mide con pulsaciones regulares. Los símbolos numéricos del tiempo son fracciones: 4/4 significa que la primera de cada cuatro pulsaciones es un acento y que las pulsaciones tienen un tiempo que es el del paso humano; 4/8 significa el mismo tipo de acento mientras el tiempo es doblado. El metro, al contrario, es cuantitativo; este organiza la melodía (a semejanza del verso) en una serie rítmica de notas largas y breves. Contando una nota larga como dos breves –como se hace necesariamente en todos los metros– los símbolos numéricos de los metros vendrían siendo sumas: un dáctilo sería 2+1+1 y un yambo como 1+2, lo que significa que el grupo, o pie, o metro consiste de larga-breve-breve, o breve-larga. Una sobre otra las dos formas de ritmo son sobrepuestas en la moderna música occidental no menos que en la antigua melodía oriental. El metro musical de la India del sur *áskara*, respeta fielmente los innumerables modelos de pies en los cuales se organizó el sistema de larga y breve. Con la ayuda de esta clasificación los indios inventaron la imponente palabra *yamātārājabhānasalagām*. Con cada palabra formada por tres sílabas consecutivas (iniciando de la primera, y sucesivamente la segunda, etc.) se da un esquema de metro:

<i>yamātā</i>	U	—	—
<i>mātārā</i>	—	—	—
<i>tārāja</i>	—	—	U
<i>rājabhā</i>	—	U	—
<i>jabhāna</i>	U	—	U
<i>bhānasa</i>	—	U	U
<i>nasala</i>	U	U	U
<i>salagām</i>	U	U	—

Y otras veces usando solamente las dos últimas sílabas:

<i>lala</i>	U	U
<i>lagā</i>	U	—
<i>gāla</i>	—	U
<i>gāgā</i>	—	—

Eran necesarios los signos para las pausas, pero solamente –como el medieval *punctus divisionis*– para definir grupos de tres unidades, los cuales, por falta de acentos, no podían ser distintos de las combinaciones regularmente numeradas. Un ejemplo de metro poético en la música india es el siguiente fragmento en alabanza del simio divino Hānuman, en el que cada sílaba es hecha por un octavo (corchea), mientras las sílabas largas o con vocal larga o dos consonantes consecutivas resultaban los cuartos (negras)⁴⁶:



Cabe señalar que en la India, el metro en si mismo era un organismo vivo más que en cualquier otro lugar, desde entonces y hasta el siglo XIX cuando fueron reguladas todas las especies de lengua escrita.

* * *

El tiempo en la música india raramente tiene la forma simple del moderno ritmo occidental. Una forma de tiempo, *ekā*, corresponde a nuestro 4/8, y el norte tiene modelos simples e importantes que fueron introducidos por los mahometanos:

$$dhīma = 4/8 + 4/8 + 4/8 + 4/8 \text{ o bien } 4/2, \text{ y } dādra = 3/8 + 3/8 \text{ o bien } 6/8.$$

Sin embargo la expresión de estos ritmos como sumas de fracciones son pasados a la organización más característica de la melodía india, los modelos rítmicos o *tālas*. La explicación más simple de una *tāla* puede ser: un modelo rítmico que combina los lineamientos esenciales de metro y tiempo. Por lo tanto sus símbolos numéricos son sumas de fracciones. El ya mencionado 6/8 puede dar una idea de *tāla*, ya que este combina grupos de tres compases en la relación métrica de un espondeo (dos sílabas largas). Pero la verdadera *tāla* evita la equivalencia de sus miembros.

El espacio ocupado por un modelo es llamado *vibāgha*, un término que nosotros traducimos como "periodo". Los siguientes periodos repiten el primero, siguiéndose sin ninguna interrupción. El periodo es compuesto por uno, dos, tres ó cuatro *angas* o "miembros", cada uno de los cuales puede ser de la medida de 1, 2, 3, 4, 5, 7 ó 9 unidades de tiempo ó compases. La teoría india indica los modelos comunes en el siguiente orden:

	<i>Ekā</i> 3	4	5	7	9
<i>Rūpaka</i>	2+3	<u>2+4</u>	2+5	2+7	2+9
<i>Ḥhampa</i>	3+1+2	4+1+2	5+1+2	<u>7+1+2</u>	9+1+2
<i>Triputa</i>	3+2+2	4+2+2	5+2+2	7+2+2	9+2+2
<i>Maḥya</i>	3+2+3	4+2+4	5+2+5	7+2+7	9+2+9
<i>Dhruva</i>	3+2+3+3	4+2+4+4	5+2+5+5	7+2+7+7	9+2+9+9
<i>Āta</i>	3+3+2+2	4+4+2+2	<u>5+5+2+2</u>	7+7+2+2	9+9+2+2

Los modelos subrayados indican cuales de los cinco *jātis*, o variedad de cada *tāla* es el más frecuente y no es necesario otro epíteto distintivo. La primera fila horizontal indica periodos de un miembro (o medida simple) de 3, 4, 5, 7 y 9 unidades de tiempo o compases; que en nuestra notación sería:



La segunda fila indica periodos de dos miembros, ó de 2 más 3, 4, 5, 7 ó 9 unidades. Y así por el estilo. La permutación es admitida; *Dhruva* se lee 2+4+4+4, o bien 4+4+2+4. Por otra parte todos los miembros se pueden separar y disolver en su unidad.

Los percusionistas expertos van más allá de los modelos regulares: uno de ellos, Simhanadana, hace un nombre con un monstruoso modelo de cien unidades en miembros de dos, cuatro y ocho.

* * *

Los modelos rítmicos aparecieron en primer lugar en el libro de Bharata (cap. 31) y por aquel tiempo ya debían haber pasado por un largo periodo de evolución. El Bharata conoce cinco modelos, dos de los cuales son puros y tres mixtos.

De los ritmos puros uno tiene 8 unidades de tiempo:



y uno 10 unidades de tiempo:



De los modelos mixtos, uno tiene 6 unidades de tiempo:



mientras dos tienen 12 unidades de tiempo por cada uno:



y:



Todos los cinco modelos aparecieron en tres versiones: simple (como está escrito); doble, con los valores de tiempo duplicados; y cuádruple, con los valores cuadruplicados. Es difícil entender el actual significado de estos modelos si no conocemos por lo menos el modo indio de marcar el tiempo, y las abreviaciones silábicas usadas para describirlos en la notación. La práctica clásica tenía dos modos de marcarlo: uno silencioso y uno perceptible. De ocho tipos en total, cuatro eran gestos silenciosos de la mano y cuatro eran golpes perceptibles.

Los gestos silenciosos eran: (a) *ā*, la palma de la mano vuelta hacia arriba y los dedos doblados; (b) *nī*, la palma vuelta hacia abajo y los dedos extendidos; (c) *vi*, la mano vuelta hacia la derecha, la palma hacia arriba y los dedos extendidos; (d) *pra*, la palma vuelta hacia abajo y los dedos doblados.

Los golpes perceptibles eran: (a) *dhru*, chasqueando los dedos; (b) *śa*, un chasquido (sobre el muslo) con la mano derecha; (c) *tā*, lo mismo pero con la mano izquierda; (d) *sam*, lo mismo con las dos manos. Cada unidad de tiempo era acompañada por un movimiento indicativo.

En cada miembro se daba un golpe perceptible, tanto en las versiones simples de los modelos como en las alargadas. Si un miembro contenía más de una unidad, a la segunda y a la siguiente se le daban gestos silenciosos. Para hacer estos movimientos la mano se alternaba con uno y otro: *śa*, un chasquido ruidoso, indicaba que también los gestos silenciosos de la misma persona eran hechos con la mano derecha; *tā*, significaba la misma cosa pero para la mano izquierda, y *sam* para todas y para las dos manos. Además los dedos se alternaban. En tiempo doble, se marcaban las cuatro partes de un periodo con la indicación primero del dedo pequeño, y después el anular, el medio y el índice. Todo esto era diferente en otros ritmos. Estas particularidades son, en cierto sentido, irrelevantes. El punto importante, es que en la antigüedad el chasquido ruidoso no marcaba el principio, sino el final de un miembro, por ejemplo:

Modelo simple	
Gestos silenciosos	<i>s s s s s s</i>
Golpes perceptibles	<i>AA A A A A</i>

Otra vez el antiguo indio hacía lo opuesto que nosotros hacemos: así como nombraba los grados de sus octavas en relación a las notas superiores, acentuaba el último y no el primer golpe de sus modelos rítmicos, de hecho daba el acento más fuerte, *sam*, con el chasquido de ambas manos, en el último cuarto de un periodo. En realidad los golpes perceptibles no daban el acento, sino lo preparaban. No se puede comparar con el gesto de tiempo fuerte del primer compás (tético) de nuestros directores de

orquesta, sino más bien al movimiento de brazo que lo prepara. Y además este cambio en la posición del acento muestra que el ritmo indio es fundamentalmente diferente a los pulsos acentuados de nuestro estilo musical. Con el conocimiento de las funciones asignadas a los gestos silenciosos y a los golpes perceptibles nos damos cuenta de que cosa es el triple modelo mixto mencionado por Bharata:



no es el que parece ser: tres golpes iguales como en nuestro tiempo 3/4, no puede entrar en el cuadro del ritmo indio. En la notación de los golpes se lee *ni sa sa*, que significa que el primer golpe es un gesto silencioso, y los otros dos son golpes perceptibles. Esto indica que los dos primeros cuartos forman un miembro:



No existen en las consideraciones de la notación clásica indicaciones de valores más altos de tres octavos o cuartas punteadas. Por lo que se recurre a dos negras en vez de dos blancas (como en el *cantus firmus*) y se explica el verdadero significado mediante la distribución de los golpes perceptibles y de los gestos silenciosos. Otra cuestión surge del estudio de la forma de los golpes: el claro modelo triple del Bharata se lee en su versión simple:



que de nuevo implica un ritmo simétrico y por lo tanto dudoso. En cambio, las dos versiones, la doble y la cuádrupla, indican con los golpes perceptibles, la disposición asimétrica.



¿Es la primera versión error de un copista? ¿Pero entonces los miembros de estos primeros modelos eran fijados rígidamente, o al contrario, permutados como los son en un *tālas* moderno? ¿Podía un modelo como 2+2+1+3 (establecido exactamente así), aparecer después como 1+2+2+3, o aparecer en cualquier otra secuencia? Si así fuese, esto se prestaría a mostrar en un nuevo orden uno de los dos ritmos del Bharata de seis unidades. Pero no diferiría del otro ritmo de seis unidades, ritmo que de esta forma no sería más largo que un modelo base. La permutación difícilmente sería posible en el tiempo de Bharata. Por otro lado la combinación de ritmos de cuatro y de tres unidades conducían a innumerables modelos complejos, de unidades hasta de diecisiete, entre las cuales aquellas de cinco, siete, nueve, diez y once unidades eran objeto de una particular preferencia. La cualidad que constituye la vida del ritmo indio es desarrollada plenamente: no hay divisiones en pulsaciones iguales, como en nuestra música; un compás de 6/8 no es dividido en dos mitades y cuatro cuartos, sino que es el total el que se considera: tres miembros con 3+2+3 octavos ó bien con 5+2+1. Ya que no hay acento a la fuerza sobre la primera unidad del miembro o periodo, este ritmo liso y oscilante esta a nuestro tiempo, como el vuelo de un ave está a la marcha de un caballo. Se les daba tal atención a los modelos rítmicos, que el compositor raramente dejaba de indicar la *tāla* después de la *rāga*: una pieza debía ser titulada *Mālsarī rāga* y *Sulphākatā tāla*, o *Bilāval rāga* y *Tīntāl tāla*.

La importancia del ritmo en India era particularmente evidente en la música de sus tambores. Las escenas musicales de los más antiguos bajorrelieves en tiempo anteriores a Cristo prueban que hace dos mil años eran tan imprescindibles en la vida social como hoy en día; en el 1051 d.C. el templo de Rajarajeśvara en Tanjore tenía la menos setenta y dos tocadores de tambor entre sus 157 músicos⁴⁷, en el siglo XVI la banda del emperador Akbar consistía en un par de címbalos, veintitrés instrumentos de aliento y cuarenta y dos tambores. El percusionista que acompañaba al cantante usaba o un tambor con

dos membranas o dos tambores con una membrana cada uno. Las membranas son tocadas en ambos casos con las manos y afinadas a diferente altura; cada membrana produce dos notas; ya que la parte central es agravada con un material redondeado que da un sonido más oscuro que el de la circunferencia. Por si solo el percusionista toca sobre su tambor los golpes normales perceptibles con la mano derecha sobre una piel afinada a la tónica *sa*, y los golpes vacíos o *khalis* con la izquierda, sobre una membrana del tambor en el tono más bajo *pa*, como:

Derecha 

Izquierda 

Pero los percusionistas expertos no permanecían satisfechos con una técnica así de simple: y desarrollaron contratiempos sin violar nunca el *tāla*. Una forma favorita es el contrapunto con el mismo *tāla*: la mano derecha toca el modelo en tiempo regular, incluso el *khalis*, mientras la mano izquierda toca por “aumentación” dos veces más lento:



I 2 0 3 I 2 0 3

I 2 0 3

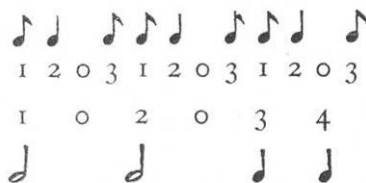
o bien



I 0 2 3 0 I 0 2 3 0

I 0 2 3 0

Por lo tanto a menudo las dos manos tocaban diferentes *tālas*, uno en el tiempo ordinario y otro por aumentación, por ejemplo:



I 2 0 3 I 2 0 3 I 2 0 3

I 0 2 0 3 4

Incluso los dos modelos pueden sobreponerse:



I 2 0 3 I 2 0 3 I 2 0 3 I 2 0 3 I 2 0 3

I 0 2 3 0 I 0 2 3 0 I 0 2 3 0 I 0 2 3 0

El tiempo y la agógica se fijaron en la época clásica con toda la metódica precisión de la clasificación india. Los hindús tenían tres tiempos principales en las proporciones 1 2:4 y tres esfumaturas para cada uno de ellos. En estos nueve tiempos, se permitían formas de acelerando y *rallentando* (disminuyendo).

Las formas musicales de la antigua India son desconocidas. Pero parece lógico regresar, en rasgos generales, a los lineamientos comunes de las posteriores formas y particularmente en aquellas características que el norte difería con el sur.

Recién hay duda de que hace dos mil años el canto acompañado fuese –al menos se dice- la primer manifestación de la vida musical, ya que la esencia vital de la melodía era la *rāga* con todo lo que le es implícito como hasta el día de hoy, la manera moderna de formar la estructura musical en el espíritu de la *rāga* fue probablemente seguida de la misma forma en la antigüedad. El espíritu de la *rāga* de mantener cuidadosamente el equilibrio entre libertad y regla, ha conducido a una forma doble en el arte

de la música: la antítesis de *ālāpa* y *rāga*. La primera parte *ālāpa*, es una introducción improvisada en la que el cantante repite las características esenciales de la *rāga* en la que canta, su escala, las notas particularmente acentuadas, los ornamentos apropiados; ya sea por su propio beneficio o para facilitar la comprensión de los oyentes. Todo esto sin palabras, sin rigor rítmico en los dos primeros movimientos.

Palabras y modelo rítmico se introducía en un tercer movimiento, pero con más libertad, lo que la *rāga* propiamente no habría permitido. El deseo de libertad y virtuosismo había, hasta cierto punto, invertido las partes de *ālāpa* y *rāga*, los intérpretes podían, en ciertos casos, detenerse por una hora en la *ālāpa* y dar a la *rāga* no más de quince minutos.

El sur, más conservador, no permitía en la *ālāpa* pasarse de los límites de una simple introducción. Sus incrementos aparecían como un desarrollo moderno que no debía ser tomado como herencia de la antigüedad.

La segunda parte o *rāga* era constituida en varias formas, todas eran estáticas más que dinámicas y seguían las rígidas reglas de los versos y estrofas. En el ámbito de este monótono esquema había que evitar tanto la forma tipo *rondó*, que insertaba “episodios” antes de cada reanudación del tema mayor, como aquellas de las variaciones.

Cualquier forma que se siguiera, contaba con solistas y un pequeño grupo limitado. “Es la música de cámara de una sociedad aristocrática, donde el jefe se aseguraba músicos para su propio entretenimiento y para placer de sus amigos”⁴⁸.

Las orquestas no son propiamente de la línea hindú. Pero el teatro moderno ha construido un tipo de orquesta y los pequeños músicos contemporáneos –como Udai Shankar- complacen en esos deliciosos efectos de colores que son tan agradables al gusto occidental. Pero en el fondo la música de cámara india es, y probablemente será, música de cámara ejecutada por un cantante y acompañada por el delicado doble bajo de los tambores; o de dos violas y dos tambores percutidos con la mano, o de una *vīnā*, un violín y un tambor.

VI. Conclusión

La música india nunca estuvo aislada, ésta daba y recibía. A raíz del Budismo tuvo una parte decisiva en la formación del estilo musical del Oriente, de China, de Japón, y de Corea; y con las colonias hindús penetró en las zonas que hoy llamamos Indochina y el Archipiélago de Malasia. Fue una emigración hacia el oeste. El hecho, de poca importancia por sí mismo, de que un indio haya sido condecorado por tocar el tambor en las campañas mahometanas puede ser tomado como símbolo de la influencia india en la música islámica. Aunque la completa ignorancia de la música antigua iraní nos induce a la prudencia, se puede permitir decir que el sistema de los modelos melódicos y rítmicos, característicos del mundo persa, del turco y del árabe existían en India con las *rāgas* y las *tālas* más de mil años antes que estas aparecieran en las fuentes del Oriente mahometano.

Para concluir, la música india debe mucho a contribuciones occidentales. De nuevo el cuadro debería ser recompuesto sin las estorbosas informaciones sobre particulares. El tambor llamado *tambattam* de la India del Sur fue conocido en la antigua Babilonia bajo el nombre semítico de *timbutu*; la extraña cítara de madera, también de la India del Sur, *kinnari*, comparte su nombre con el *kinnor* del Rey David, la lira hebrea; *vīnā* era una palabra extranjera, como se nota por la ortografía, y en los tiempos precristianos indicaba el arpa curva, que al menos durante tres mil años, le fue dado el nombre de arpa egipcia⁴⁹.

Las referencias directas testimonian cambios musicales. El diario de un navegante, de los inicios del primer siglo d.C., el *Periplus Maris Erythraei*, refería que la India en aquel tiempo, derivaba *mousikà* de Egipto. Eudoxio de Cadice envió “jóvenes músicas” (*mousikà paidiskária*) a la India, y el geógrafo Strabone⁵⁰ advertía a sus lectores presentarse a los rajás indios para obtener favores, con instrumentos musicales, y con agraciadas jóvenes cantantes de Palestina o de Alejandría.

Palestina también mandó músicos de alientos; los Actos de Santo Tomás, escritos antes del 230 d.C., hablan de una ejecución de cornamusa en la India, donde vivía: “el músico estaba arriba de su habitáculo y ellos escuchaban por largo tiempo un sonido sobre su cabeza: quien tocaba era una joven de raza hebrea”⁵¹. En todos los tiempos los valles hindús han sido paso de intenso tráfico. En cada nueva oleada llevaron a la India la mayor parte de los instrumentos todavía hoy en uso, sobre todo en una época muy tardía, el laúd de cuello largo, así como el *tamburi* y el *sitâr*, que desde tiempos inmemoriales habían existido en Mesopotamia y en Irán. El nombre *tamburi*, apareció en una descripción tardía de máscaras sánscritas como *tamburu-vīnā* (propriadamente como los sacerdotes babilonios tradujeron el término semítico en sumerio cuando éste lenguaje sacro ya no fue hablado); y los indígenas analfabetos no habían vacilado en conferir a éste magnífico instrumento la aureola de un genuino origen indio, y de una venerable edad de cincuenta mil años a causa de su nombre sánscrito falsificado. Pero en verdad el laúd de cuello largo no aparece en ninguna fuente literaria o figurativa hasta el final del Medievo.

Al contrario, toda influencia griega en la música india, es más que dudosa, aunque la campaña (333 a.C.) de Alejandro Magno había inaugurado un intercambio recíproco con los griegos. Las escalas indias y griegas son ciertamente similares, pero esto era inevitable, en el momento de que ambos países se basaban en tetracordos. El acompañamiento del tambor, vital en la música india, no tenía paralelo en Grecia, y es necesario ser muy cautelosos al comparar los modelos rítmicos de la India con las combinaciones rítmicas de la melodía griega.

Notas

- ¹ BHARATA, cap. 36:27 (GROSSET, in *Encyclopédie de la Musique* cit., p. 260).
- ² A. C. BURNELL, *The Ārsheyabrāhmaṇa*, Bangalore 1876.
- ³ ERWIN FELBER e BERNHARD GEIGER, *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit*, in «Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien», Phil.-Hist. Kl. CLXX (1912), n. 7.
- ⁴ A. C. BURNELL, *The Ārsheyabrāhmaṇa* cit., Introduzione.
- ⁵ RICHARD SIMON, *Notationen der vedischen Liederbücher*, in «Wiener Zeitschr. für die Kunde des Morgenlandes», XXVII (1913), p. 346.
- ⁶ CURT SACHS, *The Mystery of the Babylonian Notation*, in «The Musical Quarterly», XXVII (1941), pp. 62-9.
- ⁷ CLAUDIE MARCEL DUBOIS, *Les Instruments de Musique de l'Inde ancienne*, Paris 1941.
- ⁸ Cfr. NĀRADA, *Sangīta-makaranda*, ed. Telang, Baroda 1920.
- ⁹ P. C. DHARMA, *Musical Culture in the Rāmāyaṇa* in «Indian Culture», IV (1937), pp. 447-53.
- ¹⁰ C. R. DAY, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, London 1891, p. 13.
- ¹¹ Testo sanscrito, traduzione francese e commento: JEAN GROSSET, *Contribution à l'étude de la Musique hindoue*, in «Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Lyon», (1888), vol. 6. Traduzione inglese (incompleta): E. CLEMENTS, *Introduction to the Study of Indian Music*, London 1913, pp. 49-51. Testo sanscrito traduzione e commento (incompleti): BERNHARD BRELOER, *Die Grundelemente der altindischen Musik*, Diss. Bonn 1922.
- ¹² M. S. RAMASWAMI AIYAR, *Bibliography of Indian Music*, in «Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland», 1941, p. 237.
- ¹³ ANANDA COOMARASWAMY, *Indian Music*, in «The Musical Quarterly», III (1917), p. 167.
- ¹⁴ N. CHENGALAVARAYAN, *Music and Musical Instruments of the Ancient Tamils*, in «Quarterly Journal of the Mythic Society», n. s., XXVI (1935), p. 80.
- ¹⁵ FRANZ DORNSEIFF, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Berlin 1925. C. E. RUELLE, *Le Chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*, in *Congrès International d'Histoire de la Musique*, Paris 1914.
- ¹⁶ Cfr. E. M. VON HORNOSTEL e R. LACHMANN, *Das indische Tonsystem bei Bharata und sein Ursprung*, in «Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1933), pp. 73-91.
- ¹⁷ N. S. RAMACHANDRAN, *The Evolution of the Theory of Music in the Vijayanagara Empire*, in *Dr. Krishnaswami Aiyangar Commemoration Volume* (1936), p. 392.
- ¹⁸ HERBERT A. POPLEY, *The Music of India*, Calcutta 1921, p. 31.
- ¹⁹ POPLEY, *op. cit.*, p. 34.
- ²⁰ *Avadānaçataka*, traduzione di Léon Feer, in «Annales du Musée Guimet», XVIII (1891), p. 76 (17^o racconto).
- ²¹ J. S. SPEYER, *Avadānaçataka*, in «Biblioteca Budhica», St. Pétersbourg 1902, III, I v.
- ²² A. H. FOX STRANGWAYS, *The Gāndhāra Grāma* in «Journal of Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland», 1935, pp. 689-96; M. S. RAMASWAMI AIYAR, *The Question of Gramas*, loc. cit., 1936, pp. 629-40.
- ²³ HERBERT A. POPLEY, *The Music of India* cit., p. 8.
- ²⁴ ATIYA BEGUM FYZEE-RAHAMIN, *The Music of India*, London 1925, p. 87.
- ²⁵ Sir W. Ouseley, *Anectodes of Indian Music*, in *The Oriental Collections* I, e in SOURINDRO MOHUN TAGORE, *Hindu Music from Various Authors*, 2^a ed., Calcutta 1882, I, p. 66.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 165 sgg.
- ²⁷ C. R. DAY, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* cit., p. 45.
- ²⁸ P. C. DHARMA, *Musical Culture in the Rāmāyaṇa*, loc. cit., pp. 447-53.
- ²⁹ ANANDA COOMARASWAMY, *Indian Music* cit., p. 166.
- ³⁰ N. CHENGALAVARAYAN, *op. cit.*, p. 81.
- ³¹ POPLEY, *op. cit.*, p. 55.
- ³² *Ibid.*, p. 63 sgg.
- ³³ FYZEE-RAHAMIN, *op. cit.*, p. 76.
- ³⁴ CURT SACHS, *Die Musikinstrumente Indiens und Indoniensiens* cit., pp. 155, 158, 159, 165-7.
- ³⁵ A. H. FOX STRANGWAYS, *The Music of Hindostan* cit., p. 46.
- ³⁶ ANANDA COOMARASWAMY, *op. cit.*, p. 167.
- ³⁷ DENNIS STOLL, *The 'Graces' of Indian Music*, loc. cit., p. 169.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 168.
- ³⁹ Cfr. RICHARD SIMON, *Die Notationen des Somanatha*, in «Kgl. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der philolog. Klasse», 1903, fasc. III, pp. 452-60.
- ⁴⁰ C. R. DAY, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* cit., p. 60.
- ⁴¹ Cfr., per esempio, JOSEPH VAN OOST, *La Musique chez les Mongols des Urdus*, in «Anthropos», X-XI (1916-17), pp. 363, 385.
- ⁴² P. C. DHARMA, *Musical Culture in the Rāmāyaṇa*, loc. cit., pp. 447-53.
- ⁴³ C. TIRUMALAYYA NAIDU, *Gana Vidya Sanjivini*, 1896, p. 12.
- ⁴⁴ FYZEE-RAHAMIN, *op. cit.*, p. 71; CHENGALAVARAYAN, *op. cit.*, p. 82.
- ⁴⁵ FABIO QUINTILIANO, *Institutio oratoria* IX IV.
- ⁴⁶ Da ERWIN FELBER e BERNHARD GEIGER, *op. cit.*, p. 109.
- ⁴⁷ FOX STRANGWAYS, *The Music of Hindostan* cit., p. 79 sgg.
- ⁴⁸ COOMARASWAMY, *op. cit.*, p. 163.
- ⁴⁹ CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., p. 153.
- ⁵⁰ STRABONE, *Geografia* XV, I, 55.
- ⁵¹ *Acta Apostolorum Apocrypha*, ed. LIPSIUS-BONNET, II ii 108.

Quinta Parte: Grecia y Roma

No más de una docena de melodías griegas han llegado a nosotros, y varias de éstas no son más que fragmentos. Pero desde el descubrimiento del primero, el interés en la música griega supera la fascinación de cualquier otro periodo de la historia de la música. De hecho, la música griega en sí abarca una historia muy extensa. Ya que todo aquel que había estudiado la música griega, comenzaba por la época clásica, valoraba e interpretaba la teoría del pasado más que la presente, y esta especie de tradición, a menudo equívoca y desfigurada, fue transmitida como herencia al Medievo y se asimiló para ser conservada hasta nuestros días sin interrupción.

Es difícil decir a que se le atribuye esta atracción sin comparación en la música griega. La supremacía de la cultura griega en dos mil años de educación europea es probablemente el factor principal. Pero esto no debe intensificar los intereses de nuestro tiempo, que en cierto sentido ha desviado la exagerada idolatría de la antigüedad clásica. De todas formas, hay dos razones, que pueden valer para este propósito más allá que una concepción puramente humanística. Antes que nada el hecho de que en ningún lugar se había concretado una teoría completa de la melodía, al menos en nuestro mundo, en la cual la melodía estaba sometida a la armonía y a la polifonía.

La segunda razón es la posición variable de la música helénica. Aunque Grecia es geográficamente parte de Europa, su música era predominantemente asiática. Los mismos griegos admitían, incluso subrayaban este hecho. Ellos debían a los egipcios, a los sirios, al Asia Menor, y a Fenicia la invención de los instrumentos que usaban; dieron a dos de sus principales tonalidades nombres derivados de países asiáticos, Frigia y Lidia; se referían a Egipto como la fuente de sus ideas músico-pedagógicas, y atribuían la creación de la música a Olimpo, el hijo de Marsias el Frigio.

Con el surgimiento de la musicología comparada, se comenzó la idea de que los historiadores musicales de la primera generación estuvieron condenados por la ignorancia de la música oriental e interpretaron erróneamente las fuentes. Y la música griega apareció bajo un nuevo aspecto, bastante interesado en comprobar su valor.

Resumiendo, nosotros nos encontramos en extraordinaria ventaja: entre un cúmulo de testimonios escritos, pintados y esculpidos; un interesante sistema teórico, una notación fácilmente descifrable, e incluso un pequeño grupo de melodías originales.

I. Las fuentes

Las piezas que quedan de la música griega llegan a once, algunas de las cuales no son más que fragmentos. La primera oda pítica de Píndaro, que se remonta al siglo V a.C. fue publicada en el 1650 en la *Musurgia Universalis* del padre Antanasio Kircher. Ya que no se halló la fuente, la pieza, escrita evidentemente en un estilo más reciente que el del tiempo de Píndaro, es probablemente falsa ¹.

1. El primer canto coral (estásimo) de la tragedia *Orestes* de Eurípides (V siglo), escrito en papiro y fragmentado².
2. Un fragmento, quizá de una tragedia, escrita en papiro cerca del 250 a.C. y que se halla en el museo de El Cairo³.
- 3-4. Dos himnos en honor a Apolo, tallados en piedra, en el tesoro ateniense en Delfos, hacia la mitad del siglo II a.C.⁴.

5. El Epitafio o el Canto convivial de Seikilos, compuesto en el siglo II ó I a.C. y tallado en una columna en Trales en Asia Menor⁵.
6. El más antiguo himno sobre el suicidio de Áyax y otros dos fragmentos en papiro que se conservan en Berlín, ya escrito en el 160 d.C., pero que muy probable, casi ciertamente, es más antiguo⁶.
7. Un himno a Helios.
8. Un himno a Némesis.
9. Un himno a las Musas, probablemente eran tres compuestos en el siglo II a.C. por Mesomedes (el último quizá por Dionisio) y publicados, aunque sin una transcripción, por primera vez en 1581, en el *Diálogo de la Música antigua* de Vincenzo Galilei⁷.
10. Un himno a Oxirrinco, proveniente de Egipto, del siglo III d.C., sobre papiro.
11. Un pequeño fragmento instrumental anónimo, de fecha desconocida, que se encuentra en un tratado anónimo sobre música⁹.

* * *

Los numerosos tratados sobre música, las citas más tardías de tratados perdidos, y pasajes casuales en libros de autores griegos y romanos, que no tratan de música, completan estas pocas notaciones, sin interés por las reglas y por sus problemas, de la corrección y de la evolución de lo que los griegos pensaban ser el más noble arte. Los primeros acercamientos fueron hechos por los físicos. La tan citada parte de Pitágoras es vaga, pero Laso de Hermíone (c. 500 a.C.), el maestro de Píndaro, es indicado con certeza como el descubridor de la causa del sonido por las vibraciones. Arquitas de Tarento (c.400 a.C.) acordó que eran además dos formas de vibración de las que dependía la percepción del sonido: las ondas estáticas en el instrumento productor del sonido, y la onda que avanza hacia el exterior, en el aire, para dirigir el sonido al oído. La teoría de la música griega culmina con Aristóxeno de Tarento (c.320 a.C.). Él no era menos sabio que sus predecesores, pero se saltó de la producción del sonido a las sensaciones sonoras y se volvió uno de los primeros creadores de la psicología musical. Sus tratados *Principii*, *Elementi* y *Ritmica* existen al menos en fragmentos. Poco después de su época, los llamados pitagóricos, conducidos por Euclides (300 a.C.) buscaron las relaciones matemáticas exactas de los intervalos, como se presentaban en la cuerda calibrada del monocordio.

La teoría de la música alcanzó otra cumbre en el siglo II con Nicómaco, árabe de nacimiento y neo-pitagórico, y con el famoso geógrafo Tolomeo, bibliotecario de la gran Biblioteca de Alejandría, que en su *Armonia* dejó una obra ejemplar matemática sobre la música. La importancia de los tres libros *Perì Mousikês* de Aristides Quintiliano ha sido plenamente reconocido solo en tiempos recientes. Su amplia información fue suplementada un poco más tarde, con la *Harmonikè Eisagogé* de Gaudencio. Entre los libros de la antigüedad tardía debemos particularmente al alejandrino Alipio (360 d.C.), ya que su comprensivo examen de la notación griega hizo posible descifrar la música griega; y al desafortunado Canciller del rey Teodorico, Boecio, el cual clausuró la antigüedad con una teoría en cinco libros, *De Musica*, que durante un milenio fue considerada la Biblia de la música en Occidente. La mayor parte de estos tratados son tomados en consideración para la historia de la música. Glaucio de Regia y Heráclides del Ponto fundaron las bases en el siglo IV a.C. La edad de oro de la rama histórica de la musicología fue el siglo II d.C. Pausanias agregó en sus descripciones sobre curiosidades griegas, aspectos de gran importancia sobre la música de los antiguos juegos píticos y sus cantos populares; el enciclopedista Julio Pólux dice, en su *Onomastikon*, extractos importantes de autores perdidos. Se distinguen después Ateneo con las discusiones de su *Deipnosophist* y Plutarco en un diálogo especial, *Perì Mousikês*, en la que sus propias opiniones sobre varias épocas de la música griega fueron asignados a los invitados de un banquete imaginario. Detalles que vienen de Plutarco, Ateneo y otros escritores son divulgados a través

de esta parte que habla sobre música griega. Hay un punto que debe ser subrayado: la división de la música en dos periodos principales. La primera época que debemos llamar clásica, pero que Plutarco define como la era de la “bella música” caracterizada por una adecuada simplicidad y decoro. Que finalizó cuando la generación que vivió por el 440 a.C., comenzó a sacrificar la simplicidad por el virtuosismo, y el decoro por el gusto vulgar.

Este juicio fue escrito más de 500 años después y no sabemos si el pensamiento de Plutarco sea suyo o de primera mano o al contrario, sea una repetición de opiniones contemporáneas, y un espejo del universal rechazo al emitir juicios sobre el arte moderno.

* * *

La historia de la música debe mucho a estos hombres que transmitieron a la posteridad un cúmulo de datos musicales, única por su gran abundancia. Contario a los autores orientales, estos han mostrado la larga línea de una evolución que se ha prolongado por 1,500 años de civilización antigua. Gracias a ellos distinguimos un periodo primitivo en el que el canto de las tribus griegas se funde con la de los vecinos asiáticos, tracios y cretenses; un periodo clásico de música nacional griega inaugurado por Terpandro de Lesbos en el siglo VII a.C.; un periodo post-clásico “moderno” que data alrededor del 450 a.C., cuando el subjetivismo, característico de la primera guerra del Peloponeso, conduce al arte revolucionario de Frine de Mitilene y su discípulo Timoteo de Mileto. Un ejemplo de la fuerte crítica en contra de estos precursores es dado en la página 96 en la parte de la India.

Las cuestiones que los estudios griegos sobre música sugieren son mayores respecto a las respuestas que pueden dar. La principal preocupación es la imposibilidad de ordenar los hechos cronológicamente. Los autores antiguos aprendían la música de otras maneras, así como las opiniones de las fuentes anteceden a su época por generaciones, incluso por siglos; y todo esto se fundaba sin ninguna preocupación con las ideas contemporáneas. Toda esta mezcla de tiempos, de hombres, de ideas, de países, y de estilos han producido confusiones en la terminología.

Palabras como *harmonia*, *eidōs*, *tónos*, *trópos*, *sistema*, eran cosas de poca claridad, más engañosas que útiles. Como consecuencia, la historiografía de la música griega y romana está expuesta a ser mal interpretada.

Desafortunadamente el monopolio y el celoso dominio de la filología clásica no ha dado del todo buenos resultados. Nadie quería invalidar una rama tan venerable de la ciencia. Pero esto fue usado como una carta de “enmendamiento”: cada vez que un filólogo no entendía alguna palabra o frase, y suponía una corrupción del texto, lo corregía hasta que en el siglo XIX no hubo intención de hacerlo concordar con la propia experiencia y cultura musical. Las muchas ediciones críticas del *Diálogo sobre la Música* de Plutarco deben ser un ejemplo: La irreprochable afirmación de Plutarco de que gracias a ciertos recursos mecánicos algunos músicos eran capaces de sonar doce tonalidades en cinco cuerdas era traducida en *siete cuerdas* para Burette, en *nueve cuerdas* para Ulrici y *cuatro tonalidades sobre once cuerdas* para Reinach!

No todos los filólogos, incluyendo los musicólogos filólogos, eran suficientemente conscientes que las palabras pesaban poco, a menos que no se conociera el significado. ¿Cuál es el significado, por así decir, de *in* y de *sub*, cuando nosotros aprendemos que en una doble caña sonora una era *incentiva* y la otra *succentiva*?

Los grandes diccionarios dan un desconcertante número de interpretaciones para ambas preposiciones y descubrir la verdad es obra de simple conjetura, a menos que los hechos no se encuentren a la mano. El paralelo lo hallamos solo en los hechos que tenemos dentro de nuestro campo visual, fuera de la antigua Grecia, incluso fuera de la Europa post-helénica. Por ejemplo, la doble caña de los griegos, poco tocada en el primer Medievo, es exactamente con una caña *incentiva* y una *succentiva*,

un instrumento común en las vastas extensiones entre Marruecos y el Archipiélago de Malasia. En nuestros días, árabes, nubios, etíopes y negros tocan la lira de la antigüedad. ¿No deberían saber como tocarla, más que los europeos, los cuales están alejados de los últimos residuos de las antiguas liras por más de mil años? Las melodías pentatónicas con terceras mayores y menores, no han entrado en la evolución de la música europea, pero han estado en práctica en Japón, en China y en India hasta el día de hoy. ¿Es admisible interpretar los pasajes oscuros de los autores griegos con la concepción de la moderna música europea? ¿No es más lógico buscar respuestas donde la tradición está todavía viva? Mientras que los filólogos por fanatismo, aquellos que se jactan más de la ignorancia que de las conquistas, no están dispuestos a reconocer en la “pura” música de sus *protégés* las brutales cacofonías del “salvajismo”, los más avanzados filólogos están de acuerdo en reconocer que los lineamientos esenciales de la música griega han sido mal interpretados. Al mismo tiempo, los modernos historicistas de la música, entrenados en la musicología comparada, para evitar las trampas que la idea moderna proyecta sobre la música antigua y oriental, han puesto el camino hacia una orientación revolucionaria en el sentido más estricto de la palabra.

II. La notación

La postura crítica del autor de este libro deriva de su lucha con las complicaciones de una notación única en el mundo.

Los griegos usaron dos sistemas diferentes de notación. Una más antigua, generalmente llamada notación instrumental y una más tardía llamada vocal.

Nosotros comprendemos ambas y somos capaces de transcribirlas a notación moderna. No obstante, sus verdaderas alturas sonoras son cosas desconocidas y nuestra costumbre de llamar el centro *la*, es convencional si no arbitraria.

Este centro parece ser demasiado alto, ya que coloca las extensiones de todos los fragmentos sobrevivientes entre *Sib* y *Mib*. Pero por otro lado es práctico, porque permite transcribir las melodías antiguas con el mínimo de sostenidos y de bemoles. Desafortunadamente esta convención internacional estuvo en peligro cuando, al principio del siglo XX, Hugo Riemann destruyó la unidad del sistema griego. Disminuyó la notación vocal (que es aquella usada casi exclusivamente en los fragmentos que quedan), porque, como dijo, la precedente interpretación favorecía la hipolidia y descartaba la dórica, que ha sido en todos los tiempos la escala principal de los griegos; y la escuela alemana no tardó en seguirlo.

Las consecuencias fueron catastróficas. Mientras la vieja interpretación permitía la transcripción de la música griega sobreviviente sin ninguna alteración o hasta con un bemol o un sostenido (el Epitafio de Seikilos: dos sostenidos), el movimiento neo-germánico lo cargó de sostenidos, de cuatro y hasta de siete. Mientras tanto yo he buscado probar que el razonamiento de Riemann era errado desde todos los puntos de vista¹¹. Para que no nos quede más que eliminarlo junto a sus relativas impresionantes tonalidades y reintegrar las anteriores escalas simples.

La notación instrumental, usada por los *Mesaulikà* (interludio para instrumentos de aliento entre partes vocales) y por los *Kroumata*, piezas para instrumentos de cuerda sin canto¹², consistía en letras del alfabeto arcaico, diferente a todas las otras notaciones alfabéticas conocidas: a las notas *Si* y *Mi* se les dieron dos símbolos para cada una, todas las otras notas de la escala diatónica tenían tres símbolos, o mas bien una letra escrita en tres posiciones: derecha, inclinada y volteada. Los signos derechos designaban a los sonidos diatónicos naturales (correspondientes a nuestras teclas blancas), y los signos inclinados y volteados significaban sostenidos.



Hay todavía muchas cuestiones complicadas. Los compositores helenos no usaban nunca los signos derechos para *Si Do* o para *Mi Fa* en la misma melodía. Cuando estas notas vecinas aparecían juntas, los griegos escribían *Do* con el signo inclinado de *Si*, o sea como *Si#*, y *Fa* con el signo inclinado de *Mi*, o sea como *Mi#*. También cuando había necesidad de un sostenido delante de otro sostenido, como *Sol#* delante de *Fa#*, o bien un tono entero sobre una nota natural como *Do#* sobre *Si*, usaban los signos volteados del *Sol* y del *Do*. ¿Por qué? El autor dio la respuesta algunos años antes: “la lira, principal instrumento de los griegos, era pentatónica sin semitonos y conservaba su afinación arcaica, aún cuando el número de sus cuerdas aumentó a más de cinco. La escritura destinada a este instrumento, indicaba una digitación más que las notas; por lo que era una tablatura, no una notación de alturas”¹³.

Con una afinación pentatónica la lira tenía una cuerda *si* o una cuerda *do'*, nunca las dos juntas, y lo mismo para *mi* y *fa*. Cuando una lira tenía afinada una cuerda al *si*, cada *do'* era artificialmente producido apretando la cuerda del *si* con uno de los dedos, lo que se indicaba con el símbolo inclinado. Cuando una melodía contenía juntos *sol#* y *fa#* el índice era usado para tocar una de las dos cuerdas y la otra debía estar puesta en condición de dar el sostenido con el medio, lo que era indicado con el tercer símbolo volteado. En las melodías con *Si* y *Do#*, este último era obtenido sobre la cuerda *Si* con el medio, exactamente como se debía obtener en el laúd europeo un tono entero arriba en la cuerda al aire. (En este caso el tercer símbolo era derivado de *do'*, aunque la nota fuese efectivamente producida de la cuerda *si*, probablemente para evitar una interpretación cromática).

* * *

La notación vocal de los griegos está construida sobre el mismo principio: a cada nota de la escala diatónica son dados tres símbolos; pero esta segunda notación es aparentemente más reciente: las letras arcaicas con sus posiciones inclinadas y volteadas, son desaparecidas. En vez, el alfabeto clásico – A B Γ Δ – se desarrolla en grupos de tres, A B Γ para producir la nota *Fa*, Δ E Z para producir la nota *Mi'*, y así sucesivamente. Y se corría circularmente de la Α a la Ω como era de esperarse en una escala vocal. Por lo tanto el tercer y no el primer símbolo de los tres, representaba el signo base que indica la nota natural o la cuerda al aire, mientras el primero y el segundo símbolo indicaban los sostenidos:



El primer sostenido en cada grupo de tres (derivado de una cuerda no existente, pero obtenido en realidad sobre la cuerda baja más próxima) era usado cuando un tono entero seguía, descendiendo, y el segundo sostenido cuando seguía un semitono¹⁴. Así Seikilos escribe en su Epitafio con las letras Z I O C para los naturales, y con los dos sostenidos de la primera fila K y X para *do#* (antes del *si*) y *fa#* antes del *mi*.

En el himno a Helios, al contrario, el compositor escribe *si#* ó más bien *la#* con el signo de la segunda fila P, porque era distante de un semitono solamente del siguiente *la*.

Todavía hay un punto que resolver: aunque en el sentido descendente la notación vocal fuese adaptada a las necesidades vocales, conservaba los grupos de tres que carecían de significado en relación a las melodías vocales. Pero esta aparente contradicción puede ser fácilmente explicada: los cantantes que habitualmente se acompañaban de liras, requerían una tablatura para los dedos, más que una notación de sonidos para la voz.

Una tablatura en sentido descendente, era la mejor vía para salir de esta dificultad.

III. Los géneros

El diatónico, el cromático y el enarmónico, los tres géneros de la música griega, fueron la máxima prueba de que las dos notaciones eran más bien tablaturas que designaciones escritas de alturas sonoras. Los griegos llamaban *diatónico* –como nosotros– a una escala compuesta de cinco tonos enteros y dos semitonos, o sea que tenía dos tonos enteros y un semitono en cada tetracordo. El género (*genus*) cromático (en las palabras de Arístides Quintiliano “como ‘croma’ color, introducido entre el blanco y el negro”) era el “dulcísimo” género y el mejor para expresar la tristeza¹⁵, porque tenía una tercera menor y dos semitonos en cada tetracordo. Un tetracordo enarmónico consistía en una tercera mayor y dos microtonos de (más o menos) un cuarto de tono cada uno. Los dos géneros, enarmónico y cromático eran escritos con los mismos símbolos; el *pyknon*, o la “parte densa” fue distinguido por medio de los tres signos del grupo de tres, para significar que en la cuerda al aire, el índice y el medio que producían el sonido, debían ser usados en seguida sin preocuparse si los dedos estaban colocados bastante cercanos para producir los cuartos de tono enarmónicos, o suficientemente separados para producir los semitonos cromáticos. Solo una pequeña barra atravesando el primero de los tres símbolos, indicaba el género cromático. Esto prueba que la notación griega significaba digitación, y no notas.

La notación griega, siendo particularmente adaptada al género enarmónico, descuidaba el género diatónico. Una escala simple, igual a la que Seikilos usa en su pequeño y famoso Epitafio, debía saltar de la sexta a la nona, a la décima, quinceava, decimoctava y vigesimosegunda letra del alfabeto. Entonces, ¿esto podía implicar que el enarmónico sea más antiguo, no solo que el cromático, sino también que el diatónico? La plausibilidad, enemiga de la ciencia no puede ser aceptada ni siquiera como hipótesis; ¿no es el diatónico mucho más “natural” y por lo tanto, necesariamente más antiguo que el “sofisticado” enarmónico?

El más antiguo testimonio de los microtonos, un fragmento del *Orestes* de Eurípides (V.a.C.) es de hecho relativamente tardío. Sin embargo Arístides Quintiliano enumera los tres géneros en el orden: enarmónico, cromático y diatónico. Él y Plutarco llamaban al enarmónico simplemente “armonía” y al contrario, “estructura” era la palabra dada a todo tipo de escalas; menos de mil años más tarde, los mahometanos, herederos de la teoría musical griega, describían el enarmónico como el género “normal”.

Aristóxeno aseguró más claramente que, mientras existían tres géneros, los antiguos en sus tratados solamente hablaban de uno de ellos. Mis predecesores han tratado exclusivamente del género enarmónico, no del diatónico ni del “cromático”.

La opinión mejor fundada es la aquella presentada por Plutarco 34: “De los tres géneros en los que se separa la escala musical, correspondientes en número y potencia a sus respectivos sistemas, sonidos y tetracordos, uno solo fue cultivado por los antiguos. En sus tratados no hallamos ninguna indicación sobre el uso del género diatónico o cromático, sino solamente del enarmónico”.

Los estudiosos del siglo XIX eran incapaces de entender como los cantantes griegos podían captar y reproducir diferencias tan mínimas, e impusieron la hipótesis de que los llamados cuartos de tono fueron simples símbolos para indicar el *portamento*.

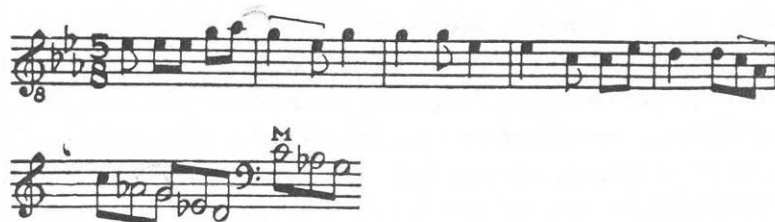
Esto no es verdad, ya que a diferencia de la India, los griegos olvidaron el *portamento*. Aristóxeno subrayó el hecho de que los cantantes evitaban lo más posible caerse y tendían a posarse bien sobre cada nota. El canto perfecto dependía de la entonación precisa y sostenida. Tolomeo declaró brevemente: “Las notas caídas (o resbaladas) son enemigas de la melodía”.

De todos modos, en los tiempos helénicos los microtonos fueron abandonados. “Nuestros contemporáneos”, escribe Plutarco cerca del 100 d.C., “han descuidado por completo el género más fino, al cual los antiguos concedían todos sus afectos. Muchos de ellos han perdido la percepción de los intervalos enarmónicos”. Y Gaudencio confirmó –en el siglo II d.C.– que el diatónico era el único género cantado en sus días.

* * *

El enarmónico original era pentatónico; sus tetracordos tenían una tercera mayor con un semitono indiviso abajo. Los cuartos de tono eran un refinamiento más reciente y no se habla de ellos en los testimonios que subrayan la precedente importancia o incluso la exclusividad del enarmónico. El primer enarmónico no desapareció completamente después de que el semitono se dividió, sino que continuó persistiendo junto con los otros géneros, cada vez que se deseaba un solemne estilo arcaico, y puede ser que haya sobrevivido en los cuartos de tono que de él derivaron. A más tardar en el siglo II a.C., los dos Himnos Delficos, con sus verdaderos megalíticos saltos descendentes de tercera mayor, después semitono y después otra vez de tercera mayor y semitono, dan un cuadro impresionante de la música griega de más de ochocientos años antes.

ESEMPIO 63. IL PRIMO INNO DELFICO.



Los músicos de *aulos* se atenían a este género arcaico con particular tenacidad. Plutarco recomendaba que cualquiera que quisiese saber sobre el viejo enarmónico, escuchase las ejecuciones de éstos. De hecho era un flautista frigio, el legendario Olimpo, al que Aristóxeno atribuía “la invención” del primer enarmónico. Se le ocurrió a Olimpo saltar la nota *sol* de alguna melodía, y tanto se apegó a la abierta tercera mayor *la-fa* que la transportó a la escala dórica. Esta observación es complicada, pero Hugo Riemann da prontamente una explicación “plausible”. Olimpo, como frigio, necesariamente debía haber imaginado su nuevo género en el modo Frigio; y sólo después se sobrepuso al gusto griego y lo adoptó al modo Dórico. No hay argumentos que lo prueben, y al contrario, declara contra estas atribuciones del modo Frigio en una época tan antigua. Olimpo, o cualquiera que haya sido “el inventor”, debe más bien haber comenzado de la héptada original de dos tetracordos conjuntos, que, como veremos, fueron llamados Jónicos, Yásticos, o Eólicos, y no Dóricos, y en seguida pasaron a la nueva octava de dos tetracordos similares, pero disjuntos, que tomaron su nombre del Dórico; o bien, cuando Plutarco habla de una nota omitida, puede ser que Olimpo haya partido de un tetracordo simple y solamente después haya saltado la nota correspondiente al tetracordo más alto para transformar la entera octava dórica.

Cualquiera que sea la verdad, se creó una confusión del error de creer que Olimpo se deleitara en saltar un *sol* que ya existía, y al final lo descartara de la escala.

Tales infantiles explicaciones son contrarias al ritmo, el cual, necesariamente debe haber obedecido los eventos y las leyes elementales de la evolución. Y si no se toma en cuenta el hecho,

conocido por los lectores de este libro, de que una tercera mayor pentatónica existía en Japón, en Malasia y en India, o sea en el este y sur del continente, donde se supone que el mismo Olimpo había transcurrido su vida. En otras palabras, un asiático occidental llevó a la música griega la contribución de una escala asiática.

* * *

Una vez más nuestra atención se vuelve a Asia, y particularmente a Japón, que ofrece el más límpido cuadro de la música asiática. Las comparaciones son ciertamente peligrosas; los paralelismos son en el mejor de los casos, inútiles, cuando, en base a algunas características en común, comparamos los hechos aislados, sin tomar en cuenta el conjunto en general y el lugar que asume. Nosotros deberíamos comparar los hechos similares que subsisten y que dependen de similares circunstancias. Éste es el caso. Ya que tanto la música griega como la del Extremo Oriente han sido establecidas rigurosamente sobre una base melódica y organizada en géneros, en la tonalidad y en los sistemas modales. Las consonancias de acordes son usadas hasta cierto punto como un accesorio, o sea que no interfieren la orientación propia de la melodía. Los instrumentos de cuerda son afinados pentatónicamente en estas dos áreas, mientras las melodías vocales se desarrollan en forma heptatónica. Ambos grupos raciales consintieron en las conexiones cosmológicas y en la idea general que valoraba la influencia de la música sobre el hombre, sobre su política y sobre su educación.

No es necesario decir, que esto no significa que la música griega derivase de la japonesa; más bien ambas derivan de una cultura asiática madre, que podría haber sido muchos miles de años más antigua que cada una de éstas. ¿Los chinos no afirmaron tal vez haber tomado la música de los occidentales, y los griegos no alabaron sus orígenes orientales? Esto era necesario decir antes que recordar en la mente de los lectores, que la escala pentatónica nacional de Japón, en el que los tetracordos tenían una tercera mayor arriba y un semitono abajo, fue copia exacta del enarmónico helénico en su estructura arcaica. Uno de sus modos, el *Kumoi*, es la forma en que aparece el Himno Delfico ya mencionado.

En una forma más reciente, el *zoku-gaku*, la tercera mayor de la escala japonesa, está dividida en dos segundas: el tetracordo *La Fa Mi* se convierte *La sol Fa Mi*. Esto demuestra que en la evolución natural el pentatonismo de la tercera mayor se transforma en la estructura que nosotros conocemos como dórica.

El extraordinario significado del enarmónico puede arrojar nuevas luces sobre la evolución de la afinación de la lira griega. Las pinturas sobre vasos primitivos, y también las fuentes literarias de los primeros siglos – VIII y IX – atestiguan sobre liras con apenas tres o cuatro cuerdas. A esto no se le ha dado la debida importancia: los pocos autores que se interesaron más allá de las fuentes escritas consideraron este hecho en las fuentes figurativas como una licencia poética; después de todo los vasos eran pequeños y los pintores no tenían mucho espacio para extender su composición. Pero Ludwig Deubner logró finalmente demostrarla existencia de las liras con tres o cuatro cuerdas¹⁶.

Nosotros conocemos perfectamente su afinación. El *Peri Mousikês* indica *re' la mi* como la afinación de tres cuerdas. Lo que es convincente, si consideramos la práctica de producción del sonido en los liristas helénicos por una parte, y por la otra, la importancia, si no exclusiva, del enarmónico en los primeros siglos. Las cuerdas, lejos de formar un simple esqueleto, posiblemente producían el sonido de una completa héptada enarmónica o cromática si los *pykna* eran obtenidos debidamente sobre las cuerdas *la* y *mi*; pero esto no bastaba para ninguna melodía diatónica. La afinación de las cuatro cuerdas fue, según Nicómaco (c. 150 d.C.), *mi' si la mi*. Y una vez más las cuatro cuerdas producían posiblemente las melodías enarmónicas y cromáticas, pero no las diatónicas, aunque tuviesen la extensión de una octava.

IV. Las esfumaturas

Hablar simplemente de terceras, segundas, semitonos, cuartos de tono puede inducir a errores. Una clasificación tan rudimentaria es admisible con una cultura que no tiene que ver con la armonía o con el temperamento igual, pero no era compatible con la sensibilidad de los músicos griegos y con la meticulosa exigencia de los matemáticos que se ocupaban de la música. El eterno deseo de adaptar la irrefutable rigidez de los códigos y de los sistemas a la libertad de vivencia, y de cambiar la melodía, fundieron los tres géneros en un sorprendente número de subgéneros o “esfumaturas” (*chroai*) con intervalos diferentemente equilibrados.

Por ejemplo Aristóxeno indicaba seis esfumaturas (las razones numéricas de las cuales traducimos, de las fracciones, en modernas centésimas)

<i>Enharmónion</i>	400 + 50 + 50
<i>Chrôma malakón</i>	366 + 67 + 67
<i>Chrôma hemiólion</i>	350 + 75 + 75
<i>Chrôma toniaíon</i>	300 + 100 + 100
<i>Diátonon malakón</i>	250 + 150 + 100
<i>Diátonon sýntonon</i>	200 + 200 + 100

El *diátonon malakón* es particularmente interesante ya que en la afinación pentatónica de la lira (que salta las dos notas más pequeñas), resulta en la serie:

<i>Mi</i>	<i>Re</i>	<i>Si</i>	<i>La</i>	<i>Sol</i>	<i>Mi</i>
250	250		250	250	
		200			

que es, como ciertas escalas de canto japonés, y como la octava *salendro* javanesa, organizada en tetracordos reducidos a la mitad. Solamente tres de las esfumaturas de Aristóxeno (la primera, la cuarta y la sexta) responden a nuestra superficial concepción de tetracordos enarmónicos, cromáticos y diatónicos. El resto consiste en caminos inciertos que no tienen lugar en nuestra música: un tercio, tres octavos, tres cuartos, seis séptimos, cinco cuartos de tono y terceras neutras de dos medidas.

Estos, son todavía pocos casos típicos: prácticamente Aristóxeno dijo: “Es necesario darse cuenta que el número de los *lichanoi* (las notas que son segundas en orden de altura en el tetracordo más bajo) es ilimitado, se puede meter un *lichanoide* a cualquier distancia de la nota precedente”.

Plutarco criticaba que los cantantes invariablemente bajaban la segunda nota de todos los tetracordos, y la escala de la lira de Tolomeo expuesta en el siguiente gráfico, muestra un *lichanós, sol*, disminuido un tercio de tono.

El tetracordo era considerado más suave que otro si la distancia entre las dos notas superiores era más larga. Los tetracordos suaves eran hechos a propósito para estrujar el corazón y adolecer el alma; los tetracordos fuertes para expandirla y estimularla. Más tarde los teóricos árabes dieron una explicación algo diferente: el tetracordo griego era suave si uno de los tres intervalos sobrepasaba la suma de los otros dos. Las fórmulas suaves eran por regla rechazadas, excepto el tetracordo, característicamente oriental, con la tercera disminuída 7:6 (ó 267 cents.). Los llamados aristoxenianos que, como su jefe y como su maestro Aristóteles, daban mayor importancia a los sentidos del hombre que a las sutilezas matemáticas, hicieron un gran paso al valorar las esfumaturas; en vez de representar

con razones matemáticas los intervalos, representaron las distancias dividiendo una cuarta en sesenta unidades de 8,3 centésimas. Anticipando la más reciente conquista de la musicología moderna –medida de distancia en vez de la razón matemática de intervalo – ellos alcanzaron una especie de temperamento igual con una (supuesta) igualdad de dos cuartos de tono enarmónicos, de dos semitonos cromáticos y de dos tonos enteros diatónicos.

* * *

Tolomeo y sus seguidores, eran fuertemente hostiles al temperamento: siendo matemáticos creían exclusivamente en las razones numéricas de las cuales obtenían las ratificaciones sobre su monocordio. Especialmente insistían en la división del tono en diferentes semitonos: (a) el *apotomé* ó “trozo” que es la diferencia entre una cuarta justa y una tercera mayor ($4/3 : 5/4 = 16/15$ o bien 112 cents.); y (b) el *leimma* ó “residuo”, que tomaba en relación con un tono entero ($9/8 : 16/15 = 135 : 128$ o bien 92 cents.).

Las “esfumaturas” de Tolomeo, traducidas a centésimas, se leen así:

<i>Enharmónion</i>	386 + 74 + 38
<i>Chrôma malakón</i>	316 + 120 + 62
<i>Chrôma sýntonon</i>	267 + 151 + 80
<i>Diátonon malakón</i>	233 + 182 + 83
<i>Diátonon toniaïon</i>	204 + 233 + 62
<i>Diátonon sýntonon</i>	182 + 204 + 112
<i>Diátonon ditoniaïon</i>	204 + 204 + 90
<i>Diátonon homalón</i>	182 + 165 + 151

El *diátonon ditoniaïon* era la escala normal que obedecía el principio cíclico; el *diátonon homalón* fue efectuado mediante la división de una cuerda en doce partes iguales. Las selecciones de la teoría griega en tratados árabes pueden ayudar a comparar los sistemas de Aristóxeno y de Tolomeo. Un tetracordo, decían, era débil cuando las dos distancias pequeñas eran iguales; era “enérgico”, cuando estaban en proporción cerca de dos a uno. Los tetracordos de Aristóxeno eran “débiles”, los de Tolomeo “enérgicos”.

Los dos sistemas eran tomados en igual consideración. Arquitas, amigo de Platón (S. IV a.C.) propuso un enarmónico 386-50-62 centésimas, mientras un siglo más tarde Erastóstenes, bibliotecario de Alejandría, prefería un enarmónico de 410-45-44 y un cromático de 316-94-88 centésimas: y otros tanto tenían sus distintas opiniones.

Solo uno de esto merece ser mencionado: otro alejandrino, el gramático Dídimos, primer siglo d.C., notable por un *diátonon* de 204-182-112, en el cual, como en el *Sýntonon diátonon* de Tolomeo un tono entero mayor 9:8 y un tono entero menor 10:9 diferían de la razón 81:80 o 22 cents: y fue llamado *comma didimiano*. Siendo este el típico acorde del principio divisivo, era bien conocido en India y sobrevive en el oriente islámico e incluso en Europa hasta que, después del 1700, fue generalmente adoptado el temperamento igual.

En total, los griegos tenían al menos tres terceras mayores, respectivamente de 386, 400 y 411 cents; cinco terceras menores estaban entre 267 a 374 cents; siete segundas de 150 a 250 cents; trece semitonos de 62 a 151 cents; nueve cuartos de tono de 38 a 74 cents. Había relaciones perfectas entre terceras y segundas e incluso sobreposiciones de segundas, semitonos y los llamados cuartos de tono. No hemos aún acabado con la complicada esfumatura de los griegos.

Tolomeo refiere que en sus tiempos los músicos de lira preferían dos formas de entonación: una fuerte, *stereón*, o sea el *diátonon toniaíon*; y una suave, *malakón*, que era mitad *diátonon toniaíon* y mitad *chrôma sýntonon*:

	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>
<i>fuerte</i>	204	231	63	204	204	231	63	
<i>suave</i>	204	231	63	204	267	151	81	

En ambas hay desviaciones de un tercio de tono de nuestra escala moderna. Esta entonación era válida solo para los intérpretes de lira. Cuando éstos ejecutaban la cítara preferían dos formas llamadas: *parhypátē* la cual era mitad *diátonon toniaíon* y mitad *diátonon malakón*; y *lýdion*, mitad *diátonon toniaíon* y mitad *diátonon sýntonon*:

<i>Parhypátē</i>	204	231	63	204	231	182	84
<i>Lýdion</i>	182	204	112	204	204	231	63

Y ahora, entre toda esta extraordinaria experiencia debe ser puesto en consideración otro hecho más sorprendente: los griegos no se contentaron con toda la clasificación de géneros, modos, escalas, esfumaturas y llaves (de transposición); estos cuidaron incluso la simetría de los tetracordos iguales, y formaban octavas extras, no equilibradas, de tetracordos contrastantes, más bien señalados por géneros contrastantes. Los dos himnos Delficos son ejemplos de escalas mixtas.

* * *

Los griegos habrían debido taparse los oídos si escucharan nuestra escala del pianoforte; o bien, al contrario, el amante de la música moderna, poco familiarizado con los principios de las escalas orientales, no gustarían en lo absoluto de las melodías griegas.

Ya que las melodías griegas son de hecho "orientales" y sus parientes han vivido en el Medio Oriente hasta nuestros días, y no en el Oeste.

Casi un centenar de escalas del Oriente islámico no son más que copias exactas de las esfumaturas griegas, pero la gran mayoría de estas son en realidad "mixtas". Dos de las más populares escalas orientales: *Bayātī e Isfahān*, son compuestas de un tetracordo *sýntonon* y de un pentacordo *diatonaíon*; e *Higāz*, la escala más oriental de todas, consiste de un tetracordo cromático y un pentacordo diatónico. Y esto no era música decadente o esnob; tanto los árabes como los turcos eran jóvenes y no habían corrompido el gusto en los tiempos en que su música fue clasificada. La enseñanza oriental impone una nueva consideración de que cosa era la norma y la excepción. ¿Es en verdad normal construir una octava fuera del ámbito de dos tetracordos similares? Al contrario, los intérpretes que comienzan con una octava entera crean en su mente una nueva configuración en esencia diferente de la simple suma de sus partes. Recorriendo arriba y abajo, entre la tónica, la confinalis y la octava, su melodía ha de necesitar ejecutar notas de diferente peso o medida, y busca un equilibrio que ignora por completo los límites de los tetracordos y los pentacordos. El teórico que a menudo se confunde buscando las razones matemáticas en las condiciones relativamente simples de un tetracordo, tiene dificultad mucho mayor en las complicadas relaciones que se desarrollan en el ámbito de una octava entera. Y de por sí se ayuda partiendo de diferentes especies de tetracordos y pentacordos para llegar a justificarlos mediante una combinación de relaciones matemáticas que en sí mismas son irracionales y no mensurables. Las esfumaturas, lejos de ser sutilezas hiperestéticas o sofisticaciones matemáticas, eran series, o más bien tentativas vitales para llegar a un tipo que satisficiera naturaleza y gusto.

A respecto de todas las cavilosas disputas el verdadero fin de quien canta y quien toca no consiste en expresar enigmas.

Los grandes virtuosos egipcios han sido puestos a tales pruebas con el primer tetracordo de una melodía en el maqām *Nahawand*¹⁷. Damos las distancias que ellos tocaron en A y B y agregamos las distancias normales indicadas por Raouf Yektab Bey¹⁸:

A 179-108-193-222 cents
 B 180-144-209-169 cents
 Y 204- 90-204-204 cents

Tales desviaciones parecerían desacreditar a los músicos y a la regla. Pero en realidad no es así. Es la rígida regla la que permite a la melodía ser así de libre y ágil sin caer en la anarquía.

V. Modos primitivos

La complicación de la música griega, sistemas, escalas, llaves de transposición y modos, es increíble. Los mismos griegos iniciaron esta confusión: ya que entendían mal sus términos y los utilizaron de forma imprecisa; en donde *tonos*, *tropos*, *eidos*, *harmonia*, *schema* y *tasis* deberían haber sido cuidadosamente distintos. Ellos hablaban de *lastian* o *Aeolian* o bien *Locrian*, sin decir si tenían en mente tónicas, octavas modales o estructura; y *lastian*, *Aeolian*, *Locrian*, como Platón los concebía, no tienen nada en común con el significado de los mismos términos en las tablas de Alipo.

Para aclararlos no se puede comenzar ni por las terminologías ni por las concepciones en sí mismas, la tercera y última vía debería ser la cronológica; pero los antiguos autores se referían continuamente a las fuentes más antiguas de las cuales no conocían las fechas, y la cronología es vaga cuanto como la terminología. Sin embargo es aún, relativamente, la vía mas segura. Solamente debe ser seguida como una pista de un perro: hacia adelante y atrás, anticipando conclusiones y volviendo otra vez.

Nosotros buscamos, cuando menos, separar los tiempos clásicos del periodo postclásico en los cuales el llamado sistema perfecto unifica y nivela los viejos modos.

El término modo, aplicado a la música griega evoca los términos familiares: Dórico, Frigio, Lidio y las nociones de los tetracordos con los semitonos abajo, en el centro, arriba.

El cuadro es correcto, pero la perspectiva está equivocada.

El Dórico era mucho más que un simple modo, era la forma-tipo del género diatónico, de la misma forma que los correspondientes esquemas con distancias menores abajo eran expresiones del género cromático y enarmónico. Cuando un autor antiguo discute sobre la *scala* se trata siempre de la escala dórica; el tetracordo es el dórico; sus sistemas –o sea organismos completos con un centro de gravitación melódica– son sistemas dóricos.

El más pequeño de estos sistemas era el tetracordo *la sol fa mi*. Dos tetracordos conjuntos formaban el primer sistema complejo, el heptacordo ú organismo de siete notas, *re' do' sib la/la sol fa mi*. La nota *la* (conjunción) era llamada la nota *media* o bien *mesē*; esta era un verdadero centro, equidistante de los dos términos del heptacordo.

El segundo sistema compuesto era el octacordo ú octava en el que eran unidos un tetracordo y un pentacordo. Esta conjunción podía ser hecha de dos maneras: (a) el pentacordo acomodado arriba del tetracordo (quinta arriba), como en los tonos eclesiásticos “plagales”; (b) el pentacordo acomodado abajo del tetracordo (cuarta arriba), como en los tonos auténticos de la iglesia.

A las octavas les fueron dados los bien conocidos nombres de Dórico, Frigio y Lidio. El dórico puede ser representado, a grosso modo, en las teclas blancas de nuestro piano de Mi a Mi; el Frigio de Re a Re; y el Lidio de Do a Do. O sea que los nombres griegos diferían de la terminología del Medievo e incluso de aquellos de nuestros estudios de contrapunto. Y hay otra diferencia: que estos nombres, mientras

designaban las escalas auténticas del Medievo, denotaban las escalas plagales en Grecia. De hecho, todavía la música islámica, heredera de la teoría griega, llama plagal a la forma principal.

Es importante saber desde un inicio que los griegos usaban corrientemente octavas auténticas y que aún en los últimos tiempos las preferían que a las plagales. En la terminología corriente les fue dado más tarde a los tonos auténticos el prefijo “hipo”: Hipodórico, Hipofrigio, Hipolidio. Desafortunadamente se han conservado solo dos melodías “Hipo”: el himno sobre papiro de Oxirrinco y el primer fragmento de Berlín.

No se sabe claramente si estas escalas se desarrollaron la una de la otra, o si existían una al lado de otra desde un principio. Ni siquiera se sabe con certeza si los pocos testimonios que tenemos se refieren solamente a la escala dórica, o también a las otras, o bien, a los heptacordos dóricos y a las octavas frigia y lidia. Esta última posibilidad podría explicar las contradictorias afirmaciones que se hallan en el *Enchiridion* de Nicómaco (S. II d.C.) según las cuales en los tiempos órficos los griegos afinaban las liras en fundamentales, cuartas, quintas y octavas, y que en los tiempos post-órficos, hasta Terpandro, tenían solamente héptadas y no octavas.

* * *

A Terpandro, el mayor músico griego del siglo VII a.C. le es atribuido la creación de las octavas complejas, tanto aquella de la escala mixolidia. Esta evolución también se refleja en un lineamiento de la música japonesa: en la diferente disposición de la escala *zoku-gaku* (que nosotros transcribimos en el grado de entonación de las escalas griegas).

Hirajoshi $\underline{mi' re' do' si}$ $\overline{la sol fa\# mi}$

Kumoi $\underline{mi' re' do' si}$ $\overline{la sol fa mi}$

Iwato $\underline{mi' re' do' sib}$ $\overline{la sol fa mi}$

Exactamente las mismas tres disposiciones aparecen en Grecia, y fueron más tarde llamadas Hipodórico, Dórico, Hiperdórico ó Mixolidio. Los griegos, como los japoneses, desarrollaron tres distintos modos más allá del tetracordo dórico.

A la luz de estas simples afirmaciones, podemos finalmente captar la enigmática idea de Heráclides del Ponto (S. IV a.C.), contra el común trío Dórico, Frigio y Lidio. Respecto a los dos últimos dice, con cierta hostilidad, que no deben ser llamados *harmoniai*; *harmoniai* solamente son la Dórica, la Eólica y la Jónica. ¿Por qué? ¿Los modos no son quizá *harmoniai* y puede alguien negar que Frigio y Lidio sean modos? Hugo Riemann trató de resolver la complicada cuestión inculcando a Heráclides de nacionalismo: el Eólico y el Jónico habían tomado sus nombres de tribus griegas puras, mientras el Frigio y el Lidio los habían tomado de naciones extranjeras. ¿Pero en verdad los griegos se avergonzarían de tener tantos elementos extranjeros en su música?

Nosotros al saber que cosa fueron el Eólico y el Jónico, y porque tenemos razones de posponer una particularidad sobre estas dos escalas, nos puede bastar para anticiparnos a los resultados. El Eólico era similar al Hipodórico; y el Jónico o bien Yástico, al Mixolidio o Hiperdórico. Las tres *harmoniai* de Heráclides eran Dóricas.

Las obstaculizantes limitaciones del término *harmonia* son ya aparentes; esto se representa en el llamado enarmónico. Al mismo tiempo hemos descubierto que el arcaico enarmónico se desarrolló del dórico, y que de hecho, eran la misma escala en forma pentatónica y heptatónica. En consecuencia, el término *harmonia* parece ser perteneciente exclusivamente a esta escala en cada una de sus estadios y disposiciones, antes de que fuese dada indiscriminadamente a todas las especies de modos y, de ser así, Heráclides como uno de los más antiguos escritores, seguía las viejas usanzas.

* * *

El primer desarrollo visible en la música griega es la construcción de liras con más de cuatro cuerdas; cinco cuerdas aparecen en vasijas del siglo VIII a.C. y siete cuerdas sobre vasijas del siglo VII a.C. Tales instrumentos eran más bien antienarmónicos, en el momento en que forzaban a los músicos a saltar cuerdas. En vez, eran perfectamente adaptadas tanto para melodías en tercera menor pentatónica, como para melodías diatónicas. En otras palabras, la aparición de cinco cuerdas en el siglo VIII acierta a la llegada de improviso de escalas de tercera menor con o sin las derivaciones heptatónicas. Esta sustitución esta quizá, o más bien probablemente, conectada con la sustitución de nombres: los términos homéricos Phorminx y Kitharis que dejaron el puesto a términos clásicos de Kithara y Lyra.

Boecio refiere que la quinta cuerda fue inventada por un músico legendario, Torrebo. Francamente no sabemos quien fue este hombre, pero es cierto que Dionisio Jámblico le atribuye otra invención: el modo Lidio. La tradición en seguida relacionó la lira de cinco cuerdas con la introducción de los modos no dóricos.

Es un acuerdo general que el Lidio y el Frigio formen un trío con el Dórico. Esto es bastante convincente ya que los tetracordos dóricos tienen el semitono abajo, los frigios en el centro y los lidios arriba. Además de una cantidad de razones que dicen que el dórico por una parte, el Frigio y el Lidio por la otra, venían de fuentes muy distintas antes de ser, al menos en apariencia, asociados.

Esto puede deducir un pasado pentatónico en la música griega en su totalidad (y de ninguna manera solamente dórico) ya que ni en la lira perfeccionada y ni siquiera las notaciones más posteriores abandonaron nunca la propia disposición pentatónica. Además la afinación de todas las liras con más de cuatro cuerdas indicaba –con sus terceras menores – un pasado pentatónico diferente de la “alcurnia” dórica.

Otro indicio lo encontramos en las palabras de Plutarco “el uso entre los antiguos, de omitir la nota *trítē* en el modo espondeico”, o sea en la melodía arcaica cantada como brindis antes de tomar los alimentos. Esta omisión del *do'* creó un muy bien definido tetracordo pentatónico (mi' re' si). El correspondiente *fa* en el tetracordo bajo no era todavía omitido. Plutarco agrega que la *trítē* omisa era cuidadosamente tocada en la *Kithara*, en consonancia con *fa*, que por consiguiente debía haber sido cantado. Así el tropo *spondeiakós* no fue precisamente pentatónico, sino hexatónico; sea el caso de que fuera un residuo directo del más antiguo pentatonismo, o bien un residuo indirecto que puede suponerse de la afinación pentatónica de la lira.

Una vez más nuestra atención se dirige hacia el límpido cuadro de la música japonesa que en la actualidad tiene las tres cosas que buscamos: (a) instrumentos de cuerda acordados en tercera menor pentatónica; (b) escalas con tercera menor pentatónica; (c) las escalas diatónicas derivadas de la tercera menor pentatónica.

El Extremo Oriente usa dos formas, absolutamente diferentes, de tercera menor pentatónica que, como ha sido acentuado en la parte referente a Asia Oriental, se relacionan en distintas raíces ya existentes una al lado de otra.

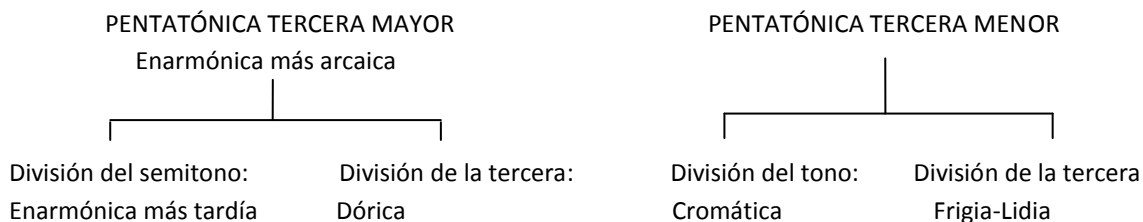
La primera forma, en japonés *ritsu*, es tetracordal con cuarta y tercera menor: *Mi Sol La Si Re Mi* que corresponde exactamente a la principal acordatura de las liras griegas. En el Extremo Oriente aparecen ambas en la forma pentatónica original y en la versión heptatónica: *Mi fa# Sol La Si do# Re Mi*.

Esta es la escala Frigia de los griegos. La segunda forma de la tercera menor pentatónica del Extremo Oriente, en japonés *ryo*, es una escala pentacordal sin una cuarta *Fa Sol La Do Re Fa*. Y aparece en Extremo Oriente, en forma pentatónica original y en la versión heptatónica *Fa Sol La si Do Re mi Fa*. Esta es la escala Hipolidia de los griegos.

* * *

Estos paralelismos nos llevan a la siguiente tentativa de sintetizar la música griega primitiva:

1. Una fuerte herencia pentatónica pudo ser derivada de la tenacidad con la que los griegos se apegaron a la afinación pentatónica de sus dos principales instrumentos: La *Lira* y la *Kithara*. También en algunas melodías vocales, en el Epitafio de Seikilos y en el Himno a las Musas, por ejemplo, es fácil encontrar vestigios de estructura pentatónica.
2. Esta estructura pentatónica era de dos especies: con terceras mayores y semitonos y con terceras menores y tonos enteros.
3. La evolución de una escala pentatónica a un heptatónico *zoku-gaku*, en Japón, se produjo de forma casi similar en la evolución de la llamada Olimpia enarmónica a la Dórica. Este desarrollo es confirmado por el hecho de que las primitivas escalas dóricas eran héptadas de tetracordos conjuntos como las escalas originales *zoku-gaku*.
4. Las escalas características de tercera menor en la forma 124 y 134 dieron inicio a la octava frigia.
5. Las escalas características de tercera menor en forma 123 dieron inicio a una octava, probablemente llamada lidia al principio, y más tarde Hipolidia. Lo que puede confirmar la declaración de Aristides Quintiliano: "Originalmente había solo tres escalas, Dórica, Frigia y Lidia".
6. Las notas intercaladas que transformaron las escalas de tercera menor en octavas heptatónicas, en chino son llamadas *pièn*, "en venir", con el nombre de la nota que se halla inmediatamente después yendo hacia arriba, lo que significa, sin posibilidad de equivocación, una escala ascendente. Es probable que también el Frigio y el Lidio fueses ascendentes.
7. La escala japonesa, de tercera mayor, por otra parte, es considerada un organismo descendente, tanto más que en veces es combinada con una escala ascendente, de tercera menor. Que también la escala dórica fuese descendente es indicado por las palabras *arché* "principio" y *teleuté* "final", que el decimonoveno problema pseudoaristotélico da a la nota más alta y a la más baja del tetracordo original: y es confirmado por el nombre *tritē*, que en los dos tetracordos más altos se le da a la tercera nota comenzando desde arriba.
8. Como resultado, se debe hacer un bien definido contraste entre Dórico como una héptada descendente sobre la base de la antigua escala de tercera mayor, y Frigio y Lidio como octavas ascendentes sobre la base de una antigua escala de tercera menor. En fin, este contraste puede explicar la enigmática declaración de Aristóteles en la *Política* 4:3 "Cuanto a las armonías son dadas a ser de dos especies, la Dórica y la Frigia: las otras disposiciones de la escala son comprendidas bajo una de estas dos".
9. Si las escalas griegas enarmónicas derivan de las escalas de tercera mayor pentatónicas es posible, incluso probable que las escalas cromáticas griegas derivan de las escalas pentatónicas de tercera menor.
10. La derivación completa debería ser:



VI. El sistema perfecto

El lector ha sido y será puesto frente a un gran número de modos; cada uno de los cuales se refiere a uno o más nombres de tribus: Eólico, Beocio, Yástico, Jónico, Locrio, Lidio, Frigio con o sin epítetos distintivos: *aneimenē*, *chalará*, *hyper*, *hypó*, *mixo*, *syntono*, en una terminología siempre mutable y a menudo contradictoria.

La misma inquietud incitó el espíritu metódico de los maestros griegos a organizar la caótica multitud de modos en un solo sistema unitario, eliminando los modos que no se podían adaptar. Este proceso se puso en marcha en el siglo V y culminó en el siglo IV a.C.; cuando el gran matemático Euclides describió por primera vez el sistema perfecto o *sýstema téleion*. Alrededor del 400 (remontándonos al más antiguo término posible) la *Kithara* era subida a once cuerdas¹⁹ que en cualquier secuencia pentatónica cubría exactamente dos octavas con lo que ofrecía la posibilidad de representar el nuevo sistema en su totalidad.

De cualquier forma el sistema perfecto era más que una simple doble octava; era perfecto como tentativa unitaria a organizar el espacio musical en torno a un centro *la*. El centro consistía de su octava original de estructura dórica *mi'-mi*, que con la agregación de media octava arriba y media octava abajo se extendía a dos octavas *la'-La*. Esta nueva unidad podía ser recorrida arriba y abajo media octava en cada sentido y así se cubrían tres octavas.

Las notas agregadas arriba y bajo la octava interna eran nombradas, en sucesión, como las tres notas extremas de cada uno de los límites: *nētē*, *paranētē*, *tritē*, hacia arriba; *lichanós*, *parhypatē*, *hypatē*, hacia abajo: solamente a la nota mas baja era dado un nombre propio: la “nota agregada” *proslambanómenos*.

Faltan dos páginas

El prefijo *hipo* indicaba un tanto de incertidumbre, ya que en los primeros tiempos era usado con el significado de “aproximado” más que de “inferior”. Heráclides del Ponto (S. IV a.C.) explícitamente dice que la hipodórica es “no completamente (*mè pány*) dórica” – “de la misma forma que decimos: aquello que semeja al blanco es más bien blanco (*hypóleukon*)”, agrega Ateneo.

Los tiempos más recientes dieron transposiciones de la escala dórica en el ámbito de una octava entera (e incluso más). Los dos principales órdenes de transposiciones son llamados: aristoxeniano y tolemaico.

Tolomeo que vivió en el siglo II d.C., admite siete escalas de transposición a las cuales daba como centros diatónicamente ascendentes la secuencia de *mi* a *re'* medidos en la secuencia *si-do-re-mi, mi-fa-sol-la*. Nosotros agregamos la escala de transposición (centro) *mi'*, aunque Tolomeo explícitamente la desaprobaba, como simple repetición de la más baja (lo que, como veremos, era verdad solo a medias). A todas las ocho dobles octavas dóricas fueron dados nombres de tribus; el propio término dórico fue dejado a la escala original no transpositiva con *la* como centro.

Ipermisolidia	la' sol' fa#'	mi' re' do' si'	la	sol fa# mi							
Misolidia	la' sol' fa' mi' re' do' si'	la	sol fa mi	re							
Lidia	la' sol#'	fa#'	mi' re#'	do#'	si' la sol#'	fa# mi re# do#					
Frigia	la' sol'	fa#'	mi' re' do#'	si' la sol fa#'	mi re do# Si						
Dorica	la' sol' fa'	mi' re' do' si'	la	sol fa mi	re do Si La						
Ipolidia	la#'	sol#'	fa#'	mi' re#'	do#'	si' la#'	sol#'	fa#'	mi re#'	do#'	Si La#'
Ipofrigia	la' sol#'	fa#'	mi' re'	do#'	si' la sol#'	fa#'	mi re do#'	Si La			
Ipodorica	la' sol' fa#'	mi' re' do'	si' la sol fa#'	mi' re do Si La							

El lector debe ser puesto en guardia contra aquellos autores que llaman a la escala dórica *La* menor, por el hecho de que la sección de la *mesē* hacia arriba semeja a una moderna escala de *La* menor; y, por las mismas razones, contra aquellos que conciben la frigia como *si* menor, y la mixolidia como *Re* menor. Tal terminología es inadmisibles, musical y lógicamente hablando.

El término musicalmente es impropio, ya que “menor” es una reciente concepción occidental; y lógicamente desadaptado y contradictorio en si mismo porque “menor” denota un modo y no un tono (o sea una escala de transposición, o en otros términos, una *tónica*), mientras que el escritor que usa aquella palabra intenta indicar esta última situación y no un modo.

* * *

La tripartición es obvia: un grupo de escalas más altas *hiper*, un grupo de escalas bajas *hipo* y un grupo medio sin prefijo. A primera vista son todas similares a las escalas dóricas, pero las estructuras modales son profundamente diferentes en los tres grupos:

1. Las escalas medias basadas en tetracordos *disjuntos* tienen la quinta arriba y son plagales.
2. Las escalas *hiper*, basadas en tetracordos *conjuntos*, con una nota adicional *superior*, son también plagales.
3. Las escalas *hipo*, basadas en tetracordos *conjuntos*, con una nota adicional *abajo*, tienen la cuarta arriba, o más bien *deberían* tener la cuarta arriba y ser auténticas.

Hiperdórica Mi Re Do Sib La Sol Fa Mi

Dórica Mi Re Do Si La Sol Fa Mi

Hipodórica Mi Re Do Si La Sol Fa# Mi

Pero el sistema perfecto ignoraba la estructura auténtica, y evidentemente con el objeto de mantener el *la* como centro común de todas las escalas modales. Que era técnicamente posible ya que las escalas *hipo* permitían cada una dos formas estructurales: en la hipodórica, por ejemplo, la misma estructura de tono, tono, semitono, tono, podía servir como TTs TTs T y como T TsT TsT.

Puede ser también que este hecho resuelva el problema de la misteriosa escala Eólica. Un extraño fragmento de Ateneo, 14:624, dice: “cuando en ciertos cantos la melodía es hipodórica resulta natural que Laso de Hermíone (alrededor de 500 años a.C.) llamara la *harmonia* Eólica”.

El fragmento es ininteligible y falto de sentido, a menos que la hipodórica en el sistema perfecto no fuera en realidad hipodórica, y resulta lógico e importante si nosotros sabemos que ambas escalas

fueron modos con tónica *La*, teniendo las mismas notas y la misma extensión, pero difiriendo en su estructura: una absolutamente “auténtica”, mientras la otra debe ser la forma plagal que el sistema perfecto otorgaba a todas las escalas.

Eólico	mi' re' do' si'	la sol fa# mi
Hipodórico	mi' re' do' si'	la sol fa# mi

En otras palabras, una melodía eólica se halla en el sistema perfecto transgiversada de hipodórica.

Dos piezas confirman el carácter hipodórico de la Eólica: Heráclides de Ponto llama a la Eólica *hipodórica*, y Tolomeo, quinientos años después, la llamó *Dórica conjunta*. De todos modos los Problemas de los Pseudo-Aristotélicos mencionan la escala eólica como la escala principal del los *Kitharodisti*, y esto se vuelve perfecto, ya que con un solo sostenido debe ser fácil para tocar. Y para finalizar: Heráclides llama a la Eólica “del sonido bajo” *barýbromos*. Ninguna escala tiene un centro de gravedad más bajo que la Hipodórica.

* * *

También la más antigua Mixolidia debe, probablemente, ser reconstruida. Plutarco, en el *Peri mousikês*, refiere que alrededor del 475 a.C. el ateniense Lamproclo “dándose cuenta que la disjunción de sus tetracordos habría debido estar más arriba en la escala lo que casi universalmente no se suponía que fuera, la elevó a su verdadera posición, y determinó su estructura modal como correspondiente a la octava entre *si* y *Si'*”. De este paso son dadas diversas explicaciones, pero ninguna es convincente.

La primera conclusión debe ser: cuando un músico transporta la disjunción, la estructura cambia de conjunta a disjunta, o viceversa.

El sistema perfecto esta basado en una escala móvil hecha de tetracordos dóricos disjuntos. Toda la dificultad desaparece cuando buscamos la más antigua mixolidia en el llamado sistema menor perfecto que estaba basado en una escala móvil hecha de tetracordos dóricos conjuntos. (ver páginas que faltan)

1. La más antigua mixolidia debe ser considerada como derivada de una héptada conjunta, más que de la octava disjunta que es más reciente.
2. Una escala así existía realmente: el arcaico Segundo Himno Delfico muestra la modulación continua entre Mixolidia conjunta y disjunta.
3. Las dos escalas son:

Disjunta (más tardía)	!	La Sol Fa Mi	Re Do Sib	La ₁ Sol Fa Mi
Conjunta (más antigua)		Sol Fa Mi _b	Re Do Sib	La Sol Fa Mi _b
				!

4. Para confirmar las palabras de Plutarco, la más antigua mixolidia (basada en una escala de transposición dórica conjunta), no era un llamado modo de *Si*, y tenía la disjunción más abajo: *la-sol*, en vez de *mi-re*.

* * *

También las otras escalas eran excluidas del sistema perfecto, aunque habían sido muy consideradas en los primeros tiempos: la Beotica, la Yástica o Jónica, la Locria y la Syntonolidia. ¿Queremos intentar una vez mas determinar su naturaleza de las insuficientes descripciones que los griegos nos han dejado? Confieso que, después de tanto trabajo de conjeturas en los libros antiguos, me siento muy poco propenso a sujetarme de los nuevos. Nuestras esperanzas para resolver la complejidad de las escalas

antiguas desaparece un poco cuando, llegamos a saber que no solamente la Eólica, si no también la Locria eran similares a la Hipodórica. Los tetracordos en la extensión de una octava pueden ser reordenados solo una vez; entonces, ¿cuál era la diferencia entre Locria y Eólica? ¿No hay en realidad otras posibilidades? ¿No hemos soportado demasiado la fascinación de las octavas ordenadamente dispuestas en los teclas blancas que se presentan en la serie: modo de *La, Si, Do* y de nuestro temperamento igual? Una ojeada al mundo islámico debe ponernos en guardia contra una tendencia tan peligrosa. En la música de Turquía, que como veremos, es completamente regulada por concepciones y leyes helénicas, nos encontramos al menos con seis modos de *La* de la especie Hipodórica-Eólica. Uno de ellos, *Nahawand*, tiene la cuarta arriba (estructura que habíamos definido para eólica); todos los demás tienen la quinta arriba. De estos, *Huseini `Ašīrān* y *Aradbār* tienen la estructura “dividida” con dos medidas de tono entero y de semitono mayor (griego: *sýntonos*) y tres: *‘Uššāq, Bayātī, e Isfahān*, tienen dos medidas de tono entero y dos medidas de semitono (griego: *sýntonon* mixto con *ditoniaion*). Las escalas de estos tres *maqamāt* y todavía aquellos de los dos precedentes *maqamāt*, son de hecho similares. Además, los *maqamāt* en si mismos son esencialmente distintos por las razones que vimos en la parte de la India y que veremos otra vez en la parte Islámica.

Por lo tanto ciertos hechos de la música griega deben prevenir contra el prejuicio de que cada nombre de tribu debe necesariamente significar una octava diatónica con su propia forma.

Dos de nuestros términos *sýntonon* y *lydion* son mencionados en la parte sobre esfumatura con un significado completamente diferente que el de escalas modales. Aristóxeno llama *sýntonon* a una esfumatura del tetracordo diatónico dórico; el *sýntonon* de Tolomeo, era también una esfumatura del tetracordo diatónico dórico, pero una esfumatura diferente, e incluso una esfumatura del tetracordo cromático. *Lydion* era una afinación especial de la Kithara: una octava compuesta de dos esfumaturas diferentes del tetracordo diatónico dórico. Estos sin embargo son propiamente esfumaturas y los nombres en si mismos tienen finales ligeramente distintos.

Con los finales usuales el significado de escalas modales (todavía no con el significado más tardío), eran usados por “músicos mucho más antiguos”, según Arístides Quintiliano:

Lidia	<i>mi+</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>si+</i>	<i>do'</i>	<i>mi'</i>	<i>mi+</i>	
Dórica	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>la+</i>	<i>sib</i>	<i>re'</i>	<i>mi'</i>	<i>mi+</i>	<i>fa'</i>	<i>la'</i>
Frigia	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>la+</i>	<i>sib</i>	<i>re'</i>	<i>mi'</i>	<i>mi+</i>	<i>fa'</i>	<i>sol'</i>
Yástica	<i>mi</i>	<i>mi+</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>do'</i>	<i>re'</i>			
Mixolidia	<i>mi</i>	<i>mi+</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>la+</i>	<i>sib</i>	<i>mi'</i>	
Sintonolidia	<i>mi</i>	<i>mi+</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>do'</i>				

Todos los tetracordos en estas seis escalas son enarmónicos dóricos, cada uno conjunto o disjunto con tercera mayor vacía o llena. La estructura lidia en apariencia anormal es confirmada en un pasaje, donde Aristóxeno describe cierta disposición del tetracordo enarmónico con un cuarto de tono en el término superior y uno en el término inferior.

Sin embargo los lineamientos esenciales de estas escalas son sus extensiones y sus omisiones. Estas no son necesariamente octavas; la Dórica tiene la extensión de una nona, la Yástica de una séptima; la Sintonolidia de una sexta. Y las últimas dos escalas no difieren al una de la otra excepto por la agregación de un *re'* en la Yástica. La Frigia y la Dórica son idénticas excepto que la nota más alta que es *sol'* en la Frigia, es *la'* en la Dórica. La Yástica y la Sintonolidia tienen de nuevo una tercera menor *La-Do* cerrada mediante la tercera mayor enarmónica *Fa-La*.

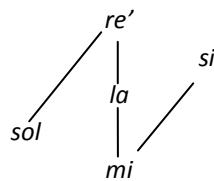
Conclusión: los “antiquísimos músicos dieron los nombres de las tribus no recurriendo (inversiones terminales) a la misma octava-base, si no a las escalas fundamentalmente establecidas sobre el tetracordo Dórico y distintas la una de la otra en extensión y densidad. Este único hecho deber ser suficiente para garantizar en contra de la obsesión de que todos los enigmáticos nombres de las escalas habían pertenecido a octavas diatónicas.

* * *

La lira, casi indispensable en la música griega, sea como sostén de la voz del cantante, o como instrumento solista, no estaba hecha para resolver esta red de tonalidad, ni siquiera en el ámbito simplificador creado con el sistema perfecto. Con su afinación pentatónica, la lira restringía al músico, o lo obligaba a evitar ciertas notas, o a producirlas con la ayuda de arreglos artificiales, difíciles técnicamente.

Por lo tanto era frecuente que los músicos variaran la afinación cada vez que tales cambios concedían un mayor número de cuerdas al aire en la melodía que se ejecutaba. Pero ni aún así abandonaron nunca el modelo pentatónico de tres segundas y dos terceras menores en la octava.

Una de estas afinaciones era la mas natural que se pueda desear. Se cuenta que el músico comenzaba a afinar en la nota central *la* saltando hacia abajo al *mi* con una cuarta, y después volvía hacia atrás hasta el *si*; y de la misma manera subía al *re'* con una cuarta y de nuevo bajaba al *sol* con una quinta obteniendo:



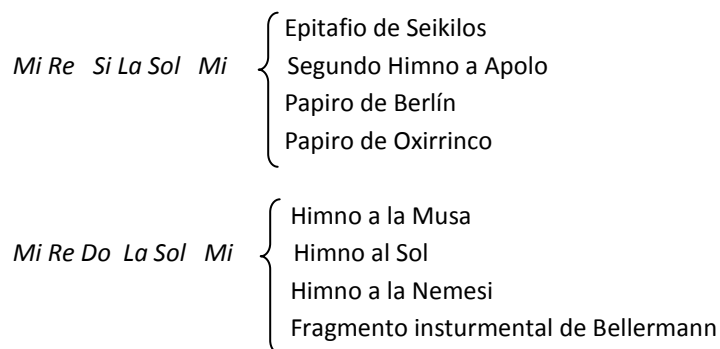
Esta era una excelente héptada de cuerdas al aire para melodías frigias, pero no utilizable para el dórico conjunto ni para el mixolidio que en vez de *si* requería de *sib*. Soltando la cuerda *si*, el *sib* no era posible: el semitono *sib-la* estaba contra el principio anhemitónico. De esta forma la cuerda *si* debió haber sido sustituida por una cuerda *do* incluso antes de que fuera creada la octava dórica.

Censorino (alrededor del 230 d.C.) alude a la introducción de esta afinación alternada *Mi Re Do*, cuando atribuye al cretense Crisotemide la agregación de la sexta cuerda o *synémmenos*. En el momento en que *re'* y *la*, del tetracordo *synémmon*, ya tenían sus cuerdas en la afinación *Mi Re Si*, y a *sib*, como vimos, no se le podía dar una cuerda separada, la nota en cuestión debía, por lo tanto, haber sido *do'*. Solo que no era una sexta cuerda, porque *do'* no podría haber existido al lado de *si*. *Si* y *do* se alternaban y la lira permanecía de cinco cuerdas. (En la terminología griega "cuerda" y "nota" eran sinónimos).

Una verdadera sexta cuerda se volvió necesaria cuando Terpandro, al menos según la tradición, agregó el *mi'* agudo para transformar la héptada original en una octava.

La séptima cuerda, afinada al *re* precedente al *mi* bajo, restablecía la posición central del *la* que había sido sacrificada en la lira de seis cuerdas.

La doble forma de la afinación griega con la aproximación de *si* y *do'* puede ser fácilmente vista en la notación de las melodías que han sobrevivido: los signos base claramente muestran las cuerdas al aire que se necesitaban. Esta es la afinación que nosotros encontramos:



* * *

Una tercera afinación de cuerdas al aire, viene dada por los signos base con la elevación del *Mi* a *Fa*. Por lo que debemos agregar a la lista:

Fa Re Do La Sol Fa { Primer Himno a Apolo
Fragmento del Cairo

En relación con la afinación *Fa* el completo sistema perfecto con todos sus cambios soportó el recorrido de un semitono, que no sustituyó a la serie *Mi*, pero que era usado junto con esta cuando por razones musicales era preferible. El resultado (limitado al centro) era:

Ipermisolidia	<i>fa'</i>	<i>mi</i> ♮'	<i>re</i> ♮'	<i>do'</i>	<i>si</i> ♮	<i>la</i> ♮	<i>sol</i>	<i>fa</i>
Misolidia	<i>fa'</i>	<i>mi</i> ♮'	<i>re</i> ♮'	<i>do</i> ♮'	<i>si</i> ♮	<i>la</i> ♮	<i>sol</i> ♮	<i>fa</i>
Lidia	<i>fa'</i>	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i> ♮	<i>la'</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>
Frigia	<i>fa'</i>	<i>mi</i> ♮'	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i> ♮	<i>la</i> ♮	<i>sol</i>	<i>fa</i>
Dorica	<i>fa'</i>	<i>mi</i> ♮'	<i>re</i> ♮'	<i>do'</i>	<i>si</i> ♮	<i>la</i> ♮	<i>sol</i> ♮	<i>fa</i>
Ipolidia	<i>fa'</i>	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>
Ipofrigia	<i>fa'</i>	<i>mi</i> ♮'	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i> ♮	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>
Ipodorica	<i>fa'</i>	<i>mi</i> ♮'	<i>re</i> ♮'	<i>do'</i>	<i>si</i> ♮	<i>la</i> ♮	<i>sol</i>	<i>fa</i>

* * *

Los recientes historicistas de la música que han intentado explicar la serie *Fa* no han sabido ver el punto central de la cuestión. La cuestión es esta: a causa de desarrollos ignorados, el modo dórico en dado momento cayó de su posición una vez privilegiada. Cualquiera que haya sido la fecha de este cambio. El Anónimo de Bellermann, en tiempos post-cristianos, habla “particularmente del tropo Lidio”; Alipio afirma que de los quince tropos “el primero es el Lidio”; y Boecio trata “de todas las tonalidades” solamente con el Lidio.

Por cuanto concierne a la hipótesis de que se trate de un recorrido general de la altura sonora –en el caso en cuestión hacia arriba – todas las circunstancias son contrarias a tal interpretación. Cuando el anónimo de Bellermann habla del tropo Lidio, dice que tiene el Hiperlidio arriba y el Hipolidio abajo; no se menciona ningún otro tropo. Gaudencio y Alipio comienzan ambos del Hipolidio, no del Lidio. Por lo tanto el punto importante es la estructura común a los modos de la familia Lidia, no la altura sonora de la escala Lidia.

Las razones intrínsecas de este cambio no es cosa de gran importancia y será tratado cuanto antes. La manera en la cual se ha realizado en el sistema general de tonalidad se puede ver fácilmente:

1. En cualquier tiempo que el cambio haya tenido lugar fue en coincidencia con la afinación *MiReDo LaSol Mi* y *MiRe SiLaSol Mi*.
2. Conservar la octava *Mi-Mi* significa cuatro sostenidos para la Lidia y cinco sostenidos para la hipolidia. Tales complicadas digitaciones podían haber sido aceptadas en un tiempo en que estas escalas cumplieran un rol menor, pero no en los tiempos de su mayor importancia.
3. El recurso más simple era tocar la lidia en afinación *MiReDo* y la hipolidia en *MiRe Si*, que permitía a todas las cuerdas permanecer al aire, con tal de que la más alta *Mi* fuese tomada por la paranētē, y una nueva nētē, *Fa*, se tomara sobre la cuerda *Mi*.

4. La notación de la lidia y de la hipolidia en las listas de todos los teóricos griegos y aplicada a las melodías que nos han sobrevivido confirman este punto: *Mi* fue escrito con un símbolo de cuerda al aire y *Fa* como *Mi#*.
5. Este primer paso hacia una octava *Fa-Fa* tuvo graves consecuencias. Esto separó la ingeniosa unidad de las escalas griegas con sus terminologías, y abrió la vía para cada anárquica transposición.
6. Para restablecer el orden y la unidad, era inevitable una transposición general para ajustar las restantes escalas a la nueva extensión *Fa-Fa* de la lidia y de la hipolidia. Esto, naturalmente, cambiaba todos los signos: la frigia tenía tres bemoles, la dórica cinco bemoles y la mixolidia seis bemoles.
7. Haciendo excepción para la lidia y la hipolidia, ninguno de estas escalas *Fa-Fa* habría podido ser tocada ni en la afinación *MiReDo* ni sobre *MiRe Si*. La dórica, por ejemplo, habría tenido una cuerda al aire en la *MiReDo*, y ninguna en la *MiRe Si*, y además *Solb* y *Fa* habrían debido tocarse en la misma cuerda *Mi*. Por lo tanto una nueva afinación era imperativamente necesaria con *Fa* como cuerda al aire.
8. Todavía en ese momento lidia e hipolidia mantenían la afinación *Mi* que en relación al semitono *Mi-Fa* ofrecía una digitación más fácil. Buenos ejemplos son la pieza instrumental del Anónimo de Bellermand y el Papiro de Oxirrincó. (Ejemplo 76 y 82).
9. Puede ser que esta haya sido una razón para conservar la afinación *Mi* y la serie *Mi* de las escalas. Pero el simple hecho de que todos los monumentos de la música griega y los nueve fragmentos en mixolidio requerían la afinación *Mi*, demuestra que los antiguos preferían, cuanto más fuera posible, la digitalización más fácil; y por eso conservaron las dos afinaciones de la misma forma que los clarinetistas del siglo XIX tenían instrumentos en *Sib* y en *La*.

* * *

Las dos series de las *harmoniai* que habrían podido tocarse con las tres distintas afinaciones de la lira pentatónica, sirven para justificar a Plutarco, que citando una crítica en tono de burla del poeta Ferécates, en la que refiere que Frine, el más audaz de los compositores “modernos” del siglo IV a.C., proveyó a la lira de un aparato giratorio con el que podía tocar no menos de once *hamoniai* sobre cinco cuerdas.

Los comentaristas de Plutarco al hallarse en el suelo con una afirmación tan enigmática, hacen lo que hacen los filólogos cuando se encuentran con un obstáculo: corrigen el texto. Brunette afirma que siendo las cinco cuerdas un evidente malentendido, de debía entender “siete”; Ulrici sobrepasó las conjeturas del primero poniendo “nueve”; y Théodore Reinach, todavía no satisfecho, lo traduce en “once”.

Ferécates y Plutarco, de todos modos, conocían el problema mejor que aquellos que con tanta generosidad se han ofrecido con correcciones. Con dos recursos, uno, sosteniendo el *Mi* y llevándolo hasta el *Fa*, y otro al sostener el *Si* y llevarlo al *Do*, doce y más tonalidades pueden ser fácilmente ejecutadas.

* * *

Las dos alturas del sistema perfecto finalmente fueron ajustadas para formar una espesa doble serie de trece o incluso de quince tonalidades en secuencia cromática.

Todos los nombres de las tonalidades estaban duplicados, y para evitar confusión, se distinguían con los epítetos “más bajo” (*barýteros*) para la escala *Mi*, y “más agudo (*oxýteros*) para la escala *Fa*, y otras se llamaban de otros modos, por ejemplo los nombre inusuales de Yástica (Jónica) y Eólica.

<i>fa'</i>	<i>mi</i> _ḅ '	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i> _ḅ	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	Hiperlidia
	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do</i> _# '	<i>si'</i>	<i>la</i>	<i>sol</i> _#	<i>fa</i> _# <i>mi</i>	Hipereólica
<i>fa'</i>	<i>mi</i> _ḅ '	<i>re</i> _ḅ '	<i>do'</i>	<i>si</i> _ḅ	<i>la</i> _ḅ	<i>sol</i>	<i>fa</i>	Hipermixolidia o Hiperfrigia
	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i> _# <i>mi</i>	Alta Mixolidia o Hiperiástica
<i>fa'</i>	<i>mi</i>_ḅ'	<i>re</i> _ḅ '	<i>do</i> _ḅ '	<i>si</i> _ḅ	<i>la</i> _ḅ	<i>sol</i> _ḅ	<i>fa</i>	Mixolidia baja o Hiperdórica
<i>fa'</i>	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i> _ḅ	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	Lidia alta o simplemente Lidia
	<i>mi'</i>	<i>re</i> _# '	<i>do</i>_#'	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i> _#	<i>fa</i> _# <i>mi</i>	Lidia baja o Eólica
<i>fa'</i>	<i>mi</i> _ḅ '	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i> _ḅ	<i>la</i> _ḅ	<i>sol</i>	<i>fa</i>	Frigia alta o simplemente Frigia
	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do</i> _# '	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i> _# <i>mi</i>	Frigia baja o Yástica
<i>fa'</i>	<i>mi</i> _ḅ '	<i>re</i> _ḅ '	<i>do'</i>	<i>si</i>_ḅ	<i>la</i> _ḅ	<i>sol</i> _ḅ	<i>fa</i>	Dórica
<i>fa'</i>	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	Hipolidia alta o Hipolidia
	<i>mi'</i>	<i>re</i> _# '	<i>do</i> _# '	<i>si</i>	<i>la</i> _#	<i>sol</i>_#	<i>fa</i> _# <i>mi</i>	Hipolidia alta o Hipoeólica
<i>fa'</i>	<i>mi</i> _ḅ '	<i>re'</i>	<i>do'</i>	<i>si</i> _ḅ	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	Hipofrigia baja o Hipofrigia
	<i>mi'</i>	<i>re'</i>	<i>do</i> _# '	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i> _#	<i>fa</i>_# <i>mi</i>	Baja hipofrigia o Hipoyástica
<i>fa'</i>	<i>mi</i> _ḅ '	<i>re</i> _ḅ '	<i>do'</i>	<i>si</i> _ḅ	<i>la</i> _ḅ	<i>sol</i>	<i>fa</i>	Hopodórica

* * *

¿Por lo tanto estamos en un error cuando pensamos que dórico, frigio, lidio, y los otros eran modos? ¿O todos estos nombres de tribus tenían dos significados? Pero si es así, ¿cómo puede producirse tal confusión y ambigüedad en una nación eminente en gramática, matemática y filosofía? Buscando responder esta cuestión se intentó ignorar la serie *Fa* para llegar a simplificar el argumento. Incluso evitar el calamitoso término “escalas de transposición” que es tan frecuente en los tratados recientes de música griega, pero que no hacen mas que acrecentar la confusión general, ya que el lector raramente sabe quien transporta, que cosa, de donde y en que lugar.

La extensión completa de estas siete, ocho, trece, o incluso quince dobles octavas, debía ser de tres octavas o más, del Hipodórico *Mi* subido hasta la octava marcada con dos signos. Ni los cantantes, ni los instrumentos pueden cubrir una extensión tan vasta: Aristides Quintiliano dice explícitamente que las voces no se extendían más allá de dos octavas. Por esta razón agrega que la escala dórica era la única cantada en su extensión total. Las escalas más bajas, de la Hipolidia a la Hipodórica eran limitadas por la extremidad dórica *La* y las más altas de la extremidad dórica *la'* (como se indica en el diagrama de la página 127). De esta forma el campo se revela aún más estrecho de lo que anunciaba Aristides; ya que cuatro melodías sacadas de la docena son relegadas a la octava central: el Epitafio se desenvuelve de *mi'* a *mi* y las otras tres piezas: el papiro de Oxirrincio, el fragmento instrumental de Bellermann y el Himno al Sol son de *fa'* a *fa*.

Las consecuencias eran extrañas, o más bien únicas. El espacio musical, vago e incierto en nuestra música, se vuelve una realidad palpable en Grecia. Bien entendido cada escala tenía su propio centro, pero el espacio musical en su totalidad, tenía un centro inmóvil, que, siendo la nota determinante de la altura sonora, nunca fue descuidada. Como resultado cada melodía tiene dos *focos*: cada nota o grupo de notas gravitaban al mismo tiempo hacia dos diferentes centros –hacia el centro de la escala sola y hacia el centro del inamovible sistema perfecto. La primera relación fue llamada *dýnamis* o “fuerza móvil” y la segunda *thésis* o “fuerza estática”. Una nota cambiaba su *dýnamis* según la escala; su *thésis* era inmóvil. Por ejemplo la nota *mi'* era en todas las melodías *nētē katá thésin*, o sea la nota estacionaria más alta, cualquiera que fuese la clave. Pero en la Mixolidia también era *mésē-katá*

dýnamin “centro móvil” y en la Lidia *tritè katá dýnamin* o sea “tercera móvil” de arriba. La móvil y la estacionaria funcionaban coincidiendo solo en la escala Dórica.

Quienquiera que mire en una melodía griega el centro dinámico –*si* en la frigia o *re'* en la mixolidia– halla la estructura modal que nosotros llamamos dórica; descendiendo por medio de dos tonos enteros y un semitono terminando en la (dinámica) *hypatè*. Las cosas parecen diferentes en el centro inmóvil. El músico, ajustando su *la* y afinando las cuerdas extremas en *mi'* y *mi* (extensión usual en las melodías), se halla frente al hecho de que cada transposición de la escala (dórica) altera la estructura de su octava ya que recorre los semitonos a los puestos donde antes estuvieron los tonos enteros. El rectángulo central del diagrama de la página 127 comprende las estructuras que resultan en todas las ocho escalas. La escala frigia, un tono más alta que la normal dórica, eleva dos notas de la octava central, *do'* y *fa*; así los dos tetracordos centrales se vuelven *mi' re' do#' si* y *la sol fa# mi*: el semitono se recorría al centro del tetracordo, y la octava dórica original se cambiaba al tipo frigio. De la misma manera la escala Lidia sostenía *re', do', sol, fa* y transportaba los semitonos en el final superior de los tetracordos que formaban la octava central. El Dórico como escala (*Dôrios tónos*) creaba un modo dórico (*Doristí harmonía*) en el sistema perfecto. Un modo dórico en el sistema perfecto sólo podía determinarse si la melodía seguía la escala dórica. Lo mismo era para el frigio, para el lidio y para los otros. El tono y el modo se condicionaban el uno al otro y justamente les fueron dados los mismos nombres de las tribus.

Esto explica la confusión de los términos en la teoría griega, que permitían a Plutarco hablar en el *De anima* de tonos, de tropos o armonías, como les gustaba llamarlas.

* * *

El porque de las confusiones con las cuales los griegos representaban sus modos como secciones de escalas dóricas halla una explicación natural en la pobreza de sus terminologías musicales, que no tenían palabras especiales para indicar los sostenidos o bemoles. En realidad se contentaban de una forma de solmización verdadera y de una aproximativa.

La solmización destinada a los cantantes, simbolizaba la posición relativa de las notas sin cuidado en sus alturas absolutas, (las cuales eran casi privadas de significado en el canto). Ellos llamaban al tetracordo dórico (descendente) *te tô tê ta* – tal cual como nuestra solmización los habría llamado *mi re do si* o bien *la sol fa mi*–, así este *tê-ta* – tal cual como nuestro *fa-mi* –indicaba el semitono en cualquier posición.

La atribución tipo era:

<i>la' sol' fa' mi' re' do' si la sol fa mi re do Si La</i>
te tô tê ta tô tê ta te tô tê ta tô tê ta te
(te) (te)

Tanto con sostenidos como con bemoles, las sílabas debían ser recorridas conforme a:

<i>si' la' sol' fa#' etc.</i>	<i>sol' fa' mi#' re' etc.</i>
te tô tê ta	te tô tê ta

para tener la pareja indicativa *tê-ta* sobre el semitono. Por lo tanto cada octava de estructura frigia, con el semitono al centro del tetracordo debía leerse *tô tê ta/tô tê ta/tô*, y cada octava de estructura lidia con el semitono arriba *tê ta tô/tê ta tô/tê*. Todas las octavas modales, prácticamente hallaron su aplicación en secciones recortadas de la misma serie tipo *te-te*. No había otra vía para producirlas mediante solmización.

La terminología oficial de la música griega también era una solmización, en vez de un tetracordo-tipo (Dórico) cubría una octava-tipo (Dórica) completa: *nētē, paranētē, tritē, paramesē, mesē, lichanós, parhypatē, hypatē*. Y como no había ningún término especial para las notas sostenidas o bemoles, no permitía a los músicos describir las escalas no dóricas mejor que la específica solmización: las palabras del sonido se construían independientes de la altura de sonido absoluta y, si cambiar su secuencia, se recorrían arriba y abajo para llevar las palabras *tritē-paramesē* y *parhypatē-hypatē* donde se hallaran los semitonos. Mientras el tetracordo dórico se leía *nētē, paranētē, tritē, paramesē*, el tetracordo frigio era *paranētē, tritē, paramesē, mesē*, y el tetracordo lidio *tritē, paramesē, mesē, lichanós*.

La tabla siguiente hace evidente que todas las escalas modales entre la misma extensión aparecen como octavas dóricas transportadas a otro lugar. La octava central, está en todos los casos representada por las letras mayúsculas; las minúsculas cursivas indican la extensión hacia los agudos o los bajos; los paréntesis indican las octavas dóricas; las letras en sí representan los nombres de los sonidos dados en los párrafos anteriores:

	↓	
Ipermisolidia	(n pn t pm M L PH H) L PH H	
Misolidia	(n pn t PM M L PH H) L PH H	
Lidia	(n pn T PM M L PH H) L PH h	
Frigia	(n PN T PM M L PH H) L ph h	
Dorica	N PN T PM M L PH H l ph h	
Ipolidia	T (N PN T PM M L PH h) l ph h	
Ipofrigia	PN T (N PN T PM M L ph h) l ph h	
Ipodorica	N PN T (N PN T PM M l ph h) l ph h	
	↑	
	* * *	

Siguiendo la tabla hacia abajo a lo largo de la línea vertical que marca el límite superior de la escala modal, parece ascender la escala dórica, aunque en realidad no deja nunca la nota *mi'*. Comienza de la *mesē* y prosigue con *paramesē, tritē, paranētē, nētē*; andando así debe hallar *tritē, paranētē* y *nētē* del tetracordo más alto. Esto suena familiar ya que hallamos declaraciones similares en algunos tratados tardíos griego y finalmente todos los libros modernos sobre el tema enseñaban que las escalas modales de los griegos eran inversiones (o sea regresiones) sacados de la serie de las teclas blancos:

Hipodórica	La Sol Fa Mi Re Do Si La Sol Fa Mi Re Do Si
Hipofrigia	Sol Fa Mi Re Do Si La Sol Fa Mi Re Do Si
Hipolidia	Fa Mi Re Do Si La Sol Fa Mi Re Do Si
Dórica	Mi Re Do Si La Sol Fa Mi Re Do Si
Frigia	Re Do Si La Sol Fa Mi Re Do Si
Lidia	Do Si La Sol Fa Mi Re Do Si
Mixolidia	Si La Sol Fa Mi Re Do Si

La única excepción a esta confusión de alturas absolutas y relativas es una tesis inglesa escrita hace doscientos años: *Explanation of the Modes or Tones in the ancient Graecian Music* de Fr. Haskin Eyles Stiles²⁰. El dr. Otto I. Gombosi ha demostrado al final que los griegos no decían que la frigia corría de la *paranētē* a la más baja *lichanós* o sea *re'-re*, ni pretendían que "el Lidio corriese de la *tritē* a la más baja *parhypatē*", *do'-do*, pero seguramente intercalaban la palabra "casi" *hoion to*²¹. De hecho en el momento en que los griegos no tenían los términos para utilizar las teclas negras, fueron por decir así,

forzados a recorrer las combinaciones de siete términos de *nētē* a *parhypatē*, hasta que no adoptaron la organización particular tono y semitono del modo a describir.

Los escépticos pueden observar los instrumentos. Ateneo daba la descripción de una triple lira en forma de trípode, que un tal Pitágoras de Zante, en un tiempo desconocido, había inventado para tocar con una rápida alternación los modos dórico, frigio y lidio, a cada uno de los cuales le era dado una de las tres partes. Con una disposición sin sostenidos ni bemoles no sería necesario construir un complicado instrumento triple de este tipo; una o cuanto más dos cuerdas serían necesarias para sacar las escalas modales de cada una de las tres *harmoniai*. Lo que incluso concuerda con la declaración de Ateneo de que “había instrumentos de aliento particularmente adaptados a cada *harmonia*, y cada flautista tenía instrumentos adecuados a todos los modos usados en las competencias públicas. Pero Promono de Tebas inició la práctica de tocar todas las *harmoniai* en el mismo instrumento”, que obviamente había inventado agujeros para los dedos en anillos giratorios con el fin de cambiar las notas movibles entre los inmóviles *hestótes*. Si los modos o las escalas sin sostenidos ni bemoles tuvieran partes diferentes serían suficientes dos agujeros adicionales. La confusión ahora descrita explica además porque los monjes medievales entendieron mal los sistemas griegos y transmitieron a la posteridad (incluso aún nuestros estudios de contrapunto) una pseudo-Dórica entre *Re-Re*, una pseudo-Frigia entre *Mi-Mi*, una pseudo-Lidia entre *Fa-Fa*, y así por el estilo. Perdidos en el embrollo de la terminología griega, mezclaron dos hechos opuestos: (a) que, definido en términos de las teclas blancas, la Hipodórica era un modo de *La*; (b) que en el sistema perfecto la Hipodórica era *la escala* más baja y por consiguiente establecieron el siguiente bien conocido sistema de ocho tonos eclesiásticos sobre la Hipodórica como la más baja escala modal entre *La* y *La*²²:

Séptimo tono o Mixolidia	<i>Sol La Si Do Re Mi Fa Sol</i>
Quinto tono o Lidia <i>Fa</i>	<i>Fa Sol La Si Do Re Mi Fa</i>
Tercer tono o Frigia	<i>Mi Fa Sol La Si Do Re Mi</i>
Primero y octavo tono o Dórica y Mixolidia	<i>Re Mi Fa Sol La Si Do Re</i>
Sexto tono o Hipolidia	<i>Do Re Mi Fa Sol La Si Do</i>
Segundo tono o Hipofrigia	<i>Si Do Re Mi Fa Sol La Si</i>
Segundo tono o Hipodórica	<i>La Si Do Re Mi Fa Sol La</i>

VII. Los monumentos

La inseparabilidad, o mas bien la unidad sustancial, de escala y modo excluyen por completo la posibilidad de la doble interpretación. La aserción de Hermann Abert²³, de que el Himno de Oxirrinco ha de ser Hipolidio como escala e Hipofrigio como modo, afirma una cosa fundamentalmente imposible, además es un diagnóstico arbitrario, fundado en impresiones absolutamente subjetivas sobre que cosa podía ser la característica de un modo.

Pero el elemento subjetivo puede ser eliminado para siempre y sustituido por el análisis objetivo basado en los simples hechos que aquí exponemos:

1. Los dos semitonos de la octava dórica *do'/si* y *fa/mi* son una quinta por separado; *mi* es al mismo tiempo el término más bajo de la octava, mientras la tercera entre *do'* y *fa* es la *mesē*, *la*.

2. Todas las escalas conservan esta (relativa) estructura, en el momento en que son simples octavas dóricas transportadas.
3. Para hallar la escala de cualquier melodía que se deba analizar se escoge el quinto entre los semitonos destacados de nuestra melodía y sabremos inmediatamente el extremo más bajo y la *mesē*: con lo que hallaremos la octava deseada en los esquemas de las páginas 127 y 131.
4. El nombre que resulta indica la escala (tono) y modo.

Sin embargo en dos casos el análisis es menos simple.

El primero es importante como una parte relevante de cuanto concierne a la música griega: tanto la Mixolidia en la serie *Mi* como la Lidia en la serie *Fa* tienen un bemol y la misma *mesē* dinámica *re'*; y mientras por lo general los símbolos de las cuerdas al aire muestran perfectamente si una pieza pertenece a la serie *Mi* o bien a la serie *Fa*, esto no se ajusta en la escala Lidia *Fa* que, como esta probado, era tocada y escrita en la afinación de *Mi*, aunque fuese una escala de *Fa*.

El mejor consejo de este dilema es: mirar a la *mesē* tética, la *Mi* mixolidia tiende hacia *la*, y la *Fa* lidia hacia *sib*. En todas las nueve piezas que se pueden llamar mixolidias, el *la* está continuamente acentuado, mientras *sib* es, en el mayor de los casos, nota de pasaje, cuando no falta del todo. Lo opuesto es solo en el fragmento lidio, la corta pieza instrumental de Bellermann.

De la misma forma es un poco difícil distinguir la *Mi* dórica de la *Fa* hipolidia ya que ambas no tienen nada en clave. Aquí también es el centro el que decide: la dórica tiene necesariamente *la* y la hipolidia *do'* o bien *sib*. (ver el siguiente análisis del papiro de Oxirrinco).

La segunda dificultad resulta de la modulación en el ámbito de la misma pieza. Los griegos conocían dos especies de modulación: (a) el simple paso de una escala más alta a una más baja mediante cualquier intervalo regular diatónico (*metabolé*): (b) el incómodo paso a una escala más alta o más baja mediante intervalos irregulares no diatónicos (*páthos*), o ascendiendo por tres cuartos de tono (*spondeiasmós*), o descendiendo por tres cuartos de tono (*éklýsis*) o ascendiendo por cinco cuartos de tono (*ekbolé*)²⁴.

Los restos de la música griega muestran solamente *metabolé*; y al menos por cuanto puede verse es siempre una alternancia entre estructuras disjuntas y conjuntas.

En dos melodías, el fragmento del Cairo (ejemplo 77) y la sección A del segundo Himno Delfico (ejemplo 68) el tetracordo más alto de los dos tetracordos "dóricos" es bajado un tono para formar conjunciones con el tetracordo inferior; en otras palabras las melodías son construidas sobre todo en dos de las estructuras: Dórica e Hipodórica.

Esto puede ser un regreso a la organización primitiva heptádica más que una sofisticación.

El arcaico segundo Himno Delfico tiene incluso una triple modulación en su sección C: de una Mixolidia pentatónica disjunta a la conjunta, y después a la disjunta con un tetracordo enarmónico más bajo: y todavía desde aquí a la dórica con un tetracordo pentatónico más bajo.

El metódico uso de estas consideraciones lleva al siguiente análisis de los restos musicales.

El primer Himno Delfico, sección B, está escrito en la afinación *Fa Re Do* con cuatro bemoles en la extensión *lab'-lab*. La *mesē* dinámica es *fa'* y la escala y el modo son Hipermixolidios, con modulaciones en la paralela conjunta.

ESEMPIO 64. PRIMO INNO DELFICO



El primer fragmento de Berlín está escrito en la afinación *MiReSi* en la extensión *la'-sol* con un sostenido. La *mesē* dinámica es *mi'*, y la escala y el modo son hipermixolidias. La melodía tiene dos centros de gravedad, uno más fuerte sobre la *mesē* dinámica y sobre la nota vecina inmediata más baja (cuarenta cuartos cada una), y uno más débil sobre la *mesē* tética (veintisiete cuartos), mientras a los dos términos extremos, *la'* y *sol* se les dan solamente seis cuartos.

ESEMPIO 65. PRIMO FRAMMENTO DI BERLINO



El segundo fragmento de Berlín, postludio instrumental está escrito en la afinación *MiReSi* con un sostenido en la extensión *si'-do'*. La *mesē* dinámica es *mi'* y la escala y el modo son Hipermixolidios. La interpretación rítmica de Hermann Abert, como 4/4 es insatisfactoria. Propongo, de manera experimental, el 5/4, que los músicos griegos llamaban *paión epíbatos*.

ESEMPIO 66. SECONDO FRAMMENTO DI BERLINO



El segundo Himno delfico, sección A, está escrito en afinación *MiReDo* con un bemol en la extensión *sol'-la*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo es mixolidio pentatónico con modulaciones en la conjunta paralela.

ESEMPIO 67. SECONDO INNO DELFICO



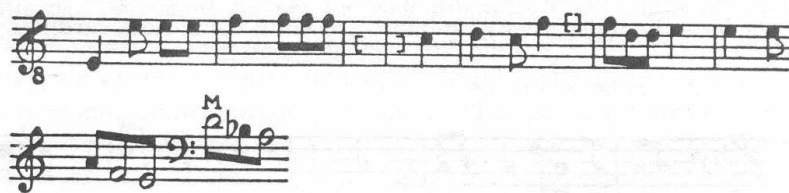
El segundo Himno delfico, sección C, está escrito en la afinación *MiReDo* con un bemol en la distancia *la'-mi*. Modulada de la pentatónica Mixolidia disjunta (con *re'* como *mesē* dinámica) a la conjunta: de nuevo a la disjunta con tetracordo enarmónico más bajo: a la Dórica con un tetracordo pentatónico más bajo.

ESEMPIO 68. SECONDO INNO DELFICO



El segundo himno delfico, sección F, está escrito en afinación *MiReDo* con un bemol en la extensión *mi'-sol*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo son mixolidios enarmónicos modulando en la conjunta paralela.

ESEMPIO 69. SECONDO INNO DELFICO



El segundo Himno delfico, sección G, está escrito en afinación *MiReDo* con un bemol en la distancia *si'b'-mi*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo son mixolidios.

ESEMPIO 70. SECONDO INNO DELFICO



El segundo Himno delfico, sección G, está escrito en afinación *MiReDo* con un bemol en la distancia *sol'-sol*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo son mixolidios.

ESEMPIO 71. SECONDO INNO DELFICO



El Himno a la Nemesi está escrito en afinación *MiReDo* con un bemol en la distancia *sol'-fa*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo son Mixolidios. La tercera *mi'-do'* es particularmente acentuada; los tetracordos que se hallan fuera pertenecen a la octava dinámica.

ESEMPIO 72. INNO ALLA NEMESI



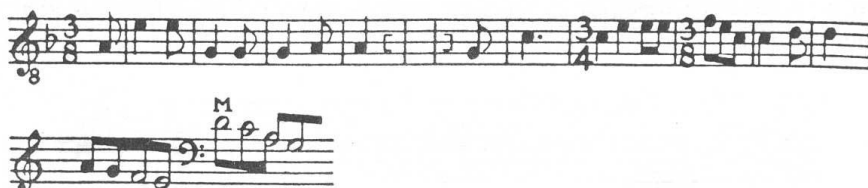
El Himno a Helios está escrito en la afinación *MiReDo* con un bemol en la extensión *fa'-fa*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo son Mixolidios. Fuertes acentos caen sobre las tres notas más altas *mi'-do'*; sin embargo, la *mesē* tética, es usada catorce veces como nota de inicio, como finale, como nota rebatida, mientras la *mesē* dinámica corre solamente tres veces como nota-cardinal.

ESEMPIO 73. INNO A HELIOS



El Himno a la Musa está escrito en afinación *MiReDo* con un bemol en la extensión *fa'-mi*. La *mesē* dinámica es *re'*, la escala y el modo Mixolidios. *Do'* y *la* son acentuados; los tetracordos que ocurren son téticos, y la *mesē* tética está siete veces contra a una para la *mesē* dinámica.

ESEMPIO 74. INNO ALLA MUSA



El *Estásimo* de Eurípides esta escrito en afinación *MiRe(Do)* con un bemol en la extensión *fa+'-sol*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo son Mixolidios enarmónicos.

ESEMPIO 75. STASIMO DI EURIPIDE



La pieza instrumental de Bellermann está escrito en afinación *MiReDo* con un bemol en la extensión *fa'-fa*. La *mesē* dinámica es *re'* y la escala y el modo son Lidios. El centro dinámico está acentuado con diez de los treinta y seis cuartos y sirve como principal finalis; el centro tético tiene solo siete cuartos. Los dos tetracordos que surgen, ambos con los semitonos arriba, confirman la interpretación Lidia.

ESEMPIO 76. BRANO STRUMENTALE DI BELLERMANN



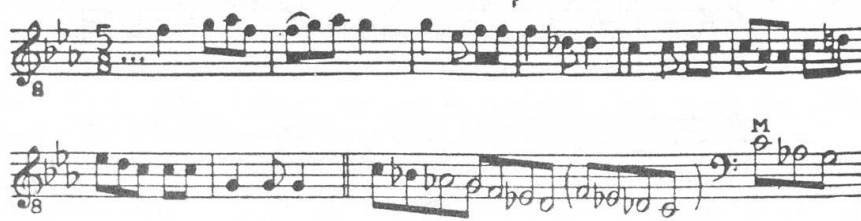
El fragmento del Cairo está escrito en afinación *FaReDo* con tres bemoles en la extensión *mi^b'-la^b*. La *mesē* dinámica es *do'* y la escala y el modo son frigios. Al inicio del breve fragmento la pieza se modula a la conjunta paralela.

ESEMPIO 77. FRAMMENTO DEL CAIRO



El primer Himno délfico, sección A y C, está escrito en afinación *FaReDo* con tres bemoles en la extensión *la^b'-mi^b*. La *mesē* dinámica es *do'* y la escala y el modo son frigios.

ESEMPIO 78. PRIMO INNO DELFICO



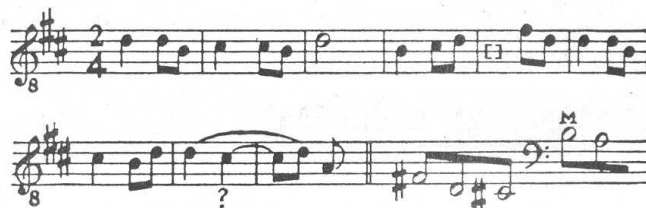
El Epitafio de Seikilos está escrito en afinación *MiReSi* con dos sostenidos en la extensión *mi'-si*. La *mesē* dinámica, *si*, es dejada aparte –la melodía es netamente frigia sin ninguna relación dinámica.

ESEMPIO 79. SKOLIO DI SICILO



El segundo fragmento de Berlín está escrito en afinación *MiReSi* con dos sostenidos en la extensión *fa[#]'-la*. La escala y el modo son Frigios; la *mesē* dinámica, *si*, es más fuerte que la *mesē* tética.

ESEMPIO 80. SECONDO FRAMMENTO DI BERLINO



El segundo Himno délfico, sección B, D y F, está escrito en afinación *MiReSi* sin accidentes en la extensión *fa'-mi*. La *mesē* dinámica es *la*, y la escala y el modo son dóricos.

ESEMPIO 81. SECONDO INNO DELFICO



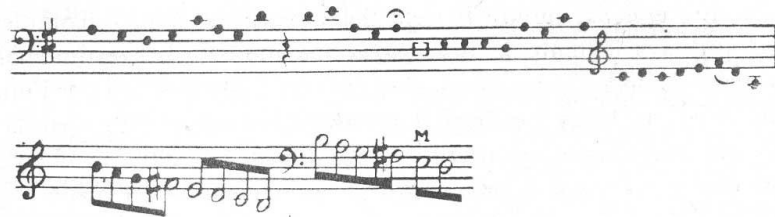
El Papiro de Oxirrinco está escrito en afinación *MiReDo* sin accidentes en la sección *fa'-fa*. La escala y el modo son Hipolidios. Atención a los dos tetracordos conjuntos y a la *mesē* tética sobre el *do'* en vez que sobre el *si*b, de acuerdo a la estructura auténtica que el Hipolidio requiere.

ESEMPIO 82. PAPIRO DI OSSIRINCO



El primer fragmento de Berlín, postludio instrumental, está escrito en afinación *MiReSi* con un sostenido en extensión *la'-mi*. La escala y el modo son Hipodóricos y el acento recae sobre la *mesē* tética *la* más que sobre la *mesē* dinámica *mi*.

ESEMPIO 83. PRIMO FRAMMENTO DI BERLINO: POSTLUDIO



* * *

Este análisis no deja duda de que la escala y el modo fueron simplemente dos aspectos diferentes del mismo fenómeno. Pero también revelan que los dos aspectos no estaban equilibrados necesariamente. Algunas melodías gravitan hacia el centro dinámico más bien que hacia el centro tético, y en otras acontece lo contrario. De hecho la predominancia de una gravitación puede excluir la otra: la tesis es por completo olvidada en el primer Himno delfico: y al contrario, el Epitafio de Seikilos evita el centro dinámico y es puramente tético.

La estructura modal es más notoria en las melodías que gravitan hacia el centro tético: y es evidente, más que en cualquier otra pieza, en el primer Himno delfico.

Con esta falta de equilibrio entre la tesis y la dinamis, entre modo y escala, nosotros tenemos al menos una respuesta a la pregunta, porqué tantos teóricos griegos han sido tan insensibles al modo. Este párrafo debe terminar con la declaración de que el último periodo de la antigüedad desintegró los modos, de la misma forma que el siglo dieciséis desintegró los tonos eclesiásticos, y el veinte el mayor y el menor. El predominio de la estructura dórica era tan fuerte que cuando el sistema perfecto fue compuesto, las escalas con signos eran consideradas más como una transportación de escalas sin alteraciones, que como escalas en si mismas. En los primeros tiempos la más pequeña extensión de la

lira habría aguantado esta concepción; más tarde el aumento en el número de cuerdas debilitó la resistencia por parte de la música instrumental.

En el segundo siglo a.C., la concepción modal es tan sometida a las relaciones entre las escalas de transposición, que Ateneo desprecia “aquellos que no pueden ver las diferencias específicas” —él dice *kat' eîdos* o literalmente “según el modelo” —“pero simplemente se ocupan de la mayor o menor altura sonora, y llaman armonía un Hipermixolidia e incluso después a otra secuencia más alta que aquella”²⁵.

Lo que Ateneo quería significar es simplemente esto: la Hipermixolidia, teniendo un sostenido y no siendo otro que un duplicado de la Hipodórica en la octava alta, era del punto de vista de la estructura modal, por completo inútil y atestiguaba solamente la desintegración modal. El testimonio de Ateneo no es el único: Tolomeo también indica la Hipermixolidia y Plutarco refiere que en Argos la ley prohibía la *paramixolodiázein* —una palabra que nosotros más torpemente habríamos circunscrito al “no andar más allá de la clave mixolidia”. Estos hombres habrían olvidado que el Hipermixolidio, el cual en apariencia duplicaba al Hipodórico, era en realidad un modo plagal Frigio, mientras el Hipodórico era un Dórico auténtico.

En el final de la antigüedad, el resumen de Boecio sobre teoría griega no hacía tantas menciones de modos.

VIII. El ethos

“Una armonía debe tener un carácter o sentimiento”, *eidos éthous è páthous*. Así termina Ateneo el fragmento citado al final del capítulo anterior.

El famoso término *ethos* denota la potencia emocional de las melodías unidas a sus escalas. Aristóteles dice en su *Metafísica* 8:5, que “las escalas musicales difieren esencialmente la una de la otra y que aquellos que las escuchan son diferentemente sensibles a una o a otra. Alguna hace a los hombres tristes y penosos, como la tan mencionada Mixolidia, otras debilitan la mente como las armonías fuera de regla (*aneiménas*), y otras producen un modesto y sereno temperamento, el cual parece ser el singular efecto de la Dórica: la Frigia inspira entusiasmo”.

¿Qué cosa da exactamente a una escala su potencia emocional? ¿Qué cosa hace a la Dórica viril y belicosa, a la Hipolidia majestuosa y firme, a la Mixolidia patética y lamentable, a la Frigia agitada, a la Hipofrigia activa, a la Lidia lúgubre y a la Hipolidia libre y voluptuosa? Los autores racionalistas del siglo XIX no resolvieron este problema. Ellos consideraban el dórico, el frigio y el lidio como tetracordos modales, y como pueden entender, eran incapaces de encontrar alguna relación entre la emoción humana y la disposición de un semitono entre los tonos enteros. Si no fuera por la gran consideración de la que gozaba el *ethos* en los tiempos de Platón y Aristóteles estos habrían sonreído como más de un estudioso griego habrá hecho en su propio tiempo.

Un progreso real fue cuando se puso en consideración las alturas del sonido antes que las disposiciones modales.

La altura era sin duda un elemento indispensable para crear el *ethos*. El problema del Pseudo-Aristóteles 19:49 explícitamente llama a una nota baja “mórbida y tranquila, y a una nota alta, excitante”. La prueba más directa de la potencia emocional del grado de altura es la declaración de Tolomeo de que la misma melodía tiene un efecto excitante en las escalas más altas y un efecto deprimente en las notas más bajas, porque una nota alta alarga el ánimo, mientras una baja lo extingue. Por eso las escalas en el centro cercano a la dórica pueden ser comparadas con estáticos y ordenados estados del alma, mientras las escalas más altas cercanas a la mixolidia pueden compararse con estados

agitados y estimulantes y las escalas más bajas cercanas a la hipodórica con las disposiciones más libres y débiles”²⁶.

Aristides Quintiliano quería obviamente significar esta antítesis de bajo, medio y alto, cuando en su capítulo sobre “el arte de componer melodías” (*melopoía*), contraponen tres especies de melodías: *hýpatoid*, *mésoid*, *nétoid*, que, según lo que él afirma, coinciden con los tres *tropoi* o estilos melódicos: el trágico, el ditirámico, el nómico. El dr. Schäfke, comentarista y editor de Aristides, está en un error cuando relaciona las tres especies con las escalas hipomedias y altas: melodías y no escalas están en juego. No obstante sus escalas éstas son netoides, mesoides o hipatoides, cuando sus zonas prevalentes son cercanas a la *nētē* tética o a la *mesē* o a la *hypatē*.

Nuestros análisis de las piezas que han sobrevivido demuestran claramente que los tres Himnos de Mesómedes son todos mixolidios, dos tienen su tensión sobre las notas *do'* y *mi'*; porque *mi'* y la *nētē* tética, son sin duda alguna *netoide*. El Himno a las Musas, al contrario, tiene la acentuación sobre *do'* y *la*, en el cual el último es la *mesē* tética, y es precisamente mesoide, aunque pertenezca a la misma escala y modo de los otros dos Himnos. Otros ejemplos netoides son: el himno Hipermixolidio y la pieza Lidia de Bellermand; ejemplos mesoides, el Epitafio frigio de Seikilos y el *Estásimo* Mixolidio de Eurípides. No hay melodías hipatoides entre las que quedan.

* * *

Las tres regiones de la altura, la alta, la media, la baja y sus cualidades éticas fueron objeto de particular atención también en la música islámica, y por lo tanto podemos estar seguros que cierto es el significado de los pasajes citados por los problemas de Pseudo-Aristóteles y de Tolomeo. De todos modos, las regiones de la altura no son las únicas cualidades características de los modelos melódicos orientales. Son también (a) las distancias usadas –cuartos de tono, semitonos, etc; (b) las disposiciones y secuencias; (c) si la escala aparece en una altura media o es transportada arriba y abajo una cuarta, una quinta, o una octava; (d) ciertos giros melódicos; y (e) el tiempo y la movilidad. Como último lineamiento, el *maqām Rāst* es ejecutado siempre en un tiempo moderado sin pequeños valores de ritmo ni ornamentaciones. El *maqām Mahur*, “el trotador”, que prácticamente tiene la misma escala del *Rāst* es mucho más fuerte.

Las *rāgas* o modelos melódicos indios son análogamente caracterizados por sus notas iniciales, finales y centrales, por sus escalas modales y *por sus notas omitidas*.

Lo que –cosa muy notable – es una reminiscencia de la *petteía* o “peón” o “ajedrez” de los griegos, una rama de su arte de composición que por analogía con estos juegos enseñaba como evitar o como tocar ciertas notas, cuantas veces debía cada una ser usada, cual era apta para comenzar y cual para finalizar. Y Aristides Quintiliano que menciona esta rama de aprendizaje²⁷, agrega: “Esto delinea el carácter”.

Ahora, finalmente alcanzamos una base sólida. El carácter de una melodía dependía de la cooperación de cierto número de cualidades que los músicos orientales conocían como lineamientos característicos de sus *maqamāt* o de sus *rāgas*. Sin embargo ningún simple lineamiento bastaba para dar el carácter o la estructura modal o el grado de la altura o la caracterización astrológica²⁸. El problema del carácter de la música griega es mucho más complejo de cuanto los precedentes autores nos han dado a entender. Pero podemos afirmar que la cuestión del grado de la altura haya sido más complicada en la música griega, con su único dualismo de *thesis* y *dynamis* que cuanto no fue sido en la música oriental.

Alto y bajo en su más simple y absoluto significado parecen elementos irrelevantes frente al hecho de que todas las escalas griegas, a despecho de sus extensiones teóricas, eran recortadas en los dos extremos para ser adaptadas al mejor registro de voces e instrumentos: tres piezas de las conservadas corren de *fa'* a *fa*: el Papiro de Oxirrinco, la breve melodía instrumental de Bellermand y el Himno al Sol; en tanto uno de estos es Hipolidio, uno Lidio y el tercero Mixolidio.

“Alto” y “bajo” perceptibles en las escalas teóricas, pero imperceptibles en la propia melodía, deben haber significado alguna cosa distinta de la extensión, y es probable que alguna cosa que los griegos mismos hallaban difícil de explicar o describir –de otro modo habrían sido más explícitos.

La solución no puede ser dada fuera de nuestra propia experiencia sobre el grado de la altura, sino más bien de los puntos esenciales que distinguen la moderna coordinación de las escalas de aquellas griegas. Nuestra música occidental (a) no tiene líneas limitantes entre el alto y el bajo, y (b) las alturas sonoras (las notas en otros términos) se siguen la una de la otra a igual distancia sin ser organizadas en un cuerpo unitario. Al contrario, en Grecia la *mesē* dórica inmutablemente separa el alto del bajo, y, en las relaciones de *thesis* y *dynamis*, esta misma nota, inmóvil centro de gravedad, cualquiera que sea la tónica, une las tonalidades la una con la otra en una perspectiva que hace evidente sus distancias características. Sin embargo no fue la distancia de la extensión, sino las distancias de la *mesē* tética a la *mesē* dinámica, las que dieron a las melodías griegas sus tensiones musicales, y por lo tanto, nerviosa.

Pero en realidad, no todas las piezas conservadas gravitan hacia los dos centros: el Papiro de Oxirrinco no tiene centro tético y el Epitafio de Seikilos no tiene centro dinámico. Además, esto es más una confirmación que una contradicción, la teoría del *ethos* o carácter perteneciente al periodo clásico, no se conocía en los tiempos preclásicos, y fue ridiculizada en los siglos después de Cristo. De manera similar, las escalas como tales, es decir, como *dynamis*, no fueron consideradas en los tiempos preclásicos, y los modos, es decir la *thesis*, fueron desintegradas en la época post-clásica.

Las dos fuerzas opuestas coincidían cronológicamente, y es probable que fueran también relacionadas entre ellas. Esto debe resultar en la presunción de que el *ethos* se basa sobre la unidad de escala y modo, de *dynamis* y *thesis*.

Las dos piezas que son excepción presentan estilos en las que falta esta unidad: el Papiro de Oxirrinco, puramente dinámico, es notorio por ser el último, y el Skolio, puramente tético, puede haber sido escrito en un espíritu primitivo, cualquiera que haya sido su época, ya que las canciones populares seguían un estilo ya olvidado por los sofisticados compositores. El Papiro de Oxirrinco, un himno paleocristiano, no era precisamente “libre y voluptuoso”, a pesar de la escala y el modo Hipolidio, y el Epitafio de Seikilos era más bien melancólico que “agitado y báquico”, como una melodía Frigia debía ser. Estas piezas monofocales y privadas de la tensión entre dos *focos*, desafían la teoría del *ethos*, y en vez, reafirman nuestra hipótesis de que el *ethos* era una cualidad de las melodías bifocales.

El preciso modo en que las tensiones entre las dos gravitaciones influyesen el pensamiento de los griegos está fuera de nuestra comprensión. ¿Pero podemos esperar comprender el *ethos* en la antigua música griega un poco mejor que como comprendemos las definiciones que los hindús y los árabes dan de las modernas *rāgas* y del moderno *maqamât*?

Considerando la perfecta analogía entre el *ethos* griego y las cualidades específicas de la *rāga* india y del *maqamât* árabe la falta de un término helénico correspondiente no es normal y es sospechoso. ¿Pero es esto menos sorprendente que el hecho de que sin discriminación los griegos usaban tres o cuatro términos diferentes para la escala, así que Plutarco podía hablar con tal impaciencia de los “tonos, tropos o armonías, o como diablos quieran llamarles”? Después de todo no hay una correspondencia absoluta como para dar lugar al sinónimo; los términos confusos de una época más tardía debían, originalmente, haber servido para diferentes nociones.

Si alguno de los tres términos de Plutarco tuvo en los primeros tiempos el significado especial de modelo en el sentido indio o árabe, este debía haber sido *harmonia*, ya que esta palabra, y nunca *tonos* o *tropos*, está relacionada con la sustancia del *ethos*. Ateneo insiste sobre el *ethos* y el *pathos* que tiene una verdadera *harmonia* y Plutarco habla de una armonía “llena de lágrimas”, *threnodiké*.

Esto puede dar luz a la oscura descripción de Plutarco respecto a la composición *Nomos Athenâs*, en el que el primer movimiento es llamado *arché* o *anápeira*, y el movimiento principal *harmonia*. Para Rudolph Wesrphal este título era tan incomprensible que terminó –una vez más – de tomarlo por un error del copista y en la traducción dejó la palabra con puntitos de evasión. Al contrario, a quién esté familiarizado con la música oriental, el pasaje refiere el principio formal conservado en la música india hasta nuestros días. En el capítulo V de la India, he explicado la doble forma en la música artística que

cuidadosamente mantiene el equilibrio entre libertad y ley: “La primera (*arché*) parte, *ālāpa*, es una introducción improvisada en la cual el cantante repite las características esenciales de la *rāga* que canta, su escala, las notas acentuadas, los ornamentos apropiados; sea para su propio beneficio, como para facilitar la comprensión de los oyentes”. Este es el significado exacto de *anápeira*: “práctica, examen”. Y la parte que sigue a la *ālāpa* es simplemente llamada *ragā* de la misma forma que la parte que sigue a la *anápeira* simplemente se llama *harmonia*.

IX. Salud y educación

Aristóteles en un largo párrafo sobre música en su *Política*, acepta la división de las melodías según su ethos, asignando a cada clase su especial *harmonia*. Pero oponiéndose a principios no liberales, él agrega que no se debe juzgar su valor por puntos de vista preconcebidos; la música debe ser estudiada con la intención de (a) educación (b) purificación y (c) goce intelectual, distracción y recreación. “Algunas personas”, continúa, “caen en un frenesí religioso y les vemos liberarse con el uso de melodías místicas, las cuales llevan curas y purificaciones al alma”. Justo aquí estamos en el centro de lo que los griegos llamaban *katharsis* o curación por medio de la purificación. Aristóteles dice en la *Política* 8:1340b, 8 que las personas insanamente transportadas por el “entusiasmo” “escuchan las entusiastas melodías que intoxican sus almas y son vueltos atrás una y otra vez en sí mismos, así la catarsis tiene exactamente el lugar de una cura médica”.

Werner y Sonne llamaron a esto un “tratamiento fundamentalmente omeopático”²⁹. Por otra parte el tratamiento alopático busca aliviar a los maniáticos haciendo “sobre sus desorganizadas almas la impresión de la magia numérica y del orden cósmico, y por lo tanto, en cierto sentido concordándolo a las proporciones del universo”³⁰.

La cura de los males corporales es menos mencionada, aunque no fueron del todo insólitas. Ateneo declara expresamente que las “personas sujetas a la ciática debían ser liberadas de sus ataques si uno tocaba la flauta en la armonía frigia sobre la parte doliente”³¹. Ni debemos olvidar que los himnos fueron en origen un encantamiento contra males y muerte.

La intoxicación y la cura por medio de la música se encuentran entre los numerosos residuos de primitivismo de la vida espiritual de los griegos. El doble poder de la música de calmar como de agitar el pensamiento, era entendido, en el periodo clásico de la civilización helena, como elemento capaz de influir en las cualidades morales de la nación.

Esta reforzaba o debilitaba el carácter, creaba el bien y el mal, el orden y la anarquía, la paz y la inquietud. En el siglo IX a.C. el músico Talete fue designado para asistir a Licurgo, el legislador espartano; durante la guerra civil el oráculo délfico aconsejó llamar al compositor Terpandro para poder pacificar la ciudad; en Atenas, Platón exhortaba a los tutores de su estado ideal a fundar la república sobre la música.

Estas ideas no eran del todo helénicas; habían existido en China y en Egipto antes de llegar a Grecia. Pero era una característica griega (aunque egipcia en sus inicios) el organizarlas en un sistema pedagógico. Para Platón, la práctica de la música era educacional, *paideía*. Y por lo tanto el entrenamiento musical, vocal e instrumental debía ser obligatorio, y lo fue a larga escala: cada ciudadano de Arcadia fue obligado a estudiar música desde la primer infancia a los treinta años; la música tenía preferencia sobre la gramática en las escuelas espartanas, y hasta el final un poeta como Luciano todavía reclamaba que la música debía ser primera materia en la educación, y la aritmética solamente la segunda. Sobre la idea de preferir la música como objeto educativo, Platón ciertamente la dedujo de autoridades más antiguas.

En el siglo V a.C. Herodoto refiere que los niños egipcios no tenían permitido aprender música a la ciega; solo la buena música estaba permitida y eran los sacerdotes los que decidían cual era la buena música. En el mismo orden de ideas los niños griegos comenzaban por los Himnos más antiguos y en algunos casos llegaban hasta la música contemporánea; las melodías cacofónicas eran evitadas, mientras que las aptas para templar el carácter tenían predominancia.

En la *Política* (8:6) Aristóteles da una clara idea de la orientación del pensamiento en sus tiempos:

“Y ahora nosotros debemos decidir la cuestión ya propuesta, de que si los niños deben o no deben aprender solos a cantar y tocar. Es evidente que se opera una considerable diferencia en el carácter con la práctica real de la música. Es difícil, si no imposible, para aquellos que no interpretan música, ser buenos jueces de las interpretaciones de otros. Por otra parte los niños deben tener alguna cosa que hacer, y las sonajas de Arquitas, que el pueblo daba a los niños para divertirlos y para impedir que rompieran alguna cosa de la casa, era una invención grandiosa para un pequeño que no quiere estar quieto. La sonaja es un juguete adaptado a la mente infantil, y la educación musical es una sonaja o juego para los niños de edad mayor. Por lo tanto nosotros concluimos que deben ser instruidos en música de tal manera que se vuelvan no solamente estudiosos teóricos, sino también intérpretes.

“La cuestión de que sea o no sea adecuada para las diferentes edades puede ser fácilmente respondida, ni hay alguna dificultad para refutar a quien afirme que el estudio de la música es vulgar.

“Respondemos: en primer lugar que los presuntos jueces deben ser también intérpretes, y que deben comenzar a tener práctica pronto, porque cuando son viejos debe ser evitada su ejecución; deben además haber aprendido a estimar que cosa es buena gracias a la sabiduría que adquirieron durante su juventud. En segundo lugar el hecho de llevar a cosas vulgares atribuidos a la música es una cuestión (de grado) que esperamos no tener dificultad de disolver, cuando hemos considerado en que medida los hombres libres que han sido educados en las virtudes políticas deben perseguir el arte, cuales melodías y cuales ritmos son convenientes para usar y cuales instrumentos deben ser usados para enseñar a tocar, porque también el instrumento hace diferencia. La respuesta a las objeciones pende sobre estas diferencias; por eso es muy posible que ciertos métodos de enseñanza tengan en verdad un efecto degradante. Por lo tanto es evidente que la enseñanza de la música no debe impedir los asuntos de los años maduros, ni degradar el cuerpo o hacerlo inadecuado a oficios civiles y al servicio militar, tanto para las primeras prácticas, como para los estudios más tardíos.

“La medida justa será alcanzada si los estudiantes de música se satisfacen de las capacidades suficientes para poder sostener las competencias profesionales y no buscan las maravillas fantásticas de los intérpretes que están ahora de moda en algunas competencias y que por eso son pasados en los estudios. Dejando que los jóvenes prosigan sus estudios, hasta que sean capaces de sentir delicia en las melodías y los ritmos y no solo en aquella parte común de la música en la que cualquier esclavo o niño o incluso animal halla diversión”.

Los vasos pintados dan una idea de la enseñanza de la música griega: en especial el bellissimo vaso de Duris, excavado en Creta y conservado en el Museo de Berlín.

El maestro esta sentado sobre una silla: frente a él, el alumno mira como toca. En una lección de canto el joven esta de pie en una actitud de pleno respeto, mientras el maestro da la entonación en un instrumento de aliento de doble caña: en una lección de lira, el alumno está sentado y toca con el maestro, leyendo de las manos de éste último en la manera usual en que todos los músicos orientales y populares, que no aprendían de la música escrita. Hay razones para creer que el maestro acompañaba con un simple unísono; Platón pensaba que para un curso normal de tres años, de un niño de nueve a doce años, un acompañamiento en contrapunto debía ser cosa demasiado complicada.

¿Pero podía existir el contrapunto en la antigua Grecia?

X. Contrapunto?

El problema de que si los griegos habían tenido algo similar al contrapunto o armonía ha sido discutido fieramente –si de discusiones puede hablarse– y el lector tiene buenas razones para maravillarse del espíritu con que ambos partidos han dado pruebas.

La ciencia, después de todo, tiene interés en hallar la verdad más que de introducir opiniones preconcebidas y a difamar el carácter contrario³².

No conocemos hechos capaces de proveer una comparación útil: las formas polifónicas de los primitivos y aquellas del antiguo Oriente. No se puede responder a esta cuestión con la mente vuelta a fugas y a acordes de dominante.

Pero aún así, muchos testimonios en los textos griegos permaneces ambiguos. El único hecho innegable es negativo: los griegos no tenían polifonía vocal excepto las octavas paralelas usadas por necesidad en el canto donde cooperaban voces agudas y bajas en un coro³³.

Las cosas eran muy diferentes en el acompañamiento de piezas vocales y en la pura música instrumental.

El acompañamiento preclásico era simple, y todas las tentativas de hallar rastros de armonía en aquel periodo en un pasaje de Aristóxeno³⁴ fueron fallidas. La única conclusión posible es que Olimpo y Terpandro, los legendarios patriarcas de la música griega, tocaban en el acompañamiento notas que omitieron en las melodías (lo que concuerda también con el fragmento de Eurípides, ejemplo 75). No sabemos que tan estrechamente el instrumento seguía a la voz; pero sabemos que el unísono riguroso, que muchos autores modernos lo han afirmado para los tiempos preclásicos, está fuera de cuestión. La unión no es usual ni siquiera natural: en ningún lugar del mundo primitivo u oriental existe tal práctica. El rol de los instrumentos está a menudo relegado a duras penas a la repercusión de la nota principal, a la agregación de un breve motivo *ostinato* para tocar “heterofónicamente”, o sea, en nuestros términos, interpretar la misma melodía según los gestos personales, las capacidades de los músicos y las condiciones especiales de sus instrumentos sin cuidado “al carácter consonante, o al menos obstaculizada por sus choques”.

El término *heterofonía* ha sido tomado de raíces griegas. Pero desafortunadamente parece haber tenido un significado totalmente diferente que el que le damos hoy. Platón lo usa en sus leyes: un maestro de música, dice, que prepara a los niños de nueve a doce años, debe simplemente duplicar sobre su lira la melodía que el alumno toca y dar la respuesta musical de la “heterofonía”, y no ya contraponiendo largos intervalos restringidos para aquellos, notas altas o bajas, lentitud o velocidad. Algunos estudiosos firmes en contrariar la idea de la polifonía griega, no han recatado en insistir que, lejos de tener cualquier rastro de polifonía, este pasaje claramente la testifica como explicación heterofónica (en el significado que la moderna terminología da a esta palabra). Yo no coincido con sus opiniones. Quienquiera que practique la heterofonía lleva las dos líneas melódicas por igual “sin cuidado al carácter consonante, o al menos obstaculizada por sus choques”. Platón al contrario insiste sobre su diferencia; el acompañamiento que él tiene en mente es diferente en intervalos, alturas, ritmos y número de notas; y varios intervalos “sinfónicos” y “antifónicos” (cualquier cosa que estos términos significasen) son expresados como tales³⁵. Muchos años más tarde, probablemente en el primer siglo d.C., el libro del Pseudo-Aristóteles *Peri kósmou* también mantiene las mismas diferencias. “La música combina notas altas y notas bajas, largas y cortas en distintas partes de voz (*phonâs*) hasta alcanzar una armonía”³⁶. Imposible hallar una descripción mas clara de aquello que nosotros llamamos un contrapunto mixto a dos partes.

Estas composiciones no tenían siempre la debida claridad. Ateneo 14:618 advierte a un músico de aliento: “En cualquier forma ustedes y esta joven continúan con esta pieza... sea que lo toquen juntos, o

A primera vista, el segundo acento parece destruir al primero; de hecho deben de, al recitar el verso, obedecer al metro poético y olvidar los acentos naturales de las palabras. Pero esto es también un error. Las antiguas recitaciones, cantadas o habladas, hacían justicia a ambos acentos; el metro poético formaba el ritmo, y el acento de las palabras influenciaba sus alturas.

Los tres acentos –agudo, grave y circunflejo – eran símbolos de las inflexiones sonoras, que, como en el sánscrito y en el chino, eran esenciales en la antigua lengua griega, y ayudaban a indicar alto, medio, bajo, y sonido ascendente, descendente y estático.

Estas inflexiones eran respetadas a menos que interfirieran en condiciones puramente melódicas. El agudo era producido a menudo con una nota más alta: en los primeros versos del Himno al Sol, por ejemplo, doce de los dieciséis agudos son marcados por una elevación sonora. Las excepciones fácilmente se explican: en el mismo himno la sílaba acentuada de la palabra *agallómenos* es más baja, en vez que más alta, porque el compositor deseaba asimilar esta porción de la melodía con la precedente *ichnessi diókeis*.

ESEMPIO 84. INNO A ELIO



En el Epitafio de Seikilos, el acento circunflejo es – con una excepción – representado con la ligadura de una tercera descendente que se llama *svarita* en el canto védico.

Sin embargo hay piezas en las que el acento mélico del lenguaje es más o menos olvidado. La música griega conserva la eterna diferencia entre música logogénica y melogénica, entre melodías sometidas al lenguaje natural y melodías que no tienen vínculos con el texto. Donde al menos se ha respetado el acento agudo, el músico occidental es tentado a marcarlo con golpes de compás, pero a menudo cae sobre el golpe “in levare” o sobre la nota breve después de un punto sin acento, o incluso secundario, en nuestra música. Pero en Grecia, la nota producía un acento verdadero, y no podía ser secundario. En consecuencia, tales melodías debían haber tenido una delicada flexibilidad de ritmo que obedecía a los acentos mélicos y a los acentos métricos.







Los acentos métricos en la poesía y en la melodía seguían el llamado principio cuantitativo; estos señalaban sílabas o notas largas entre las cortas, no el golpe fuerte entre golpes leves.

La nota corta o *brevis* –que nosotros hacemos con un octavo en la moderna notación – era la unidad de tiempo o *chrónos prôtos*. Los griegos definían este “primer tiempo” como un átomo final, el cual no podía ser dividido ni mediante una sílaba, ni por una nota, ni por un gesto. La *longa* (sílaba, no valor rítmico) medía dos breves o una nota de un cuarto, excepto al final del verso donde requería la duración de un pie entero.





Se consideraba que los pies tuvieran cada uno dos fases (iguales o desiguales) no unidad de tiempo – eran clasificados en cuatro grupos según la razón numérica de la extensión de las dos fases, 1:1, 2:1, 3:2 o 4:3. Los griegos se daban cuenta muy bien que las razones rítmicas coincidían con las razones armónicas del unísono, octava, quinta y cuarta; de hecho Dioniso de Halicarnaso (primer siglo a.C.) declara explícitamente que ritmo y armonía eran en esencia una única realidad.

Los cuatro grupos eran:


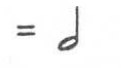
A. *Isa* pies “iguales” o dáctilos –nuestra medida de dos tiempos iguales:

1. <i>Proceleusmatico</i> o Pírrico		2/8
2. <i>Proceleusmatico</i> , doble		4/8
3. <i>Anapesto</i> (nuestro dáctilo)		2/4
4. <i>Anapesto</i>		2/4
5. <i>Espondeo</i>		2/4
6. <i>Espondeo</i> , doble		2/2

B. *Diplasia*, “dobles” o yámbicos, en la que una parte de la medida era el doble de la otra, o sea 2 + 1 ó 1 + 2 correspondiente a nuestras medidas de tres tiempos:

1. <i>Yambo</i>		3/8
2. <i>Troqueo</i>		3/8
3. <i>Orthios</i>		3/2
4. <i>Troqueo semantos</i>		3/2

C. *Hemiolia*, pies de uno y medio o peónicos, en los cuales los dos tiempos eran como tres a dos, correspondientes a los nuevos compases de cinco tiempos:

1. <i>Peonico diàgyros</i> o peonico descendente	= 	5/8
2. <i>Peonico epíbatos</i> o peonico ascendente	= 	5/4

D. *Epítrita*, “de cuatro tercios” en la que cada parte estaba como cuatro a tres de la otra, que corresponde a nuestras medidas de siete.

Sin embargo estos ritmos eran muy raros. Los dos tiempos de todos estos pies eran llamados *arsis* y (por Aristóximo) *basis*, o (más tarde) *thesis*. El término *arsis* significa elevamiento, y *basis* o *thesis* disminución del tiempo –regulados por la mano o por los pies; en nuestros términos: in levare e in battere. En los grupos de B a D el tiempo breve está en levare: en los dáctilos y en los anapestos las dos breves están en levare, en los proceleusmáticos y en los espondeos el primer tiempo está usualmente en battere.

Se podían hacer combinaciones en todos los tipos de pies. Había la unidad de dos pies o dípode, como por ejemplo:



O bien el bacchio que consistía en un yambo y un troqueo o viceversa, de un troqueo y un yambo:



A estos dípodos les eran asignados dos tiempos: arsi-tesi en los primeros dos ejemplos, tesi-arsi en el último.

Los trípodos eran combinaciones de tres distintos pies, como un pirriquoio más un yambo más troqueo



Los tetrapodes eran combinaciones de cuatro pies, como yambo más pirriquoio más yambo más troqueo:



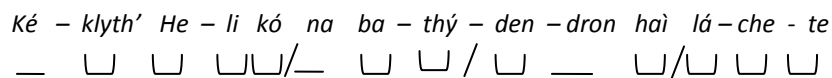
Los trípodos y tetrapodes eran *prosodiakoi* o ritmos de marcha para procesiones solemnes, que en nuestra civilización están reducidos a ritmos pobres en 4/4: izquierda, derecha, izquierda, derecha. Nada puede ilustrar mejor la riqueza de los ritmos griegos.

Tal riqueza era posible solo en un país donde la *mousiké* incluía poesía y baile y deducía su movimiento no de inanimados golpes rítmicos, si no de la palabra viva y del expresivo gesto de miembros bien adiestrados.

* * *

Los ritmos dactílico, yámbico, peonico son representados en los restos de la música griega. Los anapestos de los himnos a Helio y a la Némesis y los fragmentos del Cairo y de Berlín son dactílicos. Bellermann erró cuando transcribió los primeros dos himnos con un tiempo de seis octavos; los anapestos requieren un compás en dos o en cuatro.

El Himno a las Musas es yámbico y ha sido traducido correctamente en un tiempo de tres octavos. El extraño ritmo peonico está registrado en los dos Himnos Delficos:



Desafortunadamente la mayor parte de los estudiosos han conocido los dos himnos en la imperdonable transcripción de Hugo Riemann que fue tan insipiente al dejar perder el tiempo en cinco, para producir la melodía “considerablemente más simple y más convincente”. El lector debe olvidar esta ofensa al genio de la música helénica y restablecer la maravillosa ligereza de cinco tiempos.

El tiempo también era bastante importante para cualificar formas sin palabras como el *nomos* instrumental. Uno era llamado *nómos trochaíos* y otro *nómos órthios*. Por regla el metro no cambiaba durante una pieza. Se ha dicho explícitamente que el *nómos* Pítico de Sakadas tiene un movimiento yámbico, uno dactílico, uno espondeico y uno crético, o sea peónico, que el *nómos Athenâs* tenía un fuerte efecto sobre el auditorio porque del *paiòn epíbatos* inicial se modulaba al metro trochaico. Por lo tanto este debía haber sido de las excepciones.

* * *

Frente al metro cuantitativo estaba el *tempo* “cualitativo” con la alternancia de tiempos débiles y fuertes y con sus libres subdivisiones. Esta era la forma natural del ritmo instrumental. Cicerón habla de golpes rítmicos característicos de la música para instrumentos de aliento. Por otra parte si la práctica vocal fuese capaz o inclinada a ignorar el tiempo en su metro es más que dudoso. También en poesía la unidad métrica era llamada un pie de verso, lo que, como todas las metáforas, debía haber correspondido originalmente a una realidad. En Grecia, acostumbrados a concebir poesía, melodía y danza en el más vasto sentido como *una mousiké*, no podemos prohibir al cuerpo y al ritmo de la interferencia con el metro.

Los maestros del coro usaban los pies para marcar el tiempo. Al contrario, en el palcoscenico ellos acrecentaban la fuerza del *in battere* con una gruesa sandalia de madera, el *kroupalon*, en la cual dos castañuelas en medio eran amarradas a los tobillos y batían juntos con un estruendo ensordecedor. El contraste entre el ruidoso *in battere* o *thesis* y el silencioso *arsis* o *en levare*, era tan fuerte –incluso sin la estruendosa sandalia – que una distinción cualitativa era inevitable.

Pero esto no era el resultado esencial. Sobre todo cada golpe rítmico conducía inmediatamente a concebir el golpe en sí como una unidad de tiempo, *chrónos prôtos*, y a unir dos, tres ó más de estas unidades en grupos organizados de medidas y a subdividir en razones que el oído del hombre aceptaba como rítmicos.

Los griegos afirmaban que una serie de diez golpes no podían ser rítmicamente dividida en uno más nueve, o bien dos más ocho, o tres más siete. Al contrario, cuatro más seis podía ser admisible como *hemiolía* en la razón 2:3, y también cinco más cinco, como *Isa* en la razón 1:1. Tres más siete eran aceptados dividiendo el siete en tres y cuatro, así que diez golpes podían organizarse en tres más tres más cuatro en todas sus permutaciones.

No solo las permutaciones eran concedidas; si no que dos o tres golpes podían ponerse juntos para formar notas largas. En esencia esto no es otro que el *tālā* indio, la asimétrica combinación de metro y tiempo.

Un periodo de tres más dos más dos es exactamente el *tālā tripata*. Y también el destacar el tiempo debía ser parecido. La descripción del orador Fabio Quintiliano sobre destacar el tiempo con los pies y con los dedos –no las manos – recuerda la complicada gesticulación de los dedos que usaban los antiguos cantantes hindús; y la *dhruva* hindú, el chasquido del pulgar, aparece en la cuarta oda de Horacio en la que invitaba a niños y jóvenes a obedecer al metro lesbio y al chasquido de los pulgares.

* * *

Dos ejemplos ilustran la diferencia entre metro y tiempo en el ritmo griego. El Himno a Helios es rigurosamente anapéstico: breve-breve-larga-breve-breve-larga, y típicamente métrico en el ritmo (ejemplo 73). El Epitafio de Seikilos, al contrario es antimétrico (ejemplo 79); de hecho tiene cuatro versos, pero de forma totalmente irregular. El primero tiene cinco, el segundo siete, el tercero ocho, y el cuarto nueve sílabas. Pero el compositor, dando preferencia a un modelo regular musical, subordinó los pies métricos a las melodías que tenía en mente. A cada verso le eran asignados doce golpes, los cuales permitían incluso al verso más largo, extender las dos últimas sílabas, y mientras este último era silábico, los otros versos, más cortos, requerían de ligaduras para contener a todos los doce golpes. El metro en sí fue destruido: en las primeras tres palabras –*hóson zes phainou* – a la sílaba métricamente breve *phai* les eran dada tres unidades y a la sílaba métricamente larga *ho* solamente una.

Los hindús llamaban a un tal ritmo una *tālā* y en el caso en cuestión *tālā Rúpaka*.

Cantantes e intérpretes no eran tenidos a interpretar la intención aritmética del compositor. Por eso él agregaba algunos signos, los cuales resultaban inútiles cuando seguían metros poéticos: una línea horizontal sobre la nota indicaba dos unidades, o sea una *longa*, ordinaria, un ángulo **L**, tres, **▣**, cuatro y **▣▣**, cinco unidades. Un ángulo agudo hacia arriba marcaba un reposo y correspondía, cuando estaba solo, a la unidad de tiempo; pausas más largas requerían sus propios símbolos entre aquellos y los ahora

revistados. La pausa angular Λ estaba por la letra griega *lamda*, la inicial de *leimma* “el sobrante”. Esta fue alguna vez sustituida por un arco \frown .

No hay que olvidar la importancia de los signos para las pausas. No había pausas en la poesía o en una melodía regulada por versos. Un verso podía tener una cesura, pero era un simple respiro para subrayar la intensidad. Un holgado silencio podía separar los versos, pero la discontinuidad era irracional y no compatible: el metro corría de la primera a la última sílaba del verso; el espacio que seguía era amétrico, más bien antimétrico.

Por el contrario una pausa musical era racional y pensada como una parte de la medida: aunque por sí misma imperceptible, era el elemento que correspondía a un golpe y entretenía la atención del oyente.

* * *

El tiempo variaba inevitablemente, hasta cierto punto era inseparable del temperamento del intérprete, del particular espíritu de la pieza y de las circunstancias. Pero no era vital como en nuestra música, y por lo tanto no calculado exactamente.

Los cambios de velocidad venían con movimientos en extremo contrastantes: el tiempo rápido era agitado y el tiempo lento era afeminado y pasivo. El *chrónos prôtos* debía dar un tiempo constantemente moderado y las variaciones necesarias en el “tempo” que consistía simplemente en escoger pies métricos constituidos por un adecuado número de unidades de tiempo: un doble espondeo era dos veces más lento que un simple espondeo, y un *órhios* resultaba cuatro veces más largo que la forma reducida llamada yambo⁴⁰.

Por lo tanto no es de maravillarnos que Plutarco no haya mencionado el tiempo cuando enumera las tres impresiones producidas al mismo tiempo sobre el oído: una por el sonido, emitido como grave o agudo; otra por la cantidad del mismo sonido, largo o breve; y la tercera por la sílaba o la letra pronunciada⁴¹.

Otro medio de expresión, tan esencial en nuestra música moderna, no es mencionado por Plutarco ni por los otros autores; el contraste de *forte* y *piano*. Con toda probabilidad los griegos no hacían un uso consiente de los varios grados de fuerza más allá de las sugerencias fisiológicas de alto y bajo, de vigor y debilidad.

XII. Forma

Las formas de la música griega eluden definiciones y descripciones. Las piezas sobrevivientes en gran parte fragmentadas, no permiten análisis estructurales y las fuentes literarias indican simples nombres o, en la mejor de las hipótesis, pocos trazos característicos sin dar un cuadro lo suficientemente claro.

Además las formas musicales no habrían podido permanecer intactas con los cambios de gusto y con las circunstancias que van de la emigración dórica a la decadencia del imperio romano. De otra manera Platón no habría lamentado en las *Leyes* que en los buenos tiempos antiguos, cuando las formas musicales fueron clasificadas y fijadas “estaba prohibido meter una especie de palabras en un tipo de entonación diferente... pero más tarde, con el paso del tiempo, fueron surgidos, conduciendo hacia una antimusical ilegalidad, poetas que, aunque dotados de naturaleza poética, ignoraban que cosa era justa y legal en música; y que siendo frenéticos, y deplorablemente poseídos por un espíritu hedonista, mezclaban cantos fúnebres con himnos, e himnos con ditirambos..... cada especie de música con una de otra especie”. Nosotros podemos agregar: “Y hacían bien”. Después de todo, las evoluciones de las

formas musicales es una historia de mezcolanza y confusión creativa. Sin estos continuos reagrupamientos no habríamos podido tener óperas de Monteverdi, o las Pasiones de Bach o los cuartetos de Beethoven. Y puede ser que de aquellos himnos que Platón, el incorregible reaccionario, deseaba proteger de la contaminación no existiese siquiera uno.

* * *

El canto coral, el rasgo más relevante de la música griega, no era indígena de la Hélade, los invasores dóricos la habían encontrado en la antigua civilización de Creta, de la cual se apropiaron. No sabemos hasta que punto mantenían la asociación cretense entre canto y baile; los *Hyporchémata*, eran pedazos en los cuales, según la frase de Ateneo “el coro cantando danzaba”. Pero no conocemos la intención exacta de este término y en cada caso la definición implica que hubiese también coros que no danzaban. El favor democrático para el canto coral se extendía de Esparta a todos los griegos. Hombres y mujeres se unían en sociedades corales y el famoso Alcmane (c. 650 a.C.) decía haber introducido especiales *partheniaí* o cantos virginales para los coros de las jóvenes. Celebraciones oficiales de todos los tipos, procesiones, sacrificios y misiones para interrogar oráculos lejanos, eran acompañados por coros; y ciudades rivales se sentían orgullosos en mandar cuantos más cantantes fueran posibles. En una de estas ocasiones fueron seiscientos. Puede ser que hayan cantado los dos Himnos Delficos, y los Himnos al sol, a las Musas o a la Némesis que hemos examinado tantas veces. Del sexto siglo en adelante, el canto coral formaba la parte concluyente de las contiendas musicales en los grandes *agones*: los juegos píticos en honor a Apolo, los juegos panateneas o dionisiacos en Atenas, y los juegos carnaicos en Esparta. Hay en Atenas un monumento abandonado, del 335 a.C., destinado a conmemorar un evento de este tipo: en una grandiosa estructura circular, sobre un trípode de bronce, el premio a las fiestas de Dionisio, y al frente la inscripción “Lisícrates, el hijo de Lysitheides de Kikyuna, era el corifeo cuando el coro de los niños de la Phylé Akamántis venció el premio. Theòn era el flautista, Lisiade de Atenas había preparado el coro. Enaénetos era *archón* (primer ciudadano de Atenas)”.

Peana significa “saneamiento” y originalmente era una danza terapéutica y más tarde, más genéricamente, una danza coral en honor a Apolo, Dios sanador. Una fuente primitiva como la *Ilíada*, describe un peana para ahuyentar la peste, y varios siglos más tarde, cuando la peste arreciaba a Esparta, el consejo gubernamental encargó al músico cretense Talete organizar los himnos. El único ejemplo que ha sobrevivido del siglo II d.C. es el primer fragmento sobre el papiro de Berlín, *Paiàn ô paián*. Es un hipermixolidio en la extensión *sol-la'*; el metro no puede ser establecido con seguridad.

El ditirambo, forma coral todavía, segunda en importancia, viene de Frigia y no de Creta. Era una forma estrófica cantada en adoratorios extáticos de Dionisio, pero fue reducida al nivel de una forma de arte coral, alrededor del 600 a.C. calculando la fecha más antigua posible, por Arione de Methymna, que fundó el primer coro ditirámbico de cincuenta jóvenes y hombres en círculo alrededor del flautista.

Esta especie de ditirambo fue sujeto a subdivisiones hacia el final del siglo VI a.C. Como canto coral se desarrolló en la tragedia y sobre el palcoscenio, y se fundió lentamente en el *nómos*. Fuera del drama el carácter entusiástico y sus rasgos melódicos permanecían sumergidos en el intrincado canto de profesionistas inclinados al virtuosismo que eran también reconocidos con el más alto honor en este campo: Laso de Hermíone, probablemente el descubridor de las ondas sonoras, logró destacarla a las autoridades para admitir el ditirambo en las contiendas musicales.

La única cosa que sabemos sobre la música ditirámbica es que de los tres estilos de la música griega –la nómica, la ditirámbica y la trágica – la melodía ditirámbica fue *mesoide* o sea que su zona principal era cercana al centro tético *la*, justo en medio del espacio musical.

El ditirambo parece haber sido dramático desde el principio, como he precisado en mi libro *World History of the Dance*: el corifeo se halla asociado con el dios Dionisio, el cual la leyenda dice que vivió, sufrió, enfermó y murió con la vegetación de la tierra; y, en un dado momento, resucitó de nuevo como

Osiris en Egipto y Attis-Adonis en Asia Menor. Cincuenta cantantes bailarines, circulan alrededor figurando participar en el hecho, interpretándolo; sufriendo y gozando con él. De este espectáculo dancístico en el siglo IV a.C. da origen el drama griego que, abandonando la adoración a Dionisio, toma de la mitología cualquier sujeto que fuese apto para producir juntos temor y piedad.

Los dramas no eran presentados individualmente si no siempre en tetralogías: tres tragedias, y como reposado epílogo una comedia. Bastante extraño, la *tragedia* o “canto del chivo” tiene su nombre de los sátiros disfrazados y de los silenos de los ditirambos dionisiacos; la comedia conservaba la misma parafernalia, las barbas, las colas, los phalli para su coro, aunque su nombre no recordase más al viejo espectáculo danzante.

La transición del coro religioso al teatral necesariamente destruyó la formación circular. El coro trágico cantaba y recitaba en semicírculo frente al palcoscenico y era compuesto por doce cantantes, y más tarde por quince; el coro cómico tenía cincuenta, y más tarde sesenta cantantes⁴².

Los dramas interpretados eran seleccionados de escritos de maestros que se suponía debían ser poetas y compositores, y también lo que hoy se llamaría director de orquesta y de escena. Cualquier ciudadano rico pagaba un coro de aficionados, mientras el estado proveía a los actores. El acompañamiento consistía en uno o dos flautistas y de cuando en cuando a un músico de lira para apoyar a los actores en el canto.

Al principio el palcoscenico griego solo tenía un actor —el primer corifeo de la danza del coro dionisiaco. Esquilo le introdujo un segundo y Sófocles un tercero.

El diálogo era hablado, pero algunas veces se interrumpía con los cantos o solos de principio a fin, o bien alternados con el coro. El coro con canto, danza y recitación sostenía la parte principal en los tiempos de Sófocles (siglo V. a.C.). Entraba al palcoscenico con la *párodos* y lo dejaba con el *éxodos*; al cantar las estrofas se volvía hacia la izquierda para representar la órbita de las estrellas, al menos por cuanto refiere Michael Psellos, el bizantino; en las antistrofas se volvía a la dirección contraria. Los cantos, entre estos dos movimientos de marcha, cantados en posición inmóvil eran llamados *stasima* o “estáticos” (y Psellos los relacionaba a la constante armonía de la tierra).

El fragmento de un Estásimo del *Orestes* de Eurípides se ha conservado (ejemplo 75); su melodía enarmónica prueba que las partes corales del drama griego no eran para nada simples ni para aficionados. Mientras las viejas tragedias se basaban en episodios líricos y sobre las contemplaciones, la tragedia de los tiempos clásicos es siempre más dramática. Esto significa una gran reducción de los coros, que, naturalmente, eran más aptos para sostener un papel en las tragedias estilizadas de tipo meditativo-épico-lírico, que para una rápida acción y contracción o para psicología muy refinada.

La música solista puede ser mencionada en éste análisis solamente en sus dos formas más características: el *Skolio* de los aficionados y el *nómos* de los profesionistas. El *Skolio* era un canto para brindar y se cantaba en los banquetes con las copas llenas, dice Clemente Alejandrino: “a la manera característica de los Salmos hebreos, todos juntos elevan el *himno* con la voz, y alguna vez se daban al canto mientras se bebía una vuelta brindando a la salud mientras aquellos que eran más musicales que otros cantaban con la lira”. Cualquiera en Grecia debía conocer esos cantos. Un capitán que se negó a cantar porque no conocía ninguna, fue desfavorablemente juzgado.

El nombre significa “zig-zag”: los *osarios* se ponían en forma de cruz a cada lado de la mesa, así que la lira era pasada en zig-zag del cantante que acababa de terminar a su vecino del lado opuesto. El inmortal Epitafio de Seikilos da una excelente idea del melodioso y sugestivo carácter de esta forma de arte, la cual, aunque pertenezca al más alto estilo lírico, era popular en el texto y en la música.

El *nómos*, o “ley”, forma principal de arte para los solistas profesionales, y música altísima⁴³ que se probaba en las competiciones, ha sido ya examinada en los capítulos VII y XI.

Aquí declararemos, en líneas generales, que ésta era una monodia cíclica sin repeticiones estróficas, en tres, cinco o siete movimientos. En los viejos *nomoi* a los cantantes no se les permitía cambiar la armonía, el último *nomoi* era escrito con distinto modo y metro. Aristides Quintiliano declara nómico al llamado estilo netoide que tenía su zona predominante vecina a la tética *nētē (mi')*⁴⁴. Si esto se puede considerar en verdad como un *nómos* normal, significa que al cantante de competición se le exigía una

voz de tenor. Nosotras sabemos de Suida (siglo X d.C.) que dos *nomoi* bien constituidos, el *nómos* trocaico y el *nomós* orthio, eran altos en entonación y eufónicos. Pero los *Problemas* del Pseudo-Aristóteles (de fecha ignorada) estigmatizaron a estos dos *nomoi* como de particular dificultad. La discriminación y la mención explícita de los dos *nomoi* altos advierten sobre generalizar las clasificaciones de Aristides. Había un *nómos* instrumental, mejor conocido por la descripción de una pieza de concierto que el flautista Sakadas ejecutó en el 586 a.C. en los juegos Píticos de Delfos. Con su doble oboe interpretó la lucha entre Apolo y el dragón en cinco movimientos. El comienzo, un prelude, la lucha verdadera, el triunfo después la victoria y la muerte del dragón, con un diesis armónico cuando el monstruo exhala su último respiro⁴⁵. Los lectores familiarizados con la historia musical europea, recordarán el programa análogo que Johann Kuhnau da a su sonata sobre el combate entre David y Goliat (1700).

No fue pequeña sorpresa cuando, con una comparación mucho más estrecha, Robert Lachmann halló un *nómos* mucho más simple en Túnez⁴⁶. El oboe es convertido en una flauta, Apolo en un beduino, y el dragón un león. Pero también mantuvo la división en cinco movimientos. El beduino dr. Lachmann pensó agregar a la música una pantomima: agachándose simuló a un caballo que se asusta cuando un león se acercaba; entonces libera una mano para mostrarle a una joven que se arregla los cabellos con una cinta. Todos los testimonios aluden a una ilustración pantomímica simple de los *nomoi* griegos.

* * *

Las competencias deportivas, no por completo desconocidas en la moderna historia de la música, dominaron a tal punto la vida musical griega que hasta la mitología veía a la música en forma de desafío o duelo. El tracio Tamyiris invitó a las musas a competir con él y se quedó ciego por su insolencia; y el frigio Marsia derrotado en una contienda con Apolo, fue desollado, mientras al rey Midas, que había fungido como árbitro, le fueron dadas orejas de asno. Con los dioses y con las musas, con cegamientos y desollamientos, la música reflejaba la concepción griega de la ejecución musical. La música era parte esencial de los grandes torneos que eran tan importantes en la civilización griega. Los juegos píticos, probablemente los más antiguos, celebrados en Delfos en honor a Apolo, eran al principio dedicados exclusivamente a la poesía y a la música; la participación de luchadores y carros entraron en tiempos más recientes.

Estas batallas deben haber sido una cosa maravillosa. Nunca oyentes vulgares; un pueblo entero como en nuestros deportes, casi como en nuestros conciertos en masa, en el estadio escuchaban el *kithardós* y, si no había un silencio absoluto, el pellizcar la cuerdas de la lira no habrían podido ser escuchadas en el gigante espacio abierto. Ningún ciudadano estaba ausente; un general persa podría hacer el censo de la ciudad griega que había conquistado simplemente con contar al auditorio cuando un notable *kithardós* sonaba en la arena.

Mas tarde, especialmente en Roma, el cantante perdió su sacerdotal dignidad y sobrevino un virtuoso, que con sus caprichos, con sus celos profesionales, con sus fantásticas retribuciones enganchaba a los demás para aplaudirlo, al igual que sus hermanos del siglo XIX. Ni era menos mimado por los señores elegantes que habrían querido aferrarse al plectro con el que tocaba las cuerdas, así como los aficionados se disputan el trofeo cuando el matador mata al toro.

XIII. Roma

Ninguna música romana ha sobrevivido, ni tenemos mucha información acerca de la vida musical en Roma. Sin embargo es un hecho que: la antigua Roma no permitía ningún instrumento excepto los de aliento, tanto para las ceremonias como para los banquetes; la tolerancia fue frustrada en una especial ley promulgada en el año 639 a.C. Livio y Virgilio llamaban Etruscos a los flautistas romanos y es muy posible que Etruria fuese responsable de la privilegiada posición de los flautistas en Roma. Las cosas cambiaron cuando, en una fecha desconocida, antes de Cristo, los llamados Libros Sibílicos buscaron mantener el *Ritus Graecus*, que consistía en la admisión de la lira y otros instrumentos griegos incluso en los sacrificios solemnes y también en la creación de una sociedad de canto griego en la ciudad⁴⁷. De este tiempo en adelante, la música romana no pudo separarse de la griega. No existen fuentes que den pruebas de la antigua música popular en Italia; sus cualidades y abundancia puede ser conocido sólo por su estado actual. En la música de arte, el estilo griego y teoría griega, instrumentos y músicos griegos estaban en apogeo. Hecho que se comprende bien si se tiene en cuenta que Sicilia y el sur de Italia, de su final hasta las puertas de Roma, era Magna Grecia, "La Gran Grecia". Las únicas referencias a un específico desarrollo romano son sátiras poéticas contra el aburrimiento e impropiedad de la música. Séneca que vivió al principio del primer siglo d.C., se lamentaba que la orquesta y los coros crecieron a proporciones gigantescas, tanto que en el teatro, ha menudo había más cantantes y músicos que espectadores; y quinientos años después Marciano Capella describió a las liras tan grandes como asientos-literas.

Maestros privados y escuelas de música enseñaban los hijos de la burguesía a aporrear la lira; día y noche, los esclavos de los ricos llevaban a los vecinos a la desesperación con sus cantos y con sus instrumentos; en la mesa nadie podía hablar a causa de la música; y un intolerable ejército de virtuosos, caprichosos, insolentes e intrigantes se pavoneaba sobre el palcoscenico. Éste es el cuadro trazado por los poetas romanos. La música ciertamente había perdido "la dulzura austera". Cicerón⁴⁸ se refiere a la vieja música del teatro romano cuando escribe "en su estado actual puede darnos algún entretenimiento infantil, pero es prácticamente inútil porque no da serenidad ni alegría alguna". Muchos pensadores romanos se apenaban con Cicerón de la degeneración de la música, de su sensualidad, afeminación y falta de dignidad.

Sin embargo es difícil certificar este juicio, que sentimos a lo largo de la historia de la música, cada vez que un estilo abandona el modelo académico.

Y es más difícil aceptar un estado permanente de decadencia que se supone tuvo duración de más de quinientos años.

Por lo tanto preferimos anteponer un velo a esta parte de la historia de la música.

Notas

¹ OTTO J. GOMBOSI, *The Melody of Pindar's 'Golden Lyre'*, in «The Musical Quarterly», XXVI (1940), pp. 381-9.

² K. WESSELY, *Der Papyrus Erzherzog Rainer*, 1892.

³ CARLO DEL GRANDE, *Nuovo frammento di Musica greca in un papiro del Museo del Cairo*, in «Aegyptus», V (1936), p. 369.

⁴ THÉODORE REINACH, in «Fouilles de Delphes», III ii (1912); OTTO CRUSIUS, *Die delphischen Hymnen*, «Ergänzungsheft zum Philologus», LIII (1894).

⁵ «Bulletin de Correspondence hellénique», 1883; OTTO CRUSIUS, in «Philologus», 1891; PHILIPP SPITTA, *Eine neu aufgefundenen altgriechische Melodie*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», X (1894), pp. 103-10.

⁶ W. SCHUBART, *Ein griechischer Papyrus mit Noten*, in «Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften», XXXVI (1918), pp. 763-8. ALBERT THIERFELDER, *Ein neu aufgefundenen Papyrus*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», I (1919), pp. 217-25. HERMANN ABERT, *Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten*, in «Archiv für Musikwissenschaft», I (1919), pp. 313-28. RUDOLF WAGNER, *Der Berliner Notenpapyrus*, in «Philologus», LXXVII (1921), pp. 256-310.

⁷ FRIEDRICH BELLERMANN, *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes*, Berlin 1840. JANUS, *Scriptores Musici*, 1895, p. 462 sgg. THÉODORE REINACH, *La Musique grecque*, 1926, p. 196 sgg.

⁸ GRENFELL e HUNT, *The Oxyrhynchos Papyri XV*, London 1922, n. 1768. HERMANN ABERT, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», LV (1922), pp. 524-9. THÉODORE REINACH, in «Revue musicale», III, 9, p. 8 sgg.

⁹ FRIDERICUS BELLERMANN, *Anonymi Scriptio de Musica*, Berol. 1841, p. 98.

¹⁰ Cfr. D. B. MONRO, *Modes of Ancient Greek Music*, 1894. J. F. MOUNTFORD, *Greek Music and Its Relations to Modern Times*, in «Journal of Hellenic Studies», XL (1920). CURT SACHS, *Die Griechische Instrumentalnotenschrift*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VI (1924), pp. 289-301; e *Die Griechische Gesangsnotenschrift*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», VII (1925), pp. 1-5. R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge

1936. OTTO JOHANNES GOMBOSI, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939.

¹¹ CURT SACHS, *Die Griechische Instrumentalnotenschrift*, loc. cit.

¹² ARISTIDE QUINTILIANO, op. cit., p. 26.

¹³ CURT SACHS, *Die Griechische Instrumentalnotenschrift* cit., pp. 289-301.

¹⁴ CURT SACHS, *Die Griechische Gesangsnotenschrift* cit., pp. 1-5.

¹⁵ Secondo Anonimo di Bellermann.

¹⁶ LUDWIG DEUBNER, *Die viersaitige Leier*, in «Athenische Mitteilungen», LIV (1929), pp. 194-200.

¹⁷ ALFRED BERNER, *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig 1937, p. 15.

¹⁸ RAOUF YEKTA BEY, *La Musique Turque*, in LAVIGNAC, *Encyclopédie de la Musique*, I I V, pp. 2993, 3000.

¹⁹ OTTO GOMBOSI, op. cit., p. 77.

²⁰ «Philosophical Transactions», LI (1760) ii, pp. 695-773.

²¹ OTTO J. GOMBOSI, *Studien zur Tonartelehre des frühen Mittelalters*, in «Acta Musicologica», XI (1939), p. 85.

²² Cfr. anche OTTO J. GOMBOSI, *ibid.*, pp. 128-35.

²³ HERMANN ABERT, *Ein neu entdeckter frühchristlicher Hymnus antiken Musiknoten*, in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», IV (1922), p. 528.

²⁴ ARISTIDE QUINTILIANO, op. cit., p. 25 sgg.

²⁵ Demosofista: 14:625.

²⁶ TOLOMEO, *Harm.* 2:7:58 e 3:7:99.

²⁷ ARISTIDE QUINTILIANO, M. p. 29, Sch. p. 207.

²⁸ ERICH M. VON HORNPOSTEL, *Tonart und Ethos in Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, pp. 73-8.

²⁹ ERIC WERNER e ISAIAH SONNE, *The Philosophy and Theory of Music in Judaeo-Arabic Literature*, loc. cit., p. 274.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Athen. 14:624.

³² I più antichi studi specifici: FR.-JOS. FÉTIS, *Le Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons?*, in «Memoires de l'Académie Royale de Belgique», 1859. A.-J.-H. VINCENT, *Réponse à M. Fétis*, Lille 1859. A. WAGENER, *Mémoire sur la symphonie des Anciens*, 1863 (?).

³³ ARISTOTELE, *Problemata* 19:18.

⁴³ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Opera*, ed. Otto Stählin, Leipzig 1905, I, p. 184. «Clement of Alexandria», ed. Roberts and Donaldson, Edinburgh, 1867, I, 218 (*Paedagogus* 2/4).

⁴⁴ ARISTIDE QUINTILIANO, M. 30, Sch., p. 207.

⁴⁵ STRABONE, *Geographica* 9:3, 10; JULIUS POLLUX, *Onomastikon* 4:84; E. HILLER, *Sakadas der Aulet*, in «Rheinisches Museum für Philologie», N. F., XLIV (1876).

⁴⁶ ROBERT LACHMANN, *Die Weise vom Löwen und der pythische Nomos in Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, pp. 97-106.

⁴⁷ Cfr. R. PARIBENI, *Cantores graeci nell'ultimo secolo della repubblica in Roma*, in «Aegyptus», Serie Scientifica III (1925), pp. 287-92.

³⁴ PLUTARCO, *Peri mousikês*, par. 18.

³⁵ PLATONE, *Le Leggi* 7:812 D-E.

³⁶ J. HANDSCHIN, *Musikalische Miscellen* in «Philologus», 86 (1930), p. 57.

³⁷ οὐ τε κοινόν ἐστιν, οὐ χωρὶς πάλιν, συννεύματ', οὐ προβλήμαθ', οἷς σημαίνεται ἕκαστα.

³⁸ J. HANDSCHIN, op. cit., p. 52.

³⁹ GAUDENZIO, *Eisagoge*, in CAROLUS JANUS, *Musici Scriptores Graeci*, p. 17.

⁴⁰ Cfr. ARISTIDE QUINTILIANO, M. 42, Sch. 226, e M. 100, Sch. 294.

⁴¹ PLUTARCO 35.

⁴² EDITH HAMILTON, *The Greek Chorus, Fifteen or Fifty*, in «Theatre Arts Monthly», XVII (1933), p. 459.

Sexta Parte: La herencia griega en la música islámica

La herencia de la música griega fue enorme. O más bien, la herencia de la teoría musical griega. Roma, Bizancio y las tierras conquistadas por Alejandro, del norte de África a la India se jactaban de ser herederos de la gran tradición helénica; la música medieval en Europa apelaba a Boecio como supremo juez; y los persas, los árabes y los turcos sostenían sus sistemas musicales con las sólidas estructuras de las escalas, de los modos y de los géneros griegos.

La influencia griega en la música islámica es más fascinante que cualquier otra ejercida por los griegos, ya que, al contrario de los occidentales, los árabes intuyeron y practicaron la teoría clásica sin cometer los errores de Occidente.

Por lo tanto, cualquier investigación de música griega está incompleta sin un vistazo a la práctica y la teoría de la música islámica.

La música árabe en sentido propio, es la música de los beduinos en el desierto y en los oasis – emocionales cantos de limitada extensión en un ritmo libre, perfectamente heptatónico y en gran parte en aquel que he llamado “positivo”, inicio en la nota baja, curva ascendente y regreso.

ESEMPIO 85. ARABI BEDUINI DEL SUD

secondo Helfritz

El estilo musical que llamamos familiarmente árabe abarca mucho más que la música árabe en sí, o incluso que las naciones que hablan árabe. Sus provincias se extienden de Marruecos en el oeste a lo largo de los límites africanos del Mediterráneo hacia Siria, Iraq, Turquía, hasta Persia y también a la parte norte de la India. Ninguna unión racial o nacional ligaba a estos pueblos heterogéneos; su única relación era la religión mahometana. Por eso esta parte se titula islámica en vez de árabe. El carácter internacional de la música islámica e incluso pre-islámica aparece en gran parte de testimonios. El joven rey persa, Bahram Ghur (430-38) fue mandado a la ciudad mesopotámica de Al-Hira para estudiar la música árabe. Pero la música árabe no se alimentaba solo de fuentes árabes. Hussan Ibn-Thābit, al visitar la corte de un monarca árabe doscientos años después, “vio diez cantantes, cinco de los cuales eran bizantinos, cantaban las canciones de su país con el acompañamiento del *barbat*, y otras cinco de Al-Hira, que habían sido dadas al rey labala de Iyas Ibn-Qabisa, también para cantar canciones de su país.

Blilal Ibn-Riyah, primer almuédano (encargado de llamar a la oración en la mezquita) asociado, muerto en el 641, era hijo de una esclava abisinia y para enseñarle el canto le fue dado una mujer abisinia.

Un autor inglés, Lyall, llegó a afirmar que los cantantes árabes “eran todos extranjeros, algunos persas o griegos provenientes de Siria” y un antiguo escrito árabe afirmaba que el origen de las fuentes musicales debían ser buscados cerca de los esclavos en los mercados de la ciudades árabes¹. Pero los instrumentos eran cosa aparte de esta confluencia de estilos musicales: en el cuento del rey Omar Bin al Un’uhman en el romance *Las noches árabes*, la princesa había dicho a su esclava de tomar algunos instrumentos, y la joven “regresó al instante con un laúd damasco, una arpa persa, una flauta tártara y un tímpano egipcio”.

La música no pudo evitar una siempre creciente fusión en un único estilo islámico.

Sin embargo habría sido muy difícil mezclar por completo todas las innumerables y heterogéneas melodías que provenían de los países entre el Mediterráneo, el Mar Negro y el Océano Índico, sin la ayuda de la teoría griega, la cual suministró un sistema perfecto y una terminología fácilmente adaptable.

Los persas llamaban al griego Pitágoras el patriarca de toda la música erudita. Ellos estuvieron bajo una fuerte influencia helénica hasta la dinastía de los Seléucidas (266-641) que condujo a una fuerte reacción nacionalista anti-griega. Hacia el fin del primer milenio d.C., el Oriente estuvo sujeto a una segunda y decisiva helenización de su vida científica; y su música, junto con la matemática, la medicina y la filosofía, tomó posesión de la teoría griega. El maestro de la musicología islámica, el árabe Al-Kindi (874 d.C.), el turco Al-Farabi (c.870-950) y el Bukkaran Ibn-Sīnā (980-1037), mejor conocido bajo el nombre latino de Avicena, formaron sus doctrinas en gran parte sobre modelos griegos.

I. Las escalas y los modos

La teoría griega era fuertísima sobre la teoría de las escalas. Las concepciones, o más bien los mismos término de los griegos, aparecían en las obras turcas, persas y árabes: *tetracordos*, *diapasón*, *esfumaturas* y *géneros*, *leimma* y *apotome*, y otros tantos.

La clasificación griega ayudaba, sobre todo, a legalizar, por así decirlo, a adaptar y a someter los intervalos heterogéneos que las varias tribus mahometanas llevaban en la música. La indiscutible regla era que una escala debía tener siete grados en la octava, ni más ni menos, como Al-Farabi declara explícitamente (siglo X d.C.) el *pentatonismo* o *hexatonismo* apenas existía, a lo más como escala microtónica. La esfumatura tipo era la que Tolomeo llamaba *diátonon ditoniaiōn*: la escala se basaba sobre el principio del *arriba y abajo* (cíclico) y consistía en tonos enteros mayores de 204 cents y de semitonos menores de 90 cents, o sea *leimas*.

El símbolo de esta escala construida sobre ciclo de cuartas, era el laúd persa de cuello corto *ūd*, antecesor del laúd europeo e instrumento típico de la teoría islámica. Este tenía cuatro cuerdas, más bien dobles cuerdas, a la distancia de una cuarta; los dedos obtenían un tetracordo sobre cada una y las notas obtenidas de este modo no debían discordar con las de las cuerdas al aire.

Este principio llevó a una disposición que se volvió obsesiva en tantos libros sobre música como un tedioso folleto: la escala árabe de diecisiete tercios de tono. El número diecisiete es correcto, pero no son tercios de tono, ni los diecisiete grados constituyen una escala. El más antiguo análisis en el tratado de Al-Farabi es clarísimo. Este habla de la descripción de un laúd de cuello largo con dos cuerdas individuales (de las cuales una era usada para las melodías) llamada el *tanbur* de Hurāsān una provincia del nor-este de Persia. Tenía cinco trastes fijos para los intervalos estructurales, la cuarta, la segunda, la quinta, la octava, y la nona. Los otros eran trastes móviles lo cuales, junto con los fijos dividían la octava en diecisiete secciones. Lejos de ser de la misma medida, las secciones seguían la secuencia de un *leimma* 90 cents (l), otro de la misma medida (l), un comma pitagórico de 24 cents (c), –repetido cinco veces y completado con dos *leimma* (llc llc llc llc llc ll). Esta disposición permitía al músico ejecutar en las tres estructuras tetracordales poniendo los trastes móviles como sigue:

	Llc	llc	l
Semitono arriba	204	204	90
	Llc	l	lcl
Semitono en el centro	204	90	204
	L	lcl	lcl
Semitono abajo	90	204	204

Es obvio que los diecisiete grados formaban una serie de elementos, no una escala.

El principio divisivo de gran importancia en tiempos más avanzados, aparece por primera vez en el trabajo de Al-Farabi, entre otras tantas esfumaturas y géneros, como la segunda especie del Género Conjunto Fuerte. Su escala es similar al *diátonon syntonon* de Tolomeo y a la *ma-grāma* india. Y al igual que la *grāma* de la India, es presentado por los autores recientes la mayoría de las veces en las formas erróneas de una serie de elementos: comma pitagórico de 24 cents, *leimas* de 90 cents, *apotomés* de 114 cents, tonos enteros menores de 204 cents (al igual que sus gemelos los *srutis* indios), todos estos elementos permiten una permutación fácil y correcta de los siete grados de la octava y con esto existen las bases de las mutaciones modales.

Los modos son indicados por primera vez en una colección de poemas de Ali al-Isfahānī del siglo X, el *Kitāb al-aghānī*: cada uno de sus cantos está acompañado por una breve nota que dice que tonalidad y que ritmo se requiere.

Los complicados términos con lo que el poeta describe las ocho tonalidades que se necesitan, fueron incomprensibles hasta que el “Journal Asiatique” publicó una interpretación admisible del reverendo Collangettes en 1906. Pero las escalas a las que se llega con su ingeniosa deducción no resultan del todo correctas, ni por sí mismas, ni por la ortografía, en especial por el hecho de que tiene diferentes terceras en la cuerda superior, lo que no es ni musicalmente convincente ni coherente con los términos “anular” y “medio” que los árabes usaban para sus terceras mayores y menores. Las descripciones árabes pueden ser traducidas de esta manera: (1) y (2) comenzando con la cuerda al aire del *ūd* y respectivamente con tercera menor y tercera mayor, (3) y (4) comenzando sobre el primer traste y respectivamente con segunda menor y mayor; (5) y (6) comenzado respectivamente sobre los terceros trastes de (1) y (2); (7) y (8) comenzando sobre el cuarto traste y respectivamente con tercera menor y mayor. Si esta traducción es correcta, los ocho modos (si partimos de *Re*) son:

1.	<i>Re</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si^b</i>	<i>Do</i>		
2.	<i>Re</i>	<i>Mi</i>	<i>Fa#</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si</i>	<i>Do</i>		
3.		<i>Mi</i>	<i>Fa</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si^b</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	
4.		<i>Mi</i>	<i>Fa#</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	
5.			<i>Fa</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si^b</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Mi</i>
6.			<i>Fa#</i>	<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Mi</i>
7.				<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si^b</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Mi</i>
8.				<i>Sol</i>	<i>La</i>	<i>Si</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Mi</i>

Con las innumerables posibilidades de permutaciones y combinaciones tan apreciadas por los estudiosos orientales, se introdujo un increíble número de escalas modales. Alternando los puestos de los semitonos y de los tonos enteros mayores y menores; sobreponiendo un tetracordo a un pentacordo o más a menudo al revés; acoplando grupos que obedecían al principio divisivo con grupos que obedecían al principio cíclico, todas estas operaciones causaron tantas escalas que el Vecino y el Medio Oriente –no obstante los propios lenguajes de cada país – las han conocido bajo nombres comunes, como *Aḡam* o *Nahawand* o *Awaḡ*.

Sin embargo sería un error imaginar que el proceso intelectual de combinar, permutar y acoplar, fuese la verdadera responsabilidad de la enorme variedad de la música mahometana; en otros términos que aquella teoría sin alma crease una melodía vital. Si las estructuras anatómicas dan una impresión semejante, una vista a la fisiología de estas escalas prueba lo contrario: la nota cercana por importancia a la tónica, la *confinalis*, es a veces la quinta, a veces la octava, a veces la cuarta, y hasta la tercera del tono. Esto confirma claramente el hecho de por sí evidente de que las cosas acontecían de otra manera:

melodías de distinto equilibrio y estructura, cantadas en árabe, turco y en persa (de países que hablaban el persa mucho antes que los estudiosos construyeran sus teorías), se ajustaron a un sistema aparentemente unitario que cantantes y músicos no habían nunca escuchado antes y que no siguieron ni siquiera después.

A primera vista, estas escalas, cerca de un ciento, parecen caóticas en la confusión de terceras, tonos enteros mayores y menores, tres cuartos de tonos y semitonos mayores y menores. Pero separadas de su orden oriental y reordenadas según sus estructuras, fácilmente se alinean. Un primer grupo que sigue el principio cíclico está hecho de tonos enteros mayores iguales de 204 cents y de semitonos menores de 90 cents. Estos son *`Āgam `ašīrān* –una verdadera Lidia sobre el *Fa* –y *Nahawand* –una verdadera Hipolidia sobre el *Sol*.

Un segundo grupo, que sigue el principio divisivo está hecho de dos medidas de tonos enteros (204 y 182 cents) y de semitonos mayores enteros (112 cents). Estos son:

<i>Rāst</i>	una escala Lidia en	<i>Sol</i>
<i>Nawā</i>	una escala Frigia en	<i>La</i>
<i>Yakā</i>	una escala Hipodórica en	<i>Re</i>
<i>Huseinī `ašīrān</i>	una escala Hiperfrigia en	<i>Mi</i>
<i>`Arad</i>	una escala Hiperfrigia en	<i>La</i>
<i>Awaġ</i>	una escala Mixolidia en	<i>Fa</i>

Un tercer grupo combina los dos principios en la misma octava: *`Uššāq, Bayātī e Isfahān* tienen un tetracordo divisivo abajo, y un pentacordo que obedece al principio cíclico; la estructura del *Buslīq* está de otra forma. Un cuarto grupo incluye el típico intervalo “Oriental” 7:6 o bien 267 cents, que es la segunda aumentada, como ejemplo la más popular de todas las escalas árabes:

<i>Hīġāz:</i>	119	267	112	204	90	204	204
	<i>Sol</i>	<i>Lab</i>	<i>Si</i>	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Mib</i>	<i>Fa Sol</i>

Esta clasificación es confirmada por una interesante declaración de los escritores islámicos: con todas las posibilidades de permutación de las esfumaturas griegas, ellos admitieron que solamente cuatro eran aceptadas: (1) 204-204-90 cents, (2) 204-182-112 cents, (3) 119-267-112 cents, (4) 151-267-80 cents.

Nosotros conocemos tres: la primera era el *diátonon* de Eratóstenes; la segunda es el *diátonon sýntonon* divisivo de Tolomeo; la tercera “la escala gitana” de Tolomeo: el *chrôma sýntonon*. Las dos escalas cromáticas (3) y (4) son –una vez más como en Grecia – combinados con tetracordos diatónicos para formar octavas completas.

Un hecho notable no debe dejar de ser señalado: las escalas parecidas a nuestras mayores, con terceras mayores y séptimas, son persas, no árabes. *Rāst* “aunque generalmente conocida en los círculos musicales existe todavía solo como un *maqām* del arte persa; el pueblo (árabe) no la canta tal cual”². De forma análoga los modos de *Do Mahur, Mahurani, Sasgar, y Gihārkā* son persas. El caso del modo en *Si Nawā* es dudoso.

* * *

La teoría y la práctica raramente van de acuerdo, malogrando todos los tentativos de la primera de captar y legalizar las extravagancias de los cantantes y músicos. Los intérpretes no son capaces o voluntariosos de reproducir la rígida norma de los sistemas simples con la fidelidad de los medios acústicos. ¿Cómo habrán hecho los cantantes persas, turcos, egipcios para tolerar el choque de dos sistemas opuestos, para distinguir exactamente entre dos diferentes tonos enteros y dos diferentes

semitonos, con todas sus combinaciones? La provincia islámica menos que otros países pudo evitar el destino común de todas las escalas: el temperamento.

El temperamento más antiguo aparece en la práctica de los laudistas orientales. De la misma forma que los griegos generalmente violaban las leyes al tocar el *lichanós*, que es la segunda nota en altura en el tetracordo, de esta forma los intérpretes mahometanos tenían su propio modo con esta misma nota. Tanto “los Persas” como Zalzal, el famoso laudista de Bagdad (muerto en el 791), buscaron alargar el semitono a cargo del tono entero vecino, asimilándolo al llevar un cuarto de tono de aquel entero y agregarlo al semitono: 204-90-204 se volvió 204-147-147 cents.

El reverendo padre Dechevrens pensaba que este temperamento era un compromiso para facilitar la transición del tetracordo conjunto al disjunto. Esto podía ser así (Ver capítulo III del Asia Oriental). Pero no todas las escalas con tres cuartos de tono podían ser explicadas de esta forma, ni el *diátonon homalón*, descrito seiscientos años antes de Tolomeo, ni las muchas escalas islámicas modernas de este tipo.

El punto crítico parece ser la verdadera medida del tono menor entero. Distinto del tono mayor entero por apenas una novena parte de un tono, este era propenso a ser reducido hasta que la diferencia fuese bastante evidente. Pero el semitono complementario aumentaba en la misma proporción y venía siendo cercano a la medida del tono entero disminuido, que la asimilación volvía inevitable.

Los tres cuartos de tono han conquistado desde entonces la larga zona del mundo mahometano, pero solo cuanto concierne a las escalas de tipo divisivo.

Por el contrario, las dos escalas *Aḡam* y *Nahawanda*, derivadas del principio del *arriba y abajo* (cíclico) y con una sola medida de tono entero, no están sujetas a este temperamento. El paso final para alcanzar los tres cuartos de tono fue hecho al final del siglo XIX por el sirio Michael Meshāqa y por el egipcio Kamel el-Kholey, quienes dividieron la octava en veinticuatro cuartos de tono, destinando cuatro al tono entero mayor, tres a los tres cuartos de tono, y dos al semitono (menor).

Este sistema moderno permite una transición suavizada de escala a escala, pero no es más que una ficción teórica. El temperamento igual es inevitable en un mundo musical establecido sobre la armonía y sobre teclas fijas de órganos y pianos; en los estilos puramente melódicos es un error.

Ni los cantantes ni los intérpretes han sacrificado nunca la vital libertad de la melodía en algún sistema rígido, consista este de cuartos de tono, o en tres cuartos de tono, o hasta en las simples razones de las escalas naturales.

II. Maqām

Maqām es originalmente el nombre del escenario donde los cantantes se exhibían frente al Califa y es la exacta correspondencia de la *rāga* india: un modelo de melodía basada (aunque con cierta libertad) sobre una de las escalas modales, y caracterizada por giros estereotipados, por sus propios modos y también por sus características alturas –centro, alto, bajo – reminiscencia de las clasificaciones griegas de melodías mesoides, netoides e hipatoides.

La nota inicial también es importante: el maqām *Rāst* comienza de la tónica y *Mahur* de la quinta; *Rāst* es majestuosa en *portamento* y en tiempo, y evita ornamentaciones, mientras *Mahur* es más veloz; *Bayāt* acentúa la cuarta, *Sīkāh* la tercera bajo la tónica.

Y otra vez la clasificación de estos modelos tiene un trazo en común con la clasificación de las *rāgas*: los doce principales e inter-islámicos maqamāt son llamados “padres”, y los trece secundarios y

tendencialmente locales maqamât “hijos”. *Rāst*, por ejemplo, es padre, y *Mahur* que comienza sobre la quinta, es su hijo.

Maqām es, como la *rāga* en India, la cualidad esencial en una melodía: una pieza que no obedece a las características tradicionales y obligatorias de su maqām no es considerada musical. Tan importante es el maqām que cada *diwān*, o colección de poemas, es ordenada según el maqamât en el que estos deben ser musicalizados y cantados: en primer lugar, los poemas en *Rāst*, después aquellos en *Mahur*, y después de estos los demás en distintas disposiciones³.

* * *

El carácter (el *ethos* griego) estaba entre las cualidades de los maqamât, así como era conveniente a las *rāgas* y a las *harmoniai*, aunque tal vez con una importancia un poco menor.

El maqamâ evocaba, dice Al-Fārābī, “emociones como satisfacción, ira, clemencia, crueldad, temor, tristeza, pena y otras pasiones”. Falta tener presente que el Oriente islámico ha conocido siempre estilos musicales en los cuales las atribuciones de este tipo no eran solo características sistemáticas de tipo filosófico, sino reales efectos fisiológicos. Aludimos sobre todo a las persistentes monótonas melodías usadas para producir éxtasis o catalepsias en las reuniones de los derviches y en otras fraternidades religiosas; melodías que recuerdan los primitivos rituales chamánicos del Asia Central más que a la práctica del islamismo moderno. No es de sorprender que los maqamât, como modelos oficiales y sistematizados de la melodía islámica fueran también consideraciones taumatúrgicas, aunque en un espíritu menos refinado que en Grecia.

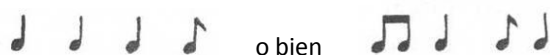
Rāst sanaba el mal de ojo; *ʿIrāq* la palpitación del corazón y la demencia; *Isfahan* el resfrío; *Rahāwī*, males de la cabeza; *Buzurk*, los cólicos; *Zangūla*, las enfermedades del corazón. De nuevo los árabes – como los hindús – han relacionado ciertos maqamât con las horas del día y con los signos del zodiaco.

Maqām	Signo del Zodiaco	Hora
<i>Rāst</i>	Aries	El alba
<i>Isfahān</i>	Tauro	
<i>ʿIrāq</i>	Géminis	Las nueve
<i>Kūček (Zīr-efkend)</i>	Cáncer	
<i>Buzurk</i>	Leo	
<i>Hīgāz</i>	Virgo	La medianoche
<i>Bū-silīk</i>	Libra	El mediodía
<i>ʿUššāq</i>	Escorpión	El ocaso
<i>Huseinī</i>	Sagitario	El fin de la noche
<i>Zngūla</i>	Capricornio	
<i>Nawā</i>	Acuario	La oración de la noche
<i>Rahāwī</i>	Piscis	La mañana

Sin embargo en otros tiempos un teórico como Ibn-Sīnā (980-1037 d.C.) protestaba, en un espíritu perfectamente moderno, contra “el relacionar razones musicales con las estrellas o con los estados mentales, ya que esta es la costumbre de quienes no tienen diferenciadas las distintas ciencias, ni saben que cosa estas comprenden directa o indirectamente”.

III. Ritmos

Los ritmos islámicos se marcan por metros poéticos. Éstos tienen pies de tres, cuatro o cinco sílabas – con una sílaba que equivale a dos breves o cinco unidades de tiempo o incluso siete como:



No queremos molestar al lector con la complicada clasificación de los metros árabes: ligero, ligero-pesado, pesado, ligero-pesado-conjunto, disjunto, igual y desigual, veloz y lento, primero y segundo. Sólo algunos detalles se han de mencionar en este contexto.

Los dos principales divisiones de esta clasificación son “conjunto” y “disjunto”. Los metros conjuntos se llaman *hazaǵ* y son series ininterrumpidas de tiempos iguales sin acentos y sin ningún otro reagrupamiento en unidades de dos, tres o cuatro tiempos; o series de verdaderos pies como yámbico, troqueo u otros. Este tipo de metro puede ser fácilmente confundido con nuestro 3/8, pero al contrario es –como en India – un metro en dos.

Los metros disjuntos tienen una pausa proporcionada antes de la repetición de la serie así como



Éstos a la vez eran subdivididos en metros con golpes iguales y con golpes desiguales. Todo esto se realizaba sin alma. Ellos descomponían los ritmos de la música islámica en sus fantasiosas y casi irracionales configuraciones; relacionando a los metros del verso ritmos instrumentales que rompían libremente el despotismo de la poesía.

Los modelos antipoéticos, que los árabes llamaban *īqā`āt* parecen haber sido introducidos en la música árabe en el siglo VII d.C. por el primer músico y profesionalista que hubo en el Islam, Tuwais. Sus tiempos coincidieron con el final de la dinastía persa de los Seléucidas, a los que la tradición persa ha atribuido la elaboración del ritmo⁴.

Puede ser que haya sido Persia quien dio el nuevo principio a Arabia. Sin embargo también está por decidir cuanto haya estado ella misma a su vez bajo la influencia India.

* * *

Los modelos rítmicos aparecieron en todas las melodías vocales e instrumentales, pero principalmente en las partes de los tambores, que son obligatorios en la música islámica casi como en la música india.

Los acentos son dados con el timbre más que con la fuerza. El percusionista islámico sabe bien como dar los golpes disimulados llamados *dum*, y los golpes claros, *tak* y los golpes menos disimulados *dim* y los golpes menos claros *tīk*. Cuando se usan dos pequeños tímpanos la piel para los sonidos *dum* es mojada y para los sonidos *tak* es calentada; con un tambor armado, el golpe *dum* se obtiene batiendo sobre la piel, y el *tak* sobre la circunferencia. Cuando el músico no tiene tambor, golpea el *dum* con la mano cerrada sobre la rodilla derecha y el *tak* con la mano abierta sobre la rodilla izquierda. El timbre claro a menudo está reservado para los propios tiempos de un modelo rítmico, y el timbre disimulado u oculto para intercalar golpes que descomponen los periodos rítmicos más largos en sus unidades. Por ejemplo el modelo simple corto-largo, debe hacerse con dos golpes claros y un oculto para subdividir el miembro largo.

Los modelos árabes y los indios están sin duda relacionados. Estos son valiosos por distribuir un elemento vital, la combinación de metro y tiempo: el uno y el otro materializados principalmente en el tambor.

Pero también hay diferencias. Los modelos árabes son más simples. Raramente superan las cuatro unidades por miembro, y los miembros que por excepción tienen siete unidades se dice que pertenecen a los “viejísimos modelos” o incluso a “los modelos indios”. En la India, una pieza es compuesta en cierta *tāla* que el acompañamiento debe mantener rigurosamente, de forma como la melodía requiera. La práctica árabe es mucho más simple.

El percusionista debe acompañar en un modelo completamente distinto con los contracentos; de hecho debe, con dos o tres tambores, hacer el intrincado trabajo de una verdadera polirritmia.

IV. Polifonía

La polifonía no es un elemento esencial en la música islámica. Sin embargo esta existe en las tres formas de heterofonía, nota *tenuta* de acompañamiento, y de cuando en cuando, consonancias. La heterofonía es menos desarrollada que en el Asia Oriental o en la India. Pero se demuestra inevitablemente en aquellos pequeños grupos que nosotros a veces llamamos exageradamente orquesta: un cantante, una flauta, una cítara, un laúd, un tambor y algunas veces un instrumento de arco.

Las notas *tenuta* de acompañamiento son usadas, la mayoría de las veces, en el *taqsīm*, el prelude improvisado de un instrumento solo, antes de que el público se siente. La cítara *qānūn* casi siempre sostiene el *taqsīm* de la flauta o del violín con un rápido movimiento hacia adelante y hacia atrás con el de un plectro sobre una cuerda de mandolina.

En las bandas, el oboe toca un pedal armónico, mientras el pequeño oboe ejecuta sus improvisaciones, o bien, el músico del clarinete doble *arghūl* se acompaña a si mismo con la caña destinada al sonido de acompañamiento. Los bajos, de tipo “ostinato”, saltan hacia arriba cuando el persistente sonido de acompañamiento se disuelve en el llamado *wahda*: una serie de ocho cuartos que, para marcar el comienzo de un periodo, inicia con un octavo de silencio, por lo tanto con un sincópato. Los músicos de laúd y de cítara casi siempre tocan cierta *wahda* sobre varias notas en vez que sobre una sola nota de acompañamiento, obteniendo así los bajos fundamentales de tipo *obstinato*⁵.

Las consonancias tienen un bien definido, aunque modesto, puesto en la teoría clásica. Ibn-Sīnā (980-1037) define cierto término árabe, *tarkīb*, como “un ornamento en el que dos notas consonantes se confunden en la otra y en la misma nota. Las consonancias más nobles son los intervalos largos, y entre estos, la octava y la cuarta son los mejores”. Esta descripción aparece en la parte sobre las ornamentaciones: para Ibn-Sīnā, y probablemente para el mundo islámico en general, la consonancia no era una función armónica en el sentido occidental, sino una percusión simultánea.

V. Forma

Las estructuras en la música islámica son de dos tipos: melodías populares simples y formas de arte elaboradas. Las melodías populares tienen una extensión pequeña y cada una consiste en periodos simétricos en ritmos de dos; de simples frases, repetidas interminablemente, de carácter declamatorio y a menudo ornamentadas ricamente.

Al contrario, todas las formas de arte se basan en el contraste entre movimientos libres y movimientos rigurosos. La mayor parte de las piezas vocales e instrumentales comienzan con una especie de cadencia llamada en Egipto *taqsīm*. Ésta es una introducción libre, sin ritmo definido y, cuando es cantada, pero sin palabras, es la parte en la que los intérpretes, uno después de otro, improvisan sobre el modelo melódico del maqām y despliegan la mejor de sus habilidades, la peculiaridad de sus instrumentos y su capacidad personal de inspiración, mientras la cítara o el laúd acompañan discretamente con una nota *tenuta* o con un breve *ostinato*. Después los otros instrumentos se unen en el comienzo del movimiento exacto que deben tener las piezas: una por una en formas similares, como un prelude instrumental, una estrofa vocal de ocho versos, una estrofa instrumental, y una vez más, una estrofa vocal, todas exactamente en la misma estructura y en el mismo maqām y ritmo. Los grupos instrumentales sin voces tienen una forma propia, la *pesrev* turca, la cual también es precedida por un *taqsīm* de todos los instrumentos melódicos y en sí misma consiste de movimientos de dos a seis, cada uno seguido de un estribillo o *ritornello* de la misma estructura.

Yo propuse en mi *Historia de los Instrumentos Musicales* que el contraste típicamente oriental del *tasqīm* y de la *pesrev* puede haber sido el objeto al que hacen alusión en una extraña descripción de la orquesta del Rey Nabucodonosor en el Libro de Daniel: “Oh pueblos, naciones y lenguas, a ustedes se manda que en el momento en que escuchen el son del cuerno, de la flauta, de la cítara, del salterio, de la zampoña y de todo instrumento de música, se postren en tierra y adoren la estatua de oro que el rey Nabucodonosor ha levantado. Y quienquiera que no se postre en tierra y no la adore, en ese mismo momento será echado a un horno de fuego ardiente”⁶.

La *nūba* es la forma cíclica más larga en la música oriental. El nombre aparece por primera vez en el siglo X d.C. para denotar a un grupo de músicos⁷ y más tarde fue transferido a la particular forma de composición que se desarrolló en la Granada del Medievo, mientras estuvo bajo la dominación del Islam. Aunque fue abandonada después de la reconquista cristiana; se mantuvo en Marruecos y en Argelia. La *nūba* puede ser descrita como una cantata en nueve partes en la misma tonalidad. El primer movimiento, *dāīra* o “círculo”, presenta un prelude o canto sin instrumentos de percusión, comparable al *taqsīm* o al *ālāp* indio: ésta es vocalizada sobre un texto aún incomprensible. El segundo movimiento es un prelude instrumental, el tercero una sinfonía instrumental; los movimientos cuarto, quinto y sexto, son tres series de cantos, cada especie sigue una forma diferente; después viene una sinfonía instrumental, el octavo movimiento también es una serie de cantos, y un canto solista como noveno movimiento termina la cantata. Bajo una fresca impresión de una de las once *nūbas* aún tocadas en Marruecos, el autor alguna vez escribió:

“Los veo sentados en el pavimento en una larga fila con uno o dos músicos en los dos extremos del ángulo derecho: los diez o doce hombres, esbeltos, bien educados, con nariz aguileña y corta barba negra, con mantos blancos y turbantes blancos, y frente a ellos se quitan las pantuflas amarillas. Escucho también el chillido de las cuerdas del laúd al ser pellizadas con los plectros de hueso, la aguda melodía que los cortos arcos producen en los sutiles violines y el infantil falsete del viejo cantante, extático en el ángulo. ¡Que diferencia entre la fluidez inmaterial de este grupo y el espeso sonido de la orquesta occidental!

“¿Porqué esta música ha conquistado tanto, más que cualquier otro estilo oriental?

Los siete u ochocientos años de dominación mora en España no significó solamente la cumbre de la civilización islámica, que no podía no influir en la cultura medieval europea. La guerra y la mal augurada cruzada de las razas cambió también el mundo mahometano y no menos su música. Si por casualidad hemos olvidado este hecho, los cantantes y los músicos del Sultán de Marruecos, con sus músicas tan distintas a las de los otros árabes lo han enseñado con una fuerte impresión. La futura historia de la música hallará una forma para explicar el porque de ésta interferencia. Frente a nuestra provisión de notaciones medievales, muertas, incompletas y difíciles de interpretar, los marroquíes ponen sonidos vivos y una tradición que no se ha perdido”⁸.

Notas

¹ HENRY GEORGE FARMER, *A History of Arabian Music*, London 1929, cap. I, par. i.

² A. Z. IDELSOHN, *Die Maqamen der arabischen Musik*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XV (1913), p. 17.

³ Cfr. *ibid.*, pp. 14, 15.

⁴ CL. HUART, *La Musique persane*, in LAVIGNAC, *Encyclopédie de la Musique*, I v 5, p. 3065.

⁵ ALFRED BERNER, *Studien zur arabischen Musik*, Leipzig 1937, pp. 43-50.

⁶ Daniele 3:5, 7, 10, 15. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* cit., pp. 83-5.

⁷ HENRY GEORGE FARMER, *op. cit.*, p. 153.

⁸ Libera traduzione di CURT SACHS, *Die Marokkaner*, in «Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft», I (1933), pp. 17-8.

Séptima Parte: Europa y el paso al mayor y menor.

Los testimonios del oído romano no han dado una valoración exacta de los agrupamientos musicales en los países bárbaros. Ni siquiera Tácito, que por razones pedagógicas le gustaba acentuar el lado brillante de todo lo que era germánico. En su libro *Germania* no menciona del todo la música, salvo el *barritus* o canto de guerra, en el cual dice, que el sonido ronco era aumentado mediante el canto contra los escudos, mientras que la armonía de los corazones valientes importaba más que la armonía de las voces. Trescientos años después de Tácito, Amiano Marcelino (c.400 d.C.) describe el mismo *barritus* en su historia de roma (16:12): comenzaba con un zumbido suave y crecía haciéndose siempre más fuerte hasta que al último tronaba como olas que se estrellan sobre las rocas.

Los otros cantos germánicos recordaban al Emperador Giuliano el Apóstata el piar de los pájaros y más tarde, alrededor del 600 d.C., el obispo Venancio Fortunato afirmaba de modo denigrante que los Borgoñones y los Francos no eran capaces de distinguir el grito del ganso del canto del cisne; y doscientos años después, en los tiempos de Carlomagno, los cantantes de la iglesia romana protestaban contra el “bestial” canto de los francos que, con su barbárica voz, arruinaban las melodías en sus gargantas (*las voces naturales bárbaras rompen en voces guturales*)¹.

Un profundo golfo separaba la música greco-romana y oriental de la música europea.

* * *

Este golfo ha sido explorado en el reciente estudio del autor *La vía hacia el mayor*², estudio del cual – con el gentil permiso del editor – pertenece lo siguiente (con los ejemplos musicales).

La antigua Europa era iletrada y tan burda que no dejó ningún documento musical. Cuando, en el lejano Medievo alcanzó cierto grado de técnica literaria, sus pruebas eran exclusivamente ligadas a la música eclesiástica. Los antiguos malabaristas y los juglares no se preocupaban de anotar sus melodías. Ellos no encontraban ningún objeto en el divulgar; al contrario tenían todo el interés de no poner a disposición del último llegado el repertorio del que vivían. A diferencia de los monjes que sabían como escribir y gustaban mucho de manejar la pluma. Se dedicaban con celo a escoger los adecuados medios de notación y hacían lo más que podían para tener viva la música cantada *in gloriam Dei*. Pero no tenían el mayor interés de conservar la música profana. Por eso los historicistas de la música entraron en Europa por la puerta de la Iglesia. Habiendo recibido noticias de los monjes, aprendieron a usar y abusar de las concepciones griegas para analizar las melodías de la Iglesia Occidental. Como fatal consecuencia ellos probaron con una medida modal todas las melodías antiguas, ya fuesen motivos populares todavía en uso, o música de arte escrita en el Medievo.

Los *tvisöngvar* islandeses y los *voceri corsos*, los *canzos* provenzales y las *cantigas* españolas fueron llamados, dóricos, frigios, lidios y así relacionadas a las melodías gregorianas. Ya antes, una autoridad como Johannes de Grocheo (c.1300) advirtió a sus lectores contra los modos eclesiásticos en la música profana “*non enim per tonum cognoscimus cantum vulgarem*”. De hecho la mayoría de los estudiosos serios habían tenido dudas y admitieron que muchas de estas melodías no podían ser clasificadas a rigor. Una clasificación correcta es posible sólo si nos libramos de nuestra obsesión modal y nos damos cuenta de que una división en un tetracordo y en un pentacordo no es el único modelo melódico del mundo.

Consiente de la variadísima diversidad de estilos musicales que la musicología comparada provee a sus estudiosos, el autor intentó considerar a la música medieval con un criterio sin prejuicios.

Como resultado hallo que –sin consideración de razas ni religiones – había un solo estilo que abrazó a toda Europa, ni modal, ni pentatónico, si no auténticamente primitivo, aunque capaz de procrear, a su debido tiempo, las maravillas de la música occidental.

Este estilo, exteriormente distinto de los estilos orientales, ignora el intervalo de cuarta, e incluso la octava. Sus melodías caen más bien en los modelos de tercera, como muchas melodías de los indios de Norte América, de los Melanesios y Africanos, especialmente de los pigmeos africanos y sus parientes asiáticos.

De Islandia a los estados balcánicos, de Suecia a España, estas melodías consisten en terceras sencillas; pero casi siempre saltan a otra tercera y a aún a otra más; existen melodías con no menos de cinco terceras alternando mayores y menores, cada dos de las cuales hace una quinta justa. Estas terceras son algunas veces vacías (vuote), otras veces llenas (riempite) de una nota de menor importancia.

Según algunos ejemplos:

ESEMPIO 86. una terza, *si \flat -sol.* ROMANIA

secondo Bartok



ESEMPIO 87. due terze, *re-si \flat -sol.* ROMANIA

secondo Bartok



ESEMPIO 88. tre terze, *fa \sharp -re-si-sol.* ASTURIA

trascrizione di Curt Sachs



ESEMPIO 89. quattro terze, *fa \sharp -re-si-sol-mi.* SVEZIA

secondo Lindblad



ESEMPIO 90. cinque terze, *re-si-sol-mi-do-la.* ISLANDIA

secondo Thorsteinsson



Las terceras, sobre todo la triple, representan la estructura de un número opresivamente grande de melodías medievales que, según las palabras de Heinrich Bessler, muestran “una extraña incertidumbre sobre la tonalidad que permite una interpretación tanto dórica como lidia, y como una melódica en mayor”. Esta incertidumbre desaparece una vez que estas melodías son llevadas a sus propios tipos. Las terceras desarrollan también la famosa cadencia con la tercera menor (en el lugar de un semitono) bajo la final, que la historia musical ha llamado erróneamente con el nombre del maestro Francesco Landini, el organista ciego de la Catedral de Florencia.

* * *

El canto gregoriano, música tradicional de la Iglesia católica romana, que repetidamente presenta ejemplos de melodías basadas sobre tercera, ha tenido una posición en la historia de la música en cierto sentido contradictoria. Muchos libros adelantan esta hipótesis, aunque con reserva o incluso con reticencia, de que los estilos nacionales de Europa pudieron ayudar a plasmar las melodías de la Iglesia.

Además estas referencias son raras y vagas, en general la impresión que se quiere dar al lector es más bien la contraria: que el canto gregoriano ha dejado su huella en la mayor parte de los estilos nacionales. ¿Cómo podían estos libros pensar de otra manera, con toda la autoridad de la música eclesiástica, con la elaborada teoría y la aparente unidad de estilos, que se contraponen a la aparente masa iletrada y casi amorfa de la música profana? Esta cuestión debe ser examinada a la luz de nuestro nuevo conocimiento de las terceras europeas.

Después de todo, los compositores de los llamados cantos gregorianos no habían nacido en la iglesia. Habían pasado al menos su infancia en casas laicas y habían crecido con los cantos de las madres, de los compañeros del camino. Habían sido jóvenes ingleses, franceses, alemanes, antes de entrar en los monasterios católicos; y ni siquiera la vida claustral pudo separarlos del mundo exterior.

Un severo límite entre la música eclesiástica y la profana sólo es posible donde una vieja variedad de melodías tradicionales son conservadas vivas sin agregados progresivos; y este no es el caso del canto gregoriano.

Sin duda el Oriente llevó la contribución de las primeras melodías e impuso la tendencia general y también el estilo de ejecución; pero la invención melódica en sí, fue libre y occidental.

El “estilo oriental”, que se supone constituía las bases del canto gregoriano, es el estilo de la cantilación de los hebreos orientales, de los sirios cristianos y de los coptos egipcios.

Sin duda diatónico, tiene la cuarta casi como único intervalo estructural y es tetracordal. Puedan bastar dos ejemplos, uno tomado de la Sinagoga babilónica y otro de la Iglesia copta.:

ESEMPIO 91. EBREI BABILONESI

secondo Idelsohn



ESEMPIO 92. CHIESA COPTA

secondo Newlandsmith



Y tienen a menudo el subsemitono, o sensible, que los primeros cantos gregorianos, relacionados con los orientales, evitan tan cuidadosamente.

ESEMPIO 93. EBREI BABILONESI

secondo Idelsohn



Mientras el canto gregoriano tiene una conexión mínima con el Oriente, provee, al contrario, de muchos ejemplos para todas las fases de la evolución medieval en Occidente.

Nuestro examen tiene referencias con las melodías de la iglesia, en el mismo sentido en el que tiene referencias con los cantos profanos, populares y escritos. Los llamados modos eclesiásticos no deben desviar nuestro juicio. En sus formas clásicas, en sus disposiciones clásicas, en su clásica terminología, y las ocho octavas entrelazadas sistemáticamente, cuatro de las cuales (las que llevan números dispares), son auténticas y cuatro (con números pares) plagales, ciertamente dependen de los prototipos griegos y orientales:

AUTÉNTICO	PLAGAL	
Primero		<i>ReMiFaSolLa/LaSiDoRe</i>
	Segundo	<i>LaSiDoRe/ReMiFaSolLa</i>
Tercero		<i>MiFaSolLaSi/SiDoReMi</i>
	Cuarto	<i>SiDoReMi/MiFaSolLaSi</i>
Quinto		<i>FaSolLaSiDo/DoReMiFa</i>
	Sexto	<i>DoReMiFa/FaSolLaSiDo</i>
Séptimo		<i>SolLaSiDoRe/ReMiFaSol</i>
	Octavo	<i>ReMiFaSol/SolLaSiDoRe</i>

Pero este sistema fue establecido a más tardar en el siglo X –cuatrocientos años después de la redacción de la música sacra. Y además, muchas veces es muy difícil hallar esta estructura de quinta y cuarta en las melodías por sí mismas. Las melodías de los modos auténticos son bastante obvias para ser atendidas. Pero las cuartas de los modos plagales y también las cuartas superiores de los modos auténticos no son claras; cerca de la mitad de las melodías atribuidas al segundo modo no alcanzan la final *Re*. Muchas atribuciones de uno de los ocho modos son tan difíciles de comprender que una conexión real de manera natural parece más que dudosa. Por ejemplo, ¿por qué el himno *Immense Coeli Conditor* es clasificado bajo el primer modo? No está la simple melodía en un completo tipo *Fa* mayor con *Fa* como tónica y *Do* como dominante?.

ESEMPIO 94. GREGORIANO

dall' Antifonario romano



Otros sistemas que dan una sistematización diferente contradicen y son en parte anteriores al orden de los ocho modos de la Iglesia. Los monjes en los primeros años del siglo IX inventaron una notación en la cual las letras de la A a la G representaban una escala mayor de *Do*³. Fue hasta más tarde cuando ésta fue transportada para comenzar en la moderna *La*, la cual era la nota más baja del más bajo modo eclesiástico. En el siglo XI Guido de Arezzo basa la melodía – cada melodía, incluyendo también las del canto gregoriano – en tres hexacordos que comienzan de tres notas diferentes *Do*, *Fa*, *Sol*. Todos estos tenían la misma estructura T T s T T – o sea tono, tono, semitono, tono, tono – y Guido adoptó la misma serie de nombres para las seis notas del hexacordo sin cuidar el particular hexacordo *ut re mi fa sol la*.

Estas tres escalas fundamentales eran inequívocamente de tipo mayor, y se contraponían a muchos cantos gregorianos que en realidad necesitaban un continuo cambio de hexacordo a hexacordo, o sea la llamada mutación. Se le atribuye a Guido de Arezzo, el ilustro teórico del siglo XI, la invención del pentagrama perfecto de notación que hemos usado hasta hoy, aunque se le agregó una quinta línea. Las cuatro líneas originales y los tres espacios entre ellas asimilaban las siete notas consecutivas de la escala diatónica: la primera, la quinta y la séptima nota eran privilegiadas con los puestos sobre las

líneas; mientras la segunda, la cuarta y la sexta estaban comprendidas entre los espacios intermedios. La consecuencia anormal de esta sistematización –tan difícil de comprender cuando se comienza a aprender música– es que de dos notas que distan una octava y llevan el mismo nombre, una se sitúa sobre una línea y la otra no. Y lo mismo para dos notas que distan una cuarta. Los pentagramas de la notación europea son sin duda el elemento más favorable para la cadena de terceras: una segunda de la clave indicada se lee *Re mi Fa sol La si Do* o bien *Fa sol La si Do re Mi*, o también *La si Do re Mi fa Sol*.

¿No es este un verdadero reflejo de la concepción medieval de la música?

* * *

Una cadena simple como elemento exclusivo es tolerable en las fluidas melodías “infinitas” de la verdadera cantilena gregoriana. Este es un enrejado ideal para sostener el ligero hormigueo de neumas y es, al contrario, un principio sin alma donde las melodías silábicas y simétricas dependen de una oscilación continua entre tensión y relajación no sólo de sílaba a sílaba, si no también de frase a frase.

En tales formas simétricas los infijos por naturaleza no acentuados o más bien de paso, intercambian las partes con las terceras de estructura en todas las fases de distensión: llevan el acento y degradan las terceras estructurales. Estas forman una cadena de terceras en su propia línea, que es una contracadena.

Casi todas las melodías fuera del ambiente eclesiástico y muchas de ellas dentro de la Iglesia, consisten en realidad de una cadena y de una contracadena entrelazadas. En la siguiente danza del siglo XIII, las dos cadenas fijadas juntas son:

Fa La Do
Do Mi Sol



Las cadenas entrelazadas de terceras eran ciertamente más ricas que las cadenas simples, ya que se modelaban sobre la alternación entre tensión y distensión; sin embargo estaban muy lejos de ser organismos perfectos; las dos cadenas existían una frente a otra más que como partes funcionales de una gran unidad.

Hasta los tiempos de nuestro más antiguo testimonio, o sea hasta el siglo X, el no premeditado amontonamiento de terceras suscitó discusiones. Una fuerte tendencia hacia una verdadera integración lentamente transformó las cadenas. El resultado fue aquello que hoy día llamamos mayor y menor.

* * *

Una afirmación nacional de mayor, para la raza alemana, fue hecha por Oskar Fleischer al final del siglo XX. Refiriéndose a él, el danés Angul Hammerich subrayó que los cantos populares islandeses representaban el *urtypus* (en alemán el *tipo originario*) de la escala mayor primitiva, “la cual ha sido declarada escala nacional de los pueblos germano-góticos”. Su particular ejemplo es pobre y lejos de ser un verdadero mayor. Los otros cantos islandeses estampados en el diario de Hemmerich son más imperfectos; ya que él mismo los llamaba dórico, o frigio o lidio.

Estas afirmaciones nacionales y raciales tienen la ventaja en nuestros días de que pocos estudiosos se preocupan en verificar, ya que, mientras es placentero poderse agregar a las acciones de los antepasados, es peligroso hacer objeto de discusión. La mayor parte de los historicistas de la música,

que en otros casos se demuestran prontos a combatir por un solo bemol o un solo sostenido en cualquier manuscrito o estampa, aquí se someten a la palabra y los dejan pasar sin examinar y sin pruebas.

Los orígenes del mayor no pueden ser establecidos por medio de rumorosos lemas si no sólo por medio de un análisis racional. Las primeras melodías con todos, o con la mayoría de los lineamientos del mayor, deben ser analizadas y verificadas. Estos lineamientos incluyen un esqueleto consistente en una octava construida de una quinta justa y una cuarta justa; los otros intervalos, calculados de la tónica, son mayores, y el séptimo grado funciona de sensible. Las más antiguas melodías con todos o al menos con la mayoría de los lineamientos del mayor se presentan por primera vez en el siglo X. El más antiguo rastro, un canto de amor, probablemente italiano, en latín, necesita solamente el subsemitono y la octava para ser una perfecta melodía en mayor:

ESEMPIO 96. LATINO, X SECOLO



Pero la teoría oficial rechazó el subsemitono, y, aunque elogiase a la subfinale como *emmelé* “la bien sonante”, -si esta podía estar distando un tono entero de la finale, – evitaba la nota que venía inmediatamente más abajo en el quinto modo, donde debía haber estado un subsemitono: *Mi-Fa*.

Además, al menos del siglo XI en adelante, hasta la iglesia detuvo la tendencia más fuerte de alzar el *tuba* (o nota de recitación) de *Si* a *Do*: que sustituía la precedente inflexión subtonal *Si-La* con la subsemitonal *Do-Si*.

ESEMPIO 97. GREGORIANO



Por esto melodías profanas y semiprofanas mostraban el subsemitono desde principios del siglo XI:

ESEMPIO 98. FRANCIA, XI SECOLO

secondo P. Wagner



Estas y otras melodías similares fueron creadas en el mismo siglo en el que Guido de Arezzo tan violentamente se opuso al subsemitono; esto debió parecer un peligro.

Los cantantes abandonaron la consistente perfección de la quinta en las contracadenas, y admitieron los tritonos muchos siglos antes de que los teóricos monásticos tuvieran por pura casualidad conocimiento del procedimiento del siglo XIII. Los ásperos nombres que se les dieron a los nuevos estilos –*música ficticia* y *música falsa* – muestran que tan reticente era este conocimiento. Los teóricos no pudieron prever que un siglo más tarde el francés Philippe de Vitry, los repudió al profesar que en realidad la música que ellos habían llamado “falsa” era la única verdadera música. La séptima, tan importante en las triples y en la cuádruples cadenas de terceras, había de rendirse a las octavas. En todo el mundo la octava había impuesto su supremacía sobre las escalas más rudimentarias cuando la música evolucionó hasta cierto grado –en el extremo Oriente, como en la antigua Grecia.

En la música medieval el conflicto es bastante claro, la séptima ha mantenido su acento, pero la octava sigue inmediatamente. El rondó del *Roman de la Rose* puede servir de ilustración:

ESEMPIO 99. INGHILTERRA

secondo Bukofzer



Otros ejemplos son dados en mi ensayo en el “Musical Quarterly” ya mencionado. La preferencia final dada a la octava cambió la estructura *DoMiSolSi* en *DoMiSolDo*, y la contracadena pasó a *ReSolSi*, en el momento en el que el subsemitono se volvió obligatorio: la dominante *Sol* se volvió el punto de conjunción de los dos grupos.

En un desarrollo similar *ReFaSolDo* se volvió *ReFaLaRe* con *Si* y *Do#* aumentados y *Sib* y *Do* disminuidos, en perfecto acuerdo con la *música ficticia*. La ambigua escala que resultó es aquella que nosotros hoy día llamamos menor. El poder de la octava también funcionaba en sentido descendente. El *La* bajo el *Do* en la sexta del Landini, yaciendo bajo la octava, no pudo evitar la influencia de la dominante *Sol*, convirtiéndose en *sol* ella misma.

* * *

El desarrollo del mayor y el menor parece haber sido autóctono europeo: el principio base de la cadena de terceras, conocido también en otros continentes, era paneuropeo sin considerar a las razas y regiones y el desarrollo de cadenas de terceras en modelos mayores y menores se verifica precisamente en cuanto paneuropeo. Un desarrollo alemán, de origen alemán esta fuera de cuestión, ya que los primeros ejemplos son franceses.

Es más bien lo opuesto: la Alemania aceptó la escala mayor relativamente tarde y con reticencia. Ésta halló el subsemitono y en general las sensibles tan escasas para su gusto que las versiones germánicas del canto gregoriano sustituyeron un salto de tercera menor en las progresiones de un semitono o de un tono entero que se hallaban en el original romano.

El desarrollo lógico que partía de los principios paneuropeos hizo casi superflua la hipótesis de una descendencia asiática para el mayor y el menor. Es importante establecer que también Asia muestra una evolución hacia el mayor y hacia las escalas mayores.

Así puede ser útil en este orden de ideas conceder alguna atención a los llamados pueblos fino-ugros. Antropológicamente ellos son mongoles; lingüísticamente son parientes de los húngaros y finlandeses. Desparramados en pequeñas zonas residuales a través de la Rusia oriental y a lo largo de Siberia occidental, viven en un estado bastante primitivo de civilización.

Gracias a una magnífica publicación de A.O. Väisänen, conocemos la música de los Vogul y de los Ostiacos mejor que cualquier otra música ugro-finesa. Estos dos pueblos (alrededor de veinticinco mil individuos) viven en el nor-oeste de Siberia sobre el Ob y el Irtysh, y viven como pescadores y cazadores.

Los Vogul, como los europeos, construyen la mayoría de sus melodías sobre terceras o sobre cadenas de terceras. Algunos cantos mitológicos han mantenido la original tercera simple, no obstante desviaciones ocasionales. Los ejemplos se encuentran en mi estudio. La sensible aparece en un tiempo muy anterior, en las melodías simples de tres sonidos. Los otros pueblos fino-ugros muestran tendencias similares. Los cinco mil Votiaks del nor-este de la Rusia Europea a menudo cantan en terceras simples y en dobles terceras, pero nunca usan la sensible. Sus vecinos nórdicos, los Sryenians, comienzan de la tercera simple y alcanzan pentacordos mayores y hasta octavas, todas mayores. Los Morduinios tienen escalas pentatónicas de cinco, seis o siete notas; pero en un nivel más bajo, en las antiguas melodías paganas de solo tres o cuatro notas, usan la sensible.

veces en cuartas descendentes; el cantante bajo un inevitable estímulo comienza en el extremo agudo de su voz y de su extensión y va bajando proporcionadamente al soltar sus cuerdas vocales.

Los músicos se comportan de otras maneras. Una escala de un instrumento de aliento se ejecuta abriendo los huecos uno por uno, o pisando una cuerda paso por paso; en sentido ascendente y organizada en quintas y terceras, incluso séptimas. No es casual el hecho de que estas cadenas se presenten en aquellas pocas civilizaciones arcaicas en las cuales los instrumentos tienen un rol normativo. Existen excelentes ejemplos que provienen de las Islas Salomón (piezas para *siringa*), y algo de esto se puede ver en la siguiente composición (pentatónica sin terceras) para tres grandes órganos de boca provenientes de Laos:

ESEMPIO IOI. LAOS *secondo Humbert Lavergne*

J = 152 - 176

Las teorías de la música china e india admiten que existe contraste en la tendencia a sobreponer las escalas descendentes de voz y las escalas ascendentes de instrumentos. Sin embargo en todas las civilizaciones orientales la música instrumental ha terminado conquistado el terreno; y dado que los sistemas son, después de todo, mucho más significativos en la música instrumental, por la inevitable necesidad de que esta implica una correcta entonación contra la relativa incertidumbre de la música vocal, las escalas instrumentales han impuesto el ascendente sobre las escalas vocales.

Este proceso es abreviado en los países en los cuales las emociones no siempre desembocan en el canto. Estos países cantan, pero sus melodías son nacidas de las palabras, y cada una de éstas lleva simplemente la poesía, o la intensifica, y por bellas que puedan ser, son básicamente diferentes de aquellas melodías que siguen impulsos puramente vocales. Esta deficiencia, desde el punto de vista del cantante, implica gran independencia de las leyes vocales y menor resistencia al poder normativo de la música instrumental.

En consecuencia la cuarta físicamente condicionada y la tendencia descendente aparecen poco. Europa, con excepción de sus regiones mediterráneas, es típicamente una tierra no cantora. Unas miles de piezas de prueba confirman la función regente de sus instrumentos. Los antiguos textos de los Escandinavos no los mencionan como simples medios de acompañamiento: cantos y sonidos coexisten uno frente a otro. Cualquier anglosajón bien educado debía saber tocar y poseer un arpa. Y el instrumento estaba en su derecho de posesión para siempre, y ni siquiera un cobrador tenía el derecho de embargarlo. Todos los efectos milagrosos que por ejemplo en la India eran atribuidos al canto de cierta *rāga*, en el Norte emanaban de los instrumentos. Dice una leyenda irlandesa que los piratas habían robado la *crúit* al sacerdote Daghdha; éste al buscarla la halló en un muro y la llamó (sic); ésta obedeció con tal fuerza que mató a nueve hombres antes de llegar con su legítimo dueño. Daghdha, abrazándola, tocó tres melodías: la primera hizo llorar a las mujeres; cuando tocó la segunda hombres y mujeres rompieron a reír; pero la última calmó a todos hasta hacerlos adormecer de modo que pudo salvarse y andar a escondidas.

La historia de la última música europea confirma la innata y la preferencia jamás abandonada por los instrumentos. Esto se deduce de la evolución de una orquesta absolutamente dominante hasta la mitad

del Ochocientos, y por el papel de esta orquesta en la ópera, tan antioriental y antivocal, en la que a menudo tres u otros tantos instrumentos cubrían la voz del cantante.

En contraste, el cantante ha tenido una posición en segundo plano y ha sido en general un vehículo para las palabras; cada vez que han sido intentada efusiones melismáticas como en el *Aleluya* gregoriano y en los *organa*, una reacción instintiva las ha solidificado rápidamente en melodías silábicas con nuevos textos. El cantar ha sido importado del mediterráneo; *Frisia non cantat*, dice un proverbio; y Federico el Grande que había declarado preferir el relinche de una yegua al canto de un alemán, retiró lo dicho cuando escuchó a la Schmeling cantar “como una italiana”.

El veredicto del rey refleja demasiado el juicio de los antiguos romanos sobre el canto germánico y franco por el hecho por descuidar la eterna antítesis entre el norte y el sur que canta.

* * *

El contraste entre estilo vocal e instrumental puede haber sido el elemento decisivo para el contraste fundamental entre los conceptos de melodía y de armonía. Un examen de la música antigua en Grecia y Oriente muestra que la necesidad de armonía se desarrolla mucho más fácil con los instrumentos que con las voces. En China, Japón, India, en Medio Oriente y en la Hélade, las tentativas de llegar a formaciones de conjuntos son ligados a los instrumentos, ya sea en el acompañamiento o en la música puramente instrumental. Los cantos paralelos en intervalos de distinta especie aparecieron como una excepción, que en realidad confirma la regla, ya que nunca ocurren con melodías vocales perfeccionadas y auténticas.

Las delicadas *rāgas* de los hindús, así como los *maqamât* del Medio Oriente aparecen llenas de vida con sus líneas libres y sugestivas, pero no subsisten por virtud de alguna estructura armónica, y más que un perfecto grabado sería el color. Y viceversa, así como una buena pintura es incompatible con un diseño que baste por sí mismo, la polifonía subordina la línea de la melodía a sus exigencias armónicas.

Europa, que no tiene un canto autónomo en el sentido de las melodías indias y árabes, las posibilidades para desarrollar la armonía son buenas, de forma parecida a la situación del Extremo Oriente. También ahí la melodía vocal era simplemente un vehículo para llevar las palabras y no se volvía nunca autónoma: al contrario, la música instrumental ha progresado como en Europa, y de hecho tiene su aparición en multicolores orquestas que nunca tocan al unísono. Sin embargo hay más de una razón para explicar el hecho de que el extremo Oriente no haya alcanzado, y Europa si haya alcanzado la armonía y el contrapunto que el día de hoy existe. Este es el contraste esencial entre géneros musicales. El carácter estático del pentatonismo Oriental es absolutamente antiarmónico, aunque favorezca las consonancias.

Por el contrario, Europa tiene una armonía latente en las tríadas de sus cadenas; y las tríadas contrastadas con sus dobles cadenas interpuestas anticipan las oscilaciones funcionales sobre las cuales se basa la verdadera armonía. El desarrollo final del mayor y el menor, en su equilibrio de estática y dinámica, facilitó esta oscilación, más bien dicho, el resultado inevitable. También en Europa, canto y armonía son inversamente proporcionales. El centro instrumental del continente ha llevado a la armonía al extremo de una complicación llena de significados, y en vez, el canto del sur le daba un rol accesorio y la reducía a un mínimo y a lo rudimental.

Esto no es precisamente toda la verdad. Las fuerzas secretas que operan más en la profundidad, detrás de la escena musical, son aún invisibles. Pero puede ser algo más que una coincidencia, el hecho de que exactamente al mismo tiempo que Europa alcanzó la tercera dimensión musical, representada por la armonía, sus pintores conquistaron la tercera dimensión en el espacio mediante la perspectiva.

* * *

No describiré la polifonía y la armonía europeas en sus primeras fases y mucho menos buscaré desentrañarlas, ya que existe una voluminosa monografía de este tema que ha sido recientemente publicada por el dr. Marius Schneider y una exposición nueva puede ser arriesgada al comprometer el equilibrio de este libro.⁴

En vez, terminaremos esta parte con una breve explicación de los ritmos europeos. El problema es arduo. Ni los neumas ni la notación medieval del cantus firmus indican valores de tiempo, e incluso la notación mensural puede dar lugar a dudas. Ni siquiera el canto popular se cree fundado sobre valores rítmicos: el desarrollo de la lengua y también el cambio de estilos en la música “oficial” deben en cierto grado haber influenciado el compás rítmico y el metro. Además pocas conclusiones generales pueden ser alcanzadas por otros medios.

En la antigüedad el continente no tenía tambores (excepto por el uso ocasional de tambores semitas en Grecia y en el Imperio romano). Los tambores medievales importados del vecino Oriente eran golpeados con largas baquetas, y nunca con las palmas de las manos. Cualquiera que sea la causa, el redoble consistía en simples golpes rítmicos sin ninguna tendencia de modelos métricos. Esto aún se verifica en la práctica moderna en Europa y en el extremo Oriente, aunque ni siquiera el primer libro donde la percusión es descrita, un tratado de baile de Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588), lleva el más breve trazo de concepción métrica, más allá de los simples dactilos en los que el percusionista gustaba dividir sus cuartos.

El metro en sí consistía en el contraste entre sílabas acentuadas y no acentuadas; ninguna lengua europea, incluyendo el latín tardío, basaba el metro cuantitativo en el contraste entre sílabas largas y breves.

La disposición anticuantitativa de la música europea se volvió particularmente evidente cuando los círculos humanistas del siglo XV y XVI se pusieron a hacer experimentos de escritura métrica. Los ejemplos más evidentes, el germánico *Melopoiae secundum naturum et tempora syllabarum et pedum* (Augsburgo 1507), un producto de la docta sociedad que se reunía entorno a Conrad Celtes, y el francés *Pseaumes en vers mezvrez*, trabajo póstumo de Claude Lejeune inspirado de la *Académie de Poesie et de Musique* de Baif, muestran como estos experimentos eran artificiosos o más bien antieuropeos.

Se puede objetar que el Medievo estableció clarísimos modos métricos para regular el ritmo musical. Por primera vez descritos en el tratado *Discantus positio vulgaris* (c. 1230-40), aparecieron como seis metros. El primero, troqueo: larga, breve; el segundo, yambo: breve, larga; el tercero dactilo: larga, breve, breve; el cuarto, anapesto: breve, breve, larga. Un quinto modo contrae todos los valores breves en longitud; y un sexto modo disuelve todos los valores largos en breves.

Sin duda esto significaba metro. Pero cualquiera que conozca el verdadero metro poético musical de la India y de Grecia, debe ver que los modos son una cosa diferente; en vez de seguir la distinción absolutamente métrica de dos breves que sumadas hacen una larga, estos se comportan casi antimétricamente, ya que el dactilo lleva la forma tres más uno, más dos golpes: el anapesto, uno más dos más tres; la sílaba larga no es en ningún modo larga como dos veces una breve, mientras sí hay dos breves distintas, una dos veces más larga que la otra.

Esta complicación fue la consecuencia de una tendencia del siglo XIII a imponer ritmos en tres en la música polifónica de la iglesia. Pero el tiempo triple chocaba con el doble tiempo natural de los dactilos y anapestos que requerían una adaptación especial. Así que los modos eran evidentemente una receta para sistematizar los principales metros de la poesía en un principio antimétrico. Los modernos historicistas de la música sin duda han exagerado la fuerza de vinculación de estos modos y la han ampliado prácticamente a todas las composiciones profanas, las cuales (en el Medievo) eran escritas en una notación de canto simple sin valores rítmicos. Sin discriminar las más vivas y sinceras melodías fueron transcritas en un tedioso y vacilante tiempo de tres. Y esta fue una violación al más elemental sentido musical y al método científico. Pero también fue un descuido de la única fuente contemporánea que estaba a disposición. Delante de nosotros tenemos una declaración precisa de un teórico que vivió alrededor del 1300, Johannes de Grocheo, según la cual la *música mensurada* comprendía solo las tres formas polifónicas –motete, organum y hoquet, – pero no al canto gregoriano ni ninguna otra música

profana monódica. Afortunadamente después se produjo una cierta reacción contra el fanatismo del tiempo en tres. ¿Pero habría sido correcto un tiempo en dos? No hay ninguna alusión al tiempo tanto en dos o en tres en el largo tratado de Grocheo, ninguna referencia al tiempo rítmico ni ninguna señal de acentos. El único fragmento alusivo es una discusión sobre si la música no modal podía ser descrita como no mensurable o al menos como no precisamente mensurable incluso si se cantaba *totaliter ad libitum*.

Cualquiera que pueda ser la traducción exacta que se le pueda dar al término *mensura*, es difícil que pueda seguir al duda de que si el intérprete medieval de melodías profanas haya tenido libertad rítmica. El ritmo era un accesorio, de la misma forma como el acompañamiento era accesorio. Tocada como marcha danzante, una pieza debía asumir el tiempo en dos, y un baile rápido el tiempo en tres. El cantante de estas piezas, independientemente de las exigencias de los bailarines, no aplicaba un propio modelo rítmico, un interés mayor respecto a los cantantes de las melodías gregorianas.

Tal libertad, y ninguna otra explicaría el hecho, de otro modo oscuro, de que los compositores escribían toda la música monódica con los signos del canto firmus, aunque poseyeran en la notación mensural un medio perfecto para describir el tiempo en general así como la longitud de cada nota individual.

Las razones de nuestra dificultad para comprender los tratados del pasado son una vez más, nuestra educación con el pianoforte y sobre el pentagrama.

Otra vez hemos querido encerrar dentro de límites y pentagramas lo que ha sido creado sin teclados y sin plumas de ningún tipo. Así la última parte de este libro termina como empieza: con la declaración de que la música en sí, con su sobreabundante riqueza y su infinita extensión es inaccesible, a menos que logremos salir de los límites de nuestra estrecha educación.

Notas

¹ *Vita Caroli Magni per Monachum Egoismensem*, in DU CHESNE, *Ss. Hist. Franc.* II, 75.

² CURT SACHS, *The Road to Major*, in «The Musical Quarterly», XXIX (1943).

³ Cfr. GUSTAVE REESE, *Music in the Middle Ages* cit., p. 135 sg.

⁴ MARIUS SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, 3 voll., Berlin 1934.

Epílogo

El primer intento de una arqueología musical ha desvelado un cuadro que alterna en distinta medida constancia y variación. En China y en India los cambios desde la antigüedad aparecen insignificantes. Por otro lado hemos hallado escalas japonesas en Java, en Egipto y en Grecia; la teoría helénica en los países árabes y en la Europa medieval; las concepciones indias en Egipto y en Marruecos. Las provincias musicales se delinean con suficiente claridad: zona del Extremo Oriente y la zona India, que se sobrepone en Asia sur-oriental; Asia Menor y Grecia. Pero todas estas, incluyendo a Grecia, pertenecen al vasto Estado oriental en los que la música estaba firmemente establecida sobre un sutil arte melódico, sobre tetracordos conjuntos y disjuntos y sobre pentacordos, sobre vueltas modales y sus relaciones cosmológicas. La Europa no mediterránea, por el contrario, no ha tenido conexión con los refinados estilos musicales de Oriente. Extendiendo la mirada lejos del Medievo, permanece una primitiva maraña musical que podemos hallar también en las zonas nórdicas de Asia y en América, y al sur en Malasia y en África.

Las cadenas de terceras europeas llevaron a nuestra música occidental por un camino distinto del de la música oriental basada en la cuarta. Así se obstaculizó el desarrollo de una verdadera melodía en el sentido oriental y por el contrario, condujo a una melodía típicamente occidental, la cual fue esencialmente hecha de armonías separadas y unidas con notas de paso, que tomaron la forma de mayor y menor, y de poco en poco hallaron el camino hacia la armonía simultánea y en consecuencia, al temperamento igual.

La tendencia global de la civilización occidental no ha ignorado a la música. Las composiciones europeas y americanas han sido exportadas, por así decir, al por mayor; la imperial Academia de Música de Tokio enseña Beethoven y Chopin; los colegios egipcios tienen bandas de jazz; y hasta la música indígena de Turquía, China y Japón ha sido influenciada recientemente por Europa.

Pero también Occidente ha avanzado dudoso de la legitimidad de sus últimos herederos. La oscilación regular entre tensiones y el ejercitamiento en las funciones armónicas han sido abandonadas; consonancia y disonancia no son más que las que eran en las generaciones de algún tiempo atrás, y muchas reglas de armonía han sido echadas al montón de los desechos. Esta revolución implica una renovación de nuestra lengua musical, que ha sido modelada para proveer lo necesario a la armonía.

Algunos compositores escriben solo piezas sin acompañamiento, y otros, cansados del incesante uno-dos-tres-cuatro, que nosotros comprendíamos por ritmo, han desarrollado un nuevo sentido del periodo. Existe cierta oposición contra la limitación a doce semitonos y a la antimusical rigidez de nuestro temperamento igual; algunos compositores han intentado escribir en cuartos de tono y han examinado la posibilidad de otros microtonos.

De esta forma han asumido como principal precedente a la música oriental. Pero esto no es justo; el Oriente nunca ha tenido tales escalas y no es responsable de estos intentos más que la tragedia griega deberían ser considerados responsables la ópera de la *Camerata* florentina y el *Musikdrama* de Richard Wagner.

Este reconocimiento es uno de los tantos síntomas de que el terreno de la música occidental no tiene nada que hacer con aquel de la música oriental y en vez se extiende hacia regiones que pensaba haber dejado para siempre.

Con la ilusión de un ininterrumpido progreso nuestros músicos han comenzado a darse cuenta que una vez más han sido impregnados de las incesantes batallas por las melodías y por los ritmos que sus antepasados combatieron para el ascenso de la música en Asia y en Europa, en Oriente y en Occidente.