## César González Ochoa

## La música en la Grecia antigua<sup>1</sup>

Música: El mundo debe esta palabra a los griegos; lo mismo que melodía, armonía, sinfonía, polifonía... Podemos seguir: orquesta, órgano, coro, acorde, tónica, diapasón, cromático, ritmo... Esto no es casual, la antigua cultura griega estuvo permeada de principio a fin por la música; tal vez ningún otro pueblo en la historia estuvo más cerca de ella; tal vez ninguno hizo mayor referencia a la música o a la actividad musical en las demás manifestaciones de su cultura, incluidas allí la literatura y el arte en general.

Sin embargo, con pocas excepciones, los estudiosos de la cultura griega ignoran este hecho; algunas veces deliberadamente; otras, por dudar de su mera existencia. Tengo que admitir que para quienes quieran estudiar la música griega, o la música en general, las cosas no parecen fáciles: el no iniciado se encuentra rápidamente ante frases tan abstrusas como la de "tetracorde enarmónico disyunto" o como la de "clave de transposición *mixolidio/ hipoeolio*", o cosas peores; cuando quiere saber las notas se encuentra ante una tabla con términos

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> El carácter oral de este escrito se debe a que fue una conferencia presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Al final se ofrecen algunos elementos bibliográficos para profundizar en el tema.

tan prodigiosos como *paranete*, *diezeugmenon* o *trite hiper-bolaion*. Ante estos monstruos, es natural no sólo la duda sino la negación.

Si quisiéramos entrar, aunque sea de pasada, al mundo de la música griega, lo primero que tendríamos que hacer es investigar de qué clases de fuentes disponemos. Básicamente existen cinco tipos. En primer lugar, la evidencia que proporciona la antropología: hay vestigios de algunos instrumentos, especialmente de aliento. También se encuentran algunas réplicas de instrumentos fabricadas con propósitos votivos, así como estatuas y relieves de personas o deidades que tocan instrumentos. Sobre todo, hay un gran número de vasos, especialmente de Atenas, de los siglos vi y v, y del sur de Italia, del siglo iv. En ellos no sólo se aprecian figuras de instrumentos sino también algunas técnicas de ejecución y los contextos de su uso. El segundo tipo de fuente está en las innumerables referencias a la música existentes en la literatura desde el siglo vIII. Especialmente importantes son los poetas líricos y los cómicos. Hay muchas referencias a autores de música y a ejecutantes en Deipnosophistai de Ateneo de Naucratis del siglo II de nuestra era. Dentro del tercer tipo se encuentran los escritos específicos sobre música, de tipo más técnico. Entre ellos están los de Aristoxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles. Aunque gran parte de su obra se ha perdido, se cuenta con los tres libros de Armonía y algunas porciones de sus Elementos de ritmo. Su influencia está presente en obras posteriores, sobre todo en la Introducción a la armonía, de Cleónides y Gaudencio, la Introducción a la música de Baco y Alipius, y la importante obra Sobre música, de Arístides Quintiliano. Otra obra de la época de Aristoxeno o inmediatamente posterior es la Sectio Canonis, que es un estudio sobre la armonía desde un punto de vista matemático. Esta obra tiene continuación en autores posteriores, como Teón de Smirna y Nicómaco de Gerasa, hasta llegar a la Armonía de Ptolomeo y el comentario a ésta de

Porfirio, un neoplatónico del siglo III. En el mundo latino medieval, Boecio y Marciano Capella también hablaron de música basados en toda la tradición griega.

El cuarto tipo de fuentes para el estudio de la música griega está en los documentos no literarios tales como los contratos de músicos, en los testimonios de honores conferidos a algún virtuoso, en las noticias sobre concursos musicales, etc. Y el último tipo corresponde a lo que podríamos llamar documentos musicales propiamente dichos, es decir los equivalentes a nuestras partituras. Sabemos que al menos desde el siglo vi los griegos disponían de un sistema de notación o más bien de dos: uno para la música vocal y otro para la instrumental; sin embargo, estos documentos son raros: hasta 1841 sólo se conocían cuatro piezas, dos de ellas, unos coros de Eurípides, del siglo v. En el último siglo se han encontrado algunos más, aunque casi todos del periodo helenístico o del romano.

Para los griegos, la música estaba situada en la cima de los requerimientos para la vida buena. Música, canto y danza, junto con sacrificios a los dioses y las necesarias instalaciones atléticas eran para ellos las muestras de una comunidad civilizada en tiempo de paz. Esquilo se refería a los tiempos de guerra como aquellos que producían lágrimas, carentes de danza y de lira. También Sófocles califica la muerte como un estado sin lira. Es claro que no siempre la música es alegría sino que también podía usarse para el lamento, para la reflexión pesimista o para narrar mitos horrendos, pero la asociación más general era con la celebración. Cuando el griego piensa la música y el canto como los rasgos de una vida bien ordenada, los ve asociados con el culto a los dioses. Muchas festividades locales, sean anuales o de intervalos mayores, estaban llenas de elementos musicales. Festivales, como las Panateneas, están descritos en las obras literarias o representados gráficamente en los vasos de los siglos viii y vii. En el culto siempre había himnos, invocaciones o fórmulas cantadas; el

canto procesional, *prosodion*, era un caso de música coral, como la de Píndaro. Tan común es el uso del canto y de la música en el culto que Herodoto se extraña por el hecho de que en Persia no se usara la música en los sacrificios, ya que los griegos realizaban con música de flauta tanto el sacrificio central como la preparación para la fiesta.

Los dos tipos de canto más ampliamente reconocidos eran el pean y el ditirambo. El primero, que podía ser desde una breve solemnidad como la fórmula *Ie paian* repetida y cantada al unísono, hasta una larga y elaborada canción, como las de Píndaro, era muy usual y de una u otra forma era algo que todo hombre cantaba. Tenía un lugar importante también en la vida privada: se cantaba después de comer, al inicio de un simposio o de una boda; soldados y marinos cantaban peanes en momentos de exaltación o para celebrar el triunfo de una batalla. Había festivales públicos como las Panathenaea en Atenas o la Hyakinthia de Esparta donde los peanes cumplían una función primordial como cantos sagrados; pero también se cantaban en otras ocasiones, por ejemplo como oración para librarse de un peligro. Aunque a menudo se dirigían a Apolo (con quien se identificaba el divino salvador Paian), también podían invocar a otros dioses, o incluso a hombres poderosos. Había varias formas de cantarse; usualmente el pean se cantaba en coro, pero también podía ser cantado por un solista; sólo con voz o acompañado por lira o por aulos.

Aunque en principio el ditirambo se dedicaba a un dios, a Dionisio, en muchos casos era un canto secular. Normalmente se usaba en festivales institucionalizados que se realizaban en fechas fijas, como la *Anthesteria* (febrero-marzo), la *Thargelia* (mayo-junio), la *Panathenaea* (julio-agosto), la *Hephastea* y *Promethia*, de fechas inciertas, o en los concursos dramáticos de invierno: *Lenae* y *Dionysia*, en los que el canto coral y la danza, así como también el diálogo lírico entre actor y coro tenían un lugar establecido. Los más eminentes poetas de ese

tiempo componen ditirambos. En general, la música y la danza se realizaban sobre todo para dar placer al público; sólo el momento climático del sacrificio tenía un carácter reverencial; para todo lo demás la atmósfera era festiva.

En el período clásico abundan los ejecutantes de cítara o de flauta, además de los cantadores. Es común oír hablar entonces de concursos donde se premia a los mejores. En el siglo VIII, por ejemplo, en los funerales en honor al rey calcídico Amphidamos hubo un concurso de ejecutantes de hexámetros, que fue ganado por Hesíodo. Se tienen noticias de un encuentro de rápsodas celebrado en Atenas alrededor del año 525, en la Gran Panatenea; en este encuentro se trataba de ejecutar la *Iliada* y la *Odisea* completas.

Pero no sólo en los festivales públicos la música está presente; también en las ceremonias o celebraciones privadas tales como bodas o funerales, que son de algún modo públicos. Uno de los momentos principales en las bodas era cuando el novio llevaba a la novia de la casa de su padre a la propia; iban en un carro, acompañados de amigos que cantaban, tocaban instrumentos y danzaban. Homero relata una de estas celebraciones en la *Iliada* (18492-6). Sófocles relata también una escena similar en la boda de Héctor y Andrómaca: cuando Héctor trae a la novia a Troya, sus amigos lo siguen en carros con mucha bebida, incienso y perfumes, mientras cantan peanes. Cuando los recién casados se retiran en la noche, los demás continúan cantando fuera de la habitación. Otro tipo de festividad se daba cuando, después de una victoria deportiva, los amigos del atleta cantaban en su honor mientras comían y bebían; al llegar a su casa, un coro de jóvenes entonaba un enkomion.

En la sociedad que retratan los poemas homéricos, la música y el canto son el entretenimiento normal de la casa, especialmente la canción épica. Odiseo considera que no hay mayor placer que escuchar un bardo, bien provistos todos los asistentes de comida y bebida (*Odisea* 9.5-11). Los griegos se

imaginan que también los dioses se divierten con música en el Olimpo: Apolo toca la lira, las musas cantan y otros dioses y diosas bailan (*Iliada* 1.603-4). En la vida cotidiana las mujeres cantan para aliviar la monotonía del trabajo, así como Calipso y Circe cantan en sus telares. En general, las mujeres cantan mientras hacen pan, muelen en sus morteros o trabajan la lana.

Los griegos dieron un gran valor a la música en el trabajo y para acompasar los movimientos del cuerpo, especialmente aquellos que tienen un carácter rítmico y repetitivo pues estimula el espíritu y ayuda a mantener un buen desempeño al sincronizar los esfuerzos. En el caso de los hombres que marchan a la batalla, la música ayuda a mantener la moral y la unidad. Era común la idea de que la música podía alterar la disposición de los oyentes y se le atribuía el poder de consolar, distraer, animar, excitar, inflamar, enloquecer. Había teorías acerca de los efectos morales y emotivos de los diferentes modos y ritmos. Los pitagóricos desarrollaron una especie de psicoterapia musical y un programa diario de cantos y piezas con lira para las diferentes horas de la jornada.

Para hablar de la música griega sería necesario hablar de múltiples temas, por ejemplo de los instrumentos, del ritmo, del tiempo, de la escala, de los modos, de la melodía, etc., de lo cual aquí nos limitaremos a hacer una breve síntesis. Con respecto a los instrumentos, hay mucha información. En primer lugar están los de cuerda. En todas las épocas, el instrumento más popular fue la lira; desde el siglo vII aparece el arpa y a partir del IV el laúd. El rasgo más característico de la lira son sus dos brazos que se proyectan del cuerpo, unidos por un yugo; las cuerdas, que originalmente son siete, se extienden desde el yugo hasta el puente y son de igual longitud. En el arpa las cuerdas están fijas a un cuello arqueado o angulado que se encuentra en un extremo de la caja sonora y se unen a ésta en ángulo oblicuo. El plano de las cuerdas es perpendicular a la caja, no paralelo como en la lira, y son de diferente

longitud. El laúd es similar a la lira, pero en lugar de dos brazos tiene uno solo a lo largo del cual corren las cuerdas y contra el que se presionan para acortar su longitud y obtener diferentes notas. Cuántas cuerdas tenían y cómo se afinaban son problemas que nos remiten a la escala, de la que hablaré más adelante. Entre los instrumentos de aliento el más importante es el aulos: un tubo con orificios y una boquilla. Aristoxeno habla de cinco clases de auloi: parthenoi, paidikoi, kitharisteroi, teleioi e hyperteleioi (es decir, soprano, tiple, tenor, barítono y bajo). Según Pollux, se usaban para acompañar danzas de niñas, cantos de niños, cítara, peanes y coros de hombres, respectivamente. Los auloi son de muchos tipos, de formas y longitudes diversas. Desde el siglo IV hay evidencias de un tipo de tubo con embocadura al lado —en lugar de tenerla en un extremo; también hay dibujos que muestran que se usaban en pares. Otros instrumentos son los de percusión como tambores, címbalos, crótalos, cascabeles, etc.

Voy a referirme brevemente a los conceptos de ritmo, de escala y de modo. De acuerdo con Arístides Quintiliano (s. 11 d. C.), el ritmo representa en la música el principio masculino mientras que la melodía es el principio femenino. El dominio del ritmo sobrepasa el campo del sonido y se extiende a todas las artes del movimiento, es decir a todas las que se desarrollan en el tiempo, por oposición a las que se desarrollan en el espacio y en las cuales el ritmo es sustituido por la simetría. Aristoxeno define el ritmo musical como un cierto orden en el reparto de las duraciones. En la música griega dominaba la música vocal, por lo que el ritmo musical se asimilaba al aspecto verbal; es decir, la rítmica casi se confundía con la métrica y el ritmo de las palabras se imponía a la melopea situada sobre ellas. A medida que la música instrumental, especialmente la del aulos, desarrolla sus recursos propios, la rítmica se constituye como disciplina separada.

Al ser el ritmo un orden en la repartición de las duraciones, habría que saber medir exactamente las duraciones musicales. Aristoxeno adopta como unidad el tiempo primario, que es la duración que en una composición musical determinada no puede ser dividida ni por la melodía ni por la palabra. Corresponde en principio, en la música vocal, a la duración de una sílaba breve y se representa modernamente por la corchea. Este tiempo primario tiene un valor relativo; su magnitud absoluta, así como la de sus múltiplos, depende de la velocidad de ejecución. Las duraciones superiores al tiempo primario o duraciones compuestas se expresan en función de éste: se habla de duraciones de 2, 3, 4, 5 tiempos primarios. En la música vocal algunas sílabas tienen una duración intermedia que no se puede expresar por múltiplos enteros y se dice que tienen una duración irracional. Las duraciones rítmicas abstractas pueden estar representadas tanto por sonidos como por silencios o tiempos vacíos. En las partituras que se conservan de la antigüedad se encuentran ejemplos de estos silencios.

Así como la frase hablada se compone de períodos, la frase musical se subdivide en una serie de compartimentos de duración no necesariamente idéntica, que se llenan de sonidos o de silencios: son los pies o medidas. Pero los marcos vacíos o llenos de una manera uniforme no constituyen el ritmo. Para que haya una impresión rítmica se requiere que la división en medidas se haga perceptible al oído por una alternancia periódica, por el retorno regular de un hecho sonoro. En el ritmo silábico ese principio de periodicidad estaba proporcionado por la cantidad, regularmente alternante, de sílabas agrupadas en el pie: éste tenía una figura rítmica específica e invariable. Un dáctilo, por ejemplo, no era sólo una medida de cuatro corcheas sino que en su realización sensible presentaba siempre la sucesión de una larga y y dos breves — U equivalente a una negra y dos corcheas. Así, una frase musical del tipo —UU—UU—UU se descomponía naturalmente en medidas de cuatro tiempos del tipo dactílico; la división estaba marcada para el oído por el retorno regular de la larga seguida de las dos breves.

Aunque este principio de demarcación nunca perdió del todo su valor, poco a poco se fue dejando con el abandono gradual de la ritmopea silábica. A partir de allí se comienza a remplazar la larga por dos breves o viceversa; además, en la poesía lírica se usa para llenar el marco invariable, largas de más de dos tiempos, duraciones irracionales y silencios. La alternancia regular de largas y breves se borra en el canto y el ritmo comienza a necesitar un segundo principio de discriminación, el acento. Sea vocal o instrumental, la melopea antigua está siempre acompañada de movimientos corporales ritmados, operados por el ejecutante o por alguien que dirige, que ayuda a la escansión. El gesto más frecuente consiste en subir y bajar sucesivamente el pie. La elevación se llama arsis y la bajada thesis. El conjunto de arsis y thesis constituye una medida, es decir, un paso. La alternancia regular de subidas y bajadas, de tiempos marcados, se sigue sin interrupción de un extremo a otro marcando los límites de los pies que componen la pieza y determinando el carácter o género por la proporción de sus duraciones respectivas. Así, un ritmo dactílico no necesariamente será aquel en el cual todos los pies tengan el tipo —∪∪ sino aquel en el que cada medida está constituida por una thesis de dos tiempos seguida de una arsis de dos tiempos, sea cual fuere la duración de los elementos primarios (sílabas, sonidos o silencios) que forman cada uno de los golpes.

En nuestro sistema actual de notación, toda medida comienza por la *thesis* o tiempo fuerte. Cuando la frase musical tiene en su inicio notas anteriores al tiempo fuerte, aunque el total represente un tiempo completo de medida, separamos esas notas que están a la izquierda de la barra de compás inicial, en una medida incompleta que llamamos anacrusa. Los antiguos, más cerca de la realidad, admitían por el contrario que una

medida pudiera comenzar sea con *arsis* o con *thesis*: el primer tipo les parecía más natural, especialmente en los ritmos de marcha y de danza. Así, el anapesto  $\cup \cup$ — se opone al dáctilo  $-\cup \cup$ , aunque sean de la misma duración; lo mismo el troqueo  $-\cup$  al yambo  $\cup$ — y de una manera general, las medidas de pie cerrado o de movimiento descendente a las medidas con *élan* abierto o de movimiento ascendente.

Hay mucho más qué decir sobre el ritmo, pero sólo añado lo relativo al *ethos*. Esta cuestión del valor expresivo, de la significación estética o moral del ritmo ha preocupado tanto como el *ethos* de los modos o de los géneros. Los ritmos de pie cerrado se oponen a los abiertos, como lo estable a lo agitado. Cada variedad de medidas recibió su caracterización y se crearon reglas como las siguientes: la majestad del dáctilo conviene a los cantos de carácter épico; el anapesto, más marcial y monótono, a los aires de marcha o a los lamentos fúnebres; el petulante trocaico a los aires de danza, a las entradas precipitadas, a los diálogos apasionados. Igualmente, el yambo es mordaz, el epitrito es solemne, el coriambo es caro a las rondas populares, el jónico es voluptuoso, etc.

Los problemas de la escala y del modo son un poco más complejos; por ello su tratamiento será también muy superficial. Las escalas musicales se usaron desde tiempos anteriores a los griegos para tocar las armonías de los cielos, la música de las esferas, grata a dioses y humanos. La música permitía que los más elevados principios entraran en nuestra vida a través del sentido del oído. Sin embargo, las cuerdas musicales se consideraban representaciones imperfectas de los ideales y de los movimientos matemáticos puros. Al vibrar, se pensaba que esas cuerdas resonaban con los tonos arquetípicos y manifestaban los principios cósmicos. De allí que la música se considerara con un gran poder para producir armonía en la tierra. Apolo era entre los griegos el dios de la armonía; por tanto estaba relacionado con el orden, la medida y la belleza; es decir,

con la música, la poesía, la profecía, la medicina, el arte, la arquería. Según el mito, obtuvo la lira de Hermes y con ella enseñó los principios de la armonía en la tierra.

El diseño de una escala musical involucra la ciencia de la "mediación", el enlace de dos tonos "opuestos" por medio de un tercer tono situado armoniosamente entre ellos. La armonía, que deriva de la palabra griega que significa "poner juntos", se obtiene, tanto en la música como en cualquier otro aspecto del cosmos, de la reconciliación de opuestos por un tercer elemento que hace de ellos una unidad. Los antiguos vieron que la teoría musical mantiene los principios de la armonía social.

Las escalas que usamos en la actualidad se derivan de la que Pitágoras desarrolló antes del año 500 a. C. Pitágoras aprendió los misterios de la música en Caldea y Egipto, y su mérito es haber enseñado y difundido sus principios. Sus discípulos llamaron a las armoniosas relaciones cósmicas "música de las esferas" y difundieron la idea de que la música se basa en relaciones matemáticas, basadas en números, y que puede expresarse en relaciones de enteros simples. Si se considera una cuerda de cualquier longitud, tensión y grosor como unidad, al hacerla vibrar se produce un tono. Si se toma solamente la mitad de la cuerda, tenemos otro par de opuestos. La oposición entre la cuerda completa y la mitad define los lazos del cosmos. Aunque los sonidos producidos por la cuerda completa y la cuerda a la mitad resultan diferentes, son en realidad semejantes, separados por una octava pues el tono es el mismo pero una octava más alto; es decir, no se produce nada nuevo sino siempre el mismo tono, el uno.

La armonía nace entre estos opuestos; por ejemplo, con una cuerda dividida no en dos partes iguales sino de manera tal que cada parte produzca la misma nota que la otra pero separada una octava. Éste es el tono de concordia que los pitagóricos vieron como el cimiento de la escala musical; es el acuerdo interno, esencia de la armonía en música, en la naturaleza y en los asuntos humanos. Este punto de equilibrio se encuentra a dos tercios de la longitud total. La división crea dos partes, una de doble longitud que la otra, y el sonido que producen está separado una octava. Esta división introduce un tercer elemento que es la unidad en la diferencia de los dos primeros. Al oír los tonos de la cuerda total y de la de dos tercios se siente una cierta relación entre ambos; y no importa el tono original, porque nuestra respuesta no es al tono en sí mismo sino a su relación, a su intervalo.

Si se continúa la subdivisión por dos tercios se crea una secuencia de cuerdas más cortas con sonidos más agudos, cada uno de ellos con la misma relación armoniosa con las notas anterior y posterior. Después de la séptima división, la nota producida inicia otra vez el ciclo pero ya no es la misma sino un poco más aguda. Después de la duodécima división aparece otra vez la nota original pero ligeramente más grave. Esos doce tonos diseminados en siete octavas completan la imagen cósmica aunque se presenten en un aparente desorden. El proceso de continua división por dos tercios para producir tonos cada vez más altos se conoce como "círculo de quintas", aunque más que un círculo, su diseño es de una espiral. El término "quintas" se refiere al hecho de que cada división por dos tercios produce la quinta nota a partir de la inicial en la secuencia do-re-mi-fa-sol-la-si-do. En otras palabras, si una cuerda de una longitud dada produce el tono de do, una cuerda de dos tercios de esta longitud producirá un sol, y la cuerda de dos tercios de ésta producirá un re.

Si se analiza el círculo de quintas en la dirección opuesta, el siguiente tono estará cuatro notas adelante. En este sentido la escala puede llamarse círculo de cuartas y se produce dividiendo la cuerda por tres cuartos. La cuarta de un tono es lo inverso de su quinta; o sea, la quinta nota hacia delante en la espiral es la misma que la cuarta hacia atrás, pero en una octa-

va diferente. La cuarta y la quinta juntas comprenden una octava, intervalo que une ambas armonías. Así, los cuatro intervalos fundamentales (tono, octava, cuarta y quinta) proporcionan la base que sostiene la escala armónica completa.

Los griegos dieron gran importancia a la distinción entre intervalos consonantes y disonantes; los primeros son aquellos en los que dos notas que suenan de manera simultánea o sucesiva se combinan armoniosamente. Su música admitía sólo los tres intervalos consonantes elementales: el de la octava, el de quinta y el de cuarta, además de las consonancias compuestas por la adición de una octava a las consonancias simples. Todos los demás se consideraban disonantes, aunque se creían perfectamente aceptables si surgían entre notas de una escala apropiadamente constituida. Sobre la base de esas tres consonancias, los griegos construyeron el sistema, o sea, la escala estructurada de sonidos de que se puede disponer para construir melodías. De esas tres consonancias, la octava es para nosotros la base de toda referencia, pues nuestro razonamiento musical desde hace medio milenio es esencialmente armónico, en el sentido moderno de la palabra; la octava es el dato inicial. Pero esto no era así para los griegos; ellos consideraban que la primera consonancia era la cuarta, unidad de base y referencia fundamental, el más pequeño intervalo consonante admitido por el oído. La octava es un descubrimiento posterior y no intervenía en la constitución de los intervalos fundamentales. Por ello la unidad de análisis del sistema griego era el tetracorde.

Para saber qué es un tetracorde, pensemos en dos sonidos que limiten un intervalo de cuarta, mi y la, por ejemplo. De acuerdo con las concepciones griegas, la voz humana, para pasar de uno de esos sonidos al otro, sólo puede intercalar naturalmente dos sonidos intermedios, cuyas notas, unidas a las dos de los extremos, forman el tetracorde, elemento primario de las gamas griegas. Un grupo de tetracordes, al menos dos,

forman una escala o un sistema. Tetracordes sucesivos podían ser conjuntos cuando compartían una nota (como mi-la-re) o disyuntos cuando estaban separados por un tono (como re-sol: la-re). Como un intervalo de cuarta más un tono es igual a un intervalo de quinta, un par de tetracordes disyuntos es una cuarta y una quinta, y forman entre los dos una octava (por ejemplo, re-sol: sol-la-re, o re-sol-la: la-re). Un par de tetracordes conjuntos, con la adición de un tono arriba o abajo, hacen una octava.

Las escalas que nos resultan más familiares en la música occidental son diatónicas, es decir, proceden por tonos, están hechas de pasos no mayores que un tono ni menores que un semitono. Dos tonos y un semitono hacen una cuarta; tres tonos y un semitono forman una quinta, de manera que una octava típica tenía la forma de t-t-s-t-t-s. Así, el tetracorde que va de mi a la está constituido por las notas mi-fa-sol-la (es decir, con la secuencia de intervalos semitono-tono-tono). En un principio la música estaba limitada a la octava, puesto que el instrumento más popular, la lira, contaba con sólo siete cuerdas, es decir, daba siete notas. Pero había varias formas de construir la escala de la lira de acuerdo con el área geográfica. Ya en la Grecia clásica se llega a una cierta normalización de las notas móviles en el interior del tetracorde, y ello se hace atendiendo a tres tipos o géneros: el diatónico, el cromático y el enarmónico.

En el género diatónico, entonces, un tetracorde típico está formado por las notas mi-fa-sol-la. En el género cromático la segunda nota del tetracorde es atraída hacia el extremo grave, por lo que el intervalo entre la primera y la segunda nota y entre la segunda y la tercera son de medio tono; el tercer intervalo es de tono y medio. Como ejemplo de tetracode cromático está el formado por las notas mi-fa-fa#-la. Finalmente, en el género enarmónico las dos notas interiores del tetracorde están muy cerca del extremo grave, a intervalos de un cuarto de tono, mientras que el tercer intervalo (entre la tercera nota y la

cuarta) es de dos tonos. Un tetracorde enarmónico es: mi-mi#-fa-la.

En la música griega se encontraban mezcladas diversas corrientes que provenían de diferentes lugares, tales como la zona occidental de la Grecia continental, la zona oriental de la misma, o los territorios de Asia Menor. Este carácter sincrético se manifiesta de manera muy palpable en la presencia de los modos.

Las melodías griegas se limitaban en general a una octava, que era precisamente la gama de la lira. Así pues, si tomamos en cuenta sólo al género diatónico, la octava estará formada por siete intervalos de cinco tonos completos y dos intervalos de medio tono. El orden en que suceden los tonos y los semitonos sería lo característico del modo. Para la música posterior, sin embargo, el modo no podía definirse sólo por el orden en que se suceden los intervalos de su octava, sino que se hacía necesario establecer en esa octava un tono principal, una nota fundamental a la cual subordinar armónica y melódicamente los demás tonos. Ese tono principal es lo que conocemos como la tónica. Para nosotros, el octocorde modal comienza y termina con la tónica, y nuestros dos modos son los llamados mayor y menor: el mayor es aquel cuyos intervalos aparecen tal como están dispuestos en la octava situada entre do y do; es decir, t-t-s-t-t-t-s; el tono menor es aquel cuyos intervalos están dispuestos tal como los encontramos en la octava de la a la; es decir, t-s-t-t-s-t-t. Por tanto, re mayor, por ejemplo, quiere decir que se reproducen los mismos intervalos que hay entre do y do, pero en la escala de re a re, lo cual genera la escala re -mi - fa# - sol - la - si - do# - re. Y la tonalidad de sol menor, por ejemplo, significa que se reproduce la secuencia de intervalos que hay entre la y la en la octava de sol a sol, lo cual produce la escala siguiente: sol – la – sib – do – re – mib – fa – sol.

Sin embargo, esta definición de modo que se elaboró en el siglo xvIII cuando se identifica con "tono" era insuficiente para

la música griega (y también para la oriental). Si sobrepasamos esta manera estricta de considerar el modo, tendríamos que verlo como la organización estructurada en la cual intervienen muchos otros elementos, tales como el timbre o la tesitura, así como algunos procedimientos de ornamentación. Así determinado, un "modo" es fácilmente reconocible y adquiere una personalidad que permite atribuirle un papel social o religioso o mágico; de allí la noción de *ethos* que ocupa un lugar tan importante en la ética platónica; un modo puede caracterizar un sentimiento, una hora del día, una categoría social, etc.

En la *República*, Platón habla de ciertas "armonías" y hace notar algunos caracteres y emociones asociados a ellas, aunque su característica principal sea la de estar constituidas por diferentes secuencias de intervalos. Es decir, tales armonías son lo que podemos entender como "modos". Sócrates evalúa las armonías y dice que los modos *mixolydio* y *sintonolydio* son sólo "apropiados para los lamentos" por lo que deben ser proscritos de la ciudad. Los dos modos siguientes, el jonio y el lidio, que no tienen vigor y que son apropiados sólo para los bebedores, también tendrían que ser rechazados. Los únicos modos que pueden tolerarse en la ciudad son el dorio y el frigio, puesto que poseen, por un lado, carácter grave y religioso, y, por el otro, un aspecto viril y guerrero.

Estas "armonías", que estaban asociadas con un carácter moral, no eran un mero aspecto de la octava, cuyo reconocimiento sería sólo posible para los especialistas; tampoco se trataba de una transposición en la altura, noción esencial para el ejecutante, pero indiferente para el auditorio. La descripción de esas *harmoniai* aparece seis siglos después, cuando seguramente ya no se usaban más. Arístides Quintiliano las define de dos maneras, por tonos y por intervalos; las escalas que describe son escalas enarmónicas, irregulares con relación al sistema clásico, y sólo a ellas puede y debe aplicarse lo dicho por Platón a propósito del *ethos* de los modos. El modo dorio fue

uno de los más usados en el siglo v y tal vez desde antes; siempre fue bien considerado y se usó en procesiones, peanes, canciones de amor y en la tragedia, sobre todo en lamentos. Es un modo muy versátil, que se usó en el canto coral aunque no estuvo limitado a éste. Se percibía como humano y digno. Según Platón, este modo refleja el carácter autocontrolado del hombre valiente en la batalla. El modo frigio está asociado con la música de *aulos* y parece apropiado para varios estados de ánimo, desde el sentimiento piadoso hasta la salvaje excitación o el frenesí religioso. Platón mantiene este modo en su república y lo considera como algo que expresa el carácter del hombre que conduce sus asuntos de manera no forzada, que se acerca al dios con la oración y a los demás hombres con razones. El modo lidio es adecuado para la enseñanza de los jóvenes porque es manejable, decoroso y divertido. Hay otros tres modos en la Republica de Platón: el jonio (también llamado iastio), el mixolydio y el sintonolydio; excepto el mixolidio, los otros dos desaparecieron sin dejar ninguna huella.

En conclusión, mientras más se penetra en la intimidad del pueblo griego, más se comprueba el inmenso papel de la música tanto en la vida pública como en la privada. No hay acontecimiento notable urbano o rural que no se acompañe de algún elemento musical. El sonido del *aulos* regula la cadencia de los gimnastas, sostiene el *élan* de las tropas que marchan al combate. Ninguna ceremonia religiosa está exenta de cantos y melodías; y los concursos musicales que se organizan a la sombra de las solemnidades religiosas, especialmente las de carácter panhelénico, atraen multitudes.

Ello presupone un público conocedor y, por tanto, una educación musical. Lesbos era en tiempos de Safo un gran conservatorio, dedicado en particular a la educación musical de mujeres. En la región doria la enseñanza musical estaba estrictamente regulada, lo que ocasionó que floreciera el canto, la danza y la ejecución de algún instrumento, y ello se consideraba tanto un

deber como un privilegio. La educación musical ocupa un lugar central en Atenas; el estudio del canto y de la lira (aunque también el del *aulos*) se imponía a todo niño nacido libre. El siglo IV trajo un declive de la música no profesional, que coincidió con el desarrollo de una creciente complejidad. En el periodo helenístico los estudios musicales eran para los privilegiados. Durante los primeros siglos del imperio romano el gusto por la música subsiste pero el nivel baja poco a poco.

Por inferiores que fueran los recursos de la música griega respecto de la moderna; por elemental que fuera la armonía y monótona su instrumentación, la música griega no sólo influyó en toda la vida social sino que dejó en su espíritu una profunda huella que ahora nos resulta difícil comprender. Los griegos parecen haber sido especialmente sensibles a las más finas y delicadas impresiones del ritmo y de la melodía; no sólo obtenían un placer sensual infinitamente variado sino también una calidad moral que los estimulaba para la acción al mismo tiempo que les daba calma y equilibrio. Los hombres de Estado sentían la correlación entre el gobierno y la educación de los ciudadanos, en la cual la gimnasia y la música tenían una función primordial. Damon decía que no se podía cambiar la música nacional sin alterar profundamente los cimientos de la ciudad. Los magistrados de Lacedemonia y de Argos prohibieron todo cambio en la ejecución de la lira, así como de su estructura, porque veían en la música tradicional un factor de moralidad, una salvaguarda de la temperancia, una garantía para la estabilidad política y social. Los griegos veían una estrecha relación entre la música y la sociedad. Habría que conocer algo de su teoría musical para penetrar en el conocimiento de su cultura y, al mismo tiempo, para conocernos a nosotros mismos un poco más.

## Bibliografia

- Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, Belles Lettres, París, 1975.
- Giovanni Comotti, *Music in Greek and Roman culture*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.
- John G. Landels, *Music in ancient Greece and Rome*, Routledge, Londres, 2001.
- Theodore Reinach, *La musique grecque antique*, Payot, París, 1926.
- M. L. West, Ancient Greek Music, Oxford University Press, 1994.