

Sachs⁽¹⁸⁸⁾ piensa que todas estas consideraciones musicales se acercan mucho al concepto de *raga* enunciado por la teoría india, y opina que los términos griegos *anapeira* (textualmente práctica) y *harmoníai* deben haber significado lo que hoy se conoce, entre los indios, como *alapa* y *raga*.⁽¹⁸⁹⁾ Se basa en los testimonios de teóricos como Ateneo de Neucratis y Plutarco, para quienes ambas palabras significaban distintos momentos de la pieza musical. Cuando Plutarco habla del *nomos Athenas* ejecutado por Olympos, dice que su primer movimiento se denominaba *arché* o *anapeira*, y el movimiento total *harmoníai*.

La teoría del *éthos* musical griego tuvo una repercusión notable sobre toda la Edad Media, a veces mal entendida y desfigurada, pero ejerció, no obstante, una influencia muy grande hasta una época bastante avanzada. Martianus Capella⁽¹⁹⁰⁾ decía, siguiendo a Platón, que la música penetra por el oído hasta nuestro ser más íntimo, contribuyendo a la formación de nuestro carácter (si hemos recibido una educación musical previa). Añade que ese poder de los sonidos se refuerza por el sentido del texto, cuando se trata de una melodía cantada.

La cuestión de si la música es o no portadora y vehículo de sentimientos fue una de las más debatidas en la historia de la música, y su discusión, sumamente áspera durante el período romántico. La palabra *ethos* carece de equivalente en lenguas modernas, por la sencilla razón de que se ha transformado la materia misma que la constituye.

(188) Sachs (1943: 251).

(189) Ver pág.73.

(190) Marciano Capella (s. V d.C.) escribió una curiosa obra, en verso y prosa, en 9 libros, titulada "De Nuptiis Philologiae et Mercurii". El último está dedicado a la música (*éthos*, sistemas, modos, géneros melódicos).

15 CORRELACIONES ENTRE LA MUSICA GRIEGA Y OTRAS MUSICAS MEDITERRANEAS

INTRODUCCION

Los hallazgos arqueológicos de los últimos tiempos han demostrado fehacientemente que la región conocida como Cercano Oriente fue la cuna de muchos bienes musicales cuya herencia todavía disfrutamos.⁽¹⁹¹⁾ Tres mil años antes de Cristo, cuando Europa todavía estaba en su Edad de Piedra, el Cercano Oriente había desarrollado ya su edad de los metales. Recientes hallazgos arqueológicos permiten conocer en detalle el modo de vida de pueblos como los de Asur, Nínive, Babilonia y Susa. Esto, sumado al conocimiento que de los mismos se tenía, ya desde la época alejandrina, totaliza un caudal de datos muy valiosos.

En el aspecto musical, múltiples representaciones nos muestran a los músicos participando de todas las actividades (detrás de los sacerdotes, en sacrificios, oficios expiatorios, alrededor de los reyes, de los ejércitos, en las fiestas populares o reales, en los ágapes de los señores importantes o simplemente para alegrar las fiestas). A este conocimiento se suman las referencias musicales en textos literarios y religiosos.

Los instrumentos musicales más antiguos hallados en esta región pertenecen a Sumeria, y presentan tal desarrollo y perfección técnica, que no cabe menos que pensar que fueron precedidos durante siglos por otros, de fabricación más rudimentaria. Estos instrumentos se habrían ido perfeccionando lentamente, en el período conocido como la *revolución neolítica*, que abarca del 9000 al 4000 a.C.⁽¹⁹²⁾, y que corres-

(191) Esta región se extiende desde la costa occidental de la actual Turquía hasta Afganistán, a través del Irán, desde el Mar Negro hasta el Mar Rojo, a través de Iraq, y por los Estados costeros del Levante hasta los límites más lejanos del sur de Arabia; y en la antigüedad también comprendía a Egipto (Rimmer, 1969).

(192) Rimmer (1969: 12).

ponde, en el Cercano Oriente, a los comienzos de los cultivos, la domesticación de los animales y el desarrollo de la alfarería y el tejido.

De la civilización sumeria —que se desarrolló entre el cuarto y tercer milenio a.C.— nos llegaron textos religiosos y mágicos concernientes a la música, a las danzas y a formas líricas bien establecidas, amén de un vasto repertorio organológico. En el s. XXII a.C., época de Gudea, Rey-Sacerdote de Lagash, aparecen ya textos explícitos sobre la música. A través de estos sabemos que la música constituía un arte desarrollado con fines religiosos y cortesanos, y que también cumplía funciones más sencillas, como acompañar actividades laborales cotidianas.

De Sumeria, este arte se habría propagado hacia Occidente a través de Siria, Mari, Fenicia, los países hititas, Lidia y Frigia, hasta llegar, finalmente, a las islas Egeas. Al introducirse en Creta, se habría fusionado con una corriente egipcia, pasando luego a Grecia y de allí a Italia y España, hasta alcanzar los bordes del Atlántico. Esta lenta migración, comenzada hacia el 5000 a.C., o más temprano quizás, fue testigo de contactos e intercambios culturales de toda índole, tanto pacíficos como violentos.

En épocas de conquistas violentas se producen choques culturales que provocan una brusca colisión entre las inclinaciones del ser humano por conservar su cultura tradicional y la coacción del pueblo vencedor, que quiere imponer al derrotado sus patrones culturales. En ciertas ocasiones, paradójicamente, el vencedor militar es derrotado culturalmente. Cuando los reyes egipcios, en el s. XVIII a.C. conquistaban regiones asiáticas, los monarcas vencidos envían como obsequio y tributo de guerra al faraón, bailarinas y cantantes. Los instrumentos musicales que traerán éstos, reemplazarán, paulatinamente, a los instrumentos egipcios autóctonos, y llegará un momento en que se pueda hablar de una invasión musical del Asia sobre Egipto.

Así como los egipcios adoptaron instrumentos musicales de Mesopotamia y Siria, los judíos lo hicieron con los de Fenicia y Egipto, los griegos con los de Creta, Fenicia y Asia Menor. Instrumentos como el arpa angular, la lira de caja, el oboe doble y el tambor de marco percutido con las manos se hallan en representaciones plásticas coetáneas o sucesivas, tanto en Egipto como en Palestina, Fenicia, Siria, Babilonia, Grecia e Italia. Si viaja un instrumento musical y se aclimata en otra cultura, no podemos menos que pensar que con él viajará también su música. Así, a un repertorio organológico común, debió haber correspondido un lenguaje musical común, en cuanto a escalas, modos, ritmos, texturas e incluso melodías se refiere. Herodoto dice que escuchó en Egipto una

melodía muy similar a la conocida en Grecia como “Canción de Lesbos”, y añade que también la había escuchado en Fenicia, Chipre y otros lugares por los cuales viajó.⁽¹⁹³⁾

La etimología ayuda muchas veces a rastrear las procedencias de tales instrumentos. Los egipcios, p. ej. llamaban a la lira y al tambor con palabras semíticas; al arpa, en cambio, con un término sumerio; los griegos denominaban *noun* (término sumerio) al laúd de cuello largo, y al arpa y a los distintos tipos de flautas con voces fenicias.

La historia de la música, en la Antigüedad, en esta área, ofrece numerosos ejemplos de préstamos e intercambios, de idas y venidas de elementos que se superponen, se fusionan o se rechazan, lo cual lleva a Armand Machabey⁽¹⁹⁴⁾ a denominar *músicas mediterráneas* a las que se desarrollaron en la antigüedad en un área que incluía, lo que definimos como Cercano Oriente, más la costa mediterránea de Europa. Curt Sachs, por su parte, califica esta época, y en esta área, como de internacionalismo musical, precisamente por la comunión de elementos musicales, algunos de los cuales analizaremos a continuación.

LA MUSICA EN EL TEMPLO

En el primer capítulo, al hablar de funciones de la música, dijimos que ésta tuvo en el devenir histórico tres destinatarios principales. El primero eran los espíritus o dioses, entendiendo bajo esta denominación, todo tipo de ser superior, creador de lo visible e invisible y de naturaleza distinta a la humana, a quien se representa bajo formas zoomorfas o antropomorfas y se adora mediante ritos determinados por cada culto. Las antiguas civilizaciones mediterráneas fueron casi todas politeístas, y muchos de esos cultos pasaron de un imperio a otro, de una cultura a otra, con leves o grandes modificaciones. Al emigrar un culto, emigraban también los elementos musicales inherentes al mismo.

Los festivales de la religión sumeria se desarrollaron sobre la base de primitivos ritos de fertilidad. Ya en el séptimo milenio a.C. existen representaciones del toro como símbolo de la fertilidad en los altares de Catal Huyuk, en Anatolia⁽¹⁹⁵⁾. También para los sumerios el toro fue el símbolo de un dios, y precisamente aquel a quien se dedicaría un instrumento musical, la lira. Otros elementos que simbolizan a este animal

Sumeria

(193) Herodoto, “Historiarum Liber II”, ch. 79, citado por Sachs (1943: 63).

(194) Ver *Mediterranéenne (Musique)* en Dictionnaire Larousse de la Musique (1957).

(195) Rimmer (1969).

se ven en pinturas sumerias, anteriores a los refinados instrumentos del cementerio real de Ur.

Cada dios del altar sumerio tenía dedicado un instrumento musical específico. Sus nombres permiten saber que no eran instrumentos comunes al uso profano. El santuario de Ningirsu poseía una lira, especialmente consagrada a este dios, llamada "la querida del dios", de cuya música se decía que era perfecta.

La liturgia incluía canto y varios instrumentos (liras, flautas, címbalos, tambores, timbal y pandero). El canto podía ser un Himno o Salmo en honor del dios al que se honraba, o Lamentaciones, de las que han llegado numerosos textos fragmentarios. Las formas poéticas, muy bien estructuradas, permiten deducir la presencia del canto responsorial y antifonal.

Cada poema tenía su música propia y adecuada (sir sumerio) a la cual se otorgaba un valor mágico intrínseco que acrecentaba el poder del texto para relacionarse con el ser superior.

Babilonia

En el templo babilónico (s. XIX al XII a.C.) se reemplazó el salmo o himno único por una serie de poemas (de cinco a veintisiete) que se cantaban con interludios instrumentales. Han subsistido numerosos textos de himnos del culto babilónico, que resultan de sumo interés, pues anticipan temas y formas propios de la liturgia hebrea.

Egipto

El culto egipcio comprendía también cantos con acompañamiento instrumental, y ya desde el Imperio Antiguo se lo realizaba con gran boato. La voz humana tenía mucha importancia en este culto y la pronunciación de los celebrantes debía someterse a cuidadosos ensayos. Los eumólpidas (los que cantan bien) eran, precisamente, los integrantes de la familia sacerdotal que tenía el privilegio de officiar en los misterios de Eleusis.

El culto a Isis incluía la ejecución del *sistro*, cuyo sonido alejaba a los malos espíritus durante la realización del mismo. El *sistro*, símbolo de la religión egipcia, se extendió por toda la cuenca mediterránea al difundirse el culto a esta diosa.⁽¹⁹⁶⁾ En el culto a Osiris, un sacerdote podía cantar en mitad de la ceremonia con acompañamiento instrumental. También había cantos antifonales entre dos sacerdotes o intercalación de solos a cargo de sacerdotisas que representaban a Isis.

Isis, Osiris y Thot eran considerados los dioses creadores de la música y su culto incluía la ejecución del arpa. Durante mucho tiempo se siguieron fabricando ejemplares de arpas, finamente construidas, con alusiones simbólicas a Isis u Osiris, (un *ibis* sagrado o un ramillete de plumas).

(196) El *sistro* de marco podía ser reemplazado en ocasiones por crótalos o grandes panderos. Ver pág. 135.

Las antiguas familias de las sociedades griegas y romanas poseían en sus hogares un altar, alrededor del cual se reunían varias veces por día para rogar e invocar a sus antepasados, entonando himnos que recibieran de sus padres.

Paralelo a este culto privado, la ciudad tenía otros públicos, para sus diversos dioses. Las comidas sagradas fueron en Grecia y en Roma una de las manifestaciones religiosas más antiguas. Toda la sociedad se reunía alrededor de una mesa, con vestidos blancos y coronas de flores; bebían juntos, recitaban las mismas plegarias y cantaban los mismos himnos en honor de las divinidades protectoras de su ciudad. Con este acto se pretendía apaciguar, agradecer o pedir algo, al dios protector. El rito debía ser inalterable, y cualquier modificación del ritmo de los himnos sagrados podía ser causa de graves castigos por parte de los dioses. Platón prescribe que los cantos y los himnos permanezcan inalterables⁽¹⁹⁷⁾ y también los romanos buscaban no innovar en los ritos y en la música ritual.

Cada ciudad poseía sus propios libros, con los himnos de los dioses protectores de la misma. "El empleo de libros sagrados era universal entre los griegos, los romanos y los etruscos. . . No existía ciudad que no poseyera una colección de viejos himnos en honor de sus dioses; en vano cambiaba la lengua, los hábitos y las creencias; las palabras y el ritmo permanecían inamovibles, y en las fiestas se seguían cantando estos himnos sin comprenderlos".⁽¹⁹⁸⁾ Tanto los libros como las canciones eran importantísimos para los sacerdotes, quienes se negaban a mostrarlos a los extraños, por el riesgo que ello significaba para la ciudad.

Algunos de los rituales de los dioses griegos incluían también sacrificios⁽¹⁹⁹⁾ y a veces bailes, cantos y espectáculos como carreras, ejercicios y luchas, todos los cuales se efectuaban frente al altar o dentro de los templos. También los celtas realizaban exhibiciones atléticas, y en el Cercano Oriente, según quedó demostrado por unas plaquitas de barro cocidas, del tercer milenio a.C., que muestran escenas de lucha con acompañamiento musical (un tamborilero y una mujer ejecutando címbalos) que se cree tenían valor ritual. Otro tanto ocurría en Roma, donde los sacerdotes salios, vestidos con *trabea* púrpura, cinturón de bronce y casco con penacho, ejecutaban alrededor de los altares una danza de armas, dirigidos por el *Praesul*, llamado así por ser quien saltaba primero.

(197) Platón, "Leyes VII", citado por Fustel de Coulanges (1900: 196).

(198) Fustel de Coulanges (1900: 197).

(199) Los sacrificios eran: *simples* cuando se comía la casi totalidad del animal sacrificado; *holocausto* cuando se comía toda la víctima y *hecatombe* cuando eran 100 cabezas de ganado los animales sacrificados.

Estos sacerdotes-bailarines participaban en todos los cultos del panteón romano, menos en el de Venus, considerada una diosa peligrosa.

Las actividades físicas, tales como juegos, destrezas, contorsiones y danzas, fueron parte cotidiana de muchos cultos de la antigüedad. Excluidos de la liturgia cristiana, se mantuvieron en otras religiones que las consideraban parte necesaria e integrante del comportamiento humano hacia Dios.

Las danzas alegres, como manifestación de alegría colectiva en los días de fiestas solemnes, se permitieron en los primeros siglos de la Iglesia Católica, hasta que numerosos actos licenciosos ocasionaron su prohibición.⁽²⁰⁰⁾

El pueblo hebreo

Merece destacarse el ritual musical de los hebreos, ya que es precisamente en este culto donde tomaría sus principales elementos la primera música cristiana. La principal fuente de información para el conocimiento de la música hebrea es el Antiguo Testamento, que nos permite conocer los textos de numerosos himnos, los nombres de algunas melodías y referencias sobre los instrumentos musicales empleados en el culto.

Período palestino primitivo Los datos musicales más antiguos del pueblo hebreo corresponden al período tribal, en el cual la música tenía ya un lugar destacado (canción de la fuente, aclamaciones, canción del triunfo de Miriam).⁽²⁰¹⁾

En el segundo milenio a.C. las tribus hebreas llegan a Palestina, se establecen en comunidades agrícolas y se enfrentan a un culto politeísta muy bien establecido y con suntuosos templos. Del contacto con éstos, la religión hebrea, monoteísta, habría adoptado algunos elementos. Ha llegado hasta nosotros el texto de un himno dedicado a Baal, dios del panteón canaanita, que ofrece marcada similitud con otros del Antiguo Testamento. Ambos reflejan el principio rector del *parallelismus membrorum*, frecuente en la poesía hebrea.⁽²⁰²⁾

Himno Cananeo

Ahora tu enemigo, oh Baal,
a tu enemigo ahora destruirás.
Ahora aplastarás a tu adversario.
Tomarás posesión de tu reino eterno,
tu reino que durará para siempre.⁽²⁰³⁾

(200) Concilios de 397 y 692.

(201) Num. XXI, 17-18; Exodo XV, 1-18 y Exodo XV, 20-21.

(202) El *parallelismus membrorum* es el principio básico de la estructura poética hebrea: un medio verso que se contesta con otro medio verso, y que expresa la reiteración o intensificación del sentido, o bien una antinomia.

(203) Pritchard (1962: 148).

Salmos hebreos

Pues he aquí, Yahveh, que tus contrarios,
pues he aquí que tus contrarios han de perecer.
Dispersos han de ser todos los malhechores.

Tu reino es reino de los siglos todos
y durará tu imperio por todas las edades.⁽²⁰⁴⁾

En el s. X a.C. la nación hebrea alcanzó un desarrollo cultural y económico similar al de sus pueblos vecinos, y durante unos tres siglos su vida se deslizó sobre los mismos rieles y esquemas. Los principales centros de irradiación y atracción cultural y artística fueron la corte y el templo. Con la llegada del Arca de la Alianza a Jerusalén, traída por Daniel, se inicia un nuevo período en la vida musical y litúrgica judía. Hasta ese momento, todos participaban de la actividad musical: pero a partir de entonces se instituirá una escuela musical y la profesión de músico se hará hereditaria.

El ritual litúrgico se fue modelando y perfeccionando bajo el reino de David (excelente ejecutante, considerado creador de varios instrumentos) quien jerarquizó la música y le otorgó un papel importantísimo en el culto. Organizó una escuela de músicos, integrada por 288 maestros y casi 4000 alumnos, cuyos principales directores eran Asaf, Hemán y Yedutún. Planificó un gran templo, que su hijo Salomón concretaría, para convertirse en uno de los monumentos más hermosos y lujosos de la antigüedad. La pompa de los servicios religiosos de este templo fue algo inusitada, incluso para las cortes orientales acostumbradas al lujo desmedido. "... y todos los levitas cantores, Asaf, Hemán y Yedutún y sus hijos y hermanos, vestidos de lino fino, con címbalos, salterios y cítaras, permanecían de pie al oriente del altar, y con ellos ciento veinte sacerdotes tocaban las trompetas. Entonces sucedió que los trompeteros y los cantores dejaban oír al unísono la alabanza y acción de gracias a Yahveh. Y al elevarse el sonido de las trompetas, los címbalos y los otros instrumentos musicales... la casa se llenó de la nube de la gloria de Yahveh".⁽²⁰⁵⁾

Las normas musicales impuestas por David y Salomón, reglamentaban con gran precisión el empleo de los instrumentos musicales. Los tres ejecutantes de platillo eran los directores y marcaban el compás que los cantantes debían respetar; los ejecutantes de *nebel* hacían una segunda voz, y los de *kinnor*, la voz de bajo.⁽²⁰⁶⁾ Canto y ejecución instrumental estaban a cargo de los mismos intérpretes.

(204) Sagrada Biblia (1957, Salmos 91: 10 y 144: 13).

(205) II, Cron. 5, 11-13.

(206) Según Sachs (1947) *nebel* y *kinnor* eran dos arpas de distintas dimensiones y distintos registros.

ambrosiano
a ch...

Período
monárquico

escuela

Leer

Disponibilidad
voz