

## INTRODUCCION A LA HISTORIA DE LA MUSICA

# LA MONODIA EN LAS CULTURAS DE LA ANTIGÜEDAD

**E**l primer gran tramo de la historia de la música universal, según el orden cronológico de edades, usual y difundido, está caracterizado por la presencia exclusiva de la monodia en las distintas culturas. Este tramo comprende la música de los pueblos “primitivos”, algunos de los cuales subsisten hasta hoy, así como la música de las culturas antiguas. En la Antigüedad se incluye tanto la historia de esta mitad del planeta, que es el continente americano, como la otra mitad, donde se desarrollan las culturas de Oriente, Grecia, Roma y la cultura paleocristiana.

Cabe precisar que no todas las artes se desarrollan al mismo nivel en cada época. La evolución de cada expresión depende de los sentimientos e ideas que los miembros de una colectividad quieren expresar y en los que coinciden, de acuerdo a la propia naturaleza, una tradición y circunstancias propias. Según ello, de manera instintiva se inclinan hacia una u otra expresión artística, de acuerdo a las posibilidades de cada colectividad y sus creadores, para expresar mejor esos sentimientos e ideas. Hay pueblos que se caracterizan por sus realizaciones pictóricas; otros, por las arquitectónicas; y algunos por las musicales.

La música en las culturas de la Antigüedad no desarrolló todas sus posibilidades. Sólo en los tiempos modernos las encontramos realizadas a plenitud; algo semejante a lo que ocurre con la pintura. En cambio, encontramos que ya en la Antigüedad fueron descubiertas posibilidades expresivas y técnicas de gran riqueza en los campos de la arquitectura y la escultura.

La música aparece por muchos siglos integrada a la poesía y a la danza. Es primero canto y baile. No existe propiamente como “música pura” o absoluta - según la denomina Schönberg-, como valor puro de la idea musical en sí. La música es en estas culturas antiguas, un arte no autónomo; se encuentra presente en todas las ceremonias religiosas, solemnizando actos de la vida comunitaria: la iniciación de la siembra, la cosecha, la despedida de los guerreros, los homenajes a los dioses, o los ritos mágicos y tradicionales. Estaba destinada a unificar la afectividad de los asistentes en los actos colectivos.

La música era monódica, es decir se hallaba constituida sólo por una mera sucesión de melodías, sin la simultaneidad que implica la polifonía, o sin agregaciones de sonidos en forma vertical (acordes), de acuerdo a una concepción armónica. A lo sumo, el canto se apoyaba en un instrumento en el que se tocaban las notas principales de la melodía cantada,

agregándole en ciertas ocasiones algunas notas simultáneas de adorno o un acompañamiento de percusión, pero sin constituir una polifonía verdadera.

Otra característica de aquella música antigua era su estructura modal. Esto significa que las ideas melódicas estaban estructuradas de acuerdo a escalas que se denominan modos. Cada modo es una determinada sucesión de tonos y semitonos, u otros intervalos, como cuartos de tono, que aparecían en pocas oportunidades. Cada una de estas maneras de distribución de los intervalos producía un efecto emocional distinto en los oyentes: serenidad, exaltación, melancolía, alegría o dolor. Por último, es fácil explicar, dado el acentuado carácter comunitario de las sociedades antiguas, la frecuencia de la música coral, así como la integración de ella a la danza que también por lo general era colectiva, con la importancia consecuente del ritmo.

### **Las culturas oriundas de América**

Normalmente las antiguas culturas de Oriente, así como las de Grecia y Roma, constituyen los primeros capítulos del estudio de la historia universal de la cultura y el arte. Para los americanos, sin embargo, podrían ser otros los primeros tramos del itinerario histórico. No debemos olvidar que al menos, a la par de aquellas culturas que se produjeron en aquella parte del mundo donde se ubica Oriente, florecían otras culturas, algunas más avanzadas, otras antes bien incipientes, en el continente que hoy se denomina América. En los libros de historia europeos, o en los escritos desde una perspectiva exclusivamente europea, no se ha aludido por lo general a esta simultaneidad. La historia de la antigüedad americana, así como las de Asia, África y Oceanía, ha sido tratada por los europeos como las de universos no sólo distantes, sino de hechos inexistentes hasta que Europa los descubrió. Es interesante recordar que la teoría tradicional europea de la música denominaba a ciertas escalas que tienen modos diferentes a los suyos como “exóticas”.

Desde luego, la vida del hombre y de la sociedad humana responde en principio a la unidad de su naturaleza como animal racional en cualquier sector del mundo en que se desarrolle. En este sentido podría decirse que todos los hombres son iguales. Pero bien sabemos también, que el hombre está siempre en relación con el medio ambiente, siempre condicionado, no sólo por la naturaleza que lo rodea, sino al mismo tiempo, por los demás hombres que conviven con él en un mismo lugar. Por eso, pese a su unidad esencial, en cada lugar de la tierra los pueblos configuran sociedades distintas, con diferentes ideas, carácter, religión y costumbres. Es decir, culturas diferentes que evolucionan cada una según sus ambientes y circunstancias particulares.

En el proceso de cambio que se produce en el desarrollo de cada grupo humano, podemos señalar primero una etapa más o menos larga, según los casos, que se suele denominar “primitiva”. Después llega el momento en que ya es posible identificar, en cada grupo, lo que se denomina una “cultura” propiamente dicha.

## La Amazonía

En el ámbito de los pueblos andinos, la Amazonía constituye un amplio sector selvático ubicado dentro de la cuenca del río Amazonas. En esa cuenca viven hasta el presente muchas agrupaciones dispersas, en un nivel incipiente de vida social, en varios casos, que normalmente se considera “primitivo”. Ese primitivismo se manifiesta, ante todo, en el grado de conocimiento elemental que tiene el hombre de los fenómenos de la naturaleza, desde la perspectiva occidental. El hombre que no puede explicarlos racionalmente, los juzga –según les sean adversos o propicios- como manifestaciones de la ira o de la benevolencia de seres invisibles, muy poderosos. La lluvia, que fecunda la tierra, o la sequía que la esteriliza; la tempestad, seguida del arco iris, todas son entidades de enorme poder. De allí en cualquier lugar del orbe surge la idea de las divinidades. Igualmente, el anhelo de comunicarse con ellas para aplacar sus iras o conquistar su benevolencia.

Como consecuencia de ello, en cada lugar, a través de los siglos, a su manera y según las circunstancias, se van definiendo los ritos mágicos, con sus ceremonias, invocaciones, cantos y danzas. Éstos no son sino la organización comunitaria del pueblo para defenderse de los dioses, para influir sobre ellos y ejercer una especie de “encantamiento” sobre esos seres misteriosos. Cantar se convierte así en una de esas formas de “encantar” por medio de la voz y la palabra; mientras el gesto se organiza en la danza con el mismo propósito. Por eso los instrumentos de percusión resultan ser los más importantes y usados, porque la acentuación vital del ritmo es esencial a esta acción mágica.

De los ritos mágicos van surgiendo las formas artísticas cuando éstas no son ya sólo formas de las ceremonias mágico-religiosas, sino a la vez, maneras personales y comunitarias de expresión, válidas por sí mismas, no solamente por su eficacia mágica. Así empezaría la Historia de la Música. En la Amazonía sin duda fue así. Todavía hoy, en algunos poblados distantes de la selva amazónica, acaso sigue siendo de tal forma. Aun más, en términos generales, hay que decir que en la Amazonía recién está produciéndose una corriente de verdadera investigación y comprensión de sus propios valores de todo tipo. Se sabe que los Incas no alcanzaron a penetrar en forma importante en ella y que durante el virreinato, la Amazonía no pasó de ser un “dominio virtual”, no efectivo, de la corona española. Más adelante, en la época republicana, la Amazonía sufrió el saqueo de sus riquezas –madera, caucho, etc. de los explotadores de fuera y de dentro y, sobre todo, la agresión cultural. Más allá del aspecto económico, actualmente se investigan todos los valores y formas culturales con criterios sociológicos o antropológicos, comprendiendo entre muchos otros aspectos a la música.

## Las culturas prehispánicas andinas

La reconstrucción del proceso histórico de la creación artística plantea al investigador una serie de problemas mucho más agudos y complejos, más aún en el caso de las denominadas artes dinámicas tales como la música y la danza, que cuando se estudia el caso de las artes plásticas, tales como la arquitectura, escultura y pintura, que son conocidas también bajo el nombre de artes estáticas. En las artes dinámicas la obra creada desaparece con el final de la interpretación vocal, instrumental o dancística; en las artes plásticas la creación artística permanece ante los ojos del espectador después de su realización. El investigador en este último caso puede analizar la obra del artista plástico pacientemente, comparando unas obras con otras y reconstruyendo su evolución. Para ello le basta fijar la época de cada testimonio y las variantes que han ido produciéndose con el paso del tiempo. El estudioso tiene a su disposición la fuente directa.

En el caso de la música, la fuente directa es más difícil de hallar. Ésta sólo podría darse si el repertorio de cantos, conjuntos instrumentales y hábitos de interpretación de una cultura subsistieran tal cual en la actualidad. Es tarea de los etnomusicólogos rastrear entre los diversos vestigios melódicos, giros o ritmos tradicionales que eventualmente sobreviven en los cantos del presente y procurar identificarlos. Otras veces, puede ser la significación del empleo de instrumentos o formas de danzas las que explican viejas influencias foráneas. La arqueo-musicología entra en el ámbito de la prehistoria, con sus hipótesis y aproximaciones, hacia una verdad que desapareció en gran parte con el tiempo.

Otra posibilidad de fuente directa en la música sería la existencia de un sistema de escritura que fuera posible descifrar. En la antigua Grecia y Roma, por ejemplo, se ha descubierto un tipo de escritura musical por medio de letras aisladas, colocadas de vez en cuando arriba del texto literario; la transcripción, no obstante, es sólo hipotética. En Egipto y Caldeo-Asiria, así como en las culturas de América, no hay ningún hallazgo significativo que permita hablar de una escritura musical. Además hay que tener en cuenta que la música monódica de todas las culturas antiguas no requería tanto de una escritura precisa. Su estructura se hallaba más bien sujeta al ritmo de la poesía y del gesto, como al aprendizaje colectivo y a la transmisión oral.

La investigación musicológica, en consecuencia, ha de recurrir fundamentalmente a las fuentes indirectas, algunas de las cuales son: a) los instrumentos musicales, en primer término, b) las representaciones gráficas y plásticas de figuras y escenas de la vida musical; y, c) las referencias y comentarios escritos, y, en el caso de los pueblos andinos, el testimonio de los cronistas de la época de los conquistadores y de las primeras décadas del virreinato. Del estudio de tales fuentes podríamos llegar a deducir no tanto el cómo fueron las expresiones musicales de nuestros pueblos en el pasado, sino el cómo pudieron ser, o el cómo se pensaba que debían ser, juzgando por esos datos que no son la música misma, sino aquellos que se refieren a la vida musical de los pueblos.

La primera comprobación, en relación a los instrumentos, es la de la inexistencia de los cordófonos, tales como la guitarra, el arpa o los violines, que sólo aparecen con la dominación española. Esto se debió tal vez a que los nativos no llegaron a inventarlos, o acaso se debió a que su sensibilidad musical o la naturaleza de su música no los requería. Es una cuestión que exige una visión a profundidad que todavía no se ha plasmado. En cambio los aerófonos fueron abundantes: quenas, antaras, pincullos o cuernos, lo mismo que algunos idiófonos y membranófonos.

La primera tarea a cumplir es la de precisar, dentro de cada tipo de instrumento, las variantes, tanto de formas como de dimensiones, el número de orificios, etc. De este examen se podrán deducir datos precisos como los de la extensión o el registro (es decir, la distancia entre el sonido más grave al más agudo) que puede emitir cada instrumento. También, el número de sonidos que dentro de esos límites es posible obtener; el grado de sonoridad que el instrumento puede producir y el timbre, o sea su cualidad, con consideraciones mayormente de tipo analógico tales como aspereza, rudeza, sonido penetrante o melancólico. El investigador puede así imaginar el mundo sonoro que podría producirse con esos instrumentos; las escalas que se pueden obtener y las melodías que pudieron crearse utilizando los sonidos propios de tales escalas. Vale decir aproximarse a cómo debió ser la música.

Pero ese mundo sonoro, esa vida musical podrá ser reconstruida imaginariamente de manera más completa a través de representaciones gráficas, pictóricas o plásticas que se conservan de los grupos humanos investigados. Por ellas sabremos la manera como se usaba cada instrumento; cuáles de ellos se acoplaban en conjuntos más o menos habituales y más o menos numerosos; o si se usaban individualmente con mayor frecuencia unos y otros. También, si unos u otros estaban destinados especialmente a determinadas ceremonias o circunstancias.

Por fin, todo ello puede ser corroborado por las referencias de los que conocieron y dieron testimonios de la vida musical de América en el momento de la conquista. Ellos fueron los cronistas o narradores que vinieron con los españoles, y muchos misioneros religiosos que estuvieron en contacto cotidiano con los nativos. Sin embargo, los cronistas en general no fueron, por cierto, personas interesadas ni conocedoras en el campo de la música. Tal vez el más entendido y atento a las expresiones y hábitos de los incas en esta área fue Garcilaso de la Vega. En sus célebres Comentarios Reales, que escribió en España hacia el final de su vida, nos proporciona algunos datos de lo que vio y oyó en los años de su infancia vividos en el Cusco.

El primer paso para reconstruir la historia de la música del mundo americano –en este caso la del área andina- es el análisis de lo que existe hoy como expresión musical en sus diversos sectores. Es con respecto a la fuente directa sobre lo que hay que hacer la siguiente precisión: en todo el mundo andino y costeño adyacente se vive en el campo musical en

grado de evolución muy diverso según los lugares. Esto se debe a la configuración geográfica del territorio que muchas veces aísla, dificultando los contactos entre los pueblos que los habitan. Otras veces por el contrario, son los acontecimientos históricos, las rivalidades entre pueblos, invasiones o relaciones comerciales los que de una u otra forma los vinculan en vez de separarlos. El caso es que la manera de vida, el atraso o el adelanto de los distintos poblados podrían ser muy diferentes.

Antes que la reconstrucción histórica, se requiere una investigación etnomusicológica detenida. Esta investigación se realiza hoy en base a grabaciones tomadas en el lugar mismo donde se entonan los cantos y se bailan las danzas por los propios habitantes de la localidad. Este fase de investigación debe realizarse con posterioridad a un previo conocimiento y estudio de todas las características, costumbres, mitos, circunstancias históricas y antecedentes del pueblo cuyas manifestaciones musicales se estudian. Es insospechable toda la riqueza y luz que arroja de esta manera un análisis etnomusicológico técnico y profundo: el hallazgo de variadas estructuras, escalas, ritmos, signos onomatopéyicos como son las imitaciones de cantos de aves, ruidos de la naturaleza, así como también el descubrimiento de mutuas influencias culturales con otras etnias, etc. que se constituyen en elementos válidos para la reconstrucción posible de un proceso histórico-musical de los pueblos. Pero dichos elementos, si no son bien interpretados, pueden resultar no sólo inútiles, sino que pueden trastornar toda la visión histórica de la vida musical de los pueblos investigados.

Con frecuencia, las investigaciones musicológicas han adolecido del error fundamental de aplicar a la música nativa las reglas de la música europea. Esto se explica porque la educación musical en los conservatorios de los países latinoamericanos donde se han educado esos investigadores, ha sido y sigue siendo hasta hoy en gran parte europea. En estas escuelas de alta educación musical se ha hecho siempre la distinción de “música popular”, folclore, o música creada por gente sin conocimientos técnicos. Esa música no era tomada en cuenta como objeto de estudio técnico y “académico” en esos conservatorios y demás escuelas de formación profesional.

Hay que tener siempre presente que la música prehispánica tuvo una estructura propia y original que respondía a sus propias leyes, índole y estilo. Por eso, hay que estudiarla objetivamente y sin vincularla tanto como sea posible a los modelos europeos. Un error frecuente consiste en juzgarla como una música “primitiva”, sin mayor grado de desarrollo que de haber permanecido libre de mayores contactos externos hubiera alcanzado con el tiempo cierto grado de complejidad técnica, semejante al logrado por la música europea. Se conocen ejemplos especialmente interesantes y aleccionadores de este tipo de investigación objetiva y libre a partir de los trabajos realizados en el Perú por Rodolfo Holzmann, como el que dedicara a un grupo de piezas transcritas de los pueblos Q'eros del Cusco. En una de ellas, que se llama Ukuki, descubre curiosos efectos de imitación del canto de los pájaros, obtenidos con la ejecución de dos “pikuyillos”, que son pitas o flautas rectas. De otro lado, señala ingeniosos “efectos sonoros de simultaneidad vertical” que sin duda, poco tienen que

ver con las estructuras armónicas propias de Occidente. La transcripción realizada por el mismo Holzmann de la canción Wallata (gaviota) de los referidos pueblos Q'eros, da testimonio asimismo de un arte sorprendentemente rico, “de una perfecta lógica y unidad estructurales”; tanto en lo formal como en el aspecto rítmico. Es una pieza construida únicamente sobre tres notas .

Recién se puede vislumbrar con análisis de este tipo la total significación y riqueza de la música que floreció en la América prehispánica y de la que sólo conocemos una mínima parte. Los españoles hallaron culturas altamente desarrolladas, pero dentro de esquemas y criterios totalmente diferentes a los occidentales. Las culturas Azteca y Maya, en el norte, y los Chibchas, los Scyris o Quitos, así como en especial los Incas, constituyen un mundo cultural que se estudia hoy cada vez con más ahínco. Se percibe que existe en ese mundo raíces más antiguas aún que explican ciertos rasgos originales en la identidad musical de cada una de las naciones latinoamericanas.

En el área andina a no dudarlo, desde el mar hasta los límites de la Amazonía, encontramos testimonios artísticos tan valiosos como los que dejaron los pueblos y reinos anteriores a los Incas, incorporados merced a sus conquistas, a la administración y dominio del Tawantinsuyo. Podría ser que culturas tan evolucionadas como Nazca, Mochica, Wari, o Tiahuanaco, que han dejado muestras admirables en su arquitectura, escultura, cerámica, y tejidos, desarrollaran una música igualmente avanzada.

El problema se plantea cuando nos preguntamos en qué medida los cantos y danzas de los nativos de hoy que habitan territorios en los que florecieron esas grandes culturas, sobreviven raíces y formas que proceden de ellas. Esa supervivencia no sería posible, por ejemplo, en el caso de culturas orientales tan distantes en el tiempo como las de los faraones egipcios o los reyes de Caldeo-Asiria, porque ellas fueron absorbidas por otros pueblos muy diversos, como los griegos, los romanos, los árabes y los europeos, quienes a través de los siglos, han borrado casi toda huella que no sea sus monumentos arqueológicos y todo el arte plástico guardado en sus tumbas. De su música no queda nada.

Mientras tanto en América, desde sus orígenes hasta el siglo XVI, se sucedieron una serie de culturas distintas entre sí, pero semejantes en lo esencial. La invasión europea trajo consigo una visión del mundo totalmente desconocida y diferente. Se podría esperar que subsistan muchos restos auténticos de lo prehispánico en la música, como en todo el arte autóctono de Hispanoamérica. No olvidemos, por ejemplo, en lo que se refiere a los textos de los cantos, la vigencia del quechua, el aymara y todas las variantes y dialectos de esos idiomas: la melodía nace siempre del lenguaje. Y no sólo en el seno de los Andes, también en la costa puede citarse asimismo la subsistencia hasta no hace muchas décadas, de restos de la lengua mochica en algún pueblo ubicado en el territorio que fue sede en otro tiempo de dicha cultura.

En resumen, podemos decir que la historia de la música de las culturas prehispanicas está por escribirse. Hay que esperar que las investigaciones de la musicología, arqueología y demás ciencias afines obtengan el material necesario para reconstruir hasta donde sea posible, el pasado musical de nuestros pueblos.

### **Las antiguas culturas orientales: Egipto y Caldeo-Asiria**

Entre las culturas de Oriente, la de Egipto, que floreció por el año 4000 A.C. en el valle del Nilo, es una de las que ofrecen mayor número de datos sobre la actividad musical en la Antigüedad, merced a los restos hallados en sus tumbas reales. Los instrumentos encontrados –arpas, flautas, oboes, tambores y sonajas-, así como las representaciones que sobre la música aparecen en papiros o bajos relieves, nos permiten reconstruir algunos de los principales rasgos de la evolución de su música. Estos rasgos revelan en una primera época -o sea en la de predominio de la ciudad de Menfis- la presencia de una música serena y profundamente religiosa. En la segunda época (ahora con la ciudad de Tebas a la cabeza) se advierte por el contrario una mayor presencia de la música de carácter profano, lo cual deducimos de las actitudes de las figuras pintadas en las tumbas, como fruto posiblemente de la influencia ejercida por los pueblos asiáticos que entraron en contacto con los egipcios después de las guerras e invasiones. En la tercera época (con predominio de la ciudad de Sais) se percibe una especie de retorno hacia las tradiciones nacionales menguadas en la época anterior.

Presumiblemente fue en territorio egipcio, pasado el esplendor imperial, que se inventó el órgano, hacia el siglo III A.C.; parece que estuvo basado en los primitivos instrumentos de músicos ambulantes, que en las ferias de Alejandría cantaban acompañándose con flautas sopladas con un fuelle. De ese órgano proviene seguro el de los romanos, de mayor potencia sonora, que se usaba en el circo y que el emperador Nerón gustaba tocar.

A diferencia de lo que sucede con Egipto, son escasos los datos que quedan de la cultura Caldeo-Asiria, debido a los materiales de construcción deleznable - barro y ladrillo- que utilizaban los pueblos de Mesopotamia en sus edificaciones, cuyas ruinas son hoy apenas montes de tierra que cubren casi todas las muestras de su arte. Se puede formular, sin embargo, algunas conjeturas relativas a su música; así, es posible que vincularan las leyes musicales a las leyes astronómicas, ambas basadas en las proporciones matemáticas, hecho muy frecuente en los pueblos antiguos; con mayor razón esta relación debió ser percibida por los de Caldea y Asiria, predominantemente preocupados por la astrología. Se ha afirmado que la fijación de los sistemas musicales sobre la base de escalas de cinco a siete notas, en todo el mundo, tendría su origen en Mesopotamia, sede de las más antiguas culturas. En ellas los números 5 y 7 tenían un simbolismo profundo que inspiraba muchas de sus manifestaciones culturales. En Mesopotamia, además, la música habría estado muy vinculada a lo mágico y se le atribuye a sus músicos-magos una serie de poderes



sobrenaturales que alcanzan aún a los dioses, como era el caso de la diosa Istar que era despertada por el músico-mago al son de los instrumentos creados por los hombres.

Desde el punto de vista musical, son igualmente importantes los pueblos sirios, semitas, cananeos, fenicios, hebreos, etc. Su ubicación geográfica en el centro de las culturas antiguas, influyó poderosamente para que cumplieran un destino de vehículo y de difusión de elementos culturales. Los fenicios, una sociedad de comerciantes y grandes navegantes, contribuyeron a esta misión. La lira y el oboe, por ejemplo, que se encuentran en Egipto y Mesopotamia, así como después en Grecia y Roma, proceden de la región de Siria. Igualmente, en la vida musical de esas mismas culturas encontramos frecuentemente orquestas de esclavas sirias y parecen hallarse elementos de ese mismo origen presentes en la música griega.

Los hebreos fueron uno de los pueblos de mayor poder creador musical en la antigüedad; su conciencia de “pueblo escogido”, con una misión providencial en el mundo, mantuvo en ellos una concepción religiosa y espiritual, en medio de los demás pueblos politeístas. Esto les dio una personalidad característica muy profunda. Gracias a ello, pese a su debilidad material, pudieron resistir aún al embate de la dominación romana, que si bien los sojuzgó en lo político, no logró doblegarlos en su espiritualidad y costumbres. Esta conciencia religiosa se expresó con mayor fuerza en la música y en la literatura porque la ley judía prohibía la creación de ídolos. Asimismo, en el campo de la arquitectura sabemos que el templo de Jerusalén y el palacio de Salomón tenían inspiración asiria y habrían sido edificadas por arquitectos foráneos, mientras que la música para el culto divino fue mas bien autóctona. Si bien en los primeros tiempos la música aparece únicamente como un arte espontáneo y “no profesional”, se sabe que en tiempos de David había no menos de cuatro mil levitas dedicados a la música del templo. La tradición dice que David no solo compuso el Salterio sino que inventó instrumentos; las alusiones a una práctica instrumental notable se pueden comprobar leyendo los salmos. Lo que es un hecho es que los más importantes cantos sagrados de los judíos provienen de la época de esplendor davídico-salomónica, aproximadamente unos mil años antes de Cristo. Además, en los cantos de los judíos encontramos el antecedente más importante de la música litúrgica cristiana, tanto en el plano formal como expresivo.

### **La música en la cultura griega**

Circunstancias de orden histórico, geográfico y étnico permitieron en Grecia la formación de una serie de pequeñas ciudades-estado independientes, en las que los ciudadanos participaban directamente en el gobierno. Estas poblaciones procedían de grupos étnicos portadores de tradiciones culturales diferentes, principalmente de los Dorios, que representaron en Grecia la tendencia al equilibrio, al vigor y el orden; y de los Jonios, de origen asiático, que representaron la libertad y la fantasía. Estas tendencias se sintetizan en la época clásica (siglos V y IV A.C.) y esta síntesis se manifiesta en todo su arte y por lo tanto, también en la música.

El pueblo griego, que creó un estilo arquitectónico y un arte escultórico propio y perfecto, sólo alcanza a construir su música con elementos importados en su mayoría del Asia, como fue el caso al parecer de sus instrumentos, modos y melodías. El aporte original de los griegos a la música es el desarrollo de una teoría. Ellos explicaron y definieron los principios y normas que habían regido la producción de los pueblos anteriores, cuya tradición musical en gran parte heredaron. Esta teoría es complicada y su conocimiento completo fue propio solamente de las clases más instruidas. Sus fundamentos y normas se pueden hallar en los escritos de Platón, Aristóteles y otros filósofos. Las consonancias y disonancias se explicaban según las relaciones matemáticas entre los intervalos, descubiertas por Pitágoras -o al menos atribuidas a este sabio-, por más que había otros teóricos que las explicaban por razones puramente acústicas o de sensibilidad.

A la música se le concedió un valor fundamental y se la empleó en todos los actos importantes de la vida: las ceremonias religiosas, los juegos atléticos y las labores del campo, por ejemplo; el canto coral, practicado por todo el pueblo y, por consiguiente, sin carácter profesional, dio origen a un género poético peculiar: la poesía coral. Este canto de conjunto fue producto principalmente del espíritu dórico, por oposición al canto solista de tendencia jónica. Lo mismo que en Oriente, se le atribuye a la música un valor mágico y una actitud purificadora o corruptora. De aquí se derivó en Grecia su aplicación pedagógica, basada en la teoría del efecto favorable o nocivo de los modos y de determinadas combinaciones de sonidos, en la formación recta y fortalecimiento del carácter individual. En algunas ciudades se prescribió la educación musical hasta los 30 años. En Esparta, Atenas y Tebas, todo ciudadano había de aprender obligatoriamente el “aulos”, que era una especie de oboe. También se aplicó la música en la medicina, no sólo para la curación de los enfermos mentales, sino para muchos otros casos también.

### **Características generales de la música griega**

Como los demás pueblos de la Antigüedad, los griegos no conocieron un verdadero desarrollo de la música propiamente instrumental. Para ellos, puede decirse, no existió la música pensada en función de los recursos de cada instrumento, pues éstos sólo sirvieron para el acompañamiento del canto y la danza. La música no existió, pues, como arte autónomo. Igualmente, fue sólo monódica, o sea que no utilizaba la combinación de melodías simultáneas ni de acordes. En cambio, en su única melodía cantada y ejecutada al unísono por los instrumentos, llegó a alcanzar un alto refinamiento que usó a veces, los cuartos de tono. Por desgracia, la tradición de esta música con cuartos de tono se ha perdido, porque el Cristianismo, cuya tradición musical fue el vehículo para Occidente, recogió sólo otros tipos de música más sobrios y menos refinados para los usos de la Iglesia.

Como en los otros pueblos, la música fue también modal, con siete modos básicos. La nomenclatura de los modos da cuenta de su origen regional: dórico, frigio, lidio, etc. Éstos se diferenciaban por la ubicación de los tonos y semitonos, pero además tenían un ethos, es decir un carácter que coincidía con el ritmo y con el carácter del texto literario que musicalizaban. Cada modo expresaba una carga afectiva diferente, sea ésta de serenidad, entusiasmo o melancolía. Con ciertos giros o perfiles propios, tales modos producían una determinada emoción, adecuada a la oportunidad en que se ejecutaba la música.

Los instrumentos más característicos usados por los griegos fueron las liras o “forminx” y las cítaras, empleadas en el culto sereno de Apolo. Por otra parte, los ya citados “aulos” eran propios, en cambio, del culto entusiástico de Dionisos, así como los Syrinx o flautas de Pan. Tuvieron para los instrumentos, como para la voz, un tipo de escritura a base de letras, que se colocaban por encima del texto literario que debía cantarse y acompañarse con los instrumentos.

El Epitafio de Seikilos, hallado en una tumba en Aidin (Turquía), que podría ser del Siglo II A.C., es uno de los pocos testimonios - o en todo caso uno de los pocos llegados hasta el presente- de la escritura musical de la Grecia antigua (N.E.).

Capítulos importantes de la vida musical griega fueron: el canto de los poemas homéricos por los rapsodas (cantos populares) y los coros y danzas que eran elemento habitual de las ceremonias y festividades de corte religioso o cívico. Además, la intervención de la música en el teatro fue de suma importancia, tanto por la participación del coro cuanto por la de los mismos actores que declamaban en forma entonada los versos de la tragedia.

### **La música en Roma**

Mientras los griegos fueron un pueblo creador de cultura, cuyas elites dieron al mundo grandes logros en los campos de la filosofía, el arte y el saber humano en general, los romanos fueron un pueblo eminentemente práctico, preocupado ante todo por los problemas concretos e inmediatos de la vida. Sin la imaginación de los griegos, Roma ofrece en el terreno cultural como su aporte más característico el Derecho, o sea el sistema de normas e instituciones que rigen las relaciones externas de los hombres en la sociedad. Pero su función histórica más importante la llevó a cabo como pueblo imperialista, dotado de una indeclinable tenacidad y voluntad de poder, imponiendo la “pax romana”, que la hizo dueña del mundo a través de una serie de guerras llevadas casi siempre victoriosamente por sus legiones.

En términos culturales, los romanos se convirtieron en herederos de los griegos, que se manifestaron como una civilización más original; junto a elementos culturales procedentes del Asia, que habían traído los etruscos (pueblos radicados en la península itálica con anterioridad a los romanos), los aportes griegos contribuyeron a la realización de una nueva

síntesis cultural que expresó el carácter propio de Roma. Según Spengler, la civilización romana fue la etapa conclusiva de la cultura helénica. Lo mismo sucede hoy con la civilización estadounidense, eminentemente técnica y pragmática, que podría ser –afirma Spengler– la fase conclusiva de la cultura europea. Estados Unidos es una nueva síntesis, con un impulso explosivo y expansivo semejante al de los antiguos romanos.

Dado el espíritu del pueblo romano, fácilmente se explican ciertas características consecuentes de su cultura y su arte. En primer término, su menor creatividad en relación a los griegos, se compensa por su gran receptividad frente a los valores y formas propios de los pueblos que conquistaba. Existía una gran tendencia a imitarlos. Así también se afirmó, como en nuestros tiempos, un verdadero afán “turístico” en las clases pudientes. Estas clases económicamente capacitadas para viajar y conocer otros países como Egipto, Mesopotamia, Grecia, etc., captaban de ellos sus valores artísticos, como fue el caso de la música. Por otra parte, expresaban en su arte la conciencia de su poder, que dio a su arquitectura el sentido de lo monumental. Este gusto por lo grandioso ciertamente también fue frecuente en el arte de los imperios orientales. En cambio, atrajo poco al espíritu equilibrado y sobrio de los griegos clásicos, que en tan gran medida, sin embargo, fueron tomados como modelos por los romanos. El arte lo aplicaron para fines prácticos, como la conmemoración de sus grandes triunfos o para que sirviera de instrumento de placer en el clima sensual y refinado de su sociedad prematuramente decadente.

Tales características se percibían con facilidad en su música. En primer término hay que decir que si ya los griegos no fueron originales en este campo, los romanos no hicieron sino importar de Grecia las formas melódicas, modos, ritmos, instrumentos y teorías. La conciencia de su fuerza se manifestó musicalmente en el gusto por las sonoridades potentes, las grandes masas corales e instrumentales. Se cita alguna vez un conjunto de cien trompetas y se habla de algunos instrumentos de cuerda tan grandes que parecían carros. Séneca observaba que en su tiempo había a veces en la escena más músicos que espectadores en todo el teatro. La música se practicó como entretenimiento cotidiano y las orquestas de esclavos se multiplicaron por todas partes, cumpliendo una función semejante a la de la radio de hoy. Fue más un hábito que una experiencia estética. El sentido ético y formativo en la música, que indujo a los griegos a darle tanta participación en la pedagogía, cedió frente a la preferente apreciación de lo sonoro por el placer del sonido mismo.

Dentro de esta suerte de decadencia que valoraba en exceso los elementos puramente sensibles y técnicos, constituyó un capítulo característico de la música romana el del extraordinario auge que alcanzaron los grandes concertistas –cantantes y tocadores de flautas, en especial los syrinx, también de liras y cítaras– que realizaban giras de conciertos por las ciudades del imperio. Estos artistas suscitaban el entusiasmo de los grandes públicos que reclamaban para ellos las más altas distinciones y homenajes, tales como la erección de estatuas, o la concesión de dignidades religiosas, y les pagaban fabulosos honorarios. Al mismo tiempo que esta difusión del arte brillante y exterior de los grandes ejecutantes, se

desarrolló bajo la influencia de éstos un exacerbado diletantismo aristocrático. Los músicos famosos fueron también maestros de la aristocracia, que participaba en coros y orquestas familiares y sociales y también en el teatro; habiendo llegado a figurar entre estos aficionados algunos emperadores.

El caso más significativo y espectacular fue el del emperador Nerón (37-68 D.C.) quien puede darnos una imagen de lo que era la vida musical de Roma en el primer siglo de nuestra era. Nerón, conocido por su crueldad sanguinaria, hizo de la corte romana un centro artístico bajo la influencia de artistas griegos decadentes. Éstos fueron llamados por el joven emperador venciendo la resistencia que oponían los amigos de su madre Agripina, a quien Nerón asesinaría, representantes de una tradición más severa, desafecta al desmedido predicamento concedido a esos artistas. Han quedado testimonios muy controvertidos sobre las aptitudes musicales de Nerón; testimonios procedentes unos, de sus adictos que celebraban sus condiciones de cantor o instrumentista como excepcionales; otros, de sus detractores, que atribuyen sus triunfos a los aplausos de una “claque” previamente contratada o a los vigilantes puestos entre el público para denunciar a los oyentes omisos o aplaudidores tibios del artista emperador, que podían pagar con su vida el rechazo e inclusive la indiferencia al “arte” de Nerón .

Después de haber ofrecido conciertos privados en su propio palacio, Nerón decidió afrontar al público en Nápoles, ciudad de gran tradición artística desde el establecimiento en épocas anteriores de las colonias de la Gran Grecia al sur de Italia. Mas adelante se presentó en la misma Roma, actuando en iguales condiciones y sometándose a los habituales requisitos exigidos a los artistas profesionales. Esta carrera artística culminó en una gira de conciertos públicos por las ciudades de Grecia, donde obtuvo 1,800 galardones en 18 meses. Muy poco tiempo después, una conspiración producida en Roma durante su ausencia, trajo la caída y muerte del emperador.

Se puede concluir que la música romana en relación a Grecia, tal como el teatro, fue decadente y por eso terminó siendo sustituida al avanzar la cristianización del imperio. Es posible establecer una hipótesis: conforme la sociedad se fue cristianizando, la música cristiana se fue extendiendo y la pagana se convirtió en un fenómeno marginal, al borde de la extinción. En una cultura en que la religión era un fenómeno totalizador, que daba respuesta a todos los problemas y circunstancias de la existencia cotidiana, toda manifestación profana era identificada con lo pagano y por tanto dejaba de ser aceptada; sin embargo es posible hallar vestigios de la música pagana en la Edad Media aún.

Durante el bajo imperio, después del Edicto de Milán, que el año 313 autorizó el culto cristiano, la música "no cristiana" se manifestaba en los siguientes espacios:

1- Las festividades religiosas paganas. 2- Las fiestas privadas. 3- El teatro y el circo. 4- Las ceremonias fúnebres. 5- Las tabernas.

Los espectáculos teatrales eran una suerte de "music hall" con cantantes, danzarines, payasos, malabaristas y acróbatas, tan costosos como decadentes: un equivalente al teatro "comercial" del presente. Por lo general, los espectáculos eran rentables y aparecía inclusive la figura del revendedor de boletos.

Cabe diferenciar en el teatro a los mimos que actuaban con rostros al descubierto y los pantomimos que lo hacían con máscaras -algo heredado de la tragedia griega- a veces representando a varios personajes con sólo el cambio de la careta. La mímica consistía en pasos, actitudes, gestos, movimientos acrobáticos de cabeza, hombros, pies y rodillas, y sobre todo de un variado juego de las manos y los dedos, algo que el mismo San Agustín no dejaba de admirar. Esta interpretación plástica de los textos no deja de producir sugerentes aproximaciones con el ballet moderno. La música acompañaba esta especie de ballet con una orquesta de cítaras, liras, trompetas, címbalos y especialmente la flauta. El canto era sostenido por esa orquesta que daba ritmo a los gestos de los actores; la música se consideraba sensual, provocativa y capaz de excitar y enervar a las almas.

Múltiples son los testimonios que dan cuenta de la calidad moral de los espectáculos teatrales de la época, que eran verdaderas "superproducciones" de gran costo llenas de real violencia -con homicidios, castraciones y violaciones en escena- de pornografía y de extrema vulgaridad, bromas pesadas mezcladas con mitos, con versiones de escenas de las antiguas tragedias griegas, procaces intervenciones de mimos y el culto a los emperadores. Aparecían en este contexto jóvenes cantantes que lograban alcanzar éxito en la población, e inclusive en distintas ciudades del imperio; cantantes también que ejecutaban piezas de bravura acompañándose de la cítara. La mujer participa como concurrente en las festividades religiosas paganas, en las fiestas privadas y en las ceremonias fúnebres; pero cuando lo hace activamente, como danzarina, cantora o actriz, así como en el teatro, el circo y las tabernas, ya no es la respetable matrona o la decente mujer del pueblo. Las cómicas, cantoras y danzarinas aparecían con poca ropa. Los mimos procuraban exaltar los bajos instintos, por lo que obtenían ruidosas aclamaciones.

La música fue también parte de la liturgia funeraria entre cristianos y paganos. El canto y la danza cumplían la función de recrear a los difuntos y ahuyentar a los malos espíritus. De manera excepcional en este espacio la sustitución fue posible y los salmos e himnos desplazaron al canto y danza paganos. San Agustín describe la ceremonia fúnebre de un rico diciendo que: "Plañideras y músicas que animaron la noche, acompañaron al cortejo". Las comidas en las tumbas, especialmente en las ciudades africanas, eran verdaderos festines con orquesta de cítaras, flautas de pan y danzantes; a través de orificios se hacía llegar el vino y la comida al interior de las tumbas, a fin de que los muertos no

salieran en busca de alimento y bebida, molestando a los deudos en actitud de protesta. En España y en varios países de América existen costumbres semejantes hasta la actualidad.

Las tabernas fueron otro espacio musical importante; éstas se ubicaban en barrios generalmente próximos a los teatros, especialmente las más licenciosas, en las que las comidas venían acompañadas de abundante bebida y de atracciones como malabaristas, prestidigitadores y bailarinas, que siempre eran cortesanas y divertían a los clientes bailando al son de flautas, que ellas mismas acompañaban rítmicamente con castañuelas o tamboriles, de acuerdo a su procedencia. Las más populares danzarinas eran las doncellas gaditanas, sobre todo en Cartago.

Otro ámbito para la música fue el mundo cotidiano de los peregrinos y viajeros que cantaban para acompañarse y consolarse en sus penosos y largos viajes. Decía San Agustín que el cristiano ha de cantar porque Cristo viaja con él a través de la vida, la cual era vista como un penoso y expuesto viaje; por eso está de fiesta: "[...]canta en espíritu el canto nuevo. Cántalo en el camino seguro, como cantan los viajeros; canta sobre todo en la noche; en su derredor, todo despierta el miedo: el menor ruido y aun el silencio que abrumba porque provoca temor. Incluso los que temen a los bandoleros, se unen para cantar. [...] canten los cantos de amor de su patria, aquellos viejos cantos del hombre carnal, que ya nadie canta. Nuevo es el camino, nuevo el viajero y nuevo el canto".

La calle, el foro, los baños, la taberna, los lugares de trabajo, son los espacios en los que transcurre la vida, preponderantemente entre hombres, ya que la mujer está circunscrita al ámbito de la casa, de las tareas domésticas y de algunas menores de tipo artesanal o agrícola.

En síntesis, se puede afirmar que la Iglesia de los primeros siglos cristianos, durante el bajo imperio, rechazó la música y la danza que practicaban las personas consideradas de mal vivir, en fiestas, en tabernas y sobre todo en el teatro. San Agustín en sus Confesiones reconocía su gusto por el teatro, al que de joven había sido asiduo concurrente; señalaba que si la ciudad fuera cristiana estos espectáculos desaparecerían. La radical aseveración debe ser entendida en su contexto histórico y no cabe imputarle al santo prejuicios estéticos. Decía el Obispo de Hipona: "Los teatros se llenan con la gente que viene en masa a nuestras iglesias. ¿Acaso no buscan a menudo en las iglesias lo que desean encontrar en los teatros?".

Conforme la influencia del paganismo helénico fue menguando en el mundo cristiano, la música y danza de sus espectáculos, tabernas y ceremonias fueron también desapareciendo; no obstante, es válido suponer que alguna de estas prácticas se mantuvo en forma marginal; ciertas festividades y costumbres arraigadas en los sectores populares europeos a lo largo de los siglos, como es el caso de las fiestas de carnavales tan frecuentes en Europa, manifiestan indudable origen pagano. Huelga decir que muchas de estas fiestas, al mantenerse tan poderosamente arraigadas en la cultura popular del medioevo, fueron también trasplantadas a América. (N.E.)