

CHUAQUI, Carmen, *Musicología griega*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 45), 2000, 268 págs.

Es todo un acontecimiento encontrar un libro acerca de la musicología griega. Y este es uno de los primeros datos que nos llaman la atención cuando abordamos el libro que publicó hace poco más de un año la investigadora Carmen Chuaqui.

Ella señala la cantidad y diversidad de estudios que se han hecho en torno a la escultura y a la arquitectura de la Hélade, la cual contrasta con la escasez de investigaciones referentes a la música de esa región.

Es tanto más lamentable ese hecho cuanto que, según nos informa la autora, para los griegos antiguos “sería impensable escuchar un himno, la mayor parte de la poesía y la tragedia, o una comedia sin el acompañamiento musical que le era propio” (p. 10).

E insiste en que una oda de Safo nunca la podremos juzgar cabalmente, “pues en realidad no tenemos una canción, sino una letra sin música” (ibidem).

Continúa señalando la autora que, cuando vemos “las deliciosas escenas de convivios o certámenes musicales representados en la cerámica rojinegra, nos percatamos de la magnitud de nuestra pérdida” (ibidem), al haber extraviado tantas partituras.

Ahora bien, queda poco de la música griega, pero la doctora Chuaqui reconoce la existencia de “las escasísimas partituras con que contamos” (ibidem).

PALABRAS CLAVE: chuaqui, grecia, historia, música, musicología.

RECEPCIÓN: 1 de agosto de 2001.

ACEPTACIÓN: 13 de septiembre de 2002.

Ya en la página siguiente leemos que es poco estudiada la música griega por “la inexistencia de obras musicales, así como por el estado fragmentario y, en ocasiones, poco inteligible de los tratados teóricos de que disponemos” (p. 11).

Nos habría gustado, entonces, que Carmen Chuaqui nos diera algunas muestras concretas de música griega, para que pudiéramos entender hasta qué grado llega la complejidad de esas “obras sumamente técnicas, especializadas y complejas...de carácter conjetural” (p. 11). Queremos formarnos nuestro propio criterio acerca de si no queda nada o queda algo de la música griega, y cómo queda.

Para comenzar, la autora nos da una cita de un destacado conoecedor, Th. Reinach, en su obra *La musique grecque*.¹

El musicólogo Reinach (que no debe ser confundido con el historiador de la plástica Salomón Reinach, a pesar de que nunca encontramos qué signifique esa T. o esa Th. que a veces acompaña a dicho apellido en las citas de este libro) confiesa que no está seguro de qué es un modo griego, con excepción del modo dorio.

Nos gustaría encontrar desde este momento en el libro de la doctora Chuaqui la tesitura correspondiente al modo dorio, para saber en qué extensión nos movemos.

Ese es un pequeño problema que ella nos deja en suspenso. Mas eso se olvida a medida que uno va avanzando en el libro.

Desde luego, es atractivo el aserto de Carmen Chuaqui cuando concluye la sección inicial de su prólogo subrayando que

ningún estudio, por iluminador que sea, nos permitirá escuchar las notas de una cítara que tañe un aedo para acompañar un canto épico, pero un análisis de los principios básicos de la música griega y su entorno cultural quizá nos permita disfrutar y comprender mejor ese poema que leemos, la tragedia que presenciamos, la vasija que contemplamos (p. 12).

Procede entonces la autora a desplegar en forma extensa el mundo tan misterioso como apasionante de los melismas helénicos. Lo menos que podemos sacar de estudiarlo, es una enorme admiración hacia los recovecos de la música griega, no menos que un gran respeto por el amor hacia la cultura clásica que despliega la autora al sumergirse en tales honduras.

¹ Th. Reinach, *La musique grecque*, Ed. D’Aujourd’hui. Colec. “Les introuvables”, Ed. Payot, Paris, 1976 (1926).

Una idea capital que subraya toda esta obra consiste en que la música es, en Grecia, ante todo el complemento de la palabra poética en cada uno de sus géneros. En la Hélade nadie asistía a un concierto puramente instrumental ni a una sesión coral o dancística, ni tampoco a una llana lectura poética, sino que varias de estas artes convivían en una misma sesión.

Pues bien, la obra que reseñamos tiene tres extensas secciones. La primera se refiere a la praxis, o sea la técnica de composición. La segunda trata de la *techne*, que es la teoría musical. Y la tercera encierra la traducción de la autora a los tres tratados sobre musicología griega clásica que se conservan hasta hoy.

Recapitemos cada una de esas tres partes.

1a. Parte. LA PRACTIS: TÉCNICA DE COMPOSICIÓN. Dados esos antecedentes, Carmen Chuaqui desarrolla un extenso y documentado capítulo acerca de la praxis de los compositores griegos clásicos.

Aquí, para poder explicar cómo se formaba un músico en Grecia, ella despliega los tipos de composición musical de esa región, y explica el programa de los estudios musicales, con su parte especulativa y su parte práctica. Nos pone entonces frente al poder de aprendizaje que tenía en aquella era el músico heleno.

Plantea luego la autora las características de la composición poética, en especial de la épica, insistiendo en que siempre fue oral.

Y se adentra aquí ella en el apasionante asunto de que cada ejecución de una o varias rapsodias épicas era la recreación de un material tradicional, pero que no existía un texto fijo de cada rapsodia épica.

Los rapsodas debían aprender de memoria todos los hexámetros de una rapsodia. Pero también habían aprendido una serie de procedimientos para completar el ritmo de aquellas solemnes sucesiones rítmicas que constituyen cada hexámetro, suponemos que para suplir las lagunas de la memoria, o para dar vuelo ocasional a la propia creatividad.

Desde luego, nos resulta difícil creer que los rapsodas helenos se aprendieran de memoria y transmitieran oralmente los 15,693 hexámetros de la *Ilíada*. Empero, algo así ha sucedido por siglos —nos informa la autora— en una civilización paralela, la de la India.

En efecto, el *Mahabharata* suma 100,000 versículos o *slokas* (de 4 *padas* con 8 sílabas cada una) y aun así ha sido transmitido oralmente por siglos desde el XIII a.C.

La doctora Chuaqui desarrolla este apasionante tema basándose en abundante bibliografía. Así, nos presenta el libro *Greek Mythology and poetics*.² Y además estudia una de las obras capitales sobre la cuestión homérica, que es *The making of Homeric verse*.³

La autora procede luego a explicar sus conclusiones acerca del estilo de Homero, construido a base de fórmulas del tipo de la frase más reiterada en sus dos epopeyas:

polýtilas díos Odysseús (el paciente y divino Odiseo).

Esta fórmula surge 5 veces en la *Ilíada* y 33 veces en la *Odisea*. A este respecto, se plantea la sutil cuestión de si el lenguaje estructurado con fórmulas está basado en el paradigma o en el sintagma. Carmen Chuaqui dice imaginar que “el poeta que compone mediante fórmulas debe enfrentar elecciones paradigmáticas en cada punto del verso, a fin de llenar la estructura sintagmática del hexámetro” (p. 52).

Otras secciones valiosas de este capítulo desarrollan la composición melódica, la composición rítmica, la ornamentación de las melodías, la notación musical y la interpretación de partituras, la memoria y la creatividad.

La composición melódica ha sido tratada perspicazmente por Adolfo Salazar, según lo anota Carmen Chuaqui en su p. 44:

El concepto de la melodía en las culturas no europeas... difiere de lo que es típico en la nuestra. Según nuestro concepto, la melodía es el lenguaje mismo del músico y patrimonio suyo... En aquellos otros pueblos el músico... expresa un sentimiento plural, común al grupo social... Al ser un modo de exteriorización de ideas tradicionales y convenientes, el músico no puede intervenir en lo esencial de ellas.⁴

Si estudiamos a fondo la historia de la música europea, observamos que todos esos aspectos se han dado en mayor o menor medida, no sólo en el Cercano Oriente, sino también en Europa y en América.

² G. Nagy, *Greek Mythology and poetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1990.

³ Adam Parry, *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*, Oxford University Press, 1987.

⁴ Adolfo Salazar, *La música como proceso histórico de su invención*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (1950), p. 32.

Así, los creadores medievales de melodías gregorianas, no menos que los poetas que creaban los textos de los himnos, debían ceñirse a conceptos precisos del dogma en las letras, y a modos exactos en las melodías (“los nueve modos gregorianos”), creando arte colectivo, poesía coral y, desde luego, música estrictamente modal.

Luego, el compositor que interviene en una interpretación como ornamentador, y cuyo trabajo era llamado en Grecia *melismós* (modulación), *ploké* (tejido), *pettéia* (repetición de una sola nota), *agoghé* (avance de la melodía), tiene un buen paralelo en el concertista barroco europeo. Eso me recuerda el caso de Haendel, quien escribía las partes melódicas fundamentales de sus *Concerti* para órgano y orquesta, pero él mismo dirigía la ejecución desde el órgano e improvisaba en cada ejecución las largas cadencias virtuosísticas que el público ovacionaba.

Por lo demás, todo ejecutante de teclado en la era barroca era capaz de “descodificar” al momento los acordes y bajos cifrados que encontraba en sus partituras, con lo cual cada ejecución tenía el colorido de una creación irrepetible.

Así que el cultivo de la improvisación sistemática, pero siempre ceñida a esquemas plenamente establecidos, no desapareció del todo a lo largo de la historia de la música. Mozart y Beethoven improvisaban sonatas enteras al clave y al piano. Bach creaba sublimes fugas con sólo recibir un tema adecuado. Y la escuela de organistas improvisadores (Franck, Widor, Sains-Saëns, Vierne, Duruflé, Grunenwald y cien más) nunca ha perdido fuerza en los grandes órganos de París durante los siglos XIX y XX. Los grandes organistas franceses improvisan en concierto, sinfonías sobre temas dados. Se ha llamado a la improvisación “una semiespecialidad francesa”.

Existen grabaciones de improvisaciones célebres —varias de las cuales poseo—, como la *Suite a la francesa sobre aires populares* (1965), de Pierre Cochereau; y como la *Sinfonía-Pasión* que Marcel Dupré improvisó en un legendario concierto organístico en Filadelfia por los años cincuenta. El propio compositor decidió, semanas después, escribir en partitura su memorable improvisación sobre temas gregorianos que le fueron dados, y que se convirtieron en cuatro movimientos referentes a etapas de la vida de Cristo, que formaron su citada *Sinfonía-Pasión*, calificada por Dufourcq como “música de programa religioso”.

Añadiremos que en los grandes conservatorios, incluido el de México, existen cátedras de improvisación en gran órgano.

Incluso en música popular, los buenos músicos de jazz, tanto de Europa como de América, realizan todas sus actuaciones improvisando constantemente.

2a. Parte. LA TECHNE: TEORÍA MUSICAL. Es muy extenso el segundo capítulo de esta *Musicología griega* de la doctora Chuaqui

Ella sostiene y demuestra con valiosas fuentes que la teoría musical griega tiene bastante semejanza con las teorías formuladas en la India y en los países musulmanes.

Por ello, dedica un extenso apartado a la música de la India, otro a la música semítica y un breve párrafo a los principios de la música en la iglesia cristiana primitiva, que usaba la cantilación de salmos a los acordes de una paqueña lira, el *kinnor*.

La doctora Chuaqui nos da luego una sección acerca de la música árabe y la musulmana. Despliega en seguida la obra teórica musical de Al-Farabi, a causa de que él fue el autor de un *Gran tratado de la música* y, a diferencia del célebre filósofo Avicena, que también escribió algo sobre música, Al Farabi sí fue músico, al nivel de compositor fecundo y célebre virtuoso, y escribe con conocimiento de causa. Además, la obra de Al-Farabi fue traducida al francés por el también músico Rodolphe D'Erlanger.

Mucho insiste Carmen Chuaqui en el microtonalismo de ciertos intervalos de la música griega clásica.

Al respecto he encontrado que el musicólogo Adolfo Salazar sostiene que el microtonalismo aparece en Grecia cuando se cierra el gran ciclo cultural del *diatonismo* del sistema *téleion* (esto es, perfecto). Salazar habla incluso del dozavo de tono de Aristóxeno. En condiciones semejantes sobrevino el microtonalismo en Europa con Aloys Haba. Y siempre se comenta en México que aquí lo cultivó Julián Carrillo en el “sonido trece”, que tanto elogiaron directores como Stokowsky, pero que hoy ya parece cosa olvidada.

Salazar añade que “ya Platón se burlaba lindamente de las entonaciones microtónicas, diciendo que era necesario estirarse las orejas para poder oírlos”.⁵

⁵ Adolfo Salazar, *ibidem*, p. 75.

Volvamos al libro de la doctora Chuaqui. A partir de su página 70, procede a hacer una exposición de las músicas modales. Allí señala muy oportunamente que la *armonía* apareció en el siglo IX (desde luego, d.C.), con el empleo de cuartas y quintas paralelas.

Añadiremos el dato de que esos acordes primitivos llegaron a ser proscritos de la armonía, desde el Renacimiento en adelante, como un *diabolus in musica* pues, al paso de los siglos, los gustos musicales fueron evolucionando.

Luego, vemos oportuno señalar que la zona baja de la octava intermedia, o sea un tetracordio *meson* (central) es probable que se afinara en el eje de la tesitura vocal humana, como el de una mezzosoprano o de un barítono, o sea, donde Guido d'Arezzo inició su afinación: do re mi fa.

Es de suponer que el tetracordio anexo hacia lo agudo coincida con la tesitura media de la soprano y del tenor; y que el tetracordio inferior coincida con la cuerda de la contralto y del bajo.

Muy elogiable es el despliegue técnico que realiza la autora para explicar la teoría musical de la Grecia clásica, de la página 70 a la 102. Poco importa que, ya al llegar a su página 88, no pueda abstenerse de dar los nombres propios de las notas, a pesar de que se había propuesto al principio no especificarlos en ningún momento.

3a. Parte. TRES TRATADOS MUSICALES. Aún no está satisfecha la autora. Todavía procede a traducir tres tratados sobre música de la Grecia clásica. Éstos son: el tratado *Sobre la música*, de Plutarco, y dos obras de Aristóxeno: *La ciencia armónica* y los *Elementos de la rítmica*.

Ante todo, el tratado *Sobre la música*, no debida al polígrafo griego Plutarco, sino casi seguramente —según anota ella— a algún contemporáneo suyo de los siglos I a II d.C. Se le llama convencionalmente el “Pseudo Plutarco”.

Luego, la autora nos da dos obras de Aristóxeno, de quien dice era considerado “sin lugar a dudas el mejor musicólogo que hubo en Grecia” (p. 175), al grado de que los romanos lo llamaban *musikós*, o sea, el musicólogo por excelencia. Sus obras son: *La ciencia armónica*, en tres amplios libros, que ocupan aquí 70 páginas, y el texto incompleto *Elementos de la rítmica*, de sólo 10 páginas.

Con respecto a la calidad de la traducción, al no tener transcrito en el libro el original griego, me limito a comentar que es de una gran

fluidez y nos hace entender claramente las complicadas teorías que expone.

Fuera de duda, este volumen de la doctora Chuaqui es el más extenso libro sobre musicología griega escrito en México, desde *La música en la cultura griega*, del hispano Adolfo Salazar, México, El Colegio de México, 1954.

Añado sólo una pequeña advertencia. La distinción que hace la autora entre “músicas modales” y “música polifónica occidental” puede dar lugar a confusión pues, para empezar, todo el canto gregoriano litúrgico es modal, y sin embargo no pertenece al Medio Oriente, sino que es plenamente occidental. Además, es monódico y sin embargo se suele ejecutar con un tenue acompañamiento de órgano. Poseo, inclusive, un ejemplar del tratado de Miguel Bernal Jiménez *El acompañamiento del Canto Gregoriano*, Morelia, 1944.

Incluso se puede crear música polifónica modal. ¿No acaso Juan Sebastián Bach compuso para el órgano una *Tocata dórica* en la tonalidad de re menor, la misma en que escribió su célebre *Tocata y fuga en re menor*?

Y, a su vez, mucha música occidental es ejecutada a varias voces, pero no se llama “polifónica”, porque no tiene varias líneas melódicas independientes.

Se contraponen más a menudo “monodia oriental al unísono”, y “monodia occidental acompañada”. Empero, no se trata de géneros excluyentes, pues mucha música occidental, desde el impresionismo de fines del siglo XIX, se basa en sistemas tonales japoneses, hebreos, árabes o griegos (basta recordar las *Gimnopedias* acompañadas, de Eric Satie, que usan modos griegos; y el *Kol Nidrei*, de Ernst Bloch, que usa modos hebreos).

Y añadido todavía otro recuerdo de reflejos musicales griegos en la música europea. Se trata de un *Tratado teórico práctico de órgano*, de Luigi Botazzo y Oreste Ravanello (Bergamo, Società Editrice Carrara, 1925) que da como introducción a la música salmódica una transcripción al pentagrama, de las escalas de los modos dorio, frigio e hipomixolidio.

Pero dejemos ya los reflejos de la música griega en la centro-europea. Es de plena justicia terminar esta reseña felicitando a la doctora Carmen Chuaqui por realizar en este libro una sólida valoración de la música griega antigua; y por demostrar la cercanía que

tuvo la música con la poesía helénica, así como las similitudes de la música griega con la india y la árabe.

Además, su volumen reúne muy oportunamente los tres tratados mayores de musicología que nos dejó la Grecia clásica. Todo esto convierte su *Musicología griega* en un libro de consulta obligada sobre temas de música y poesía del clasicismo helénico.

Tarsicio HERRERA ZAPIÉN

