Breve historia de la música

Javier María López

nowtilus

Colección: Breve Historia
www.brevehistoria.com

Título: Breve historia de la música
Autor: © Javier María López
Director de la colección: José Luis Ibáñez Salas

Copyright de la presente edición: © 2011 Ediciones Nowtilus, S.L.
Doña Juana I de Castilla 44, 3º C, 28027 Madrid
www.nowtilus.com

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece pena de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

ISBN-13: 978-84-9967-233-5
Fecha de edición: Septiembre 2011

Impreso en España
Imprime: Imprenta Fareso
Depósito legal: M.31.654-2011

Índice

Capítulo 1. Introducción para leer
al principio y al final 11
Somos historia: historia de la música
más cerca de lo que pensamos 11
La música como patrimonio:
el Romancero gitano de
García Lorca y Noches en los
jardines de españa de... ¿De quién? 16
Rescatando los sonidos del silencio:
los problemas de hacer la historia
de la música 17
Personas, pero sobre todo estilos.
Y todo se termina solapando 22

Capítulo 2. La música desde la Prehistoria
hasta el Renacimiento: del eco de la caverna
al eco de la catedral 27
La música en la Prehistoria y en las
primeras civilizaciones 27
La música en el mundo clásico
(h. s. VII a. C. - s. IV d. C.) 33
Hasta el año 1000 38

La Baja Edad Media:
del año 1000 hasta el 1400 49

Capítulo 3. Música en el Renacimiento:
la emancipación de un arte 73
El siglo xv 73
La primera mitad del siglo XVI 88
La segunda mitad del siglo XVI 94
Capillas musicales 100
Teóricos, instrumentos
y música instrumental 102

Capítulo 4. El Barroco: de la monodia
acompañada a la apoteosis bachiana 111
El origen de la música barroca 111
Autóctono *versus* italiano 120
El desarrollo de la música barroca
hasta finales del siglo XVII 127
El Barroco tardío
(hasta mediados del siglo XVIII) 138

Capítulo 5. La música en el clasicismo:
la vigilia de la razón produce el equilibrio 153
Los orígenes del clasicismo
(hasta aproximadamente 1760) 153
El asentamiento del estilo
(h. 1750 - h. 1780) 160
El clasicismo en su plenitud
(h. 1780 - h. 1800) 173

Capítulo 6. La música en el siglo XIX:
la materia del infinito 191
El «tercer implicado»:
la «bisagra beethoveniana» 191
Romanticismo 199

La apoteosis operística 212
Posromanticismo 222

Capítulo 7. Música en el siglo xx:
exploración y pluralidad 237
El cambio de época
hasta los años veinte 237
El período de entreguerras 247
Tras la guerra
(hasta los años setenta) 261
La era «post» 274
Jazz: «No tengo ni idea de lo que voy
a hacer cuando empiezo un solo» 283
Rock y pop: suma y sigue 292

Epílogo. Un colofón:
pistas a través de la ventanilla 303

Glosario 305

Bibliografía 313

1

Introducción para leer al principio y al final

Somos historia: historia de la música más cerca de lo que pensamos

Sin lugar a dudas, uno de los acontecimientos deportivos que más expectación genera en las audiencias televisivas es la llamada Liga de Campeones o UEFA Champions League, como se la conoce en su denominación anglosajona. Esta competición, que disputan los mejores equipos de fútbol de cada una de las ligas europeas, consigue un enorme seguimiento en cada una de sus retransmisiones. Se calcula que el partido final de este torneo puede llegar a ser seguido por cientos de millones de telespectadores, no sólo en Europa, sino a lo largo de todo el planeta. ¿Qué tiene que ver esto con la historia de la música? Al principio, durante y al final de la emisión los espectadores habrán podido ver y escuchar la cabecera televisiva de esta competición.

Seguramente habrán apreciado una música impactante, con un coro majestuoso, que muchos sentirán acorde con la épica lucha por el balón que se supone es la esencia del evento. Lo que seguramente no sabrán muchos de esos televidentes es que esa música tiene más de doscientos cincuenta años y fue ideada



La sintonía de un acontecimiento deportivo de audiencias planetarias es un arreglo de una obra creada hace más de doscientos cincuenta años por Georg Friedrich Haendel.

por uno de los compositores europeos más famosos. Se trata de una adaptación de *Zadok el Sacerdote,* obra compuesta por Georg Friedrich Haendel para la coronación del rey Jorge II de Inglaterra en 1727. Este no es un caso único. No hace muchos años, una plataforma digital española anunciaba su parrilla deportiva utilizando como sintonía, y prácticamente sin voz en *off*, un *organum,* una grandiosa composición polifónica a cuatro voces de la Escuela de Nôtre-Dame de París. En ese instante, el oyente-telespectador, sin saberlo en muchos casos, podía retrotraerse en el tiempo, al puro núcleo de la Edad Media europea: unos ochocientos años atrás.

Realmente, lo que estamos haciendo no es hablar propiamente de música compuesta con anterioridad, sino de una manifestación típica de las sociedades industriales y posindustriales.

Más allá del fenómeno del concierto o de cualquier otra forma de producción de música en directo,



Encendemos el teléfono y suena… ¡Francisco Tárrega! La sociedad actual está invadida de sonidos donde obras musicales del pasado pueden aparecer en cualquier situación.

es un hecho ampliamente estudiado, por aquellos que se dedican al fenómeno de la escucha ambiental, que hay música por todas partes: en las tiendas, en los transportes, en espacios públicos y no tan públicos, en los medios audiovisuales, que incluyen publicidad dinámica, en la cinematografía y en la televisión, en los tonos de los teléfonos móviles, en el mundo de la informática y en un largo etcétera. Seguramente, más de una persona ha estado escuchando a Mozart involuntariamente a través del auricular telefónico mientras aguardaba a ser atendida por un operador u operadora libre, o ha gustado de tatarear o silbar la música de un anuncio televisivo de colonias sin saber que estaba interpretando a Léo Delibes.

Esta manifestación, a veces casi impositiva, de música ambiental, cuya escucha no requiere una atención concentrada, tiende a crear en el oyente una especie de inmunidad a la audición, respuesta por otro lado comprensible para poder sobrellevar tal invasión de sonidos. Sin embargo, tanta y diversa presencia podría convertirse en un acicate que despertase nuestra curiosidad y nos impeliese a buscar más sobre estas músicas que aparecen y desaparecen



De la Grecia clásica al siglo xx en doce pasos.
La abundante presencia de grabaciones musicales de diferentes épocas ha estimulado la sensibilidad respecto a una gran variedad de estilos.

como sintonía de nuestra vida. ¿No sería interesante saber algo más de Francisco Tárrega, cuyos compases catorce a dieciséis de su *Gran vals* han sido utilizados como tono distintivo de la marca de teléfonos móviles Nokia? ¿Puede nuestra curiosidad llevarnos a conocer con más profundidad la obra de Richard Wagner tras haber oído un fragmento de la *Marcha fúnebre de Sigfrido* en el emocionante instante en el cual Ginebra devuelve la espada a Arturo en la película *Excalibur* de John Boorman?

En buena medida, gran parte de la música presente en la sociedad actual tiene un carácter pretérito, porque, a la sazón, y de un modo un tanto simple, se puede decir que ya ha sido compuesta. Pero lo curioso es la capacidad que toda ella tiene para presentarse como actual, más allá de los códigos en donde ha sido concebida. Pensemos en una tienda de discos, real o virtual: en un espacio común no sólo conviven estilos, sino épocas de la historia muy diversas. Es llamativo que, aunque la posibilidad de contar con registros sonoros es algo muy reciente en la historia de la humanidad, la presencia del fonograma parece haber supuesto el estímulo definitivo para el conocimiento y la propagación de los estilos musicales del pasado. Resulta sumamente interesante darles una justa dimensión más allá de su, asimismo, incuestionable manifestación como música del presente.

No se puede tampoco perder de vista que la misma música ha sido un lugar abonado para la reutilización de materiales, o directamente, como en la literatura, para el uso de la cita. Ello ha propiciado no sólo la composición de música nueva, sino que ha generado la aparición de música del pasado en contextos inesperados. A principios de los años setenta del siglo XX, la Electric Light Orchestra versionó el tema *Roll over Beethoven* de Chuck Berry. En esta versión se manifiesta explícitamente la *Quinta Sinfonía* de Beethoven

como base de una profunda ironía. A principios de los años ochenta de aquella centuria, el grupo español Olé-Olé conoció un éxito de ventas gracias a su tema *Conspiración*. Era un calco, por otra parte reconocido, del aria «*L'amour est un oiseau rebelle*» de la ópera *Carmen* del compositor francés del siglo XIX George Bizet. Una década más tarde, el grupo Enigma se atrevió a mezclar *samplers* de canto gregoriano con ritmos de *hip-hop*. Un caso lleno de sutileza es el del famoso *Canon en re mayor* del compositor Johann Pachelbel (1633-1706). La secuencia armónica de esta composición aparece de una manera igual o aproximada en muchas canciones populares desde la década de 1960 hasta nuestros días, aunque los autores de las mismas no sean las más de las veces conscientes de ello. De alguna manera, «historia de la música» dentro de la propia música.

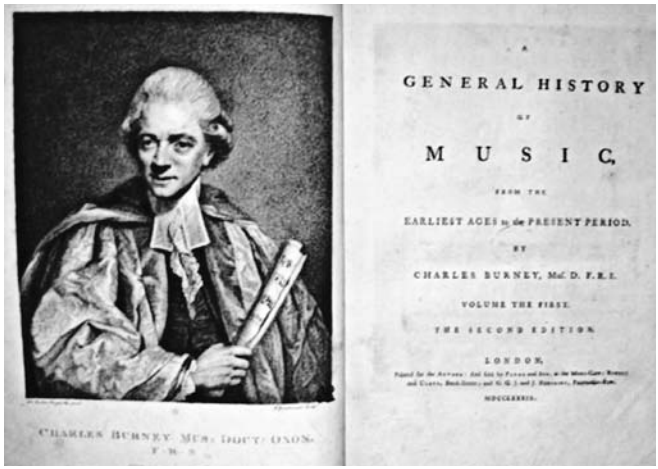
La música como patrimonio: *El Romancero gitano* de García Lorca y *Noches en los jardines de España* de... ¿De quién?

Un participante en un concurso televisivo de carácter cultural contesta con acierto a la pregunta sobre la autoría de *El romancero gitano* de Federico García Lorca. Sin embargo, no está tan seguro sobre quién fue el autor de *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla. Ambas obras pertenecen a una misma época —distan entre ellas poco más de un decenio— y a un mismo espacio cultural. Asimismo, entre los autores hubo una conocida amistad basada en el mutuo respeto y admiración. Sin embargo, el concursante, que a lo largo de varias emisiones ha contrastado tener una buena formación general, ha flaqueado en sus conocimientos sobre música.

No es más que una anécdota. Pero no es demasiado aventurado pensar que dentro del conocimiento general de la cultura, o de las artes en particular, el bagaje de ideas sobre la música no suele estar a la misma altura. Hay muchos estudios y ensayos que intentan arrojar luz sobre el porqué de esta situación, abordando aspectos que van desde lo sociocultural a lo educativo. No es este el lugar para un debate de esta índole, pero seguramente, de la misma manera que nuestra escucha se enriquece y mejora conociendo los mecanismos intrínsecos de la música, también lo hace sabiendo algo más acerca de las obras que disfrutamos. Quizá es un proceso análogo al que se produce delante de una pintura al intentar ir más allá de los rasgos puramente técnicos, profundizando en el conocimiento del entorno artístico y cultural del momento de su creación. Recuperar el contenido del discurso previene de la tendencia a cierta banalización del conocimiento fruto de la inmediatez y premura con la que se fabrican los productos culturales contemporáneos.

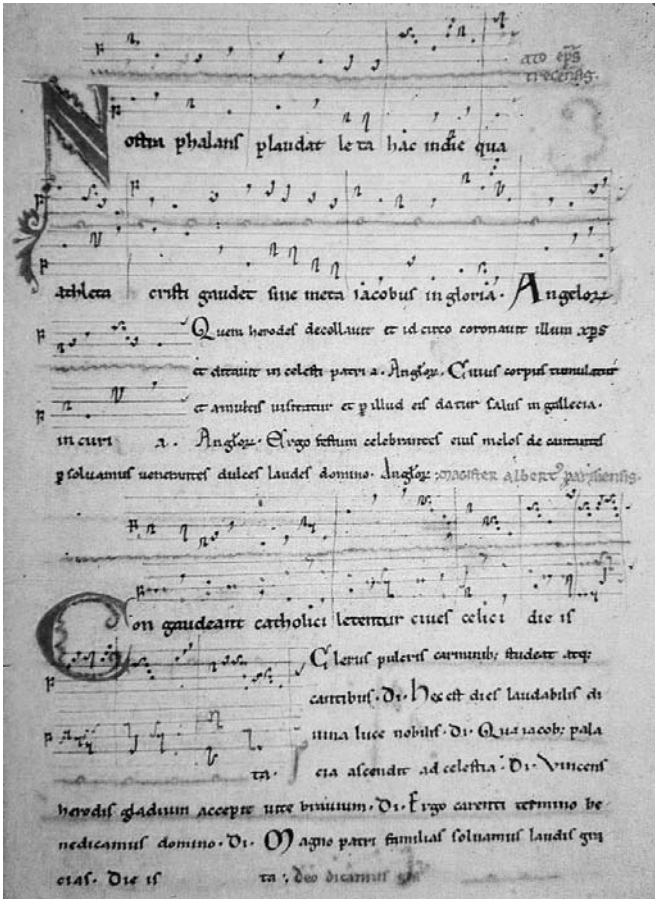
Rescatando los sonidos del silencio: los problemas de hacer la historia de la música

En 1992, el grupo de pop Los Manolos popularizó su propia versión de una canción de The Beatles, *All my loving,* de 1963, llegando a convertirse prácticamente en la canción del verano en España en ese mismo año. Hagamos ahora un supuesto futurístico. Dentro de mil años un musicólogo ha decidido estudiar la música de finales del siglo xx. Si algo de lo poco que queda de esa época es la canción del grupo español y las imágenes del grupo de Liverpool actuando en la plaza de toros de las Ventas de Madrid, a tantos siglos vista le será difícil dilucidar quién se inspiró en quién, o si el pop tiene raíces británicas o españolas.



Charles Burney en una de las primeras ediciones de su *Historia general de la música.* Este historiador inglés y musicólogo escribió una de las primeras historias de la música en sentido moderno a mediados del siglo XVIII. Su papel queda oculto detrás de su discurso, pero es el actor fundamental que proporcionará una visión u otra según su enfoque.

Aunque esta historia tenga algo de disparatado, cuando de lo que se trata es de acercarse al pasado, diatribas de esta naturaleza no son infrecuentes. Es algo consustancial a la investigación histórica. Sabemos que siempre tenemos una panorámica incompleta producto, entre otros factores, de la falta de datos. Otras veces, a cada época le interesa en diferente medida un aspecto u otro del período que aborda. La historia cambia, pero la perspectiva sobre ella también, y a ello no es ajena la historia de la música. De hecho, la conciencia acerca de la «historicidad de la música» se inició realmente durante el siglo XIX, puesto que hasta entonces, como señala el pianista y musicólogo alemán Ulrich Michels, la música de cada momento se hacía según una obvia relación sobre



«¿Cómo suena esto?». Uno de los folios del *Códice Calixtino* del siglo XII. Se podría pensar que la fuente principal del historiador de la música son aquellos documentos que poseen notación musical. Pero no sólo se trata de transcribir, sino de investigar en diferentes ámbitos para obtener la visión más completa posible de la música de cada época.

la anterior. Fue en ese momento cuando nos empezamos a «apropiar» del pasado. Valga a modo de ejemplo cómo, en 1829, Felix Mendelssohn volvió a dirigir en público la *Pasión según san Mateo* de Johann Sebastian Bach, obra que no se había vuelto a interpretar desde la muerte de su autor en 1750. Puede considerarse este acontecimiento como el punto de arranque para el redescubrimiento de este compositor alemán.

Pero, además, la historia de la música posee algo de ejercicio de trapecio. Los siglos nos han dejado una enorme cantidad de documentos donde se plasma cómo se escribían los sonidos en cada época, aquello que normalmente conocemos como partitura, o con más exactitud, como notación. Dejando aparte el hecho obvio de que los documentos no representan a toda una época, resulta aún más característico de la disciplina la ausencia de su sustancia misma, esto es, el sonido. Apenas contamos con grabaciones que vayan más allá de los últimos ciento treinta años. Entonces, ¿dónde buscar para abordar el estudio de música pretérita? No sólo son las viejas partituras, que necesitan una disciplina concreta como es la paleografía musical, las que nos pueden hacer conocer la música del pasado. Los musicólogos echan mano de la organología (el estudio de los instrumentos), la iconografía (el uso de las imágenes como fuente de conocimientos diversos), la sociología, la acústica, el estudio de la composición, de la praxis interpretativa, la estética y otros tantos campos de estudio que permiten profundizar en la historia del fenómeno musical.

Esta incursión en el pasado ha generado no pocos debates a la hora de cómo reconstruir la música pretérita. Uno de los más interesantes es el que confronta a la hora de interpretar música a *historicistas* y *presentistas*. Los primeros, con gran predicamento durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx, abogan por la posibilidad de poder reconstruir con una exactitud muy cercana



Música petrificada. Los instrumentos de cada época nos proporcionan una idea aproximada del timbre de la música. Para reconstruir una chirimía del siglo XVI como la de la foto, no sólo resultan útiles los ejemplares que se conservan, sino el estudio de las imágenes del mismo.

a la original la música del pasado, tanto en su aspecto sonoro como en su aspecto contextual, es decir, el marco para el cual fue concebida en primera instancia. Para sostener su tesis, se apoyan en las investigaciones muy rigurosas que sobre la historia de la música se realizan gracias a los diversos campos de exploración que hemos mencionado más arriba. Por el contrario, los presentistas, aceptando de partida su incuestionable procedencia del pasado, consideran que la música no es un objeto en sí mismo, ideal, y que por tanto, en su transmisión, se contagia de las sensibilidades del presente, tanto en la interpretación y escucha, como en el imaginario que se proyecta sobre ella.

En el fondo, lo que subyace dentro de este debate es algo que no afecta exclusivamente a la utilización de la música del pasado. Nos referimos al criterio de *autenticidad*, un principio con el que se suele abordar, no sólo la música, sino muchas otras manifestaciones de la actividad humana. Hablamos de cuál es el *rock* auténtico, el folclore auténtico, el son auténtico, y así podíamos continuar ampliando el abanico. Seguramente no hay una respuesta unívoca. Y quizá sea mejor así. Reconstruir el pasado musical con todo su detalle es un maravilloso empeño que nos descubre nuevas sonoridades, que, precisamente, son eso... *nuevas*. Como ya señalaba el historiador alemán Gustav Droysen en el siglo XIX, nos interesa el pasado porque sigue siendo. Pensemos en algo muy generalizado y que suele pasar desapercibido cuando pensamos en música: una buena parte de la creación musical del planeta se ha realizado, y se realiza, ateniéndose a tradiciones de improvisación, sin haber quedado ningún registro más allá de testimonios de tipo narrativo. Las improvisaciones al teclado de Bach o Beethoven, por ejemplo, no han quedado plasmadas en un modo musical. Únicamente se puede especular a partir de algunos indicios que aparecen en sus composiciones y de testimonios coetáneos.

Personas, pero sobre todo estilos. Y todo se termina solapando...

Es posible acercarse a la historia de la música señalando todos esos importantes nombres que en mayor o en menor medida pueden estar en nuestra cabeza: Mozart, Chopin, Louis Armstrong, The Beatles... Sin embargo, tanto la explicación como la significación de su obra están fuertemente conectadas, por un lado, con otros nombres quizá menos habituales en las grandes historias generales y,



¿Basta con ser un genio? En el Londres de 1763 un Mozart niño se encontró con uno de los hijos de Bach, Johann Christian, en cuyas partituras brotaba el nuevo estilo clasicista que empezaba a propagarse por la Europa del momento. El infante quedó profundamente impresionado. El contexto es fundamental para entender la música incluso de los más dotados.

por otro, con el contexto en donde vivieron y desarrollaron su creación. Volvamos al principio del párrafo: la impresión que causó sobre un niño Mozart uno de los hijos de Bach, Johann Christian, fue muy profunda.

Chopin no puede ser completamente entendido sin el pianista y compositor irlandés, padre del nocturno romántico, John Field. El histórico álbum de The Beatles *Sgt. Peppers* no se puede concebir sin el previo de The Beach Boys *Pet Sounds* y, en general, sin todo el ánimo exploratorio y vanguardista que animaba a la época. Si el gobierno de Estados Unidos no decide cerrar el barrio del Storyville en 1917 en Nueva Orleáns, los músicos de esta ciudad, que practicaban un estilo llamado *jazz,* no se hubiesen visto obligados a emigrar a otras urbes y, quizá,

la trayectoria de Louis Armstrong hubiese sido otra. La historia de la música es la historia de la evolución de los estilos con todos sus matices y características.

Pero ¿cómo se produce la evolución de dichos estilos? No es una pregunta fácil de contestar. Tendemos a ver la historia como un avance lineal donde unos hechos suceden a otros, rebasando de alguna manera los nuevos a los precedentes. En cierto sentido, aún están operativos los enfoques positivistas surgidos hace más de doscientos años en la cultura occidental. Tal vez nos estamos olvidando de la música como un fenómeno de conjunto. Al menos, debemos ser conscientes de que lo que está en boga o lo que el investigador pondera por ser nuevo o rupturista, debe ser acompañado de una «apertura de foco» que nos permita ser conscientes de que, en muchas ocasiones, los estilos conviven, los más nuevos con los más viejos, se retroalimentan, o, incluso, no son aquellos que están más de moda los que terminan siendo trascendentes para el posterior desarrollo de la música.

Un par de ejemplos con respecto a lo anterior. A partir del año 1600 aproximadamente, surge para la música un nuevo horizonte con la aparición de la monodia acompañada. Sin embargo, en un principio se trató de un fenómeno muy localizado, especialmente en el cenáculo del conde Bardi, en Florencia. A la par que ello sucedía, en el resto de la Europa católica, la música religiosa prosiguió durante mucho tiempo dentro de los esquemas del estilo polifónico que se venía practicando anteriormente a esa fecha.

Otro caso más cercano en el tiempo. Una de las características de la historia del *rock* y del pop, desde su nacimiento hacia la década de los cincuenta del pasado siglo, consiste en que cada estilo que surge no lleva consigo una anulación absoluta del anterior. Echemos un vistazo a músicas populares urbanas y veremos que los prototipos de ellas han nacido en diversos momentos

de los últimos setenta años aproximadamente. Por ejemplo, a finales de los años sesenta del siglo XX el *blues* se revitalizaba de alguna manera en la guitarra de Jimi Hendrix o en la música de John Mayall.

En definitiva, como nos propone el compositor y musicólogo alemán Clemens Khun, es posible una «historia diferente», donde «conviven» lo antiguo y lo nuevo en una inversión de conceptos, donde vieja música se presenta como nueva y visionaria, como la pieza para piano *Nuages gris* de Franz Liszt (1811-1886), y nueva música se presenta como vieja, como en la obra del compositor Arvö Part (nacido en 1935), abundante en miradas al pasado a través de la tonalidad y de la forma de sus composiciones.

Y ahora vayamos en búsqueda del sonido «antes de la historia».

2

La música desde la Prehistoria hasta el Renacimiento: del eco de la caverna al eco de la catedral

La música en la Prehistoria y en las primeras civilizaciones

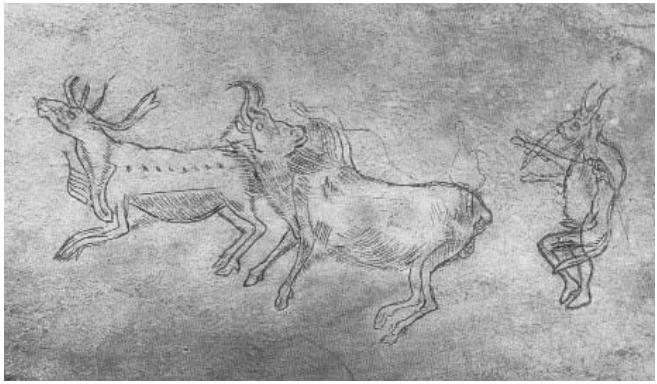
En los albores

La mayoría de los especialistas apuntan al Paleolítico superior como el período determinante para la maduración del hecho musical en los primeros estadios de la humanidad. Se han señalado especialmente los períodos Solutrense (ca. 21000–17000 a. C.) y Magdaleniense (ca. 17000-10000 a. C.), por ser en ambos en donde aparece el mayor número de indicios de la actividad sonora de los primeros homínidos. ¿Qué huellas sonoras es posible rastrear en tan largo período de tan lejano tiempo? Para ello debemos acudir a dos tipos de testimonios: el arte rupestre y los vestigios de primitivos instrumentos, ambos siempre tomados con las debidas precauciones.

Algunas representaciones plásticas prehistóricas parecen sugerir que los primeros seres humanos ya se interesaban por la producción de sonidos. Ejemplos de

ello son la figura antropomorfa de la cueva de Trois-Frères, situada en la localidad francesa de Montesquieu-Avant, ubicada en el departamento de Ariège, en el suroeste del país, la cual parece blandir un instrumento musical, tal vez un arco primitivo o una flauta, o, asimismo, la conocida como Venus de Laussel, aparecida en la localidad de Marquay, en el departamento de Dorgone, también al suroeste de Francia, que porta lo que aparentemente es un cuerno animal, de bisonte tal vez, instrumento ampliamente utilizado en diversas culturas a lo largo de la historia.

Acercándonos a los objetos, se han hallado huesos perforados de animales, falanges de reno o huesos de grandes aves, constituyendo lo que serían primigenios tipos de silbato o flauta. Algunos cuentan con tres o más agujeros. A través de estos últimos, resulta posible especular cómo el hombre de la época empieza a construir cierta conciencia musical dado que no se trata de artefactos que emiten simplemente un sonido, sino que pueden dar diversas alturas, esto es, diversos tonos. Quizá estamos ante un primer *ordenamiento* del sonido. Pero, además de flautas, han aparecido a lo largo de todo el siglo xx, especialmente en suelo francés, en yacimientos como La Roche, Laugarie-Basse o Badegoule, todos en Dordoña, o Lespugue, en el departamento de Haute-Garonne, también en el suroeste del país, numerosos restos de lo que se conoce como *rombos*. Se trata de una pieza plana, de piedra, hueso o madera, cuya longitud puede variar entre los quince y veinte centímetros, a la cual se le ata una cuerda en uno de sus extremos para que, haciéndola girar con ímpetu en el aire, se consiga crear un fuerte y penetrante zumbido. De todos estos instrumentos, incluidos diferentes variedades de «litófonos», idiófonos de percusión hechos en piedra o de tambores procedentes ya de la época neolítica (entre el 10000 y el 3000 a. C., aproximadamente), como el membranófono de arcilla



Una posible interpretación: la supervivencia puede pasar por la entonación de los sonidos apropiados para propiciar la caza. Animales y figura antropomorfa en la cueva de Trois-Frères, Francia.

aparecido en Bernburg, en el estado de Sachsen-Anhalt, en el noreste de Alemania, datado entre el 6000 a. C. y el 3000 a. C., se han realizado reproducciones con útiles semejantes a los que podía tener a su disposición el hombre primitivo, habiéndose comprobado la viabilidad de los mismos tanto en su factura como en su sonoridad.

Llegados a este punto, y quedándonos constancia de que la humanidad prehistórica alberga la facultad de producir sonido, podríamos formularnos una pregunta de casi imposible respuesta: ¿cuál es el origen de la música? Durante los últimos doscientos años se han esgrimido todo tipo de teorías: relacionadas con el lenguaje, con la evocación del mapa sonoro circundante de la naturaleza o con aspectos básicamente emocionales o comunicativos. Algunas de estas tesis se han apoyado en estudios etnológicos vinculados a los llamados «primitivos actuales», aunque hay que considerar que sobre estas sociedades incide un tiempo histórico que está en disposición de dejar huellas que trasladan no pocos equívocos.

En cualquier caso, es posible que en todas estas hipótesis haya algo de verdad. En este amplio arco temporal, el hombre ya ha dado muestra de haber generado una sensibilidad hacia lo trascendente en la medida en que los hallazgos de los enterramientos así parecen demostrarlo. La música, en este sentido, manifestación por excelencia inasible e invisible, debió suponer uno de los principales vehículos para generar significados trascendentes. La música puede ser propiciatoria de la caza, como parece indicar el hechicero de Trois-Frères, o, probablemente, de la fecundidad en el caso de la Venus de Laussel. Imaginemos el poder turbador del sonido de un rombo, con su potente zumbido amplificado por el eco de una caverna, audible a larga distancia.

Un concierto en época presente porta una fuerte carga simbólica, relacionada con la institución que lo convoca o con el grupo social que se cohesiona al participar de un estilo musical concreto. Toda la música a lo largo de la historia ha sido, antes que pura organización sonora, un lugar de referencia y funcional para los diversos aspectos que la sociedad le demanda, para que cumpla un papel en concreto dentro del entramado de determinada sociedad. El hombre prehistórico parece contar con el sonido y la música con el fin de dotar a su sociedad de ciertos significados y utilidades. En cierto sentido, hemos continuado este «hallazgo» de nuestros más lejanos ancestros.

Mesopotamia y Egipto (h. 3500-330 a. C.)

Viajemos ahora a las civilizaciones que surgieron amparadas por los ríos Tigris y Éufrates, o en la cuenca del extenso Nilo. En estos territorios florecieron las primeras estructuras urbanas, así como los primeros avances significativos en campos como la medicina

o la matemática, junto a las primeras formas de escritura, y, por ende, de lo que puede considerarse ya literatura. Es precisamente este ámbito literario uno de los lugares en los que los pueblos de Mesopotamia han dejado constancia del uso de su música, apuntando la existencia de cantos para propiciar la cosecha o de una abundante himnodia relacionada con ritos religiosos y funerarios. En una sociedad en la cual ya existe la especialización del trabajo y la vida se concibe como un reflejo de un orden cósmico, los músicos alcanzaban una amplia consideración social, no en vano eran contemplados como una clase mediadora con lo divino. Tanto es así que para el pueblo asirio (ca. 1800-612 a. C.), los músicos eran exceptuados de las grandes matanzas que se infligían entre bandos tras las diversas contiendas. Estamos seguramente ante una continuación, si se quiere lógica, del espacio simbólico que la música le proporcionó a la humanidad en sus primeros estadios.

En las ceremonias de los templos sonaban los instrumentos. El *tigi,* una especie de flauta, el *sem*, un aerófono de lengüeta, o el *aIa,* un instrumento de la familia de los tambores. Representaciones de ellos aparecen en los relieves y esculturas que han llegado hasta nosotros y, más aún, han pervivido ejemplares en mayor o menor grado de conservación, como la espectacular lira aparecida en una de las tumbas reales de Ur de mediados del tercer milenio a. C. Que un instrumento de estas características forme parte del ajuar de tan suntuoso enterramiento denota la importancia que músicos, cantantes y danzantes tenían en los estratos superiores de la sociedad. Pero, además, no debemos olvidar que la utilización de instrumentos de viento de lengüeta batiente, en su versión simple, tipo clarinete, o doble, tipo oboe, supone un avance en cuanto a la manufactura de instrumentos de la familia



El arpista babilonio, con su instrumento tipo ángulo, frente a su homólogo egipcio, con la tipología en arco. Probablemente esta última forma de arpa es una evolución, por incremento en número de cuerdas, del primitivo arco musical.

de soplo, algo que no deberíamos perder de vista como un elemento más dentro de la sofisticación de muchos de los campos científicos y culturales de estas civilizaciones.

La alta consideración de la música en Mesopotamia es parangonable a lo que sucedía en el valle del Nilo, donde también el orden material se consideraba reflejo de un orden cósmico, proporcionando una alta estimación al músico y al cantor en los espacios sagrados. Pero, como en las regiones del Éufrates y el Tigris, los usos de la música son también variados como se le supone a toda sociedad compleja: imágenes y textos nos hablan no solo de solemnidad, sino de danzas y bailes para la diversión, canciones de trabajo, propiciatorias de las cosechas, ritmos acompasados para los remeros y

tantos otros. Dentro del instrumentario, destaca el arpa —*bint*—, que podría considerarse como una especie de «instrumento nacional» dentro de la cultura egipcia. La gran arpa de arco ya aparece durante el Imperio antiguo (h. 2850-2160 a. C.), junto a instrumentos de viento, como la flauta recta o la flauta doble, o de percusión, como sonajeros y tambores. Durante el Imperio medio (h. 2040-1650 a. C.), aparecen nuevos instrumentos como la lira, y se desarrollan diferentes tipologías de arpa —grandes como la «de pie», o más pequeñas como la «de mano»—, que aparecen representadas principalmente en la iconografía del Imperio nuevo (h. 1550-1070 a. C.), momento en que surgen los primeros cordófonos de mango tipo laúd.

¿Cómo podría haber sido la sonoridad de la música? A partir del número de cuerdas de algunos instrumentos, y por ciertos indicios, parece que las escalas pentatónicas o diatónicas, características de la música occidental, pudiesen haber tenido su origen en esta civilización. Sea como fuere, la presencia tan considerable de la música en Egipto hizo imaginar a autores como al historiador y biógrafo griego del siglo I d. C. Plutarco la idea de que el país del Nilo había sido el auténtico inventor de la misma. Pero ¿cómo vivieron los griegos este arte?

La música en el mundo clásico (h. s. VII a. C. - s. IV d. C.)

«Mientras vivas sé feliz / que nada te perturbe. / La vida es demasiado corta / y el tiempo se cobra su renta». Estos versos corresponden a la que seguramente es la primera composición musical completa que se ha conservado en Occidente. Están grabados en un epitafio hallado cerca de la ciudad de Aidin, en

el suroeste de lo que hoy es Turquía, datado hacia el siglo III a. C. El hecho de que esta especie de *skoliom* o canción de banquete, género musical ensalzador de la vida, fuese inscrito en un lugar funerario, nos da una idea de hasta qué punto la música era importante en la sociedad griega clásica, como lo había sido también en las civilizaciones precedentes. De hecho, existe cierto hilo de continuidad entre ambos mundos, situación que muchas veces se ha soslayado a la hora de abordar la música de las polis griegas. No se debe perder de vista que fueron pueblos que convivieron y compartieron cultura. Así, en Grecia encontramos otra vez la idea de que la música puede incidir sobre el entorno físico por su poder inmaterial. En el mito de Orfeo la música adquiere un carácter ordenador. Por el contrario, en el rito dedicado a Dionisio, se exhibe el furor de fuerzas primigenias. Este contraste, que también aparece entre la lira de Apolo y la flauta de Marsias, nos habla de la música como armonizadora de contrarios, modificadora del comportamiento humano o reveladora del orden del universo. Esta concepción, que también albergaba el mundo judaico —David apacigua a Saúl con el sonido de su cítara—, trascenderá a lo largo de toda la Edad Media, alcanzando incluso la Edad Moderna.

Si los textos literarios o filosóficos han plasmado esta cosmogonía, también informan sobre la relevancia de la música en la vida cotidiana de la polis. Son una fuente indispensable para el conocimiento de los usos sociales, desde los cantos de las diferentes facciones que luchaban por el poder, hasta en géneros como los *linos*, cantos de bodas, los *threnos,* cantos fúnebres, o la música para las fiestas espartanas de las *Gymnopaidia,* iniciadas hacia el año 668 a. C. y mantenidas hasta el período romano. Pero el grado de preocupación por el arte musical en los antiguos helenos se observa también a través de sus pensadores.



Apolo con la *khitara*, cordófono tipo lira, frente a Marsias con su *aulos*, aerófono de doble tubo. Desde el mito se expresa la relevancia de lo musical en la Antigüedad.

Damón de Oa, que llegó a ser maestro y consejero de Pericles en la Atenas del siglo v, valoró la importancia de la música en la educación, mientras que el filósofo Platón (ca. 428–348 a. C.), en obras como *La República* o *Las Leyes*, entre otras, la consideró prácticamente como un «asunto de estado», ya que era de la opinión de que los sonidos influyen en el comportamiento humano de tal manera que podían afectar al gobierno de la polis. El también filósofo y alumno de Platón, Aristóteles (ca. 384–322 a. C.), comenzó a distinguir entre los actos especulativos de escuchar y el oficio de ejecutar. Discípulo del anterior, Aristoxeno de Tarento († ca. 335 a. C.), señaló la importancia de la percepción auditiva para acceder al conocimiento de la música más allá de lo puramente intelectual. La figura de Aristoxeno marca el arranque



De la difunta Lutatia Lupata sólo conocemos la estela funeraria que alberga su imagen dentro de una hornacina de mármol. El tributo a su figura se plasmó por medio de lo que probablemente era una de sus principales aficiones: tañer un instrumento de mango tipo laúd. Museo Nacional de Arte, Badajoz. Datada entre los siglos II y III d. C.

de la tradición que encara el estudio de la música desde un enfoque puramente práctico y empírico.

Aunque en el plano puramente musical no se poseen fuentes anteriores al siglo III a. C., sí es conocido el sistema teórico, el cual se basaba en cuatro notas descendentes o *tetracordo*. Con la unión de dos tetracordos, se formaban escalas de ocho notas conocidas como *modos* que recibían nombres como frigio o dórico. Aunque para los griegos solo eran «parte» de un sistema más amplio, dichos modos proporcionan la idea de escala y sus nombres pasarán a la Edad Media, aunque con una correspondencia diferente. Rítmicamente, existe una unión muy directa de la melodía con los pies métricos usados en la versificación. En general, el mundo griego estableció una relación directa entre poesía, música y movimiento, ideas que recogió el compositor Carl Orff durante el siglo XX para establecer buena parte de las bases de su sistema pedagógico-musical. Por otra parte, la iconografía instrumental nos señala que el mundo griego compartió tipologías con las civilizaciones antiguas, con instrumentos de cuerda tipo lira *(phormix, kithara, barbiton),* o instrumentos de viento de doble tubo *(aulos),* o tipo flauta de pan *(syrinx)*.

Por su parte, la música en Roma se vio muy influida por la griega. Quizá la herencia etrusca, unida a la propia estructura imperial, hizo crecer el número de instrumentos tipo trompeta o vinculados en general a la ejecución de fanfarria*:* tuba, *cornu* o *lituus.* Asimismo destaca el órgano hidráulico *(hydraulis)*, de potente sonoridad, que pasará a la Edad Media perdiendo su carácter netamente profano asociado a las celebraciones del circo. El filósofo Severino Boecio (480- h. 525 d. C.), con su libro *De institutione musica,* se convertirá en uno de los principales puentes de transmisión del conocimiento teórico de la música desde la Antigüedad hasta el período medieval, junto a otros autores de la baja romanidad como el senador

y escritor Magno Aurelio Casiodoro (ca. 485-ca. 580 d. C.) o el obispo, filósofo y teólogo Agustín de Hipona, (354-430 d. C.), más conocido como san Agustín.

Hasta el año 1000

Ora et labora: el canto gregoriano y la liturgia cristiana

La historia de la música occidental durante el primer milenio pasa por ser la historia de la liturgia cristiana. Con toda seguridad, existió música profana de todo tipo, desde la más ceremonial a la más mundana, pero no ha quedado constancia de ella. Debemos comprender que en una sociedad teocrática como lo fue la medieval, la música religiosa formaba parte de los diferentes ritos que sancionaban el orden social, de ahí que la conservación de esta música esté ligada, en una buena parte, a su importancia como parte del estatus de poder. Tampoco debemos perder de vista que el cristianismo nació como una secta dentro de la religión judaica, por lo que es natural que la liturgia tomara préstamos del mundo de la sinagoga, tales como las lecturas de la Biblia y la salmodia. Esta última consistía en la entonación por un solista de los versículos de los salmos contestados por el grupo. Este proceder pasó a la liturgia cristiana en muchos de sus cantos como el aleluya o el gradual. Además, la salmodia se caracterizaba por la entonación sobre una nota repetida —«cuerda de recitación»— de buena parte del texto, algo que también influyó en el estilo litúrgico cristiano.

En la medida en que el cristianismo se extendió y llegó a ser la religión oficial del Bajo Imperio entre los siglos I y IV de nuestra era, los diferentes centros urbanos fueron desarrollando sus propios ritos, lo cual

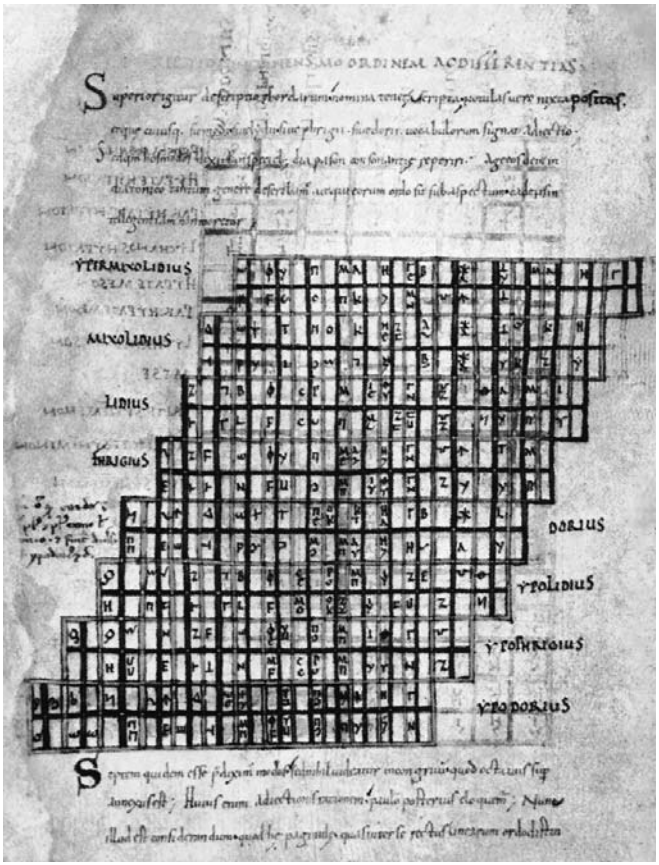
supuso la necesidad de una estandarización. Así, nacieron las primitivas liturgias cristianas que en Occidente adoptaron el latín como lengua: la liturgia ambrosiana, centrada en la ciudad de Milán; la liturgia celta, llevada por los monjes irlandeses que evangelizaban la Europa del norte; la liturgia hispánica o mozárabe; la liturgia galicana, ligada al reino merovingio; y la liturgia romana antigua. Todas ellas fueron poco a poco reemplazadas por la liturgia romana que se impuso como la liturgia general de la Iglesia.

Fue pues la liturgia romana, convertida en el rito general de la cristiandad durante más de mil años, la que albergó en su seno el canto conocido como gregoriano, o también *cantus planus* o 'canto llano'. La leyenda creada en torno al papa Gregorio I (590-604) atribuyó a su figura la responsabilidad del desarrollo del canto de la Iglesia romana, de donde se explica la denominación que se le dio a este género, aunque, probablemente, su papel se circunscribió a la regularización y estandarización del uso de la liturgia. Debemos considerar que en este enorme repertorio de melodías, conformado hacia el año 1000 de nuestra era, confluyen, por un lado, un gran corpus de tradición oral transmitido previamente al desarrollo de los primeros manuscritos con notación, que aparecen hacia el siglo IX, y, por otro, la contribución de las diferentes liturgias más arriba indicadas junto a la no desdeñable influencia de la Iglesia griega. Asimismo, debemos ser conscientes de cuál fue su posterior uso y, por tanto, cuál ha sido la recepción del mismo. Conviene aclarar que el gregoriano, desde el año 1000, no ha sido un género inmutable. De hecho, algunas de sus melodías más características fueron escritas a partir de esa fecha. De la misma forma, desde ese mismo momento, los compositores comenzaron a interesarse por la polifonía. Esta nueva manera de hacer y componer música influyó en las versiones e interpretaciones

que cada vez se alejaban más de sus formas y modelos primigenios. De ahí que, desde el Concilio de Trento —celebrado entre los años 1545 y 1563 en la ciudad italiana del mismo nombre como reacción a las reformas religiosas del norte de Europa de principios del siglo XVI—, el canto haya sido sometido a diversas depuraciones; la más importante de las cuales fue llevada a cabo por especialistas modernos, concretamente por los monjes benedictinos de la abadía francesa de Solesmes a finales del siglo XIX, que acudieron a los antiguos manuscritos para realizar las ediciones finalmente oficiales, estableciendo un modelo interpretativo que es el que se extendió y se hizo popular de alguna manera. No obstante, existen otras opciones como, por ejemplo, la del grupo de música antigua, especializado en música vocal medieval, Ensemble Organum, dirigido y fundado por Marcel Pérès en 1982, que basa sus interpretaciones en el estudio de tradiciones vocales vivas, o del conjunto Ensemble Gilles Binchois, fundado en 1979 por Dominique Velard, cuyas interpretaciones se apoyan en un rigoroso estudio musicológico.

Características del canto gregoriano

El canto gregoriano o canto llano utiliza el latín como idioma. Es *monódico*, es decir, es interpretado a una sola voz sin la comparecencia de otras voces simultáneas. Su estilo interpretativo puede ser *directo*, por un solista, *antifonal*, con dos semicoros, o *responsorial*, un solista con respuesta del coro. Rítmicamente, la opción de Solesmes ha sido la *isocronía*, lo que conlleva otorgar a la mayoría de las notas de la melodía el mismo valor, dentro de una libertad rítmica que lo aleja del llamado *tempo giusto* o medida exacta. No obstante, otras corrientes de investigación, como la mensuralista, opinan,



Página de *De institutione musica*, de Boecio (del 500 d. C. aprox.), donde se muestran los modos de la Antigüedad. Tratados como este transmitieron el conocimiento musical del mundo clásico a la Edad Media.

apoyadas por no poca documentación, que las notas tenían desigual valor, lo que ofrecería un aspecto rítmico diferente.

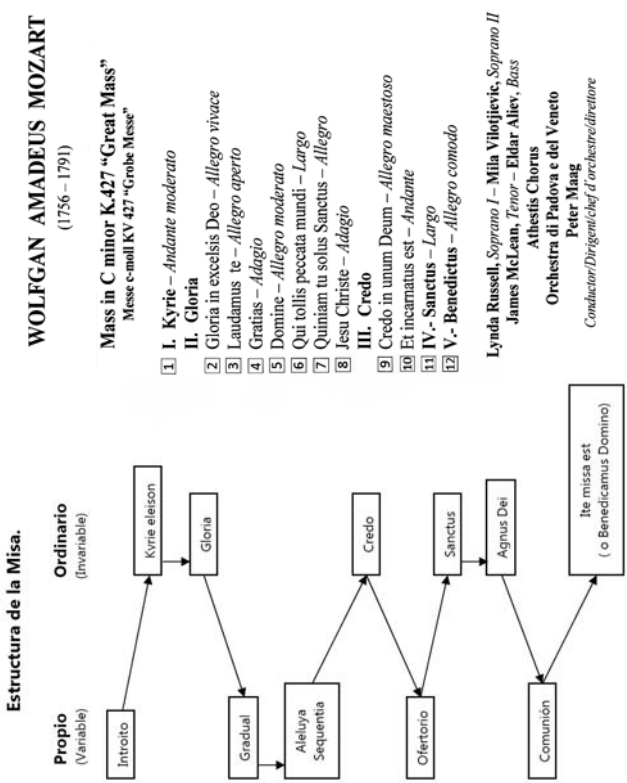
La organización de las alturas que utiliza el canto llano se basa en los conocidos como *ocho modos*, agrupados en pares sobre las notas *re*, *mi*, *fa* y *sol*. Cada uno de estos pares posee un modo auténtico y uno plagal, que se distinguen por el ámbito de la melodía, bien se organice por encima o por debajo de la nota principal de cada uno de ellos —los *re*, *mi*, *fa*, *sol*—, llamada *finalis*. Este sistema modal, *octechos,* estaba asumido en época tan temprana como el siglo VIII, como lo demuestra el Tonario de San Riquier. Será muy importante durante toda la Edad Media y el Renacimiento hasta la asunción de la tonalidad a principios del siglo XVII. Incluso la modalidad se recuperará en obras de finales del siglo XIX y principios del XX. Los músicos de *jazz* todavía aprenden sus escalas para improvisar a partir de la ampliación de este orden de escalas que realizó Heinrich Loriti Glareanus en el siglo XVI.

El estilo del canto en cuanto a la interpretación del texto puede ser *silábico*, una nota corresponde a cada sílaba; *neumático*, dos, tres o cuatro notas por sílaba; o *melismático*, un gran número de notas para una sílaba, como suele acontecer, por ejemplo, en los finales de los aleluyas.

Para comprender los tipos de cantos que alberga el gregoriano es necesario ubicarlo dentro del calendario litúrgico, cuyos ritos más importantes son la *misa* y el *oficio divino*. Por un lado, el oficio divino u horas canónicas, relacionado probablemente en origen con las conductas religiosas domésticas de los primeros cristianos en su entonación de salmos, himnos o canciones espirituales, determinaba la división de rezos diarios dentro del monacato, especialmente impulsado por la extensión de la regla de Benito de Nursia,



Las horas canónicas en un insospechado lugar publicitario.



Dentro de la sucesión de cantos que componen la misa, aquellos que permanecen invariables a lo largo de todo el año litúrgico son conocidos como cantos del *ordinario*. Los textos de la misa han sido musicalizados a lo largo de toda la historia. Dcha.: una grabación de la *Misa en do menor*, composición de Wolfang Amadeus Mozart ejecutada por primera vez en 1783. La composición se apoya en los textos del ordinario.