

COLECCIÓN LABOR

LA MÚSICA
EN LA
ANTIGÜEDAD

Prof. CURT SACHS



EDITORIAL LABOR, S. A.

Como una viva proyección de las civilizaciones del pasado y de las obras más selectas y características de la época presente, los Manuales de orientación altamente educadora que forman la

COLECCIÓN LABOR

pretenden divulgar con la máxima amplitud el conocimiento de los tesoros naturales, el fruto del trabajo de los sabios y los grandes ideales de los pueblos, dedicando un estudio sobrio, pero completo, a cada tema, e integrando con ellos una acabada descripción de la cultura actual.

Con claridad y sencillez, pero, al mismo tiempo, con absoluto rigor científico, procuran estos volúmenes el instrumento cultural necesario para satisfacer el natural afán de saber, propio del hombre, sistematizando las ideas dispersas para que, de este modo, produzcan los apetecidos frutos.

Los autores de estos manuales se han seleccionado entre las más prestigiosas figuras de la Ciencia, en el mundo actual; el reducido volumen de tales estudios asegura la gran amplitud de su difusión, siendo cada manual una verdadero maestro que en cualquier momento puede ofrecer una lección breve, agradable y provechosa: el conjunto de dichos volúmenes constituye una completísima

Biblioteca de iniciación cultural

cuyos manuales, igualmente útiles para el estudiante y el especialista, son de un valor inestimable para la generalidad del público, que podrá adquirir en ellos ideas precisas de todas las ciencias y artes.

COLECCIÓN LABOR

BIBLIOTECA DE INICIACION CULTURAL

La Naturaleza de todos los países. La Cultura de todos los pueblos. La Ciencia de todas las épocas

PLAN GENERAL

SECCIÓN I
Ciencias filosóficas

SECCIÓN II
Educación

SECCIÓN III
Ciencias literarias

SECCIÓN IV
Artes plásticas

SECCIÓN V
Música

SECCIÓN VI
Ciencias históricas

SECCIÓN VII
Geografía

SECCIÓN VIII
Ciencias jurídicas

SECCIÓN IX
Política

SECCIÓN X
Economía

SECCIÓN XI
**Ciencias exactas,
físicas y químicas**

SECCIÓN XII
Ciencias naturales

SECCIÓN V : : MÚSICA

Psicología de la Música - Estética musical - Instrumentos musicales - Música popular - Música religiosa - Historia de la Música en las diversas épocas y países

VOLÚMENES PUBLICADOS

Compendio de Harmonía, por H. SCHOLZ, traducción de ROBERTO GERHARD.

La Música en la Antigüedad, por el Prof. K. SACHS, de Berlín, traducción de ERNESTO MARTÍNEZ FERRANDO. Con un apéndice que contiene doce ejemplos musicales, y 24 figuras fuera de texto. (Diciembre, 1926.)

VOLÚMENES EN PRENSA

Música popular española, original del Prof. E. LÓPEZ CHÁVARRI, de Valencia. Con numerosos ejemplos musicales y 16 láminas fuera de texto.

Manual del pianista, por el Prof. E. RIEMANN, traducción de ROBERTO GERHARD.

Historia de la música en los pueblos germánicos, desde Wagner hasta el presente, por el Prof. MAX SCHNEIDER, de la Universidad de Breslau. Con 24 fotografías de los principales maestros modernos.

La Música en la Escuela, original del Maestro RAFAEL BENEDITO, de Madrid. Con numerosos ejemplos de canciones escolares.

VOLÚMENES EN PREPARACIÓN

Música religiosa en España, por SALVADOR AZARA y ANDRÉS ARAIZ.

Ejercicios de Harmonía en el piano, por el Prof. H. RIEMANN, traducción del Maestro A. RIBERA.

Manual del fraseo, por el Prof. H. RIEMANN, traducción del Maestro A. RIBERA.

Historia de la Música francesa.

Historia de la Música alemana.

Historia de la Música italiana.

Historia de la Música rusa.

Instrumentación.

Diccionario de Música.

LA MÚSICA
EN LA ANTIGÜEDAD



COLECCIÓN LABOR

SECCIÓN V
MÚSICA

N.º 112

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

CURT SACHS

LA MÚSICA
EN LA ANTIGÜEDAD

Traducción de

ERNESTO MARTÍNEZ FERRANDO



EDITORIAL LABOR, S. A. : BARCELONA - BUENOS AIRES

Con 18 figuras en el texto, 12 ejemplos musicales,
20 láminas en negro y una en color

1927

ES PROPIEDAD

ÍNDICE

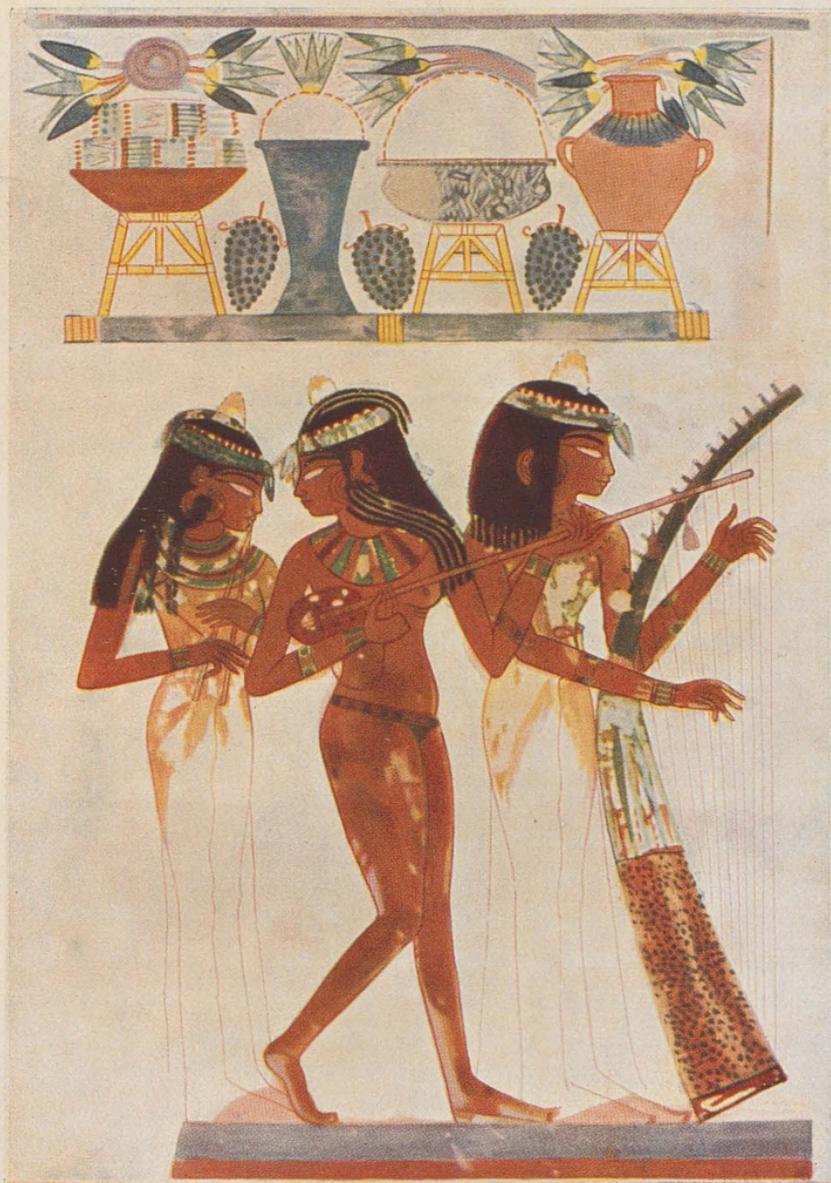
	<u>Págs.</u>
Prólogo del autor	7
I. Egipto	9
II. Siria	28
III. Palestina	36
IV. Mesopotamia	49
V. Grecia y Roma ¹	67
Tablas cronológicas	111
Ejemplos musicales	113
Bibliografía	121
Índice alfabético	123
Ilustraciones	127

Prólogo del autor

Este Manual aparece en una época en que va conociéndose el mundo antiguo con mayor amplitud y profundidad, en que casi día por día va agudizándose más la mirada para observar la estrecha relación que existió entre los antiguos países cultos, perdiendo cada vez más terreno la creencia del aislamiento de los distintos pueblos, especialmente por lo que concierne a Grecia. De aquí que este Manual no podría ceñirse de un modo exclusivo al arte musical griego, ya que éste sólo es susceptible de ser conocido teniendo presentes las relaciones e influencias de los otros países que poseyeron cultura propia. Pero tampoco es posible abarcar todo el mundo entonces civilizado para establecer de manera concreta su íntima esencia. Cada día va reconociéndose más claramente que la música griega sólo es una parte de aquella que por influyente y poderosa tradición se transmitió de las grandes civilizaciones asiáticas de la Antigüedad hasta el presente. Este convencimiento ha dado motivo al interés inmediato que despierta actualmente la música antigua. Si los siglos generales no nos engañan, la joven generación de nuestros compositores tiende a apartarse de la armonía de los tres últimos siglos buscando el melos independiente, afectivo, el melos que realizaron las antiguas culturas.

Prof. Dr. Curt Sachs

Berlín, julio, 1924.



Escena musical
Decoración de la tumba de Nakht, Tebas
(Según Dávies, *Tomb of Nakht*)

Josefina Siemens

CAPÍTULO I

Egipto

Quien, interesado por la Música, dirige sus ojos a la Antigüedad, hacia aquellos pueblos cuya historia se remonta hasta los milenios tercero y cuarto antes de Jesucristo difícilmente consigue que su mirada se abra paso entre las nieblas que envuelven los comienzos del arte musical, sucediéndole como al explorador nórdico que cuanto más se aproxima al polo más su mirada se siente atraída hacia él. La primitiva historia musical de estos pueblos nunca podremos conocerla, pues la « historia », la ciencia basada en el testimonio aportado por imágenes o por escrito, es posterior en períodos enteros de la Humanidad al desarrollo de una cultura musical.

En la cuarta dinastía egipcia, a principios del milenio tercero (según los nuevos estudios hasta el milenio cuarto) aparecen ya arpas en los relieves, las llamadas arpas de arco en contraposición a las más tardías arpas angulares (lám. I₁). Es susceptible de imaginar el proceso que precedió a tales instrumentos: en un principio sería desprendida de una caña flexible una cinta de su fibra a manera de cuerda, de modo que sus extremos quedaran todavía adheridos; más tarde se ataría a la caña una cuerda de otra materia diferente; con el fin de aumentar la sonoridad

se añadiría al arco una calabaza, y en adelante ambos elementos fueron estrechamente unidos; después la caja sonora se construyó de madera y se sujetó a la caña o palo en lo sucesivo de naturaleza no flexible; en lugar de una cuerda el instrumento fué admitiendo una serie de ellas; finalmente y después de anteriores ensayos de reforzar las cuerdas para establecer su afinación sonora, añádiéronse al palo unos bastoncillos fijos o sean los predecesores de las modernas clavijas. El camino recorrido era considerable, pero no un camino de perfeccionamiento manual simplemente, sino sobre todo un adelanto musical: ampliación del material sonoro, aumento, densidad y embellecimiento de la sonoridad, mejoramiento de las voces, debieron ser paulatinas necesidades durante este desarrollo.

No es cosa factible deducir por consideraciones sobre los albores de la Antigüedad cual fué la música primitiva; el telón de la historia del mundo se levanta cuando ya existe un arte musical maduro y permanente.

La idea de permanencia nos la sugieren las figuras de músicos que aparecen regular y repetidamente en relieves del antiguo Imperio: arpistas, flautistas y cantantes (lám. I₁) que a menudo son representados formando completas orquestas y coros; si bien los relieves nos muestran una figuración abreviada de los asuntos, observamos que los flautistas aparecen en conjunto de ocho individuos por lo menos.

Los cantantes, cuando interpretan en coro, baten palmas, tal como acostumbra a hacer todavía hoy los pueblos salvajes: la medida, que por lo regular es muy vaga en el canto individual no europeo, constituye una necesidad cuando los cantantes son varios y sobre todo es más fácil acompañar a la danza y a los coros valiéndose del

chasquido de las manos. El cantante individual, no sujeto a un compás fijo, se vale de otro procedimiento: marca en el aire el movimiento de la melodía. Esta «cheironomia» o «dirección con la mano» seguramente no ha sido inventada por los egipcios como medio de medir la inter-



FIG. 1. Un arpista. Relieve de una tumba de Memfis.

pretación y transmitir la voluntad. Nosotros reconocemos en ella más bien un impulso involuntario, un movimiento reflejo. Esta participación musical del cuerpo, característica hoy todavía, especialmente en aquellos movimientos de cabeza de los que escuchan iniciarse una melodía, es tanto más irrefrenable cuanto más cercano se encuentra

el arte musical de sus orígenes; los pueblos de escaso nivel de civilización apenas si pueden reprimir, mientras cantan, ciertos movimientos. Todos aquellos movimientos que señalan e imitan son generalmente parte esencial de movimientos expresivos y entre éstos y los afectos existe, según Wundt, una estrecha relación. Tales movimientos, aun el canto mismo, constituyen una expansión motora de las tensiones espirituales. Sólo de una manera lenta y paulatina estos movimientos expresivos, instintivos en un principio, van haciéndose dependientes de la voluntad. De aquí que nosotros consideremos los movimientos de los cantantes egipcios como síntomas primordiales instintivos de reales afectos que más tarde fueron adquiriendo un carácter voluntario. Por la exteriorización efectuada sin intención alguna se produce con el trato social la transmisión instintiva (Danzel, *Geschichte der Schrift*), y de ésta, en tanto que el exteriorizante reconoce el efecto de sus movimientos en los demás, nace el deseo de ejercer una influencia determinada y por lo tanto una transmisión volitiva.

A este grado habían llegado ya los antiguos egipcios. El aspecto peculiar y la perfecta analogía de los ademanes reproducidos nos decide a la conclusión de que ya en el cuarto milenio los movimientos involuntarios de la mano constituían un lenguaje determinado que acompañaba el canto, influyendo en él en un sentido coercitivo, expresando la figuración de los sonidos, su estructura, su arquitectura, su dinámica, su celeridad pero que también ayudaba a la memoria con sus repeticiones, y como sustitutivo de una escritura musical reunía a los ejecutantes y los guiaba, intensificando el efecto en los oyentes. El valor

que esta escritura marcada en el espacio pudiera tener para los egipcios se desprende de que en el lenguaje egipcio antiguo, « cantar » significa « *hsjt m drt* », literalmente, « hacer música con la mano » y que la figuración simbólica del vocablo « cantar » — pues en la escritura de los egipcios toda palabra además de expresarse con el jeroglífico silábico o fonético iba acompañada de una figura determinante — se representaba por un antebrazo con la mano (lám. I₁).

A esta « cheironomia » le llegó también su hora. Ello fué cuando Egipto vino a la ruina al mismo tiempo que el Imperio romano. Ya anteriormente, en tiempo de las periódicas destrucciones de templos del conquistador persa Cambises, o sea a fines del siglo VI a. de J. C., sufrió la música un sensible golpe. En la época en que Egipto participó del florecimiento del Imperio romano como una lejana provincia oriental habíase quebrado ya la vieja tradición ; los hilos que unían con el pasado se hallaban enmohecidos y amenazaban romperse. Los religiosos y nobles cantos del culto a Isis enmudecieron y el sacerdote de Osiris cedió el sitio al diácono copto. Para que entonces pudiera salvarse el arte milenario de la « cheironomia » y con él la antigua música, era preciso que se reprodujeran en el papel sus rasgos esenciales marcados en el aire, y que del lenguaje de signos, que no se transmitió ya más de generación en generación con igual seguridad, se formara una escritura. De la « cheironomia » procedían aquellas antiguas notas usadas en los países occidentales, los « neumas », todos aquellos rasgos rectos y curvos, corchetes y espirales, que no significaban la altura y duración de los diversos sonidos sino la dirección y magnitud de la marcha melódica.

En nuestra primera lámina puede verse la «cheironomia» en aquel grado de desarrollo en que el cantante dirigía con la mano a los flautistas y arpistas que le acompañaban.

El canto mismo presenta todo el aspecto de aquella manera que todavía hoy domina en los países del Mediodía : los rostros de los cantantes muestran los ojos entornados, el ceño fruncido, tirantes las arrugas cercanas a la boca y el cuello rígido, en una palabra, todos los signos de la aguda gangosidad característica aun actualmente en los meridionales. Añádase a esto la presión de la palma de la mano sobre el oído, la mejilla y el cuello — tal como vemos por todas partes en Oriente — para hacer temblar la voz por medio de un suave juego de aquélla.

Los instrumentos de viento casi se limitan exclusivamente a una flauta larga, una sencilla caña, de un metro de longitud, abierta por ambos extremos y que los ejecutantes se colocaban oblicuamente ante la boca, haciéndola sonar con una tal habilidad en la respiración que difícilmente podría conseguir un europeo (lám. I). Esta flauta suena con mucha suavidad y dulzura, más suavemente que cualquier otro instrumento de viento. Todavía hoy persiste el uso de esta flauta secular en los mismos países; los pastores coptos se han mantenido siempre fieles a ella.

Pero no sólo la flauta ; junto a ella encontramos un doble clarinete compuesto de dos cañas unidas, provistas de lengüetas. También este clarinete aparece, en igual forma y disposición que hoy, en los relieves del antiguo Imperio (láms. I y V₂). He aquí un ejemplo de tenacidad tradicional.

En las arpas finamente construídas persiste durante largo tiempo como pieza de apoyo un atributo de Isis

o un símbolo de Osiris y el cuello termina con una cabeza de la diosa de la Justicia, provista de su ramillete de plumas o con un ibis sagrado (lám. II₃). En aquellos tiem-



FIG. 2. Arpista invocando a Horus. Pintura sobre una estela. Louvre
(Fot. Giraudon)

pos en que tales cosas todavía tenían un «sentido» real y no habían degenerado en simbolismos formulísticos, estos aditamentos expresaban una relación determinada: el arpa intervenía estrechamente en el culto de las divi-

nidades nacionales Isis, Osiris y Thot, en las que se adoraba a los creadores de la Música. En siglos posteriores, cuando Egipto poseyó otro instrumental, puesto en uso por influencia asiática, los músicos sacerdotales se mantuvieron fieles a sus arpas ostentosamente pintadas y a menudo adornadas con preciosas incrustaciones. También el músico ciego, el conservador del viejo saber popular, continuó usando por largo tiempo el instrumento del país; el tipo del arpista ciego procede de Egipto, país azotado por las enfermedades de los ojos.

Arpas, flautas y canto; este conjunto nos da la impresión de una música dulce y tranquila. El arpa, como podemos ver en su hermana (tan parecida en disposición y tamaño) en la moderna Birmania no debió poseer en su antigua forma mucha sonoridad; a menudo sus cuerdas tienen toda la apariencia de ser hechas sólo a base de fibra retorcida de palmera, sin trama alguna; la flauta larga es entre todos los instrumentos de viento usados el menos vigoroso y apasionado; en cuanto a los cantantes abren muy poco la boca (lám. I): los sabios del Imperio antiguo debieron ser silenciosos y comedidos tal como lo eran los movimientos de las danzas que nos muestran los relieves de la época y tal como es el estilo de estos mismos relieves. Debió ser el arte musical de un pueblo que gustoso se entrega a sus trabajos y a sus juegos, arte musical de un culto divino, que en su paz y solemnidad se mantenía alejado de todo paroxismo religioso y en el que el « cantante principal » fué designado como « Pariente del Rey ».

Sin embargo, apenas el Imperio antiguo fué reemplazado por el Medio cesó el aislamiento del país, introduciéndose activas relaciones con Siria. Una pintura funeraria de

Benihassan nos muestra que justamente a comienzos del segundo milenio, nómadas sirios penetraron en territorio egipcio y por primera vez el país trabó conocimiento con la lira (lám. VI₁). Sin embargo, inmediatamente a esto cae un espeso velo sobre la historia de los territorios del Nilo: la dominación de los usurpadores hicsos apenas ha dejado tras de sí testimonio plástico o escrito.

Sólo unos quinientos años más tarde, en tiempo de la dinastía XVIII (hacia 1500 a. de J. C.) aparece de nuevo a plena luz la actividad del país egipcio. El acontecimiento político decisivo es la conquista de Siria. Pero ya antes, por el aprovechamiento de las minas del Sinaí, por el tráfico comercial en el Mediterráneo, por las repetidas incursiones de tribus nómadas de pastores, tal como son eternizadas en aquella pintura funeraria de Benihassan, y finalmente por el dominio extranjero de los hicsos, entró Egipto en relaciones con los pueblos asiáticos, poniéndose en contacto con su cultura. Así sucedió que los activos y poderosos faraones de la dinastía XVIII extendieron los límites de su Imperio hasta el país de los dos ríos y toda el Asia anterior fué sometida a su dominio, preparando de este modo el terreno para la fácil aceptación de las costumbres y espíritu asiáticos, no obstante el desprecio que hacia todo lo extranjero tuvieron los egipcios; nunca han sido sometidos pueblos sin que impusiesen éstos a sus vencedores un tributo espiritual; la cultura venga lo que la espada destruye. Los reyes sometidos se apresuraron a enviar a los señores del país hombres y productos de sus territorios. Junto a la orquesta indígena de la Corte se estableció otra de origen sirio y esclavas orientales, provistas de sus extraños instrumentos musicales, se instala-

ron en el palacio del rey de Egipto. Ellas son como una alegoría de la transformación que en la esfera espiritual se produjo tanto en la Corte como en las altas capas sociales. La música, cuyos cambios reflejan fielmente la vida del espíritu de un país, nos muestra con clara luz la evolución. Exceptuando el arpa, los instrumentos egipcios fueron abandonados, siendo reemplazados cada vez más decididamente, por los asiáticos.

Nada nos da una idea más clara de la situación que el cambio de la flauta por el oboe. Aquella no volvemos a encontrarla en ninguna representación plástica de carácter musical del nuevo Imperio ni de la decadencia. No quiere decir esto que desaparezca, pues en fragmentos funerarios del primer milenio aparece en la escritura jeroglífica, pero fué relegada del arte musical y remitida a aquellas capas sociales cuyas fiestas no eran del dominio de las representaciones del arte plástico. Su lugar fué ocupado por el doble oboe sirio, instrumento dionisiaco, de aguda sonoridad, que supone un fuerte contraste con la flauta. Junto a las arpas de arco son usadas ahora arpas angulares asiáticas, liras y laúdes (láms. II, V y VI) y la misma arpa antigua, que tan arraigada se encontraba entre los músicos egipcios por su carácter religioso, con el fin de poder adaptarse a las intrusiones extranjeras, debió sufrir un sensible cambio en cuanto a tamaño, extensión y número de cuerdas. Acompañando a los nuevos instrumentos de viento y de cuerda se introducen tambores, especialmente de gran tamaño, que con su ritmo vigorizan los demás. Allá donde dirijamos ahora la mirada, ya se trate de escenas de danza, ya de música (lám. II) o representaciones plásticas de orquestas palaciegas siempre recogemos

la misma impresión de una música evolucionada en el sentido de mayor plenitud, estridencia y estrépito. Las medidas usadas parecen ser más aceleradas; ejecutantes y danzantes se mueven con más viveza y pasión. Aquí y allá observamos la ejecución como producida a golpes de látigo y en



FIG. 3. Esclavas danzando y sonando panderos.
De una tumba de Sakkara. Museo del Cairo

un ambiente de embriaguez. También es curioso observar ahora que es el sexo femenino el que domina en pinturas y relieves. Bien sabido es que en Asia la profesión musical, en su mayor parte, se encuentra en manos de las esclavas y por tanto en el comercio internacional de mujeres.

También en la técnica musical se produjeron en esta época sensibles modificaciones. Las arpas de los tiempos antiguos permiten inferir que los egipcios del Imperio antiguo y medio usaban la simple pentatónica, la octava de cinco tonos sin semitonos (que corresponde a la continuidad del teclado de negras del clave). A esta melódica solemne y ruda — que todavía subsiste actualmente, entre otros lugares, en la música de los templos chinos y en los cantos populares escoceses — parece haber sido contrapuesta en el nuevo Imperio, debido a la influencia siria, una afinación especial diatónico-cromática, gracias a la cual los músicos, evitando todo cromatismo, podían modular fácilmente. Las arpas de múltiples cuerdas, los oboes con sus ranuras estrechamente colocadas y los laúdes con su haz bien medido y espeso lo comprueban. Casi en todos los países del mundo que han pasado por un desarrollo musical puede observarse la misma evolución. Y todavía una cosa más es digna de tenerse en cuenta : desde el Imperio medio véanse algunos de los arpistas, tan prodigados y con tanta fidelidad realista reproducidos en la plástica, que abarcan a un mismo tiempo con las dos manos los intervalos de quinta, de cuarta, de octava o segunda. De todo esto puede sentarse que los egipcios del segundo milenio, como todavía hoy ocurre en China y como veremos en la antigua Babilonia, cultivaron la melodía acompañada, no armónicamente, sino por medio de simples acordes ; por lo tanto no pudieron ejecutar en perfecto ajuste con el canto.

Que el nuevo arte musical ejerció una gran sugestión sobre las siguientes generaciones no debe maravillarnos, pero también se elevaron opiniones previniendo contra él

y anatematizándolo. Especialmente la clase sacerdotal fué la que comprendió la importancia de lo que se ponía en juego. Fué necesario casi un milenio para que el pueblo egipcio reflexionase sobre su propia cultura. Bajo los faraones saitas, dice Breasted, « se apoderó del pueblo un fuerte deseo de retornar a los tiempos antiguos ; se intentó a conciencia conseguir nuevamente el apagado esplendor de aquellos días en que poseían un poderoso dominio mundial sin que todavía existiesen los cambios y novedades introducidos de fuera ». En todos los sectores de la vida pública se volvieron los ojos hacia los tiempos antiguos. « Por lo que al terreno del culto se refiere se hicieron esfuerzos para purificar el Panteón de influencias extranjeras, apartándose también del ritual todo aquello que significara novedad. Lo que había sido importado en la religión egipcia fué prohibido. Un exclusivismo inexorable se impuso ahora, generalmente, con violencia. »

Lo mismo ocurrió en el terreno de la Música. Así pudo decir Herodoto que los egipcios sólo permitían cantos del país, pero de ningún modo extranjeros. Platón, que también conoció Egipto directamente, cuenta que en este país la juventud no podía aprender cualquier canto sino solamente lo que fuera buena música, esto es, aquella que servía para domar y purificar las pasiones ; desde luego, lo que significaba buena música era determinado por los sacerdotes. Más adelante veremos como él mismo estableció para Grecia leyes semejantes. Igualmente sabemos por este filósofo que a los músicos, lo mismo que a los otros artistas, les estaba prohibido crear algo nuevo que difiriese de los conocidos modelos considerados como bellos. Esta observación es de una gran im-

portancia, pues aquí surge por primera vez la idea y nombre de « nomo » que, como todavía hoy en los pueblos de occidente, había de desempeñar tan importante papel en Grecia y que venía a significar que para toda nueva



FIG. 4. Tocadora de laúd

creación precisaba sujetarse a un obligado tipo melódico. Sobre los nomos trataremos más adelante, en el capítulo referente a Grecia (véase la pág. 99).

También otros escritores griegos nos hablan de las severas leyes que sobre música regían en Egipto. Estrabón dice que en el servicio del templo no podían ser usados instrumentos, y Diodoro Sículo nos informa, con plena creencia, que entre los egip-

cios no existía la costumbre de aprender música porque se la juzgaba un arte inútil y hasta perjudicial, pues afeminaba a los hombres (Sachs). La noticia del compilador Diodoro es tal vez exagerada, pero no obstante prueba que el cultivo de la música, que nunca y en ninguna parte había pasado del terreno meramente caprichoso, había adquirido un nuevo carácter en los tiempos coetáneos de Grecia en que se conocieron famosos cantantes y ejecutantes cuya profesión, como todas las demás en Egipto, se transmitía de padres a hijos.

La noticia de Estrabón hay que aceptarla en un sentido limitado, pues si bien la mayor parte de los instrumentos musicales asiáticos no podían usarse en el templo, sin embargo, la pura música instrumental, si no la que servía de acompañamiento, continuó en vigor. El arpa indígena, lo mismo que en tiempos anteriores, siguió empleándose y por lo menos carracas aparecen en manos de los acompañantes (tal como puede verse en las representaciones plásticas), en el culto de las principales divinidades nacionales. Instrumentos imprescindibles del culto son también pares de tabletas de madera, pero ante todo el sistro, símbolo de la religión egipcia y al mismo tiempo de la Música, hasta que hacia 1800 a. de J. C. se hizo el precioso descubrimiento de que los egipcios también habían conocido otra clase de música; constaba el instrumento de un mango sobre el que iba una delgada plancha metálica curvada con un par de agujeros laterales a través de los cuales pasaban en dirección horizontal tres o cuatro alambres torcidos en sentido contrario por la parte exterior y que al sacudir el mango sonaban golpeando la plancha. Las mujeres orantes conseguían con su vibrante sonido — y en un sentido parecido al de la campanilla de la misa — apartar los malos espíritus durante el culto de Hathor, reina del Cielo, sobre todo a Tiphon, portador de toda clase de desgracias; cuando el culto de Hathor fué sustituido por el de Isis, el sistro pasó al servicio de esta divinidad, y con la expansión que en el mundo antiguo tuvo la religión de la citada diosa, el instrumento se prodigó por todos los países del Mediterráneo, y huellas de él se encuentran en las Galias, Cáucaso y hasta en el culto cristiano de Abisinia.

Pero es también cosa segura que todavía en el primer milenio poseían por lo menos los templos una música egipcia propia. Si una parte de los testimonios acerca del origen egipcio que tenían estas o aquellas ideas o prácticas musicales griegas los aducimos como producidos por el

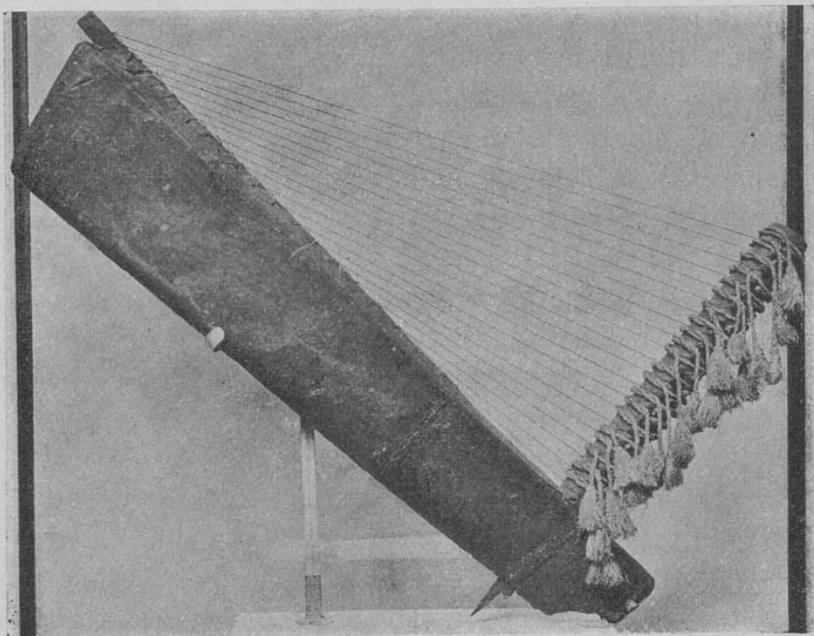


FIG. 5. Arpa angular de la época saïta. Louvre
(Fol. Giraudon)

encanto romántico que ejercía el país del Nilo, nos quedarán todavía un buen número de noticias sobre la fuerte influencia del arte musical egipcio, sobre el helénico. En primer lugar, citaremos aquí la fábula del aprendizaje de Orfeo en Egipto, así como también la creencia de que Pitágoras hizo igualmente sus estudios musicales en los

dominios de los faraones; además recordaremos la coincidencia de las ideas griegas sobre la armonía de las esferas y el misticismo musical egipcio, la consideración de la Música como educadora y los muchos datos sobre el origen egipcio de instrumentos musicales helénicos.

En conjunto la música egipcia no perteneciente al culto religioso permanece siendo siria, después como antes, hasta la extinción de la cultura nacional. Divinidad de carácter tan indígena como Bes, el dios de cabeza de perro, tuvo que admitir como atributo el arpa angular y hasta el arpista ciego popular se acostumbró a ella. Contra este asiatismo nada pudieron las influencias de la cultura griega y romana durante los tres siglos anteriores a Cristo.

Sin embargo, justamente en esta época se verificó un señalado suceso por el cual elementos asiáticos y europeos vinieron a enlazarse en suelo egipcio con fructífero resultado. Como en todos los tiempos también en la Antigüedad el músico ambulante del más humilde rango gustó de ejercer varias habilidades; la regresión a grupos musicales clásicos, la preocupación por el prestidigitador, por el mago, adquirieron gran auge. Así, en las ferias internacionales de Alejandría el noble aeda vino a fusionarse en una misma persona con el flautista acompañante. Pero como cantar y soplar eran operaciones que no podían realizarse simultáneamente, tuvo que apartarse la flauta de los labios. Entre las terracotas egipcias, que en los tiempos griegos se producían en fábricas, puede verse una en el Museo de Berlín que figura un músico con gorro sirio y con una flauta de Pan en las manos; el músico canta pero el instrumento no le llega a los labios; este instrumento va unido a un saco sobre el cual, como en la gaita, el músico

hace presión con el brazo y el aire sale gracias al fuelle que el hombre hace funcionar con el pie. Todo este aparato significa ser algo más importante que un simple re-



FIG. 6. Cantante callejero,
de Nubia. Bronce griego.
París

curso de feria: en él creemos reconocer la primera realización que había de conducir a la invención del órgano. En el siglo III a. de J. C. fué construído el primero en Alejandría por Ctesibio, tal como las fuentes indican; era éste lo que se llama un órgano hidráulico, en el que se ejercía la presión del aire por medio de un depósito de agua. El modelo alejandrino, repetidamente descrito y dibujado en la Antigüedad con la mayor exactitud, es un notable trabajo de ingeniosa construcción. Después de muchas reformas y mejoramientos vémosle aparecer en el circo romano — el mismo emperador Nerón se complacía en tocarlo —; luego todavía continuó subsistiendo; la iglesia cristiana en un principio lo consideró como cosa pagana.

También lo usaron los bizantinos y de allí se propagó a los territorios de los carolingios, afianzándose en el oeste y centro de Europa.

Pero todavía no es hora de que dirijamos la mirada hacia Occidente. Nuestro camino va, al partir de Egipto, hacia Oriente; nos detendremos primeramente en el país que de un modo más decisivo ha influído en la cultura egipcia, Siria.

CAPÍTULO II

Siria

Con el punto medio geográfico de las antiguas culturas coincide el centro de la antigua música. En las costas asiáticas del Mediterráneo existió un elevado florecimiento musical del cual poco sabemos de una manera inmediata, pero poseemos noticias de los testimonios literarios y plásticos que nos han dejado otros pueblos. En realidad se trata, además de tribus propiamente sirias, de los pueblos semitas cananeos, judíos y fenicios, así como también de los heteos (éstos probablemente de raza no semita); hay que incluir además a los habitantes de la isla de Chipre. Los judíos, ligados estrechamente con estos pueblos, serán estudiados, no obstante, en capítulo aparte por el gran interés que ofrecen.

Nada ha llegado hasta nosotros de la antigua música. Sin embargo, el arte musical sirio, a excepción del hebreo, es el único cuya conocida tradición se ha conservado hasta la actualidad sin haber sufrido interrupción alguna; la liturgia de la Iglesia católica, el tesoro melódico que conocemos con el nombre de canto gregoriano, brota esencialmente en suelo sirio y es un vivo testimonio de la antigua música de este país (compárense los ejemplos musicales 1 y 2). Fácil es observar que las melodías de los últimos

tiempos de Siria son construídas de un modo totalmente parecido a las griegas, que el sistema tetracorde, del cual hablaremos detalladamente en el capítulo dedicado a Grecia y Roma, dominaba como principio, y que, por lo menos, en el canto del culto religioso el cromatismo, si no suprimido, era raramente usado. Se nos podrá objetar que este parentesco con los modos griegos es probable que se deba a la consecuencia de la helenización que en la época de la decadencia sufrieron los más próximos países orientales. Pero el tesoro musical de Grecia consistía solamente en su teoría; la música pudo muy bien transmitirse a Roma, situada en este terreno bastante por debajo, pero no a un país que, por lo menos a través de dos mil años (antes, durante y después del florecimiento musical griego) alimentó a todos los pueblos del viejo mundo con el rico manantial de su música.

El instrumento más importante de la Antigüedad, la lira, partió de Siria al emprender su camino victorioso. Poco después del año 2000 aparece la lira, como hemos visto, en las manos de un nómada sirio, en Egipto (lámina VI₁); el nuevo Imperio postergó la flauta larga indígena al doble oboe sirio; el rey Amenofis IV poseía una orquesta siria en su Corte (lám. VI) y en el lenguaje técnico egipcio son incluídas designaciones sirias. El país de los dos ríos fué el que actuó aquí de pueblo transmisor: también la vida musical babilónico-siria fué nutrida por instrumentos, ejecutantes y hasta orquestas sirias, sufriendo tal vez transformaciones decisivas por influencia de este país.

También fueron tributarias Grecia y más tarde Roma. El arte plástico y las manifestaciones de los poetas nos prueban que en la Héléade el número de esclavos sirios de

ambos sexos con sus arpas, liras y oboes era grande, y Roma, que en la época imperial se mantuvo abierta a toda influencia asiática, constituyó a través de los siglos el más importante heredero de los instrumentos y ejecu-



FIG. 7. Un músico hito

tantes sirios, tanto en hombres como en mujeres, cuya belleza era no menos apreciada que su arte y entre los que sobresalen las *ambubajae*, tocadoras de oboe *ambubah* que se presentaban en el circo y a las que en el año 1660 un sabio alemán dedicó una disertación escrita en latín. Todavía más importante que todo esto es tal vez la antigua tradición sobre los orígenes de Grecia en la que la importación de los tocadores de oboe se condensa en la fábula de Cadmo, el fundador fenicio de Tebas.

El área de influencia de la música siria no terminó aquí ni se agotó por esto.

Colonias fenicias se establecieron en el norte de Africa, en las Galias, en la Península ibérica; barcos mercantes fenicios recorrían los puertos de todo el mundo conocido y los de todos los países extranjeros anclaban en las radas de Tiro y Sidon. Estas ciudades eran altamente famosas por su música... y no sólo por su música. Sidón para los grie-

gos era considerada « hasta con exageración » como la descubridora de la melodía, y Tiro entre los judíos era tenida como « una gran meretriz con la lira ». « ¡Toma el *kinnor* — clama Isaías —, pasea por la ciudad, olvidada mujerzuela! ¡Toca el instrumento y canta lo que de nuevo hayas inventado! »

Con esto queda expresado sin consideraciones lo que en nosotros era ya presunción : la música que los fenicios en los tiempos de su decadencia — en números redondos, desde 750 o, tal vez, desde 1000 a. de J. C. — propagaron por el mundo era de carácter sensual y libertino, unas veces indolente, o en el sentido de Platón, afeminada, otras orgiástica y desenfrenada, en una palabra, como dijo Aristides, ante la severa tendencia de los griegos se la consideraba una *kakomusia*.

Este carácter, hasta cierto punto, se refleja en las representaciones de instrumentos que se han conservado (láminas VI y VII), pues instrumentos efectivos no han sido hallados aquí donde la calidad del suelo era más desfavorable que en Egipto. El punto medio lo ocupan las liras con cinco o siete cuerdas de las cuales hablaremos todavía. Junto a ella aparecen, por una parte dobles oboes, tambores y platillos, y por otra laúdes de trastes numerosos y arpas de diferentes clases, con gran número de cuerdas.

Desde luego que estos instrumentos ruidosos no pueden considerarse como para música de « camera ». No es fácil, tampoco, imaginar que « realmente y por gusto se soplasen cuernos y redoblasen tambores y címbalos en interiores » (Ambros) teniendo en cuenta la suavidad casi incomprensible con que se tocan los instrumentos de percusión en los actuales países de Oriente, aun en los pueblos de más bajo nivel de civilización.

Por el contrario, junto a la lira de sonoridad más dulce encontramos laúdes provistos de muchas cuerdas y otros instrumentos de este género. Los instrumentos de cordaje múltiple de la Antigüedad ofrecen una doble particularidad en su sentido: primero, el adorno de la melodía con el brillo de sonoridades agudas y el zumbido de las profundas; segundo, la modulación a otros tonos o géneros tonales en el desarrollo de la pieza. Donde se da este hecho comprendemos que la tosquedad del arte antiguo ha sido reemplazada por un estilo más suave y flexible. De aquí el celo que demostraba Platón contra la introducción de arpas sirias en Grecia. Sólo dos tonalidades eran suficientes. « No necesitan nuestros cantos instrumentos de cuerdas múltiples ni dispuestos para excesivas tonalidades. Gentes que construyen arpas y cítaras y toda clase de instrumentos de abundante cordaje y para muchos tonos no nos placen ».

Pero ninguna supercultura puede producirse sin ir precedida de la correspondiente cultura, ni ninguna degeneración artística sin un maduro arte anterior; aquella música que textual y figuradamente se conservó hasta la época decadente, fuese sensual o superficial, debió su vigor y seducción a la gran tradición de un arte musical, del mismo modo que la moderna opereta no hubiera podido producirse sin la notable cultura musical de París y Viena, y así como también el canto callejero es una derivación grosera de la verdadera canción popular. Además, oyesse hablar del carácter dudoso de la música siria por lo menos durante un siglo. Pero ¿es posible que sin extenderse por el interior del país, y sólo con el puerto de importancia mundial y con su comercio de mujeres, pu-

diese producirse una intensa actividad musical y un vigoroso espíritu creador que infundiese siempre nueva vida al arte de los sonidos?

Siria continúa siendo, pues, un problema que invita a la reflexión. Separar de este país la parte que corresponde a otros pueblos, heteos, fenicios, chipriotas y cananeos, es cosa que la ciencia ha de resolver en el porvenir, necesitando antes una investigación fructífera en las excavaciones que se realizan en los países situados al este del Mediterráneo. Mientras tanto, sólo poseeremos un conocimiento claro hasta cierto punto sobre los judíos y ello gracias a los libros sagrados. De este pueblo nos ocuparemos en el próximo capítulo.

CAPÍTULO III

Palestina

Los cinco libros de Moisés raramente hablan de música. No obstante, los pocos pasajes que encontramos demuestran que este recato de los textos sagrados no significa un escaso aprecio y cultivo del arte musical, sino todo lo contrario, da por sobreentendido el ejercicio de la música, el cual se mantuvo constantemente en un elevado nivel. Especialmente las mujeres son las propagadoras de la cultura musical, como lo son en todos los países hasta que se inicia con caracteres sólidos, la música religiosa. Cuando los héroes regresaban victoriosos de la guerra, salíanles al encuentro las doncellas cantando, danzando y pulsando instrumentos; los principales versículos que nos lo demuestran son aquellos en que después del feliz paso del Mar Rojo, Miriam, la hermana de Aarón, al frente del coro de mujeres, responde al canto de alabanza de Moisés y de todo el pueblo: « Yo deseo cantar al Señor porque Él nos ha hecho poderosos »; también aquellos que se refieren al recibimiento de Jepta por su hija destinada al sacrificio, e igualmente, los de la batalla de David contra los filisteos, cuando las mujeres de todas las ciudades de Israel salen al encuentro del rey Saúl.

Pero también los hombres cantaban, danzaban y tocaban instrumentos. En el pueblo judío existió un innato y vigoroso instinto que les impulsaba a expresar el dolor y la alegría con la voz y las manos y con todos los músculos del cuerpo; el ritmo de sus melodías había de nacer de los movimientos de éste en medio de la embriaguez espiritual, pero todo ello terminó en la época de los Reyes en que la madurada cultura rechazó la danza en los hombres; así, Michal, la esposa de David, despreciaba a éste «de todo corazón» porque le vio danzar delante del Arca de la Alianza. Recordemos también aquí el solemne clamor de los cuernos de carnero y de la trompetas de plata en el servicio divino y los cantos en los campamentos y ante los enemigos.

Lo esencial hay que reconocerlo en lo siguiente: el antiguo pueblo de Israel no conoció ni músicos ni danzantes profesionales; todo el pueblo hacía música; el canto, la danza y el uso de instrumentos eran del dominio de todos y cuando se condensaba la gran experiencia común en un «pathos» de fuerte tensión, entonces el mismo conductor del pueblo israelita entonaba el canto liberador y todos los súbditos le seguían. Sin embargo, la música es altamente patética, expresa el júbilo y el dolor, y tanto si es saludo al Arca sagrada como al pueblo que vuelve vencedor, una diferencia entre música religiosa y profana no existe. La música se manifiesta en himnos; se derrama de los corazones embriagados o los sumerge en la embriaguez. Los profetas cantan al son de los instrumentos — «cuando el ejecutante pulsa las cuerdas, la mano del Señor se tiende sobre él» — y el director de música del templo, Asaf, es quien ante el rey predice el porvenir.

Sin embargo, al llegar aquí nos encontramos con una evolución ; desde la época de los Reyes aparecen en Israel músicos profesionales y una organización musical. David y Salomón crearon para su servicio un cuerpo de cantantes de ambos sexos, y por disposición del primero se estableció la primera música religiosa con carácter oficial. El Sumo Sacerdote debía reclutar músicos para el traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén y escogió a Asaf, Heman y Ethan como tocadores de platillos, ocho tocadores más de *nebel*, seis de *kinnor* «pero el *chenanja*, el Sumo Sacerdote, se encargaba de los cantantes a los que había de enseñar.» Además añadiéronse siete trompeteros del altar. La institución indicaba a los coros el papel que les correspondía : los tres tocadores de platillos dirigían, puesto que marcaban el compás «de manera que pudiera percibirse fácilmente » con el chasquido de sus instrumentos, los tocadores de *nebel* llevaban el canto «a la manera de las doncellas », o sea el discanto y los tocadores de *kinnor* figuraban como bajos. Ejecutantes y cantantes eran una y la misma persona.

La verdadera época de esplendor de la música sagrada fué cuando David ungió como rey a su hijo Salomón. De 38,000 levitas no menos de 4,000 fueron destinados a músicos, dividiéndose en veinticuatro grupos con doce directores ; en el día de la consagración del templo, ciento veinte sacerdotes colocáronse entre los músicos haciendo sonar las trompetas ; «y el efecto era como si sólo se oyese una sola trompeta, un solo canto, como si una voz única alabase y diese gracias al Señor ». Por lo tanto todos los músicos y cantores lo hacían al unísono y no por heterofonía. Y cuando se elevaba el sonido de las trompetas,

címbalos e instrumentos de cuerda junto con los cantos de alabanza al Señor, y el Altísimo era favorable y su misericordia se perpetua, entonces todo el templo era invadido por una nube que no permitía permanecer de pie a los sacerdotes y officiar ante ella ; la magnificencia divina invadía la casa del Señor. »

Que se disponía de grandes medios es cosa cierta. La religión talmúdica nos dice que el más reducido número de músicos no fué menos de doce y que en las grandes solemnidades este número era aumentado considerablemente ; cuando el general e historiador judío Flavio Josefo, en los primeros siglos del Cristianismo habla de doscientos mil cantantes, doscientos mil trompeteros, cuatro mil tocadores de *kinnor* y cuatro mil sonadores de sistros no podemos menos de sonreir ante esta cifra cercana al medio millón, pero hemos de aceptarla en el sentido de que supone el recuerdo de una sólida institución musical del templo de Salomón.

Mientras el primer templo se mantuvo, subsistió la música de David y Salomón, y pasados los tiempos de ruina, de nuevo fué establecida. Aun después de la vuelta de Babilonia reuniéronse todavía ciento veintiocho cantores en el templo que festejaron la reconsagración de sus muros a la antigua manera ; y cuando los muros de la ciudad de Jerusalén fueron consagrados, el profeta Nehemías hizo llamar a los músicos levíticos de todo el país y divididos en dos grandes coros tomaron parte en la solemnidad pulsando « instrumentos de David ». Esta dualidad coral restablecía un antiguo procedimiento judío ; ya los hombres de Moisés y las mujeres de Miriam cantaban en forma de antifona, y cuando David volvió de la batalla contra los

filisteos, las mujeres cantaban y tocaban los instrumentos, como dice el texto, alternándose. Era ésta la antigua manera de antifona que después subsistió en la iglesia cristiana de Occidente, y cuya más alta forma artística alcanzó hacia el año 1600 con la pluralidad de coros que estableciera el estilo veneciano de composición de Gabrieli.

La música hebrea posee un notable carácter indígena. Así como la Escritura nos dice que fueron llamados arquitectos sirios, en cambio nunca habla de cosa parecida respecto a cantantes o ejecutantes. Toda música se nutrió de sus propias fuerzas. Sólo en los instrumentos es donde se nota influencia extranjera.

El Génesis nos habla ya del rico instrumental, citando el *tof* y el *kinnor*.

El *tof* era el antiguo tambor común, y constaba de un arco de madera sobre el que iba estirada una piel doble o sencilla. Lo vemos citado por primera vez en aquel pasaje de la historia de los patriarcas en que Labán reprende a Jacob por haber abandonado su casa subrepticamente, pues le hubiese guiado con danza y música si hubiese sabido su intención. Labán era sirio. Sin embargo, no puede esto tomarse como decisiva prueba de que los hebreos hubiesen adoptado el tambor por influencia siria. Este instrumento era usado hacia mitades del segundo milenio a. de J. C. por todos los pueblos que se extienden entre Mesopotamia, el Mediterráneo y el Nilo, y tanto como él era propagado su nombre, cuya forma hebrea *tof* se relaciona con el nombre con que el tambor se designa tanto por los semíticos babilonios como por los actuales árabes; Abraham, el abuelo de Jacob, se había trasladado de Ur al país de Babi-

lonia. También la curiosa delimitación del uso del tambor (1) en las mujeres es común entre los judíos y todas las tribus del antiguo mundo civilizado; todavía hoy, como en los tiempos en que el pueblo anduvo errante, regula y excita su seco y rudo son la danza de las mujeres judías.

El *kinnor*, por el contrario, se considera hoy nombre sirio. El instrumento que designa era una lira con caja y diez cuerdas, tal como muestra la lira egipcia en la lámina V₁. Sobre la forma del *kinnor* nada dicen las Sagradas Escrituras; sólo que era construido de madera — los traductores creen poder aceptar ciprés, actualmente — y que en la época de los Reyes se usaron a menudo para su construcción maderas ultramarinas, adornándolas con metales preciosos. Datos más modernos, por lo menos de la época de la decadencia, nos los ofrecen las monedas acuñadas en los tiempos de la sublevación contra Adriano (132-135 d. de J. C.) en las que aparece el instrumento, variadamente, con elegante forma de brazos curvos y barrotes horizontales (lám. VI). El *kinnor*, la llamada *arpa* del rey David, fué indudablemente un instrumento para acompañar el canto. Sólo sirve para acompañar la alegría; los desterrados de Babel lo suspendieron en los sauces; ¿ cómo podían cantar el canto al Señor si se hallaban en tierras extrañas? Los profetas amenazaban con el silencio del *kinnor* como símbolo de la alegría y de la felicidad. «El júbilo de los alegres se ha desvanecido, la alegría del *kinnor* tiene su fin» profetiza Isaías y por boca de Ezequiel dice el Señor: «Al alegre son de tus cantos he de poner fin, los acentos de tu *kinnor* nunca más han de oirse.»

(1) En lo que el autor llama tambor creemos reconocer unas veces este instrumento, otras la pandereta, otras el pandero. — N. del T.

Ugab es el nombre más discutido del instrumental judío. El caso resulta tan difícil debido a que la palabra sólo aparece tres veces ; muy tempranamente, en el Génesis, cuando se cita al cainita Jubal, padre de la música israelita, después en el libro de Job que todavía pertenece a la época patriarcal y, después, ya muy tarde, en el salmo 150. La gran diferencia de tiempo que separa estas fuentes no permite fijar por igual la misma idea, sin más datos, bajo el nombre patriarcal y el davídico. Sin embargo, puede conjeturarse lo siguiente : En el salmo la palabra aparece contrapuesta a « instrumento de cuerda ». La consecuente significación de « instrumento de viento » queda reforzada por una palabra árabe que se relaciona con ella y que posee idéntico sentido. En los antiguos tiempos, no obstante, el nombre debió tener un significado estricto, pero al ampliarse los instrumentos de viento la idea debió también tomar un sentido más lato. La palabra de significado estricto se referiría a una simple flauta larga, desprovista de boquilla, en la que se soplaría, colocada oblicuamente, por los agujeros laterales (véase la lám. I). Esta flauta no es probable que tuviese precedentes de desarrollo en la historia musical de Israel, y ya hemos visto que en Egipto la flauta, durante el antiguo Imperio, fué materia todavía de las figuraciones artísticas, pero que en el nuevo Imperio desaparece, o sea que fué postergada de la esfera elevada de la música. Así también la flauta quedaría entre los judíos relegada a un último término y al aumentar el número de instrumentos de viento el nombre se extendería a todos ellos. En Egipto sucedió idéntico caso con el nombre de la flauta *ma*,

Schofar o *keren*. Si bien la cavidad irregular de un cuerno, desprovisto de boquilla, sólo produce dos, o todo lo más tres sonidos impuros y toscos, no obstante el *schofar* fué el instrumento esencial judío. En la antigua forma sagrada — un cuerno de carnero enderezado por cocción y presión y ligeramente arqueado — se ha conservado hasta hoy como instrumento sólo peculiar al culto mosaico ; todavía actualmente en las sinagogas son festejados los novilunios, el año nuevo y la solemnidad de las expiaciones con sones prolongados y estridentes fanfarrias al uso antiguo y tradicional, tal como describe el cuarto libro de Moisés. El papel especial que desempeña el *schofar* tiene un significado ancestral : el instrumento permanece alejado de todo carácter artístico, su sonoridad posee una fuerza mágica. El sentido auténtico de su empleo en los novilunios es el apartamiento de las tinieblas por medio de ese poder mágico inherente a su son ; la historia del derrumbamiento de los muros de Jericó cuando los sacerdotes hicieron sonar siete cuernos — la traducción por trompetas es falsa — esta historia que tan curiosamente nos recuerda la fábula de la erección de los muros de Tebas al poder sonoro del instrumento de Anfión, simboliza la fuerza interna de la sonoridad, capaz de hacer mover los cuerpos. Por lo tanto, el *schofar* entre los israelitas posee un carácter sagrado y guerrero al mismo tiempo, y es que el servicio divino y el de la guerra eran igualmente sagrados. Esto puede observarse en el uso de la *chasosrah*.

La *chasosrah*. Las dos trompetas de plata que construyó y utilizó el pueblo, de las que habla el cuarto libro de Moisés, debían servir para señales en los campamentos y en expediciones guerreras, pero hacerlas sonar era ope-

ración reservada a los sacerdotes. Estas trompetas también eran usadas en el culto. Ambos usos debieron constituir uno solo en la Antigüedad. Ello se desprende de este pasaje: « Si en un combate el enemigo os rechaza hasta vuestro territorio y os ofende, entonces debéis hacer resonar vuestras trompetas para que el Señor os tenga presentes y Él os salvará de vuestro enemigo. Del mismo modo, si estais alegres tanto en vuestras fiestas, como en vuestros novilunios, soplar las trompetas en los sacrificios para despertaros en la memoria de vuestro Dios. » Estas palabras encierran la idea primitiva del despertar de la divinidad, la cual encontramos más tarde en Egipto, en la imagen del creyente que hace sonar la trompeta ante Osiris, imagen que todavía hoy persiste en las campanitas con figuraciones divinas usadas por los chinos. El carácter sagrado del instrumento se observa especialmente en las disposiciones concernientes a música del templo de Salomón, en las cuales se prescribe que los levitas, que empleaban otros instrumentos, no podían hacer uso de éste por estar reservado exclusivamente a los sacerdotes. Sobre la forma de la *chasosrah* encontramos documentos en época posterior. Según Flavio Josefo consistía en un tubo largo que se ensanchaba por un extremo formando una cavidad sonora. Los dos instrumentos de viento que vemos reproducidos en una moneda del siglo II d. de J. C. (lám. VIII₂) son tenidos por *chasosrah*. La pronunciada y mutua dependencia que ofrecen permite sentar la suposición de que eran una especie de oboe cónico con boquilla y botón a la manera del árabe *zamr* que se ha conservado hasta la actualidad.

Con el establecimiento de la monarquía (hacia el año 1000) coincide un aumento del instrumental entre los

judíos, siendo un caso parecido al observado en Egipto al establecerse el nuevo Imperio en cuyo tiempo se introducen numerosos instrumentos extranjeros.

El primero aparece citado en la historia de Saúl; se le conoce por *nebel*. Ha sido objeto de constante discusión hasta hoy si este nombre corresponde a un arpa, a una cítara, a un salterio, a una lira o a un laúd. Los textos nada resuelven; sólo nos dicen que era un instrumento compuesto de diez cuerdas. Flavio Josefo, en cambio, le atribuye doce. Tampoco la etimología nos saca de dudas, pues la palabra significaba estrictamente una especie de recipiente panzudo, objeto difícil de relacionar con ninguno de los instrumentos conocidos. Hasta la antigua traducción griega de la Biblia nos dice que la palabra unas veces fué traducida por « nable » o « nablón », otras por « psalterion », otras por « psalmos », hasta por « kithara » o « kinyra » (como el *kinnor*). Las últimas y más raras fuentes no han sido aducidas todavía: las pocas monedas que se han conservado del siglo II d. de J. C., en las que aparecen liras reproducidas (lám. VIII₂). Después que se ha reconocido la identidad del *kinnor* y la cítara, se ha tenido por suficiente ver en estas liras reproducciones del *kinnor*, sin observar que las figuras presentan dos tipos esencialmente diferentes. El uno muestra dos ligeros brazos grácilmente curvados que nacen de los flancos de la caja, construídos también éstos en elegante y suave curva; dicho instrumento es el más cercano a la cítara griega. El segundo es completamente distinto. Los dos brazos, gruesos y rectos, sólo retorcidos con dificultad se unen a un recipiente panzudo, cuya redondez es claramente visible en las monedas. Si se relaciona este tipo

especial de lira con el nebel, entonces todas las fuentes adquieren sentido. La diversidad de las traducciones se comprende ante este instrumento que, en efecto, era una lira, pero que, no obstante, se diferenciaba de la cítara, pues esta expresión era ya supeditada en las traducciones al *kinnor*. En cambio, aparece como cosa muy comprensible que uno de los traductores se sometiera a la investigación y nos diese *kinnor* y *nebel* como sinónimos de *kitharas* y *kingra*. También la correspondencia entre *nebel* y recipiente panzudo aparece clara de este modo.

Al mismo tiempo que el *nebel* aparece citado el *chalil*. El *chalil* no era ninguna flauta tal como rezan usualmente las traducciones, sino el doble oboe sirio con perforación cilíndrica y sonoridad aguda. Ambos tubos eran colocados al mismo tiempo en la boca y se soplaban en ellos de modo que uno daba la melodía y el otro, en cambio, se mantenía en un mismo sonido. Este instrumento no pertenece a la música del primer templo. Fué aceptado por el pueblo el cual, lo mismo que todos los demás países, asoció su excitante son tanto a la expresión del júbilo como de la tristeza. No falta este instrumento ni en la coronación ni en la unción del rey Salomón, cuando todo el pueblo le sigue « haciendo sonar sus pifanos y tan alegremente que la tierra temblaba ante el ensordecedor vocerío »; también se empleaba en los festines del libertino, el cual, según palabras de Isaías, disponía de « *kinnor*, *nebel*, *chalil* y vino, en su vivir voluptuoso »; en la solemnidad fúnebre por la hija de Jairo es, igualmente, usado; Jeremías suspira sobre Moab y Kir-Heres « como el oboe » y los profetas que salen al encuentro de Saúl cuando éste va en busca de sus borricas y encuentra un reino, hácense excitar por el son del oboe para lanzar su profecía,

Mesillajim, selselim, schalischim. Estos tres nombres parecen corresponder a una misma idea : a los platillos de bronce que todavía hoy se usan en los países orientales ; unos producen fuerte sonoridad haciéndolos chocar con ambas manos y son de gran tamaño, otros, mucho más pequeños, suenan suavemente al moverlos las danzarinas entre sus dedos. Aparecen citados por primera vez cuando David sale a recibir solemnemente el Arca de la Alianza ; que no es un instrumento tradicional, sino aportado de los vecinos pueblos sirios es cosa patente. El *schalischim*, usado por las mujeres que salen cantando y bailando al encuentro de David después de la victoria sobre los filisteos ha sido objeto de constantes discusiones. Como la palabra parece guardar alguna relación con *schalosh* « tres », se ha creído que el instrumento a que se refiere fuera el triángulo (lo que en aquel tiempo es imposible), una arpa triangular o un laúd de tres cuerdas ; Lutero vino a traducirla por violín. La versión griega más antigua de la Biblia da, en cambio, *kimnala* (platillos) y como del contexto se desprende que era un instrumento de percusión, el asunto ha venido a fallarse definitivamente en favor de los platillos, tanto más cuanto que la palabra probablemente nada tiene que ver con la idea « tres » sino que es una equiparación etimológica popular del vocablo extranjero *selselim* (todavía hoy vivo entre los árabes) con el que todo el mundo designa corrientemente un adjetivo numeral.

Menaanim, palabra que sólo una vez es citada, igualmente en la conducción del Arca a Jerusalén, significa el mismo sistro de los egipcios, pues el sentido esencial de ambos nombres quiere decir «percutir» y, además, la tra-

ducción griega nos da *seistra*. Pero debe tenerse presente que el sistro, tanto en Egipto como fuera de él, se usó especialmente en el culto a Isis. En todo caso podría tratarse de otro instrumento de este género, tal vez una caraca.

Conviene observar que los nombres no prestan el menor apoyo para la aceptación de muchas arpas sirias de numerosas cuerdas. Esto es debido a que los judíos no se han dejado influir por la música costera siria de la que nos hemos ocupado en el capítulo anterior. Igualmente tampoco encontramos puntos de apoyo sobre influencia babilónica durante ambos cautiverios.

¿Cuál era, pues, el carácter de la antigua música judía? Después que de generación en generación se ha discutido académicamente si el arte musical de Israel careció por completo de valor o si, por el contrario, se elevó a un alto nivel, nos encontramos hoy en situación de poder juzgar propiamente. El estado de este interesante tema es como sigue: Gracias a las investigaciones del jerusalemita Z. Idelsohn ha podido apreciarse la estrecha concordancia existente entre el canto gregoriano de la iglesia católica, por una parte, y los cantos de las actuales sinagogas enclavadas en el territorio de la antigua Babilonia y del Yemen árabe por otra, sinagogas éstas que debido a la temprana excisión de la Iglesia en aquel país se mantuvieron alejadas del ulterior desarrollo de la música del culto central judío, en Palestina y fuera de ella. Las consecuencias que se desprenden de esta concordancia son: primero, que el canto gregoriano procede en gran parte del antiguo canto

judío con lo cual la música del pueblo de Israel adquiere especial importancia en la historia del arte musical; segundo, que los judíos de Babilonia y del Yemen han debido conservar con gran fidelidad los cantos del primer templo, anteriores al cautiverio babilónico.

La estructura de estos cantos se aproxima a la de los de sus vecinos los griegos. Sobrepasan raramente el espacio de una cuarta y muestran de manera muy pronunciada la estructura tetracordal que después fué convertida por los griegos en un sistema fijo. A esta estructura — sobre la cual hablaremos en el capítulo concierne a Grecia — pertenecen los modos que en la teoría griega son designados con los nombres de dórico, frigio y lídico; las melodías se mueven dentro de estos modos como en los inmediatos hipodórico, hipofrigio e hipolídico. Clemente de Alejandría observaba por el año 200 que en la música judía dominaba el modo dórico. Con esto se puede sentar el prevailecimiento de un carácter severo y solemne en la antigua música de los israelitas. No es posible ya dudar de que los caracteres con que los griegos definían cada uno de los modos fueron comprendidos por los judíos en muy parecida manera. Un ligero examen de melodías religiosas judías antiguas nos enseña lo siguiente: las piezas épicas son en su mayoría dóricas, los extáticos salmos son frigios y los alegres cantos de alabanza, lídicos. Esto no significa de ningún modo que los griegos dependan musicalmente de los judíos; pero sí que su música tuvo sus raíces en el suelo del arte oriental.

Esta continuidad nos lleva a observar que los cantos del rito judío acusan claramente un origen de melodías de puro carácter pentatónico, exentas de semitonos; allá

donde se encuentra un semitono el tránsito es rápido ; nunca éste aparece en forma esencial. También en esto los fragmentos judíos presentan concomitancia con los griegos ; ello da vigor a la opinión actual de que nuestro sistema diatónico mezclado de tonos y semitonos fué precedido de un sistema sin semitonos, compuesto de tonos enteros y terceras menores.

Un ejemplo de música hebraico-babilónica, según Idelsohn puede verse en el Apéndice n.º 1 (pág. 113). La desnudez de la notación no puede darnos ninguna amplia idea de la esencia de este arte. No obstante, nos informa del carácter espiritual, vibrante, expresionista, propio del arte musical de Oriente y de los recitadores fieles a la tradición en los países de Occidente.

Sobre todo lo expuesto puede deducirse una ley general : que todo aquello que de la lejana Iglesia se ha conservado en los cantos litúrgicos, no sólo es un testimonio de la música del templo salomónico sino de la música popular del antiguo Israel. Ambas cosas deben ser ramas de un mismo árbol.

CAPÍTULO IV

Mesopotamia

Nada sabemos por conocimiento inmediato del arte musical de aquel país situado entre el Tigris y el Eufrates cuya noble y poderosa cultura fué obra de súmeros, babilonios y asirios a través de luchas milenarias. No ha llegado hasta nosotros instrumento alguno así como tampoco ningún juicio de otros pueblos; las fuentes mediatas que poseemos — relieves con asuntos de música y menciones en la literatura epigráfica — son escasas y parciales, especialmente hasta los comienzos del milenio primero antes de Jesucristo. El arte plástico no interpreta más escenas musicales que las del templo. El cultivo de la música por parte del pueblo sólo aparece en el dominio de la plástica de un modo excepcionalísimo. Las inscripciones son avaras en palabras, a menudo difíciles de traducir, y la materia a que se refieren corresponde también de modo preferente al templo y al palacio. De los numerosos nombres de instrumentos que nos han llegado, apenas hay uno que pueda precisarse con seguridad. Por lo tanto, la visión que se posee del arte musical mesopotámico es muy reducida.

Sería imprudente querer sacar consecuencias por la forma peculiar del culto divino sobre la música a él agre-

gada. También fuera aventurado decidir nada partiendo del carácter y elevación del arte plástico, sobre el espíritu artístico dominante y de aquí, sobre el estilo musical. Hemos de tener siempre presente que aquellos aspectos de la vida del espíritu que en la plástica no podrían hallar expresión alguna, son justamente los que luchan por la liberación de la música... y tal vez en una medida que permanece muy por encima de la representación plástica. Es absurdo querer dilucidar la musicalidad de los esclavos, por ejemplo, basándose en la escultura. Juicios como los de A. W. Ambros, corifeo de los historiadores de la Música a mitades del siglo XIX, caen en la genialidad: «La música asiria parece no haberse elevado nunca sobre el nivel de las cosas que corresponden al mero y simple placer de los sentidos» o «la música de la ciudad, de cuyas copas embriagadoras bebieron los pueblos, no ha sido más que sensual y dionisiaca, alejada de toda delicada belleza y de toda noble forma». Juicios como éstos hemos de apartarlos por su ligereza y si casualmente fueran ciertos, nos guardaremos bien de enunciar una frase como juicio de conjunto sobre la esencia y desarrollo de un arte que se mantuvo de tres a cuatro milenios.

Sólo dos conclusiones sacadas de asuntos extramusicales podrían ser explanadas de una vez con ciertos visos de verosimilitud. La primera se apoyaría sobre el hecho de que la cultura asiria, o sea del nordeste mesopotámico presenta una aguda tendencia a la construcción sistemática, a la figuración por esquemas y esta consideración filológica podría suponerse también en las manifestaciones musicales; con otras palabras, no es cosa inverosímil, que por lo menos en los últimos tiempos existió en Asiria una enseñanza musical sistemática.

La segunda conclusión tendría como base el hecho de que en todos los tiempos la cultura mesopotámica basó su existencia material y espiritual en la observación de los astros. Como las religiones de los súmeros, babilonios y asirios fueron completamente astrales así también la astrología determinaba todas las empresas del Estado; y aún más: toda la sabiduría, hasta la concerniente a cada una de las diversas ciencias, se apoyaba en la creencia sobre el poder de las estrellas y en la idea de que todo lo terreno se encuentra supeditado a sus fuerzas.

Justamente la música intervenía de modo importante en esta representación ideológica. Todavía en los tiempos de dominio asirio era colocado nocturnamente un tambor (*lilisu*) de cobre, ante la estrella Venus. En las fiestas lunares una maga conducía los vestidos del rey al templo de Akkad y colocaba sobre ellos un tambor de esta especie. También en el culto de la divinidad principal, el dios Marduk, desempeñaba el *lilisu* un papel importante.

De otros países de elevado nivel espiritual, como China y Grecia, poseemos numerosas noticias acerca de la relación simbólica que existía entre la construcción, medida y número de cuerdas de los instrumentos por una parte y la relación entre los sonidos por otra, con el sistema celeste. Unos pocos datos nos serán suficientes. La cítara china *tschin* mide 3,66 pies porque el año tiene 366 días, el número de sus cuerdas, que son cinco, corresponde a los cinco elementos (entre los chinos éstos son cinco), la cubierta abovedada simboliza el cielo, el piso llano, la tierra, las trece indicaciones para la pulsación recuerdan los doce meses regulares y el mes bisiesto, etc. En el país griego, en circunstancial relación con Egipto,

encontramos la comparación de las tres cuerdas más antiguas de la lira con las tres primitivas estaciones del año, las cuatro varillas del sistro con los elementos, y los siete tonos de la octava con los días de la semana (babilónica) y con los planetas, comparación ésta que había de conducir a la grandiosa concepción de la armonía de las esferas.

Tanto en Grecia como en China, la luz de la astrología palideció un poco, y su aspecto musical a menudo nos produce efecto de sequedad y frío cálculo, a veces hasta de una exterior combinación numérica. ¡Qué diferente debió ser en el país en que todo el saber humano se basaba en la astrología! ¡Qué significación tan etérea, y no sólo comprensible en su aspecto simbólico, sino consecuente con la inmediata concepción del Universo, debió tener en un principio en Música la idea de Número!

Plutarco nos ha dejado un ejemplo. Cuenta este historiador que los babilonios establecían una relación comparativa entre primavera y otoño con la cuarta, primavera e invierno con la quinta, y primavera y verano con la octava. Así, pues :



Si lo que Plutarco dice es verídico (no hay razón alguna para ponerlo en duda) entonces puede decirse que

la concepción musical-cosmológica de los babilonios se relaciona estrechamente con la de los chinos : también en la teoría musical china dista la primavera del otoño una cuarta y del invierno una quinta.

Dos números hemos de considerar provistos de una especial virtud determinante, el cinco y el siete. Cinco era el número de los primitivos planetas Saturno, Júpiter, Marte, Mercurio y Venus ; cinco el número de los sentidos y de las fuerzas básicas que constituyen el alma universal , el cinco significó las más de las veces en el antiguo mundo salud y bienestar ; donde él aparece surge un poder mágico que aporta la salud.

El siete es ante todo un número sagrado, el número de la purificación y de la perfección, número que en el país de los dos ríos recibió su sentido clásico con la división del tiempo en semanas que tienen el sábado como último día ; también el siete parece haber sido el número de los templos de música en el milenio III, los cuales fueron figurados más tarde por los siete tocadores de laúd. De aquí nace la hipótesis de que los dos sistemas tonales de Europa sean de origen mesopotámico o por lo menos se consolidaran en Mesopotamia : el sistema tonal de cinco grados sin semitonos, obtenido de una cuádruple combinación de quintas

sol-re-la-mi-si = re mi sol la si

y el sistema tonal diatónico de siete grados obtenido de una séxtuple combinación de quintas

fa-do-sol-re-la-mi-si = do re mi fa sol la si

Sólo debido al sentido simbólico del número puede comprenderse que la serie de quintas haya perdurado como base del sistema en la mayor parte de los pueblos ; todo lo que es expresado por un número sagrado permanece exento de cambio por largo tiempo.

El cinco y el siete, como números musicales, debieron ser muy antiguos en el país de los dos ríos. Sobre ello nos ofrece importante apoyo un magnífico resto de arte antiguo, en el que aparece tal vez la representación más antigua de instrumentos musicales. Es un fragmento de vasija de lapislázuli encontrado en las excavaciones del templo babilónico de Bismaia, situado al sur del país; las figuras representan con gran claridad una comitiva de músicos tocando instrumentos cuya perfección sorprende. (lám. IX₁). El fragmento se considera perteneciente a los comienzos del milenio III a. de J. C. o tal vez al IV; en todo caso procede de un tiempo anterior a la conquista del país por los semitas, cuando todavía dominaban los súmeros en el territorio. Delante de la comitiva avanza un músico cuyo instrumento que presenta los brazos, portadores de las cuerdas, curvados libremente y partiendo de la caja sonora, ofrece gran parecido con el arpa de arco en otro tiempo tan extendida y hoy todavía usada en Birmania y Africa, así como también con la lira que aparece más tarde. El músico que sigue detrás lleva un instrumento parecido, también de brazos muy curvados y con la caja sonora triangular. Los extremos de las cuerdas o sean las borlas penden largamente, tal como más tarde se ve en las arpas asirias. No obstante, las cuerdas en el primero son siete y en el segundo cinco. Estos instrumentos, los primeros que aparecen reproducidos en la

historia del mundo, ofrecen tal perfección que obligan a suponer un largo desarrollo musical anterior y la disposición de ambos, presentando los dos clásicos y significativos números de cuerdas, disposición que se mantiene a través de miles de años, es tan curiosa que con razón cabe pensar en un desarrollo por lo menos del sistema de quintas ya en el cuarto milenio.

Estos instrumentos mixtos —arpas-liras— y el tambor son los esenciales de la época sumerita hasta el gobierno del rey-sacerdote Gudea (3000 a 2500). El tambor es, como en todas partes, el instrumento de las mujeres y tal vez se relaciona aquí con el culto a la luna, propio del oeste babilónico (1). Muchas representaciones musicales,

que no se pueden fechar fácilmente pero que con seguridad corresponden a un vasto espacio de tiempo, los muestran en manos de mujeres desnudas, tal vez orantes o sacerdotisas al menos. En algunos casos adquieren un tamaño gigantesco, casi metro y medio de diámetro. Las dos pieles van fijadas al aro por medio de clavijas; cada piel es percutada por un músico diferente. Con facilidad se com-



FIG. 8. Estatua de Gudea.
Arte sumero

(1) Recuérdese nuestra nota anterior. — *N. del T.*

prende que no es éste un instrumento de uso diario, sino más bien pertenece al culto del templo y por lo tanto es de carácter sagrado ; a veces aparece en algunos relieves en manos de seres sobrenaturales.

De las inscripciones parece desprenderse que estos gigantescos tambores eran considerados como individuos y que se contaban los años desde su creación como si fuesen personalidades predominantes. Este mismo instrumento lo encontramos también en otros países ; en Egipto fué ya admitido en el antiguo Imperio lo mismo que en el nuevo un gran tambor totalmente parecido ; los heteos lo usaron igualmente (lám. VII) y en los templos chinos y japoneses todavía vemos hoy instrumentos de igual género cuya piel, del mismo modo que entre los súmeros y babilonios, aparece sujeta con clavijas.

En las inscripciones se cita otro instrumento musical « A-la », cuyo nombre, igual al de la bandeja de sacrificio, hace presumir la forma de plato ; el sacerdote Gudea « lo hacía resplandecer como la luz del día ». Seguramente trátase de los platillos si bien no deja de ser excesivamente pronto el III milenio a. de J. C. para tal instrumentó.

El verdadero instrumento musical por excelencia era la lira con elementos del arpa. La forma más importante aparece reproducida en un relieve procedente del palacio real súmero de Tello consta de once cuerdas ; al borde del cuerpo del instrumento se ve un gran toro esculpido totalmente y en la parte estrecha de la caja sobresale la cabeza cornuda de otro animal (lám. X). Instrumentos parecidos construíanse no hace todavía mucho tiempo en el Cáucaso, lo cual es un raro y curioso ejemplo de la extraordinaria persistencia de la confección de tales instru-

mentos; los georgianos poseían un arpa con dos caballitos y un toro (!) en alto relieve; la presión sobre un botón cercano movía un mecanismo escondido en el interior, haciendo mover las figuras.

Todavía encontramos otro instrumento de cuerda: el laúd, compuesto de una pequeña caja sonora y un largo y desproporcionado cuello, tal como era la *pandura* asiria conocida por los griegos, y que todavía hoy en todo el territorio persa culto es usado con el nombre de *tambur* o *sitar*. Este instrumento aparece por el año 2500 en un fragmento súmer que lo reproduce en manos de un pastor el cual lo pulsa para excitar la retozona alegría de su perro (lám. IX₂); como instrumento pastoril debía ser ya entonces de antiguo uso entre el pueblo.

Del oboe doble se habla muy a menudo en las primitivas inscripciones. La flauta larga aparece representada en un sello cilíndrico de hematita del Louvre; también aquí encontramos un pastor haciéndola sonar ante su perro. Resulta difícil dar fecha a la pieza y ni tan sólo puede decirse con seguridad que pertenezca a la época de dominación súmera. No obstante, este instrumento — la sencilla flauta todavía hoy subsiste en los mismos lugares — debe considerarse como usada en todos los tiempos de la historia mesopotámica. Además, una inscripción de Gudea habla expresivamente del pastor En-lulim y su *ti-gi-a* que a juzgar por la voz caña (*gi*) debió ser una flauta larga.

Aunque no conociéramos estas escenas pastoriles poseeríamos el convencimiento de que en la antigua Babilonia existió una música popular. Las fuentes no hablan expresamente de ella; lo cotidiano carece de valor para

ser reproducido. Ellas sólo nos hablan de los músicos al servicio de la religión, los sacerdotes, que por lo menos estaban divididos en cuatro clases, por una parte los que cantaban aires tristes acompañándose de instrumentos e intervenían en las solemnidades de duelo y por otra los que estaban designados para alegrar mañana y tarde el corazón de las divinidades, interpretar sus ideas y alabar su majestad. Estas eran las órdenes que daba la diosa Nina al rey-sacerdote súmero Gudea. Ella misma cantaba y cautivaba a las divinidades compañeras. Igualmente, Nabu o Nebo, el Horus babilónico, es músico y una tercera divinidad llevaba el sobrenombre de «cantante». La música del templo consolaba; «ella alegraba el corazón, levantaba el ánimo, secaba las lágrimas de los ojos llorosos, apaciguaba los suspiros de los corazones tristes, el rey mandaba al cantante, que tal como las profundidades del mar se elevan, tal como el Eufrates purifica, tal como la tormenta ruge, celebrase en el templo de Ningirsu».

Así coexisten todas las ideas respecto a finalidad y esencia de la música religiosa que el género humano ha ido imaginando poco a poco, desde aquellas que la consideran regocijo espiritual de los dioses hasta las que la convierten en consuelo de los creyentes.

Igualmente aparece en los textos la ingenua creencia sobre el despertar de las divinidades por medio de la música, así como también la que conceptúa ésta como un arte para producir el éxtasis en los sacerdotes y el frenesí religioso en los creyentes. La música posee una gran fuerza mágica: el son del oboe consigue, tal como describe el poema que relata el viaje de Ishtar al Infierno, hasta

arrebatat a los muertos por algunos momentos de los castigos de ultratumba, elevarlos y permitirlos respirar en la nube del hálito sagrado; hermoso precedente del mito de Orfeo. Esta fábula se relaciona con la serie de mitos parecidos de la Antigüedad que se refieren a la llegada de la Primavera; igual que la griega Persefone, la frigia Atys y la india Sita, también la diosa babilónica Istar vuelve a la vida al fin del invierno, cuando los hombres la llaman al mágico son de los instrumentos.

Los músicos de ambos sexos que hacen sonar sus cantos e instrumentos en el culto del templo eran en parte altamente considerados. Este pueblo ha hecho esfuerzos por trasladar a la posteridad los nombres de sus más famosos ejecutantes — como también los representantes de otros oficios — y la severa jerarquía del reino, que más tarde pasó igualmente a los asirios, colocaba los músicos, no sólo los sacerdotales del templo, ante los funcionarios e inmediatamente después de los dioses y de los reyes. Todavía en tiempo del rey Tiglar-Pileser I, hacia el año 1100 a. de J. C. se dió a un año el nombre del primer músico Ina-iki-iallak.

Junto a todas estas noticias más o menos directas de la antigua música babilónica podemos presentar un documento más inmediato gracias a un reciente hallazgo de gran valor. En una tabla del Museo berlinés, de objetos del Asia anterior se han descubierto junto a un poema súmero que trata de la « Creación de los hombres » y de su traducción asiria, unos signos de escritura cuneiforme que aparecían claramente como sílabas súmeras pero no acababa de verse la relación hasta que se creyó que tal

vez fuesen signos correspondientes a una escritura musical. Descifrar esta escritura ha sido tarea feliz del autor. Posee 57 sílabas de las cuales 18 — así como nuestras sílabas do re mi fa sol la si — se refieren a sonidos únicos y las otras representan sonidos dobles o triples. El fragmento musical que de la misteriosa escritura poco a poco ha ido surgiendo a la luz, es el acompañamiento de arpa de una melodía súmera. El semitono es severamente evitado; sólo cinco grados entran en la octava; los restantes tres o hasta cuatro sonidos no es que faltan, pero sólo sirven para hacer posible la ejecución en diferentes modos. De los sonidos

DO RE MI FA FA # SOL LA SI DO

construyen los babilónicos melodías en los modos

<i>DO</i>	<i>RE</i>	<i>MI</i>		<i>SOL</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>
<i>DO</i>	<i>RE</i>		<i>FA</i>	<i>SOL</i>	<i>LA</i>	<i>DO</i>
	<i>RE</i>	<i>MI</i>		<i>SOL</i>	<i>LA</i>	<i>SI</i>
	<i>RE</i>	<i>MI</i>	<i>FA #</i>		<i>LA</i>	<i>SI</i>

en los cuales falta siempre el semitono; nunca es usado éste en ellos para modulación cromática o diatónica alguna. El arpa no ejecuta solamente la línea melódica sino que la acompaña de sonidos dobles o triples, especialmente de quintas, cuartas, octavas, segundas y octavas dobles. El conjunto produce una impresión de madurez y recuerda de un modo extraordinario — como el sistema de las estaciones del año — la música china.

La importancia especial del hallazgo reside no sólo en el hecho de que sea el primer testimonio del arte musical babilónico sino, sobre todo, en que corresponda a la mú-

sica de un pueblo de la Antigüedad que no es Grecia y además anterior a esta. Añadamos que dicho fragmento es el único de música instrumental de la Antigüedad en el que aparecen representadas pluralidades de sonidos, el único testimonio que nos permite cerciorarnos que se ejecutó en arpas de cuerdas múltiples.



FIG. 9. Escena religiosa. Relieve babilónico

Si las noticias sobre la música de la antigua Babilonia son escasas, las del Imperio medio faltan completamente. Sólo en torno al año 1000 a. de J. C., cuando los asirios consiguen el dominio político del norte del Imperio, volvemos a encontrar datos de nuevo. Por de pronto hemos de contar ahora con una poderosa influencia de Occidente, especialmente de la parte de los heteos, pues al comienzo del II milenio Mesopotamia fué invadida violentamente por este pueblo que la dominó casi durante dos siglos. Aunque el primer contacto con los países de Occidente tal vez no pasó de episódico, no obstante el arte

asirio desde el año 1000, poco más o menos, aparece patentemente influido por los sirios, con inclusión de los heteos.

En efecto, desde ahora el instrumental presenta grandes analogías con el de este pueblo. Ante todo la pequeña lira rectangular con cinco o siete cuerdas, la llamada arpa de arco, el laúd de largo cuello con dos cuerdas (láms. VII y VIII) la trompeta y el doble oboe.

Así y todo no debe dejarse por sentado que dentro de esta concordancia sea Asiria la parte receptora. En algunos casos, por ejemplo en el laúd fué, por el contrario, Asiria la que lo transmitió a otros países, a no ser que pueda probarse que fué un tercer pueblo, los habitantes del sur del Cáucaso, los que deban considerarse como propagadores. En estos difíciles casos de influencias reciprocas los problemas que plantea la procedencia sólo pueden ser resueltos ateniéndose a la ley etnológica que dice que todo foco de cultura se difunde irradiando de un punto central hasta aquel límite en que obstáculos invencibles se oponen al paso. Ahora bien, el arpa de arco, en la época asiria se extiende por lo menos desde Egipto hasta el pueblo iranio del Elam, más tarde, desde la Península ibérica hasta Corea, comprendiendo el mundo antiguo en toda su extensión. La lira, usada en el mismo tiempo, por el contrario, no pasa más allá de Asiria; ningún país situado más al oriente la ha conocido. Esto nos permite aceptar con alguna seguridad que, por lo menos, el punto de origen de la lira debe ser occidental como el del arpa de arco, y por lo tanto que los asirios en cuanto a este caso han permanecido como país receptor.

Consideraciones como ésta necesitan no obstante, completarse determinando las relaciones generales de cultura musical habidas entre una y otra parte. Por lo que a los sirios se refiere el trabajo queda ya explanado ; en aquel país hemos encontrado una elevada e intensa cultura musical que se desarrolló sin necesidad del auxilio de la asiria — que no es la misma cosa que la babilónica! — y que, por el contrario, con su superabundancia de música y de músicos proveyó a todos los demás países.

En cambio, Asiria permanecía como un campo abierto a toda influencia musical. Tenemos noticia de que en repetidas ocasiones eran contratados músicos extranjeros a costa de grandes sacrificios ; en las horribles matanzas que se planeaban para ser realizadas en los pueblos vencidos sólo los músicos eran exceptuados, pasando después a formar parte del servicio asirio ; el rey Hiskia, de Judá, por el año 700 salvó su reino de la destrucción porque envió al rey Senaquerib de Asiria, además de una fuerte suma, sus cantantes de ambos sexos. Igualmente, tal como describe un conocido relieve del British Museum, la orquesta palaciega existente en el país de Elam, obligado a retirarse hacia el Este, pasó al servicio del rey de Asiria, después de la victoriosa entrada de éste en Susa.

El internacionalismo musical no se limitó únicamente a la Corte. La costumbre de establecer en el país, si no eran exterminados, a los pueblos vencidos ha sido el motivo por el cual la Mesopotamia, en su más amplia esfera, haya aceptado cantos extranjeros. Inscripciones cuneiformes nos hablan de las extrañas canciones que se oían en labios de caudillos árabes internados en el país y condenados a trabajos feudales ; bien conocido es el salmo 137

de los judíos en el que se dice que los naturales del país en el destierro los colocaban en las orillas del río de Babilonia y les exigían que cantasen : « Cantadnos canciones de Sión. » Más todavía : una separación severa entre la música de la Corte y la música popular no existió, pues



Fig. 10. Músicos asirios

los asirios conocieron la hoy rara costumbre de que la orquesta real celebrase conciertos públicos para los habitantes de la capital.

Además de todos estos datos que demuestran una cierta sed de música, poseemos los que nos ofrecen las representaciones plásticas y las inscripciones cuneiformes las cuales nos hacen ver la gran amplitud con que la música era cultivada en la vida privada y pública de los asirios. En los sacrificios, en los oficios expiatorios, en las

fiestas populares, en las excursiones guerreras, en las recepciones regias, en los festines de los poderosos, en las siestas en los jardines, en todos estos actos y momentos el ornato musical interviene espléndidamente.

Otros detalles conocemos, además, que demuestran la especial importancia que fueron adquiriendo música y músicos. La lengua asiria era rica en imágenes musicales; la voz de los dioses era comparada con ciertos instrumentos de viento: Ishtar hablaba como una dulce flauta y el dios de los vientos, Ramman, como un oboe. En la jerarquía del Estado — lo mismo que en otro tiempo entre los súmeros-babilonios — los músicos se hallaban situados inmediatamente después de los dioses y los reyes.

Así, pues — como más tarde en Roma —, la actividad musical en los siglos anteriores a Jesucristo adquirió gran importancia. Tenemos noticia de que un noble babilonio disponía de ciento cincuenta mujeres cantantes y ejecutantes, y los relieves — aunque nos dan una imagen abreviada tanto por falta de espacio como por razones artísticas — nos dejan ver los instrumentos adornados de mil variadas maneras. También en el reino caldeo, que siguió al dominio asirio, bajo el rey Nabucodonosor II la selección de los instrumentos usados en la época era tan cuidada como deja comprender el libro de Daniel en el pasaje de la adoración del ídolo de oro, cuando cita cuatro veces seguidas una orquesta de seis instrumentos de los muchos usados, y, además « de toda clase de instrumentos de cuerda ».

En conjunto, la música asiria de los últimos tiempos ofrece un aspecto parecido al de la mayoría de los países del Universo cuando se afianza la fuerza política:

extraordinaria e imperativa necesidad de música pero escaso espíritu creador. Esta conclusión se deduce fácilmente si observamos en conjunto la vida musical de estos antiguos países, pues notaremos que fuera de su propio reino no se encuentran músicos asirios y, en cambio, en su territorio aparece un considerable y selecto número de cantantes y ejecutantes extranjeros. Un paralelo con la Roma imperial o con la moderna Inglaterra apenas puede intentarse. No obstante, la comparación con Inglaterra nos enseña que un pueblo puede prolongarse durante siglos como receptor estéril sin que ello autorice para establecer un juicio ligero sobre sus cualidades artísticas. Así como Inglaterra tuvo sus tiempos de gran creadora, así también el país de los dos ríos, antes de su período dominador, tomó parte muy activa, tal vez básica, en la creación del antiguo arte musical.

CAPÍTULO V

Grecia y Roma

El propio campo donde se desarrolló la actividad artística de los helenos fué, en general, el de la Arquitectura y Escultura. La Arquitectura griega, a pesar de la gran exclusividad de asuntos y de la tenacidad sin ejemplo de su lenguaje formal, se ha sometido siempre a un canon y a él han recurrido de nuevo, pueblo tras pueblo por espacio de dos milenios, primero los romanos, después el norte y oeste carolingio, el Renacimiento, el barroco y rococó con el caudal arcaizante que los anima, el clasicismo de principio y fin del siglo XIX y finalmente nuestro propio tiempo.

Indudablemente los primeros artistas griegos no crearon de la nada; las antiguas culturas de los países mediterráneos les proporcionaron las formas primitivas. No obstante, la valorización universal les procuró lo que por su propio arte y trabajo les correspondía. Como la Arquitectura, tampoco la Escultura de los griegos fué cosa importada al país, todo lo contrario, constituyó un arte de exportación que en Occidente, todavía a fines del primer siglo después de Jesucristo satisface las necesidades de los períodos carolingios y otomano, y que en el lejano Oriente prestó ayuda al desarrollo del arte budista.

En completa contraposición a lo anterior, la música griega fué un arte importado. Ningún instrumento tiene su origen en suelo heleno. La lira procede del norte bár-



FIG. 11. Tocador de arpa. Arte cretense

baro, la cítara, del Asia Menor ; pektis, magadis, phönix, sambyke, trigonon, klepsiambos, skindapsos y enneachordon, pandura y las distintas variantes del aulos son instrumentos extranjeros según propia confesión de los grie-

gos. Los antiguos modos frigio y lídico tienen su origen en el Asia Menor. Orfeo, el músico fabuloso, es tracio, Olympo, al que los helenos veneraban como fundador de su música clásica, según la leyenda es hijo del frigio Marsias, y su discípulo Thaletas es cretense.

Así y todo, lo que los griegos han conseguido hacer con esta música oriental no tiene ejemplo y es cosa exclusivamente suya. No nos referimos aquí a lo que significa creación, pues no vamos a juzgar en este lugar sus méritos. La peculiaridad radica más bien en la consideración social, carácter y proporción que adquiere el cultivo de la música. ¿Qué otro pueblo puede crear un mito igual al de Orfeo cuyo canto trastorna las leyes del Universo, que con el poder mágico de su instrumento doma las fieras y consigue arrebatar a su esposa de la muerte? Y más todavía : Los países de Oriente, generalmente, en sus períodos de esplendor abandonaron el cultivo y desarrollo de la música en manos de ejecutantes y cantantes profesionales. Los funcionarios del templo se encargaban de la música del culto, verdaderas orquestas cubrían las necesidades de la Corte, músicos errantes tocaban por las carreteras y en las fiestas, la música doméstica sólo era propia de las esclavas. La cultura oriental todo lo más que hizo — tal como hoy mismo sucede — fué permitir el cultivo de la música entre otras gentes. Todo lo contrario vino a suceder en Grecia, donde, lo mismo que para los judíos, el arte musical era del dominio popular. Cierto que existieron citaristas profesionales, citarodas y aulodas y que en el harem griego no faltaban tampoco esclavas cantantes y ejecutantes según la costumbre asiática.

La nota característica decisiva la da el fanatismo educativo de los griegos. Lo mismo que en los pueblos orientales, tanto cultos como incultos, la música ejerció entre los griegos un poder mucho más intenso que en los países occidentales modernos; para ellos constituía un reactivo más poderoso. Fuerzas mágicas que nada tenían que ver



FIG. 12. Una escuela griega. Pintura de un vaso

con el Arte y que en el presente son rara excepción, constituían entre ellos regla corriente; el famoso suceso, narrado siempre con asombro, acaecido en Bruselas en el año 1830 — un aria durante la representación de «La Muda de Portici», de Auber, hizo estallar la Revolución — no hubiera significado nada extraordinario para los griegos. La antigua magia que ejercía al mismo tiempo que la música el arte curativo, no era cosa que se hubiera relajado mucho entre los griegos para decidir la separación de una tal convivencia.

Así como el rey Saúl sentía dulcificarse sus accesos de melancolía cuando oía tocar a David, y los profetas sen-

tíanse excitados en su don profético con el son de los instrumentos, así también la música entre los griegos es hija legítima del Oriente y posee la doble propiedad de apaciguar y sobreexcitar. Ella cura los sufrimientos del alma y del cuerpo pero igualmente puede corromper los espíritus. El bien y el mal, el orden y la discordia, la paz y la guerra se hallan en su mano. El músico Thaletas encontrábase en Esparta al lado del legislador Licurgo; en momentos difíciles el oráculo de Delfos ordenó la marcha de Terpandro a Esparta con lo que la reconciliación y la paz volvieron a la ciudad. Platón recomienda a los guardadores de su Estado ideal que construyan los edificios inspirándose en el espíritu de la Música; todo cambio en ésta — dice Platón — debiera arrastrar consigo un cambio del Estado. Esto es todavía pura magia; un tal horror a las modificaciones supone una evidente idea propia de pueblos naturales; cualquier insignificante desviación de las formas primitivas podía debilitar o destruir el poder mágico inherente. Una ilustración drástica nos muestra la conocida historia, no única en su género, del modernista Timoteo a quien en Esparta y por disposición de las leyes que así lo prescribían le fueron cortadas las cuatro cuerdas que quiso añadir a su cítara además de las acostumbradas.

Toda esta concepción de la Música — y ello es lo característico griego — se sometió a fines pedagógicos. La idea procedía de Egipto pero los griegos la interpretaron científicamente como *kathartik*, como «enseñanza purificadora». Determinadas combinaciones de sonidos podían fortalecer el carácter humano, otras, en cambio, lo debilitaban; la música no era, pues, una ocupación estética sólo

sino también una obligación fisiológico-ética. Pregunta Platón en su « Estado » ¿acaso no descansa en la Música lo más importante de la educación desde el momento que el ritmo y la melodía especialmente penetran en el alma y se imprimen en ella? Ritmo y melodía llevan consigo la dignidad y por lo tanto dignifican también cuando son bien enseñados ; si no es así, todo lo contrario, el efecto es pernicioso ». Inspirándose en este mismo sentido el historiador Polibio trataba de conmover a los toscos celtas « con ayuda de los dioses, por medio de la enseñanza de las artes liberales, sobre todo de la Música, a fin de hacer más humano y dulce su carácter ».

Así, la Música adquirió un importante papel en la educación de los griegos. Hasta los treinta años era prescrito por las leyes (por ejemplo, en Arcadia) el estudio musical ; en Atenas, Esparta y Tebas todo ciudadano aprendía el oboe ; en los primeros años de estudio los niños aprendían los sencillos himnos religiosos, conservados por la tradición desde tiempos remotos, y los péanes hasta que se les consideraba aptos para instruirse en los cantos de la época. Así, por ejemplo, pudo propagarse la lira en los convites y fué un uso fácilmente comprensible el intercambio de canciones entre los concurrentes ; nadie podía escapar a ello.

Sobre estas bases creció en la Antigüedad el canto coral en el que interviene todo el pueblo, jóvenes y ancianos, hombres maduros, niñas y niños, con un papel determinado. Todo sacrificio, toda interrogación al oráculo, toda fiesta, iba precedida del canto de los coros — en una ocasión son citados seiscientos cantantes — y un especial orgullo de la ciudad era poder emplear en tales solemnidades

muchos coros independientes entre sí. Como producto de la cultura dórico-cretense, este arte coral se encuentra en aguda contraposición con el arte solista de la cultura jónico-ática.

También la música profesional adquiere aspectos característicos. Entre ellos citaremos los mitos musicales llenos de vida creados por el pueblo griego, tales como



FIG. 13. Certamen musical entre Apolo y Marsias

el certamen entre Apolo y Pan — la cítara contra el aulos — que tuvo por resultado las orejas de asno para el rey Midas, juez calificador; la lucha del mismo género entre el citado dios y Marsias, a quien costó la piel de su cuerpo, el desgraciado desafío de Thamyris a las nueve musas para ver quien cantaba mejor y los certámenes musicales que eran dedicados a Baco, dios del vino.

Así, el arte musical vino a tomar parte, independientemente, en los grandes concursos de juegos cuya importancia para la cultura griega es bastante conocida. Los juegos

píticos de Delfos en honor de Apolo fueron en un principio dedicados especialmente a la poesía y a la Música, y parece que ellos han sido el *agon* más antiguo. Más tarde se añadieron las carreras de carros y las luchas de atletas en el concurso para obtener la corona. Los más difíciles problemas eran planteados aquí y al calor del interés nacional, resueltos ante todo el público, pues en los certámenes de cantos y carreras de carros reuníanse alegremente los diversos pueblos de raza griega. A través de largos siglos se ha conservado el recuerdo en el mundo antiguo de la maravilla realizada en el *agon* pítico hacia el año 600 por el famoso auleda Sakadas, a quien más tarde se erigió una estatua ; este músico describió con su doble oboe la batalla de Apolo con los dragones desde la prueba realizada en el lugar de la lucha hasta el rechinar de dientes de las fieras moribundas, creando por lo tanto una música realista de programa.

Debió ser algo extraordinario lo ocurrido en el *agon*, pues ningún esnobismo era admitido al pie del *podium* de un concierto ; todo el pueblo escuchaba conteniendo la respiración las interpretaciones de los citarodas ; el silencio era tan absoluto que los más finos detalles del instrumento se hacían perceptibles en el enorme local descubierto. Difícilmente en tales ocasiones quedaba un ciudadano en su casa, tanto es así, que un general persa hacia la mitad del siglo iv pudo enterarse del número de habitantes de las ciudades del Bósforo gracias al informe de un famoso citaroda que pudo calcularlos en el teatro.

Ante este cultivo de la música tan consciente y llevado a un extremo razonable nada tiene de extraño que un pueblo como el griego, tan inclinado al pensamiento cien-

tífico, crease una teoría musical seria y vasta, y ello en un tiempo en que todavía no existía el más pequeño indicio de teoría alguna sobre artes plásticas.

Modernamente ha perdido mucha fuerza la idea de considerar a Pitágoras como patriarca de la ciencia mu-



FIG. 14. Escena musical griega.
Pintura de un vaso de la época de Pericles

sical. Las teorías musicales helénicas, por lo menos pequeños fragmentos, se remontan al siglo VI a. de J. C. Lasos de Hermione, tenido por maestro de Píndaro, debió ser el más antiguo sabio y maestro profesional de música y el primero que observó las vibraciones de los sonidos.

Este descubrimiento debió afianzarse y completarse cuando hacia el año 400 el contemporáneo de Platón, Archytas de Tarento comprobó la naturaleza ondulatoria de los sonidos. Junto a esto brotaron en manos de Glauco de Regio y del heráclida Pontico las primeras investigaciones históricas sobre la música en aquel tiempo « antigua ». El más famoso investigador musical griego anterior al Cristianismo y al mismo tiempo el primer teórico en el más estricto sentido fué Aristoxenos de Tarento (hacia 320); de su sistema proceden, por lo menos, parte de unas teorías sobre melodía y ritmo que han llegado hasta nosotros. Con espíritu completamente moderno colócase como naturalista frente a la ciencia musical pero no se circunscribe a la acústica sino que con el nuevo uso que realiza del acento pasa de la sensación sonora a la emoción sonora viniendo a ser el primer psicólogo de los sonidos. Estas primeras teorías cayeron en desuso hacia el año 300 en que los pitagóricos, con el famoso Euclides al frente, fijaron matemáticamente las relaciones de los sonidos.

Cuando, después, en los siglos posteriores a Jesucristo, se empobreció la fuerza de inventiva musical, adquirieron gran auge los estudios científicos sobre este arte, el cual vino ahora a ser tratado en el terreno de la historia por escritores que no eran músicos. Así hemos de agradecer al autor de las biografías paralelas griegas y romanas, Plutarco, una cumplida historia de la Música (?), al « Baedeker » Pausanias, en sus descripciones de las maravillas griegas, importantes fragmentos sobre música de los antiguos certámenes píticos y sobre canciones populares, al geógrafo Ptolomeo una gran teoría matemática sobre el arte de los sonidos, a los enciclopedistas Ateneo y Julio

Pollux importantes compendios de olvidados autores de música y series lexicógrafas sobre materia científica musical; el filósofo Boecio, infortunado canciller del rey Teodorico, clausura por el año 500 la antigüedad musical con una resumida exposición de todos los antiguos sistemas, la



FIG. 15. Escena musical griega, representada sobre una coraza de hierro encontrada en Olimpia

cual ha sido durante casi mil años la Biblia musical de los países de Occidente.

Gracias a la mirada retrospectiva de estos enciclopedistas poseemos una idea precisa de la música de la Antigüedad; mejor dicho, conocemos los puntos esenciales de un desarrollo musical correspondiente a los mil quinientos años de historia greco-romana.

Puede establecerse un primer período de tiempo en el que el gran edificio de la música griega fué elevado a base del tesoro popular propiamente heleno y de las influencias

artísticas de los pueblos vecinos del Asia Menor, así como tracios, cretenses y los colonos fenicios.

En este período la recitación de los poemas homéricos, con acompañamiento de instrumentos es el único lazo musical que une a todo el mundo heleno ; la interesante

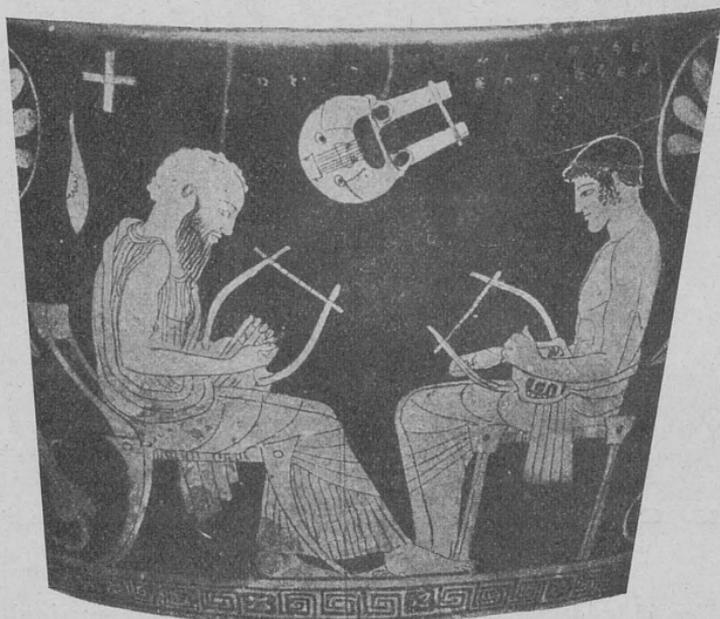


FIG. 16. Zinos con su discípulo Ificles.
Pintura de un vaso griego realizada por Pistoxenos

explicación de la rivalidad entre la música ya asimilada como « europea » y la asiática que pugnaba por invadir el país, bajo el símbolo de la lucha entre la lira y el oboe, entre Apolo y Marsias nos informa sobre el período que siguió después, lucha que terminó con la absorción del estilo asiático en el siglo VII y con la aceptación de los

músicos frigios Marsias, Hyagnis y Olympos en los dominios de la fábula griega.

Un segundo sector del gran edificio musical griego lo vemos construído por Terpandro y sus continuadores líricos, sin que se perdiese la unión de melodía y acompañamiento.

A partir del siglo v se reconoce claramente un arte barroco : el espíritu de la época, aquel subjetivismo que se apodera de las generaciones posteriores a la guerra del Peloponeso, aquella dependencia de todo lo que sea atractivo, gracioso, expresionista, que conduce a la Escultura por el camino de Fidias a Scopas y Praxíteles y de éstos al Helenismo, y en el terreno de la Arquitectura, del dórico al jónico y de éste al corintio, fué ya anunciado en música una generación anterior, hacia el año 450, en la personalidad de Frynis de Mitilene, alcanzando su más pronunciada expresión en el discípulo de éste, Timoteo de Mileto. Lo que a estos innovadores reprochaba la antigua escuela podría ponerse sin modificación alguna en labios de aquellos que recordando el arte del siglo xvi d. de J. C., habían de soportar en el siglo xvii la *Musica nuova* : licencias de todo género, deseo de novedad a ultranza, falta de espontaneidad, ansia de halagar los gustos de la masa, vano virtuosismo, retorcimiento, confusión abigarrada, falta de sentido de belleza, coquetería y dislocamiento de la verdadera melodía. De todos estos juicios valorizadores puede hacerse destacar como hecho efectivo que los instrumentos no se limitan en su acompañamiento a una estrecha unión con el canto, sino que, como todavía veremos, lo efectúan heterofónicamente, es decir, que se tocan con un propio virtuosismo solista, independiente del canto, tal como su-



FIG. 17. Bodas aldobrandinas.
Fragmento de la famosa pintura mural romana

cede en nuestro arte musical barroco ; además, igual que en el siglo xvii, los límites de la melodía adquieren esencial amplitud tanto en el sentido agudo como en el grave.

A pesar de la debida prudencia que debe imponerse ante la lectura de toda alabanza del tiempo antiguo y de

toda lamentación sobre el nuevo estilo — pues ¿cuando no dejaron ambas casas de exteriorizarse? — no podemos sustraernos a la impresión que produce el que desde la época de Pericles se introduzca en el arte musical un cierto espíritu superficial y efectista. Ningún escritor nos habla ya de florecimiento alguno cuyos precursores técnicos hubiesen sido, por ejemplo, « los maestros barrocos »; de Esparta nos dice Platón que ya nadie componía. Adquiere un profundo sentido el hecho de que también aquí como en otras partes, coincida la decadencia musical con la expansión de las artes plásticas. La *Aufklärung* del siglo v vino a resolver ambas artes; para la Escultura la solución radicaba en una liberación de ligaduras, para la Música en un patente desarraigo. Como una parte de aquel estilo artístico que todavía hoy subsiste en los pueblos cultos asiáticos, no pudo la música completar la transición de su espíritu demoníaco-ético al estético sin sacrificar su expansión ulterior, su capacidad de desarrollo.

No obstante, cuando se pronuncian graves indicios de decadencia musical es en la Roma del Imperio. Tan pronto se inicia un arte romano, digamos italiano, tiende a desaparecer, o, por lo menos, se oculta de nuestro campo de vista. Griego era el estilo de composición, griegos los instrumentos y griega la música. También la poesía latina — tanto el drama como la épica de Virgilio y Ovidio y la lírica de Horacio — fué recitada por cantantes de puro estilo helénico. Igual que sucedió en Asiria después de Babilonia, ocurrió en Roma después de Grecia, pues siguiendo el ejemplo de Alejandría, se manifestó un culto a toda grandeza exterior. Las liras, recordando la expresión de Marciano Capella, se construyeron tan grandes

como literas, las orquestas y los coros eran extraordinariamente nutridos, tanto sucedía así que Séneca pudo lamentarse de que en los teatros se sentaban más cantantes y ejecutantes que espectadores. A esto se añadió un exceso en el consumo ; los esclavos músicos llenaban día y noche el ambiente — así se decía — con el son de sus instrumentos y con sus canciones, y en los festines la música llegaba al límite de lo insoportable. El diletantismo adquirió un nuevo aspecto : en las familias acomodadas las hijas aprendían música sólo para producirla deficientemente ; un conservatorio de funcionamiento regular se estableció para la burguesía. Pero la manifestación más digna de lamentar fué la aparición del virtuoso, el cual, con sus caprichos, rivalidades y pagada *claque* podía considerarse como hermano gemelo del del siglo XIX, pues por él pagaba el público enormes cantidades, y las damas le arrebatában la cítara-plektron para adorarla como un fetiche. A esto hay que añadir el crecido número de artistas músicos extranjeros, principalmente sirios.

Que el arte de los sonidos en estas circunstancias no era estrictamente amable, tal como elogiaba Cicerón la música teatral antigua, no necesita comprobarse. Los inteligentes de la época se quejaban expresivamente de la decadencia musical, del afeminamiento del arte, de su sensualidad, de su indigno comercio. Por otra parte, la filosofía en boga favorecía esta decadencia. Frente a los éticos en ciencia musical, como Platón, habían aparecido ya en Grecia los formalistas, para los cuales la música no tenía más significación que un juego de sonidos. La figura más importante dentro de esta tendencia, Epicuro, influyó grandemente en Roma y de su doctrina nació el

critorio característico romano que interpreta Cicerón cuando dice que la música no nos procura utilidad alguna sino solamente un placer infantil, sin ningún valor, puesto que no puede guiarnos por el camino de la felicidad (Abert).



FIG. 18. Músicos callejeros. Mosaico romano

Ante este carácter de la música romana, tanto en práctica como en teoría, se comprende la prevención y recato que el culto cristiano observó en sus comienzos respecto de ella.

Los reducidos datos aportados en este corto estudio dejan reconocer que, por lo menos para los griegos, la

música, dentro de su interpretación nacionalista de las cosas, no era de menos importancia que la danza, la poesía, la arquitectura, la plástica, la pintura y la filosofía, y cómo sabemos que los helenos en todas sus manifestaciones artísticas han alcanzado la más alta perfección, he aquí que nos acercamos con la mayor impaciencia al examen de las obras que han llegado hasta nosotros. Pero tampoco aquí pueden faltar los desengaños. Primeramente debido al número: frente a la enorme cantidad de obras de arquitectura, escultura y vasos pintados, frente a la gran profusión de poesías épicas, líricas y dramáticas apenas podemos mostrar una docena escasa de documentos musicales, y algunos de ellos, sólo fragmentos. Esto se debe a que la música antigua fué en buena parte improvisación o tradición transmitida de boca en boca, y sólo mucho después que la poesía fué reproducida en formas fijas por medio de la escritura es cuando los músicos apelaron al recurso de la notación y ésto sólo en raras excepciones.

Pero aun en aquellos casos en que lo hicieron y la fortuna procuró que llegara hasta nosotros un papiro escrito o la inscripción de una columna, la idea que podremos formarnos es, como diría Platón, la sombra de una sombra. Únicamente, el conocimiento del arte, tal como hoy se ejerce todavía bajo la base de la tradición primitiva en los países orientales, nos permite reconocer algunos contornos en esta vaga sombra. Lo que sabemos de música griega se desprende de los siguientes comentarios a los únicos restos seleccionados que poseemos de arte musical griego.

Himno a Helios (ejemplo musical n.º 3, pág. 114). El himno al dios solar, dado ya a conocer en 1581 por el padre de Galileo y todavía hoy atribuido al compositor

Mesomedes del siglo II d. de J. C., como todas las demás muestras del arte musical de la Antigüedad necesita por nuestra parte de una completa abstracción de la música actual para comprenderlo. La costumbre de relacionar todas las notas de la melodía con las del acompañamiento — sistema aceptado por nosotros en el siglo XVI y nunca más abandonado — sólo nos permite aproximar a nuestra consideración la música griega sensiblemente empequeñecida. En todo el enriquecimiento obtenido por la moderna armonía lo único que podemos reconocer es que en nada favorece la melodía puesto que la hace dependiente en su curso de toda clase de consideraciones armónicas o sea extramelódicas, la recarga inconvenientemente y perjudica su desarrollo; además, el armazón armónico arrebató la libertad del ritmo y cohibe la intuición rítmica individual por la tosquedad que supone el encajamiento dentro de un esquema de compases iguales. Por lo tanto, aquel que quiere someter la melodía griega a un acompañamiento pianístico — barbarismo que ya se ha intentado — se hace culpable de una profanación o más bien de una completa destrucción de esta música.

Por otra parte, no hemos de ilusionarnos de que las notas nos den, ni tan sólo en cierta medida, una auténtica reproducción de la música griega. Lo comprensiblemente inmutable que es para nosotros la significación de las notas es cosa que no existió nunca en ningún arte musical puramente melódico, mientras se mantuvo vivo y no se anquilosó en formas fijas tradicionales. Todo cantante, todo ejecutante, se toma la libertad de introducir modificaciones, adornos, de cambiar las notas agudas guiándose por su propio arte y ninguno de ellos es capaz, exceptuando los

que pertenecen a nuestra moderna cultura europea, de interpretar dos veces consecutivas el mismo fragmento con igual fidelidad. Lo que para nosotros significa expresión dinámica personal variable, elevación, apagamiento, duración de la voz, para los músicos de pura melodía es más bien el libre gobierno de las distintas fases que sigue la línea melódica. De aquí que la notación solamente constituya el tosco esqueleto que determina el cuerpo y las formas que esencialmente le corresponden pero que para vivir necesita revestirse de carne, piel y cabellos. ¿De qué manera se procedía siempre que se trataba de interpretarla? Fluidez, libertad de expresión, formas que no vuelven ya más a reproducirse, he aquí lo esencial de esta ejecución. El único modo de evitar falsas interpretaciones quien desee conocer el canto e interpretación griegos, lo conseguirá estudiando la manera de ejecutar propia en la actualidad de todos los países orientales.

Escojamos como ejemplo la notación de una canción china y un par de interpretaciones de esta misma notación realizadas por distintos instrumentos de cuerda, las cuales hemos obtenido fonográficamente (ejemplo musical n.º 4, pág. 115). El lector observará la gran diferencia existente entre la notación y la ejecución. Pero ni tan sólo es necesario ir tan lejos para saber preservarnos del error que supone creer que una notación nos reproduciría una melodía con todo su calor y vida. Un nuevo ejemplo (ejemplo musical n.º 5, pág. 115) mostrará al lector cómo todavía en torno al año 1700 de nuestro calendario, un influyente músico italiano Arcangelo Corelli ha tocado sus propias notas, según indicaciones que nos ha dejado su discípulo Geminiano ; la fijación exacta de toda me-

lodia y la figuración inquebrantable de la notación musical son nuevas aportaciones a la música del Occidente y Centro europeo, obtenidas durante los dos últimos siglos.

No hay que decir que también en la misma Grecia existieron diferencias notables sobre este punto. Especialmente en toda danza, en toda música coral precisaba imponerse una cierta fijeza melódica y cuando Ateneo, un corifeo, invocaba en un teatro los rayos de Dionisos para que destruyesen a unos auledas frígios que tocaban torpemente sus instrumentos sin poner atención ni al canto ni a la medida, nos demuestra con ello las notables diferencias de pensar respecto a la libertad interpretativa en el mundo musical griego.

Pero con esto hemos llegado al «acompañamiento», cosa que se diferencia totalmente de lo que nosotros conocemos hoy con esta designación. El acompañamiento era *aulodia*, *citarodia* o *lirodia* según que fuese ejecutado por un aulos doble, una cítara o una lira. Conviene que digamos antes algunas palabras sobre estos instrumentos.

Entre los instrumentos de viento, la flauta propiamente dicha no tenía significación alguna. Tanto la llamada flauta de Pan como la sencilla flauta alargada que encontramos ya en Egipto y en el Asia anterior, permanecen en manos de los pastores; la flauta larga se introduce en la época imperial procedente de Asia. Tampoco los instrumentos de viento similares a la trompeta como el cuerno curvado (*keras*), la *salpinx* de forma recta o *tuba* y el caracol eran admitidos en la música artística.

Sólo el *aulos*, conocido por los romanos con el nombre de *tibia*, desempeña aquí un papel importante (lám. XIII). La acostumbrada traducción por flauta es falsa e induce

a error, sobre todo porque nos costaría mucho de concebir que los griegos fueran tan especiales en su sensibilidad musical que usasen el instrumento de sonoridad más dulce en sus arrebatadas bacanales y paroxismos religiosos. El son del aulos no era suave sino todo lo contrario, agudo e incitante, en cierto modo parecido a la zapoña escocesa; el aulos era un oboe. Soplabase en una boquilla a la cual se ajustaban dos cañas yendo la embocadura perforada en forma cilíndrica. Los griegos recibieron este instrumento de Asia, como hermano del oboe que ya en Egipto y Asia anterior hemos encontrado. Su última patria había sido Frigia; desde el siglo VIII auledas frigios atraviesan el país griego e introducen este instrumento y aunque al principio se nota cierto recato en su uso, más tarde, debido al contacto con el mundo asiático que motiva la guerra con los persas, acaba por fijarse definitivamente.

Dentro del tipo del aulos conocieron los antiguos una considerable variedad de formas, tamaños y disposiciones como nos lo testimonian las numerosas adjetivaciones *aulos varonil*, *aulos dactilico*, *aulos frigio*, etc. La forma primitiva asiática no podía satisfacer con el tiempo. La medida en que la música griega sobrepasó la extensión del tetracorde (véase más adelante), usando además distintos sonidos simultáneamente y adquiriendo un mayor desembarazo en cuanto a modulación y una sutilidad más agudizada por lo que a transposición se refiere, debió obligar a la modificación del aulos. La primitiva disposición de tres agujeros, que sólo podía satisfacer para la ejecución de un tetracorde, fué cambiada en el sentido de un mayor número de ellos y la imposibilidad que surgía,

cuando se ejecutaba un canto doble, de cubrir los agujeros con los dedos de una sola mano fué resuelta ingeniosamente en la época romana por medio de una especie de anillos giratorios correspondientes a las modernas llaves; piezas de época más tardía presentan llaves de técnica maravillosa con canutos de enchufe, y al hacerlos funcionar los agujeros quedan al descubierto o hacen que se prolongue la entrada del aire, con lo cual el son se hace más profundo. Finalmente, existía la posibilidad de elevar éste una octava o una duodécima (y así venía a ampliarse considerablemente la extensión sonora) por medio de un pequeño agujero.

Como en Asia, aparece también en Grecia, sin excepción, el oboe en forma doble: el ejecutante colocábase dos *auloi* en los labios. No se ha podido fijar con seguridad qué utilidad aportaba esto. Tal vez se tocaba en un oboe la melodía y el otro servía para un acompañamiento especial; en los tiempos antiguos se limitó probablemente a una única nota sostenida — que entre los griegos debió ser la más alta de la melodía; más adelante aparecieron los sonidos acompañantes mezclados, tal como vemos, por ejemplo, en la *harmónica* usada en el este asiático.

Sea como sea, el propio acompañamiento en la Antigüedad fué una sencilla ejecución simultánea a la melodía. Según lo que acabamos de decir sobre ésta conviene tener presente que nunca quedaba esclavizada en su unión con el acompañamiento; éste producía por sí mismo, sin idea determinada, una «heterofonía», una libre paráfrasis que nunca envolvía precisamente la melodía. Este arte subsiste todavía en la actualidad por todas partes a excepción de los países que comprende la cultura occidental moderna,

Como ejemplo presentamos el correspondiente procedimiento de los árabes (ejemplo musical n.º 6, pág. 116).

Casi todavía más importante que el acompañamiento del oboe era el de los instrumentos de cuerda. Aquél servía más para el drama, éstos para la poesía épica y lírica. Los instrumentos de cuerda más importantes, considerados únicamente como helénicos y propios de los ciudadanos griegos eran la *lyra* y la *cítara* (lám. XIV). No obstante, ninguno de los dos era originario del país. La *lyra* era nórdica, importada por los tracios: consistía en una invención sencilla compuesta de un caparazón de tortuga recubierto de una piel tensa y dos listones o cuernos de animal agujereados, que quedaban unidos al yugo por medio de otro fragmento transversal; las cuerdas eran de tripa o tendón e iban sobre la piel, a través del espacio vacío, quedando fijas del brazo transversal. La *cítara*, por el contrario, emparentada con la antigua lira de los egipcios, sirios y babilonios, fué usada por los naturales del Asia Menor y griegos de las islas y luego importada al Continente. Es éste un instrumento más pesado y de construcción más sólida; lo constituye una caja fija con cubierta de madera, dos brazos de contextura recia, un artístico travesaño al que van atadas las cuerdas y un puente. En tanto que la *lyra* se mantiene como un instrumento casi siempre sencillo y desnudo de todo adorno, aparece en cambio la *cítara* a menudo artísticamente construída, cuidadosamente tallada y con incrustaciones de metales nobles y piedras preciosas. Aquélla era para uso cotidiano, para esparcimientos modestos y para el aprendizaje de los que querían iniciarse en música; ésta era el instrumento que se hacía servir en las manifestaciones de arte elevado. Común a

ambas era primeramente el cordaje cuya previa tensión en un principio se efectuaba por medio de cuero untado que adhería a los brazos fijamente los extremos de las cuerdas de tripa o también torciendo todo el marco. Sólo más tarde aparece la cítara con procedimientos más perfeccionados para templar las cuerdas pero las figuraciones llegadas hasta nosotros no los permiten determinar claramente. El número de cuerdas en tiempos de Homero subió hasta el clásico siete. La lyra, instrumento de menos cordaje, da este número hasta en la época de decadencia; en cambio la cítara, que llega a tener menos de seis o cinco cuerdas, las aumenta en ocasiones a ocho, nueve y hasta once. La realización con los medios externos siempre respondió en el espíritu griego al sentido de la medida que lo presidía y ya hemos visto como Timoteo de Mileto tuvo que sufrir el castigo de las leyes de Esparta por el simple hecho de haber intentado añadir cuatro cuerdas más al instrumento.

El modo de tocar ambos instrumentos es esencialmente el mismo: la propia ejecución melódica se produce con los dedos de la mano izquierda sin auxilio alguno mientras que con la derecha, valiéndose de un grande y duro plektron, se dan golpes rítmicos sobre una cuerda o tal vez sobre todas después de cada verso y así se impide que el movimiento se interrumpa; esto nos recuerda el grito que lanzan los actuales estudiantes después de cada verso de la canción (lám. XIV). La misma distribución encontramos todavía hoy en las liras de los negros y hasta en el *koto* de los japoneses; patentemente se reconoce aquí una costumbre primitiva procedente del Asia anterior. Un pequeño ejemplo de esta especie de acompañamiento nos

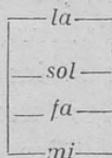
lo da una composición tunecina (ejemplo musical n.º 7, pág. 116). Desde el siglo VII — se dice que desde Arquiloco de Paros — el acompañamiento se realiza libremente, desarrollándose en deliberada heterofonía.

La lyra era de más fácil ejecución que la cítara. Ello nos induce a admitir que los cantos acompañados con la cítara eran vestidos con un más rico ropaje sonoro. Sabemos, además, que los citarodas poseían gran habilidad para producir con el plektron vibraciones a la manera de las de la mandolina y ya muy antiguamente — por lo menos en el siglo VI — se realizaba con ambas manos, sin el plektron, una ejecución puramente instrumental, independiente del canto, virtuosista, en las que las notas más altas se producían por el procedimiento de los harmónicos. Este estilo puramente instrumental recibía el nombre de «citarístico» en contraposición de «citarcudia» que era el que correspondía al simple acompañamiento.

Sobre los demás instrumentos de cuerda usados por los griegos se extiende todavía una densa oscuridad. Los escritores citan gran número de nombres sin que hasta el presente se haya conseguido establecer seguridad alguna sobre los objetos de carácter musical que reproducen escultores y pintores en sus obras. Por lo regular son arpas, laudes y formas variadas de la lira que más bien proceden de países extranjeros y no prevalecientes entre los griegos sino usados por esclavas inmigradas (lám. XV).

Con esto queda consignado el arte y procedimientos que los griegos poseían para hacer oír sus obras. Volvamos ahora nuevamente al Himno de Helios,

¿En qué relación se hallan las notas dentro de la composición? El grave *re* solamente expresado de tanto en tanto, dirige al oyente siempre en sentido ascendente (1); el agudo *do*, todavía más raro, nunca aparece tampoco como objetivo sino que vuelve sobre el *si*. La quinta *si-mi* constituye el encuadramiento fijo en el que se desarrolla la melodía. No obstante, el mismo *si* se encuentra un poco fuera de ésta; por lo tanto el intervalo efectivo viene a ser la cuarta *la-mi* y con esto llegamos al principio fundamental de la composición musical griega — igual a la de los judíos con toda verosimilitud a la de todos los pueblos de la Antigüedad — el grupo de cuarta o tetracorde, el cual comprende en su interior dos notas más; éstas son *sol* y *fa* y por lo tanto el meollo, digámoslo así, de la construcción melódica es el tetracorde



que se compone de dos tonos y un semitono en el extremo inferior.

El lector no debe extrañarse de que, contra nuestra costumbre moderna, contemos los intervalos de arriba a abajo. En la Antigüedad nunca se consideraron las escalas en sentido ascendente sino descendente; la nota más alta era la inicial. Esta ha sido la costumbre en todos los pue-

(1) Al realizar este análisis sobre el ejemplo correspondiente, página 114, convendrá que el lector transporte el tono imaginativamente, una cuarta más baja, es decir, suponga la llave de *fa* en tercera y prescinda del *si* bemol. — N. del T.

blo primitivos en cuanto a música; comienzan sus cantos por las notas agudas y van descendiendo hasta que se apaga la voz de sus cuerdas vocales. Sólo en los últimos siglos del Imperio es cuando parece cambiar este sistema en el arte greco-romano. El tetracorde *la-mi* — tono, tono, semitono —, viene a identificarse con la moderna cuarta *sol-do* y así como en éste el fin melódico descansa en el *do* agudo, en aquél es el *mi* grave.

El tetracorde *la-mi* no fué el único entre los griegos, como veremos más adelante, pero sí con el tiempo el de mayor importancia. Conociósele con el nombre de «tetracorde dórico». El músico moderno no debe equivocar esta designación con la idea actual del mismo nombre; las escalas antiguas, que todavía subsisten en los cantos gregorianos de la liturgia, fueron designadas de nuevo con los nombres originarios griegos después que durante muchos siglos solamente se diferenciaron por cifras, pero, debido a un error en que se incurrió en la Edad Media se adoptaron estos nombres falsamente. Las escalas dóricas, frigias, lídicas y mixolídicas que aprenden y escriben los estudiantes de contrapunto de hoy día no concuerdan con sus homónimas griegas.

Todavía debemos preservarnos de un error de mayor amplitud: el tetracorde dórico *la-mi* no es la cuarta del mismo nombre de la moderna escala de *la* menor. Ésta, originada por razones armónicas, posee *la* como tónica, aquél, por el contrario, *mi*; ésta es una parte constitutiva de una octava, aquél es sólo en sí mismo una unidad.

¿Cómo hemos podido conocer el desarrollo melódico de este fragmento? Sobre las palabras del texto encontramos mayúsculas a manera de notas que indican la

deseada altura de los sonidos. Así C se refiere a nuestro *la*, I a nuestro *re'*, P a nuestro *si* bemol, Φ es idéntico a *sol*. Una obra sobre teoría de la época del Imperio, la *Isagoga* de Alypius, nos ofrece una comparación de estas mayúsculas con las notas entonces usadas, dándonos con ellos la clave para descifrar la notación antigua. Pero ¿y la duración? Ésta la conocemos, simplemente, por la métrica del texto : a la sílaba larga corresponde una doble duración sonora con respecto a la corta ; si ésta es un octavo aquélla un cuarto ; los finales de verso se prolongan.

Según esto diríase que la rítmica griega era muy simple, más bien pobre. Pero es todo lo contrario. Aunque se mezclan esencialmente notas de uno, dos y tres tiempos, no obstante, la música antigua dice en favor de la riqueza y vitalidad de la métrica poética. De aquí que se deba renunciar, por razones fundamentales, a encerrar la música griega entre la división de compases. Esta división induce a dar relieves parciales y a descubrir la tosca desnudez del esquema métrico, cosa que los antiguos, con su fina sensibilidad rítmica, cuidaron de velar convenientemente : se observa que así como los poetas descuidaban colocar el acento en las sílabas del texto, en cambio los compositores los hacían constar casi siempre por medio de un tono más elevado que la sílaba siguiente « no acentuada ». Por lo demás, la libertad para realizar espontáneamente la figuración melódica durante la ejecución preservaba de toda rigidez rítmica.

Pero todavía más : toda notación musical que desatiende el valor de los sonidos demuestra que el ritmo hasta cierto punto es libre, y esta libertad la encontramos por todas partes donde no se canta o no se ejecuta en común.

También entre nosotros fueron introducidos los signos de medida cuando tomaron incremento los grandes conjuntos polifónicos ahogando el ritmo personal, del mismo modo que se impone marcar el paso cuando son varios los que avanzan unidos. Esta tendencia nos hizo retroceder a una pobreza rítmica que se eterniza en la constante monotonía de un fuerte-débil, uno-dos, uno-dós. Ninguna música donde predomina la voz sola — por lo tanto la tendencia surgió en la danza y el coro — se somete a una tal calamidad. El metro del texto da al cantante el esquema, pero la expansión o concentración, la libertad, la flexibilidad del vivido ritmo sólo pertenecen al intérprete. Por lo tanto, las actuales disensiones de los modernos publicistas acerca de si este fragmento debe llevarse en compás de cuatro por cuatro o de seis por ocho, o si en un caso determinado el pie del verso debe escribirse como triole o punteado, son completamente inútiles.

El Escolio de Seikilos (ejemplo musical n.º 8, pág. 117). Como segundo ejemplo presentamos el más bello fragmento que nos ha llegado de la música griega, un *skolion* que, como describen a menudo las escenas reproducidas en vasos, era cantado acompañado de la lyra en los banquetes a que asistían invitados. Esta canción fué hallada en Tralles (Asia Menor) escrita con un cincel sobre una columna.

El poeta se condele de lo fugaz que es la vida terrena ; todo es vanidad. El comienzo es muy curioso : de la dominante, el *Mese*, pasa inmediatamente a la nota más alta de la octava y siempre al llegar a ella desciende constantemente la línea melódica hasta llegar al final a la nota más baja ; no obstante, el *Mese* se repite a menudo. Al lector le será fácil observar aquí la diferencia que existe entre

la melodía griega y la moderna; nosotros, sintiendo armónicamente, interpretaríamos el todo como *la* bemol mayor y entre otras cosas convertiríamos el *sol* bemol de *zen* en *sol* natural y renunciaríamos a la cadencia final en *mi* bemol; el griego con sus medios puramente melódicos no conoce la violencia que imponen las relaciones armónicas y construye su canción según imperativos decididamente melódicos, libre de toda regla de medida, de un modo francamente abierto, a lo rapsoda y en cierta manera lleno de expresión. Por otra parte, lo que llamaríamos cadencia final con tercera inferior es digno de observarse; aparece en todos los pueblos asiáticos de escaso nivel cultural y también muy a menudo hasta en los Balcanes, produciendo el efecto de un suspiro; por lo tanto no puede interpretarse como una cadencia severamente medida.

El hecho de que el canto de Seikilos suene de modo completamente distinto que el Himno de Helios es debido ante todo, al carácter particular de la escala. Lo importante no es la clave pues en la canción moderna toda melodía puede comenzar en el tono que se quiera. Más interesante es la naturaleza distinta de la cuarta. Allá teníamos el tetracorde *la-sol-fa-mi*, aquí el tetracorde *la* bemol—*sol* bemol—*fa*—*mi* bemol; allá el semitono se halla en el extremo inferior, aquí en el centro

<i>la</i>	<i>la</i> bemol
tono	tono
<i>sol</i>	<i>sol</i> bemol
tono	semitono <i>fa</i>
<i>fa</i>	tono
semitono <i>mi</i>	<i>mi</i> bemol

El primero (el de la izquierda en el esquema) llámase dórico; el segundo (derecha) frigio. Puede observarse, pues, que las denominaciones dórica y frigia son cambiadas en el lenguaje usado modernamente.

El autor ha escogido con toda idea para su canto de resignación el modo frigio: los antiguos músicos disponían igualmente de varias *harmoniai*, como los modernos, quienes pueden escoger entre los modos mayor y menor. Se diferenciaban también aquéllas por la situación del semitono: en el tono mayor se encuentra entre la tercera y la cuarta (*mi-fa*) en el menor, entre la segunda y la tercera (*re-mi* bemol) o sea que una vez la tercera es mayor y la otra vez, menor. De aquí que la tercera y con ella toda la melodía tenga en el tono mayor una inherente tendencia hacia arriba, y en el menor hacia abajo; aquélla es propia para la expresión alegre, confiada, ésta, por el contrario, sirve para las canciones de carácter melancólico, acongojado. En lugar de nuestros dos « modi » poseían los griegos una docena de géneros de escalas que hacían servir para la composición, que lo mismo que los tonos mayor y menor sólo se diferenciaban por la situación del semitono y que entre los griegos poseían un determinado sello para la manera correspondiente, digamos una « ética ».

Pero no sólo la situación del semitono es lo que da carácter a un modo. Algo más importante interviene todavía, completamente ajeno a la música moderna pero que es intrínseco y esencial en la de los países de Oriente. Trátase de ciertos rasgos, de determinadas tendencias melódicas, de un principio constructivo no siempre fácilmente perceptible, de una propia línea común, de un pronunciado carácter especial, en fin, de algo imposible de

medir y ponderar que no pertenece íntimamente a las escalas como tales escalas — éstas sólo son siempre extractos sin vida propia — sino al origen de la totalidad de canciones de donde proviene. En un principio se empleó dentro del tesoro musical del país que da nombre a cada una de estas modalidades, dorios, frigios, lidios. Las canciones populares fueron luego revestidas con formas artísticas por los aedas, especie de trovadores de la epopeya nacional preclásica; después, en los tiempos posteriores a Homero y Hesiodo recibieron su sello clásico impreso por los líricos y grandes épicos como Terpandro, sello clásico claramente perceptible para los autores de la decadencia en todas sus realizaciones individuales. Todas las piezas musicales son igualmente personales encarnaciones de un estilo ideal caído en desuso. A estas modalidades clásicas las llamaron los griegos *nomoi*, «leyes», no siendo otra cosa que lo que los indios dicen todavía hoy *raga* y los árabes *makam* y que ya nosotros encontramos en Egipto.

Para formarse una perfecta idea de estos *nomoi* (muy numerosos) hay que pensar en los tres órdenes constructivos clásicos griegos, dórico, jónico y corintio, que — de igual manera designados según el lugar de origen, como los modos — comprenden un esquema fijo de motivos peculiares, determinadas relaciones y un propio carácter, a cuyos cánones permanecen ligados los artistas a través de los siglos de tal modo que siempre en sus creaciones individuales se reconoce el tipo ideal primitivo. Si Jacobo Burckhardt pudo señalar una vez «la renuncia en los griegos a toda nueva creación material, amoldándose siempre en su nueva sensibilidad y en sus nuevos motivos a lo ya

existente » ello puede indicarse igualmente para la comprensión de los nomos en su esencia. Lo que él elogiaba en la poesía helénica — «aquello que en la Arquitectura es para nosotros invisiblemente fino y en la métrica es también fino imperceptiblemente, y que, no obstante, produce su efecto sobre nuestra sensibilidad » — no podría ser mejor dicho respecto de la música griega.

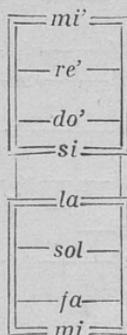
El carácter del modo frigio no es arrebatado, dionisiaco, tal como los describen la mayor parte de los autores, sino como Platón lo interpreta : suave, pacífico, contemplativo, divino. Por el contrario, el modo a que corresponde el Himno a Helios es severo y sobrio : es dórico. A este carácter debe su posición preferente dentro de la música griega ; en el gran sistema de educación empleado para formar a los ciudadanos helenos, tal como Platón forjara, juega un papel principal para inspirar un espíritu recio en el ánimo juvenil.

Los modos dórico y frigio son los más importantes entre los griegos. Su contraposición es la misma existente entre el espíritu «apolineo» y el «dionisiaco» del arte griego, entre la cítara y el aulos.

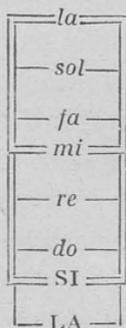
En la notación nos aporta Seikilos algo nuevo : además de las mayúsculas (C = *la*, Z = *mi*’, K = *do* sostenido ’) nos da signos métricos. Por los teorizadores conocemos la significación de éstos ; la unidad de tiempo permanece sin designar, — vale por dos tiempos, —┘ vale por tres. Todavía más : los puntos colocados sobre las mayúsculas exigen para las notas representadas por éstas un retardamiento en su dinámica, desmienten por lo tanto los signos de compás ofrecidos en nuestras usuales traducciones. Tal vez lo que indujo aquí al autor a colocar signos métricos

fué el deseo de dar a su composición, como canción individual, un estilo más libre que el que quería el autor del Himno a Helios para su obra, de carácter hierático, destinada a coros y cuyo ritmo había de ser completamente sencillo.

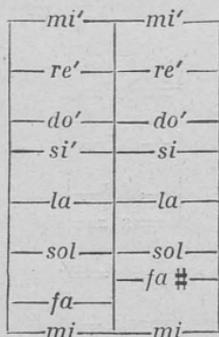
La lira de oro (ejemplo musical n.º 9, pág. 117). Nuestra tercera composición, la primera oda pítica de Píndaro, la «Chrysea phorminx Apollonos» ha sido durante largo tiempo sospechosa respecto a su autenticidad y todavía actualmente las dudas no se han desvanecido del todo. Correspondiendo a su remota antigüedad — Píndaro vivió en el siglo v — muestra más claramente que las piezas anteriores su construcción tetracorde: tres veces aparece repetido el tetracorde básico en su más pura forma ¿trátase aquí del tetracorde dórico? Ciertamente, y sin embargo, la pieza no es dórica, sino «hipodórica». Expliquémonos: ninguna de las melodías griegas que conocemos se limita al estrecho espacio de la cuarta, y la teoría griega explica este hecho expresando que dos tetracordes de igual contextura unidos dan lugar a una octava. Así, de dos tetracordes dóricos nace la octava dórica:



Pero todavía puede construirse una segunda octava con el mismo material si se invierten ambos tetracordes, es decir, si se supedita el superior al inferior y se completa el tono que de la inversión resulta a faltar en el extremo inferior. Esto nos da la octava llamada hipodórica o subdórica :



Si transportamos esta nueva escala a la región tonal de la primera (tal como hacen los griegos) entonces tendremos junto a la escala dórica la hipodórica :



La diferencia entre las dos octavas dórica e hipodórica radica en los intervalos inferiores.

Se preguntará con razón por qué motivo puede designarse como hipodórico el fragmento que nos ocupa si la melodía no pasa de *la* y el crítico *fa* sostenido no interviene. Pero no solamente es esto lo decisivo: el dórico tiene su punto de gravedad en el extremo inferior del tetracorde superior, por lo tanto en el *si*; el hipodórico, en cambio, tiende a sobrepasarlo y su punto de descanso es el *la*.

Con esto queda suficientemente determinado el modo hipodórico, pero precisa todavía tener en cuenta un detalle. Tanto la octava hipodórica como cualquier otra no fué originada por reflexión teórica o por diferenciación práctica entre los tetracordes. Más bien procede como peculiar de la lira de los eolios y se introduce en la música griega como modo eólico. Sólo después, por su relación con el modo dórico es cuando la teoría le dió el nombre que lleva.

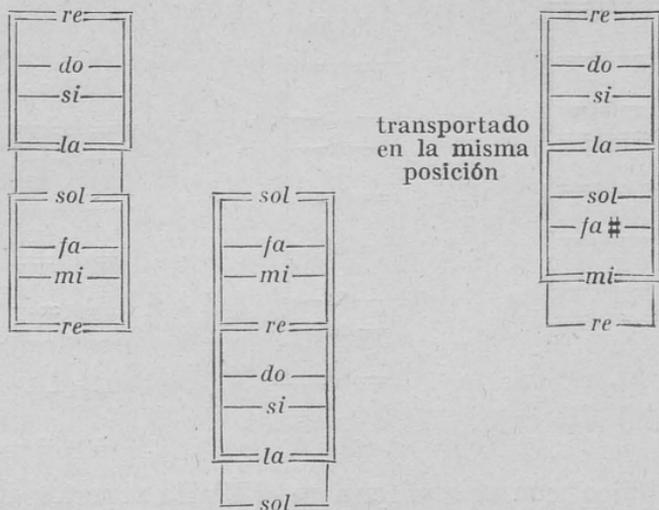
El ethos del modo hipodórico es «vívaz y solemne» (Abert); según juicio de sus contemporáneos no poseía la severidad del dórico sino que más bien respondía al espíritu lírico de su origen eolio, al que perteneció la poetisa Safo.

La oda de Píndaro, como las anteriores composiciones también lleva notación en letras. Sin embargo, trátase aquí de una notación diferente de la que ya conocemos, que varía de modo esencial la que corresponde al canto de la que sirve para el instrumento. De sus letras usadas sólo concuerdan con nuestro sistema la H y la K, que aparecen repetidamente; las restantes nos son desconocidas. En efecto, créese reconocer aquí un alfabeto preclásico en el que un par de signos poseen ya la forma posterior pero otro par es de evidente origen fenicio. La mayor parte de las letras pertenecen a alfabetos especiales usados por las distintas ramas del pueblo griego hasta

que se aceptó la clásica unidad alfabética ; pero todavía no nos hallamos en situación de poderlos dilucidar. Indudablemente las letras no aparecen aquí en progresión alfabética. Su valor en cuanto a la elevación de los sonidos lo conocemos exactamente y por ello nos es posible descifrar sin objeciones los restos de música instrumental griega. Los signos preclásicos de esta escritura demuestran que los griegos ya en tiempos muy remotos acostumbraron a escribir su música y, por lo tanto, mucho antes del florecimiento ático dejaron de ejecutar de memoria. Como toda notación instrumental también la griega se refiere directamente a la pulsación de las cuerdas ; el ejecutante no interpreta las letras como el sonido que ha de producir, sino como la pulsación que ha de realizar en la cítara. Igual procedimiento se sigue en la época moderna y con las llamadas *tabulaturas* para el órgano, laud y otros instrumentos. Las letras son pues figuraciones patentes de las distintas cuerdas de la cítara. Esta suposición viene a cobrar fuerza con la notación de los sonidos cromáticos ; estos se significan ladeando las letras cuando se trata de producir un semitono más alto. Si K — distintamente que en la notación para el canto — significa *si*, entonces \sphericalangle equivale a *do*.

Himno a Némesis (ejemplo musical n.º 10, pág. 118). El Himno a Némesis pertenece como el himno a Helios al siglo II d. de J. C. ; también se atribuye a Mesomedes. Esta composición nos ofrece un « modo » nuevo. Así como de la octava dórica se originaba la hipodórica, así también de la frigia surge la hipofrigia. En el siguiente esquema puede verse a izquierda la octava frigia compuesta de dos

tetracordes que llevan en medio el semitono, a la derecha, la hipofrigia en la que los tetracordes son invertidos completándose con un tono en el extremo inferior debido a la falta que se produce por la inversión

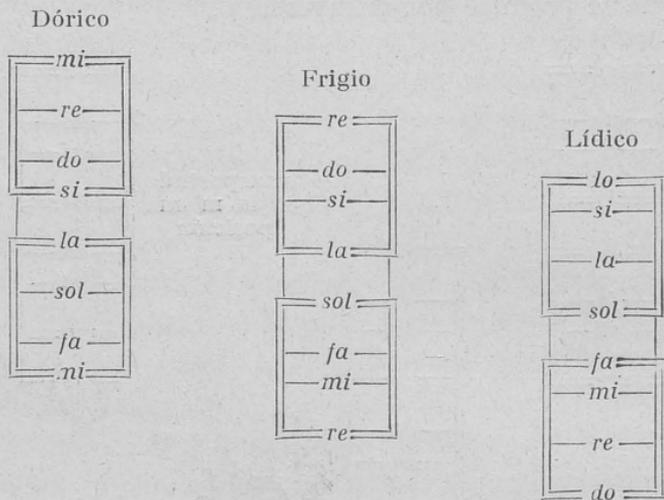


De nuevo observamos en el fragmento la falta del determinante *fa* sostenido. Pero aquí, lo mismo que en el himno anterior, se ofrece de igual modo la situación del punto de descanso: en lugar de hallarse en la nota inferior de la cuarta *re-la* se encuentra evidentemente en su vecina más baja, *sol*.

El hipofrigio era tenido entre los antiguos en cuanto a su carácter como inquieto, solícito, activo; su melos era escaso.

Fragmento hipolídico para cítara. El quinto fragmento, documento publicado por Westphal, muy bello, evidentemente para cítara (ejemplo musical n.º 11, pág. 119) nos

da a conocer un nuevo género de octava, la hipolídica. La lídica se encuentra con respecto a los modos anteriores ya citados, como sigue :



El lídico, con el semitono en el límite superior del tetracorde, responde, pues, a lo que en el contrapunto moderno se designa con el nombre de jónico. El carácter de « hipo » de este fragmento se desprende de que no es la nota extrema, *sol*, del tetracorde superior la que aparece como punto de descanso, sino su vecina inferior, *fa*. El adagio del cuarteto de cuerda n.º 15 de Beethoven que, según el usado lenguaje moderno, se designa « en modo lídico » es más bien, en sentido griego, hipolídico.

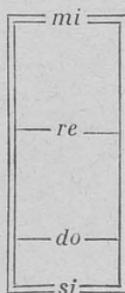
El carácter del modo lídico e hipolídico es tierno y suave ; de aquí que no fuese bien visto en la República platoniana.

Coro de Eurípides. La sexta de nuestras composiciones (ejemplo musical n.º 12, pág. 119) tiene como autor al

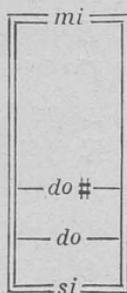
gran trágico griego Eurípides (siglo v) quien siguiendo la costumbre antigua de los poetas puso música él mismo a sus versos. Por este motivo sería el canto coral del Orestes el más interesante y mejor conocido entre los restos que nos quedan de la música griega si no se tratase de un fragmento lleno de mutilaciones en el que no aparecen más de dos palabras seguidas del texto junto con las notas que les corresponden.

Sin embargo, la importancia de este fragmento es extraordinaria, pues constituye el único documento que poseemos de género enharmónico. Las octavas que hemos estudiado hasta aquí, dórica, frigia, hipodórica, hipofrigia, lídica e hipolídica, pertenecen, junto con una docena de otros *harmoniai*, como los griegos decían, al llamado género diatónico, compuesto de tonos y semitonos. Junto a éste conocieron los griegos otros géneros especialmente el cromático y el enharmónico. Ambos géneros no deben confundirse con las ideas actuales que llevan estos mismos nombres. He aquí los tres tetracordes expuestos comparativamente :

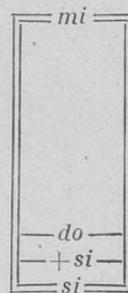
Diatónico



Cromático



Enharmónico



El diatónico compone la cuarta con dos tonos y un semitono, el cromático con una tercera menor y dos semitonos, y el enharmónico — por lo menos en los tiempos antiguos — con una tercera mayor y dos cuartos de tono. Estas terceras eran intervalos indivisibles. Se comprende fácilmente que una exacta división del semitono en dos cuartos de tono es imposible ; más bien tratábase aquí de ligeros desvíos reconocidos por las leyes de la teoría cuando los cantantes elevaban o descendían la voz al ejecutar una melodía, desviaciones que eran emitidas involuntariamente. Tales apreciaciones intertonales no fueron sólo peculiares al sistema de los griegos ; los árabes de la Edad Media también las codificaron y las notaciones medioevales europeas poseen, igualmente, signos que les corresponden. En la actualidad se hacen esfuerzos en el mismo sentido.

La manera con que los griegos anotaban su enharmónico les era peculiar y demuestra la gran importancia que a éste se daba : la notación del canto construye sobre cada tono de la escala diatónica su elevación cromática, intercala los cuartos de tono y los significa con letras, así, por ejemplo :

A *fa* #'
B *fa*' +
Γ *fa*'
Δ *mi* #
E *mi*' +
Z *mi*'
H *re* #'
Θ *re*' +
I *re*' (1)

(1) El *mi* # y el *fa*, si bien en la práctica son una misma nota, en cambio, en la teoría enharmónica son distintas. — *N. del T.*

Conclusión. El cuadro de conjunto de la antigua música puede determinarse poco más o menos de la siguiente manera. Como actualmente Europa, así en la Antigüedad constituyeron los pueblos mediterráneos orientales hasta bien entrado el Continente asiático una unidad musical común en su esencia a todos los pueblos pero del que cada uno de éstos lo que cantaban y ejecutaban eran solamente dialectos. La vida errante de los cantantes y el arraigo cosmopolita de los esclavos pueden haber hecho lo suyo para borrar las variantes dialectales. Sólo así pudieron admitirse en el tesoro nacional griego canciones del Asia Menor, sólo así podía contar Herodoto que los egipcios poseían con el nombre de *manerox* una melodía que también cantaban los fenicios, los chipriotas y otros pueblos, y que era algo así como el lino de los helenos.

La gramática de este lenguaje musical fué fijada, no obstante, por los griegos y ella constituye la herencia más preciada de la música antigua.

Si consultamos los siete volúmenes que componen los tratados de música medioevales recogidos en los siglos XVIII y XIX por Gerbert y Coussemaker observaremos que todos ellos se basan en el antiguo sistema, pudiendo figurar Boecio como padrino. La teoría de los intervalos, los modos, las escrituras de letras, el monocorde griego como unidad de medida, todo esto y otras muchas cosas volvemos a encontrarlo en un tiempo en que la ciencia se encontraba en manos de monjes de cultura latina y la dirección espiritual en las de los padres de la Iglesia y de autores paganos.

La teoría india muestra igualmente un parentesco muy cercano con la griega, pudiéndose aceptar una inten-

sa influencia que va de Occidente a Oriente y que se enlaza con la expedición de Alejandro ; las relaciones con la China también van siendo cada día más patentes. Las más curiosas son las que se observan con Persia; el sistema musical de los árabes, producido después de la conquista de Persia sobre la ciencia de este país, deja descubrir tanto en general como en detalle la dependencia en que se encuentra de las doctrinas de los pitagóricos y de Aristóteles.

Si indiscutible es la persistencia de la antigua teoría especialmente en Occidente, no lo es tanto la opinión sustentada en otro tiempo de que la música artística practicada en la Edad Media, mejor dicho, el canto gregoriano eclesiástico procede del arte musical griego. Los investigadores de nuestros días señalan más bien las fuentes de los cantos del antiguo culto cristiano en el Asia anterior, en las melodías judías y sirias y también en las canciones populares de países orientales más lejanos, en dirección al Iram.

Así, pues, lo más consistente que se ofrece históricamente en la música griega y romana es la teoría. En la producción no se comprueba ninguna superación de los límites trazados por las obras de los asiáticos occidentales y egipcios, tan emparentados musicalmente. El hecho efectivo es, pues, la formación de la teoría musical. De ella se alimenta todavía hoy media Asia y la parte norte de Africa ; el mismo Occidente se nutrió de ella hasta que se desarrolló la polifonía.

Tablas cronológicas

TABLA CRONOLÓGICA I

	Egipto	Babilonia			
3 000		Súmeros			
2 500	Imperio antiguo	Babilonia antigua			
2 000			Siria	Palestina	
1 500	Imperio medio	Imperio medio	Período de esplendor	Patriarcas y Jueces	
1 000	Imperio nuevo	Período asirio			
500	Época saíta	Nueva Babilonia		Período de los Reyes	Época arcaica
0	Persas Griegos Romanos		Decadencia	Decadencia	«Moderna»
500					Florecimiento posterior

TABLA CRONOLÓGICA II

Grecia

Siglo 10.	Lírica popular	Siglo 1.	Plutarco
S. 9.	Epopeyas	S. 2.	Ptolomeo
S. 8.	Olympos	S. 3.	Porfirio
S. 7.	Terpandro	S. 4.	Alypios
S. 6.	Lírica, Tragedia	S. 5.	Boecio
S. 5.	Phrynis		
S. 4.	Timoteo		
S. 3.	Pitagóricos		
S. 2.			
S. 1.			

Ejemplos musicales

1. Canto hebraico-babilónico, del Pentateuco

Según Z. IDELSOHN

Musical notation for 'Canto hebraico-babilónico, del Pentateuco'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a style characteristic of ancient Hebrew or Babylonian chant, with a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The second staff continues the melody. The third staff also continues the melody and includes a 'H' above the staff and the text 'etc.' to the right. There are three triplet markings with '3' and brackets under the notes in the third staff.

2. Kyrie eleison

Según Z. IDELSOHN

Musical notation for 'Kyrie eleison'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a style characteristic of ancient Hebrew or Babylonian chant, with a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The lyrics 'Ky - ri - e e - le - i - son, Do - mi - ne — mi - se - re — re.' are written below the first staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'Chri - stus ————— Do - mi - nus, fac - tus — est'. The third staff continues the melody with the lyrics 'o — be - di - ens us - que ad — mor - tem.' and ends with 'etc.' to the right. The lyrics are written in a simple, sans-serif font.

3. Himno a Helios

C C C C I C P C Φ C Φ M M M M C Φ M I M
 Χι-ο-νο-βλε-φά-ρου πά-τερ Ἄ-οῦς, ἑο-δό-εσ-σαν ὃς ἄν-τυ-γα πώ-λων
 πτανοῖς ὑπ' ἴχ-νεσ-σι δι-ώ-κεις, χρυ-σέαι-σιν ἀ-γαλ-λό-μενος κόμαις,
 πε-ρὶ νῶτον ἀ-πεί-ρι-τον οὐ - ρανοῦ ἀ-κτι-να πο-λύ-στροφον ἀμ-πλέ-κων
 αἶγ-λας πο-λυδερ-κέ-α πα - γὰν πε-ρὶ γαῖ - αν ἄ-πα-σαν ἐ-λί-σωσιν
 πο-τα-μοὶ δὲ σέ-θεν πυ-ρὸς ἀμ-βρότου τί-κρου-σιν ἐπ-ή-ρα-τον ἀ-μέ-ραν.
 Σοὶ μὲν χορὸς εὐ - δι - ος ἄσ - τέ-ρων κατ' Ὀ-λυμ-πον ἄ-νακ-τά χο-ρεύ-ει
 ἄ - νε-τον μέ-λος αἰ-ὲν ἀ - εἰ - δῶν Φοι-βη - ἰ - δι - τερ - πό - με - νος λύ - ρα.
 Γλαυκὰ δὲ πάρ-οι-θε Σε - λά - να χρό-νον ὦ - ρι - ον ἀ - γε-μο-νεύ-ει
 λευ - κῶν ὑ-πὸ σύρμα-σι μὸς - χων γά-ννται δὲ τέ σοι νό-ος εὐ - μενής
 πο-λυ-οί-μο-να κόσμον ἐ-λί - σων.

4. Ch'ao-t'ien-tzě

Notación china, ejecutada por laúd y violín

Notación Según v. HORNBOSTEL

Laúd *tr tr tr tr tr tr*

Violín *tr tr*

etc. etc. etc.

5. Sonata novena para violín, de Corelli

Notación

Ejecución

Notación

Ejecución

Notación

Ejecución *tr*

6. Canción tunecina

Según R. LACHMANN

Musical score for "Canción tunecina" by R. Lachmann. The score is in 2/4 time and consists of two systems. Each system has two staves: Canto (Soprano) and Oboe. The melody is in G major. The first system shows the vocal line and the oboe accompaniment. The second system continues the melody, with the vocal line ending in "etc." and the oboe line continuing.

7. Marcha tunecina

Según v. HORNBOSTEL

Musical score for "Marcha tunecina" by v. Hornbostel. The score is in 2/4 time and consists of two systems. Each system has two staves: Canto (Soprano) and Laúd. The melody is in G major. The first system shows the vocal line and the laúd accompaniment. The second system continues the melody, with the vocal line ending in a double bar line and the laúd line continuing.

8. Escolio de Seikilos

C I Ī K I I Ī K I I Ī K I C O Φ̇
 Ὅσον ζῆς, φαί - νου, μη - δὲν ὄ - λως οὐ λυ - ποῦ,
 C K I I K I K C O Φ̇ C K O Ī Ī K C C C Ī
 πρὸς ὀ - λί - γον ἐσ - τι τὸ ζῆν. τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀπ - αι - τεῖ.

9. Oda de Píndaro

□ □ < κ κ □ < κ κ □ < κ κ C κ
 Χρυσ - ἑ - α Φόρ - μιγξ, Ἄ - πόλ - λω - νος καὶ ἰ - οπ - λο - κά - μων
 σύν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α - νον, τᾶς ἀ - κού - ει μὲν βᾶ - σις,
 ἀγ - λα - ῖ - ας ἀφ - χά.
 πεί - θον - ται δ' ἀ - οἰ - δοὶ σά - μα - σιν,
 ἀγ - τι - σι - χό - ρων ὀ - πό - ταν προ - οἰ - μί - ων ἄμ - βο - λὰς
 τεύ - χης ἰ - λε - λιζ - ο - μέ - να.
 καὶ τὸν αἰ - χματ - ἄν κε - ραυ - νὸν σβεν - ν' - εις.

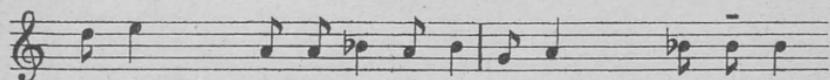
10. Himno a Némesis

Né-me-si píte-ró-es-sa bí-ou *ró-pá, kv-a-nō-pi* *θε-à* *θύ-γα-τερ* *Δί-κας,*
ἄ *κοῦ-φα* *φρυ-άγ-μα-τα* *θνα-τῶν* *ἐπ-έ-χεις* *ἄ-δά-μαν-τι* *χα-λι-νῶ.*
ἔ-χθου-σα *δ' ὕβριν* *ὀ-λο-ἄν* *βρο-τῶν* *μέ-λα-να* *φθό-νον...*
Ἦ-πὸ σὸν *τρο-χὸν* *ἄ-στα-τον* *ἄ-σι-βῆ* *χα-ρο-πὰ* *μερόπων* *στρέφεται* *τύ-χα*
λή-θου-σα *δὲ* *πᾶρ* *πό-δα* *βαί-νεις,* *γαυ-ρού-με-νον* *αὐ-χέ-να* *κλί-νεις.*
Ἦ-πὸ *πῆ-χυν* *ἄ-εὶ* *βί-ο-τον* *με-τρεῖς,* *νεύεις* *δ' ὕ-πὸ* *κόλπον* *ὀ-φρον* *κά-τω,*
ζυ-γὸν *με-τὰ* *χεῖ-ρα* *κρα-τοῦ-σα.* *Ἰ-λα-θι* *μά-και-ρα* *δι-κά-σπο-λε*
Né-me-si píte-ró-es-sa bí-ou *ró-pá.*
Né-me-sin *θε-ὸν* *ἄ-δο-μεν* *ἄφ-θί-ταν* *νί-κην* *τα-νυ-σί-πτερον* *ὀμ-βρί-μαν,*
μη-μερ-τέ-α *καὶ* *πάρ-ε-δρον* *Δί-καν* *ἄ* *τὰν* *με-γα-λα-νό-ρι-αν* *βρο-τῶν.*

11. Fragmento para cítara



12. Fragmento de un canto de Eurípides



© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

BIBLIOGRAFÍA

Egipto

- C. SACHS, Altägyptische Musikinstrumente (Der Alte Orient XXI 3/4), Leipzig, J. C. Hinrichs, 1920.
C. SACHS, Die Musikinstrumente des alten Aegyptens, Berlín, Karl Curtius, 1921.

Siria

- F. PÉLAGAUD (Encyclopédie de la musique), París, Ch. Delagrave, 1910.

Palestina

- J. WEISS, Die musikalischen Instrumente des Alten Testaments, Graz, Leuschner & Lubensky, 1895.
H. GRESSMANN, Musik und Musikinstrumente im Alten Testament Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten II), Giessen, J. Ricker, 1903.

Mesopotamia

- CH. VIROLLEAUD & F. PÉLAGAUD (Encyclopédie de la musique), París, 1910.

Grecia y Roma

- F. A. GEVAERT, Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité, 2 vols., Gante, 1875/81.
H. ABERT, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899.
H. RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte vol., I 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901.
M. EMMANUEL (Encyclopédie de la musique), París, 1911.
H. ABERT in L. FRIEDLAENDER, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, 9. Aufl., Leipzig 1920, II 161—188.

La Antigüedad

- J. N. FORKEL, Allg. Geschichte der Musik, vol. I, Leipzig, 1788.
C. ENGEL, The Music of the most ancient Nations, London, William Reeves, 1864 (1909).
A. W. AMBROS, Geschichte der Musik vol. I, Breslau 1862 (Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1887).

ÍNDICE ALFABÉTICO

- Aarón, 34.
 Abert, 103.
 Agon, 74.
 A-la, 56.
 Alypios, 95.
 Ambros, 50.
Ambubah, 30.
Ambubajae, 30.
 Antifona, 37, 38.
 Apolo, 73, 78.
 Archytas de Tarento, 76.
 Aristides, 31.
 Aristoxenos de Tarento, 76, 110.
 Arpas, 9, 14, 18, 23, 31.
 — de arco, 18, 62.
 — angulares, 18, 24.
 Arpas-liras, 55.
 Arquifoco de Paros, 92.
 Asaf, 35, 36.
 Aspa, 16.
 Astrología, 51, 52.
 Ateneo, 76, 87.
 Aulodia, 87.
Aulos, 68, 88.
- Beethoven, 106.
 Boecio, 77, 109.
 Breasted, 21.
- Cadmo, 30.
 Canción tunecina, 116.
 Canto gregoriano, 28, 46, 94, 110.
 Canto hebraico-babilónico del Pentateuco, 113.
 Caracol, 87.
 Carracas, 23.
- Cicerón, 82, 83.
 Cítara, 68, 90.
 — china, 51.
 Citarístico, estilo, 92.
 Citarodas, 74.
 Citarodia, 87, 92.
 Clarinete, doble, 14.
 Clemente de Alejandría, 47.
 Corelli, 87, 115.
 Coro de Eurípides, 106.
 Coussemaker, 109.
 Ctesibio, 26.
- Ch'ao-t'ien-tze**, 115.
Chasosrah, 41, 42.
 Cheironomia, 11, 13.
- David, 34, 36, 39.
 Diodoro Sículo, 22.
- Egipto**, 9 y ss.
Enneachordon 68.
 Epicuro, 82.
 Escalas antiguas, 94, 102.
 Escolio de Seikilos, 96 y ss., 117.
 Escrituras de letras, 103, 109.
 Estrabón, 22.
 Ethan, 36.
 Euclides, 76.
 Eurípides, 107.
 — fragmento de un canto de, 119.
- Flauta**, 14, 18, 40, 87.
 — larga, 16, 57, 87.
 — de Pan, 87.
 Flavio Josefo, 37, 42, 43.
 Frynis de Mitilene, 79.

- Geminiano, 87.
 Género diatónico, 107.
 — enharmónico, 107.
 — cromático, 107.
 Gerbert, 109.
 Glauco de Regio, 76.
 Grecia, 29, 67 y ss.
 Gudea, 55 y ss.
- Harmoniai**, 98, 107.
 Heman, 36.
 Herodoto, 21.
 Heterofonía, 89.
 Hicsos, 17.
 Himno a Helios, 85, 93, 97,
 100, 101, 114.
 — a Némesis, 104, 118.
 Hipolídico para cítara, frag-
 mento, 105.
 Hornbostel, 115, 116.
 Hyagnis, 79.
- Idelsohn, 113.
 Ificles, 78.
 Isagoga, 95.
- Jepta, 34.
 Jubal, 40.
 Julio Pollux, 76 y ss.
- Kakomusia**, 31.
Kathartik, 71.
Keras, 87.
Keren, 41.
Kinnala, 45.
Kinnor, 31, 36, 39.
 Klepsiambos, 68.
 Koto, 91.
Kyrie eleison, 113.
- Lachmann, 116.
 Lasos de Hermione, 75.
 Laúd, 18, 31, 57.
 — de largo cuello, 62.
Lilisu, 51.
 Lira, 17, 18, 29, 31, 56, 62, 68.
 — de oro, 101.
 Liras de los negros, 91.
 Lirodia, 87.
 Lyra, 90.
- Ma**, 40.
 Magadis, 68.
- Manerox, 109.
 Marcha tunecina, 116.
 Marciano Capella, 81.
 Marsias, 69, 73, 78, 79.
Menaanim, 45.
Mese, 96.
Mesiltajim, 45.
 Mesomedes, 85, 104.
 Mesopotamia, 49 y ss.
 Michal, 35.
 Miriam, 34, 37.
 Modo dórico, 98, 100, 103, 106.
 — eólico, 103.
 — frigio, 98, 100, 106.
 — hipodórico, 103.
 — hipofrigio, 104, 105.
 — hipolídico, 106.
 — lídico, 106.
 Moisés, 34, 37.
 Músico ambulante, 25.
- Nebel*, 36, 43.
 Nebo, 58.
 Nehemías, 37.
 Neumas, 13.
 Nomo, 22.
Nomoi, 99.
 Números, valor simbólico de
 los, 53, 54.
- Oboe, 18, 30, 88.
 — doble, 31, 57, 62, 89.
 — sirio, doble, 18, 44.
 Oda de Píndaro, 117.
 Olympo, 69.
 Olympos, 79.
 Orfeo, 24, 69.
 Organo hidráulico, 26.
- Palestina**, 34 y ss.
 Pan, 743.
 Pandura, 57, 68.
 Pausanias, 76.
 Pektis, 68.
 Pentatónica, 20.
 Pentatónico, carácter, 20, 47.
 Phönix, 68.
 Píndaro, 75, 101, 103.
 Pitágoras, 24, 75.
 Platillos, 31, 66.
 Platón, 21, 31, 32, 71, 72, 100.
 Plutarco, 52, 76.

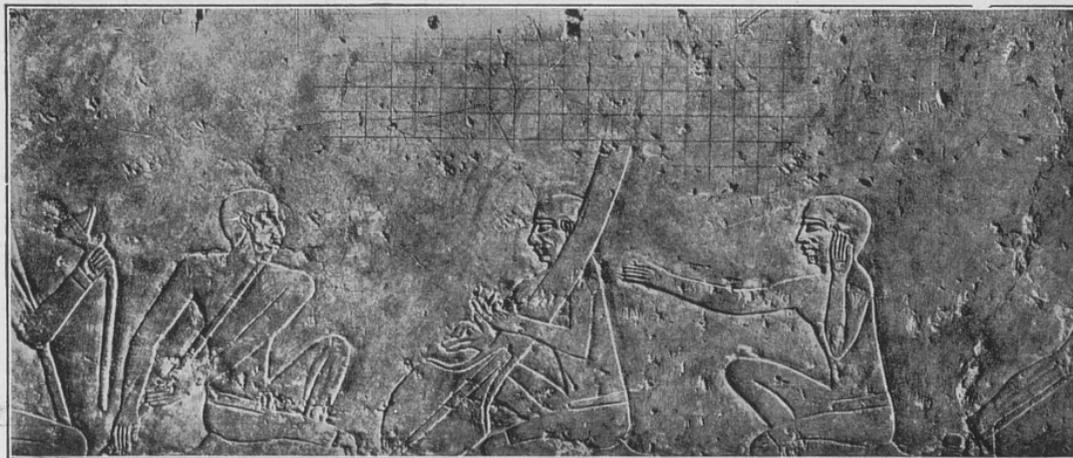
- Polibio, 72.
 Polifonía, 110.
 Pontico, 76.
 Ptolomeo, 76.
- Roma, 29, 81 y ss.
- Safo, 103.
 Sakadas, 74.
 Salomón, 36.
Salpinx, 87.
 Sambyke, 68.
 Saúl, 34.
Schalischim, 45.
Schofar, v. *Keren*.
Selselim, 45.
 Séneca, 82.
 Siria, 28 y ss.
 Sistro, 23.
 Skindapsos, 68.
- Tambores, 18, 31, 55.
Tambur o *sitar*, 57.
- Terpandro, 71, 79.
 Tetracorde, 93, 101.
 — cromático, 107.
 — diatónico, 107.
 — dórico, 94.
 — enharmónico, 107.
 — Sistema, 29.
 Thaletas, 69, 71.
Tibia, 88.
Ti-gi-a, 57.
 Timoteo de Mileto, 71, 79, 91.
Tof, 38.
 Tramyris, 73.
 Trigonon, 68.
 Trompeta, 62.
Tschin, 51.
- Ugab*, 40.
- Wundt, 12.
- Zinos, 78.

Las fotografías de las láminas III, IV, XII, y desde la XVI a la XX, correspondientes al Apéndice de ilustraciones, proceden del repertorio fotográfico Stoedtner, de Berlín.

ILUSTRACIONES



1. Flautistas, cantantes, tocadores de clarinete y arpistas del antiguo Imperio egipcio. Según *Le Musée égyptien*, de Maspero



2. Flautistas, arpistas y cantantes del Imperio medio egipcio

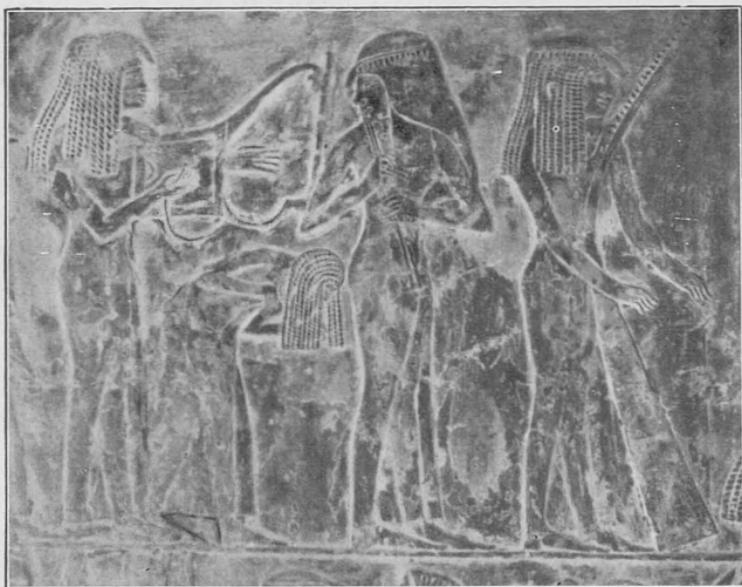
Según *Rock Tombs of Meir*, de Blackman

1. Tocadoras de sistro

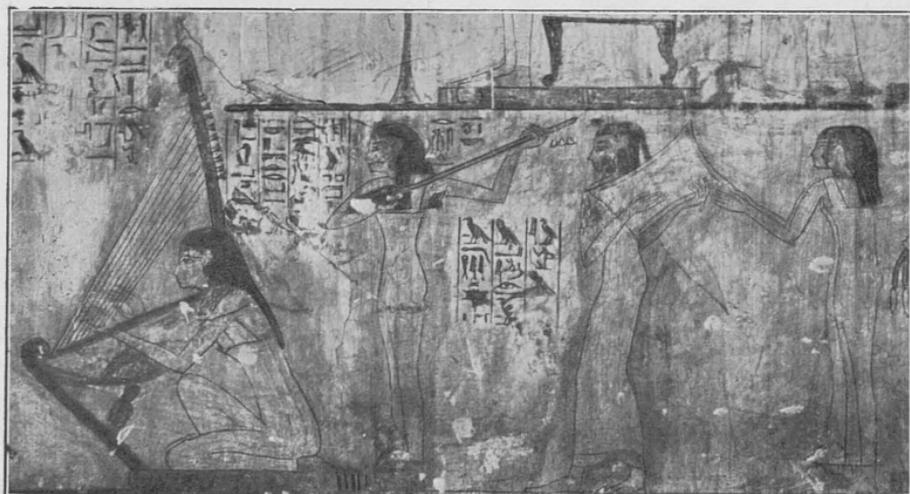


(Según Sachs)

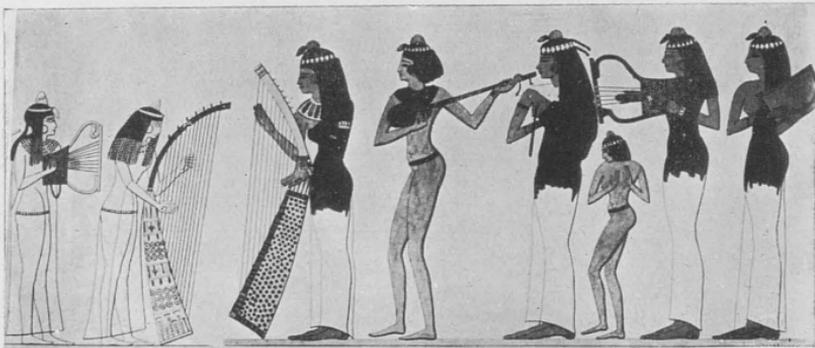
2. Escena musical en un relieve del Nuevo Imperio



(Fot. Wreszinski)



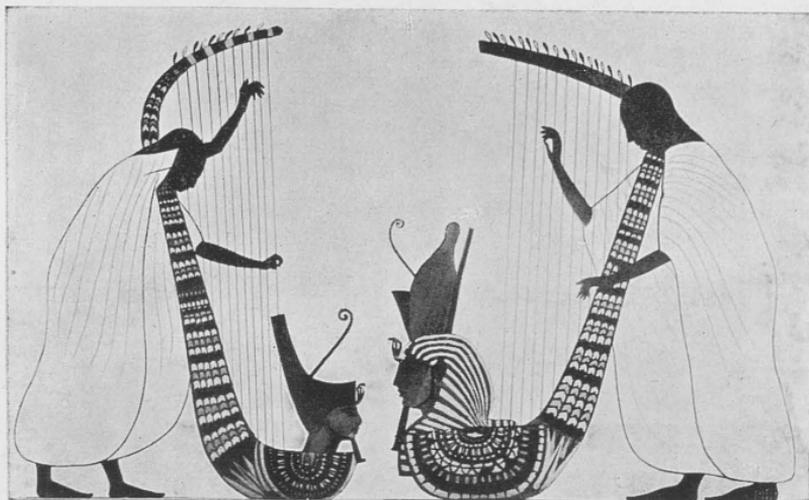
3. Escena musical en un relieve del Nuevo Imperio



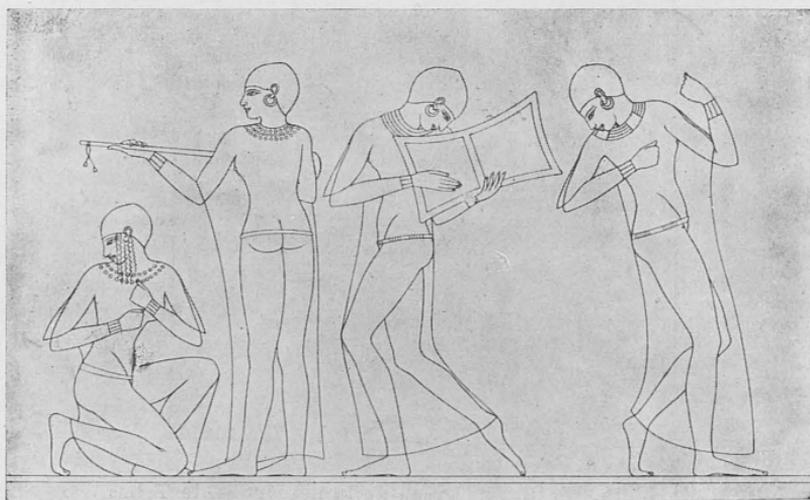
1. Orquesta femenina egipcia (según Rosellini)



2. Tocadora. Pintura al fresco de la necrópolis de Tebas



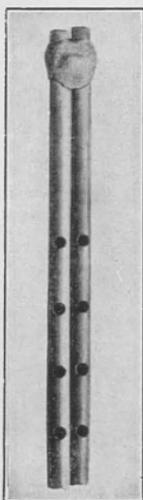
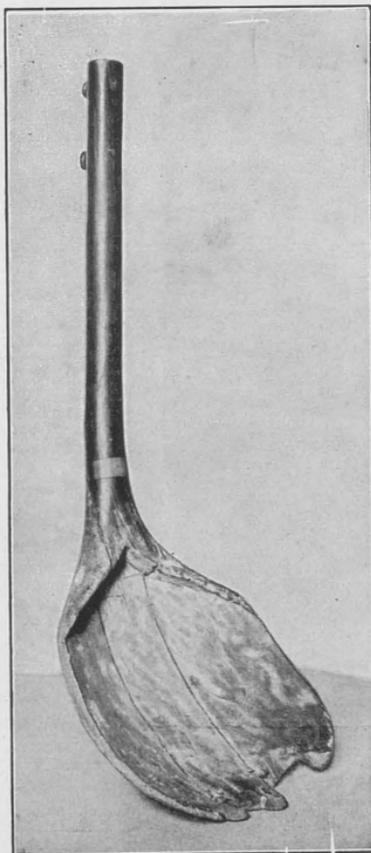
1. Arpistas de la tumba de Ramsés IV



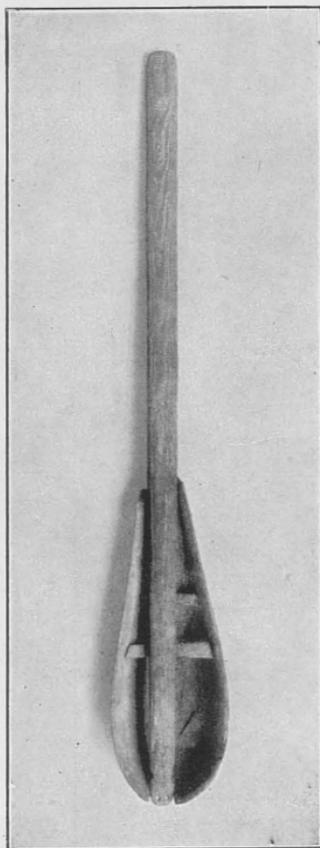
2. Tocadoras y danzarinas, de la necrópolis de Tebas



1. Lira



2. Doble clarinete



3. Arpa , 4. Laúd

del
Museo Egipcio,
de Berlín
(según Sachs)

1. Tocador
de lira, sirio.
Hacia 1900
a. de J. C.



(Fot. Pr. Akad.
d. Wissenschaften)

2. Músicos
heteos

(Museo
de Berlín)





Heteos. Excavaciones de Carcamish



1. Tocado de laúd y danzarín, heteos. Museo de Berlín



2. Moneda fenicia (parte superior) y judías (parte inferior) acuñadas en los tiempos de la sublevación contra Adriano. Según originales del Gabinete Numismático de Berlín



1. Arpistas (según Banks)



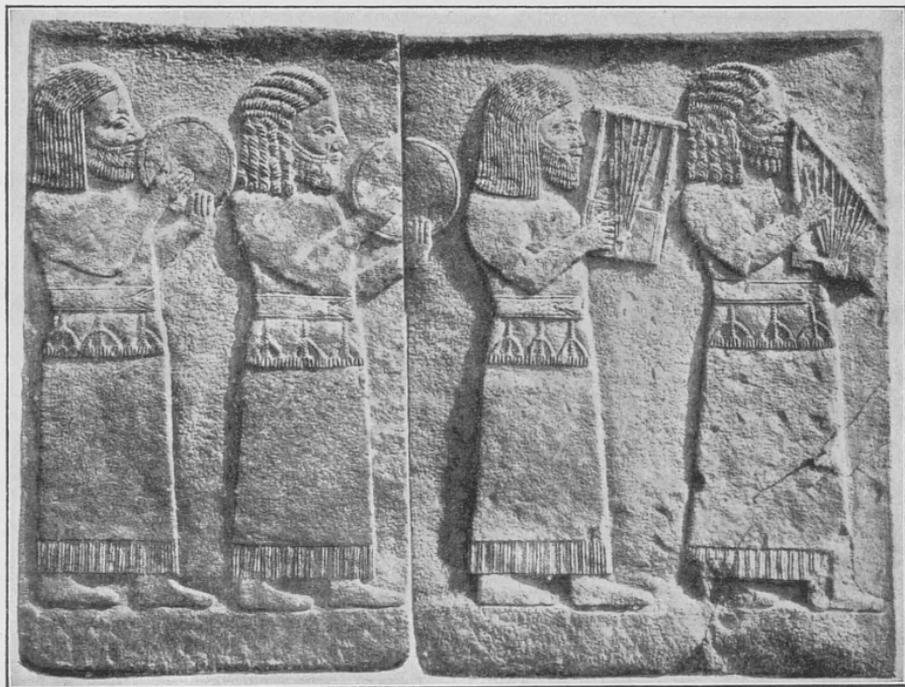
2. Tocador de laúd (según Hilpert)



3. Arpistas. Relieve del Museo de Berlín



Escena propiciatoria súmera. Hacia 2500. Relieve en el Louvre



1. Tocadores
babilónicos
de pandero
y de lira

(Según
v. Luschan)



2. Arpistas
asirios

(Museo
Británico)



1. Cuarteto asirio



2. Arpistas y flautistas asirios



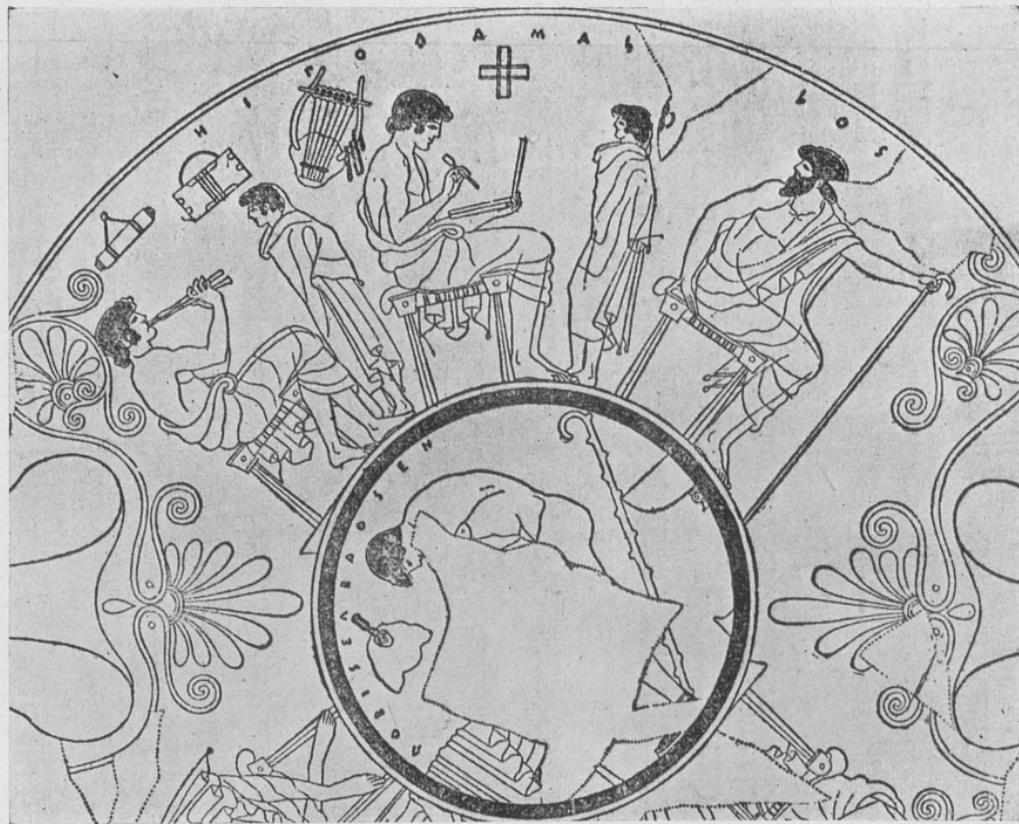
Danza griega : doble oboe y castañuelas
(según Furtwängler-Reichhold)



Citarista griega (según Furtwängler-Reichhold)



Tocadoras griegas de arpa, cítara y lira (según Furtwängler-Reichhold)

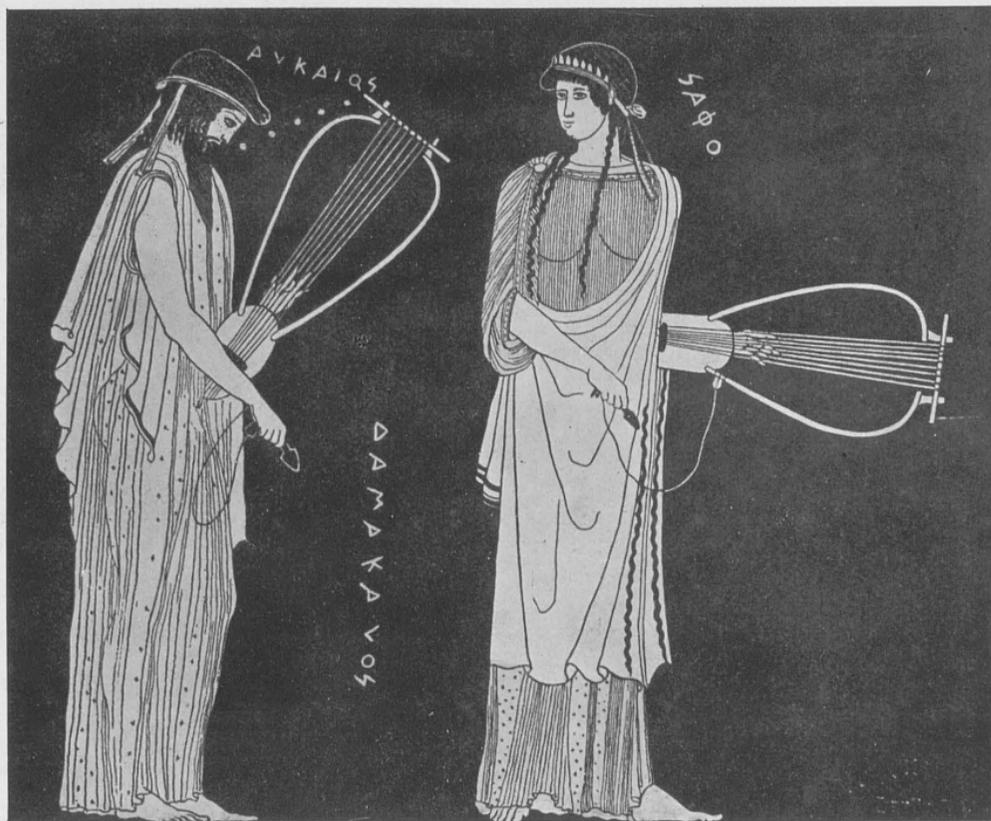


Enseñanza de la música. Vaso de Guris (Berlín)



Flautistas y arpistas en una ceremonia nupcial

XVII



Vaso griego representando a los líricos Alceo y Safo



Musa bailando. Roma, Villa Borghese



Danzarinas. Pintura mural en la villa de Diomedes, Pompeya

ÍNDICE DE MANUALES PUBLICADOS

- | | | |
|------|--|--|
| 1. | Introducción experimental al estudio de la Química | Prof. R. BLOCHMANN |
| 2. | Introducción al estudio de la Botánica: La planta..... | Prof. A. HANSEN |
| 3. | Teoría general del Estado. | Dr. O. G. FISCHBACH |
| 4. | Mitología griega y romana | Prof. H. STEUDING |
| 5] | Introducción al Derecho hispánico | Prof. J. MONEVA |
| 6] | | |
| 7. | Economía política | Prof. C. J. FUCHS |
| 8. | Tendencias políticas en Europa durante el siglo XIX..... | Prof. K. T. HEIGEL
y Dr. F. ENDRESS |
| 9. | Historia del Imperio bizantino. | Dr. K. ROTH |
| 10. | Astronomía..... | J. COMAS SOLÁ |
| 11. | Introducción a la Química inorgánica.. | Dr. B. BAVINK |
| 12. | La escritura y el libro..... | Prof. O. WEISE |
| 13. | Los grandes pensadores (Introducción histórica a la Filosofía). | Prof. O. COHN |
| 14. | Los pintores impresionistas. | Prof. BÉLA LÁZÁR |
| 15. | Compendio de Harmonía..... | Dr. H. SCHOLZ |
| 18] | Gramática castellana | Prof. J. MONEVA |
| 17] | | |
| 18. | Hacienda pública, I : Parte general.... | Dr. VAN DER BORGHET |
| 19] | Hacienda pública, II : Parte especial... .. | Dr. VAN DER BORGHET |
| 20] | | |
| 21. | Cultura del Renacimiento | Prof. R. F. ARNOLD |
| 22. | Geografía física | Prof. S. GÜNTHER |
| 23] | Etnografía (Estudio general de las razas) | Prof. HABERLANDT |
| 24] | | |
| 25] | Historia de la Medicina, I : Edad Antigua y Edad Media. | Prof. P. DIEPGEN |
| 26] | | |
| 27. | Concepción del Universo, según los grandes filósofos modernos | Prof. L. BUSSE
Prof. FALCKENBERG |
| 28. | La poesía homérica | Prof. G. FINSLER |
| 29. | Vida de los héroes : Ideales de la Edad Media, I | Prof. W. VEDEL |
| 30. | Historia de la Literatura italiana..... | Prof. K. VOSSLER |
| 31. | Antropología | Prof. E. FRIZZI |
| 32] | Zoología : Invertebrados | Prof. L. BÖHMIG |
| 33] | | |
| 34. | Meteorología..... | Prof. W. TRABERT |
| 35] | Aritmética y Álgebra | Prof. P. CRANTZ |
| 36] | | |
| 37. | La educación activa | J. MALLART Y CUTÓ |

ÍNDICE DE MANUALES PUBLICADOS

38.	Islamismo	Prof. MARGOLIOUTH
39.	Gramática latina	Prof. W. VOTSCH
40.	Kant.....	Prof. O. KÜLPE
41.	Prehistoria, I: Edad de la piedra	Prof. M. HOERNES
42]	Estilografía (Historia de los estilos ar-	Prof. K. HARTMANN
43]		
44.	Introducción a la Química general	Dr. B. BAVINK
45.	Trigonometría plana y esférica	Dr. G. ESSENBERG
46]	Física teórica, I: Mecánica. Acústica.	Prof. C. JÄGER
47]		
48.	Psicología aplicada	Prof. TH. ERISMANN
49]	Historia de la Literatura inglesa	Prof. A. M. SCHRÖER
50]		
51]	Historia de la Medicina, II: Edad Mo-	Prof. P. DIEPGEN
52]		
53.	Orientación profesional	Prof. J. RUTTMANN
54]	Geología, I: Volcanes. Estructura de las	Prof. F. FRECH
55]		
56.	Historia de la Geografía	Prof. KRETSCHMER
57]	Historia del Derecho romano, I	Prof. R. VON MAYR
58]		
59.	Grafología.	Prof. SCHNEIDEMÜHL
60.	Derecho internacional público.....	Prof. TH. NIEMEYER
61]	Historia de las Artes industriales, I:	Prof. G. LEHNERT
62]		
63.	El teatro.	Prof. CHR. GAEHDE
64]	Historia de la Economía, I: Antigüedad	Dr. O. NEURATH y
65]		
66.	Introducción a la Ciencia	Prof. H. SIEVEKING
67.	Socialismo.....	Prof. J. A. THOMSON
68.	Marfiles y azabaches españoles.....	RAMSAY MACDONALD
69.	Historia de la España musulmana	Dr. J. FERRANDIS
70.	Historia de Inglaterra	Prof. A. G. PALENCIA
71.	El Parlamento	Prof. L. GERBER
72.	Orientación de la clase media	Sir C. P. ILBERT
73]	La pintura española	Dr. L. MÜFFELMANN
74]		
75.	La época de los descubrimientos.	Prof. A. L. MAYER
76.	Cooperativas de consumo	Prof. S. GÜNTHER
77.	India.....	Prof. F. STAUDINGER
78]	La escultura de Occidente	Prof. S. KONOW
79]		
		Prof. H. STEGMANN

ÍNDICE DE MANUALES PUBLICADOS

80.	Prehistoria, II: Edad del bronce.....	Prof. M. HOERNES
81.	Introducción a la Psicología.....	Prof. E. v. ASTER
82.	Cultura del Imperio bizantino.....	Prof. K. ROTH
83]	España bajo los Borbones	Prof. ZABALA LERA
84]		
85.	Prácticas escolares	R. SEYFERT
86.	Cubiertas y artesanados españoles....	J. RÁFOLS
87]	Geología, II: Ríos y mares.....	F. FRECH
88]		
89]	Historia de Francia	R. STERNFELD
90]		
91.	Derecho canónico	E. SEHLING
92]	Geografía económica	W. SCHMIDT
93]		
94.	Historia del arte romano	H. KOCH
95]	Psicología del trabajo profesional....	ERISMANN-MOERS
96]		
97.	Geografía de Bélgica	P. OSWALD
98]	Historia de la Literatura latina	A. GUDEMANN
99]		
100.	Arte árabe.....	AHLENSTIEL-ENGEL
101]	Historia del Derecho romano, II	R. VON MAYR
102]		
103.	Geografía de Francia	E. SCHEU
104.	Política económica.....	VAN DER BORGH
105.	Romántica caballeresca: Ideales de la Edad Media, II	W. VEDEL
106]	Historia de la Pedagogía.	A. MESSER
107]		
108.	Artes decorativas en la Antigüedad...	F. POULSEN
109.	Psicología del niño	R. GAUPP
110]	Historia de Italia	P. ORSI
111]		
112.	La Música en la Antigüedad	K. SACHS
113.	Química orgánica.....	B. BAVINK
114.	Zoología, II (Insectos)	J. GROSS
115.	Prehistoria, III: Edad del hierro	Prof. M. HOERNES
116.	Desarrollo de la cuestión social	F. TONNIES
117]	Física experimental	R. LANG
118]		
119	Historia de la Literatura alemana, I.	M. KOCH
120	Historia de la Literatura alemana, II.	M. KOCH

