

libro investigación **ensayo** crónica crítica

**Lauro Ayestarán**

# **Consideraciones sobre la música griega**

en: Óscar Secco Ellauri y otros: *La cultura griega*, Ed. SODRE,  
Montevideo, Uruguay, 1956, pp. 57-71.

## Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención con-

traria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a: [consulta@cdm.gub.uy](mailto:consulta@cdm.gub.uy)

## CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán  
[www.cdm.gub.uy](http://www.cdm.gub.uy)

correo electrónico: [info@cdm.gub.uy](mailto:info@cdm.gub.uy)

# Consideraciones Sobre la Música Griega

Por el profesor

LAURO AYESTARAN

## 1. — Las fuentes sonoras de la música griega

Para penetrar y descifrar el mundo de la música griega del siglo de Pericles hay que despojarse de dos criterios modernos del arte sonoro o, mejor dicho, rectificarlos un tanto: la función social de la música actual y el valor que hoy posee la notación musical.

Para nosotros, la música es un fenómeno especial, esporádico; a una hora determinada del día vamos a una sala de conciertos a escuchar una audición o encendemos el receptor de radio para oír un programa musical que nos interesa. Vamos en busca de la música y a veces nos cuesta tiempo y dinero hallarla; el resto del día estamos envueltos en un caos de sonidos desorganizados, de ruidos. Incluso ese receptor de radio vibrando como un “bajo continuo” a todas horas del día en nuestro hogar, sin razón funcional, es un ruido más del ambiente familiar.

En cambio, para el hombre griego del siglo V antes de Cristo, la música era un fenómeno natural y espontáneo que le acompañaba en la casa, en la vía pública; en el ágora, en el templo, en sus horas de trabajo, en sus horas de tristeza y, desde luego, en sus horas de placer. Esa música, directamente funcional, era una proyección de su desplazamiento por la vida; le acompañaba desde su cuna hasta su sepultura — y más allá, según su mitología — y se reflejaba hasta en su lenguaje, sobre todo en el lenguaje poético, de tanta plasticidad rítmica, y le permitía subrayar por medio de onomatopeyas el valor expresivo del texto literario, esa rítmica parlante de la poesía que se conserva en el griego y en el latín clásicos y que comienza a desaparecer en el bajo latín y en las lenguas romances que engendraron las lenguas vivientes actuales. Cuando Homero habla en la “Odisea” del pesado martillo con que Vulcano golpeaba en la fragua, su verso reproduce rítmicamente el repiqueteo del instrumento de trabajo conducido por hábil mano.

## SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA

En segundo término, decíamos, hay que despojarse del criterio actual que se tiene con respecto a la notación sonora. En nuestros días, el compositor especula sobre el papel pautado; compone con signos de notación y luego entrega su manuscrito al intérprete — pianista, orquesta, etc. —, para que éste lo divulgue. Además, el hecho de existir un “intérprete” quiere decir que el documento no es lo suficientemente claro y es necesario que entre él y el público al cual va dirigido, se interponga un traductor. En los antiguos tiempos de la Grecia, el hombre componía sobre las grandes fórmulas conocidas y escribía a posteriori lo que le interesaba conservar o recordar. En cierto modo procedía como el creador anónimo en el campo folklórico (que crea por variación o deformación breve de las grandes formas colectivas de una danza o de una canción ya existentes), las notaciones de los griegos vendrían a ser las pautaciones a posteriori fijadas en el papel por los folklorólogos que terminan un trabajo de recolección y dan a conocer sus resultados. Los griegos notaban, pues, a posteriori sus creaciones musicales en notación alfabética; las mismas letras de su alfabeto les servían de clave para su notación musical; colocadas encima del texto literario ya en su posición natural, ya invertidas, etc., les servían de notas o altitudes. Las duraciones y su articulación rítmica, estaba sugerido por el ritmo anapesto, dáctilo, tribráqueo, etc. de su texto literario y reflejado sobre convenciones ideográficas que se pueden consultar en cualquier manual sobre música griega.

De estas notaciones quedaron 15 fragmentos que constituyen la fuente viviente de la música helénica antigua. Pero antes de hacer su comentario conviene meditar brevemente sobre el valor de las mismas.

El hombre moderno ha descifrado con bastante claridad el sentido social y religioso de la música en la antigüedad; conoce y hasta puede practicar instrumentos prehistóricos; especula con bastante certeza sobre escalas y sistemas precristianos. Pero ignora cómo era que se montaba todo ese mundo de posibilidades para dar en la flor de una melodía. Si conserváramos tan sólo la paleta del Greco, ¿podríamos saber cómo era su atormentado mundo pictórico?

La historia de la música es, desdichadamente por ahora, la historia de la notación musical. Y como la notación musical tiene en la vida del pensamiento musical una muy corta antigüedad, esa historia apenas se remonta a unos dos mil quinientos años atrás, tiempo relativamente breve en una evolución ancha y profunda de la cultura del hombre sobre la faz de la tierra. Por otro lado, de esos 2.500 años hay un período — el mayor — que abarca unos 1.800 años en el cual los sistemas de representación gráfica del fenómeno sonoro — notaciones alfabética y neumática — tiene que ser traducidas con graves pérdidas a la notación actual que a lo sumo tiene unos 600 o 700 años de existencia. Y aquí sí que traducir es traicionar: la traducción del sistema alfabético de los griegos ha sido realizada con apreciables diferencias por los más eminentes

musicólogos en los últimos cien años, a partir de Bellermann. De donde se deduce que si nos remontamos a mil años atrás, estaremos trabajando con "sombras de sombras". Conviene recordar que la historia de la literatura trabaja con una masa de 3.000 años, en tanto que la historia de la música con una masa de 700 apenas; y eso que la música en la edad precristiana tuvo acaso más importancia que la literatura, como hecho social.

Quedan, no obstante, para nuestra fortuna, algunos fragmentos de un valor inconmensurable. Y entre ese grupo de documentos, los que corresponden a la música griega constituyen el más alto orgullo del musicólogo actual. Un orgullo no exento de un toque deprimente, porque apenas alcanzan a **quince** fragmentos que van desde el siglo V antes de Cristo al siglo III después de Cristo. Quince fragmentos que representan 700 años de música.

Para desilusionar a quienes creyeron haber restituido el aire de la música helénica con esos quince fragmentos, debe plantearse la siguiente hipótesis: si sucumbiera la civilización actual y dentro de dos mil años se hallaran quince fragmentos de autores anónimos del 1300 al 1900 de nuestra era, ¿podría el hombre del año 4000 darse cabal idea de lo que fue la música de ese período que iluminaron las obras de Palestrina, Bach, Beethoven o Debussy?

Y con estas, a nuestro entender prudentes aclaraciones, vamos a penetrar en las fuentes sonoras de la música griega; en esos quince fragmentos que se han salvado y que se suceden cronológicamente en este orden:

1º) Un fragmento coral de la tragedia "Orestes" de Eurípides, que data del año 408 (A. C.). Se halla en un papiro fragmentado existente en la biblioteca del archiduque de Reiner en Viena. Es el primer "estásimo" de la tragedia, cuyo texto literario se debe a Eurípides. Se supone que el papiro data del año 100 antes de Cristo y que es copia de un documento anterior. Es el único fragmento que puede darnos idea de lo que fue la música dramática; se halla en modo mixolidio y responde al sistema enarmónico que practicaban los griegos, muy distinto, por cierto, al de la enarmonía moderna.

2º) Un papiro muy corto e incompleto que se conserva en el Museo de El Cairo. Es, posiblemente, de la misma época del de la tragedia de Eurípides y pertenece a una obra dramática desconocida.

3º) y 4º) Dos himnos a Apolo hallados en los muros de la tesorería ateniense del oráculo de Delfos, en el año 1893. Un grupo de arqueólogos franceses halló en ese año estos dos espléndidos himnos que acaso son los más importantes de todo el repertorio helénico que se conserva. En el mismo lugar se encontró una inscripción que aclara perfectamente su procedencia y que dice así: "Resolución de la ciudad de Delfos: puesto que el compositor ateniense Kleochares, hijo de Nion, ha escrito para nuestro dios Apolo un himno prosódico para ser cantado por el coro de

mancebos en las festividades de sacrificio, el consejo de la ciudad ha resuelto que el director municipal del coro estudie estos cantos y los ejecute todos los años. Y a fin de demostrar cómo honra la ciudad a aquellos que escriben algo digno del dios, Kleochares será alabado por su devoción a la ciudad y será coronado con la guirnalda de laurel, como es costumbre en Delfos. También será honrado huésped de la ciudad y él y sus descendientes tendrán el honor de presidir el oráculo y la corte de justicia y gozarán de privilegios especiales como el de asilo, completa exención de impuestos y otros derechos debidos a los huéspedes y benefactores de la ciudad". Este himno, llamado la "Pagana de Kleochares" se halló junto con otro muy fragmentado. Su hallazgo provocó una verdadera revolución en la transcripción de la notación alfabética colaborando en ella Teodoro Reinach y Gabriel Fauré. Explica, además, la importancia que se daba en Grecia a la creación musical y la alta jerarquía que se concedía a los compositores.

5º) El Skolion de Seikilos. Fue hallado por el sabio inglés Ramsay en 1883, en las cercanías de la ciudad de Tralles, en el Asia Menor, esculpido en una columna de mármol que obraba de lápida de un sepulcro. Es una canción anacreóntica de Seikilos, de origen siciliano, tallada en la tumba de su esposa Euterpe. El texto literario dice así: "Mientras vivas, vive alegremente; no te preocupes demasiado, no trabajes mucho porque la vida es corta y la muerte te alcanzará pronto". La melodía tiene una vaga relación con arcaicas melodías populares hispánicas.

6º), 7º), 8º) y 9º) Son fragmentos de papiros que se hallan en el Museo de Berlín y en uno de ellos, el más completo, se relata en forma de una canción, el suicidio de Ajax.

10º), 11), 12º) y 13º) Son los dos magníficos Himnos a la Musa, el Himno al Sol y el Himno a Némesis que publicó — sin transcribirlos — Vicente Galilei en su famoso libro "Dialogo della musica antica et della moderna" publicado en Florencia en 1581. Estos papiros, de origen bizantino datan del año 170 después de Cristo y el último de ellos fue atribuido a Mesómedes de Creta.

14º) y 15º) Un himno cristiano hallado en Oxyrhynchos, al norte del Egipto y una suerte de estudio para la técnica de la cítara hallado por Bellermann en 1841. Obsérvese que estos dos últimos son de nuestra era.

He aquí, pues, la fuente sonora de la música griega en la que bebe el hombre de la edad contemporánea: un collar de 15 piedras eslabonadas entre extensos puntos suspensivos que refulgen en la noche casi impenetrable de la música antigua.

## 2. — La lírica musical de los griegos

La música griega — habíamos dicho — penetraba en todas las acciones del hombre, privadas o públicas; era un fenómeno natural y espon-

## CICLO DE CULTURA GRIEGA

táneo que le acompañaba en el hogar, en la vía pública, en el ágora, en el templo, en sus horas de trabajo, en sus horas de tristeza y en sus horas de alegría.

Sin embargo, ese mundo tan rico y variado de posibilidades, estaba férreamente organizado; lejos de caer en la divagación superflua, en el ensueño incoherente, en ese fondo sonoro que no estorba pero que tampoco es substancia funcional, los griegos sustentaban éticamente su edificio sonoro sobre la base de grandes cultos religiosos y estéticamente sobre el principio de los nomoi o fórmulas de canto.

La música griega giraba en torno de dos grandes cultos religiosos: el de Apolo y el de Dionysos. Al primero, dios de la serenidad, de las bellas proporciones, de la sabiduría, pertenecía el ciclo de los grandes cantos líricos. Dionysos era el dios de las fuerzas desatadas, de la ira, de la locura, de la embriaguez — no sólo de la que produce el alcohol sino de la que se obtiene por falta de contralores psíquicos, de los que hoy llamaríamos “frenos inhibitorios” — y a él pertenecía el ciclo del ditirambo que va a organizar el acto estético más trascendente de toda la antigüedad: la tragedia.

Esto en cuanto a la organización religiosa de la música griega. Pero había otra organización estética, de formas de composición y ésta se basaba técnicamente en el nomos — plural: nomoi — que consistía en algo así como la semilla melódica de todo el cancionero. El nomos no era un canto sino una serie de condiciones melódicas y rítmicas que debían tener todas las melodías de un grupo. Pensemos en el Folklore, en nuestro folklore musical rioplatense y nos daremos una cabal idea de los nomoi griegos y por otro lado lo que eran las especies líricas como los peanes, los trenos, etc.

Nomos es casi equivalente a cancionero. Si nosotros tenemos un cancionero antiguo colonial con la cuarta aumentada, los griegos tenían nomoi arcaicos basados sobre un sistema de cuatro modos diatónicos que llamaban dórico, frigio, lidio y mixolidio. Si nosotros tenemos un sistema de articulaciones de pies binarios, ternarios, etc., los griegos poseían nomos con articulación dáctila, anapéstica, tribráquea, etc.

Esto en cuanto a los nomoi o condiciones generales de un cancionero griego, pero así como nosotros tenemos nuestras especies líricas: estilos, cifras, etc., los griegos poseían los peanes, los trenos, los cantos de trabajo y de labranza, por ejemplo; esto es, variantes conceptuales de una base técnica idéntica.

Los nomoi, eran, pues, sistemas, semillas, y como tales no eran invención de una persona — de ahí el respeto sagrado que por ellos tenían y pensaban que si se los reformaba, tambaleaba todo el edificio de la sociedad — en tanto que los peanes, equivalentes a nuestras especies líricas, podían en casos concretos tener un autor determinado. De la misma manera que aunque no sabemos quién creó el Estilo, conocemos

## SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA

el autor de un estilo determinado, también un determinado peán podía ser obra personal, individualizada, de un hombre del siglo de Pericles.

Y entre las formas líricas más socializadas en el siglo V, se hallaban tres: los peanes, los trenos y los cantos de trabajo.

Los peanes eran cantos de júbilo, dedicados especialmente a Apolo; se acompañaban con la lira y servían para pedir o agradecer un favor a este dios; se entonaban antes de los combates para pedir el triunfo de las huestes, al final de las fiestas religiosas deportivas — los grandes juegos sagrados de base musical esencialmente lírica —, junto con los epinicios, en los banquetes, en todo momento supuestamente venturoso. Vamos a escuchar tres ejemplos de peanes.

El primero es un documento de dudosa autenticidad al cual no nos hemos referido en la anterior enumeración de las fuentes sonoras de los griegos. De todas maneras es muy sugestivo: en 1640 el jesuita Atanasius Kircher publicó en Roma su libro "Musurgia Universalis" y en él transcribió la música de la primera Oda Pítica de Píndaro. Como no indicó la procedencia de la misma se la considera apócrifa:

(Grabación)

A continuación van a escucharse los dos Himnos a Apolo hallados en 1893 esculpidos en los muros de la tesorería ateniense del oráculo de Delfos. Tiene una potente gravedad el primero.

(Grabación)

Junto a los peanes hallábanse los trenos, de carácter fúnebre, que se acompañaban con el aulos y servían para ahuyentar a los espíritus malignos y devolver el alma al cuerpo. Cuando una persona moría de muerte natural, en el lecho, entraba entonces el trenodista para cumplir con su sagrada misión. Los griegos habían observado que hay un período de penumbra entre la vida y la muerte en que no hay constatación del momento exacto del deceso; en ese período entonaban el treno y como en algunos casos el paciente volvía a la vida, aseguraban que era por efecto de este canto. Según la mitología griega cuando una persona moría los espíritus malignos se apoderaban de su alma para conducirla a los infiernos y el treno tenía por efecto sobrenatural ahuyentarlos. Obsérvese la ligera socarronería que suponía este acto: el treno tenía eficacia, según ellos, cuando se moría de muerte natural; los que fallecían de muerte violenta no tenían el socorro del treno, acaso, también, porque sus posibilidades de resurrección eran menores. En la "Ilíada", cuando muere Héctor, entonan un treno Hécuba, Andrómaca y Helena, pero Héctor no retorna a la vida; en cambio, en "Los Persas" de Esquilo, cuando Darío fallece, el coro de Fideles canta un treno y el rey se levanta del lecho y comienza otra vez a departir con ellas.

En tercer término, decíamos, se hallaban los cantos de trabajo que servían para acordar o ritmar los movimientos de los labradores, de los remeros, etc., durante las faenas. Cantos estrictamente funcionales que servían para sincronizar los movimientos, pero que transformaban el

## CICLO DE CULTURA GRIEGA

esfuerzo en un bello ejercicio. Este tipo de cantos subsiste hoy; los más hermosos “negro spirituals” nacieron justamente en los algodoneos del sur de los Estados Unidos durante la cosecha.

Pero la variedad de fórmulas de canto era muy ponderable: cada acto de la vida del hombre griego estaba acompañado de la melodía pertinente y muchas veces de su danza equivalente. Recordemos en último término los Himeneos o cantos de la mañana de la boda, las canciones de cuna, las canciones de rueca o de hilar, los “linos” para lamentar un hecho triste, el “kommos” o melodía báquica. Cada oficio tenía su melodía sindical: zapateros, aguateros, bañistas, hilaban el canto de trabajo mientras cumplían sus faenas y Atenas toda — como en las culturas primitivas hoy supervivientes — era una gran caja sonora, donde la música penetraba por las calles y las casas para organizar el mundo ciudadano.

### 3. — La dramática musical de los griegos

La vida musical griega alcanza su más alta sublimación estética y ética en la tragedia. Pero vamos a estudiar la tragedia desde el punto de vista musical ya que desde este ángulo posee dos vastas resonancias: una en la época, como espectáculo artístico, acaso el más excelso de la antigüedad; otro en los tiempos futuros, en nuestra edad moderna, ya que la tragedia es la que provoca el nacimiento de un gran género aún en vigencia: la ópera.

La palabra tragedia viene de la raíz “tragoi”, esto es, cabra, el animal del sacrificio del primitivo culto a Dionysos, de donde en el culto dionisiaco hay que buscar la semilla de la tragedia.

Se ha descrito en una evolución muy clara — no sé hasta qué punto verdadera — todo el tránsito del ditirambo dionisiaco a la tragedia del siglo IV. Según esta evolución ya en el siglo VIII el ditirambo era un coro circular de 50 bailarines y cantores que se reunían en torno del altar de Dionysos para tributarle homenaje durante la vendimia. El coro ditirámico, mezcla de poesía, música instrumental y vocal y danza, tenía como base un concepto que compartían todas las grandes culturas asiáticas de la edad precrisiana: la unión de todas las expresiones artísticas en una sola unidad religiosa y estética. Es curioso leer en el “Yo-ki” o “Memorial de la Música” de la China arcaica, el nacimiento de un tipo de espectáculo similar; dice así: “En la alegría el hombre pronuncia algunas palabras. Estas palabras no bastan, las prolonga. Las palabras prolongadas no bastan, las modula. Las palabras moduladas no bastan, aún sin que él se perciba, sus manos hacen algunos gestos y sus pies brincan”.

Creer que el drama musical nace en Grecia es ignorar el desarrollo de las grandes culturas asiáticas. Sin desmedro para la grandeza de la tragedia griega, el drama musical no nace en Grecia; es una gran idea común de todas las culturas precrisianas. Lo que aporta Grecia es un

## SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA

lento desprendimiento de la función sagrada del drama hacia un terreno puramente artístico.

Pero retornemos en la misma época al camino de Grecia. En su origen el ditirambo no tuvo otra misión que intervenir en el culto a Dionysos, dedicado a adorar al dios en forma de lirismo religioso y luego, por extensión, llegó a utilizarse en las alabanzas a dioses y héroes mitológicos. En ese momento nacieron los coros heroicos y cuando en vez del ternero o el toro del sacrificio, se utilizó la cabra, llamada "tragoi", va a surgir la "tragoidia" o sacrificio de este animal, que nosotros traducimos como tragedia. Su evolución está explicada en las más elementales noticias: las ceremonias del culto eran muy limitadas; las fiestas se realizaban cuatro veces al año frente al templo del dios; un individuo del coro aparecía vestido de Dionysos en el vestíbulo del templo y en breves palabras exhortaba a los danzantes para que iniciaran el canto, "del carácter orgiástico de esta ceremonia podemos deducir que un integrante del coro, más ebrio que sus compañeros, pudo separarse del resto y comenzar a dialogar o recitar; a este espectáculo con corifeos solistas y coros, se le adjuntaría luego un argumento, una acción escénica, y la tragedia había nacido".

Conocemos perfectamente las descripciones del teatro griego, la altísima función moralizadora que perseguían a través de la "catharsis" o experiencia depuradora ante la vista de la vida de los héroes y los dioses, conocemos además los magníficos textos literarios de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero nos falta una serie de imponderables de cómo se montaba la máquina de la tragedia para poder deducir uno de los problemas más apasionantes: si los actores hablaban o cantaban. Se sabe a ciencia cierta desde el punto de vista musical, y de acuerdo con las más recientes investigaciones, lo siguiente: 1º) que el coro, desde luego, cantaba, danzaba y se acompañaba con instrumentos; queda, incluso, la notación del segundo estásimo de la tragedia "Orestes" de Eurípides, en papiro del año 100 antes de Cristo, con su correspondiente notación musical; 2º) que existía un canto alternado entre actores y coro, llamado "Kommos", en forma responsorial; 3º) que en determinados momentos el actor se apoyaba sobre un fondo sonoro de liras y aulos para realizar lo que se llamaba el "paracátalogo", suerte de recitado rítmico sobre un fondo orquestal, algo así como una prefiguración remota de la música incidental o el melólogo unipersonal.

En las más tímidas suposiciones, la música intervendría en la mitad por lo menos de la representación. Empero, los humanistas del Renacimiento, especialmente Vicente Galilei en su "Diálogo della musica antica et della moderna" de 1581, sostenían que **toda** la tragedia era un acto musical; que los actores no decían los textos literarios sino que los articulaban con duraciones y altitudes determinadas configurando una suerte de recitativo parlante más próximo a la palabra cantada que a la palabra hablada. Y en su cálido afán por reconstruir el más grande acto de

## CICLO DE CULTURA GRIEGA

arte de la antigüedad, la tragedia, dieron por equivocación quizás en un nuevo género: la ópera. Una admirable obsesión por reconstruir la antigua tragedia, presidió las más notables innovaciones del género y si se medita un poco sobre la historia de la ópera, se verá que los intentos más memorables dentro de esta forma — Gluck en el siglo XVIII, el drama musical en el siglo XIX — fueron retornos deliberados hacia la idea de los florentinos del Renacimiento; la ópera es tanto más grande cuanto menos quiere ser ópera y sí unidad augusta de todas las artes en el impulso trágico, a la manera griega.

### 4. — Las danzas y los instrumentos de los griegos

La danza como acto social en toda la antigüedad y aún hoy en las grandes culturas no europeas, supone un refinamiento muy difícil de comprender para el hombre moderno dentro de la cultura occidental. En los tiempos actuales la danza está unificada, groseramente unificada; el hombre moderno posee un número de danzas que apenas pasa de la media docena y que se van sustituyendo por otras equivalentes en un lapso no mayor de 20 o 30 años. Niños, hombres maduros, alegres o preocupados, pobres o ricos, disponen todos de las mismas danzas. Para entender la enorme gama de posibilidades coreográficas de las altas civilizaciones precristianas y aún del cristianismo del primer milenio de nuestra era — y especialmente la de los griegos del siglo de Pericles — hay que pensar en cinco supuestos: 1º) el estado anímico de la persona que va a bailar; 2º) la localidad donde se baila (no ya la región, sino la ciudad, la villa); 3º) la edad; 4º) el sexo y 5º) la condición social. Por otro lado, la danza moderna como acto social — no el ballet artístico, desde luego — es el movimiento de la mitad inferior del cuerpo. En Grecia es el movimiento de todo él, incluso sus manos, sus dedos, que tienen clave expresiva: la kironomia o lenguaje rítmico de la mano, recibida del Egipto.

Pero volvamos sobre los cinco supuestos de la danza griega, el primero de los cuales, habíamos dicho, se refería al estado anímico del bailarín; esto era fundamental; no podía ser que el ejercicio coreográfico fuera independiente de la función expresiva; así, se practicaba la “emmeileia” o danza trágica, la “cordace” o danza cómica, los “gingros” en los momentos de melancolía.

En segundo término, decíamos, la danza variaba según la localidad; los lacedemonios tenían su “bibasis” como danza local y aún dentro de cada ciudad o villa pequeña existía la danza lugareña; los espartanos se distinguían por sus danzas “pírricas” o militares que ejecutaban vestidos de escarlata y completamente armados.

En tercer y cuarto término dependía la danza de la edad del bailarín y de su sexo respectivamente; así, se hallaba la “eclactisma” o danza de las mujeres solas, las “gymnopedias” o danza de los efebos, las “parthe-

## SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA

nias” o danza de las doncellas. En último término, la danza dependía de la condición social del intérprete: el ilota tenía su repertorio totalmente diferenciado; dentro de las clases atenienses cada oficio, por ejemplo, como en las corporaciones medievales posteriores, tenía su danza sindical que lo caracterizaba: danzas de sastres, de zapateros, de mercaderes, de aguateros, etc.

Esta riqueza coreográfica se acompañaba con un grupo de instrumentos muy sencillos que acaso no estaban en relación de calidad y variedad con la maravilla de sus danzas, de sus cantos líricos, de sus expresiones dramáticas, de su arquitectura, de su escultura, de su arte todo. Sin embargo, hay que hacer una prudente observación previa: se dice que los instrumentos griegos no fueron oriundos de la Doria sino importados del Egipto y del Asia Menor; en realidad, la etnología musical moderna cree que lo que importa es observar si un pueblo al recibir instrumentos de otro, lo transforma o readapta — como siempre ocurre — y lo socializa. Y esto fue lo que hizo Grecia con la cítara del Asia Menor que la fue conduciendo por sucesivas transformaciones hasta la lira. Ahora que la cítara, al engendrar la lira, no murió sino que siguió viviendo una potente vida organológica al lado de su descendiente directo, de la misma manera que la guitarra española engendró en América, entre otros, el charango, pero siguió viviendo hasta la actualidad junto a él, con potente vida. Y con los instrumentos de lengüeta doble que venían del Asia más remota, Grecia hizo otro tanto hasta dar con el aulos.

La serie de cordófonos griegos estaba representada, pues, por el arpa angular — luego, arqueada — proveniente del Egipto, por la cítara que venía del Asia Menor bajo la forma del “magadis”, y por la lira que fue una readaptación griega de este último y en tal sentido una creación helénica. Sobre ella — la lira — vamos a extendernos un tanto.

Homero y Hesíodo se refieren frecuentemente al “forminx” y a la “khitara”; sin embargo, el forminx tenía la forma de una lira aunque no llevaba este nombre, y el nombre de lira venía de la Tracia; los poetas y cantores de Tesalia y Tracia usaban liras de cuatro cuerdas. Antes del primer año de la 35ª olimpiada — en el 654 antes de Cristo — fue la lira la única aceptada en los concursos de canto de los juegos públicos. Usábase todavía esta lira de cuatro cuerdas en Grecia en el momento

## CÍCLO DE CULTURA GRIEGA

en que Terpandro alcanzó su apogeo. Se dice que él le agregó más cuerdas hasta llegar a siete. En realidad, en el transcurso de cinco siglos la lira griega tuvo de tres hasta doce cuerdas; lo más usual era que poseyeran de cuatro a siete. La descripción que nos hace Curt Sachs — que fue quien demostró que la afinación acostumbrada era pentatónica — dice así: el cuerpo era un caparazón de tortuga o escudilla de madera ahuecada, colocada de canto y cubierta por un trozo de cuero a manera de tabla armónica. Dos cuernos de animal o brazos de madera sobresalían del cuenco y soportaban la barra travesera horizontal. Las cuerdas, aseguradas en la parte inferior del cuenco y alejadas de la tabla armónica por un puente, estaban sujetas a la barra travesera. Las cuerdas eran de cáñamo y de distinto diámetro; en la barra travesera había un tornillo que estiraba las cuerdas subiendo su afinación y transportaba toda la encordadura hacia un tono inferior o superior. La lira más común se tañía con un plectro de asta de buey que accionaba la mano derecha en forma de continuado rasgueo pasando por **todas las cuerdas**; la mano izquierda, abierta en abanico, pisaba las cuerdas que no debían sonar. Sin embargo, éste no era el único sistema de tañido y los había tan complicados como aquellos que permitían obtener varias notas de una misma cuerda con un sistema que recuerda el pedal de doble movimiento del arpa diatónica actual. “Como atributo de Apolo, la lira expresaba el aspecto apolíneo del alma y la vida griegas, la prudente moderación, el control armonioso, mientras los tubos el lado dionisíaco de embriaguez y de éxtasis”.

Los aerófonos típicamente griegos eran los auloi, parecidos al óboe actual, instrumento de lengüeta doble que podía tener uno (el aulos simple) o dos tubos (el aulos doble o diaulos). Los tubos que aparecen en los relieves y en los vasos griegos no son flautas sino óboes dobles de forma oriental, cuyo sonido podía ser tan agudo y excitante — subraya Sachs — como el de sus afines, las gaitas, en los modernos regimientos escoceses. La potencia requerida para soplar uno de esos tubos era tal que muchas pinturas y relieves de la época muestran al tañedor usando una cinta de cuero, especie de carrillera, que pasaba sobre la boca y se ataba en la parte posterior de la cabeza. En la parte correspondiente a la boca del ejecutante — agrega el mismo autor — la banda de cuero tenía dos orificios que permitían solamente el paso de los tubos. Esta carrillera daba una presión regular a las mejillas, que actuaban como fuelles, como en el caso de los sopladores de vidrio. Esto era para el aulos doble; el simple muchas veces era accionado delicadamente como el óboe actual.

Junto a los auloi hallamos las siringas o flautas pánicas con diez o doce tubos de mayor a menor — o alternados — que se soplaban de refilón, idénticas a las que aún hoy se practican con gran profusión en todo el mundo y especialmente en la costa del Pacífico en nuestra Amé-

## SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA

rica, adoptando nombres como antaras, sikus, rondador, etc. Pero la siringa griega no era instrumento culto que servía como el aulos a los fines estéticos o experimentales.

La educación griega contenía dos años de estudio de la cítara, la lira o el aulos; ello constituía las dos grandes escuelas instrumentales: la citarística y la aulética. Cuando la cítara acompañaba la voz, su estudio formaba la citarodia; y en la aulética, cuando el aulos servía para apoyar o dar el tono a la declamación, pasaba a llamarse aulodia.

Sin embargo, el arte instrumental estaba siempre al servicio de la voz cantada o recitada; no hay demostración fehaciente de que los griegos hubieran logrado obtener un desprendimiento de la virtuosidad instrumental y la creación de un estilo esencialmente instrumentalista; por ello, quizás, los instrumentos fueron — frente al canto lírico, a la admirable teoría, a las danzas, a la música dramática — lo menos trascendente de la cultura helénica.

### 5. — La música griega y su proyección en la música contemporánea

Al llegar el siglo II antes de Cristo, la música griega comienza a declinar lentamente y desaparece como fuerza cultural, al comienzo de nuestra era. Sin embargo, su sombra tutelar se extiende largamente, como en otros avatares, y llega, por una razón o por otra, hasta nuestros días: ya por su estética, ya por sus criterios formales, ya por la técnica de su sistema escalístico. Vamos a referirnos, pues, a estas tres proyecciones de la música griega sobre las edades futuras.

En cuanto a la estética musical, los griegos habían logrado concretar y sistematizar dos grandes criterios: el criterio físico-matemático y el criterio hedonístico; la música como fuente de especulaciones matemáticas y la música como fuente de placer acústico. El primero se hallaba apoyado en las teorías de Pitágoras de Samos que había vivido alrededor del año 490 antes de Cristo. No se conocen escritos originales de Pitágoras; al igual que de Sócrates, sus discípulos organizaron su doctrina que se basaba esquemáticamente en esta idea: los sonidos organizados en la música se suceden en estrecha relación numérica — tres medios para el intervalo de quinta; cuatro tercios para la cuarta, etc. — y guardan, por lo tanto, una armoniosa relación matemática; luego, el placer que nos produce una bella composición radica en esa relación, en ese número; el número es, pues, fuente de placer estético, principio, por lo menos, y muchas veces fin, del mismo.

Este criterio pitagórico va a tener dos consecuencias opuestas; en la alta Edad Media va a llegar, por empequeñecimiento, a los límites de la aberración en aquella peregrina teoría que sostenía que el número lo era todo en la música y que la disquisición matemática sobre la música era lo que convenía a los espíritus cultivados, en tanto que la práctica de la música, su composición, ejecución o audición, era indigna e inferior;

llegaba, incluso, a sostener que un sordo de nacimiento podía llegar a ser un alto compositor si se lo proponía matemáticamente.

La otra consecuencia, por cierto muy favorable, de las ideas pitagóricas, acaso la más admirable sublimación, la va a dar Leibnitz quien aporta a nuestro entender, mediante una pequeña rectificación del criterio de Pitágoras, una de las más fascinantes definiciones del arte sonoro: "La música es un admirable cálculo secreto que hace el alma sin saberlo".

Junto a este concepto pitagórico, nos hallamos con el criterio naturalista de Aristógeno de Tarento que floreció al comienzo del reinado de Alejandro hacia el año 360 antes de Cristo. Aristógeno fue discípulo de Aristóteles y dos siglos después de Pitágoras expresó sus dudas sobre la doctrina pitagórica. Aristógeno sostiene los fueros del oído y deriva lentamente hacia una concepción hedonista de que el placer que nos provoca la música, está regulado por el órgano del sentido.

Aristógeno cree ante todo en el sonido y no trepida en incorporar las otras relaciones de intervalos tenidas por disonantes: la tercera y la sexta; cree, además, que la música no se puede reducir a una recreación científica sobre reglas, sino que debe actuar al servicio de expresiones y sensaciones; es, hasta en cierto modo, un romántico.

Sin embargo, las teorías físico-matemáticas de Pitágoras dominaron hasta hace casi doscientos años y vuelven a ponerse otra vez en vigencia en los tiempos actuales. Un solo documento voy a leer que acaso cause extrañeza: a fines del siglo XVIII, el P. Antonio Eximeno publica su famoso tratado "Del origen y reglas de la música con la historia de su progreso, decadencia y restauración"; en el prólogo de la edición española fechada en Madrid en 1796, el autor dice estas asombrosas palabras: "Un conjunto de circunstancias, de que no puedo instruir al lector sin escribir un dilatado discurso, me hicieron quatro años ha dar una mirada a la Música, cuyo estudio creí deberme ser muy fácil por hallarme bastante instruído en los principios de las Matemáticas, de donde comunmente se cree derivase la Música".

Quiere decir que en el siglo XVIII, lo común era que los hombres cultos pensaran que la música provenía de las matemáticas y entonces él, Eximeno, venía a escribir un extenso libro para destruir tan difundida teoría.

Los criterios formales de la música griega, habíamos dicho, tuvieron también repercusión sobre las edades futuras, especialmente, durante el Renacimiento; al referirnos en nuestra penúltima disertación a la tragedia, subrayamos su importancia en la creación de un nuevo género de la música moderna: la ópera. La ópera es una forma, dijimos, que nace casi por equivocación; lo que buscaban los florentinos del Renacimiento en la Camerata del Conde de Vernio presidida por Vicente Galilei, era la restauración de la antigua tragedia; la ópera es tanto más grande cuanto hace por retornar a su cauce de drama musical: Gluck en el siglo XVIII, Wagner en el XIX.

Por último, vamos a referirnos a la importancia del sistema modal griego en la música contemporánea.

La música griega nos llega por dos caminos hasta los tiempos actuales: uno, por la secuencia natural; otro, por el retorno deliberado hacia los antiguos modos helénicos, que se produce a fines del siglo XIX.

La secuencia natural de la cultura occidental es bastante clara: cuando declina la civilización griega, el cristianismo recoge entera toda su teoría musical; los ocho primeros modos griegos se perpetúan exactamente en los ocho modos gregorianos; hay solamente una diferencia de nomenclatura provocada por un error del teórico Casiodoro en el siglo V, quien creyó que el modo dórico comenzaba una nota más abajo en la escala y que los modos se sucedían en orden ascendente cuando en realidad lo hacían en forma descendente. Pero esto es un problema de denominaciones; la substancia musical es la misma; si quisiéramos darnos una idea de cómo sonaba la música griega antigua, todo el arte gregoriano, apoyado sobre su mismo sistema modal, puede darnos una idea aproximada. A fines de la Edad Media dos de aquellos ocho modos se transforman con pequeñas variantes en la "sensible", en nuestros modos mayor y menor. Por último, a fines del pasado siglo, el sistema mayor-menor que había servido de base a toda la música culta por espacio de 500 años en el área occidental, se resquebraja y casi podríamos decir que en la actualidad tiende a desaparecer ya sea por la hipertrofia del cromatismo que conduce a la subdivisión del semitono, ya sea por el empleo simultáneo de dos o más tonalidades que conduce a la presencia de los doce tonos conjuntamente, en la llamada dodecafonía.

Y en ese proceso de descomposición del sistema mayor-menor, interviene en forma activa el retorno deliberado de los compositores del siglo XIX hacia los antiguos modos griegos. Agotadas casi todas las posibilidades del sistema mayor-menor, los compositores comienzan a mirar hacia las escalas orientales vivientes, por un lado — "Scheherazade" de Rimsky, el "Cuarteto" de Ravel — y al sistema escalístico griego, por otro; en este último sentido, obtienen los compositores un refrescamiento modal con el empleo de los antiguos modos helénicos. Berlioz emplea a menudo las escalas frigia y lidia en la "Misa de Requiem" y en "La infancia de Cristo"; Liszt en la "Danza de los Muertos" — variaciones sobre el "Dies Irae" — maneja modos gregorianos y por ende helénicos; Musorgsky en el "Boris Godunov" realiza anchas y permanentes armonías en modo dórico; Respighi escribe un "Concierto para piano y orquesta en modo mixolodio" gregoriano — de semilla griega, desde luego —; Debussy, fundamentalmente, en casi todas sus obras se apoya en los modos helénicos y hace, además, doctrina de este principio que en otros compositores puede decirse es simple accidente. Por fin, Strawinsky, en la "Sinfonía de los Salmos" y en el "Edipo Rey" trabaja con una riquísima masa de escalas griegas.

## CICLO DE CULTURA GRIEGA

En este sentido de la disolución de la unidad modal mayor-menor, Grecia obra como agente catalítico y deja su augusta huella en el advenimiento de la música contemporánea.

Lauro Ayestarán

### BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL MINIMA

- Combarieu, J.:** "Histoire de la musique", tomo I - París, 1938 (6ª ed.).
- Fétis, F. J.:** "Histoire générale de la musique", tomo I - París, 1869.
- Galilei, Vicentio:** "Dialogo di... nobile fiorentino della musica antica et della moderna", Fiorenza, MDLXXXI. (Reimpresión facsimilar de la "Reale Accademia d'Italia", Roma, 1934).
- Gevaert, F. A.:** "Histoire et théorie de la musique de l'antiquité", 2 tomos, Gand, 1875, 1881.
- Gombosi, Otto, J.:** "The Melody of Pindar's Golden Lyre", publicado en la revista "The Musical Quarterly", vol. XXVI, págs. 381 a 389. New York, 1940.
- Martin, Emile:** "Trois documents de musique grecque", París, 1953.
- Reinach, Théodore:** "La musique grecque", París, 1926.
- Reinach, Théodore:** "Les Hymnes Delphiques á Apollon", separata de "Feuilles de Delphes" publicado bajo la dirección de Th. Homolle, tomo III, fascículo 2º, París, 1912.
- Salazar, Adolfo:** "La música en la cultura griega", México, 1954.
- Sachs, Curt:** "The rise of music in the ancient world". New York, 1943.
- Sachs, Curt:** "The history of musical instruments", New York, 1940. (Hay traducción al castellano por "Ediciones Centurión", B. Aires, 1947).