

El eslabón perdido de las escalas y el pensamiento musical en el cristianismo

- **Rafael José Saavedra Vásquez**



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades universitarias

Rector
Mario Bonucci Rossini

• **Vicerrectora Académica**
Patricia Rosenzweig Levy

• **Vicerrector Administrativo**
Manuel Aranguren Rincón

• **Secretario(E)**
Manuel Joaquín Morocoima

SELLO EDITORIAL PUBLICACIONES
DEL VICERRECTORADO ACADÉMICO

• **Presidenta**
Patricia Rosenzweig Levy

• **Coordinadora**
Marysela Coromoto Morillo Moreno

• **Consejo editorial**
Patricia Rosenzweig Levy
Marysela Coromoto Morillo Moreno
Marlene Bauste de Castillo
María Teresa Celis
Francisco Grisolia
Jonás Arturo Montilva
Joan Fernando Chipia L.
María Luisa Lazzaro
Alix Madrid de Forero

COLECCIÓN TEXTOS UNIVERSITARIOS
Ciencias Sociales y Humanidades
Sello Editorial Publicaciones del
Vicerrectorado Académico

Los trabajos publicados en esta colección han
sido rigurosamente seleccionados y arbitrados
por especialistas en las diferentes disciplinas.

COLECCIÓN TEXTOS UNIVERSITARIOS
Ciencias Sociales y Humanidades
Sello Editorial Publicaciones
Vicerrectorado Académico

**El eslabón perdido de las escalas y el
pensamiento musical en el cristianismo**
Primera edición digital, 2025

© Universidad de Los Andes
Sello Editorial Publicaciones del
Vicerrectorado Académico
© Rafael José Saavedra Vásquez

Hecho el depósito de ley
Depósito Legal: 2025000002



Corrección de estilo:
Carlos Gregorio Perdomo Ramírez

Diagramación:
Rafael José Saavedra Vásquez
Marysela C. Morillo Moreno

Ilustraciones de la portada y del libro:

La imagen de la portada ha sido tomada de:
<https://pixabay.com/es/photos/saxofón-instrumento-música-546303>

Las figuras dentro del contenido libro
han sido elaboradas por el autor.

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia,
Edificio Central del Rectorado,
Mérida, Venezuela.
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
<http://www2.ula.ve/publicaciones-academico>
<http://bdigital2.ula.ve/bdigital/>

**Prohibida la reproducción total o
parcial de esta obra sin la
autorización escrita de los autores y
editores.**

Editado en la República Bolivariana de
Venezuela

COLECCIÓN DE TEXTOS UNIVERSITARIOS

Esta colección contempla la edición de
textos académicos que sirven de apoyo
docente en las áreas del conocimiento
existentes en la Universidad: Ciencias
Humanísticas y Sociales, Ciencias
Básicas, Tecnología y Ciencias de la
Salud.

Entre los objetivos específicos de esta
colección resaltan:

- Estimular la edición de libros al
servicio de la docencia.
- Editar la obra científica de los
profesores de nuestra Casa de Estudios.
- Publicar las investigaciones generadas
en los centros e institutos de
investigación.

Hasta ahora, un número considerable
de textos universitarios ha sido
publicado por miembros de nuestra
planta profesoral, obras que han
beneficiado por igual a estudiantes y
docentes, en la búsqueda del
mejoramiento de la calidad de nuestra
educación de pre y posgrado.



***El eslabón perdido de las escalas
y el pensamiento musical
en el cristianismo***



Mérida, 2025 - Venezuela

*El eslabón perdido de las escalas
y el pensamiento musical
en el cristianismo*

Rafael José Saavedra Vásquez

Universidad de Los Andes
Facultad de Arte

COLECCIÓN TEXTOS UNIVERSITARIOS
Ciencias Sociales y Humanidades

Sello Editorial Publicaciones
del Vicerrectorado Académico
Universidad de Los Andes

*A los docentes dedicados a enseñar la
historia de la música
independientemente del marco
geográfico, cultural o temporal.*

Tabla de contenido

Introducción	11
Las ideas melódicas en los griegos precristianos	17
La extensión de la teoría en tiempos imperiales	117
Bizancio	127
El mundo franco-latino	159
Antecedentes del pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca	215
Reflexiones derivadas del pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca	221
Conclusión	239
Reflexiones sobre el pensamiento musical en el cristianismo	254
Fuentes consultadas	257
El Autor	269

Introducción

Existe una inquietud presente en todos quienes hemos transitado por los cursos de historia de la música. Esta no sólo se manifiesta en los estudiantes que colman las aulas de clases de las escuelas de música, los conservatorios, las universidades sino también en los docentes que dictan la materia. Más aún, la mencionada inquietud invade la mente de los investigadores que buscan generar nuevos conocimientos para la humanidad.

¿En qué consiste esta inquietud? Para responder a ello, basta con observar dos gráficos ilustrativos de dos situaciones históricas distintas. Por un lado, se presenta un modelo de escalas que conocemos de todos los libros de texto de historia de la música, capítulo Grecia (la de Homero, Pitágoras, Aristóteles):

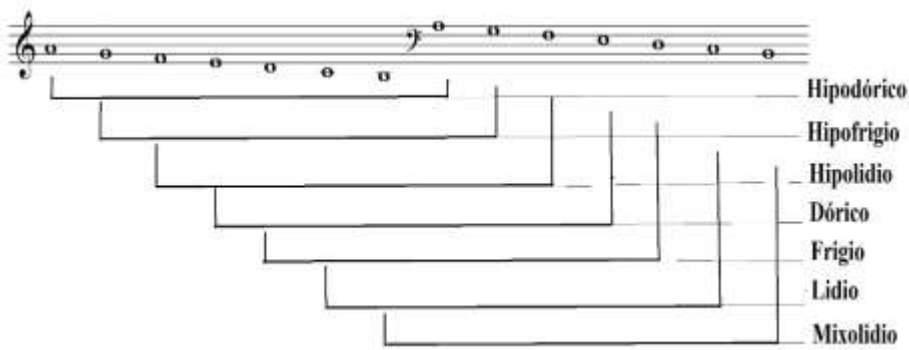


Figura 1. Modelo de escalas griegas. Fuente:
Elaboración propia.

Por el otro, el modelo de escalas eclesiásticas del llamado, por los historiadores, período medieval (la Europa de Gregorio Magno, Ambrosio de Milán, Guido de Arezzo):

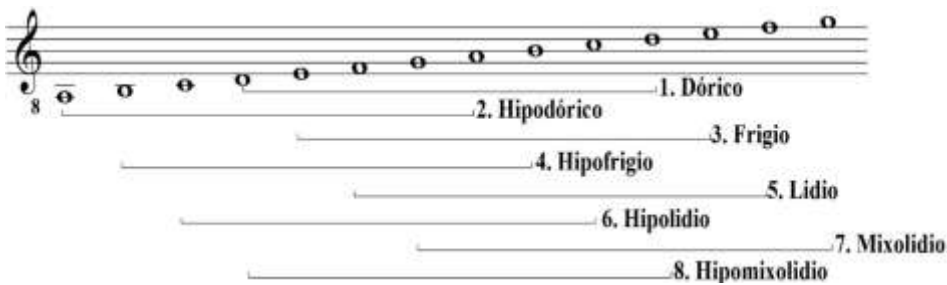


Figura 2. Modelo de escalas llamadas medievales. Fuente:
Elaboración propia.

Lo primero que salta a la vista es que ambos modelos son totalmente distintos. Surge entonces otra interrogante: ¿Dónde y cuándo se produjo el cambio? ¿A qué se debió? Dentro de estas inquietudes nacieron hipótesis y postulados que atribuían esta diferencia a errores conceptuales. En ese caso, ¿por culpa de quién? ¿Fueron los músicos? ¿Los tratadistas? ¿Los historiadores?

El investigador canadiense, Yves Chartier, supone que las mayores dificultades en cuanto a la explicación de relacionar ambos modelos se centra en los criterios errados tanto de los musicólogos del siglo XIX como de sus lejanos predecesores teóricos carolingios del siglo IX. Según Chartier, estos confundieron los tonos de la salmodia gregoriana con los tipos de octavas de la música griega antigua¹.

Existe otra opinión, esta vez, del alemán Rudolf Westphal² y de su discípulo François-Auguste Gevaert³, quienes aseguran que la

1 Chartier, Yves, *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand : Les compositions et le traité de musique*. Cahiers d'Études Médiévales, Cahier spécial no 5. Saint-Laurent, Québec : Bellarmin, 1995, p. 60.

2 Westphal, Rudolf, *Die Musik des griechischen Altertums*, Leipzig, Verlag von Veit & Comp., 1883, 354 p.

3 Gevaert, François-Auguste, *La mélodie antique dans le chant de l'Église latine*, Gante, [Bélgica], A. Hoste, 1895, XXXVI-487 p.

confusión sobre el tema se generó en la dirección de las escalas antiguas que eran descendentes, mientras que las denominadas medievales lo eran ascendentes. Esta teoría ha sido reiteradamente descalificada.

Antoine Auda⁴ intentó demostrar que los “ocho modos eclesiásticos”, auténticos y plagales, provienen directamente de las siete “especies de octava antigua”, sin precisar, sin embargo, por qué misterioso proceso estas siete especies de octavas se convirtieron en ocho modos. Auda además alega que un sistema de escalas transpuestas sobre un ámbito fijo (de *mi* a *mū*) expuesto por Ptolomeo en movimiento descendente quedaron incomprendidas por los teóricos medievales y ello también creó confusión. Según este musicólogo francófono, ha habido una confusión arrastrada desde tiempos de Boecio con los conceptos de *modo*, *tropo* y *tono*. Con ello sentencia: “el estudio de los modos y tonos sigue pareciendo hoy a la mayoría de los músicos un laberinto inextricable”⁵.

4 Auda, Antoine, *Les modes et les tons de la musique : et spécialement de la musique médiévale*, Maurice Martin, 1930, 203 p.

5 *Ibid.*, p. 13.

Volviendo al criterio de los alemanes, el *Riemann Musik Lexikon* asume de manera similar a Antoine Auda que el tratado franco-latino del siglo IX, *Alia Musica*, se basó en un grave error, ya que las escalas de transposición de Ptolomeo, transmitidas a través de Boecio, fueron entendidas como géneros de octavas y éstas fueron identificadas con los tonos de la iglesia en el mundo latino⁶.

En 1913 el historiador francés Jules Combarieu salió en defensa de sus coterráneos y buscó responsabilidades más allá de los Balcanes, lejos de nuestra era cristiana: “La confusión de tonos y modos es una culpa griega y antigua, no una culpa puramente moderna”⁷.

Quien escribe estas páginas, también se fundamentó en estas hipótesis y se hizo eco de similares conclusiones en sus trabajos anteriores. Es el caso del libro *Lo sacro, lo teológico y lo religioso en la música* donde analizando un fragmento de una partitura se menciona al modo *protus plagalis*. Seguidamente se afirma que “producto de la malinterpretación histórica, esta escala llevó el nombre griego de modo *Hipodórico*”⁸.

6 « Kirchentöne », en *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 455.

7 Combarieu, Jules, *Histoire de la musique : des origines à la mort de Beethoven*, volumen 1, Paris, Armand Colin, 1913, p. 231 – 232.

El presente trabajo fue el resultado de un esfuerzo de investigación motivado a esas inquietudes que han dejado un vacío en la secuencia histórica y evolutiva del más importante medio expresivo que posee la música desde que ella existe como manifestación consciente de la humanidad: la melodía.

8 Saavedra, Rafael, *Lo sacro, lo teológico y lo religioso en la música:*

Reflexiones a partir de un postulado de García Bacca, Mérida, Venezuela, Editorial Saberes Musicales, 2022, p. 12.

Las ideas melódicas en los griegos precristianos

Los tratados

El problema de la comprensión de los sistemas musicales estriba en que tradicionalmente se ha obviado que existe un nivel práctico y un nivel teórico con sus particularidades y su dialéctica de contradicciones. Cuando ambos niveles no se someten a un proceso de abstracción y no se observan en sus respectivas dimensiones, se comete un grave error de interpretación de ideas y hechos.

Los tratados musicales han sido estudiados como si ellos describieran la realidad cotidiana de lo que hacen los instrumentistas, cantantes y compositores. Los teóricos se manifiestan por medio de sus trabajos mucho tiempo después (a veces siglos) de haberse consolidado y expandido los hechos musicales. Para ese entonces los testimonios, pruebas y evidencias ya son escasos o inexistentes. Reconstruir ese pensamiento o esa práctica se vuelve difícil. Los resultados no son exactos o son tergiversados.

En un tratado se busca conformar sistemas conceptuales que organicen un compendio de ideas determinadas. Estos se convierten en mapas mentales donde el autor interpreta lo que él cree que eran los principios por lo que se servían los practicantes a la hora de desempeñarse en sus actividades musicales bien como compositores, como cantantes o como instrumentistas.

En todo caso, los tratados cumplen un papel pedagógico. Los teóricos proponen modelos de saberes que coadyuvan a las nuevas generaciones a formarse vocacional y profesionalmente: se trata de los futuros practicantes (o teóricos) en la sociedad. Resumiendo, los tratados representan uno de los elementos que –junto con la experiencia práctica– constituyen el principal eje formativo de los aprendices. Este equilibrio de elementos teóricos y prácticos que se van adquiriendo a lo largo de la vida desarrolla un proceso de maduración, ajuste y corrección de las inexactitudes arriba mencionadas. Dependerá entonces del interés personal del educando el nivel de logros que alcance.

Por otra parte, la reconstrucción de prácticas musicales del pasado implica afrontar dificultades por carencia de elementos tangibles que ayuden al investigador a acercarse a la realidad objetiva. Esto ocurre, sobre todo, cuando se observan períodos históricamente lejanos. Poco se sabe sobre naciones cuyos territorios han sido ocupados y saqueados por imperios como en el caso de Grecia en tiempos de la expansión de Roma. Varias de sus ciudades fueron destruidas y sus pobladores sufrieron un destino de esclavización. La región se convirtió en una provincia romana y su otrora economía autónoma cayó en desventaja en relación a sus vecinos.

A pesar de los esfuerzos que tuvieron los bizantinos para mantener viva la tradicional cultura helenística, estos desplazaron de alguna forma las escuelas por considerarlas paganas. Por esta razón, en el año 529, el emperador Justiniano I ordenó clausurar los centros filosóficos de Atenas. Ello significó el fin de la Academia de Platón y la migración de estas escuelas a otras ciudades no controladas por los bizantinos.

Muchos documentos musicales desaparecieron durante el período de iconoclasia. Ello se originó, en el siglo VIII, con la prohibición

de la veneración a las imágenes que representaban a Cristo y a los santos. Este hecho derivó en un grave y prolongado enfrentamiento entre la mayoría que estaba a favor del uso de imágenes y la posición gubernamental que se decidió por la intervención de la fuerza militar. El florecimiento de ciudades como Alejandría y Constantinopla terminó imponiendo nuevas doctrinas oficiales que marginaron las precedentes tanto en lo teórico como en lo práctico.

Más tarde, le tocó su turno a Bizancio. La intervención venida del oeste causó daños irreparables para la historiografía:

Las Cruzadas no fueron –como tanto se ha afirmado– la generosa respuesta del lado occidental europeo al llamamiento de ayuda de los bizantinos. En realidad el saqueo de Constantinopla por los cruzados en 1204, fue un lamentable error garrafal. “Nunca ha habido un crimen contra la humanidad más grande que la Cuarta Cruzada”⁹.

9 Kaldellis, Anthony, *Hellenism in Byzantium : The Transformation of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge UP, 2007, p. 189.

Es difícil exagerar el daño causado a la civilización europea por el saqueo de Constantinopla. Los tesoros de la ciudad, libros y obras de arte conservados desde hace siglos, han sido todos dispersos y en su mayor parte destruidos. Steven Runciman sostiene que el imperio bizantino, esa gran muralla oriental del cristianismo, quedó destrozado como potencia. Su organización muy centralizada quedó arruinada. Las provincias, para salvarse, se vieron obligadas a traspasar poderes. Como resultado de ello, Runciman sentencia que “las conquistas otomanas fueron posibles gracias al crimen de los cruzados”¹⁰.

Por otra parte, la precariedad de formas testimoniales han dificultado las investigaciones. Por ejemplo, en la Europa de los primeros tiempos de la era cristiana, la escritura era un privilegio de élites. Ello impedía que los actores “de a pie” de las prácticas musicales pudiesen convertirse en sujetos que expresasen sus creaciones y experiencias en documento alguno.

Hay que tomar en cuenta que los tratados teóricos no constituyen documentos alguno que pudiese sustituir las carencias de evidencias que

10 Runciman, Steven, *Byzantine Civilisation*, Londres, E. Arnold & Co., 1933, p. 54-55.

nos contaran cómo eran las prácticas de aquellos músicos. Terrible error se ha cometido al creer lo contrario.

Modelo tripartito de acción musical

Tomando en cuenta las históricas características y delimitaciones funcionales mencionadas de los practicantes de la música y de los teóricos, cabe la siguiente interrogante:

¿Qué papel juegan estos tratados teóricos en la vida musical de las naciones? Para poder entender mejor la dinámica y convivencia de estos dos grupos observados es importante detenerse en la descripción e identificación de los elementos constitutivos presentes en las diversas etapas históricas musicales hasta nuestros días.

1. Por un lado existe el mundo de los teóricos. Sus representantes observan una realidad (las prácticas musicales) y las modelan subjetivamente en un tratado (el libro). Esta esfera de interpretación teórica está asociada con la *estesis*, entendiéndose aquí como la percepción de la realidad sonora material y las

conductas que de ella se deriven¹¹. En este sentido, podemos asumir el mundo de los tratadistas como un *nivel estésico*.

2. Por otro lado se presenta el mundo de los practicantes conformado por instrumentistas, cantantes y compositores los cuales, a pesar de portar elementos *estésicos*, son los principales responsables de la carga *poiética*, es decir, las inspiraciones musicales al público en general. Para estos efectos, se podría definir lo *poiético* como el proceso de creación de la obra. Esto incluye las intenciones de los compositores, sus inspiraciones, sus formas de construcción, sus esquemas mentales, sus influencias, sus experiencias hasta la cristalización de sus ideas¹². Los instrumentistas y cantantes –cuando no son autores– reciben la idea original del compositor de una obra, la asimilan en su subjetividad (fase *estésica*) para convertirla en sonidos en un verdadero proceso de re-creación (fase *poiética*). De

11 Saavedra, Rafael, “El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez”, *Revista música en clave*, Sociedad Venezolana de Musicología, Vol. 8 – 1, Enero-Abril (2014), p. 2.

12 *Ibid.*

allí se infiere que toda acción de composición y difusión de estos practicantes forma parte del nivel *poiético*.

3. Hay que mencionar un tercer actor que completa una dinámica trilogía: los aprendices. Estos tienen dos maneras de existir. Unos se forman en el contexto de las tradiciones y sus experiencias se transmiten de generación en generación por vía oral. Otros son el producto de un proceso de enseñanza-aprendizaje de saberes que se transfieren por vía escrita. Estos representan un nivel transitorio del cual se hablará seguidamente.

Para ello hay que preguntarse: ¿Cómo interactúan estos tres actores o niveles? Para explicar mejor este mecanismo viviente y evolutivo, se ha diseñado lo que hemos denominado *Modelo tripartito de acción musical*.

El nivel *poiético* (los practicantes) construyen una realidad material musical (sonidos) que difunden y que se establecen como parte intrínseca de la sociedad cumpliendo su misión estética. Ellos son razón de ser del mundo artístico, el *alfa* y el *omega* de la cadena en cuestión.

El nivel *estésico* (los tratadistas) recoge lo escuchado de las prácticas musicales, las percibe subjetivamente y las refleja en los tratados para su divulgación. Ellos dependen y se nutren del nivel *poiético* pero de una forma tardía y abstracta donde modelan conclusiones sofisticadas –a veces tergiversadas– de la realidad común.

En lo referente al nivel transitorio (los aprendices) empezaremos hablando del subgrupo que se educa principalmente por transmisión escrita. Estos se valen (no exclusivamente) de los tratados y métodos en un proceso pedagógico que coadyuva a la formación de los futuros practicantes (compositores, instrumentistas y cantantes).

Aquí se manifiestan dos etapas sucesivas: En la primera, los aprendices utilizan e interpretan los escritos teóricos (aspecto *estésico*), importantes estos para su desarrollo formativo. Una vez logrado ello, los jóvenes –en una segunda etapa– comienzan a desempeñarse musicalmente bien como compositores, instrumentistas, cantantes o directores (aspecto *poiético*). Este mecanismo reenvía de regreso al primer nivel (los practicantes) lo resultante de esta etapa. De

esta manera se cierra la cadena cíclica de retroalimentación.

Los aprendices tradicionalmente formados en el contexto de las transmisiones orales tienen otra peculiaridad. Ellos no dependen de los tratados teóricos. Asimilan directamente la experiencia de los intérpretes y se incorporan inmediatamente al desempeño práctico en un proceso de *aprender-haciendo*. Es de hacer notar que ellos son permeables a otros elementos provenientes diversas partes de la sociedad. Esta permeabilidad se traduce en evoluciones de fondo y de forma en sus manifestaciones artísticas. Dentro de esta interacción se incluye todos los actores del *Modelo tripartito de acción musical*. Si se lleva lo anteriormente descrito a un esquema gráfico, este sería la aproximación:

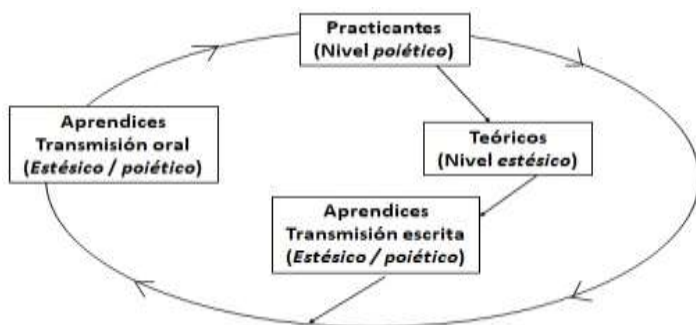


Figura 3. Modelo tripartito de acción musical.

Fuente: Elaboración propia.

La práctica y la mirada de los teóricos

Es importante destacar que entre el común de la gente, cuando se hablaba de *armonía*¹³ frigia o de *tono*¹⁴ lidio se refería a “la manera” en que cantaban y tocaban los frigios o los lidios, respectivamente. Ello se asocia al estado de ánimo transmitido por el intérprete. Las comunidades adyacentes al Egeo hablaban de *tono* melancólico, melodramático, frío, cálido entre otros. Más allá de lo musical, la expresión *tono* era empleada en pintura para el grado de intensidad de un color.

Ni *armonía*, ni *tono* denotaban alturas absolutas de ámbitos de escalas para ellos. Simplemente se ubicaban en el contexto de los estilos musicales de las culturas que conformaban el variado rompecabezas de la región.

Aristóxeno, en su tratado *Elementos armónicos*, aclara que nadie ha dicho nada sobre los tonos, ni cómo se deben utilizar, ni cuántos son. Además, estos son perfectamente análogos a la marcha de los días. Por ejemplo, cuando los

13 ἀρμονία. ἄρμος (ármos) = “Ajustamiento”.

14 τόνος. Expresión relacionada con el tipo de voz que expresa sentimientos.

corintios cuentan el décimo día [del mes], los atenienses cuentan el quinto, y algunos otros el octavo¹⁵.

La *elegía*, por ejemplo, se ha descrito como un grito bárbaro de lamentación de melodías asiáticas. Este género pasó más tarde a la costa occidental de la península de Anatolia, territorio de los jonios¹⁶. Se entonaban a menudo con acompañamiento instrumental de *aulós*¹⁷. Estos cantos ciertamente poseían estructuras de intervalos melódicos característicos. No obstante, la altura específica de sonidos era seguramente adaptada al registro vocal del artista y las posibilidades técnicas del instrumento. Las mismas causas para las adaptaciones de tesitura se presentaban en la isla de Lesbos con el *melos*, canción monódica de los eolios.

Los dorios, en el Peloponeso, Creta y Rodas, buscaban sus propios sistemas temáticos, tímbricos y de registros para expresar el carácter lírico de su música coral

15 Ruelle, Charles Émile, *Éléments harmoniques D'aristoxène*, Paris, Pottier de Lalaine, 1871, libro II, capítulo II, n° 22.

16 Page, Denys, „Die elegischen Distichen in Euripides' Andromache“, *Die griechische Elegie*, Darmstadt, Alemania, 1972, p. 394.

17 Instrumento de viento. En griego: “αὐλός”.

danzada y apoyada por *liras*¹⁸ y *aulós*. Similares métodos creativos empleaban los pueblos áticos para desarrollar los dramas a partir del ditirambo, expresiones dedicadas a Dionisio, caracterizados por cantos frenéticos de coristas disfrazados de cabras.

Laso de Hermíone, poeta del siglo VI a. C., se conoce en el mundo de las letras a través de los tres versos iniciales de su *Himno de Hermíone a Demeter*:

*Yo les canto a Deméter y a la joven, compañera de Clímene,
elevando un himno de voz dulce y armonía profunda
que vienen de la Eolia.*¹⁹

Allí, Laso habla de sí mismo como levantando un himno de carácter meloso en la profunda armonía eólica. Puede que con “profunda armonía” se refiera al registro de sonidos graves. El investigador Warren Anderson, haciendo una reflexión en contexto, sostiene que Laso pudo estar pensando en el rango típico del instrumento de largas cuerdas

18 Instrumento de cuerdas pulsadas. En griego: “λύρα”.

19 Edmonds, John Maxwell (Ed.), *Lyra Graeca*, Volume II, Londres, William Heinemann, 1924, p. 228.

llamado *barbitón*²⁰. Dicho instrumento formaba parte tradicional del patrimonio cultural de los eolios. La cultura musical griega –continúa– no reconocía el tono absoluto ni había adoptado todavía ningún sistema de notación escrita²¹.

Esta perspectiva deja entrever que Laso de Hermíone, entendió a la *armonía eólica* como una forma de expresión tradicional portadora de una poética verbal, tímbrica, melódica y escénica. Realmente se trata de un estilo musical característico de esa cultura y no, una sucesión de notas musicales.

Incluso, una vez diseñados por los teóricos los sistemas de *armonías* con sus ámbitos, alturas y estructuras, estos confesaban concebirlas más allá de los elementos tangibles mencionados y no, meramente una escala. Los intelectuales griegos eran capaces de advertir *caracteres*²² diferentes en cada una de ellas, capaces de modificar el estado del alma²³.

20 Instrumento de cuerda larga. En griego: “βάρβιτον” o “βάρβιτος”.

21 Anderson, Warren, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell university press, New York, 1994, p. 82.

22 ἤθη.

No queda duda que para estos pensadores, las *armonías* conformaban lenguajes psicológicos individuales y colectivos que moldeaban sociedades completas. Observaron el efecto de las diferentes tonalidades sobre el estado de ánimo y la formación del temperamento e intentaron una aproximación de los hechos.

Platón, en su trabajo *La República*, desarrolla un diálogo imaginario de estructura flexible que logra una original espontaneidad en el discurso. El tercer libro de la obra, lo dedica a la formación de las nuevas generaciones y aborda el tema musical.

Aquí Platón critica a las armonías lidias y jónicas por considerarlas contraproducentes a la sociedad. Por otra parte, exalta las dóricas y las frigias por su supuesto aporte a la formación de un individuo sabio y valiente:

— *¿Cuáles son las armonías lastimeras?*
Dímelo ya que eres músico.

23 Redondo, Pedro, "Claudio Ptolomeo y los modos musicales griegos", *Myrtia revista de filología clásica*, N° 18, 2003, p. 239.

—Es la **lidia** mista²⁴ y aguda y otras semejantes.

—Es preciso, por consiguiente, suprimirlas como malas, no sólo para los hombres, sino también para aquellas mujeres, que se precian de ser sabias y moderadas.

—Sí. (...)

— ¿Cuáles son, pues, las armonías muelles y usadas en los festines?

—La **jónica** y la **lidia**, denominadas armonías tímidas.

— ¿Pueden ser de algún uso para los guerreros?

—De ninguno, y por lo tanto no quedan otras que la **dórica** y la **frigia**.

—Yo no conozco todas las especies de armonías; escoge sólo dos: una fuerte, que traduce el tono y las expresiones de un hombre de corazón, sea en la pelea, sea en cualquiera otra acción violenta; (...) otra más tranquila, propia de las acciones pacíficas y completamente voluntarias, acomodada al estado de un hombre que invoca los dioses, que suplica, instruye, aconseja a los demás, se rinde a sus súplicas, escucha sus lecciones y sus

24 Iniciada en los misterios del culto esotérico.

dictámenes (...). Reservemos estas dos armonías, que expresarán el carácter de un hombre sabio y valiente en las acciones voluntarias o involuntarias, en la buena como en la mala fortuna.

—Las que pides son precisamente las dos últimas que yo he nombrado.²⁵

Aristóteles plantea también esa asociación psicosocial. Dice, por ejemplo, que la música es una imitación directa de las sensaciones morales. Agrega que en cada variación de las armonías, las impresiones de los oyentes se modifican. Puntualiza que al oír una armonía lastimosa como la llamada **mixolidia** el alma se entristece y se comprime. Así mismo hay otra que proporciona a la persona una calma perfecta como la **dórica**, posiblemente la única que causa esta impresión. Por el contrario, la tonalidad **frigia** nos llena de entusiasmo.²⁶

25 Platón, “La República”, libro tercero, *Obras completas*, tomo 7, Madrid, Edición de Patricio de Azcárate, 1872, p. 168-169.

26 Aristóteles, *Política*, libro VIII, Traducción de Manuel García Valdés, Madrid, Gredos, p. 468-469.

Práctica de *metabolé* o permutación de tonos

Queda claro, entonces, la condición de vehículo expresivo de las *armonías* para los griegos donde las alturas absolutas pasan a un plano circunstancialmente secundario. Otra evidencia que reafirma que las armonías eran mucho más allá de un sistema de notas musicales fijas –como lo plantean muchos tratados– se desprende del hecho de que los griegos las transportaban libremente para poder adaptarlas al contexto práctico.

Dentro de las formas de sistema de sonidos más antiguas que se conocen de los griegos, se encuentra el principio pentatónico. Se sabe que a partir del siglo VIII a. C. los músicos agregaron dos sonidos más, incorporando así el sistema heptatónico²⁷. Cada cultura, a su manera, organizaba los cinco o siete sonidos con sus peculiares estructuras.

Estos sistemas musicales podían adaptarse según las necesidades. Los cantantes buscaban su tesitura “ergonómica” dependiendo de la naturaleza de su voz. Los instrumentos musicales

27 Michels, Ulrich, *DTV-Atlas zur Musik*, 5ta edición, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, p. 177.

se afinaban y re-afinaban de acuerdo a las características de la pieza a interpretar. Los constructores los modernizaban para ampliar las posibilidades prácticas.

La *lira* de cinco cuerdas, pasó a tener siete en el siglo VII a. C. Con este instrumento ampliado se podía alterar la afinación heptatónica de algunos sonidos y reestructurar la armonía inicial en otra dependiendo del estilo requerido. Algo parecido como ahora se hace con las arpas diatónicas²⁸. El ámbito o tesitura sigue siendo igual pero la tonalidad cambia. Es lo que podríamos asumir como una reestructuración interna de la octava.

Así mismo se conoce de la existencia de la *kithara*²⁹ de hasta doce cuerdas en el siglo V a. C. Esta modernización permitía tocar en no menos de cuatro tonos distintos sin tener que re-afinar. Por ejemplo, de *mi-mi* hay un tipo de escala que fundamenta una armonía; igual de *re-re* se forma otra; de *do-do* otra y de *si-si* una cuarta tonalidad. Para ello se necesita un registro de octava y media que perfectamente cubren doce cuerdas de la *kithara*. La música directamente anterior a

28 Actualmente, si a un arpa diatónica en *do mayor* se le afinan todas las cuerdas “*fa*”, medio tono más alto, se convertirá en un instrumento apto para tocar piezas en *sol mayor*.

29 κιθάρα.

Aristóxeno vio cómo ciertos músicos prácticos (Melanípides, Cinesias, Timoteo de Mileto y otros) habían aumentado el número de cuerdas de la *kithara* de concierto³⁰.

Esta relatividad de ámbitos y estructuras de tonalidades continuó aún después de que los teóricos comenzaran a sistematizarlas. Entre ellos mismos no se ponían de acuerdo. Esto lo evidencia Aristóxeno cuando dice:

Algunos declaran que la tonalidad hipodórica es la más grave, y la dórica es un semitono más alto que esta; la frigia más alta que esta última en un tono; la lidia más aguda en otro tono, y finalmente la mixolidia más aguda que la anterior por un semitono. Otros incluso añaden a las tonalidades graves la flauta hipofrigia. Los demás, teniendo en cuenta las perforaciones de las flautas, separan entre sí las tres tonalidades más bajas en intervalos de diesis³¹, la hipofrigia, la hipodórica y la dórica; Luego separan la frigia de la dórica por un tono, la lidia de la frigia por tres diesis, y la mixolidia de la lidia por la misma distancia. ¿Qué razón tenían para espaciar las tonalidades de esta manera? no lo explicaron.³²

30 Redondo, Pedro, *op. cit.*, p. 245.

31 Para Aristóxeno, el *diesis* era un intervalo menor al medio tono.

32 Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1871, libro II, capítulo II, n° 23.

La teoría y su (no)relación con la práctica

Por otra parte, los teóricos iban observando las diferentes manifestaciones prácticas. Pasaban a la etapa de la interpretación de hechos y buscaban explicaciones tratando de ordenar sistémicamente la música. Obviamente, los resultados no siempre eran muy fieles a la realidad, pero intentaban acercarse a ella. De allí que los teóricos en cada época poseían su particular representación de estas ideas. Por eso no siempre coincidían.

Es de destacar, tal y como ya se dijo, que los tratados teóricos se realizaban y publicaban significativamente posterior a la consolidación de una determinada práctica musical, a veces, ya obsoleta. Aquí, en materia de temporalidad, el retraso es la constante.

La teorización en sí misma es igualmente incompleta. La notación musical, la clasificación de intervalos y la ordenación de escalas distan mucho de ser suficientes para comprender la esencia de la cultura musical. En su ya mencionada obra *Elementos armónicos*, Aristóxeno dice más adelante:

*La notación, lejos de ser el fin de la ciencia armónica, ni siquiera forma parte de ella, como tampoco la notación de metros forma parte de la métrica. En esta última ciencia, no significa necesariamente que quien reconozca poesía yámbica sepa componer en esta métrica; lo mismo ocurre en la melodía: para reconocer el canto frigio no es necesario saber en qué consiste el canto frigio. En consecuencia, es obvio que la notación no puede ser el fin de la ciencia armónica*³³.

Estos desatinos han perdurado en el mundo de los tratadistas hasta el presente. El investigador John H. Chalmers, al intentar comprender el uso de las armonías griegas en sus prácticas musicales, confesaba su confusión “debido a la escasez de ejemplos musicales existentes y la variedad de obras teóricas de diferentes tradiciones escritas a lo largo de un período de varios siglos”³⁴. Lo de la escasez de ejemplos era de esperar; las conmociones sociopolíticas y las erosiones del tiempo se encargaron de borrarlos.

³³ *Ibid.*, libro II, cap. III, n° 29.

³⁴ Chalmers, John H., *Divisions of the Tetrachord: A Prolegomenon to the Construction of Musical Scales*, Lebanon, Nuevo Hampshire, EEUU., Frog Peak Music, 1993, p. 102.

Giovanni Comotti va más allá de la falta de evidencias musicales. Él habla de razones motivacionales que distanciaban los trabajos de estos teóricos de las prácticas de la Grecia y Roma en sus momentos respectivos: “Es evidente que los autores de estos tratados no tenían ningún interés por la música que era ejecutada, sino que se preocupaban únicamente de definir los soportes teóricos de una música desde afuera del tiempo”³⁵.

Los múltiples escritos de estos intelectuales solían naufragar perdidos en la temporalidad y externos al contexto cultural divorciados de la realidad.

El cálculo de los intervalos

En relación al cálculo de los intervalos entre los sonidos, los teóricos se fundamentaron en el principio de las proporciones. Con estos cálculos, como en toda teoría, ocurrió lo mismo: Una cosa era la medición desde lo meramente matemático y otra, desde la perspectiva de las prácticas

35 Comotti, Giovanni, “La música en la cultura griega y romana”, en Sociedad italiana de musicología, *Historia de la música: desde la antigüedad al siglo XIII* (volumen I), edición española coordinada por Andrés Ruiz Tarazona, Madrid, Club internacional del libro, 1977, p. 4.

corrientes en los músicos. A partir de estas situaciones se formaron dos corrientes: Los que buscaban los intervalos por relaciones matemáticas, es decir, por medio de la razón y los que los percibían y tipificaban por medio del oído. Estos últimos llevaban igualmente los resultados numéricos pero a partir de la percepción auditiva, por supuesto, subjetiva. ¿Cómo se desarrollaron las mediciones de intervalos ante estas disyuntivas?

Comencemos por detallar esto y remontémonos al siglo VI a. C. al área de influencia de una de las referencias fundamentales de las matemáticas y de la acústica musical: Pitágoras.

Se sabe que ya en el siglo VI a. C. se tenían desarrolladas teorías de correspondencias matemáticas con los elementos musicales. Pitágoras está entre sus precursores. A pesar de que todos sus escritos se perdieron, conocemos sus trabajos gracias a las escuelas que se derivaron a partir de su pensamiento, llamadas *pitagóricas*.

Este partió del principio de proporciones de intervalos de acuerdo a la longitud de una cuerda sonora. Estableció –en primer lugar– las consonancias. Estas son:

- La octava = $\frac{1}{2}$ de la cuerda
- La cuarta = $\frac{3}{4}$ de la cuerda
- La quinta = $\frac{2}{3}$ de la cuerda

En los tres casos mencionados, el numerador es menor al denominador. Los resultados son, entonces, menor que 1 (es decir, de una dimensión menor que la cuerda). Por lo tanto, los sonidos serán hacia los agudos o sea, ascendentemente.

Hay que aclarar que Pitágoras (al igual que la tradición griega de entonces) tomó los intervalos descendentemente. Para ello, bastaba con invertir los números de la fracción. En ambos casos, los intervalos son los mismos, sólo la dirección cambia:

- La octava = $\frac{2}{1}$
- La cuarta = $\frac{4}{3}$
- La quinta = $\frac{3}{2}$

Es así como se fueron estableciendo los sonidos de una larga serie a partir de divisiones de una cuerda:



Figura 4. Serie de sonidos naturales.

Fuente: Elaboración propia.

Los números en la parte inferior determinan las proporciones de los intervalos. Por ejemplo, entre los dos primeros sonidos (*do – do*) correspondientes a los números 1 y 2, se forma una octava y su proporción con respecto al largo de la cuerda es precisamente 1:2 o, lo que es similar, 2:1. Entre el segundo y tercer sonido (*do – sol*) se establece una quinta y su proporción ahora es 2:3 (3:2), y así sucesivamente.

Tabla N° 1. Proporciones de algunos intervalos.

Proporción	Intervalo³⁶
1/2 (2/1)	Octava
2/3 (3/2)	Quinta
3/4 (4/3)	Cuarta
4/5 (5/4)	Tercera Mayor
5/6 (6/5)	Tercera menor
6/7 (7/6)	Tercera menor
7/8 (8/7)	Segunda Mayor
etc	etc

Fuente: Ulrich Michels, op. cit., p. 20-21.

También se derivan otras proporciones de intervalos diferentes a sonidos sucesivos. Por ejemplo, para las octavas se pueden formar 1/2; 2/4; 4/8, etc., pero también, 3/6; 6/12. Para las quintas: 2/3; 4/6; 8/12, etc.

Estos estudios de los sonidos y sus relaciones a partir de números enteros jugaron un papel central en la concepción pitagórica. Conocemos sobre ello gracias a los aportes que hiciera en el siglo V a. C. el filósofo Filolao de Crotona, considerado como el primer pitagórico³⁷.

36 Los nombres y las categorizaciones de los intervalos eran otros para entonces. Aquí se muestra sólo una aproximación con los conceptos actuales.

Cuando se realizan adiciones y sustracciones de intervalos (en este caso específico, proporciones) se parte de una operación matemática la cual bien la explica Fuensanta Garrido³⁸:

Aún a riesgo de pecar de pueriles, consideramos que debemos hacer mención o, al menos, recordar algunos principios básicos que ayudarán al entendimiento de estas páginas.

Un intervalo o proporción se presenta por un quebrado entre dos cifras y, por lo tanto, una suma entre intervalos proporciones se convierte en la multiplicación de los quebrados que los representan, así como una resta entre intervalos o proporciones no es sino la división de sus quebrados³⁹.

37 Huffman, Carl, "Archytas", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford, EEUU, Editorial Board, 2020.

38 Garrido Domené, Fuensanta, *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*, editorial Cerix, 2016, 520 p.

39 *Ibid.*, p. 52.

Pitágoras calculó entonces la octava como la suma de una quinta con una cuarta:

$$3/2 \times 4/3 = 2/1$$

También planteó que la diferencia entre una quinta y una cuarta es un tono entero:

$$3/2 : 4/3 = 9/8$$

Dicho intervalo pitagórico se convirtió en la unidad de medida de la escala y, por ende, del tetracordio. Este último representó para los griegos la base estructural de los sistemas.

El tetracordio está conformado por dos tonos enteros y un resto. ¿De qué resto se trata? ¿Cómo calcularlo?

Si se toman como ejemplo los sonidos *la*, *sol*, *fa*, *mi*⁴⁰, obtendríamos –según Pitágoras– dos tonos enteros equivalentes a las proporciones 9/8 que hacen las tres primeras notas. Pero nos queda la incógnita del intervalo entre *fa* y *mi*:

$$9/8 \times 9/8 \times X = 4/3$$

40 Hay que tomar en cuenta que aquí se habla de sonidos naturales y no, de sonidos *temperados* en doce semitonos iguales, tal y como los concebimos hoy en día.

Para ello se requiere despejar la “X” de la ecuación la cual dará como resultado:

$$81/64 \times X = 4/3$$

$$X = 4/3 : 81/64$$

$$X = 256/243$$

Por lo que:

$$9/8 \times 9/8 \times 256/243 = 4/3$$

Ese pequeño intervalo (256/243) es el que se conoce con el nombre de *limma*⁴¹ (o *leimma*) *pitagórica*. De esta manera, construyó su escala con la ayuda de las matemáticas:

$$9/8; 9/8; 256/243; 9/8; 9/8; 9/8; \\ 256/243$$

Las tres primeras fracciones constituirían el intervalo de cuarta o tetracordio y las restantes, el de quinta o pentacordio. Aquí se muestra la mencionada estructura de octava en un ámbito de *mi – mi*:

⁴¹ *λείμμα* = “Resto”, “remanente”.



Figura 5. Estructura de la octava según Pitágoras.

Fuente: Elaboración propia.

Arquitas de Tarento

Más de cien años después, Arquitas de Tarento hizo un nuevo planteamiento tratando de interpretar los sistemas musicales de su época a partir de las prácticas artísticas. En ello se diferenció de los intervalos de Pitágoras y su posición meramente matemática. Arquitas, en cambio, interpretó los sonidos musicales de su entorno para llegar a conclusiones teóricas propias. Se valió para ello de una teoría armónica de sofisticación matemática distinta a la de Pitágoras. ¿En qué consistió esta teoría?

En lo que concierne a las relaciones entre los números enteros, Arquitas aseguraba que no es posible dividir los intervalos musicales básicos por la mitad. ¿Cuáles eran estos intervalos básicos?

En primer lugar está la octava, aclarando que ella está conformada por un pentacordio y un tetracordio. La quinta ($3/2$) se divide en tres

tonos enteros y un resto. La cuarta ($4/3$) posee dos tonos y un resto. Por último se sitúa el tono completo ($9/8$) sobre el cual enfatizó su imposibilidad de ser divisible en dos partes iguales.

Por supuesto, estas aseveraciones se fundamentan en los principios de la acústica natural. Arquitas hizo la salvedad de la doble octava ($4/1$) que sí puede estructurarse en dos mitades: la octava simple ($2/1$).

Hasta ahora los intervalos nombrados ($2/1$, $3/2$, $4/3$ y $9/8$) pertenecen al grupo matemático de los *números superparticulares*⁴². En relación al tetracordio, Arquitas se planteó su estructura interna de manera ligeramente distinta. Recordemos que Pitágoras lo concebía con los intervalos $9/8$; $9/8$; $256/246$, los cuales fueron también utilizados por Filolao y Platón. Nótese que el intervalo pequeño ($256/246$) no es un *número superparticular*.

Según explica Carl Huffman ⁴³, Arquitas modificó el modelo de esta manera:

⁴² Son los que poseen una relación de la forma $(n+1)/n = 1+1/n$. Por ejemplo: al comparar 3 y 2, decimos que 3 contiene a 2 pero 3 tiene otro 1 que es medio de 2. En este caso, el numerador y el denominador son números consecutivos.

⁴³ Huffman, Carl, *ibid.*

$9/8$; $8/7$; $28/27$

Llevado a un plano más concreto sobre un pentagrama:

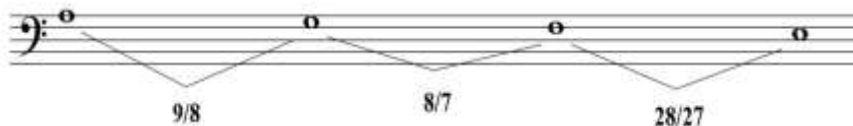


Figura 6. Estructura del tetracordio según Arquitas.

Fuente: Elaboración propia.

Ahora todos los intervalos internos del tetracordio son *números superparticulares*. Además, el segundo tono ($8/7$) es levemente más grande que el pitagórico ($9/8$), por lo que el tercero ($28/27$) se hizo más pequeño (en comparación con el $256/246$). En palabras más simples, Arquitas “corrió” el *fa* hacia la derecha y lo “acercó” al *mi*.

¿Por qué Arquitas rechazó el tetracordio pitagórico utilizado también por Filolao y Platón?

Veamos la explicación expuesta por el investigador Andrew Barker⁴⁴: Este sostiene que

44 Barker, Andrew, *Greek Musical Writings, Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 592 p.

la estructura interna de los tetracordios de Arquitas reflejan la realidad de las prácticas musicales de aquel entonces. Buena parte de sus conclusiones numéricas responden a la forma en que los músicos afinaban sus instrumentos⁴⁵.

Esta posición de Arquitas tiene una razón de ser: él mismo formaba parte del mundo de la realidad musical y se identificaba con él. Según Walter Farah⁴⁶, Ateneo lo menciona como un practicante del *aulós*. Stefan Hagel⁴⁷ lo asocia con el desarrollo de las relaciones entre música y la práctica de instrumentos musicales. Por último, Johannes Kotschy⁴⁸ lo considera un iniciador de las investigaciones prácticas sobre los intervalos microtonales.

Este punto de vista era confrontado por su amigo Platón. Para este último, había un mundo inteligente –el de las matemáticas– y un mundo sensible –el de la realidad. En su “República”⁴⁹, criticaba a aquellos que preferían “el juicio del

45 *Ibid.*, p. 50 – 51.

46 Farah Calderón, Walter, *Entre la mentira y la verdad pitagórica: el caso de Arquitas de Tarento*, “Hybris Revista de Filosofía”, Vol. 3-Nº2, 2012, p. 67-68.

47 *Ancient Greek Music A New Technical History*, Cambridge University Press, New York, 2009, citado en Farah, *ibid.*

48 «Mikrotonalität–eine Zeiterscheinung?». En *Osterreichische Musikzeitschrift*, Vol. 63, Nº7, 2008, pp. 8-15, citado en Farah, *ibid.*

49 Citado en Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1871, notas finales nº 14.

oído al de la inteligencia” y que “cansaban las cuerdas a fuerza de experimentar y las torturan con sus clavijas”⁵⁰.

Arquitas, en cambio, no veía tal división de mundos. Su (pre)ocupación se centró en la búsqueda de los números que gobiernan las cosas sensibles. Todo apunta a que este teórico desde la práctica artística “escuchaba” la música y luego intentaba explicar esa realidad con el sofisticado lenguaje de las matemáticas.

Géneros de las escalas

A cada tetracordio diseñado se le agregaron dos variantes respectivamente. Dichas variantes llevaron el nombre de *géneros*. Las arriba descritas son del género diatónico a las que se le añadieron las cromáticas y las enarmónicas⁵¹.

La inclusión de estas variantes evidencia las diversidades expresivas en cuanto a matices y colores de las músicas de la región. Recordemos que estas estructuras fueron inspiradas en las tradiciones culturales que se

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Los términos “cromáticos” y “enarmónicos” no tenían la misma connotación que en la actualidad. El concepto que aquí nos ocupa será detallado a continuación.

manifestaban en esta zona geohistórica al sur de la península balcánica. Los géneros constituyeron un intento de aproximación, por parte de los teóricos, a la manera de declamar musicalmente dependiendo de la época, el territorio y el artista.

De esta forma se plantea una diferenciación de los tetracordios en géneros *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*. Recordemos que estos eran estructuras de la escala la cual estaba compuesta por dos tetracordios iguales (en sus intervalos). Por supuesto, todo lo que se modifique en una estructura igual ocurrirá con la otra.

En las variantes genéricas se movilizan los dos sonidos centrales, mientras que los dos externos se mantienen. Para poder explicar mejor este fenómeno, es necesario centrar la atención en un solo tetracordio a manera de modelo. En este caso, se tomará el tetracordio *la – sol – fa – mi*:



Figura 7. Tetracordio *la – sol – fa – mi*.

Fuente: Elaboración propia.

En el caso del llamado género *cromático*, el sonido *sol* se desplaza en dirección hacia el *fa*. Supongamos que ese traslado lo llevase al *sol bemol*⁵²:

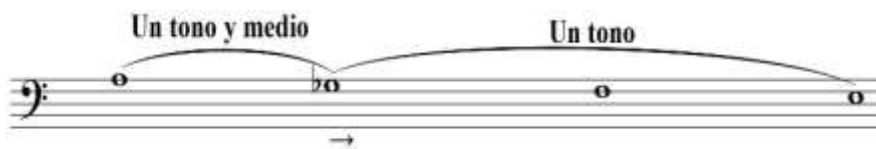


Figura 8. Género cromático.

Fuente: Elaboración propia.

En relación al género *enarmónico*, el sonido *sol* se continúa acercando al *fa* y este último también lo hace pero hacia el *mi*, digamos que a razón de un $\frac{1}{4}$ de tono:

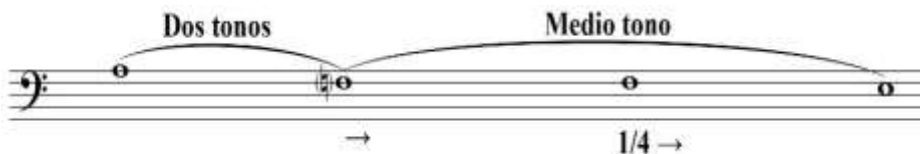


Figura 9. Género enarmónico.

Fuente: Elaboración propia.

52 Sobre los detalles de los desplazamientos que propusieron los teóricos se hablará más adelante.

En estos dos últimos géneros ocurre el siguiente principio proporcional: La suma de los intervalos inferiores es menor al intervalo restante.

1. En el caso del género *cromático*, los sonidos *sol b*, *fa becuadro* y *mi* hacen una aproximación equivalente a un tono completo. Mientras que entre el *la* y *sol b* (intervalo restante) se forma un tono y medio. Este último es mayor que el primero.
2. Así mismo, en el género *enarmónico* se obtiene lo siguiente: las notas *fa* (*becuadro*) – *fa* ($1/4$) y *mi* suman medio tono. El intervalo restante (*la* – *fa becuadro*) representa dos tonos enteros.

Este tipo de principio proporcional genera una zona inferior de intervalos pequeños, la cual la denominaron *piknon*⁵³. Como se puede apreciar, la condición “densa” y “compacta” de dicho intervalo es más marcada en el caso del tetracordio *enarmónico* que en el

53 “Denso”, “compacto”.

cromático. En el género *diatónico* no existe esta forma de distribución y por tanto se utilizó la expresión de tetracordio *apiknon*⁵⁴.

Detallemos ahora las proporciones planteadas por diferentes teóricos en cuanto a los géneros del tetracordio. Empecemos por **Pitágoras**: Las siguientes ideas relacionadas con el tema son atribuidas a este filósofo, aunque estas poseen un origen babilonio según se afirma en el trabajo de John Chalmers⁵⁵.

Recordemos el género de tetracordio diatónico diseñado por Pitágoras:

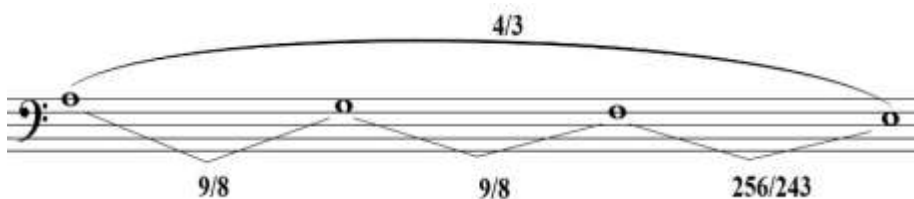


Figura 10. Tetracordio diatónico según Pitágoras.

Fuente: Elaboración propia.

A partir del *diatónico*, se pueden comenzar a realizar los movimientos internos del tetracordio para los siguientes géneros.

54 "Esparcido", "diluido".

55 *Op. cit.*, p. 49.

Como ya se informó arriba, en el **cromático**, el *sol* se rebaja para acercarlo al *fa*. Una vez hecho esto, nos quedan dos intervalos relativamente pequeños (*sol b*; *fa*; *mi*) y uno relativamente grande (*la*; *sol b*). Pitágoras asumió que la suma de los intervalos menores resultaba un tono entero, es decir, $9/8$:

$$\text{sol } b; \text{ fa}; \text{ mi} = 9/8$$

En consecuencia, el intervalo restante (*la*, *sol b*) se calcularía como la diferencia entre la distancia del total del tetracordio ($4/3$) con la distancia de los menores ($9/8$):

$$4/3 : 9/8 = 32/27$$

El intervalo entre *la* y *sol b* es igual a $32/27$. Tomando en cuenta que Pitágoras ya había determinado la distancia entre *fa* – *mi* (*limma pitagórica* = $256/243$) y que entre *sol b* – *mi* existía un tono entero ($9/8$), sólo quedaba encontrar la distancia entre *sol b* y *fa* despejando la ecuación:

$$9/8 : 256/243 = 2.187/2.048$$

El intervalo entre *sol b* y *fa* es igual a $2.187/2.048$. El tetracordio cromático resultó ser el siguiente:

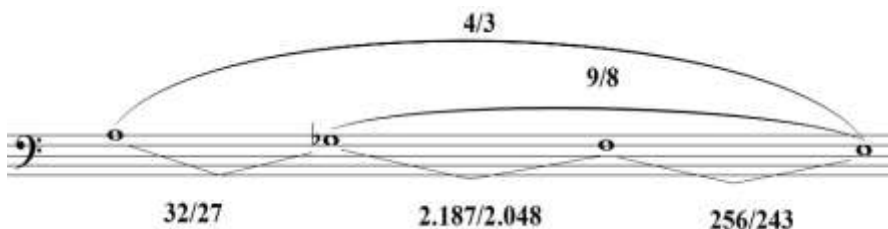


Figura 11. Tetracordio cromático según Pitágoras.

Fuente: Elaboración propia.

No se conoce un diseño completo de tetracordio enarmónico de Pitágoras.

Un siglo más adelante, nos encontramos con el **Arquitas** que quería explicar los números de la música según lo que realmente escuchaba. Este filósofo oriundo de Tarento diseñó tres géneros de tetracordios.

Recordemos su tetracordio **diatónico** compuesto por múltiples superparticulares:

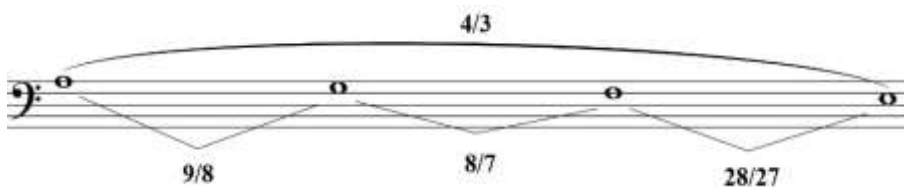


Figura 12. Tetracordio diatónico según Arquitas.

Fuente: Elaboración propia.

Para conocer los géneros cromáticos y enarmónicos estructurados por Arquitas, remitámonos a los datos que nos suministra Carl Huffman⁵⁶.

En relación con el **cromático**, tanto Arquitas como Pitágoras coincidían en que la suma de los intervalos menores (*piknon*) resultaba un tono entero, es decir, 9/8:

$$\text{sol } b; \text{ fa}; \text{ mi} = 9/8$$

Así mismo, el intervalo restante (*la*, *solb*) sería la diferencia entre la distancia del total del tetracordio (4/3) con el *piknon* (9/8):

$$4/3 : 9/8 = 32/27$$

El intervalo entre *la* y *sol b* es igual a 32/27. La diferencia fundamental con Pitágoras se presenta con el intervalo *fa – mi* que para Arquitas tenía una proporción de 28/27. Volviendo a despejar la ecuación, pero esta vez cambiando dicho valor, se obtendría:

$$9/8 : 28/27 = 243/224$$

⁵⁶ *Ibid.*

El intervalo entre *sol b* y *fa* es igual a $243/224$. El tetracordio cromático de Arquitas resultó ser el siguiente:

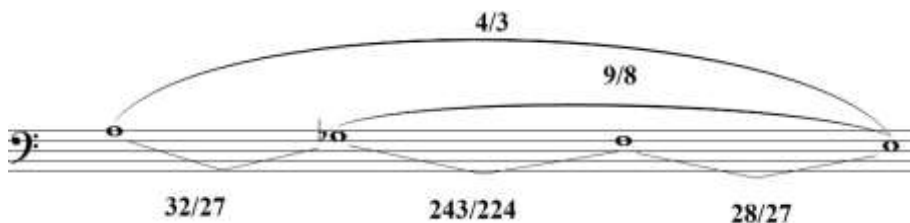


Figura 13. Tetracordio cromático según Arquitas.

Fuente: Elaboración propia.

Para diseñar su tetracordio **enarmónico**, Arquitas mantuvo el intervalo *fa* – *mi*: $28/27$. Este movió el *sol b* un poco más cerca del *fa*, quedando en algún lugar intermedio⁵⁷ que a continuación se precisará.

Con respecto al intervalo mayor, es decir *la* – *sol bb*, este lo tomó de los primeros cinco intervalos de la serie de sonidos *superparticulares*. Se trata de la primera tercera natural que se forma, la de proporción $5/4$ (cf. Figura 4).

⁵⁷ Que por razones prácticas llamaremos *sol bb*.

Encontrar ahora el intervalo central del tetracordio es cosa de despejar la ecuación:

$$5/4 \times X \times 28/27 = 4/3$$

$$X \times 35/27 = 4/3$$

$$X = 4/3 : 35/27$$

$$X = 36/35$$

Teniendo todos los datos, Arquitas procedió a construir el tetracordio:

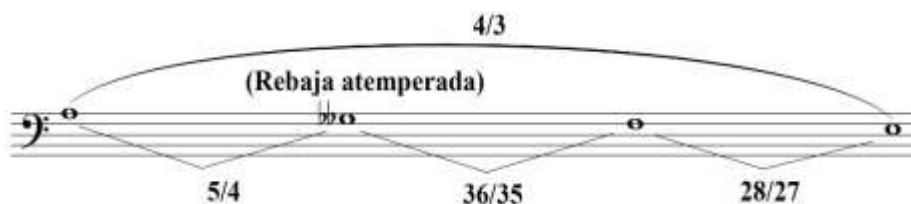


Figura 14. Tetracordio enarmónico según Arquitas.

Fuente: Elaboración propia.

Al igual que en el tetracordio diatónico, Arquitas mantuvo aquí los múltiplos supernumerarios en todos los intervalos.

A pesar de las turbulencias geopolíticas a raíz de los imperios macedónico y – posteriormente– romano así como del desplazamiento del epicentro cultural griego de Atenas a Alejandría y Constantinopla, gran parte de las ideas y prácticas musicales

sobrevivieron unos cuantos siglos más. Numerosos pensadores se convirtieron en portadores de la herencia de Pitágoras, Arquitas y Aristóxeno. Tal es el caso de Dídimo “el músico”, Ptolomeo, Cleónides o Boecio.

Dídimo vivió en tiempos de Cristo. A partir de los principios heredados en cuanto a los géneros del tetracordio, este desarrolló sus propias proporciones.

Su versión es totalmente natural. Todos sus cálculos en los tres géneros se erigieron con múltiplos superparticulares. Para más detalles consultemos nuevamente el trabajo de John Chalmers⁵⁸. De allí, expondremos los modelos de géneros diatónico, cromático y enarmónico, respectivamente:

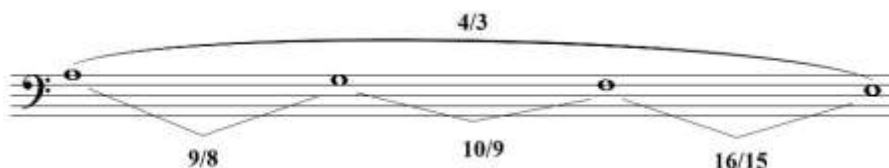


Figura 15. Tetracordio diatónico según Dídimo.

Fuente: Elaboración propia.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 50.

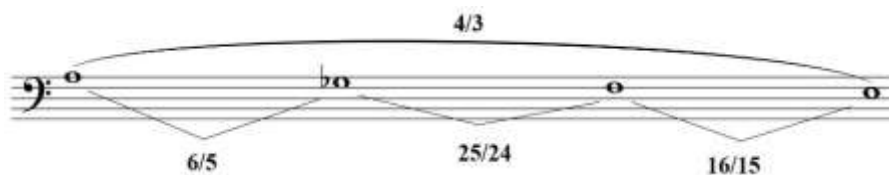


Figura 16. Tetracordio cromático según Dídimo.

Fuente: Elaboración propia.

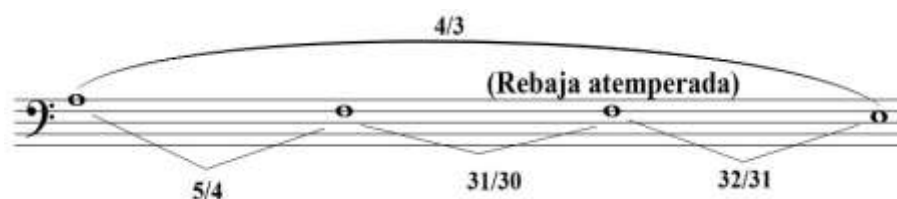


Figura 17. Tetracordio enarmónico según Dídimo.

Fuente: Elaboración propia.

Desde el punto de vista cronológico, el género diatónico era el más antiguo de todos. Apareció con la escala heptatónica. De los demás, se sabe que ya existían en el siglo V a. C. y comenzaron a caer en desuso durante las primeras centurias de la era cristiana.

La palabra *cromático* viene del griego “chroma” (χρῶμα) que significa “color”. El **género cromático**, es decir degradado por tonos de colores, se llamó así porque es aquel donde las cuerdas móviles variaban con mayor

frecuencia⁵⁹ y, en consecuencia, producían más matices.

Cinco o más centurias adelante, en tiempo del imperio romano y del ocaso de los diversos géneros aquí descritos, encontramos dos testimonios relevantes. Plutarco, escritor griego de los siglos I y II d. C., da evidencia de que el género cromático fue posterior al diatónico, pero anterior al enarmónico⁶⁰. Plutarco añade que poseía un carácter triste y conmovedoramente melancólico. Decía que "tenía el efecto de dilatar el alma mientras el enarmónico la comprimía"⁶¹.

El **género enarmónico** se puso en uso en último lugar y parece haber sido completamente abandonado en tiempos de Plutarco. Según él mismo, "los modernos han prohibido por completo el más bello de todos los géneros, el que por su austeridad era el más cultivado entre los antiguos⁶²". Según él, quedaban ya muy pocos que conociesen los intervalos enarmónicos. Plutarco deploraba el

59 Tómese en cuenta que se refiere a las cuerdas de la *kithara*, instrumento de referencia en el diseño del *sistema teleion*.

60 Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1871, libro I, notas finales n° 47.

61 *Ibid.*

62 *Op. cit.*, libro I, notas finales n° 48.

desprecio de sus contemporáneos por las pequeñas divisiones del tono y aseguraba que se equivocaron al promover su exclusión.

Arístides Quintiliano dejó otro testimonio esta vez asociado al proceso pedagógico, es decir, al mundo de los aprendices. Para él, el género diatónico era el más natural pues argumentaba que todos lo podían cantar, “incluso las personas que carecen por completo de instrucción⁶³”. Agregaba que el cromático es más técnico, debido a que se canta sólo entre los preparados para ello, mientras que el enarmónico es más exacto. Aclaraba que este último había gozado de gran aceptación entre los más distinguidos en música aunque para la mayor parte de la gente era imposible de cantar; de ahí que algunos “rechazaran la melodía fraccionada por *diesis* a causa de incapacidad propia⁶⁴”.

De Arístides se infiere que los géneros cromáticos y enarmónicos eran propios de músicos con preparación escolástica, adiestramiento auditivo así como instrumental. En otras palabras, se trataban de personas formadas con saberes transmitidos por vía

63 Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, introducción, traducción y notas de Luis Colomer, Begoña Gil, Barcelona, España, RBA Libros, 2016, p. 34.

64 *Ibid.*, p. 35.

escrita. Todas estas caracterizaciones prácticas emitidas tendrían validez por lo menos para la época vivida por este pensador griego, ubicada en las postrimerías de la usanza de los citados géneros.

Aristóxeno: el eslabón perdido

En el siglo IV a. C., Aristóxeno, un pupilo de Aristóteles, exponía ideas que tuvieron una profunda transcendencia en la conformación de los sistemas melódicos de buena parte del mundo hasta la actualidad. ¿Cuáles fueron estas ideas? Para ello, es importante abordar primero el contexto:

Más allá de la determinación numérica, Aristóxeno veía el estudio de la música desde la experiencia práctica. Criticó la teoría matemática de la acústica en la Escuela de Pitágoras, donde –Según Annie Bélis⁶⁵– se esforzaron en definir las relaciones numéricas de los intervalos de cuarta, quinta, octava y tono entero. No obstante, discriminaban la mayor parte de los ricos matices internos en los diferentes tipos de tetracordios. Estas cuestiones solían relegárseles a los músicos

65 Bélis, Annie, « Nuances dans le traité d'harmonique d'Aristoxène de Tarente », *Revue des études grecques*, tomo 95, fascículo 450-451, enero-junio 1982, p. 55.

empíricos, a esos que recurrían al oído, porque eso no concernía a los intervalos arriba mencionados.

En cambio Aristóxeno –tal y como él mismo lo confesaba– adecuaba al oído lo que percibía de la entonación y afinación de los músicos prácticos para luego retenerlo valiéndose de la memoria. Seguidamente, lo modelaba teóricamente y descartaba toda hipótesis que no se acoplara a este proceso⁶⁶.

Sin embargo, siguió siendo un matemático estricto y aplicó estos principios bajo una perspectiva distinta en el campo de la teoría de la música. En su trabajo *Elementos Armónicos*, desarrolló su concepto de música y matemática que sirvieron de fundamento teórico para varias generaciones en esa región alrededor del mar Egeo y mucho más allá.

Aristóxeno tomó las mismas proporciones naturales para las consonancias: octava = $2/1$; cuarta = $4/3$ y quinta = $3/2$. Para efectos de su teoría, estas magnitudes representan valores dados.

Quiere decir que el tetracordio sigue siendo $4/3$. Desde otra perspectiva, modeló

66 Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1871, libro II, cap. II, n° 27.

linealmente los sonidos internos del tetracordio dentro de un rango de flexibilidad. Tomó esta estructura como unidad y creó una división de 30 partes iguales. A los dos tonos enteros le dio un valor de 12 partes y al restante intervalo, de 6. En vista de que 6 es la mitad de 12, aparece así la idea del medio tono, inconcebible dentro del esquema de Pitágoras o de Arquitas. Hay que recordar que el intervalo propuesto por Pitágoras $256/243$ (*limma*) no representa la mitad del tono entero $9/8$. Igual situación para los tonos enteros de Arquitas. En resumen, Aristóxeno –en los intervalos internos del tetracordio diatónico– no utilizó fracciones, sino números enteros divisibles en partes iguales.

He aquí el tetracordio propuesto:



Figura 18. Estructura del tetracordio según Aristóxeno. Fuente: Elaboración propia.

Bajo el mismo principio, Aristóxeno diseñó el pentacordio con las siguientes proporciones:

$$12 + 12 + 12 + 6 = 42$$

Así mismo, considerando a la octava como la unión de un tetracordio (30 partes) y un pentacordio (42), la octava estaría compuesta por 72:

$$30 + 42 = 72$$

Queda entonces una octava con las siguientes características:



Figura 19. Estructura de la escala según Aristóxeno.

Fuente: Elaboración propia.

En el principio de distribución interna de la octava, Pitágoras utilizó las matemáticamente llamadas *variables discretas*. Quiere decir que entre dos intervalos consecutivos no existe un valor constante.

Aristóxeno, en cambio, dividió la escala en 12 partes iguales (doce medios tonos de 6 partes cada uno). Este fraccionamiento no responde a ningún cálculo de la acústica natural. Trabajó con un valor constante (las 6 partes es decir, el medio tono) que forma parte de todos los

intervalos de la escala: Un tono es dos veces 6 partes y medio tono lo es una sola vez. Aquí el número seis representa la llamada *variable continua*.

Para obtener este valor constante, hubo de regular la afinación desviándola de la naturaleza acústica. Esta regulación “artificial” en los intervalos recibe el nombre, en el mundo de la física, de *temperamento*. En este caso, se trataría de un *temperamento igual*, ya que la afinación divide a la octava en doce semitonos equivalentes. Estamos en presencia de un sistema análogo que conocemos en la actualidad –desde tiempos de J. S. Bach– como *escala temperada*. Saque, estimado lector, sus propias conclusiones.

¿Cuáles eran los cálculos que hizo Aristóxeno para construir los diferentes géneros del tetracordio? Este continuó con el mismo principio: todos sus tetracordios constaban de 30 partes y esto simplificó la distribución de los intervalos, permitiendo la confección de diversos esquemas en las proporciones.

Además enriqueció los géneros con matices, ampliando el espectro con finas variantes de coloración sonora. Expliquemos: subdividió el género *diatónico* en “suave” e

“intenso” y el *cromático* en “suave”, “hemiólico” e “intenso”.

¿Cómo era cada una de estos tetracordios concebidos por Aristóxeno? Concretemos con los datos proporcionados por John Chalmers⁶⁷. La coloración *suave* del **diatónico** era la siguiente:

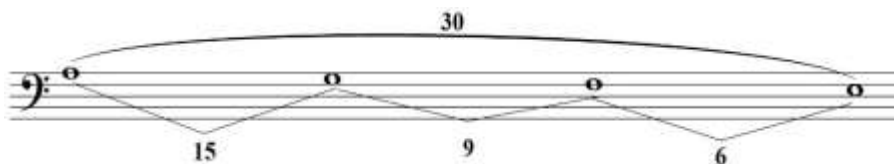


Figura 20. Tetracordio diatónico *suave* según Aristóxeno.

Fuente: Elaboración propia.

La variante de coloración *intensa* en el mismo género diatónico se presentó de esta forma:

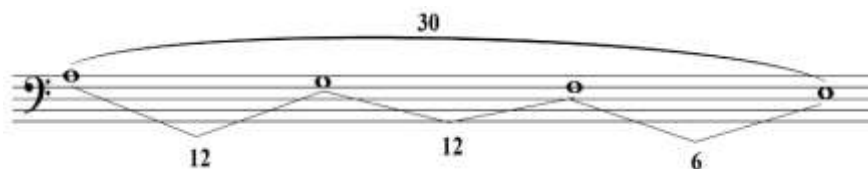


Figura 21. Tetracordio diatónico *intenso* según Aristóxeno. Fuente: Elaboración propia.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 17-23.

A partir del diseño de los géneros y matices de los tetracordios *cromáticos* y *enarmónicos*, se incorporaron intervalos más pequeños que un semitono (valorado por Aristóxeno con 6 partes). Se trata de los intervalos adjudicados con los números enteros 3 y 4 así como el decimal 4,5 los cuales llamó *diesis*⁶⁸.

Como ya se anunció, el género ***cromático*** fue pensado en tres coloraciones o matices diferentes. La versión *suave*:

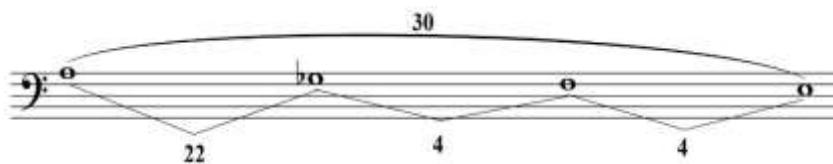


Figura 22. Tetracordio cromático suave según Aristóxeno. Fuente: Elaboración propia.

La *hemiólica*:

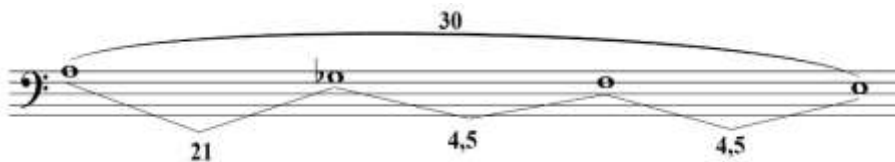


Figura 23. Tetracordio cromático hemiólico según Aristóxeno. Fuente: Elaboración propia.

68 Διαισ = "División".

La *intensa*:

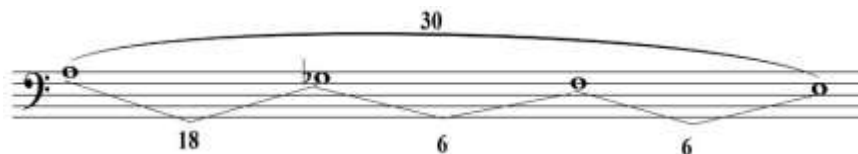


Figura 24. Tetracordio cromático *intenso* según Aristóxeno. Fuente: Elaboración propia.

El género **enarmónico** en este teórico tuvo una peculiaridad: movió simultáneamente los dos sonidos centrales. He aquí su representación en versión única:

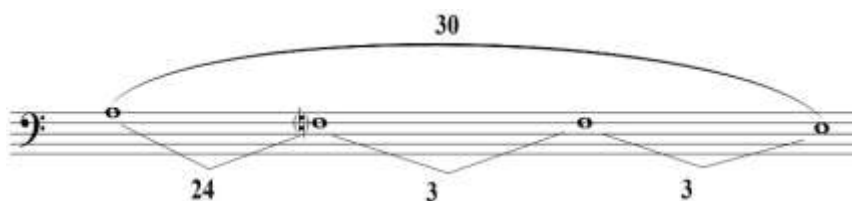


Figura 25. Tetracordio enarmónico según Aristóxeno. Fuente: Elaboración propia.

En relación a estas proporciones matematizadas y la audición de las mismas, Aristóxeno explicaba que era necesario acostumbrarse a escuchar con discernimiento para apreciar la estabilidad y la movilidad del canto afinado⁶⁹. Para él, la música ejercita dos facultades: la percepción y la memoria. Agregaba que la mejor manera de estudiar los hechos

69 Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1871, libro II, cap. I, n° 12.

musicales era percibiendo y luego memorizando lo cantado. El oído, como instrumento natural de medición, era considerado por Aristóxeno de importancia capital. Decía que una de las condiciones a la hora de escribir un tratado de armonía era que cada caso observado musicalmente sea de naturaleza asimilable mediante la percepción⁷⁰.

Este interés por la “música real”, la de la práctica, la del arte, tiene en Aristóxeno un profundo origen: su padre, Espíntaro (también conocido como Mnesias), era una autoridad en música en la población de Tarento⁷¹.

Aquí, estamos en presencia de otra forma de interpretar teóricamente la realidad práctica de los instrumentistas, cantantes y compositores que hacían vida en el contexto que experimentó Aristóxeno.

Las ideas expuestas por este pensador no llegan hasta aquí. Es importante observar ahora los sistemas musicales que él abordó a partir de los tetracordios.

⁷⁰ *Ibid.*, cap. IV, n° 38.

⁷¹ “Ἀριστόξενος – Aristoxenos”, *Suda Encyclopedia*, Traducción del griego al inglés de Gregory Hays, número de alpha 3927.

Sistema Teleion

El siglo V a. C. fue para Atenas y su significativa área de influencia una época de efervescencia en todos los ámbitos de la sociedad. En lo político se caracterizó por las alianzas y los conflictos con las ciudades-Estados del entorno, así como por los ideales sobre modelos gubernamentales que se experimentaban con marcada inestabilidad. En lo filosófico, la proliferación de diferentes corrientes del pensamiento que se fueron organizando en escuelas.

Las prácticas musicales de las diferentes culturas del mundo griego habían logrado un notable nivel de desarrollo y de enriquecimiento en sus melodías, ritmos, métricas y formatos. El culto musical a Dionisio –el *ditirambo*– atravesó una profunda transformación que se caracterizó por la interpretación solista y una marcada preponderancia de lo musical sobre la palabra.

Era la época de la proliferación de los virtuosos en las diferentes especialidades musicales. Se estaban gestando nuevas tendencias con aumento en las escalas, expansiones en los tipos de tetracordios y en el uso de los cambios armónicos. Ello requería de la

construcción de instrumentos con mayores recursos técnicos, entre otros, con el incremento de números de cuerdas.

Los teóricos –tratando de dar respuestas a ello– fueron diseñando un sistema de armonías que les permitiera obtener mapas mentales explicativos. Es muy probable que entre las principales motivaciones de estos últimos se hallara la de poder enseñar la música a las nuevas generaciones. En otras palabras, había que buscar explicaciones sistémicas para poder instruir. Aristóxeno así lo sentenciaba cuando se refería a la formación integral del músico:

*Se dice constantemente que es necesario adquirir aún muchos otros conocimientos para conocer la música. El estudio de las armonías es sólo una de las partes de lo que constituye al músico así como lo rítmico, lo métrico y lo instrumental*⁷².

72 Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1871, libro II, capítulo primero, n° 5.

Fue así como se creó el histórico *sistema teleion*⁷³. Se trata de un concepto teórico conformado por un ordenamiento lógico de alturas de sonidos que surgió en un momento cumbre del pensamiento estético. Las representaciones del *sistema teleion* ya eran conocidas en los siglos IV y III a. C. Muchos de los principios del *sistema teleion* que se difundieron por largos siglos fueron diseñados por Aristóxeno y difundidos por Euclides.

El sistema se adaptaba a la *kithara*, instrumento comúnmente afinado en un ámbito de *mi* a *mi*. De hecho, las notas musicales, en este sistema, comenzaron a tomar un nuevo nombre: el de las cuerdas respectivas de la *kithara*⁷⁴.

En la siguiente figura, se pueden observar las cuerdas del instrumento y los nombres de cada una de ellas:

73 Σύστημα τέλειον, "Sistema perfecto".

74 Desde el siglo VI a. C. se empleaban letras para designar las notas en la escritura musical. Había un sistema, más antiguo, para los instrumentos que utilizaban el alfabeto dórico y otro para la música vocal, con letras jónicas.

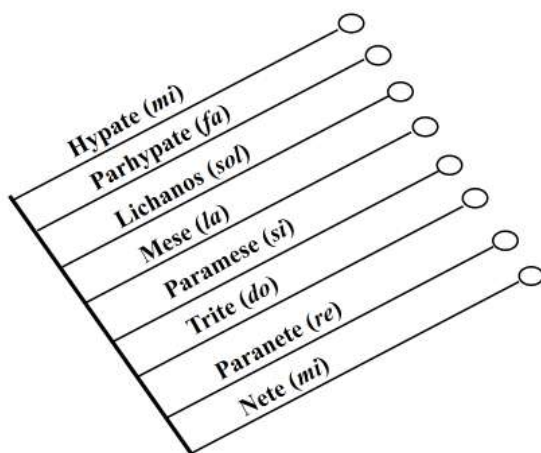


Figura 26. Kithara de ocho cuerdas y sus nombres.

Fuente: Elaboración propia.

Esas ocho cuerdas serían las equivalentes a las siguientes notas del pentagrama moderno:

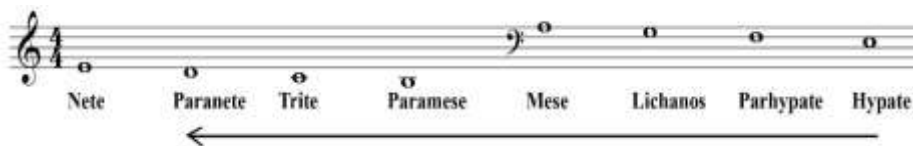


Figura 27. Notas correspondientes a las cuerdas de la Kithara. Fuente: Elaboración propia.

Por alguna razón, los griegos se referían a las notas agudas como “abajo” y viceversa. Lo mismo ocurría con los tetracordios y con las armonías. Es muy probable que ello esté relacionado con la *kithara*, su forma inclinada de recostarla al cuerpo y la perspectiva que se tenga desde el instrumentista⁷⁵.

En la figura se modeló esa inclinación para poder mostrar más claramente la posición de las cuerdas y sus denominaciones:

“Hypate” significa “arriba”, siendo el sonido más grave; “Nete” es, en cambio, “abajo”. “Lichanos” se refiere al dedo índice que es con el que solía tocarse esa cuerda; “Trite” es el tercer tono y “mese” era la musa de la cuerda media de la lira de siete notas. Así mismo el prefijo “par-” y “para-” significa “al lado de”.

El sistema estaba conformado de la siguiente manera: Un tetracordio, llamado *diezeugmenon* o “disjunto”⁷⁶, cuyos sonidos representaban los iniciales de cada una de las armonías básicas, es decir, dórica = *mi*; frigia = *re*; lidia = *do* y mixolidia = *si*. Hay que tomar en

75 Basta con ver la imagen de la musa sentada con la *kithara*, en Peintre d'Hésiode, *Muse accordant deux cithares*, Paris, Museo del Louvre, CA 482.

76 Por el tipo relación que tiene con el siguiente tetracordio (ver más adelante).

cuenta que la mencionada mixolidia tiene un origen especial. No es producto de una tradición anónima, sino que fue creación de Safo de Lesbos, poetisa y música que vivió entre los siglos del VII y VI a. C.⁷⁷



Figura 28. Tetracordio *diezeugmenon* con las notas iniciales de las armonías.

Fuente: Elaboración propia.

Un tetracordio más grave, denominado *meson* o “medio”, con la misma estructura de intervalos que el primero (tono – tono – semitono⁷⁸). Estos dos tetracordios estaban distanciados entre sí por un tono, de tal manera que ambos formaban una octava central, fundamento del sistema. Este punto de cesura entre ambos tetracordios lleva el nombre de *diazeuxis* o “disyunción”.

77 Carson, Anne (ed.), *If not, winter: Fragments of Sappho*, Nueva York, Vintage books, 2002, p. IX.

78 Se refiere a la *limma* pitagórica (256/243), semitono de Aristóxeno o cualquier otra subdivisión del tono según el teórico de turno. Pero para efectos del tema del *sistema teleion* llamémosle simplemente “semitono”.

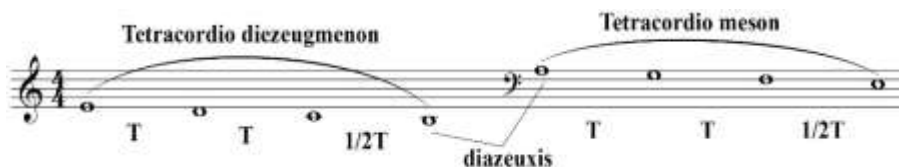


Figura 29. Octava central.

Fuente: Elaboración propia.

A esta escala se le adaptaron dos tetracordios complementarios. En la parte anterior del *diezeugmenon* se creó el *hyperboleion* o “adjunto” y en el otro extremo, el *hypaton*⁷⁹ o “superior”. Estos se acoplan con su vecino por un mismo sonido final que es el inicial del otro. A esta articulación se le llamó *synaphē* o “conjunción”. Para completar la octava, a la cadena de sonidos se le añadió una nota “la” grave llamada *proslambanomenos* o “Agregaduría”. Con esta añadidura se generó una segunda disyunción (*diazexis*), entre el si y la graves formándose así un circuito.

El resultado de todo esto consistió en un conjunto de cuatro tetracordios enlazados por dos conjunciones y dos disyunciones intercaladas (*synaphē* – *diazexis*) dentro de

79 Por razones paradójicas mencionadas, este es el tetracordio con los sonidos más graves.

una sucesión de quince notas extendidas en dos octavas. Todos los tetracordios conservaban la misma estructura de intervalos (Tono – Tono – Semitono).



Figura 30. Sistema teleion. Estructura completa.

Fuente: Elaboración propia.

A manera complementaria, se presenta a continuación el nombre griego de las notas y los tetracordios del *sistema teleion*:

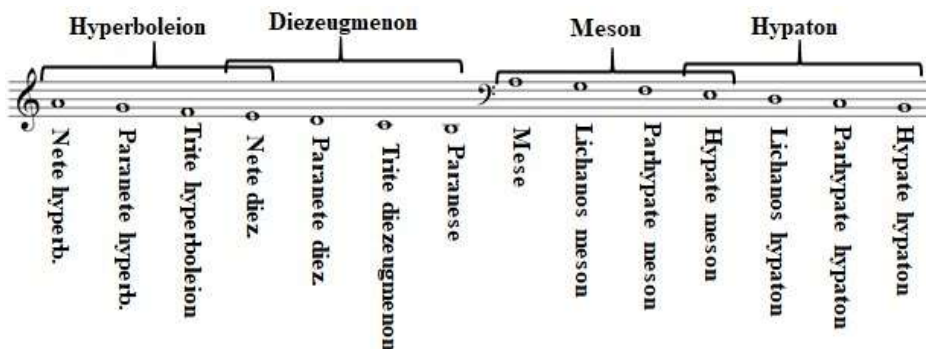


Figura 31. Sistema teleion. Notas y tetracordios.

Fuente: Elaboración propia.

Sobre este andamiaje organizado de notas musicales se instalaron las *armonías* sobre los diferentes grados. Se trata de un intento de adaptación de los estilos étnicos mencionados al sistema aquí descrito. Con esto, cada *armonía* obtuvo una estructura de intervalos y una altura propia.

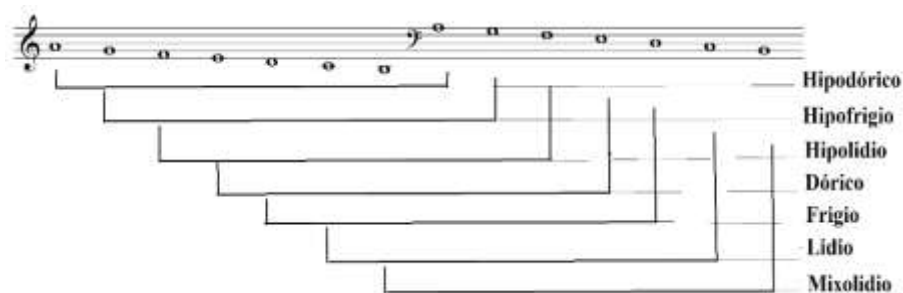


Figura 32. Sistema teleion. Armonías o tonos.

Fuente: Elaboración propia.

Se confeccionaron siete *armonías* que se diferenciaban entre sí por la ubicación del semitono. Cada una de las tres tonalidades básicas mantenía sus dos tetracordios estructuralmente iguales articulados por una bisagra disyunta o *diazeuxis*. El dórico poseía el semitono abajo (tono – tono – semitono); el frigio, en el medio (tono – semitono – tono) y el lidio, arriba (semitono – tono – tono).

Se establecen igualmente las tres tonalidades derivadas (con el prefijo “hipo-”) ubicadas a distancia de una cuarta más aguda de

la escala básica: Hipodórica, hipofrigia e hipolidia. Si se toma en cuenta la condición conjunta o *synaphē*, los dos tetracordios de estas escalas siguieron conservando los mismos tipos de intervalos. Por ejemplo, la hipodórica quedó formada por un primer tetracordio *la – sol – fa – mi* y un segundo *mi – re – do – si*. Ambos semitonos se encontraban al final de cada serie. Lo mismo ocurría con las dos restantes *armonías*.

El mixolidio existió como un caso especial. Poseía una conjunción o *synaphē* (el sonido *fa*), como una escala derivada, pero sus tetracordios eran distintos: el primero no contenía semitono (*si – la – sol – fa*) y el segundo lo ubicaba al principio de la cadena (*fa – mi – re – do*).

En el marco de la construcción teórica de este sistema, se plantearon también otras tonalidades derivadas con prefijo “hiper”. Estas se ubicaban a una cuarta por debajo de las básicas: Hiperdórica (*si – si*), hiperfrigia (*la – la*) e hiperlidia (*sol – sol*).

Recordemos que el sonido añadido grave (el *La* o *proslambanomenos*) sirvió para crear una segunda disyunción (*diazeuxis*) y –con ello– cerrar el circuito de dos octavas. No

obstante, para el diseño de este sistema de *armonías*, esta última no se incluye: el *mixolidio*, la más grave de ellas, llega hasta la nota *si*.

El *sistema teleion* también preveía los géneros del tetracordio: si bien había un tetracordio cromático o enarmónico, así mismo se estructuraban armonías cromáticas o enarmónicas. Las movilizaciones de los sonidos internos que ocurrían en un tetracordio, se realizaban automáticamente en los demás. El resultado global de dicha reestructuración afectaría a todas las *armonías* o *tonalidades*. Para ilustrar, imaginemos un *sistema teleion* en su género *cromático*:

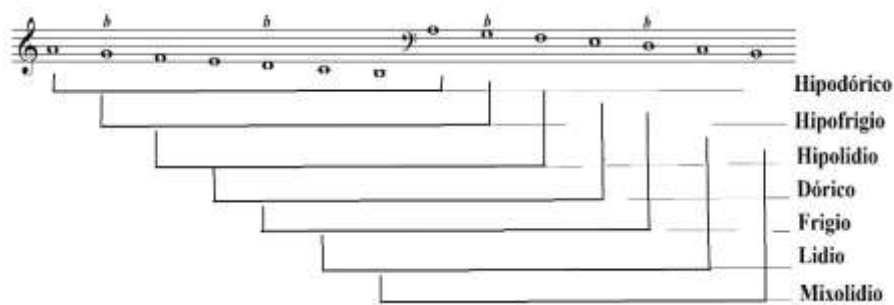


Figura 33. Sistema teleion. Armonías en género cromático. Fuente: Elaboración propia.

El mismo método se aplicaba para el sistema en su variante *enarmónica* con sus respectivos matices.

El sistema *teleion* del tipo *metabolon*

Hasta aquí, el *sistema teleion* poseía todas sus tonalidades de manera fijas. En otras palabras, cada armonía partía de una altura específica: el dórico desde el *mi*, el frigio desde el *re* y así sucesivamente. Es por ello que este andamio de escalas recibía el nombre de *ametabolon* que equivaldría prácticamente a “amodulante” o “no-modulante”.

Para poder transportar o permutar las escalas a otras armonías bajo el mismo ámbito se estableció un tetracordio funcional que sustituía al *diezeugmenon*: el *synemmenon*. De esta manera se crea el sistema *metabolon* o “modulante” de tonalidades. Este nuevo tetracordio cambiaba el *si* por el *si b* y de manera automática se alteraban descendentemente las notas *si* de todo el sistema:

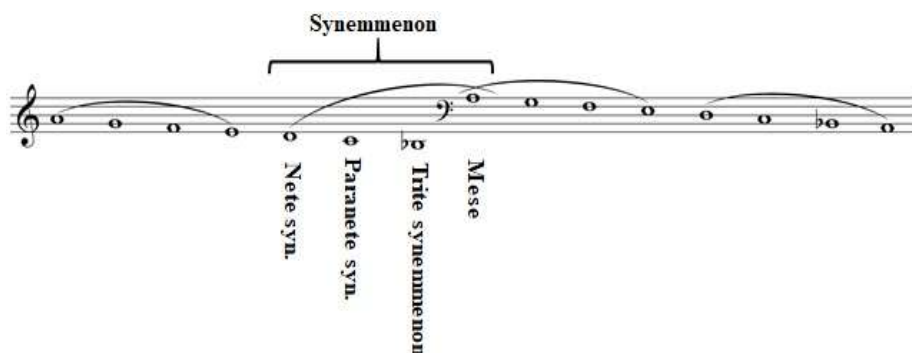


Figura 34. Tetracordio *synemmenon* en el *sistema teleion*.
Fuente: Elaboración propia.

Nótese que a tres de los sonidos del tetracordio se le asignaron nuevos nombres. Con la inserción de esta estructura, la escala se reagrupa con dos puntos de disyunción (*diazeuxis*) sobre las notas *la* y dos de conjunción (*synaphē*) entre las notas *mi* y *re* (ver ligaduras en el pentagrama).

Este sistema modulante convierte la anterior escala dórica en mixolidia. Así mismo, a partir del *fa* surge el tono lidio; del *sol* el frigio y del *la* el dórico. Las armonías derivadas estarían ubicadas sobre el *re*, *do*, *si b* como hipodórica, hipofrigia e hipolidia, respectivamente.

Aristóxeno, tratando de justificar estas ideas teóricas con la realidad práctica, realizó algunas reflexiones en torno a ambos tipos de sistemas: “Entre los cantos melódicos hay cantos simples y cantos con *metabolon*. Será conveniente hablar de este último diciendo primero en qué consiste y cómo se desarrolla⁸⁰.” Luego intentó detallar este enunciado: “Por *metabolon* entiendo una determinada modificación que se produce en el orden de la melodía⁸¹.” No obstante, ciertas incongruencias no le permitieron engranar las esferas teóricas con las prácticas: “También será necesario mostrar cuántos tipos de *metabolon* existen y cuál es el número de intervalos modificados. [Pero] no hay en ningún músico la más mínima explicación sobre este tema, ni siquiera una demostración⁸².” Sin embargo, la práctica de permutación del instrumento o adecuación de la voz sobre el mismo ámbito data de muchos siglos.

Es evidente que este sistema mutante en el *teleion* fue un modelo de explicación didáctica y no, el reflejo del desempeño fáctico

80 Ruelle, Charles Émile, 1871, Libro II, cap. II, n° 24.

81 *Op. cit.*, Libro II, cap. II, n° 25.

82 *Ibid.*

musical. Se seguía pensando en la formación de las nuevas generaciones.

De *mi* a *mi* o escala de un solo ámbito

Seiscientos años más tarde ya en tiempos bizantinos, Ptolomeo diseñó un modelo de *sistema teleion* con la diferencia de que cada una de las siete *armonías* mantenía el ámbito de cada escala. Le dedicó varios capítulos de su obra *Armónicos* para mostrar este sistema⁸³. Dichas escalas empezaban y terminaban ahora con los sonidos *mi* (desde el central hasta el inmediato inferior). Para esto, se realizaron cromatismos de ciertos sonidos con el fin de darle a cada *tono* la estructura interna correspondiente.

Si transcribimos este sistema obtendríamos las siguientes armaduras de claves para cada *armonía*:

- Con 1# (Sotenido), se obtiene la hipodórica:

⁸³ Redondo, Pedro, *op. cit.*, p. 247.

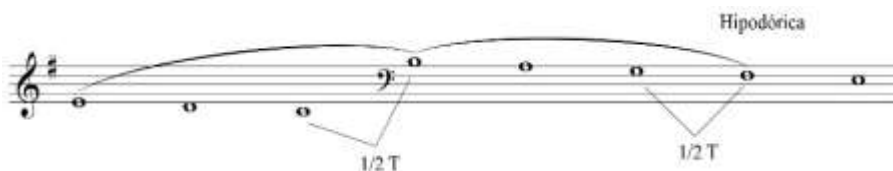


Figura 35. Hipodórica transportada.

Fuente: Elaboración propia.

Mese: Mi grave

- Con 3#, se obtiene la hipofrigia:

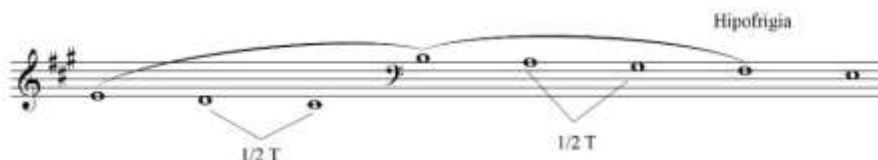


Figura 36. Hipofrigia transportada.

Fuente: Elaboración propia.

Mese: Fa#

- Con 5#, se obtiene la hipolidia:

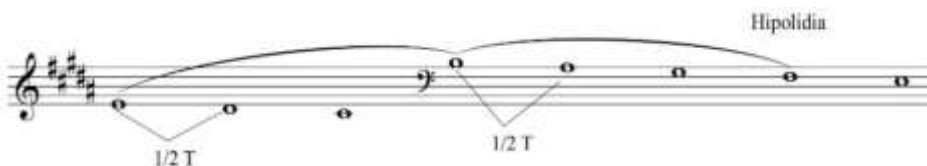


Figura 37. Hipolidia transportada.

Fuente: Elaboración propia.

Mese: Sol#

- Sin signos en la armadura de clave, se obtiene la dórica:

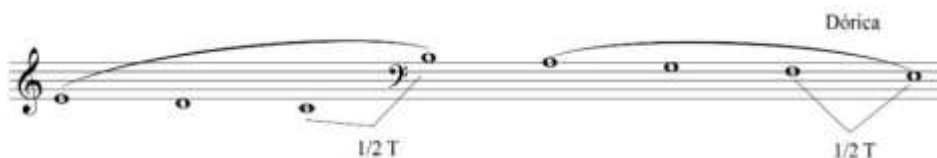


Figura 38. Dórica transportada.

Fuente: Elaboración propia.

Mese: La

- Con 2#, se obtiene la frigia:



Figura 39. Frigia transportada.

Fuente: Elaboración propia.

Mese: Si

- Con 4#, se obtiene la lidia:



Figura 40. Lidia transportada.

Fuente: Elaboración propia.

Mese: Do#

- Con 1 *b*, se obtiene la mixolidia:

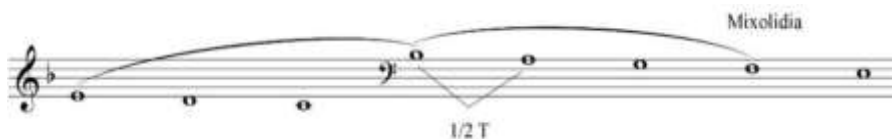


Figura 41. Mixolidia transportada.

Fuente: Elaboración propia.

Mese: Re

En esta adaptación cromática, Ptolomeo también fue desplazando el sonido central del *sistema teleion*: el *mese* (*la*). Como hay siete *armonías* sobre el mismo ámbito de octava, así mismo resultarán siete diferentes *mese* dentro de la octava central⁸⁴. Aquí se puede apreciar cómo este peculiar sonido se va moviendo progresivamente por segundas formando así una escala del tipo hipofrigia (con tres sostenidos en la armadura de clave) pero ascendentemente:

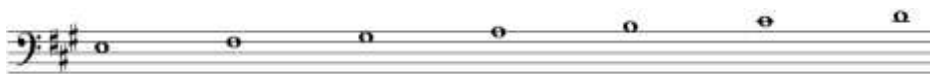


Figura 42. Los diferentes *mese* del modelo de Ptolomeo. Fuente: Elaboración propia.

84 Ptolomeo, Claudio, *Harmonics*, ms, *op. cit.*, p. 74.

Con ello, este pensador alejandrino manifestó su concepción tonal. Para él, más allá de la altura de cada escala (ámbito), la estructura interna de la gama era esencial para definir la *armonía*.

Este modelo, donde la relación orgánica de intervalos priva sobre las ubicaciones absolutas de tonos, se acerca más a la cotidianidad de los músicos. La re-afinación del instrumento para cambiar de *armonía* es una antigua práctica de quienes interpretaban la *lira* o la *kithara*. De igual forma, los cantantes adaptaban –según sus posibilidades de registro– el tipo de tono⁸⁵. La *kithara* tradicionalmente se afinaba de *mi* a *mi* y esa es precisamente una tesitura cómoda para la voz humana.

Especies de quintas

Aristóxeno sistematizó de manera detallada los diferentes aspectos musicales en su obra teórica. Expuso sus ideas sobre los intervalos. Luego agrupó sonidos en tetracordios para plantear nuevas relaciones

85 Düring, Ingemar (ed.), *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Anuario de la Universidad de Gotemburgo, Volumen 36, Gotemburgo, Universidad de Gotemburgo, 65.2-3, citado en Redondo, Pedro, *op. cit.*, p. 251.

entre sus intervalos. Consecuentemente hizo lo propio con los pentacordios y con las escalas en octavas. Estos últimos dos aspectos serán tratado a continuación. Todas esas ideas se derivaron del gran *sistema teleion* donde los elementos anteriormente nombrados engranaron en esa compleja maquinaria teórica.

Aristóxeno, en sus *Elementos armónicos*⁸⁶ caracterizó los pentacordios en cuatro formas o *especies*⁸⁷ distintas. En todas estas especies consideró la inclusión del intervalo *diazeuxis* [disyuntivo] el cual va desplazándose en sentido inversamente proporcional (descendentemente) al del ámbito (ascendentemente), tal y como se observará a continuación. Estas *especies* las describió y enumeró de la siguiente manera:

1. La primera forma o *especie* de pentacordio es aquella en la que el tono *diazeuxis* [disyuntivo] se coloca en el primer lugar de los agudos. Su ámbito se ubica entre el *hipate meson* [*Mi*] y el *paramese* [*Si*].

86 Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1871, libro III, cap. XI, n 54.

87 Εἰδος.



Figura 43. Primera especie de pentacordio.

Fuente: Elaboración propia.

2. La segunda es donde el tono *diazeuxis* ocupa el segundo lugar desde el agudo; parte del *parhypate meson* [Fa] y llega al *trite diezeugmenon* [Do].

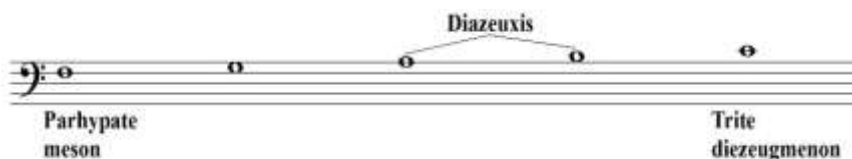


Figura 44. Segunda especie de pentacordio.

Fuente: Elaboración propia.

3. En la tercera *especie* el tono *diazeuxis* ocupa el tercer rango en los agudos. Esta va desde el *lichanos meson* [Sol] –bien del género enarmónico, cromático o diatónico– hasta el *paranete diezeugmenon* [Re] igualmente enarmónico, cromático o diatónico⁸⁸.

⁸⁸ Hay que recordar que tanto el *Sol* como el *Re* son los sonidos móviles cuando se trata de establecer los géneros diatónicos y cromáticos. Ello aplica tanto para los tetracordios, como para los pentacordios y las escalas en octavas.

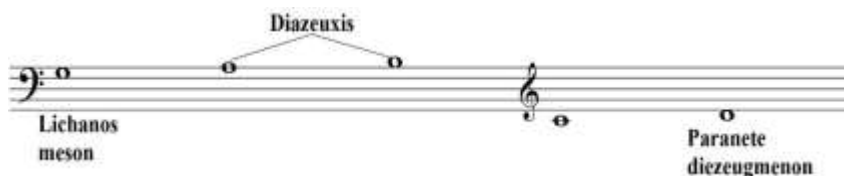


Figura 45. Tercera especie de pentacordio.

Fuente: Elaboración propia.

4. Finalmente, en la cuarta, el tono *diazeuxis* ocupa el cuarto lugar. Comprende los sonidos que están entre el *mese* [La] y el *nete diezeugmenon* [Mi].



Figura 46. Cuarta especie de pentacordio.

Fuente: Elaboración propia.

Nótese que Aristóxeno cuando nombraba los sonidos del tetracordio lo hacía de los agudos a los graves. Así lo concebían todos sus predecesores históricos. Pero a partir de las especies del pentacordio y de las octavas las notas las empezó a mencionar desde los graves hacia los agudos. El sentido de las escalas ahora es

ascendente tal y como se construye teóricamente en la actualidad. Como se podrá apreciar más adelante, esta rotación de la dirección trajo trascendencia en la nueva conformación teórica de los sistemas melódicos europeos⁸⁹ hasta nuestros días.

Las causas de dicha rotación se desconocen pero analicemos lo siguiente: Como se mencionó anteriormente, desde el siglo V a. C. se venían experimentando grandes cambios evolutivos en las prácticas musicales de los griegos. Ello incluía expansiones en cuanto a las melodías, los ritmos, las métricas y los formatos. En relación a este último aspecto, los instrumentistas fueron tomando cada vez un mayor protagonismo como virtuosos solistas. La *kithara* dejó de ser el monopolizado instrumento reinante para los teóricos quienes fueron atendiendo la diversidad organológica de manera holística.

Es importante recordar que tanto la *kithara* como la *lira* muy probablemente provocaron una confusión de zonas “altas” y “bajas” contrarias a sonidos “graves” y “agudos” tal y como ya se explicó. Pero al incluir la generalidad de

89 Ello incluye a sus zonas de expansión como es el caso del continente americano.

instrumentos y el canto en la mente de los tratadistas todo cambió. Se generalizó y unificó el sentido de “arriba” y “abajo” con la altura de los sonidos. Se impuso la naturalidad de concebir los sonidos dispuestos ascendentemente de la misma manera como se presentan en la serie de proporciones acústicas.

Especies de octavas

Al igual que para los pentacordios, Aristóxeno siguió empleado el término *especies* para los tipos de octavas. Así mismo, dio el orden de sonidos de manera ascendente. Organizó estas escalas en siete especies⁹⁰ donde incluyó igualmente el intervalo *diazeuxis*. Cada una de ellas –teniendo la misma cantidad de sonidos– poseía una estructura interna distinta:

1. La primera *especie* de octava tiene al sonido *diazeuxis* en la parte aguda; ella se extiende desde el *hypate hypaton* [Si] hasta el *paramese* [Si].

90 *Op. cit.*, 1871, Libro III, cap. XI, n° 55.



Figura 47. Primera especie de octava.

Fuente: Elaboración propia.

2. La segunda tiene el sonido *diazeuxis* en el segundo lugar de los agudos; ella se extiende desde el *parhypate hypaton* [Do] y el *trite diezeugmenon* [Do].



Figura 48. Segunda especie de octava.

Fuente: Elaboración propia.

3. La tercera tiene el sonido *diazeuxis* en el tercer lugar. Ella va desde el *lichanos hypaton* [Re] –bien en forma enarmónica, cromática o diatónica– hasta el *paranete diezeugmenon* [Re] bien en forma enarmónica, cromática o diatónica⁹¹.

⁹¹ Recordemos que tanto los sonidos *sol* como el *re* son susceptibles de alteración para los géneros cromáticos como enarmónicos. Aristóxeno lo menciona aquí pues se trata del I grado de esta octava.

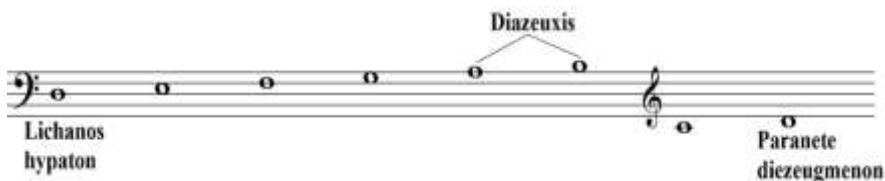


Figura 49. Tercera especie de octava.

Fuente: Elaboración propia.

4. La cuarta, en la cual el tono *diazeuxis* ocupa el cuarto puesto hacia el agudo, va del *hypate meson* [Mi] al *nete diezeugmenon* [Mi].

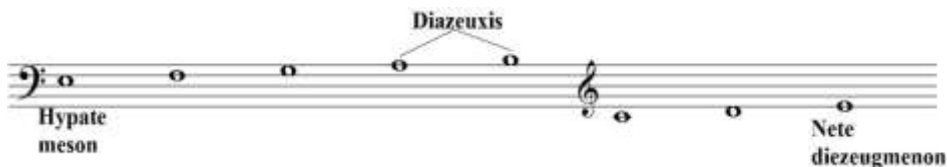


Figura 50. Cuarta especie de octava.

Fuente: Elaboración propia.

5. La quinta, donde el tono *diazeuxis* ocupa el quinto puesto, va del *parhypate meson* [Fa] al *trite hyperboleion* [Fa].



Figura 51. Quinta especie de octava.

Fuente: Elaboración propia.

6. En la sexta el tono *diazeuxis* ocupa el sexto puesto. Se extiende desde el *lichanos meson* [Sol] –bien en forma enarmónica, cromática o diatónica– hasta el *paranete hyperboleion* [Sol] igualmente en forma enarmónica, cromática o diatónica.

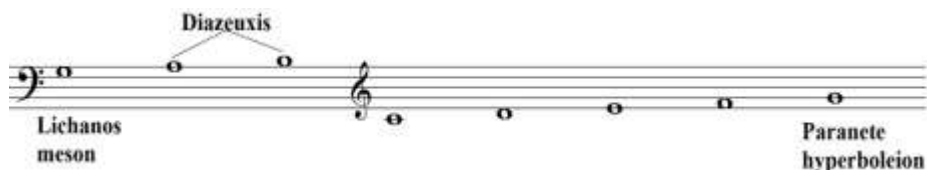


Figura 52. Sexta especie de octava.

Fuente: Elaboración propia.

7. Por último, la séptima, en la cual el tono *diazeuxis* ocupa el séptimo lugar, va desde el *mese* [La] hasta el *nete hyperboleion* [La].



Figura 53. Séptima especie de octava.

Fuente: Elaboración propia.

Esta última especie tiene otra forma de presentarse: una octava más grave, es decir, del *proslambanomenos* (*La grave*) al *mese* (*La* de la siguiente octava aguda). Ello quiere decir que Aristóxeno usó nuevamente el *proslambanomenos* esta vez para cerrar un ciclo en el cual la séptima *especie* se convierte en la última y –a la vez– en la primera de las escalas.

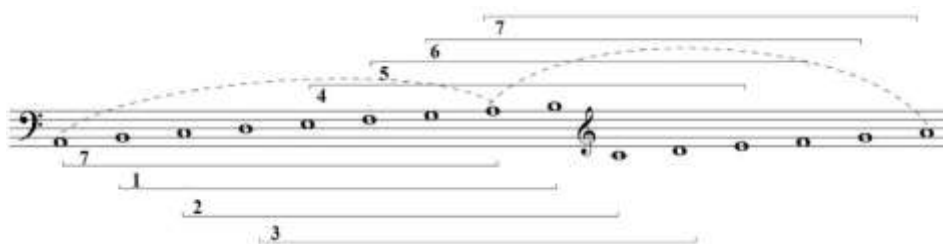


Figura 54. Especies de octavas según Aristóxeno.

Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, Cleónides –en su *Introducción armónica*⁹²– le agrega a estas especies de octavas el nombre étnico según el *sistema teleion*. Es decir, la escala que inicia con el *si* la menciona como mixolidia; con el *do*, lidia; con el *re*, frigia; etc⁹³. No obstante, allí

92 Ruelle, Charles Émile, *Introduction harmonique de Cléonide*, Paris, Didot, 1884, digitalizada por Marc Szwajcer, n° 87.

93 *Ibid.*

mismo aclara que se trata de la “forma antigua” de nombrarlas. Es importante hacer notar que Cleónides es considerado el más importante seguidor de Aristóxeno.

Los trece tonos de Aristóxeno

En la citada ***Introducción armónica***, Cleónides afirma que Aristóxeno diseñó trece escalas que llamó *tonos*⁹⁴ los cuales representan una progresiva transposición del sistema por semitonos en el rango de una octava cromática⁹⁵ entre el hipodórico y el hipermixolidio.

En este concepto, la noción de ubicación espacial toma protagonismo. Es decir, la idea es crear tesituras en diferentes alturas que se adapten a las melodías de acuerdo a la circunstancia. En palabras del mismo autor “cuando hablamos de *tono* nos referimos al ámbito de la voz como el dórico, frigio, lidio o algún otro⁹⁶”. Para ello se hacía mención a “cantar en un tono alto”, “bajo” o incluso “usar

94 τόvoς, en singular; τόvoι, en plural. Nótese que Aristóxeno llamó “armonías” a las del original *sistema teleion*. Para este nuevo diseño de octavas que se describe a continuación, usó la expresión “tonos”.

95 Aquí en el sentido actual de la palabra, es decir, de semitono en semitono.

96 Ruelle, Charles Émile, *op. cit.*, 1884, n° 109.

el tono medio de la voz⁹⁷". Aquí queda claro que Aristóxeno concebía las *armonías* primero como alturas de melodías antes que estructura orgánica de intervalos internos.

¿Cómo estaban distribuidos estos trece *tonos*? Lo primero que hay que considerar es que se trata de una reestructuración de las *armonías* del *sistema teleion* con las siguientes particularidades:

1. Se vuelven a utilizar los mismos nombres étnicos.
2. Aparece una gradación más fina –por semitonos⁹⁸– lo que aumenta de siete *armonías* a trece *tonos*.
3. Se agrega un nuevo nombre de *tono*, el más agudo de todos: el hipermixolidio el cual representa el mismo hipodórico pero una octava más alta⁹⁹.
4. Al igual que en las especies de octavas, se invierte el orden de las alturas de las escalas: Si en el *sistema teleion* el

97 *Ibid.*, n° 113.

98 *Ibid.*, n° 111.

99 *Ibid.*, n° 112.

hipodórico era el más agudo y el mixolidio el más grave en el de trece tonos se invierten esos valores. Este es el punto más trascendental de todos.

Exactamente, estos fueron los trece *tonos* expuestos por Aristóxeno¹⁰⁰:

- Hipodórico
- Hipofrigio grave también llamado hipoático;
- Hipofrigio agudo
- Hipolidio grave también llamado hipoeólico;
- Hipolidio agudo
- Dórico
- Frigio grave también llamado ático
- Frigio agudo
- Lidio grave también llamado eólico
- Lidio agudo
- Mixolidio grave también llamado hiperdórico
- Mixolidio agudo también llamado hiperático
- Hipermixolidio también llamado hiperfrigio

100 *Ibid.*, n° 109.

Ahora bien, en la fuente citada no aparece desde qué sonidos exactamente comienza y termina cada uno de estos tonos. Esto conllevó a diversas controversias, confusiones e hipotéticas futuras versiones entre los teóricos hasta el presente¹⁰¹. Aristóxeno bien determinó que se trata de trece tonos distanciados entre sí por semitonos sucesivos y que abarcaba el rango de una octava. La pregunta es ¿de qué octava se trataba?

Algunos investigadores asumieron que ella se fundamentaba a partir de –y hasta– la nota *fa*. Este sonido representaba la primera nota de la escala y portaba la letra *alfa* del alfabeto jónico en los inicios de la escritura musical. Estamos hablando del siglo VI a. C., en tiempo de Pitágoras. Entre los defensores de esta opción se encuentra el musicólogo estadounidense Thomas James Mathiesen¹⁰².

Por otra parte y en virtud de una consecuente coherencia metodológica, bien

101 Tómese en cuenta que el mundo de las prácticas musicales iba por otro carril de la historia donde este no era un problema.

102 “Greece, §I: Ancient”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, Londres, Macmillan, 2001a, 6(iii) (e).

pudiese pensarse que el ámbito de escalas usado en el *sistema teleion* –del cual formó parte sustantiva el mismo Aristóxeno– fuese aquí también empleado para los trece *tonos*. Por ejemplo, se podría tratar de la escala que va desde el *proslambanomenos* (La) hasta el *mese* (La), tal y como lo propuso Jon Solomon¹⁰³:

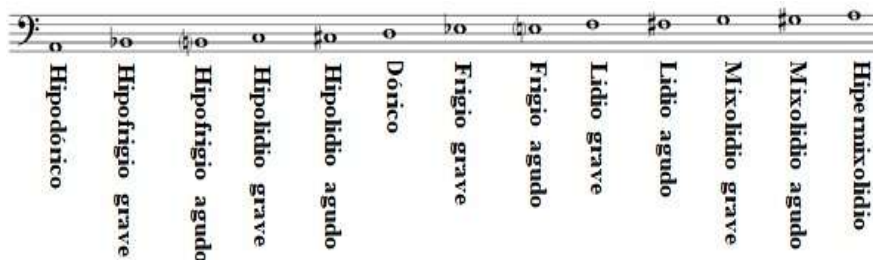


Figura 55. Los trece *tonos* desde el *proslambanomenos* hasta el *mese*. Fuente: Elaboración propia.

El hecho de que se hayan invertido aquí el orden de las escalas originó un punto de inflexión en lo que conocemos del mundo de los tratados teóricos musicales. Este ordenamiento donde el dórico, frigio, lidio, etc., aparecen ascendentemente (*tonos*) representa

103 "Towards a History of Tonoi", *The Journal of Musicology*, 3 (1984), p. 250.

el sentido contrario del *sistema teleion* que los coloca descendentemente (*armonías*).

Si partimos de la premisa de esta última escala que va de *la* a *la* y si obviamos la cromatización de “agudo” y “grave” el resultado daría la siguiente simplificación de *tonos* y *ámbitos*:

1. La escala de *la* estaría asociada con el *tono* hipodórico.
2. La escala de *si* estaría asociada con el *tono* hipofrigio.
3. La escala de *do* estaría asociada con el *tono* hipolidio.
4. La escala de *re* estaría asociada con el *tono* dórico.
5. La escala de *mi* estaría asociada con el *tono* frigio.
6. La escala de *fa* estaría asociada con el *tono* lidio.
7. La escala de *sol* estaría asociada con el *tono* mixolidio.

Esta nueva presentación invertida presume una relación entre los *tonos* y las *especies de octavas* ya descritas: Es el mismo

sentido (ascendente), el mismo ámbito (de *la* a *la*) y el mismo orden (escalar por intervalos de segundas).

Por otra parte, ahora el sonido *proslambanomenos* –a diferencia del *sistema teleion*– sí formará parte de las *armonías* (*tonos*). Se convertirá en el nuevo hipodórico y también cerrará otro ciclo: será el eslabón que se unirá con el hipermixolidio (también comenzando con *la* pero una octava aguda).

Esta estrecha asociación entre *tonos* y *especies de octavas* fue reafirmada siglos después, tanto por Ptolomeo como por Boecio cuando emplearon como sinónimos las expresiones “tonos”, “especies de octavas” y “modos” (este último, por Boecio). Sobre ello se tratará más adelante.

Volviendo a Aristóxeno, este intentó establecer relaciones entre estas últimas propuestas teóricas –invertidas, enriquecidas y flexibilizadas con cromatismos– con la realidad práctica. Por ejemplo, justificó la diversidad de *tonos* aquí expuestos cuando decía que los músicos trasladaban una *armonía* hacia otra libremente.

Puntualizó que la palabra *metabole* (mutación, modulación) también se usaba en este contexto. El autor aclaraba que eso ocurría cuando se buscaba cambiar “de cantos dóricos a frigios o de frigios a lidios o bien a hipermixolidios o a hipodóricos o, en general, de cualquiera de los trece tonos a cualquiera de los otros¹⁰⁴”.

Lo mismo hacía en relación al potencial que poseían los *tonos* para expresar los estados de ánimo. Explicaba que la diversidad de armonías y tonos en las melodías¹⁰⁵ de esas culturas conferían un carácter moral propio para cada caso. Aristóxeno hablaba del tipo *dilatador* de la composición caracterizado por su “nobleza o elevación viril del alma o las acciones heroicas y las pasiones que le son propias”. Según él, estos elementos eran empleados sobre todo en la *tragedia* y en las otras composiciones similares¹⁰⁶.

Por el contrario, argumentaba que las melodías *contrayentes* llevaban al alma humana una disposición femenina. Ese estado moral se ajustaba a las pasiones amorosas, las lamentaciones, las escenas de compasión y otras de la misma naturaleza¹⁰⁷.

104 *Ibid.*, n° 117.

105 Referidas aquí como “melopeas” cuyo significado se adentra en la manera de componer. 106 *Ibid.*, n° 119.

Aquí nombró un tercer carácter moral: las melodías *apaciguadoras* que consecuentemente tranquilizaban el alma y creaban un estado espiritualmente honesto y pacífico. En este carácter entraban los himnos, los panegíricos, las alabanzas, entre otros¹⁰⁸.

Los quince tonos de Aristides Quintiliano

Una vez expuesto el novedoso modelo teórico de *tonos*, es preciso preguntarse ¿cómo fue concebida y re-concebida esta idea en tiempos bizantinos y romanos?

Varios siglos más tarde aparece una reforma a los trece tonos adjudicados a Aristóxeno. Se trata de una nueva versión – ampliada– aparecida en el tratado griego *Sobre la música*, de Arístides Quintiliano. Esta nueva versión se caracteriza por lo siguiente:

- a) Se agregan dos *tonos* en el registro agudo, a saber, el hipereólico y el hiperlidio. Con ello el sistema llega a las quince escalas.

107 *Ibid.*, n° 120.

108 *Ibid.*, n° 121.

- b) Se eliminan los nombres repetidos en “agudos” y “graves”, adecuando con nombres alternativos.
- c) Se forma un bloque central con cinco *tonos* denominados dórico, jónico, frigio, eólico y lidio. De allí se deriva un bloque agudo en igual número donde se le agrega el prefijo “hiper”. Así mismo, se crea otro grave con el prefijo “hipo”.

Es de destacar que Arístides tampoco menciona los sonidos iniciales de las escalas, pero sí aclara que se trata de la continuación de lo planteado por Aristóxeno¹⁰⁹. Ello reafirma la hipótesis de que se trata del mismo ámbito con la añadidura de dos semitonos. Es decir, una octava más los dos intervalos mencionados. El sistema de quince *tonos* quedó formado así¹¹⁰:

109 Aristides Quintiliano, *op. cit.*, libro I, cap. 10.

110 *Ibid.*

- Hipodórico
- Hipojónico
- Hipofrigio
- Hipoeólico
- Hipolidio
- Dórico
- Jónico
- Frigio
- Eólico
- Lidio
- Hiperdórico
- Hiperjónico
- Hiperfrigio
- Hipereólico
- Hiperlidio

Siguiendo coherentemente lo planteado anteriormente con el modelo de Aristóxeno y asumiendo que ese sistema parte de la escala con el sonido *proslambanomenos* (La), la correspondencia escala-*tono* ahora sería:

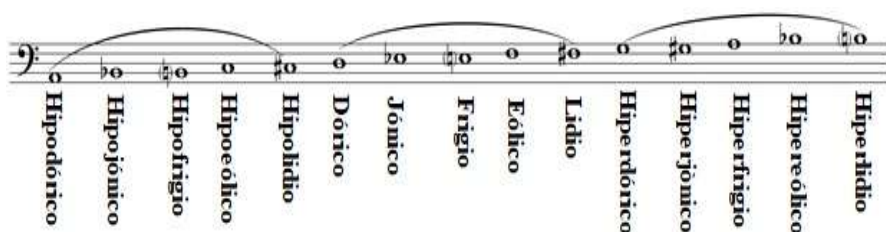


Figura 56. Los quince tonos partiendo del *proslambanomenos*. Fuente: Elaboración propia.

Este modelo de tesituras posee una simetría ternaria donde el eje central estaría representado por un bloque de cinco *tonos* fundamentales, enmarcado por una esfera aguda (hiper-) y otra grave (hipo-). En la figura anterior se agrupan con ligaduras para una mayor claridad.

Aquí se corrobora el ámbito de escalas que comienzan con el *la* grave y su concepción ascendente. Se reafirman los mismos principios tonales. Si obviamos la cromatización (sostenidos y bemoles) el resultado volvería a la siguiente simplificación de *tonos* y ámbitos:

1. La escala de *la* estaría asociada con el *tono* hipodórico.
2. La escala de *si* estaría asociada con el *tono* hipofrigio.
3. La escala de *do* estaría asociada con el *tono* hipolidio.
4. La escala de *re* estaría asociada con el *tono* dórico.
5. La escala de *mi* estaría asociada con el *tono* frigio.
6. La escala de *fa* estaría asociada con el *tono* lidio.

La relación entre los *tonos* y las *especies de octavas* se mantiene con las mismas ideas: el mismo sentido ascendente, el mismo ámbito de *la* a *la* y el mismo orden por intervalos de segundas. La diferencia estaría en la omisión del mixolidio el cual fue sustituido por el bloque de los tonos con prefijo “hiper”.

Aquí, a pesar de que se prioriza el posicionamiento de alturas con las que parten cada escala, están presentes las estructuras internas de intervalos que caracteriza a cada *tono*. Es como un sistema bidimensional de

coordinadas con un eje vertical (alturas) y uno horizontal (estructura interna).

Se trata de una arquitectura teórica que busca, de una manera más sofisticada, interpretar la diversidad de registros y *tonos* utilizados por los cantantes e instrumentistas de la época.

La extensión de la teoría en tiempos imperiales

La simplificación de Ptolomeo

Alejandro se había convertido en un nuevo polo de desarrollo cultural. En el siglo II d. C. Ptolomeo escribió su tratado musical *Armónicos*¹¹¹, el cual consta de tres libros de dieciséis capítulos cada uno. En relación a las especies de octavas, describió¹¹² el mismo esquema que Aristóxeno había difundido seiscientos años antes. Replicó todos sus detalles: un modelo erigido en un ámbito de dos gamas ascendentes con siete posibles ordenaciones internas de intervalos¹¹³.

Por otra parte, Ptolomeo simplificó el sistema de trece *tonos* expuesto por su antecesor y los llevó a siete¹¹⁴ afirmando que el número de

111 Ἀρμονικά

112 Para el análisis se consultó Ptolomeo, Claudio, *Harmonics*, ms, transcripción ordenada por Thomas Gale, mediados del siglo XVII, ubicación en Cambridge, Trinity College, MS O.5.16, 140 p.

113 Düring, Ingemar (ed.), *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, Anuario de la Universidad de Gotemburgo, Volumen 36, Gotemburgo, Universidad de Gotemburgo, 60.5, citado en Redondo, Pedro, *op. cit.*, p. 249.

114 Ptolomeo, Claudio, *Harmonics*, ms, *op. cit.*, p. 71.

tonos debe ser igual al de especies de octava. Además, expuso la idea anunciada por Aristóxeno de incluir el hipermixolidio como la octava aguda del hipodórico.

En concreto, Ptolomeo habló de los *tonos* hipodórico, hipofrigio, hipolidio, dórico, frigio, lidio y mixolidio con el agregado mencionado hipermixolidio. Tomando en cuenta que este pensador alejandrino:

1. Determinó que el número de *tonos* es siete.
2. Asoció las especies de octavas con los siete *tonos*, teniendo por ende cada uno su propia estructura interna.
3. Expuso la serie de *tonos* en forma ascendente.
4. Asumió que el hipodórico comienza con la nota *la* tal y como lo han hecho los teóricos desde varias generaciones.
5. Presentó al hipermixolidio –al igual que Aristóxeno– como la duplicación del hipodórico pero una octava aguda.

Se concluye y se reafirma que:

1. La escala de *la* estaría asociada con el *tono* hipodórico e hipermixolidio.
2. La escala de *si* estaría asociada con el *tono* hipofrigio.
3. La escala de *do* estaría asociada con el *tono* hipolidio.
4. La escala de *re* estaría asociada con el *tono* dórico.
5. La escala de *mi* estaría asociada con el *tono* frigio.
6. La escala de *fa* estaría asociada con el *tono* lidio.
7. La escala de *sol* estaría asociada con el *tono* mixolidio.

Ptolomeo estableció una separación entre los inicios del ámbito de cada escala¹¹⁵. Allí expuso la presencia de una *limma* entre el hipolidio y el dórico, así como entre el lidio y el mixolidio. De la misma forma, indicó que entre los restantes había una separación de un tono entero. Tomando en cuenta todo lo anteriormente

¹¹⁵ *Ibid.*

dicho, se podría considerar que Ptolomeo se planteó un sistema de tonos así:

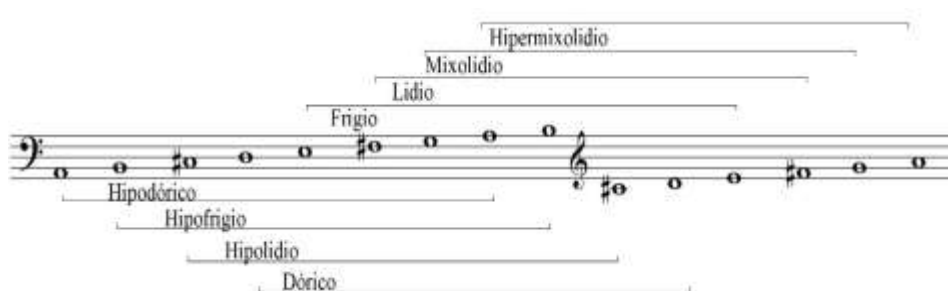


Figura 57. Los tonos según Ptolomeo.

Fuente: Elaboración propia.

Si se revisan los ya mencionados trece tonos de Aristóxeno se podrá apreciar que Ptolomeo extrajo de este primero los del subgrupo “agudos” con excepción del mixolídio que tomó el “grave”.

La latinización de Boecio

Más hacia el oeste, en la Roma del siglo VI, Boecio escribió en lengua latina *De institutione musica* que consta de cinco libros (el último no concluido o no encontrado). Se asegura que Boecio completó su formación en Atenas y Alejandría. Allí pudo conocer, además del idioma

griego, la obra de Pitágoras, Platón, Aristóxeno y Ptolomeo. Ello le sirvió para promover las ideas de esta cultura en Europa occidental traduciendo significativos libros al latín. En este contexto, *De institutione musica* se convirtió en un tratado esencial de referencia para los teóricos del continente durante varios siglos.

Boecio continuó con la tradición de ideas de Aristóxeno y Ptolomeo. En el libro cuarto¹¹⁶ de su mencionada obra trató lo concerniente a las especies de octavas: el ámbito de dos gamas ascendentes y la composición de siete órdenes distintas de escalas¹¹⁷.

Hasta aquí todo sigue igual a lo expuesto por sus antecesores. La diferencia empieza cuando Boecio cambia el orden de las especies. Este inicia la serie con el sonido *la* (y no con el *si*). El orden llega hasta la nota *sol* como séptima especie. Seguidamente comentó sobre los sonidos *la* en su tesitura aguda que habían quedado fuera del primer conteo y agregó que estos representan el “octavo modo anexado por Ptolomeo”¹¹⁸. Ahora,

116 Fuente consultada: Boecio, Anicius Manlius Severinus, *De institutione musica*, cuarto libro, Leipzig, B. G. Teubner, 1867, p. 300–349.

117 *Ibid.*, cap. XVII, p. 347–348.

118 “Relinquitur igitur extra H P, quae ut totus ordo impleatur adiecta est, atque hic est octavus modus, quem Ptolemaeus super annexuit.”, *Ibid.*

las especies de octavas expuestas por Boecio tienen el siguiente aspecto:



Figura 58. Especies de octavas según Boecio.

Fuente: Elaboración propia.

Precisamente con esta última afirmación, Boecio deja claro que para él las especies de octavas y los *tonos* son, en esencia, lo mismo. Es importante aclarar que Boecio habla aquí de “modos” para expresar lo que los antiguos griegos llamaron “tonos”. En el capítulo XV expresa: “De la octava, existen especies de consonancias que se denominan *modos*, también llamadas *tropos* o *tonos*” ¹¹⁹. La palabra *modo* terminó siendo adoptada en toda Europa para referirse a los distintos sistemas de escalas durante los próximos siglos.

¹¹⁹ “Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eisdem tropos vel tonos nominant.”, *op. cit.* cap. XV, p. 341.

De esta manera, este tratadista romano reproduce el mismo modelo de *tonos* expuestos por Ptolomeo (siete más el hipermixolidio) pero – esta vez– bajo el nombre de *modos*. Además, determina igualmente los intervalos que separan un *modo* de otro de donde se deduce que el hipolidio comienza con el *do*# y el lidio, con el *fa*#¹²⁰.

No obstante estas precisiones, Boecio reitera lo incierto de la información teórica aquí expuesta por él mismo en relación con las prácticas musicales:

*El proceso aquí explicado permite describir el sistema para que pueda ser comprendido no solamente por la razón, sino también reconocido por los ojos. Se supone que esta descripción corresponde a la de los antiguos músicos, pero estos distinguían cada voz con notas diferentes para cada modo*¹²¹.

La expresada “suposición”¹²² se presenta aquí como una constante de los tratadistas cuando intentan reconstruir la vida musical del pasado.

120 *Ibid.*, cap. XV, p. 342.

121 *Ibid.*, p. 342-343.

122 “*subponenda est*”.

Volviendo al proceso teórico que nos ocupa, es así como queda instaurado un sistema de ideas melódicas con los siguientes principios:

1. Ordenación de modos en forma ascendente
2. Exposición de las escalas en sentido ascendente
3. Asociación del modo hipodórico y el hipermixolidio con la nota *la*
4. Asociación del modo hipofrigio con la nota *si*
5. Asociación del modo hipolidio con la nota *do*
6. Asociación del modo dórico con la nota *re*
7. Asociación del modo frigio con la nota *mi*
8. Asociación del modo lidio con la nota *fa*
9. Asociación del modo mixolidio con la nota *sol*

Independientemente de algunas modificaciones cromáticas que surgieron en este recorrido de aproximadamente mil años del modelo melódico, queda claro el origen del sistema modal que imperó en los tratados teóricos oficiales europeos hasta que fue desplazándose por el esquema tonal binario *mayor – menor* otro milenio más tarde. No obstante a lo arriba afirmado, el sistema modal siguió siendo protagonista en el seno de las prácticas musicales litúrgicas y en las inspiraciones tradicionales de transmisión oral de un sinnúmero de culturas.

En la música escrita tomó relevancia desde finales del siglo XIX (Debussy, Músorgski, Rimski-Kórsakov, Borodín) hasta la actualidad. La expansión de la periferia europea arrastró consigo los modelos teóricos y prácticos musicales a los diferentes continentes incluyendo especialmente al americano.

Desde esta perspectiva, se refuerza la teoría de la génesis de las ideas aquí estudiadas relacionadas con la monodia la cual se remonta a mucho antes de la época de Aristóximo en plena etapa cumbre de la cultura griega. No se trata entonces de una confusión de autores en tiempos del imperio romano, ni de tratadistas

del siglo IX en épocas carolingias donde supuestamente no se supieron interpretar los conceptos musicales estudiados por Pitágoras.

Las ideas no se tergiversaron: se fueron adecuando a las realidades del contexto imperante. Contextos fuertemente relacionados con los Estados, sus imposiciones, sus expansiones. Los libros teóricos –siendo instrumentos formativos con fines determinados– responden generalmente a los intereses de las élites dominantes. Los criterios aquí empleados no dependieron de juicios de valores estéticos sino de realidades observadas en los dinámicos procesos históricos.

Bizancio

Con la muerte del emperador Teodosio el Grande, en el año 395, el imperio romano se dividió de hecho y de derecho. Por un lado, Flavio Honorio, su hijo heredero menor, asumió la parte occidental, con capital en Roma, mientras que el hijo mayor, Arcadio, se le adjudicó el flanco oriental, con su epicentro en Constantinopla. Cuando en la actualidad se habla del imperio romano la atención suele centrarse a la parte occidental del territorio ocupado. Bizancio, en cambio, se convirtió –según el experto medievalista Guyénot– en una “civilización sumida en la oscuridad, borrada de la historiografía bajo la presión de la novela europea”¹²³. Según él, se puede leer un centenar de libros sobre el período conocido como “edad media” sin ni siquiera oír hablar de ellos. Agrega que cuando se habla del imperio bizantino generalmente es para presentarlo como una versión tardía, lejana y decadente del único y verdadero imperio romano, el de occidente que desapareció entre los siglos III

123 Guyénot, Laurent, « Le révisionnisme byzantin de Anthony Kaldellis », *A La Une, accueil, actualité, actualité_moyen_orient, culture*, Paris, Online Sas, 7 de octubre del 2023.

y V. La sociedad bizantina quedó entonces como un elemento perturbador¹²⁴.

Anthony Kaldellis escribe:

*La civilización bizantina comenzó cuando todavía había gente que sabía leer y escribir jeroglíficos egipcios; aún existían el oráculo de Delfos y los juegos olímpicos; y el principal dios de adoración en Oriente era Zeus. Al final de Bizancio, el mundo tenía cañones e imprentas, y algunas personas que presenciaron la caída de Constantinopla en 1453 vivieron para oír hablar del viaje de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo*¹²⁵.

Bizancio fue determinante en la conformación de las políticas de Estado que asentaron las bases del cristianismo planetario. Tan es así que los siete concilios ecuménicos que fundaron la unidad doctrinal y jerárquica de la Iglesia se celebraron en Constantinopla o sus alrededores (entre 325 y 787), por convocatoria del emperador bizantino; ningún obispo de Roma participó directamente en sus grandes encuentros iniciales.

124 *Ibid.*

125 Kaldellis, Anthony, *Byzantium Unbound*, York, Reino Unido, ARC Humanities Press, 2019.

Guyénot se cuestiona lo inverosímil de imaginarse a Bizancio como una realidad histórica marginal. ¿Se podría realmente hablar de un “declive” de 1.123 años? Es tan inconcebible como un “imperio” de 43 años, refiriéndose a la duración del imperio carolingio¹²⁶.

Constantinopla, centro político del imperio

A partir del concilio de Calcedonia (año 451), Constantinopla fue reconocida como sede de un patriarcado y empezó a gozar de una autonomía cada vez más completa. Se comienzan a definir calendario propio, ritos litúrgicos y fiestas conmemorativas. Se convirtió en la capital del imperio bizantino, fue la ciudad más grande del mundo cristiano durante la llamada edad media. Hacia el año mil sus murallas podrían haber contenido las diez ciudades más grandes de la Europa occidental. Se estima que en el siglo XII su población se acercaba al millón, incluyendo las periferias. Su esplendor y riqueza asombraron a todos los recién llegados: “nunca hubo, en las cuarenta ciudades más ricas del mundo, tantos bienes como los que se encuentran dentro de

¹²⁶ *Op. cit.*

Constantinopla”, escribió Robert de Clari¹²⁷, uno de los cruzados que la saquearon en 1204. Constantinopla llegó a ser la mayor encrucijada comercial del mundo, uniendo China, India, Arabia, Europa y África.

Teniendo esbozado en contexto histórico y geopolítico de esta región, cabe la pregunta ¿cómo era su música religiosa durante el primer milenio del cristianismo?

Dentro de las primeras comunidades cristianas son de destacar las fundadas por San Pablo. En sus viajes misioneros fue instaurando centros en Asia occidental, Grecia, llegando hasta la misma Roma. Durante los tres primeros siglos, los cristianos estaban conformados en pequeñas y prohibidas sectas en zonas paganas. Es importante tomar en cuenta las raíces judías y la influencia de la cultura helénica en el pensamiento cristiano antes de analizar su interacción con la parte tanto oriental como occidental del imperio romano.

En ese naciente movimiento cristiano bizantino existía una marcada autonomía regional de la liturgia. Eso incluye el empleo de lenguas

127 Clari, Robert de, *La Conquête de Constantinople*, París, Champion Classiques, 2004, p. 171.

distintas en cada localidad. Así mismo los ritos eran diferenciados y, por supuesto, las melodías que de ellos se desprendían.

En este vasto imperio se manifestaban culturas sirias, judías, griegas, coptas, entre otras, que coexistían en ese territorio comprendido por diferentes regiones: Asiria, a orillas del río Tigris, representaba una antigua región de la Alta Mesopotamia con todo su rico contenido histórico. Armenia y el reino de Iberia, en Georgia oriental, adoptaron el cristianismo como religión oficial de Estado años antes de que lo asumiera el centro imperial ubicado en Constantinopla. En la ciudad de Bizancio, para entonces con más de seis siglos de historia, se hablaba corrientemente el dialecto dórico. El eje cultural de esta población giraba en torno a las múltiples tradiciones helenísticas. Ponto y Capadocia, ubicadas en la península de Anatolia, fueron parte del imperio persa hasta la llegada de Alejandro Magno. Alejandría, fundada precisamente por este último en territorio egipcio, se convirtió rápidamente en un verdadero epicentro cultural mundial para entonces.

Dentro de todo este mencionado mosaico civilizatorio, es importante mencionar algunos rasgos comunes presentes en la música litúrgica en estos tiempos: Buena parte de los templos

judíos se mantuvieron como centros de expresión de estos cantos, en especial los relacionados con los salmos. Sus históricas tradiciones continuaban presentes. En los oficios divinos, los instrumentos musicales estaban prohibidos. Los consideraban elementos de lujo y los relacionaban con los ritos paganos. No obstante, en ciertos medios sociales se permitía la interpretación de canciones espirituales con acompañamiento de *kithara*. Hoy en día, en la iglesia cristiana oriental continúa vigente la tradición de las voces *a cappella* como formato exclusivo.

San Pablo hizo mención en el Nuevo Testamento a entonaciones de salmos, alabanzas y canciones espirituales¹²⁸ en el contexto de la cotidianidad cristiana aunque no especificaba si se trataba del oficio divino. Esta música vocal (y desprovista de instrumentos) se caracterizaba por sus melodías cortas (en el ámbito aproximado de una octava, límites “cómodos” para la voz) y sus notas predominantemente largas. Estos últimos elementos ayudaron a construir una connotación de calma y quietud.

128 Efesios 5, 19; Colosenses 3, 16.

La sencillez melódica se ponía al servicio del texto sagrado o considerado como tal. Este tipo de declamación confería al canto una forma de expresión más cerca del habla común que del canto melodioso. Era una manera de realizar las lecturas de los textos sacros colectivamente con una musicalización que permitiera memorizar fácilmente la letra. Aquí la melodía se ponía al servicio de la palabra o, para el compositor y teórico Christoph Bernhard, «*oratio Harmoniae Domina absolutissima*»¹²⁹.

Los cantos de salmos (salmodia) y de nueva poesía (himnodia) se convirtieron en el eje principal de la música del cristianismo. Los salmos eran rara vez cantados completamente; solían entonarse solo algunos versos escogidos. La salmodia responsorial era un recurso donde alternaban un solista y un coro. Esto se observaba principalmente en el aleluya y gradual de las misas.

129 «[...] el discurso es dominio absoluto ante la armonía», cf. Bernhard, Christoph, *Tractatus compositionis augmentatus* (c1660), capítulos 3 y 21, en Müller-Blattau, Joseph (ed.), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926, citado en, Collins, Paul, *The Stylus Phantasticus And Free Keyboard Music Of The North German Baroque*, Burlington (Vermont, USA), Ashgate Publishing, 2005., p. 10.

La himnodia estaba formada en gran parte por un texto en prosa. Tal es el caso de la doxología “*Gloria in excelsis Deo*” en el siglo IV donde parte de las palabras venían de regreso del occidente europeo a través de San Ambrosio, obispo de Milán y de San Hilario, obispo de Poitiers¹³⁰. Este último vivió desterrado en la península de Anatolia. Allí conoció de primera mano la cultura de esa región bizantina. San Ambrosio, por su parte, dominaba el idioma griego y mantuvo comunicaciones epistolares con los bizantinos Atanasio, obispo de Alejandría y Basilio, obispo de Cesarea.

La música litúrgica de esos tiempos iniciales del cristianismo conservaban todavía los microintervalos en los cantos. Se trata de los géneros armónicos y enarmónicos provenientes de tiempos pitagóricos los cuales se encontraban entonces en el otoño de su vida. Al principio, las melodías griegas y judías fueron utilizadas como vehículos para llevar los textos litúrgicos. A partir del siglo III comienzan a asomarse ciertas evidencias creadoras de un cancionero propio. Una de ellas es el hallazgo de los denominados *papiros de Oxirrinco*. Se trata del más antiguo manuscrito conocido de un himno cristiano que

130 Michels, Ulrich, *op. cit.*, p. 181.

contiene tanto letras de las canciones como notación musical¹³¹.

El cambio de rumbo

En el siglo IV comenzó un proceso de estatización cristiana que cambió el rumbo cultural del hemisferio.

1. En el año 301, Armenia se convirtió en el primer país del mundo cuyo Estado decidió asumir el cristianismo como religión oficial. El promotor de ello, Gregorio I “el Iluminador”, es considerado en la actualidad santo patrón de la Iglesia apostólica armenia.
2. En el año 306, Constantino fue proclamado emperador romano, cargo que ocupó hasta su muerte ocurrida en el 337. Fue el primer emperador en adoptar el cristianismo.
3. El edicto milanés del año 313 garantizó a todos los cristianos la libertad de culto.

131 Es el numerado “papiro 1786” ubicado en las salas de papirología de la *Sackler Library de Oxford*. Fue descubierto en 1918 y publicado en 1922.

4. En el 327, el reino de Iberia en Georgia oriental se convirtió al cristianismo. La decisión fue tomada por el rey Mirian III.
5. En el 380, el emperador Teodosio I decretó el cristianismo como religión obligatoria y puso bajo pena de muerte su incumplimiento. Ello condujo a la formación de un movimiento de resistencia con los consecuentes enfrentamientos.

Las autonomías regionales provenientes de tiempos de las ciudades-Estados griegas se fueron cohesionando alrededor del centro de poder imperial, ahora cristiano. El reto más importante que tuvo que afrontar la nueva iglesia: unificar todos los grupos que se consideraban herederos del pensamiento de Cristo. El *credo* tuvo una misión clave de supervivencia eclesiástica en la historia de la cristiandad. Se presentó como una confesión de fe de unicidad (Dios es único e indivisible) y fue determinante para aglutinar las diferentes Iglesias. En la parte bizantina del imperio, la diversidad de símbolos fue notablemente marcada. Sin embargo la práctica ritual del *credo* se extendió desde el siglo IV por varias regiones occidentales de Europa tales como la península ibérica, las islas británicas y el reino

franco. Por mucho tiempo no fue aceptada en Roma sino hasta el siglo XI¹³².

Ante este contexto, la música practicada en los templos fue experimentando un proceso de adecuación. Los cantos tradicionales de las etnias de otros tiempos fueron adaptándose a los criterios unificadores de las autoridades eclesiásticas. La música de los monasterios de ciudades como Jerusalén y Antioquía fue normándose, institucionalizándose y difundiéndose a partir de la corte imperial constantinopolitana.

El Estado musico

Este nuevo mundo de oficialización litúrgica fue organizando un cancionero como primera tarea logística y pedagógica. En las ceremonias divinas bizantinas se preferían los himnos, mientras que del lado occidental se inclinaban más por los salmos¹³³. Los autores tanto del texto como de la música de los himnos se encontraban en una posición similar a la de los pintores de iconos: tenían que trabajar exclusivamente según

132 Saavedra, Rafael, *Lo sacro, lo teológico y lo religioso en la música: Reflexiones a partir de un postulado de García Bacca*, op. cit., p. 66.

133 Sociedad italiana de musicología, *Historia de la música: desde la antigüedad al siglo XIII* (volumen I), edición española coordinada por Andrés Ruiz Tarazona, Madrid, Club internacional del libro, 1977, p. 134.

arquetipos manifiestos. ¿Cuáles eran estos arquetipos? La música de los himnos cantados en el cielo, revelada por los serafines a aquellos que poseen la inspiración divina (profetas y santos) es transmitida a los músicos de los himnos litúrgicos¹³⁴. Aquí los compositores de la tierra se presentaban como intermediarios entre la divinidad y el mundo de los pecadores.

El repertorio no era tan extenso y su memorización se facilitaba. Pero luego hubo de diseñar una notación para apoyar a los feligreses en el aprendizaje del cancionero. La *notación ecfonética*¹³⁵ aparece alrededor del siglo V, inspirada en los signos de la escuela de Alejandría para representar la prosodia griega. Esta fue aplicada a los textos litúrgicos, particularmente a los textos bíblicos para su lectura cantada en los oficios divinos. Ella intentaba “dibujar” curvas melódicas, acentuaciones y respiraciones de la salmodia. Para ello se servía de cierta cantidad de signos los cuales no indicaban alturas

134 *Sobre la Jerarquía Celestial* es una obra escrita por el teólogo bizantino Pseudo-Dionisio Areopagita (siglos V y VI d. C.) sobre angelología, citado en Sociedad italiana de musicología, *op. cit.*, p. 135.

135 El término *ecfonema* proviene del griego “Εκφώνημα” que significa “Declaración”. En este caso, se relaciona con signos insertados en el texto que indicaban algunos elementos exclamativos musicales.

determinadas ni ritmos sino aproximaciones de estos elementos musicales¹³⁶.

En el siglo IX, la notación ecfonética fue sustituida por los *neumas bizantinos* siendo estos más complejos y precisos. Más tarde fueron también usados para el canto siríaco y eslavo eclesiástico. Esta escritura tuvo cierta influencia en los otros sistemas neumáticos que se desarrollaron en las próximas centurias tanto en la zona franco-romana (neumas latinos) como en la bizantina (neumas armenios y georgianos)¹³⁷.

Mientras tanto, las melodías profanas, independientemente de su valor estético, no las consideraban dignas de ser transcritas en costosos pergaminos¹³⁸. De esta situación se desprenden reflexiones. Este contexto profano no está atado a regulaciones de las políticas de un Estado centralizado donde la música litúrgica era un asunto oficial fuertemente normado. Es evidente que en las creaciones fuera de este ámbito, las composiciones disfrutaban de una mayor espontaneidad. Quiere decir esto que la música no considerada para la ceremonia

136 Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 252.

137 Michels, Ulrich, *op. cit.*, p. 183.

138 Sociedad italiana de musicología, *op. cit.*, p. 135.

eclesiástica se desarrollaba más libremente y, por lo tanto, evolucionaba más rápidamente.

Por desgracia, al no haber testimonio escrito, no queda en la memoria histórica rastros de la sonoridad, ni de la hechura de este tipo de música. Pero una cosa es seguro: corrían dos aguas musicales. Por una lado el curso limitado de la estética de Estado y por el otro, la dinámica torrencial de los artistas autónomos. El principio al que nos estamos refiriendo no fue exclusivo ni de esa época ni de ese lugar...

El sistema musical de Estado en el imperio bizantino

Con la cristianización bizantina comienza a erigirse la estructura religiosa del imperio tanto en su aspecto material como en el no tangible. Uno de sus componentes es el denominado *ciclo de ocho semanas*, el cual tuvo consecuencias en la conformación del sistema musical. Dicho ciclo se remonta al rito de la catedral de Jerusalén¹³⁹ durante el siglo V.

139 Neubauer, Eckhard, "Die acht Wege der arabischen Musiklehre und der Oktoechos", *Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12*, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science: The science of music in Islam, vol. 3, Fráncfort del Meno, Inst. for the History of Arab.-Islamic Science, 1998, p. 378.

Se trata de la justificación cristiana del domingo como el octavo día después del Sabbath. La semana comenzaba con el *Día del Señor* (*Kyriake*, actual domingo), seguido de una sucesión de días numerados: *Deutera* (II), *Trite* (III), *Tetarte* (IV) y *Pempte* (V), además un día de *preparación* (*Paraskeve*) para finalizar con el *Sabatton*.

El *Kyriake* fue visto como el día de la resurrección de Cristo tanto para la primera como la octava jornada de la semana, de la misma manera que Cristo representaba el alfa y el omega del cosmos, existiendo así mismo antes y después del tiempo.

El día de *Sabatton* era dedicado a los santos y a los fieles difuntos. Esta tradición todavía se mantiene en la Iglesia Ortodoxa y las Iglesias Católicas Orientales. El número ocho expresa aquí una *atemporalidad* que se proyecta hacia la eternidad de la Gloria y el Advenimiento de Jesús.

El concepto de estos significativos días se extrapoló a períodos más grandes para formar un calendario de ceremonias. El grupo de ese número de días también se reflejó en un ciclo ahora de ocho semanas. De esta manera se asoció la forma en que se cantaban los himnos para cada día y semana del ciclo con el uso de ocho *armonías*

diferentes. Es así como los estos elementos simbólicos se convirtieron en tonalidades de un sistema musical. Esa orgánica liturgia cantada recibió el nombre de “*oktoíjos*”. ¿Pero a qué se refiere exactamente este término?

El *oktoíjos*¹⁴⁰ (también transliterado como “*Octoechos*” u “*Oktoechos*”) es un sistema musical que normó el canto del oficio divino de las iglesias cristianas orientales durante siglos. Es importante destacar que este modelo tonal se fundamenta en las prácticas vocales de largas y amplias tradiciones de culturas bizantinas, armenias, asirias, entre otras. Los giros melódicos característicos fueron siendo organizados por himnógrafos según los sonidos fundamentales, las estructuras de intervalos, los contenidos textuales, los significados.

Sus primeras concreciones se manifestaron con los cantos monásticos en Mar Saba¹⁴¹ cerca de Jerusalén, así como en centros religiosos de Constantinopla. Con el tiempo se fueron creando, ampliando y sistematizando libros antológicos de melodías bajo los principios tonales mencionados. La política de criterios y de difusión religiosa pasó

140 En griego, “ὀκτώηχος” de *októ* = Ocho, *ijos* = Tono. Sistema octomodal.

141 La Gran Laura de San Sabas es un monasterio excavado en la ladera de una montaña entre Jerusalén y el Mar Muerto.

de las manos de los monasterios en las regiones a un asunto del Estado imperial bizantino. El Concilio de Constantinopla I en el 381 confirió primacía política de honor al obispo de esa ciudad. Notorias son las aclamaciones de entonces, “con que se acogía la entrada en la iglesia del emperador y del patriarca” ¹⁴². En conclusión, el *oktoíjos*, además de ser un sistema estructural adaptado de sonidos, se convirtió también en un cancionero oficial.

Agiopolítis

Es comprensible que el *oktoíjos* –como todo proyecto de Estado– haya requerido una sustentación doctrinaria oficial. Fue así como surgió el *Agiopolítis*¹⁴³ a finales del siglo VIII o principios del IX como una respuesta a una necesidad teórica del cancionero arriba mencionado. Este comenzó a aparecer como un preámbulo al *oktoíjos* así como a otros libros de cantos litúrgicos. A pesar de las diferencias musicales en los distintos centros (Jerusalén, Constantinopla, Damasco), este tratado pasó a

¹⁴² Comotti, Giovanni, *op. cit.*, p. 135.

¹⁴³ También transliterado como “*hagiopolites*”. Proviene de *αγιο-* (*agio-*, “sagrado, santo”); *πολίτης* (*politis*, “ciudadano”); *αγιονολίτης* (*agiopolitis*, “Ciudad Santa”, refiriéndose a Jerusalén).

formar parte de la política de la iglesia patriarcal de toda la región por varios siglos.

Es el libro teórico musical más antiguos conocido del imperio bizantino. Aunque se desconoce quiénes y cuándo lo escribieron, se piensa que fueron himnógrafos cuyas vidas se destacaron en la ciudad de Jerusalén en el siglo VIII. Se hace referencia a los padres Juan de Damasco y a su hermano de crianza Cosmas de Maiuma. Aún se conserva parte de ese material en París, Francia¹⁴⁴.

Hay varios aspectos interesantes de mencionar en este tratado. Por una parte se fija posición en relación a la vieja confrontación griega entre la percepción y la razón. En el tercer fragmento del citado documento de París, se da por asentado que los intervalos armónicos deben “ser apreciados por el juicio del oído”¹⁴⁵.

En otro de los temas, y en el mismo lugar de la fuente, se alude a las prácticas tradicionales musicales. Se deja claro que el uso de los tonos también responde a la naturaleza de los

144 « Fragments de l'Hagiopolite : Manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris, du XIIe ou XIIIe siècle, coté n° 360, 4°. », p. 259 – 281, en *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, traducción al francés de J. B. Chabot, Volumen 16, parte 2, Paris, Imprimerie Royale, 1847, 600 p.

145 *Op. cit.*, fol. 30 v.

instrumentos. Dependiendo de su tesitura (graves o agudos) se vuelven pertinentes los distintos tonos (también llamados tropos):

El instrumento más grave se identifica con el dórico, adecuado para la trompeta [σάλπιγξ]. El siguiente es el frigio, apto para el aulós. El lidio que ocupa el lugar medio, es para la voz [φωνή]. Finalmente el tono eólico es para la kithara y el jónico para el pteron [πτερόν = siringa en forma de ala].

Aquí volvemos a la eterna dicotomía de la práctica con la teoría. Los instrumentos musicales no formaban parte del oficio divino. Es obvio que el uso de los tonos (eclesiásticos) en este contexto era decididamente diferente a lo aquí expuesto. Ni siquiera los tropos eólico y jónico son mencionados en la clasificación litúrgica del *oktoíjos* tal y como se verá más adelante. En todo caso, en esta sección del tratado se deja buena información asociada a las actividades musicales en forma extendida, más allá de la concebida por el Estado estético.

Otra cuestión relevante es que los autores de este libro bizantino conocían plenamente los quince tonos de los que habló Arístides

Quintiliano en su trabajo *Sobre la música*. Recordemos que este mencionado modelo es la ampliación de los trece tonos adjudicados a Aristóxeno.

En el *Agiopolitis* se nombra el bloque de cinco tonos fundamentales de Aristides (dórico, frigio, lidio, eólico y jónico) cuando los relaciona con los instrumentos musicales arriba citados. La alusión al sistema de Aristides termina de definirse cuando hablan los autores del *Agiopolitis* sobre la estructura del modelo en tesituras baja (hipo), media y alta (hiper) y concluyen diciendo que se trata de quince escalas: “(...) Además, los instrumentos de cada tipo pueden diferir entre sí de más a menos en tamaño y grados de entonación, para coincidir a voluntad en cada uno de los tres sistemas, bajo, medio y alto, de los quince tropos”¹⁴⁶.

Mención especial ocupa la narración acerca del origen de un instrumento llamado *música*¹⁴⁷ el cual fue aumentando en número de cuerdas. Al principio poseía cuatro, luego siete y más tarde quince cuerdas. A cada una de ellas se le asignó su nombre y se le caracterizó¹⁴⁸. Sin lugar a dudas,

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Μουσικήν.

¹⁴⁸ *Ibid.*, fol. 21 v.

aquí se buscaba introducir al lector en la representación de los sonidos del tetracordio y de los sistemas que de él se derivaban, muy útil para quienes se instruían en el canto. En pocas palabras, el tratado *Agiopolítis* se presenta igualmente como un documento con fines pedagógicos. Ello es fundamental dentro de los fines perseguidos por Estado eclesiástico: Difundir los cantos cristianos por todo el imperio y, especialmente, en la ciudad de Jerusalén.

El sistema melódico bizantino

Yendo ahora a los detalles del esquema teórico preestablecido y centralizado, el *oktoíjos* está musicalmente compuesto por ocho tonalidades o “*íjoi*”¹⁴⁹ que representan cada una de las partes del libro homónimo. Estas últimas contienen un cuerpo de canciones todas en el mismo tono respectivo. Estas ocho armonías están subdivididas en cuatro auténticas y cuatro plagales. A cada escala se le asignó un número ordinal expresado –como era la usanza para entonces– con las letras del alfabeto griego¹⁵⁰ de la siguiente manera:

149 En singular “*íxos*” = “Tono”; en plural “*íxoi*” = “Tonos”

- I. La primera de las tonalidades auténticas = α
- II. La segunda auténtica = β
- III. La tercera auténtica = γ
- IV. La cuarta auténtica = δ

Así mismo se nominaron las restantes con las mismas letras, pero especificando su condición plagal. Esa condición se abreviará aquí con las dos primeras letras de la palabra “plagal” ($\pi\lambda$) y se le antepondrá a la tonalidad:

- I. La primera de las tonalidades plagales = $\pi\lambda \alpha$
- II. La segunda plagal = $\pi\lambda \beta$
- III. La tercera plagal = $\pi\lambda \gamma$ (También llamada *Grave*, en griego βαρύς)
- IV. La cuarta plagal = $\pi\lambda \delta$

De esta manera, el ciclo de las ocho semanas del calendario litúrgico se relaciona con las ocho tonalidades y –por lo tanto– con la respectiva selección del cancionero.

150 En ocasiones también se expresaban con palabras: *πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος* (Primera, segunda, tercera, cuarta).

¿Cuáles son las notas y la estructura de cada una de esas tonalidades? A pesar de no haber una claridad de las fuentes históricas de entonces existen sólidas presunciones en relación a las características del sistema musical bizantino en su etapa primitiva. Según Bartolomeo Di Salvo¹⁵¹ y Ulrich Michels¹⁵² las escalas diatónicas¹⁵³ tenían un ámbito o una extensión que se muestran a continuación:

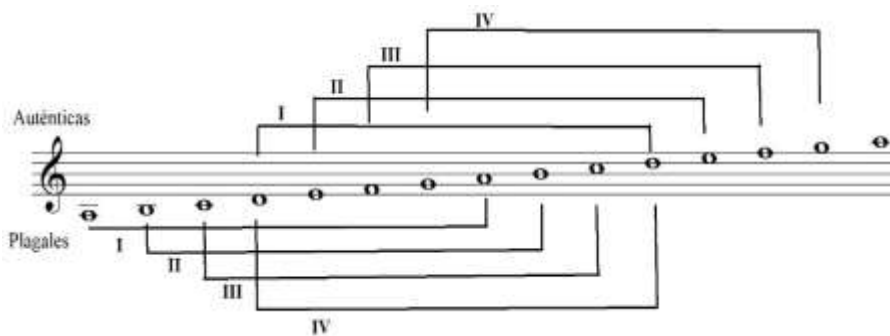


Figura 59. Ámbito de las tonalidades bizantinas en sus inicios. Fuente: Elaboración propia.

151 Di Salvo, Bartolomeo, « Oktoechos », en *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 652-653.

152 Michels, Ulrich, *op. cit.*, p. 182-183.

153 Es de recordar que de las escalas diatónicas se derivaban la denominada *cromática* y la *enarmónica*. Estas variantes provienen de la tradición griega, los bizantinos las continuaron pero se perdieron en un momento no determinado.

En el presente gráfico se determinan los puntos más graves y más agudos de cada escala. A eso se llamará *ámbito*¹⁵⁴ para estos efectos. No obstante, había un sonido básico en cada tonalidad que en Europa occidental se latinizó con el nombre de *finalis* y más tarde se convirtió en la *tónica*. Este sonido no coincidía con las notas extremas del ámbito. Estos son:

- I. La primera tonalidad auténtica (α) poseía el *la* como sonido básico
- II. La segunda auténtica (β), el *si*
- III. La tercera auténtica (γ), el *do*
- IV. La cuarta auténtica (δ), el *re*

Así mismo con las otras:

- I. La primera tonalidad plagal ($\pi\lambda\ \alpha$) poseía el *re* como sonido básico
- II. La segunda plagal ($\pi\lambda\ \beta$), el *mi*
- III. La tercera plagal ($\pi\lambda\ \gamma$) o *Grave*, el *fa*
- IV. La cuarta plagal ($\pi\lambda\ \delta$), el *sol*

154 Aquí se entiende por *ámbito* al intervalo entre el punto más alto y el más bajo de una melodía o de una escala. En el *ámbito* nacen precisamente las formas auténticas y plagales del canto eclesiástico tanto para los tonos bizantinos como para los franco-romanos. Para lograr la conversión de un canto auténtico a plagal (o *viceversa*) se invierten los tetra- y pentacordios y con ello, los *ámbitos*.

Aparte de esas ocho tonalidades, en la teoría¹⁵⁵ existían ocho más: Las llamadas *medias*, las cuales se subdividían en cuatro auténticas y cuatro plagales. Dichas *medias* se fundamentaban en cuatro sonidos que conforman un tetracordio de donde se derivan sus ocho tonos. A continuación se muestra una nueva figura de sonidos básicos del *oktoíjos* y la ubicación del tetracordio *medio*:

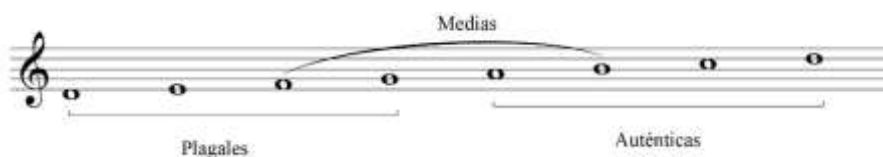


Figura 60. Sonidos básicos del *oktoíjos* y ubicación del tetracordio *medio*. Fuente: Elaboración propia.

El tetracordio *fa, sol, la, si* representa los sonidos básicos de las medias plagales para las tonalidades auténticas y –a su vez– las medias auténticas para las plagales.

A propósito de los tetracordios: se sabe igualmente que cada escala está formada por un pentacordio y un tetracordio. Las auténticas se caracterizan por poseer el primero en la parte

155 Se tiene evidencias que en tiempos del *Agiopolitis* se cantaban en por lo menos dos tonalidades más, además de los ocho *oktoíjos*.

inferior y el segundo en la superior mientras que las plagales, en forma inversa.

Así mismo, los teóricos de la iglesia bizantina dividían su escala general en un sistema de tres pentacordios de manera continua y dos notas agregadas para completar las dos octavas. El pentacordio central se consideraba el matriz, modelo o tipo:

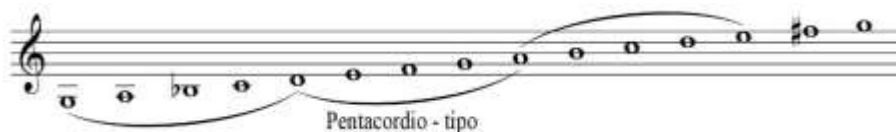


Figura 61. Sistema de pentacordios bizantino.

Fuente: Elaboración propia.

Con la presencia del *si b* y del *fa #* se lograba la formación de quintas justas desde cualquier sonido.

Jørgen Raasted¹⁵⁶ aclara que según el *Agapolitis* cada uno de los tonos del *oktoíjos* representa un carácter sonoro específico. Para describir dichas tonalidades se usan expresiones como "estridencia", "profundidad", "brevedad", "plenitud" y "claridad"¹⁵⁷. Ello indica que el *tono* es

156 Raasted, Jørgen, *The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory*, Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin; 45, Copenhagen, Paludan in Komm, 1983, 99 p.

157 *Op. cit.*, p. 38.

una autonomía expresiva y las canciones agrupadas en cada uno formarán parte de una misma familia.

Para los bizantinos, ese sistema musical encarnaba un modelo social y civilizatorio. En el *Agiopolítis* se enfatiza ello aludiendo que “las melodías existían también antes de que el *ijos* llegara a existir. Pero ellas estaban desprovistas de armonías¹⁵⁸ y la naturaleza las forzaba hacia el grito y la violencia lo cual estaba prohibido por los Decretos sagrados”¹⁵⁹. El canon 75 del *Concilio Quinisexto*, del año 692, ilustraba esto de manera más clara:

*Deseamos que quienes acuden al templo para cantar no utilicen clamores escandalosos, que no se fuercen a proferir gritos antinaturales, que no introduzcan nada que no corresponda o sea impropio a la iglesia, sino que salmodien con gran atención y contrición a Dios, quien todo lo ve, aun lo que está oculto. Ya que las Sagradas Escrituras enseñaban a los hijos de Israel a ser reverentes.*¹⁶⁰

158 Recordemos que para los griegos y los bizantinos, el término “armonía” estaba asociado a sistema musical y no, como ahora a la composición a varias voces.

159 *Op. cit.*, p. 16.

160 *Enciclopedia hispano-católica universal: Reglas de los Concilios Euménicos*, Murcia, Editorial Mercabá, página actualizada el 02/01/2023. Consultada el 15/06/2023.

Este canon tiene un sentido pedagógico y moralizante para quienes cantan en la iglesia. En parte, ello responde a las quejas de entonces de la presencia de elementos considerados como extravagantes y teatrales.

Los nombres étnicos de los tonos

En el *Agiopolítis* se mencionan las relaciones entre los tonos eclesiásticos bizantinos y los nombres étnicos del sistema musical griego. Como ya se mencionó, los bizantinos se fundamentaron en ocho tonalidades. Aclararon que el *hipodórico* guardaba el puesto de honor entre las *armonías* por tratarse de la “mejor de todas” ¹⁶¹. Estos las nombraron en el siguiente orden: *Hipodórico*, *hipofrigio*, *hipolidio*, *dórico*, *frigio*, *lidio*, *mixolidio* e *hipomixolidio*. En el documento se aclara que los ordinales no responden al nombre del tono (*ijos*) sino al orden en que aparecen en el escrito¹⁶². A pesar de esa difusa aclaratoria, se expuso la siguiente equivalencia:

- El primer *ijos* se llama Hipodórico
- El segundo, hipofrigio

https://mercaba.org/ARTICULOS/R/reglas_de_los.htm

161 Raasted, *op. cit.*, p. 39.

162 *Op. cit.*, p. 13.

- El tercero, hipolidio
- El cuarto, dórico
- El primero plagal, frigio
- El segundo plagal, lidio
- “Baris”, mixolidio
- y el cuarto plagal, hipomixolidio¹⁶³

En conclusión, en el *Agiopolitis* se aclaró la no-correspondencia de los nombres étnicos con las numeraciones ordinales de los tonos. Sin embargo, Ulrich¹⁶⁴ en su investigación describe detalladamente estas correspondencias. En principio son parecidas a las arriba enumeradas y citadas del trabajo de Raasted. A diferencia de lo expuesto por este último, Ulrich coloca al hipomixolidio en el cuarto puesto, corre los siguientes y deja de octavo al mixolidio. De esta manera coloca todas las *armonías* con prefijo “hipo” en un mismo subgrupo y deja el resto en el otro. Además asocia el mencionado prefijo con las escalas plagales y no invertidamente como se mostró más arriba. El esquema tonal queda ahora así:

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Op. cit.* El autor Ulrich menciona como fuente: Wellesz, Egon, *Musik der Byzantinischen Kirche*, Volumen 13 Das Musikwerk, Colonia (Alemania), Arno Volk Verlag, 1959, 60 p.

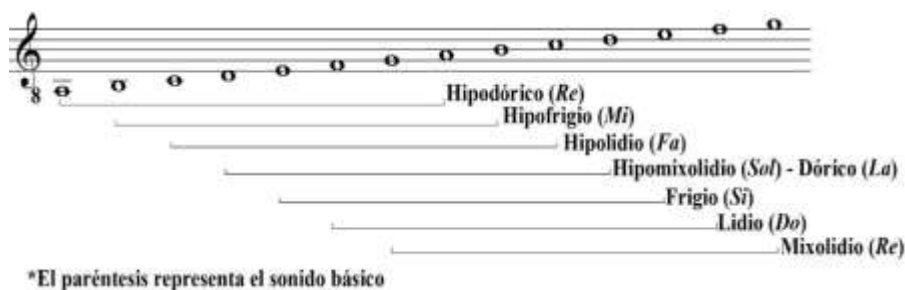


Figura 62. Ámbitos de escalas en el sistema *oktoíchos* bizantino. Fuente: Elaboración propia.

Es importante recordar que aquí se muestran los *ámbitos* de los *tonos* los cuales no deben confundirse con los sonidos básicos de las *armonías*. Ahora se establece que las cuatro primeras escalas pertenecen al tipo de las plagales y las cuatro siguientes, al de las auténticas. Ambos grupos guardan el mismo orden independientemente de la raíz de la palabra: (hipo)dórico, (hipo)frigio, (hipo)lidio e (hipo)mixolidio.

Este modelo teórico es evidentemente heredado de la línea histórica Aristóxeno – Ptolomeo. Las escalas siguen siendo ascendentes iniciando siempre desde el hipodórico con la misma sucesión de *tonos* o *ijos*. Aquí hay tres peculiaridades que hay que considerar:

1. Las escalas oficiales bizantinas se erigieron bajo el mismo esquema de acuerdo a los ámbitos y no, a los sonidos básicos.
2. El hipomixolodio aparece como el cuarto tono plagal, con el mismo ámbito que el dórico (no así en relación a los sonidos básicos). De esta manera, queda en equilibrio el sistema con cuatro auténticos y cuatro plagales.
3. Desparece el tono hipermixolodio el cual había sido concebido como la octava aguda del hipodórico.

Queda así plasmada esencialmente el mismo modelo teórico presentado en el siglo IV a. C. por Aristóxeno pero esta vez adaptada al nuevo contexto social, político, cultural e histórico. Los *géneros* cromáticos y enarmónicos griegos sobrevivieron unos pocos años de tiempos bizantinos hasta desaparecer. La simplificación se adecuó a la forma diatónica, comenzando así un largo periplo hacia la temperación de la escala musical y la consecuente “polifonización”¹⁶⁵ de las composiciones. Ese proceso de simplificación se convirtió en una prioridad para Constantinopla y con ello la compilación y sistematización de odas,

¹⁶⁵ Las primeras composiciones escritas a dos voces que se conocen en Europa datan del siglo X.

cánones, tropos, himnos para los oficios divinos en la naciente iglesia de los cristianos.

En conclusión, en el marco de las políticas de difusión del cristianismo se buscaba la accesibilidad de los cantos para que todos los pudieran memorizar y entonar fácilmente. Los complejos matices tonales griegos lejos estaban de aportar mucho para estos fines. El modelo adecuado por los bizantinos fue ratificado en la mencionada reforma musical proclamada en el concilio del año 692. Los fines que perseguían los griegos pre-cristianos eran muy distintos a los bizantinos: Los primeros buscaban autonomizar regiones, incluir elementos y enriquecer expresiones; los segundos centralizaron el imperio, normaban principios y simplificaban lenguajes.

Mientras esto ocurría con la cultura cristiana, la naciente civilización islámica asimiló estos sistemas musicales griegos de forma distinta. La ocupación musulmana de Damasco y Alejandría dio paso para la inclusión de las doctrinas de Aristóxeno. Estas fueron empleadas por los tratadistas islámicos, así como sus técnicas aritméticas. Usaron similares tipos de tetracordios como los desarrollados por Ptolomeo a partir de Aristóxeno.

El mundo franco-latino

Hacia el occidente de Europa, los primeros ritos cristianos se fueron consolidando alrededor de los principales templos. Estos centros fueron determinando las pautas y peculiaridades tanto de la liturgia como del servicio musical. De allí emanan dos vertientes que conformarán los estilos en las prácticas religiosas de cada templo.

Por una parte, estaban aquellas doctrinales y procedimentales venidas del oriente, específicamente de las regiones bizantinas. Por otra, las que convivían en estos centros religiosos con diferentes culturas de la región en cuestión. Los feligreses entonaban cantos para el rito contruidos con elementos locales, es decir, cantaban “a la manera de” sus tradiciones. De allí que las ceremonias eclesiásticas eran el producto de los elementos foráneos con los estilos expresivos locales. En otras palabras, se trataba de oficios litúrgicos dirigidos en la iglesia pero revestidos de manifestaciones locales propias.

Como emblemático centro religioso del occidente europeo cabe destacar a la ciudad de Roma. Esta también fue capital imperial que

abarcó territorios y pueblos desde el océano Atlántico hasta el golfo Pérsico y desde la nórdica Britania hasta el Egipto sureño. Todos los caminos llevaban a Roma a miles de emigrantes de estas vastas geografías para coexistir hacinados en esta gran urbe: todo un abanico cultural.

En materia ritual eclesiástica, se conocen libros de coros¹⁶⁶ de la Basílica de San Pedro en Roma de tiempos anteriores a los llamados cantos gregorianos. Para entonces convivían en Roma la liturgia papal y las menores de las iglesias parroquiales servidas por el clero no curial.

Por otro lado, hacia el norte, la iglesia milanesa conserva tradiciones litúrgicas ininterrumpidamente hasta nuestros días. La obra creada, en el siglo IV, por su obispo Ambrosio fue notable a la hora de valorar esta irradiación en el tiempo. Se destaca en ella la creación y difusión de un estructurado cancionero conformado por una himnodia y salmodia, así como de cantos antifonales. Este cancionero, en manos de la colectividad local, toma sus matices propios. Sobre el estilo de declamación musical de esta basílica para entonces, Arthur Sumner Walpole nos acerca un poco:

166 Encontrados en la Biblioteca Vaticana, citados en Comotti, Giovanni, *op. cit.*, p. 137.

*Los himnos en sí mismos ya no eran ninguna novedad. Pero luego se introdujo una nueva forma de cantarlas. Toda la congregación se convirtió, como de costumbre, en el coro en sí. Cuando en un lado cantaba el primer verso de un himno, en el otro lado cantaba el segundo verso, y así sucesivamente durante todo el himno. Fue el canto de los himnos, de esta manera novedosa, lo que cautivó la imaginación de la gente. Quien estuvo en Milán durante estos tiempos conmovedores ha podido expresar con palabras memorables la profunda impresión que producía la sonoridad de todas aquellas voces que cantaban con una sola boca y con una sola alma.*¹⁶⁷

En la costa septentrional del mar Adriático se desarrollaron, a finales del siglo IV, cantos del oficio divino en torno a la iglesia de Aquilea. Estos integraban tradiciones musicales de localidades como Cividale, Grado, Udine y Gorizia las cuales constituyeron el denominado *rito patriarchino*¹⁶⁸.

Desplazándose más hacia el oeste, la península ibérica tenía comunidades judías posiblemente desde tiempos de la colonización

¹⁶⁷ Walpole, Arthur Sumner, *Early Latin hymns*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922, p. 16.

¹⁶⁸ Comotti, Giovanni, *op. cit.*, p. 149.

fenicia. La romanización de la región trajo consigo un sistema efectivo de comunicaciones geográficas. Ello facilitó la propagación de las ideas cristianas llegadas tras la destrucción de Jerusalén en el marco de las acciones imperiales romanas. Los denominados ritos mozárabes debieron haber asimilado –además de las culturas mencionadas– los rasgos visigodos que protagonizaron la vida peninsular desde mediados del siglo V. Esta rica formación local logró asentarse con éxito durante no menos de seiscientos años cuando comenzó a ser desplazada por la liturgia romana recién en el siglo XI.

En la región romana de *Gallaecia*, hacia el norte¹⁶⁹, grupos étnicos germánicos denominados *suevos* se establecieron como reinado hacia el siglo V. Su conversión al catolicismo obtuvo una determinante influencia del obispo y teólogo Martín de Braga, en el siglo VI. *Gallaecia* representó otro de los centros consolidados de estilo ritual musical con personalidad propia.

Paralelamente, el cristianismo celta fue tomando su rumbo expresivo hacia el noreste en la última etapa de la dominación romana. Aquí fueron conviviendo los elementos culturales

169 Actual territorio de Galicia y norte de Portugal.

irlandeses, ingleses y bretones. Sus manifestaciones no se caracterizaban precisamente por poseer una liturgia uniforme, sino que implicaba una variedad de ritos fragmentados. Este contenido de elementos no romanos fue de particular importancia para Gran Bretaña, ya que el movimiento de la iglesia anglicana se caracterizó por su marcado distanciamiento del catolicismo romano.

Otra de las expresiones fuertemente heterogéneas lo representó el rito galicano. Fue un tipo de ceremonia practicada ampliamente en las Galias¹⁷⁰ con expansiones hacia las actuales Alemania, España y norte de Italia. Este extenso escenario territorial hace imaginar todo el mosaico de músicas que se estructuraron alrededor de esta corriente eclesiástica en el occidente europeo.

El reino de los francos

Con la caída del imperio romano de occidente, hacia finales del siglo V, los pueblos germánicos procedentes del norte y del este fueron creando reinos a lo largo de Europa. Estos fueron asimilando una carga cultural de las civilizaciones

170 Hoy en día Francia más otras regiones a su alrededor.

grecorromanas, adaptándola a los contextos de los territorios donde fueron creando sus Estados.

Uno de esos reinos, el de los francos, se estableció a finales del siglo V en las Galias aprovechando el declive de la autoridad romana. Ese Estado llegó a tener, en su momento cumbre, un extenso ámbito que comprendía buena parte de los actuales territorios de Francia, Alemania, Bélgica, Luxemburgo, Países Bajos, Austria y Suiza. El imperio poseyó una extensión de más de un millón de kilómetros cuadrados donde habitaban un par de decenas de millones de personas. Ello implicaba la coexistencia de un sinnúmero de culturas provenientes de los diferentes puntos cardinales de Europa y más allá. Su epicentro era la actual Francia pero la residencia real fue establecida en Aquisgrán, actualmente en zona alemana.

Era tiempos en el que la dinastía de los carolingios había subido al poder y cuando Carlomagno se coronó, en el año 800, *Imperator Romanum gubernans Imperium*. De esta manera, este último llegó a poseer los títulos de rey de los francos (desde 768), rey nominal de los lombardos (desde 774) además del ya citado cargo imperial. El hecho de que esta última coronación se realizara en Roma constituyó un símbolo de

restauración del imperio romano de occidente. Con ello se legitimó el poder de los germánicos quienes venían de invadir el territorio ocupado por los romanos.

Esta relación con el papado aceleró el proceso de romanización de los rituales cristianos. Los misioneros anglosajones jugaron un marcado papel en la difusión de la fe cristiana al mismo tiempo que transmitían la gramática latina¹⁷¹. Ahora bien, esta implantación religiosa tuvo una dinámica coexistencia con las plurales culturas del imperio. Afirma Philippe Depreux que lo que sabemos sobre las costumbres tradicionales locales proviene esencialmente de lo que los clérigos estaban dispuestos a contarnos sobre ella y depende de cómo la veían ellos mismos. De allí que este se preguntara: “¿Significa esto que los clérigos eran fundamentalmente diferentes de los laicos?”. Inmediatamente se respondía: “Nada es menos seguro”¹⁷².

Muchas prácticas inherentes a la cultura oral –prosigue el investigador– estaban en contradicción con la ética cristiana y es en función de este hiato que encontramos ciertas menciones

171 Depreux, Philippe, « Ambitions et limites des réformes culturelles à l'époque carolingienne », *Revue historique* 2002/3 (n°623), p. 721-722.

172 *Op. cit.*, p. 726.

de prácticas condenadas no por pertenecer al dominio de la cultura oral, sino como paganas¹⁷³. Así, en el siglo VI, el rey Childeberto I publicó un edicto en el que sancionaba el canto de himnos seculares porque estaba vinculado a sesiones de bebida colectiva que tenían lugar durante las grandes fiestas religiosas de Navidad y Pascua, incluso los domingos. Probablemente fueron menos las canciones en sí las que ofendieron a Dios que el contexto en el que fueron cantadas¹⁷⁴.

Se comprende, por tanto, que algunos consideraran que pertenecer al orden eclesiástico prohibía la participación en tales celebraciones. Varios textos legislativos impidieron a los clérigos asistir a representaciones teatrales y otras celebraciones seculares. Pero la insistencia de las fuentes demuestra que se trataba de un fenómeno común y que los clérigos compartían los mismos entretenimientos que los laicos, en la corte o en otros lugares, porque su cultura era común.

173 Goetz, Hans-Werner, „Volkskultur und Elitenkultur im frühen Mittelalter : eine Forschungsaufgabe und ihre Problematik“, en *Volkskultur und Elitenkultur im frühen Mittelalter : das Beispiel der Heiligenviten*, Hans-Werner Goetz et Friederike Sauerwein (éd.), Krems, Medium Aevum Quotidianum, 1997, p. 9-19., citado en Depreux, Philippe, *op. cit.*, p. 726.

174 *Ibid.*

Ahora bien, esta simbiosis centralizada de iglesia con Estado iba *in crescendo*, pues los monarcas entendían que era la única forma de poder cohesionar todas esas naciones en torno a la corona. De allí que lo sagrado y lo profano estén también íntimamente unidos. La misión carolingia de unificar su extenso reino, implicaría una política religiosa. Es vital que este mosaico poblacional sintiera pertenecer a un mismo imperio, vivir con los mismos principios, las mismas reglas. El rey como líder espiritual interviene tanto en la organización del clero como en los preceptos teológicos: la gestión de la iglesia es una cuestión espiritual, pero también política y económica¹⁷⁵.

Carlomagno estaba consciente de ello y acentuó esas políticas centralizadoras usando como bandera la romanización de la religión cristiana. El edicto real la *Admonitio generalis* (Exhortación general) fue quizás la medida legislativa más significativa de este emperador. Esta cubría la reforma educativa y eclesiástica. Sus 82 artículos fueron promulgados en el año

175 Engel, Laurence (ed.), « Religion et politique sous les Carolingiens », *Les Essentiels*, París, Biblioteca Nacional de Francia, [s.f.], en línea. Consultado el 15 de enero del 2024.
<https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/moyen-age/0d425ac1-723b-46c0-9bb5-e987c3725f27-periode-carolingienne-8e-9e-siecles/article/b06ecb1b-94c9-47dc-85d6-c4a07a8561df-religion-et-politique-sous-carolingiens>

789 y abordan temas sobre derechos, obligaciones y misiones de los súbditos en los ámbitos religioso, moral e intelectual. El edicto estuvo destinado a todos los miembros de la sociedad, laicos y eclesiásticos y fue escrito por sacerdotes y consejeros del rey.

Parte del edicto estuvo dirigido especialmente a los sacerdotes. Les ordenaba respetar los preceptos del Evangelio, fundar escuelas donde los niños puedan leer y corregir escrupulosamente los textos que debían ser transcritos con el mayor cuidado. Carlomagno entendía que era imprescindible fundar una administración eficiente que arrastrase una tal extensión territorial. Por tanto, debía devolverle a la escritura el lugar que tenía en el mundo romano. Los representantes del rey debían saber leer para interpretar sus órdenes y escribir para redactar informes. La lengua utilizada, el latín, debía ser pura para que sea entendida por todos¹⁷⁶.

176 Engel, Laurence (ed.), « La Renaissance carolingienne », *Les Essentiels*, Paris, Biblioteca Nacional de Francia, [s.f.], en línea. Consultado el 15 de enero del 2024.
<https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/moyen-age/0d425ac1-723b-46c0-9bb5-e987c3725f27-periode-carolingienne-8e-9e-siecles/article/4f3619c7-6bab-4d6b-acab-41f520906708-renaissance-carolingienne>

Esto no era tan fácil de conseguir. Carlomagno abogó por una educación literaria como única manera de comprender los textos bíblicos. El emperador quiso crear escuelas en todos los monasterios y en todos los obispados del reino. Según la misma fuente citada, en el año 803, se pidió a los padres que enviaran a sus hijos a la escuela. La Iglesia se sumó a esta política haciéndose eco de las decisiones del emperador.

Teodulfo, obispo de Orleans en el 798, ordenó a los sacerdotes de su diócesis tener “escuelas en las ciudades y pueblos. Y si alguno de los fieles quiere que sus hijos aprendan a leer, que no se niegue a recibirlos y enseñarles...”, y todo ello gratis. Así mismo, Leidrade, arzobispo de Lyon le informó a Carlomagno: "Tengo escuelas de cantores (...) también tengo escuelas de lectores que no sólo practican las lecturas de los oficios, sino que también ejercitan su inteligencia espiritual en la meditación de los libros divinos"¹⁷⁷.

Este gigantesco proyecto centralizador tuvo pocos años de existencia. Ya con el tratado de Verdún, en el año 843, el imperio se fragmentó. ¿Cuáles pudieron ser las causas de este desmembramiento?

¹⁷⁷ *Ibid.*

El aspecto socioeconómico es revelador ante esta interrogante. Según el historiador Heinz Köller¹⁷⁸, el patrimonio de bienes de la iglesia de los francos fue reteniéndose bajo la figura de caridad y desarrollada en un sistema feudal de producción. El imperio carolingio con sus profundas contradicciones en lo social y en lo étnico tuvo débiles bases que solo pudieron sustentarlas temporales uniones administrativas y militares. El proceso de feudalización conllevó cada vez más a la separación y finalmente a la desintegración del imperio¹⁷⁹.

A pesar de su relativa corta existencia, el imperio de los carolingios cambió profundamente la historia continental. El cristianismo romanizado se enquistó de forma masificada en las diversas capas sociales del territorio. Estos principios impuestos sufrieron un proceso de adaptación con las múltiples culturas locales dejando así una nueva conformación de identidad. Nuevos Estados fueron sustituyendo el mapa político pero buena parte de estos rasgos de tiempos carolingios perduran hasta la actualidad.

178 "Frankreich", *Weltgeschichte*, Tomo I, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1981, p. 321-361.

179 *Ibid.*, p. 323.

Tonarius

El Estado de los francos normó su sistema musical –al igual que el bizantino– para poder desarrollar el aprendizaje y difusión del oficio divino. En un principio, se adoptó el *oktoíjos* venido de oriente el cual fue sufriendo ciertas adecuaciones. La iglesia latina comenzó a llamar *tonario*¹⁸⁰ al libro litúrgico de la iglesia cristiana occidental. Se trata de una lista estructurada con las primeras palabras (*incipits*) de los cantos ordenados de acuerdo con la fórmula de cada *tono*. Aquí también el sistema constaba principalmente de ocho *modos*, Recordemos que para los latinos “modo” y “tono” eran prácticamente sinónimos. De esta manera nace un sistema musical derivado del oriental.

Recapitulando el recorrido histórico del *oktoíjos*, este ya tenía por lo menos tres siglos de implementación desde la catedral de Jerusalén, pasando por los cantos monásticos en Mar Saba hasta ser oficializado en los grandes centros de poder religioso como el de Constantinopla. Fue así como surgió el *Agiopolitis* a finales del siglo VIII o principios del IX como una respuesta a una necesidad teórica y práctica del cancionero.

180 *Tonarius*.

Para ese entonces, del lado de la Europa occidental, estaba ya consolidada la dinastía carolingia. En esta parte del mundo, ya se conocían los sistemas antiguos griegos a través de Boecio. Además de ello, San Ambrosio y San Hilario tendieron puentes comunicantes entre estos dos hemisferios. Al fin y al cabo, el imperio romano abarcaba ambas regiones pero en un mediano y difícil intento de mantener un Estado centralizado. Lograr esto era casi imposible tomando en cuenta su extensión, sus innumerables culturas que la habitaban y sus múltiples desigualdades. Luego de su definitivo fraccionamiento, Bizancio continuó su largo desarrollo milenario mientras que Roma fue sustituida por nuevos Estados europeos.

Estas vías culturales permeadas propiciaron el tránsito de una histórica herencia venida de los antiguos griegos, continuó en tiempos bizantinos cristianos para proseguir su ruta en dirección al oeste. En todas estas paradas se realizaron modificaciones a su manera, a su conveniencia, a su leal saber y entender... Sin duda alguna, el mundo de Constantinopla se conformó en la bisagra musical entre la cultura alrededor del Egeo y la Europa occidental. Fue así como el *tonario* se

convirtió en hijo directo tanto del *oktoíjos* como del *Agiopolítis*.

Este libro latino permitió rescatar, enriquecer y unificar el repertorio eclesiástico de las distintas regiones. Un recurso metódico para llevar a cabo semejante cancionero consistió en estructurarlo por tonos. Cada pieza cantada tenía su carácter, contenido y pertinencia dentro de la liturgia que bien podía ser adaptada a cada uno de los ocho modos. Esto es una sistematización del material que facilitaba su enseñanza, memorización, empleo y difusión entre los feligreses.

Con frecuencia, los tonarios se insertaban a manera de apéndice de otros libros litúrgicos como antifonarios, graduales, troperos y, a menudo, se incluían en tratados musicales. Esto le adjudicaba un doble uso: el práctico que sustentaba el repertorio y el teórico que definía modelos. El *tonario* fue un elemento sustantivo dentro de las reformas de Carlomagno en función del surgimiento cultural carolingio y de su expansión por toda Europa.

Los tratados musicales latinos del cristianismo

Albini musica

Aquí vale preguntar, ¿cuáles fueron estos modelos teóricos que se definieron en este sistema eclesiástico? Para responder esta interrogante hay que dirigirse a un documento de Finales del VIII conocido como *Albini musica*¹⁸¹. Se le atribuye a Alcuinus Flaccus Albinus¹⁸² la autoría de este breve texto. Albinus, de procedencia anglosajona, formó parte del círculo de asesores de Carlomagno en la corte de Aquisgrán.

En el documento se habla sobre los tonos musicales como testimonio de un orden y de una sistematización del repertorio vocal. Aquí se hace referencia a los autores griegos antiguos y menciona que utilizaban ocho tonos musicales y que eran “habituales entre nosotros”¹⁸³, dejando claro que para entonces ya estos eran de uso tradicional entre los francos.

181 Como fuente de consulta se tomó a “Flacci Alcuini, seu Albini musica”, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (editor), Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 26-27.

182 También conocido como Flaccus Alcuinus o Alcwin (Alcuino) de York.

183 “Flacci Alcuini, seu Albini musica”, *op. cit.*, p. 26.

El autor los divide en dos grupos, explicando que cuatro de ellos son llamados *auténticos* por su relación con el orden y el predominio que poseían sobre los otros cuatro. Describe que estos primeros son más altos y los segundos más bajos. En una interesante alusión etimológica, dice que en lengua griega se le llama “auténtico”¹⁸⁴ a un creador o a un maestro; de ahí que –según él– se consideren auténticos los libros más antiguos y notables. Albinus continúa con la herencia griega: revela que cada uno de los tonos musicales son expresados también en esta región franco-latina con nombres griegos. Dice que al primero de ellos se le llama “*protus*”, al segundo “*deuterus*”, al tercero “*tritius*” y al cuarto “*tetrachius*”¹⁸⁵.

Más adelante se habla del segundo grupo, también conformado por cuatro tonos¹⁸⁶. Esta vez se trata de los modos *plagales*, término asociado con lo “oblicuo” o lo “lateral”. El autor afirma que a estos se les consideran “parte inferior” o “grave” de los auténticos y por lo tanto correspondientes entre sí.

184 Latinizado como “Authenticum” en relación con la palabra αυθεντικός.

185 Continúa latinizando refiriéndose a “πρώτος”, “δεύτερος”, “τρίτος” y “τέταρτος”.

186 *Op. cit.*, p. 27.

En este documento se deja testimonio de los ocho tonos, cuatro auténticos y cuatro plagales empleados en los rituales cristianos oficiales en el reino de los francos. Hasta ahora parece una descripción a imagen y semejanza del *oktoïjos* tal y como lo concibieron los bizantinos.

No obstante, este corto escrito no deja suficiente información para profundizar en lo dicho aquí arriba. Para recabar más precisiones, regresemos a la fuente de los tonarios. El más antiguo conocido de ellos es contemporáneo con el tratado *Albini musica*. Se trata del tonario de la abadía de San Ricario, también ubicada en el corazón del reino de los francos. Forma parte de un libro mayor de cantos galicanos denominado *El Salterio de Carlomagno*¹⁸⁷.

En este tonario, se nombran parcialmente los modos eclesiásticos pero ordenados de manera diferente al bizantino. De los ocho tonos, sólo hace mención de cinco en una sucesión que permite lógicamente completar el ciclo:¹⁸⁸

187 *Psalterium* [Psautier gallican dit de Charlemagne], Ambrosius Mediolanensis (Autor del texto), ms, París, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits. Latin 13159, fecha de edición 795-800, 168 fol.

188 *Ibid.*, Fol. 167.

1. Auténtico primero¹⁸⁹
2. Plagal primero
3. Auténtico segundo¹⁹⁰
4. Plagal segundo
5. Auténtico tercero¹⁹¹

Esta lista obviamente la podemos completar de manera sobreentendida:

6. Plagal tercero
7. Auténtico cuarto
8. Plagal cuarto.

Lo particular de este orden es la sucesión que intercala un auténtico con su correspondiente plagal. Esto empieza a tener mayor sentido cuando nos remitimos nuevamente al *Albini música*. Recordemos que en este tratado teórico se caracterizaba al grupo de los auténticos como altos, agudos y maestros, mientras que los plagales, bajos, graves y subordinados (“laterales”).

Esto deja entender el uso antifonal y responsorial del diálogo cantado: Se pregunta autoritariamente con agudos y se responde sumisamente con graves en los tonos correlativos.

189 Continúa la latinizada tradición griega de números ordinales: “*protus*”.

190 “*deuterus*”.

191 “*tritius*”

Hablan los ministros, replican los pecadores. Las peculiaridades jerárquicas de la iglesia en el mundo latino se comienzan a ver.

Musica disciplina

Medio siglo después, aproximadamente en el año 850¹⁹², Aureliano de Reome¹⁹³, monje franco benedictino, escribió un nuevo tratado: *Musica disciplina*¹⁹⁴. El autor deja claramente definido el objeto pedagógico de su obra:

*Con base a la ley del arte y compuesto con estas reglas y orden, presentamos este libro a los cantantes para que lo lean y lo aprendan con la autoridad antes dada, declarando que nadie puede llegar a una perfecta modulación del canto si no ha estudiado para tener conocimientos del mismo arte escrito anteriormente*¹⁹⁵.

Por otra parte, de los veinte capítulos del libro, once se los dedicó a los modos eclesiástico (del 8 al 18). Aquí se reitera y se desarrolla lo que

192 Fecha suministrada por « Kirchentöne », en *Riemann Musik Lexikon*, op. cit., p. 455.

193 También conocido como Aurelianus Reomensis.

194 Como fuente de consulta se tomó a Aurelianus Reomensis, “*Musica disciplina*”, en *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Martin Gerbert (editor), Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 27-63.

195 *Ibid.*, p. 61.

estaba sugerido tanto en el tonario de la abadía de San Ricario como en el *Albini musica*. En el octavo capítulo se hace referencia casi textual del contenido de este último. Los ocho modos son ordenados de manera entrelazada con auténticos y plagales, esta vez expuestos en su totalidad:

1. *De authentū proto*
2. *De plagis proti*
3. *De authentū deuterō*
4. *De plagis deuteri*
5. *De authentū trito*
6. *De plagis triti*
7. *De authentū tetrardo*
8. *De plagis tetrardi*

Los números griegos, aunque latinizados, siguen presentes en este tratado. Aureliano le dedica un capítulo (del 10 al 17) a cada uno de los ocho tonos donde aborda el tema del cancionero y sus características.

Aquí encontramos un elemento sustantivo y nuevo: Cuando se habla de la correspondencia entre primer auténtico (de tesitura alta) y primer plagal (más baja), aclara que con el mismo sonido

que termina uno comienza el otro. En sus propios términos: “el origen del más bajo siempre lleva al comienzo del más alto”. Seguidamente afirma que “de la misma manera que termina el tono superior, también lo hace el inferior”¹⁹⁶. Con ello se definen dos aspectos fundamentales:

1. Que ambos tonos se enlazan por medio de una nota en común. Ese es el cordón umbilical entre la propuesta y la respuesta de la antífona y del responsorio en los diálogos cantados.
2. Que el primero de los auténticos y el primero de los plagales tienen la misma nota final, la que posteriormente se normalizará con el nombre de *finalis* o *terminatio*.

Exactamente el mismo principio ocurre con ambos segundos tonos, terceros y cuartos.

La presencia de la tradición griega y la vía bizantina de difusión en el eje Aristóxeno – Arístides Quintiliano se hace constar una vez más en el presente documento: En el sexto capítulo se expone una descripción del sistema de quince

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

tonos que conocemos del tratado *Sobre la música*, de este último autor.

Alia musica

Hacia el último cuarto de ese mismo siglo IX aparece una recopilación de escritos sobre teoría musical bajo el nombre de *Alia Musica*¹⁹⁷ presumiblemente de varios autores –hasta ahora– desconocidos. Hay dos partes de ese compendio que es importante destacar para efectos de lo que aquí nos motiva: Por un lado se expone el sistema modal de Boecio y –por extensión– de Ptolomeo, quedando así testimonio del conocimiento histórico que se tenía para entonces. Por el otro, se habla de los tonos eclesiásticos en uso que estaban dentro de los temas que ocupaban la atención de los tratadistas musicales de la época.

En relación a los antecedentes teóricos, en el libro se explican los principios de especies de octavas y sus relaciones con los modos expuestos por Boecio en su obra *De institutione música*¹⁹⁸.

197 Como fuente de consulta se tomó a Chailley, Jacques (ed.), *Alia musica: Traité de musique du IXe siècle*, París, Centre de documentation universitaire et Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965, 223 p.

198 *Ibid.*, p. 107.

Estos asuntos se pueden ver resumidos en la siguiente tabla:

Tabla N° 2. Modos y especies de octavas en *Alia musica*, según Boecio.

Modo (ordinal)	Modo (nombre)	Octava (especie)	Octava (sonido de cierre)
Primero	Hipodórico	Primera	<i>Messe</i> [La]
Segundo	Hipofrigio	Segunda	<i>Paramesse</i> [Si]
Tercero	Hipolidio	Tercera	<i>Trite diezeugmenon</i> [Do]
Cuarto	Dórico	Cuarta	<i>Paranete diezeugmenon</i> [Re]
Quinto	Frigio	Quinta	<i>Nete diezeugmenon</i> [Mi]
Sexto	Lidio	Sexta	<i>Trite hyperboleion</i> [Fa]
Séptimo	Mixolidio	Séptima	<i>Paranete hyperboleion</i> [Sol]
Octavo	Hipermixolidio	Octava	[<i>Nete hyperboleion</i> (La)]

Fuente: Elaboración propia.

También se aclara que Ptolomeo añadió a este sistema el modo hipermixolidio y más adelante se agrega: “El hipermixolidio se llama así

porque sobrepasa al mixolidio como la octava especie de la escala, siendo la más aguda de todas”¹⁹⁹.

Como ya se mencionó, el sistema musical en el contexto del Estado franco-latino de entonces fue así mismo tratado²⁰⁰. Aquí por primera vez se observa que los modos son mencionados por sus denominaciones étnicas griegas, además de sus números ordinales del primero al octavo de la siguiente manera:

1. Dórico, primer tono
2. Hipodórico, segundo tono
3. Frigio, tercer tono
4. Hipofrigio, cuarto tono
5. Lidio, quinto tono
6. Hipolidio, sexto tono
7. Mixolidio, séptimo tono
8. Hipermixolidio, octavo tono

Nótese que el octavo tono fue nombrado como “hipermixolidio” y no, como “hipomixolidio”. El investigador Matthew Nace deja unas reflexiones en torno a lo que él considera las causas de ello:

199 *Ibid.*, p. 163.

200 *Ibid.*, p. 173-174.

Por el momento, basta saber que hay ocho modos que deben acomodarse a sólo siete especies de octava, y que en el sistema griego, después de que los primeros siete modos se asociaran con una especie de octava respectiva, el octavo modo, llamado hipermixolidio, estaba asociado con la única octava desocupada que quedaba del Sistema Perfecto [teleion], un tono más allá del Mixolidio.

De ahí el nombre hipermixolidio, con una estructura de intervalos redundantes a la del hipodórico, mientras que en el sistema medieval tardío, el octavo modo se colocó una cuarta por debajo del mixolidio (de ahí, hipomixolidio), con una estructura de intervalos compartidos con el dórico. Durante el período carolingio, el término hipomixolidio aún no estaba en uso, y el término hipermixolidio podría emplearse para representar cualquiera de las posibilidades²⁰¹.

Hay que tomar en cuenta que el modo en cuestión es el octavo o –lo que es igual– el cuarto plagal. Recordemos que los tonos plagales son derivados de los auténticos donde se comparten el

201 Nace, Matthew, *The Alia musica and the Carolingian Conception of Mode*, The University of Western Ontario, Supervisor: Grier, James N, The University of Western Ontario, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music, 2020, p. 130.

mismo *finalis* y su ámbito se inicia una cuarta más grave. En vista de que todos los plagales son más graves que los auténticos, es por ello que se les coloca el prefijo “hipo” que bien lo describe. De allí que si el cuarto auténtico es un mixolidio, el homónimo plagal es –por lógica– el hipomixolidio.

Esto no debería ser nuevo en el mundo latino. Si consideramos que en el sistema de los bizantinos –el *oktoíjos*– ya existía el hipomixolidio en la práctica y estaba registrado teóricamente en el *Agiopolítis*, es muy probable que así mismo se haya acogido hacia el oeste. Está claro que el *tonario* es una consecuencia directa del *oktoíjos* y que los constantes intercambios culturales del mundo franco-romano-latino con el de los bizantinos han sido comprobados. Por eso se podría poner en duda la afirmación de Matthew Nace cuando dice que “durante el período carolingio, el término hipomixolidio aún no estaba en uso”.

Es posible entonces que la causa del cuestionado nombre de “hipermixolidio” adjudicado en *Alia musica* se origine en una confusión del autor o en un descuido de algún copista que arrastró el error en subsiguientes transcripciones.

De harmonica institutione

*De harmonica institutione*²⁰² fue un tratado que se escribió en la misma época aproximada²⁰³ del *Alia Musica*. Su autor, Hucbaldo²⁰⁴, era monje en la abadía de San Amando. Este centro religioso quedó en la parte occidental del desmembrado imperio carolingio, ruptura que dio origen al actual Estado francés. Para ese entonces, la mencionada abadía había adquirido rápidamente importancia como resultado de las reformas en tiempos de Carlomagno. Su escuela monástica tenía una notoria actividad ya que a ella asistían jóvenes de diferentes y lejanas regiones para aprender a leer y a escribir.

De harmonica institutione, al igual que todos estos libros teóricos del proceso reformador en cuestión, se distanciaba del público observador de las matemáticas y de las ciencias acústicas para dirigirse a los iniciantes en el mundo de la música

202 La fuente consultada fue Hucbald, “De harmonica institutione”, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (ed.) Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 103–125.

203 Autores como Chailley, Jacques, « Le mythe des modes grecs », *Acta Musicologica*, Vol. 28, Fasc. 4 (1956), p. 137–163 y Chartier, Yves, *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amant : Les compositions et le traité de musique*. Cahiers d'Études Médiévales, Cahier spécial no 5. Saint-Laurent, Québec : Bellarmin, 1995, p. 60, estiman que este tratado fue escrito en el último tercio del siglo IX.

204 También conocido como Hucbald de Saint-Amant, Hucbaldus Sancti Amandi o Hucbaldus Elnonensis.

y, en especial, del canto. Esto último se aclara desde el primer párrafo del texto²⁰⁵.

Es de especial interés aquí la atención que le presta Hucbaldo al asunto de las notas finales de cada modo del sistema musical. Este es el sonido que luego se normalizará con el nombre de *finalis* y, en tiempos del sistema mayor-menor, de *tónica*. Nuestro autor extrae –de la escala usada en el *sistema teleion* griego– el segundo tetracordio (de graves a agudos), es decir, el que contiene las notas *Re*, *Mi*, *Fa* y *Sol* para ubicar todos los finales del tonario eclesiástico²⁰⁶:

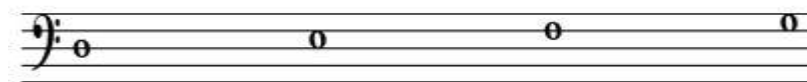


Figura 63. Hucbaldo, Tetracordio de *finales*.

Fuente: Elaboración propia.

- En el tratado se aclara que del *Re* (“*Lichanos hypaton*”, en el original) se derivan los finales del auténtico *protus* y del plagal del mismo, correspondientes al primer y segundo tono;

205 Hucbald, “De harmonica institutione”, *op. cit.*, p. 104.

206 *Ibid.*, p. 119.

- Del *Mi* (“*Hypate meson*”), los del auténtico y plagal *deuterum*, correspondientes al tercer y cuarto tono;
- Del *Fa* (“*Parhypate meson*”), los del auténtico y plagal *tritum*, correspondientes al quinto y sexto tono;
- Del *sol* (“*Lichanos meson*”), los del auténtico y plagal *tetrardum*, correspondientes al séptimo y octavo tono.

Hucbaldo deja su posición acerca de la vieja controversia griega entre “el juicio del oído y el de la inteligencia”. Para él, el llamado sonido *final*²⁰⁷ tiene un sentido esencialmente perceptivo, pues más allá de lo “decretado” en un modelo: su nombre se debe a la sensación conclusiva que dejan estas notas al oído en cada melodía cantada. En este modelo –continúa– se concentran todos los cánticos a estos sonidos. Por supuesto que se trata de los oficiales impuestos por el Estado clerical de entonces teorizados en un sistema.

207 “*finales appellatae*”, *ibid.*

Musica enchiriadis

Finalizando el siglo IX o quizás ya empezando el X aparecieron dos documentos que marcaron un antes y un después en las investigaciones de la historia musical europea. Se trata del *Musica enchiriadis*²⁰⁸ y del *Scolica enchiriadis*²⁰⁹. No se conoce con certeza la autoría de estos tratados. Sobre el origen, hay quienes dicen que surgió de la abadía de San Amando y con ello, se le atribuye a Hucbaldo. No obstante, esta hipótesis ha sido desestimada. Hay otras investigaciones más recientes que ubican su lugar de creación en la abadía de Werden²¹⁰ en el reino de los francos orientales. De esta parte de la geografía se derivó el actual Estado Alemán.

La peculiaridad de estos documentos se fundamenta en el hecho de contener las primeras composiciones escritas que se conozcan a varias voces. Estás se denominaron *organum* y estaban concebidas tanto para partes vocales como

208 Para efectos de esta investigación, se consultó Gerbert, Martin (editor), “Musica enchiriadis”, en: *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 152 - 173.

209 Gerbert, Martin (editor), “Scolica enchiriadis”, en: *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 173 - 212.

210 Torkewitz, Dieter, *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Archiv für Musikwissenschaft, Tomo 44, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1999, p. 13.

instrumentales. El sistema de notación empleado en el tratado *Musica enchiriadis* es el llamado *dasiano*. Este se fundamenta en la especificación de las notas musicales (a la izquierda, en un eje vertical) de acuerdo con el orden establecido en los diferentes modos litúrgicos de la época. Esta escritura no mensurada colocaba cada sílaba de la palabra en el espacio correspondiente a la nota indicada en el margen izquierdo de la tabla:

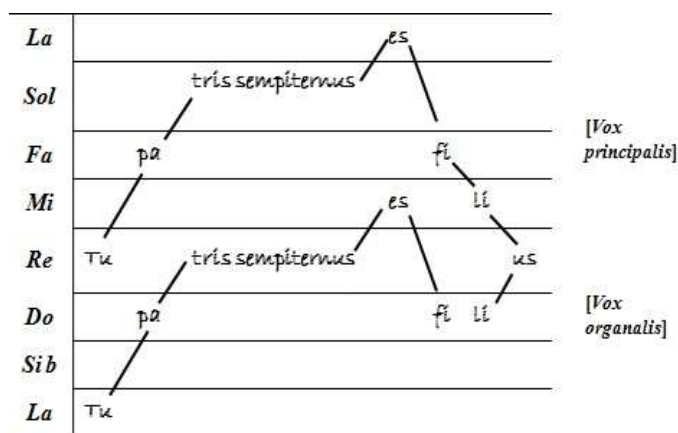


Figura 64. “*Tu patris sempiternus*”, organum a dos voces, *Musica enchiriadis*, op. cit. p. 171.

En lo referente a los sistemas musicales, estos partían del principio de los tetracordios. Para ello se diseñó una sucesión de cuatro tetracordios disjuntos, más dos tonos restantes²¹¹, de graves a agudos denominados así:

1. Tetracordio *gravium* (sol – la – sib – do). El más grave de todos.
2. Tetracordio *finalium* (re – mi – fa – sol). Sus sonidos representan las fundamentales de los modos eclesiásticos.
3. Tetracordio *superiorum* (la – si – do – re). El registro agudo.
4. Tetracordio *excellentium* (mi – fa# – sol – la). El registro excepcionalmente agudo.
5. *Residui* que son dos tonos “restantes” (si – do#).

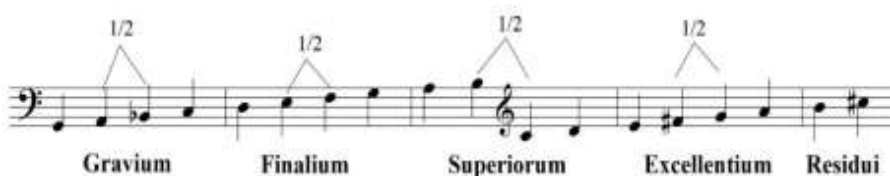


Figura 65. Tetracordios en el *Musica enchiriadis*.

Fuente: Elaboración propia.

211 “Musica enchiriadis”, *op. cit.*, p. 152-153.

Los tetracordios tenían la misma estructura de intervalos con un semitono en el medio. Todas las quintas de este sistema melódico eran justas. Por ello, el tercer sonido del tetracordio *gravium* era un *sib*: para que compatibilizara consonantemente con el *fa* del *finalium*. Así mismo, el *si* del *superiorum* hacía una quinta justa con el *fa*# del *excellentium* y este último con el próximo *do*#. De esta forma, se le daba un marco teórico que justificaba las composiciones que ya se venían realizando a dos y más voces donde las líneas melódicas simultáneas se movían a intervalos consonantes de quintas justas²¹².

El segundo tetracordio (*re – mi – fa – sol*), como su nombre lo indica, representaba cada uno de los sonidos finales tanto de los modos auténticos como de los plagales: “El poder de estos cuatro sonidos genera el poder de los ocho modos”²¹³.

En el capítulo IV el autor se preguntaba: ¿Por qué hay solo un tetracordio debajo del *finalium* y dos arriba? Para ello explicaba que, normalmente, los cantos no descendían más allá

212 Este sistema de tetracordios tienen el principio de sucesiones de quintas justas similar que usaban los bizantinos de tres pentacordios de manera continua y dos notas agregadas para completar las dos octavas. Cf. el capítulo dedicado a los bizantinos.

213 *Ibid.*, p. 152.

del intervalo de quinta en relación a su *finalis*. Es decir, los primeros tonos (con el “re” como *finalis*) no solían ir por debajo del sonido “sol”, el segundo tampoco en relación con el “la” y así sucesivamente. No así, las melodías podían ascender mucho más cualquiera sea su nota final, incluso hasta los sonidos del tetracordio *excellentium*²¹⁴. Hay que considerar que los modos plagales estaban más cercanos al registro del *gravium*, mientras que los auténticos, al de los dos superiores.

En el capítulo IX, se reiteraron los nombres étnicos de los modos eclesiásticos. La primera vez que lo observamos en esta investigación fue en *Alia musica*. En *Musica enchiriadis* se hacía referencia al tonario donde se especifica que “los modos o tropos son especies tales como la primera auténtica o plagal, la segunda auténtica o plagal, o el modo dórico, frigio, lidio y otros cuyos nombres provienen de distintas naciones [*gentium*]”²¹⁵.

Es de hacer aquí algunas reflexiones en cuanto a la cronología de los hechos. Los sistemas melódicos –tal y como ya se ha comentado– han ido sufriendo un proceso de simplificación en relación a los tiempos pitagóricos. Las llamadas

214 *Ibid.*, p. 153-154.

215 *Ibid.*, p. 159.

escalas cromáticas y enarmónicas fueron sustituidas por las diatónicas. Así mismo comenzó a ocurrir un proceso hacia el temperamento igual de las gamas musicales. Si Aristóxeno lo hizo para adicionar y enriquecer el repertorio de tonos melódicos en ese gran océano expresivo, en tiempos cristianos la tendencia al temperamento igual fue para sustituir y reducir. Había que masificar los himnos, salmos y antifonas con sistemas melódicos más simples y accesibles.

Las melodías que heredaron en el oeste de Europa siguieron perdiendo su riqueza y expresividad y los músicos vieron la necesidad de transformarla. Es por ello que se comenzó a experimentar armonizando a varias voces en una búsqueda de nuevos colores sonoros. Estas primeras experiencias se hacían fuera del contexto de los oficios divinos. Necesitaban plenas libertades y alejarse de la censura. Incluyeron textos profanos y timbres instrumentales en los formatos. El empobrecimiento de un lado creó el enriquecimiento de otro.

Por otra parte, para el momento que se escribió *Musica enchiriadis* aún los teóricos francos no habían terminado de sistematizar el modelo de las escalas. Es evidente que la práctica musical tenía ya largo tiempo empleando tonos,

tropos y modos en sus cantos dentro y fuera del espectro eclesiástico. Se había iniciado la etapa de composición a varias voces y todavía se estaban escribiendo las páginas de la música monódica. El notable desfase de los tratadistas se sigue manifestando.

Dialogus de musica

Un siglo más tarde apareció un nuevo tratado donde se puede apreciar la ratificación del sistema de modos eclesiásticos ya descrito por los teóricos precedentes. Los expone y alinea con los números ordinarios aunque no los nombra en términos étnicos. El documento, escrito alrededor del año 1000, es conocido con el nombre de *Dialogus de musica* y bajo la autoría de “Odo”²¹⁶. El autor emplea una técnica narrativa donde estructura un supuesto diálogo entre el maestro y su discípulo de música.

Aquí se describen los grupos auténticos y plagales. Las caracterizaciones de dichos grupos son realizadas con imágenes similares a las del *Albini musica*, escrito más de doscientos años atrás. En *Dialogus de musica* se habla de melodías agudas para los auténticos y melodías “humildes”

216 Autoría en discusión. No se ha determinado a quién exactamente se refiere.

para los plagales. Vuelven las metáforas de sumisión. El primer grupo –agrega la fuente– está compuesto por los tonos o modos primero, tercero, quinto y séptimo. El segundo, por las tonalidades segunda, cuarta, sexta y octava²¹⁷.

Odo regresa al tema del *finalis* tal y como lo había expuesto Aureliano de Reome en su *Musica disciplina* a mediados del siglo IX. Precisa que el *finalis* o *terminatio* es el último sonido que cierra la estructura musical. Para él, este representa el sonido más importante del modo. Una definición de este término es expuesta en este tratado, cuando –según el relato del libro– el maestro le dice a su discípulo: “El tono o modo es la regla que determina cómo debe ser el final de cada canto. Conociendo el final, podrás saber cómo puede empezar y moverse la melodía”²¹⁸. Este sonido característico de los procesos cadenciosos se presenta como una “caída” conclusiva de la entonación. En *Dialogus de musica* se explica que los cuatro tipos de canto pertenecientes a los modos auténticos suelen terminar con los siguientes sonidos:

217 Gerbert, Martin (editor), “Dialogus de musica”, en: *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 258.

218 *Ibid.*, p. 257.

- Con el *re* termina el llamado *authentus protus*, es decir, el primero de los auténticos
- Con el *mi* termina el *authentus deuterus* o segundo de los auténticos
- Con el *fa*, el *auténtico tritus*, tercero de los auténticos
- Con el *sol*, el *auténtico tetrardo*, o sea, el cuarto de los auténticos²¹⁹.

De estos cuatro –prosigue– se derivan otros cuatro tonos que son más graves que los arriba citados.

A continuación, el autor “ancla” estos finales con el inicio de su correspondiente tono plagal de manera similar a lo descrito por Aureliano de Reome: El primero de los plagales termina con el mismo sonido que el primero de los auténticos, es decir, con el *re*. Igual ocurre con los modos restantes²²⁰.

Seguidamente vuelve un interesante planteamiento de la percepción que recibe el público cuando escucha dichos cantos. Se aclara que cuando el canto se torna más grave el modo

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 259.

será ahora el de la esfera de los plagales. Se explica con ello una manera práctica de distinguir este con el tono auténtico.

Para Odo, esta manera de plantear el sonido que une auténticos y plagales correspondientes conlleva a ordenar y enumerar los ocho modos eclesiásticos así:

- Modos primero y segundo, correspondientes al primer auténtico y primer plagal²²¹.
- Modos tercero y cuarto, correspondientes al segundo auténtico y segundo plagal.
- Modos quinto y sexto, correspondientes al tercero auténtico y tercero plagal.
- Modos séptimo y octavo, correspondientes al cuarto auténtico y cuarto plagal²²².

Se aclara, además, que estas ocho formas de cantilena poseen igualmente ocho cualidades tonales distintas. Es decir que cada uno de estos modos estará diferenciado por su estructura interna y ellos dependerán de la ubicación de los intervalos de tono y semitono²²³.

221 *"pro authento proto et plaga protum modum primum et secundum"*.

222 *Ibid.*

223 Odo empleó la expresión *"semitonia"*.

Aquí se puede observar que hay una doble numeración: por un lado está la de origen griego (*authento proto et plaga proti; authento deuterio et plaga deuteri*, etc.) y por el otro, la latina (*primum, secundum, tertium, quartum*, etc.). Con esto se construyó una representación de modelo teórico: un sistema, dos grupos de cuatro tonos cada uno de los cuales se derivan ocho modos en total. Es así como los tratadistas intentaban explicar los variados tipos de cantos.

Musica (Hermannus)

El lago de Constanza se reparte entre tres actuales fronteras europeas: Alemania, Suiza y Austria. En ella hay una isla llamada Reichenau. Allí se erigió en el siglo VIII un monasterio el cual, en tiempos carolingios tuvo un desarrollo importante como centro formador. Después del fraccionamiento del imperio, quedó del lado oriental del territorio de los francos. Dicho territorio se transformó así en parte del reino –y luego imperio– germano-romano.

La abadía de Reichenau tuvo un segundo apogeo hacia el siglo XI en tiempos de los llamados reyes otonianos. Allí se instruían niños y jóvenes en escritura y religión, entre otros. Uno de ellos,

conocido como Hermannus Contractus²²⁴, llegó allí de siete años de edad donde tomó más tarde votos monásticos. Allí se preparó en las áreas de la historia, la música, las matemáticas y la astronomía. Se presume que Hermannus nunca más abandonó el monasterio.

A mediados del siglo XI escribió su tratado conocido con el nombre de *Musica*²²⁵. En él, expuso con detalles el sistema musical del tonario donde citaba tanto los nombres étnicos griegos de los tonos como su numeración ordinal. Asumía los términos “tropo” y “modo” como sinónimos y los definía como una escala que se diferencia de otra por sus intervalos internos²²⁶. Hay cuatro tropos en la naturaleza –continuaba– pero a causa de sus tesituras estas derivaban otros cuatro. Son, pues, ocho: cuatro auténticos y cuatro plagales²²⁷.

Aclaraba que los modos auténticos son también llamados, “según los antiguos”, dórico, frigio, lidio y mixolidio, con sus respectivas

224 También llamado Hermann von Reichenau.

225 Fuente: Hermannus Contractus, „Musica clarissimi viri Herimanni“, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (ed.), tomo II, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 125–149.

226 Hermannus Contractus, *op. cit.*, p. 132.

227 Principalmente llamadas aquí *laterales* o *subiugales*.

variantes plagales hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio²²⁸.

En relación al *finalis*, Hermannus reitera que los auténticos concluyen con los sonidos *re*, *mi*, *fa*, *sol*²²⁹. Agrega que los plagales –de registros más graves– están conectados por pares con los mismos *finales* de los auténticos. Así, el dórico está entrelazado con el hipodórico (*re* como *finalis*), el frigio con el hipofrigio (*mi* como *finalis*), el lidio con el hipolidio (*fa* como *finalis*) y el mixolidio con el hipomixolidio (*sol* como *finalis*). No obstante, los ámbitos de los plagales sí difieren de los auténticos: *la*, *si*, *do*, *re*²³⁰. Seguidamente el autor establece la equivalencia de nombres y afirma que los cuatro modos en cuestión también son denominados según su orden *protus*, *deuterus*, *tritius*, *tetrardus*.

En el tratado *Musica* se sintetizan los elementos expuestos por los teóricos del tonario de al menos trescientos años. Estos se resumirán y graficarán de la siguiente manera²³¹:

228 Nótese que Hermannus –a diferencia de los autores del *Alia musica*– empleó el nombre de “hipomixolidio” y no, “hipermixolidio”.

229 En este tratado se emplearon letras para las notas. En este caso, D, E, F, G.

230 Letras A, B, C, D.

231 Ello se describe en *ibid.*, p. 134-135.

Primer modo, primer auténtico, dórico:

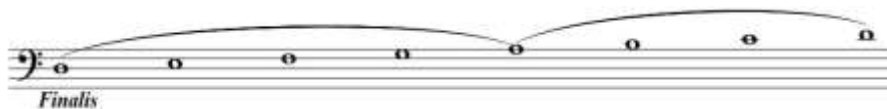


Figura 66. Primer modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Segundo modo, primer plagal, hipodórico:



Figura 67. Segundo modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Tercer modo, segundo auténtico, frigio:

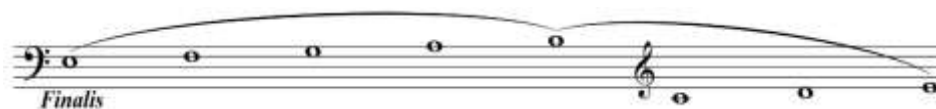


Figura 68. Tercer modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Cuarto modo, segundo plagal, hipofrigio:



Figura 69. Cuarto modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Quinto modo, tercer auténtico, lidio:



Figura 70. Quinto modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Sexto modo, tercer plagal, hipolidio:



Figura 71. Sexto modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Séptimo modo, cuarto auténtico, mixolidio:



Figura 72. Séptimo modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Octavo modo, cuarto plagal, hipomixolidio:

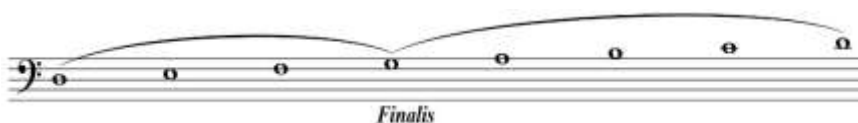


Figura 73. Octavo modo eclesiástico.

Fuente: Elaboración propia.

Quizás lo más resaltante de la obra de Hermannus es el hecho de destacar aquí su análisis de la estructura interna de cada escala con la intención de establecer una clara diferenciación e individualización de ellas. Para esto se vale de dos subestructuras: el tetracordio y el pentacordio. Todas estas gamas están constituidas por ambos elementos pero se distinguen por el orden de aparición²³². Este principio es utilizado a la hora de discriminar situaciones que pudiesen confundir. Por ejemplo, se expuso el caso de dos tonalidades emparentadas por el mismo *finalis*.

Así se planteó el frigio como tercera especie de modo conformado por el pentacordio *mi – si* sobre la cual se posa el tetracordio *si – mi*.

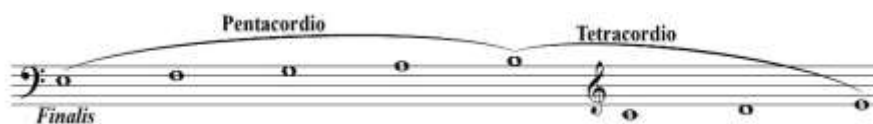


Figura 74. Modo frigio. Fuente: Elaboración propia.

232 Hermannus Contractus, *op. cit.*, p. 138.

Este tono es comparado con su correspondiente modo plagal, el hipofrigio, quien posee el orden inverso: *si – mi / mi – si*.

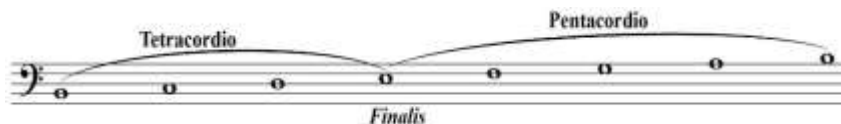


Figura 75. Modo hipofrigio. Fuente: Elaboración propia.

De igual manera, Hermannus aclara que dos escalas con un mismo ámbito aparecen con estructuras internas distintas. Es el caso de los modos dórico e hipomixolidio, que a pesar de utilizar el mismo ámbito (de *re* a *re*), se diferencian en que el primero está construido con el pentacordio *re – la*, seguido del pentacordio *la – re*.

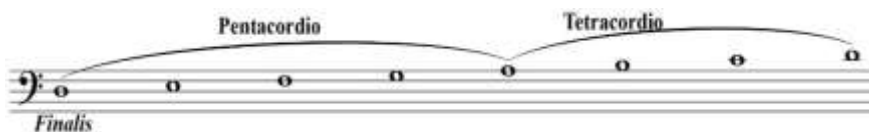


Figura 76. Modo dórico. Fuente: Elaboración propia.

El hipomixolidio, en cambio, tiene cuarteto de sonidos *re – sol* y un quinteto *sol – re*.

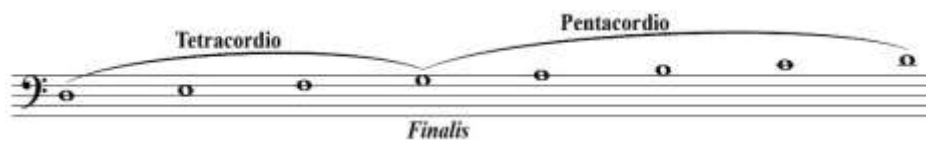


Figura 77. Modo hipomixolidio. Fuente: Elaboración propia.

La nota final del tropo dórico es *re*, mientras que el del hipomixolidio concluye con *sol*, la fundamental de su correspondiente género auténtico. Ello trae consecuencias perceptivas. Por ejemplo, la sucesión de notas de una melodía se mueve en un proceso cadencioso hacia el *finalis*. Esto tendrá relaciones y funciones de sonidos completamente diferentes y, por lo tanto, un carácter distinto en cada uno de esos dos modos. Hermannus hace una alusión crítica de este caso. Sentenció que Ptolomeo no percibió la mencionada duplicidad de la escala de *re*²³³.

Sobre el *tenor*, *tuba* o *repercutsa*

García Bacca describe las declamaciones gregorianas desde una perspectiva psicológica cargada de signos y significados que bien vale la

²³³ *Ibid.*, p. 134.

pena aquí citar. Este pensador de la lengua castellana exponía que en los cantos del *tonario* se podían destacar tres momentos²³⁴:

- a) Comienza la salmodia con una entonación, lo más breve posible, para llamar la atención de cantores y pueblo.
- b) Sigue con una fase mantenida de recitación verbal y musicalmente constante. Aquí pareciera buscarse la no-intervención personal, como si se tratase de Dios por intermedio de su estadio divino. Esta es la parte del desarrollo de declamación del texto. Se realiza alrededor de un sonido propio y repetitivo.
- c) Por último, la cadencia para indicar la reversión al nivel corriente, profano, personal.

Esta entonación de sonidos de apertura a la que se refiere García Bacca era denominada *Initium*²³⁵. Estas notas se articulaban seguidamente con la parte central, mantenida y constante. Como bien se dijo arriba, se trataba de sonidos que giraban en torno a una nota reincidente –de recitación casi verbal y

234 cf. Saavedra, Rafael, *Lo sacro, lo teológico y lo religioso en la música: Reflexiones a partir de un postulado de García Bacca*, op. cit., p. 11.

235 „Initium”, en *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 297-298.

musicalmente constante— llamada *tenor*, *tuba* o *repercussa*. Cada modo poseía su propio *tenor*. De ello hablaremos más adelante.

El proceso de cierre de estos cantos llegaba a una nota específica ya mencionada: el *finalis*. Dicho proceso presentaba fórmulas melódicas cadenciosas características de acuerdo al tono correspondiente. Así mismo, el *finalis* podía servir como engranaje de unión entre el último verso del salmo y el principio de la antífona. De esta manera, se concebiría como estructura de retroalimentación.

Esa manera tripartita de entonar la declamación gregoriana es seguramente tan antigua como el monólogo cantado mismo pues se trata de un principio natural de todas las cosas: nacimiento – desarrollo – resolución, o en términos de sistemólogos, entrada – proceso – salida. No obstante, se presenta la interrogante ¿cuándo comenzó a llamarse “tenor” al sonido propio de esta parte intermedia del proceso del canto?

El término “tenor” es una voz latina derivada de “*tenere*” que significa “tener”, “sostener”, “mantener”. Musicalmente hablando, se sabe que en tiempos carolingios solía asociarse esta expresión con los acentos prosódicos y con el alargamiento de sonidos en ciertas circunstancias.

Hucbaldo²³⁶ –por ejemplo– describe el proceso del fraseo musical de los cantantes y lo compara con la declamación poética. Elementos como acentos, cesuras y entonaciones son moldeadas a través del alargamiento de la respiración²³⁷. Aquí este proceso de alargamiento es expresado con la palabra “tenor”.

Es probable que ya desde entonces se haya comenzado también a emplear el concepto que hoy conocemos dentro de las escalas modales para esos sonidos prolongados y repetitivos, es decir, el *tenor*, la *tuba* o *repercussa*. Sin embargo como es de esperar, la aceptación por parte de la élite social e intelectual llegaría con un pronunciado retraso y no sería hasta unos siglos después que apareciera esa figura del *tenor* dentro de los libros teóricos.

Es así como nos encontramos con el anglosajón Johannes Afflighemensis²³⁸ quien en el siglo XII escribió un tratado conocido como *Musica*²³⁹ donde define y ubica el *tenor* como

236 Hucbald, “De harmonica institutione”, *op. cit.*, p. 125.

237 “*Tenor spiritus humani*”.

238 También llamado John Cotton o Johannes Cottonius

239 Emplearemos como referencia Johannes Affligemensis, “Musica”, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (editor), Tomo II, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 230–265.

sonido integrante y específico en cada modo eclesiástico.

El capítulo IX del trabajo de Afflighemensis lo intitula “De los tenores de los modos y de sus finales”²⁴⁰. Aquí expone sobre las relaciones numéricas de estos elementos. Primero establece equivalencias: “Así como hay ocho tonos, también hay ocho tenores”. Luego, proporciones: “Cabe señalar que así como los finales de los ocho tonos están dispuestos en cuatro notas, así mismo los ocho tenores para los cuatro finales proveen un diferente carácter en cada tono”. A ello le sigue una explicación etimológica: “La palabra *tenor* proviene de *tener*, como el *brillo* de *brillar* y el *esplendor* de *resplandecer*.” Para concluir con la fase perceptiva: “El tenor es como la clave de la melodía que nos permite acceso a la comprensión del canto”.

A manera de resumen esquemático, se podrían exponer los tres elementos funcionales de los modos de la siguiente manera:

Dórico o primer tono del primer auténtico.

Ámbito: de *re* a *re*. *Finalis*: *re*. *Tenor*: *la*.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 243-244.



Figura 78. Tonario. Primer tono.

Fuente: Elaboración propia.

Hipodórico o segundo tono del primer plagal.

Ámbito: de *la* a *la*. *Finalis*: *re*. *Tenor*: *fa*.



Figura 79. Tonario. Segundo tono.

Fuente: Elaboración propia.

Frigio o tercer tono del segundo auténtico.

Ámbito: de *mi* a *mi*. *Finalis*: *mi*. *Tenor*: *do*.

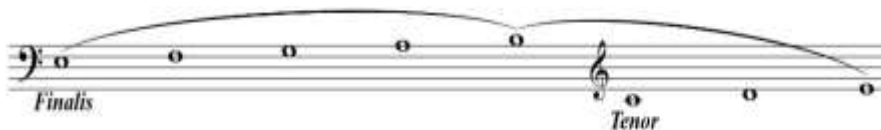


Figura 80. Tonario. Tercer tono.

Fuente: Elaboración propia.

Hipofrigio o cuarto tono del segundo plagal.

Ámbito: de *si* a *si*. *Finalis*: *mi*. *Tenor*: *la*.



Figura 81. Tonario. Cuarto tono.

Fuente: Elaboración propia.

Lidio o quinto tono del tercer auténtico.

Ámbito: de *fa* a *fa*. *Finalis*: *fa*. *Tenor*: *do*.



Figura 82. Tonario. Quinto tono.

Fuente: Elaboración propia.

Hipolidio o sexto tono del tercer plagal.

Ámbito: de *do* a *do*. *Finalis*: *fa*. *Tenor*: *la*.



Figura 83. Tonario. Sexto tono.

Fuente: Elaboración propia.

Mixolidio o séptimo tono del cuarto
auténtico.

Ámbito: de *sol* a *sol*. *Finalis*: *sol*. *Tenor*: *re*.

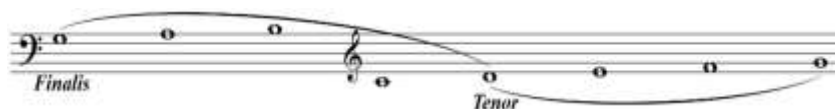


Figura 84. Tonario. Séptimo tono.

Fuente: Elaboración propia.

Hipomixolidio u octavo tono del cuarto
plagal.

Ámbito: de *re* a *re*. *Finalis*: *sol*. *Tenor*: *do*.

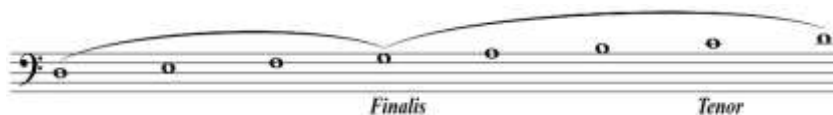


Figura 85. Tonario. Octavo tono.

Fuente: Elaboración propia.

Antecedentes del pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca (*)

La intervención del Estado-iglesia y del Estado-músico en el desarrollo de los sistemas melódico hace imprescindible detenerse para reflexionar en torno a ello. Como punto de inicio, se escogió un postulado. ¿De qué postulado se trata? Este recorrido comienza con el libro *Filosofía de la música*,²⁴⁰ del pensador –latinoamericano por adopción, ibérico de origen– Juan David García Bacca. El citado filósofo establece una tipología de diferentes géneros gregorianos de acuerdo con el contenido y su interpretación teológica en tres niveles: Dios, la fase divina y la fase humana. Allí, se expone un postulado que versa sobre una cadena progresiva cuyos eslabones están representados en cinco géneros del cancionero gregoriano: El *recitativo*, la letanía, el himno, la antífona y la secuencia.

(*) Contenidos tomados de Saavedra, Rafael, “El pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca”, *Revista Presente y Pasado*. Año 27, Enero-Junio, 2022, p. 193-203.

²⁴⁰ Juan David García Bacca, *Filosofía de la música*, Barcelona (España), Antropos, 1989, 830 p.

Esta cadena va desde contenidos sagrados en el contexto divino donde se reflejan las inquietudes de los creyentes hasta los terrenos de lo racional, de lo humano, de lo piadoso en una perspectiva de la filosofía teológica. De esta manera, la esencia de este recorrido se puede resumir: de lo divino a lo teológico. Esta serie tiene de un lado las prácticas del culto, de la veneración, de la devoción. En la otra punta, García Bacca coloca el aspecto de la visión cercana a lo científico y relacionada con la deidad. Entre un extremo y otro van fluctuando los matices entre la convicción absoluta y el pensamiento racional. Estas transformaciones progresivas serán aquí objeto de análisis.

García Bacca emprende un recorrido por la cadena gregoriana con interesantes y profundas reflexiones. En el primer eslabón –el *recitativo*– el creyente dice y repite un texto sagrado. Se trata de una forma de recitar cantando o de cantar recitando. Es un punto intermedio entre la entonación musical y el habla común. Es una lectura al servicio de la colectividad (Dios habló). No se trata de una lectura privada.

El *recitativo* se presenta en forma silábica; ello implica que cada sílaba será entonada con un sonido musical distinto. A diferencia del canto de melismas²⁴¹ donde una serie de notas se entonan sobre una vocal o una sílaba. Tal es el caso histórico del *Aleluya* donde, con frecuencia, sus sílabas se cantaban sobre largas melodías.

Volviendo al *recitativo*, García Bacca establece que este poseía una condición biunívoca: Un elemento de un conjunto asociado a un solo y exclusivo elemento de otro conjunto y *viceversa*. Nada de neumas y menos aún, de melismas u ornatos humanos. Una sílaba, una nota; una nota, una sílaba. “Una sílaba –prosigue– tras otra en un orden irrenunciable e irreversible, correspondiente a una nota musical tras otra subordinada plenamente al texto”. Con carácter de sentencia, concluye: “Es la forma más respetuosa de expresar palabras divinas o creídas por tales”. Esas palabras están referidas a textos como los Salmos, Evangelios, Epístolas, Lamentaciones.

²⁴¹ Expresión griega asociada a la idea del “canto” y de la “canción” y se refiere a aquellas melodías o secciones de ella que se entonan sobre una sola sílaba.

El segundo eslabón se centra en los cantos de *letanía*. Aquí el creyente pide, suplica, implora. La letanía es un ruego cantado, una invocación a Dios donde median Cristo, la Virgen, los Santos. García Bacca la define como “una expresión del hombre miserable que acude a los mediadores divinos evocando fe, esperanza, caridad, salvación.”

En el tercer eslabón, el *Himno*, el creyente alaba y agradece. Aquí no se atreve el hombre – aún el creyente – a pensar, hablar, cantar *atributos* de Dios. García Bacca aclara que el atributo indica esencia, lo constitutivo de Dios y sería una intromisión en lo divino, mediante entendimiento de lógica y ontología. Por lo tanto, este debe poseer un carácter de alabanza: discreta y reverente forma sentimental de tratarse con Dios.

Las *Antífonas* representan el cuarto escalón de la serie y para el autor del postulado estas parten de un principio pre-teológico. Las antífonas expresan diálogos entre voces y para García Bacca, el diálogo es una forma pre-teológica de tratarse con Dios. “La forma de diálogo precede histórica, verbal y sentimentalmente a la forma de *logos* (razón) y de *lógica* como método para resolver problemas filosóficos”, afirma este pensador. En otras palabras, la antífona (diálogo) es la forma primitiva del razonamiento filosófico.

En el quinto y último escalafón se ubica la *secuencia*. Aquí se define un claro terreno en el ámbito de la teología. En la secuencia, se expone una melodía de largos melismas que luego se repite. En cada repetición se insertan nuevos textos que rempazan los largos melismas por cantos silábicos nutridos de contenidos. Estos textos escogidos desarrollan una teología, ya que según García Bacca se trata de la explicitación de un dogma, de una doctrina. “Es como si fuera una clase de *teología* cantada, donde la letra predomina sobre la música, la cual es siempre la misma”, explica García Bacca. Aquí la visión *teológica* introduce una racionalidad *extra-dogmática*, *extra-creyente*.

Para él, los últimos dos eslabones –la antífona y la secuencia– representan una incisión o fisura conceptual en relación al carácter sagrado que poseen los primeros niveles de esta serie gregoriana. En la secuencia, la música se troca en piadosa y el ámbito humano de la racionalidad se irá imponiendo.

Reflexiones derivadas del pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca (*)

A partir de los antecedentes del pensamiento en el cristianismo, expuesto en la parte anterior, surgieron dos hipótesis y, por lo tanto, dos tareas que resolver:

- Los planteamientos aquí expuestos por García Bacca, a pesar de ubicarse en los primeros siglos del cristianismo, tuvieron trascendencia en la música europea y americana hasta nuestros días
- Existe una estructura lógica en lo musical y una estructura lógica en el contenido verbal (texto) en una activa coexistencia. Para ello se requiere de un planteamiento analítico para poder observar cómo es esa coexistencia

(*) Contenidos tomados de Saavedra, Rafael, “El pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca”, Revista Presente y Pasado. Año 27, Enero-Junio, 2022, p. 193-203.

Para ello, es preciso volver a los eslabones de García Bacca, pero esta vez, desde un recorrido histórico. El **Recitativo** tiene sus antecedentes en los roles actorales de los dramas antiguos griegos y, por lo tanto, en la *monodia*.

Ya en épocas cristianas, este modo de cantar evocando el discurso hablado (o de recitar evocando el discurso cantado) se posesionó en el oficio divino gregoriano. ¿Cuándo apareció esto? Hasta el siglo VII los salmos del viejo testamento se leían o bien de manera hablada, o bien de manera cantada. Cuando se realizaba entonadamente, se obtenía un resultado híbrido entre ambas formas de declamación. Por lo tanto, se trataba de una expresión más cercana monólogo hablado que al canto melodioso. Es de aclarar que aquí, el monólogo adquiere un carácter *sui generis*: las lecturas de los salmos se realizaban colectivamente, pues el cuerpo de los hombres se convertía en el medio amplificador de una sola voz, es decir, la voz de Dios. Así, la declamación colectiva en realidad era la entonación al unísono de la palabra sagrada.

El *recitativo* se presentaba en forma silábica de sintaxis, sagrada de contenido y ritual de contexto. Aquí la letra se convirtió en el imperio y la música en su súbdito. Uno de los salmos más cantados a manera de *recitativo* durante desde los inicios del cristianismo lo representa el número 51 (50, según la Biblia griega). El *Miserere mei, Deus* –palabras de inicio del salmo que traduce *Dios apiádate de mí*– se usaba en la liturgia romana durante las alabanzas de todos los viernes.

El estilo de declamación a lo *recitativo* tuvo una transcendencia en el desarrollo artístico musical. Giuseppe Verdi lo emplea en su *Misa de Réquiem* para evocar lo arcaico, la tradición, la liturgia, la iglesia en un contexto de dramatismo cercano estilo musical de la ópera. No obstante, esta dramatización inspirada en la liturgia de difuntos, inserta momentos metafóricos que traen reminiscencias de ritos antiguos propios del “libreto” propuesto por Verdi. Uno de ellos es la presencia del *recitativo* para evocar la oración colectiva de la palabra sagrada durante el oficio divino. En la última parte de su *Réquiem* (el *Agnus Dei*), Verdi cierra con una fuga coral sobre el texto del *Libera me*. Esta fuga concluye con la intervención de la soprano solista entonando dicho texto en forma de *recitativo* a manera de colofón.

El narrador de hechos es otro de los usos que se le ha dado al *recitativo* por parte de los compositores. En tiempos del bajo continuo, los músicos germanos luteranos, en sus oratorios, introducían la figura del denominado *evangelista*. Se trataba generalmente de un tenor que narraba en forma de *recitativo* palabra por palabra el texto de la Biblia, traducido por Martín Lutero. Este personaje era fundamental para proporcionarle al público la sucesión de eventos que se suscitaban en la historia tratada en la obra.

El *recitativo* es también empleado como recurso narrativo colectivo. Se presenta como una forma de contar historias anónimas y de transmisión oral como, por ejemplo, las leyendas. Aquí se trata de expresiones colectivas tradicionales donde se establecen figurativamente la *voz del pueblo*, el canto unísono *de masas*, la cosmovisión *nacional*. A diferencia de la concepción sagrada de los *recitativos* gregorianos donde los feligreses entonaban los salmos como intermediarios de *Dios* (la *voz de Dios*), aquí el fenómeno se transfiere a los mortales y piadosos (la *voz del pueblo*).

Este canto *recitativo* colectivo se presenta en los coros de oratorios, cantatas y óperas, especialmente a partir del siglo XIX. Modest Músorgsky, en su ópera *Boris Godunov* se plantea al coro como el gran protagonista del drama histórico representando al pueblo moscovita. Músorgsky asentó en la primera página de su partitura: "Entiendo al pueblo como una gran personalidad alentado por un concepto de unidad. Ésta fue mi tarea. Traté de resolverla en la ópera".

Un tratamiento similar le confiere Antonio Estévez a su Cantata Criolla, ochenta años después en plena cúspide de los movimientos denominados nacionalistas en América Latina. La leyenda llanera de Florentino el que cantó con el Diablo, llevada a versos por Alberto Arvelo Torrealba, es narrada por el coro-pueblo en diferentes escenas a manera de recitativo.

El *recitativo* se concibió como un monólogo. Este se fue convirtiendo en un canto grupal. No obstante, nunca perdió su carácter de monólogo: El *yo* individual que lo vio nacer se transformó en un *yo* colectivo, llegando este a representar a toda una nación como unidad en un amplio contexto geográfico (espacial) e histórico (temporal).

Después del recitativo, el siguiente eslabón de la cadena le corresponde –en grado de progresividad– a la **letanía**. En este tipo de declamación cantada aparece un elemento particular, a diferencia del *recitativo* de salmos. Si en el eslabón anterior de la cadena aquí planteada la entonación era de carácter colectivo y público, en la letanía se hace presente el mundo interior del individuo. Es de aclarar que este carácter grupal del *recitativo* –por las razones comentadas anteriormente– es en realidad un *yo* colectivo, un monólogo plural. Es así como en este eslabón el carácter del ruego se torna personal e íntimo para llegar al centro lírico²⁴² de la cadena gregoriana. Son súplicas que buscan mediaciones para interceder a favor de problemas asociados a quien las emite. Esta implicación lírica atañe asuntos terrenales.

Estos cantos tienen su origen en los Kiries del siglo V de la iglesia oriental, generalmente entonados por los feligreses antes de la misa y al cierre de las horas de *Laudes* y *Vísperas*. *Kyrie Eleison, Christe Eleison*: “Señor ten piedad”, “Cristo ten piedad” era una expresión del hombre pecador evocando la fe, la esperanza, la caridad, la

salvación. *Agnus Dei* (“Cordero de Dios”) era otro de los cantos de ruego y con ello se cierra el ciclo cantado de la misa. Las letanías *Kyrie Eleison* y *Agnus Dei* constituyen el principio y el fin del ciclo musical del oficio divino católico.

En Europa oriental, la liturgia ortodoxa formó así mismo su ritual divino en términos musicales. Los ruegos también se posesionaron aquí desde el principio. Una de las partes de estos oficios comienza con el texto “Señor, salva a los piadosos y escúchanos”²⁴³. En 1910, el compositor ruso Serguéi Rajmáninov compuso la *Liturgia a San Juan Crisóstomo, Op. 31*. Este oficio suele celebrarse durante la mayor parte de los días del año ortodoxo.

El discurso musical con contenido de plegaria fue mucho más allá del formato vocal. En la música instrumental se incorporó esta forma de expresión, por supuesto, de una manera subjetiva ante la ausencia del texto. Piotr Chaikovsky, por ejemplo, en la *Obertura Romeo y Julieta* escribe una desarrollada introducción que –siguiendo el guion programático shakesperiano– representa al

²⁴² La lírica, considerada aquí como género donde se expresa sentimientos y emociones (mundo interior) de una persona.

Padre Lorenzo. Esta figura, por su carácter reflexivo y sabio, es musicalizada en un *tempo* pausado, registros graves y factura homófona tipo coral religioso. Sin duda alguna, dicha representación musical se expone a través de una oración de petición divina.

En 1936, el compositor francés Francis Poulenc compuso las *Letanías a la Virgen Negra de Rocamador*, para órgano y coro de mujeres o niños. En este canto de ruego, con la Virgen como intermediaria, se desarrolla un texto donde al fin y al cabo se termina contando la historia de Francia. El texto está tomado del reverso de una imagen piadosa que se venera en el conjunto religioso mariano del Santuario de Rocamador ubicado en el sur de Francia.

En estos dos eslabones de la cadena de García Bacca vistos hasta ahora, se pueden apreciar dos aspectos del mundo religioso expresados desde los primeros siglos de nuestra era. Por una parte, el *recitativo* representa lo

²⁴³ “Господи, спаси благочестивыя, и услыши ны.”

adquirido a través de las escrituras asumidas como sagradas. Es el dogma inculcado, la idea externa dirigida hacia el interior del individuo. Por otra, la *letanía* refleja la petición del pecador ante representantes de la divinidad. La acción consecuente, la idea interna dirigida hacia el exterior del individuo.

Sigue en este recorrido, el **himno**, la declaración afectiva. Una significativa definición de *himno* fue dada por San Agustín, en el siglo V, a través de un silogismo. Es de precisar que un silogismo es un razonamiento filosófico donde se hacen dos premisas y una conclusión. Decía San Agustín que el himno “es un canto de alabanza a Dios”. Estas reflexiones las hace el teólogo y filósofo cristiano en su trabajo *Comentarios a los salmos*²⁴⁴, donde analiza el salmo 148. A partir del mencionado concepto de *himno*, se expone el siguiente silogismo:

²⁴⁴ Enarrationes in Psalmum CXLVIII: 17, citado en « Hymnus », Hans Heinrich Eggebrecht (editor), en *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 383-386.

“Si tú alabas a Dios y no cantas, tú no expresas un himno; Si tú cantas y no alabas a Dios, tú no expresas un himno; Si alabas a alguien distinto a Dios, aunque cantando alabas, tú no expresas un himno.”

Ahora, la conclusión del anterior razonamiento, San Agustín la convierte en su forma afirmativa:

*“Himno, por lo tanto, supone estos tres aspectos: el canto, la alabanza y Dios. Entonces, si alabas a Dios en cántico, tú expresas un himno.”*²⁴⁵

Existe un himno medieval que marcó una notable pauta en la historia musical europea hasta la actualidad. El *Pange, lingua, gloriosi* fue compuesto por Venancio Fortunato en el siglo VI con motivo de la donación de un fragmento de la cruz de Cristo por el emperador bizantino Justino II a la reina Radegunda para su monasterio de Poitiers, localidad ubicada al centro de la actual Francia.

²⁴⁵ “*Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum; si cantas, et non laudas Deum, non dicis hymnum; si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei, etsi cantando laudas, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et cantus, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico, hymnus dicitur.*”

A partir del siglo IX el himno se fue convirtiendo en una joya de la liturgia benedictina y romana. El Papa Urbano IV, en 1264, instituyó la fiesta del *Corpus Domini*²⁴⁶ y confió la redacción de los textos litúrgicos a Tomás de Aquino. Fue así como surgió una nueva versión del himno *Pange lingua*.

Este arraigo eclesiástico del himno *Pange Lingua*, por supuesto, trascendió al mundo de la música de tradición escrita. En el siglo XVI, Josquin Desprez escribió la *Missa Pange lingua*. La música está fundamentada en la melodía del himno medieval pero con la letra tradicional de la misa. Este recurso de intercambios entre la letra y música es propio de la denominada *misa paráfrasis*.

La melodía de este *Pange* se convirtió en un tema reincidentemente procesado como pocos en la historia de la música. En la década de 1740, Johann Sebastian Bach lo empleó en su fuga en *Mi Mayor*, del Clave Bien Temperado, segundo tomo.

²⁴⁶ Nombre que se le daba al *Corpus Christi* en aquel entonces.

En 1788 Mozart escribió su última sinfonía. Se trata de la N° 41, catálogo *Köchel* 551, en *Do Mayor*, bajo el nombre de “Júpiter”. Mozart estructura el último movimiento en un complejo andamiaje de tejidos polifónicos y traslada a la partitura el himno medieval *Pange lingua*. Así, el compositor austriaco convierte el cuarto movimiento de esta obra en un canto de alabanza –a la mejor manera de David festejando su Salmo 150.

Continuando con la ruta de eslabones gregorianos diseñada por García Bacca, el creyente, una vez asumido el dogma de las sagradas escrituras y suplicado por sus pecados, ahora agradece con loas en festivo momento musical.

El siguiente eslabón de la cadena, el cuarto de ellos: **la pre-teológica antifona**. Hay que considerar que los salmos, en los inicios de la liturgia romana, se leían o se cantaban en forma de recitativo. No obstante, una nueva modalidad de canto de salmos fue introduciéndose poco a poco. Se trata de la antifona o el responsorio que son diálogos entre voces. En este tipo de actividad músico-religiosa se cantaban con dos participantes; un cantor o un grupo cantaba una parte y ésta era replicada por un coro.

Este tipo de canto en diálogo –o antifona– fue así mismo explotado posteriormente por los músicos luteranos. Johann Sebastian Bach compuso en la década de 1720 *La Pasión según San Mateo*, su obra cumbre. El libreto se centra en la historia de la traición de Judas y sus consecuencias: aprehensión de Jesús, las negaciones de otro discípulo, Pedro, procesión y crucifixión en el calvario.

El coro aquí es la representación de los diferentes grupos sociales que participan en la historia. Son, por lo tanto, portadores de rasgos emocionales y psicológicos colectivos. Poseen un alto nivel de importancia por lo que son tratados como personajes principales grupales. Uno de los elementos más resaltantes de la obra lo representa el diálogo, es decir, la antifona. Bach estructura en su formato un doble coro y una doble orquesta, los cuales van dialogando a lo largo de toda la obra.

La música instrumental también ha sido puesta a dialogar. Si consideramos que la música –inclusive la instrumental– contiene discursos, entonces el diálogo es una forma de discurso válida también para las expresiones sin palabras. L. v. Beethoven pone a dialogar las diferentes

secciones de la orquesta sinfónica. En su Sinfonía número 5 en *do menor*, establece una autentica antífona entre los instrumentos de viento y los de cuerdas. Esto ocurre finalizando el desarrollo del primer movimiento compuesto en forma sonata.

Con la presencia de la antífona en la cadena gregoriana de García Bacca, se inicia una nueva etapa. El principio del *yo* como objeto de dogma se convierte en *nosotros* como sujetos críticos. El creyente que rogaba y alababa se convierte aquí en dialogante que discierne a varias voces. Se comienza a perfilar una nueva forma de estructura social.

El último eslabón de esta serie de géneros gregorianos está consagrado a las **secuencias**. Este tipo de expresión musical se caracteriza por la presencia de una larga melodía con una sola vocal. El *Aleluya* es un ejemplo de ello. Este se cantaba desde tiempos iniciales de la misa romana. Se entonaba con repeticiones. La primera vuelta se hacía con los melismas originales y cuando se retomaba la melodía se sustituía la vocal extendida en numerosas notas por un texto litúrgico. De esta manera se insertaba un nuevo texto en cada repetición. Ese proceso de inserción de textos le dio origen al *tropo* y a la *secuencia*.

¿Qué textos eran estos? Se trataba de letras con contenidos teológicos. Ellos se iban exponiendo cantados con la misma melodía. La letra predomina sobre la música, la cual es siempre la misma.

El *tropo* comenzó su apogeo en el siglo IX, en tiempos del Imperio carolingio. Los textos utilizados solían provenir de los salmos y otras lecturas bíblicas, insertándose en melodías de pocas palabras. Tal es el caso de himnos como el *Aleluya*, doxologías como el *Amén* o letanías como el *Kyrie*.

Los primeros *tropos* eran pequeñas piezas producto de inserciones textuales en melodías con melismas. Más tarde se fueron desarrollando hasta convertirse en obras con indudable autonomía adquiriendo propiedades de un género musical. Es el caso de la *secuencia*, que se presenta como resultado de esta evolución del *tropo*. La *secuencia* nace de la inserción de textos litúrgicos en el *Aleluya*.

Uno de los hechos que evidencia el desarrollo de la *secuencia* como género autónomo lo representa el *Dies iræ*. En el Oficio de los Muertos en la Iglesia Católica se cantaba el

responsorio *Libera me* cuyo texto pedía a Dios por la misericordia en el Juicio Final de la persona fallecida. Este contenido estableció una asociación entre dos temas distintos: La concepción de la muerte y la idea del fin del mundo.

A partir de las palabras aparecidas en la tercera estrofa del *Libera me*, específicamente “*Dies illa, dies iræ*”, se desarrolló con la técnica del *tropo* un nuevo texto, una nueva música y –al fin y al cabo– un nuevo género: el *Dies iræ*.

Luego del Concilio de Trento (1545 – 1563), dicha secuencia se convirtió en patrimonio común de todos los católicos. Paradójicamente, el mencionado concilio sancionó la eliminación del *tropo*. Esta activa existencia del *Dies iræ* tuvo ininterrumpida vigencia hasta bien adentrado el siglo XX. Fue cuando a la famosa secuencia le llegó su propio juicio final. La reforma litúrgica del Vaticano II, en 1959, decidió eliminarla del nuevo misal ya que estimaron excesiva las dramáticas metáforas del castigo y del destino universal²⁴⁷.

²⁴⁷ En 2007, con el *motu proprio Summorum Pontificum* se restableció su uso.

La trascendencia del *Dies iræ* logró penetrar las esferas de la música de conciertos. De esta manera se desarrollaron dos corrientes: por un lado la expresión litúrgica en la *Misa de Réquiem*²⁴⁸ y por el otro, las manifestaciones artísticas plasmadas en las partituras europeas en los diferentes géneros musicales. Cuando a mediados del siglo XX se derogó la práctica eclesiástica, en las salas de conciertos seguía cultivándose este tema medieval.

Esta secuencia fue objeto de uso musical, por parte de los principales artistas creadores, en el seno de las composiciones de *réquiem* de los siglos XVIII y XIX: Mozart, Cherubini, Schumann, Berlioz y Verdi son algunos de los ejemplos. Así mismo, el *Dies iræ* se hizo presente en otros tipos de sofisticadas inspiraciones mundanas.

En 1930, Hector Berlioz hace parodia del *Dies iræ* en el quinto movimiento de su *Sinfonía Fantástica*. Esta obra se fundamenta en imágenes vividas por el propio compositor. En el quinto movimiento titulado *Songe d'une nuit du sabbat*²⁴⁹,

²⁴⁸ El *Dies iræ* es parte fija de este tipo de misa.

²⁴⁹ “Sueño de una noche de Sabbat.”

Berlioz se describe a sí mismo en un aquelarre, en medio de una horrible reunión de sombras, hechiceros y monstruos que se han dado cita para su propio funeral.

Del otro lado del Atlántico y más de un siglo después, en Venezuela, Antonio Estévez explota el tema del *Dies iræ* en su *Cantata Criolla*. El compositor asocia este tema medieval con la figura de uno de los personajes que protagoniza la historia de la obra; el Diablo. Según la leyenda y el poema²⁵⁰ que inspira a la “*Cantata*”, Florentino, un coplero y cabestrero del Llano venezolano, es retado por el Diablo para batirse en duelo de canto improvisado.

²⁵⁰ *Florentino y el Diablo*, poema de Alberto Arvelo Torrealba, 1940, 1950 y 1957 (tres versiones).

Conclusión

Uno de los aspectos fundamentales a considerar en estas reflexiones finales es la existencia, la razón de ser y la esencia de los tratados teóricos musicales aquí observados. De hecho, lo que aquí se concluyó es perfectamente generalizable a los trabajos teóricos hasta el presente.

Para aproximarse al papel que jugaron estos tratados en la vida musical de las naciones es importante tomar en cuenta los actores de la esta ecuación. Ellos son tres: los practicantes, los aprendices y los teóricos. La interacción de esta trilogía se podría resumir de esta forma:

Las prácticas musicales cumplen una misión estética en la esfera artística de la sociedad. Los teóricos recogen lo percibido de las prácticas musicales y las reflejan en los tratados para su divulgación. Los aprendices se valen de estos libros para su formación como futuros practicantes.

Una vez realizada esta etapa, estos últimos se unen a la corriente de practicantes para cerrar el ciclo de retroalimentación. Los aprendices que se preparan en el medio de las transmisiones orales asimilan directamente la experiencia de los músicos para incorporarse al desempeño práctico.

En esencia los autores teóricos buscan conformar sistemas conceptuales y mapas mentales para –entre otras– ponerlos al servicio de los aprendices. Sin embargo es de hacer notar que los tratadistas suelen manifestarse de forma tardía y abstracta modelando conclusiones sofisticadas –a veces tergiversadas– de la realidad ejercida por los practicantes.

El objeto protagónico que aquí nos ocupó –los sistemas melódicos– fue abordado desde tiempos babilónicos y griegos precristianos. Sus melodías se expresaban en la autonomía de cada una de las regiones que coexistían en los alrededores del mar Egeo. Se trataba de una extensa diversidad de formas expresivas musicales. A esta variedad de modelos melódicos se le multiplicaban las opciones diatónicas, cromáticas y enarmónicas para cada una de sus armonías obteniéndose así

una ilimitada paleta de colores y matices sonoros.

Para poder demostrar paso a paso la evolución lineal ininterrumpida de los sistemas melódicos en las etapas aquí tratadas es importante hacer un resumen graficado de los mismos. Con el *sistema teleion* se buscaba dar explicaciones teóricas para instruir a las nuevas generaciones. Este consistía en un modelo de armonías fundamentado en quince sonidos distribuidos en dos octavas:



Figura 86.----Sistema teleion. Sonidos fundamentales de las armonías. Fuente: Elaboración propia.

Al igual que para los pentacordios, Aristóximo empleó el término *especies* para los tipos de octavas. Uno de los elementos claves de estas especies fue el orden de sonidos ascendente que se expuso. Estas siete especies de octavas se expresaron en quince sonidos agrupados en dos escalas pero esta vez en forma invertida, es decir, de los graves a los agudos:

una ilimitada paleta de colores y matices sonoros.

Para poder demostrar paso a paso la evolución lineal ininterrumpida de los sistemas melódicos en las etapas aquí tratadas es importante hacer un resumen graficado de los mismos. Con el *sistema teleion* se buscaba dar explicaciones teóricas para instruir a las nuevas generaciones. Este consistía en un modelo de armonías fundamentado en quince sonidos distribuidos en dos octavas:

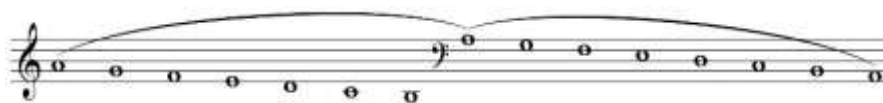


Figura 86.----Sistema teleion. Sonidos fundamentales de las armonías. Fuente: Elaboración propia.

Al igual que para los pentacordios, Aristóxeno empleó el término *especies* para los tipos de octavas. Uno de los elementos claves de estas especies fue el orden de sonidos ascendente que se expuso. Estas siete especies de octavas se expresaron en quince sonidos agrupados en dos escalas pero esta vez en forma invertida, es decir, de los graves a los agudos:

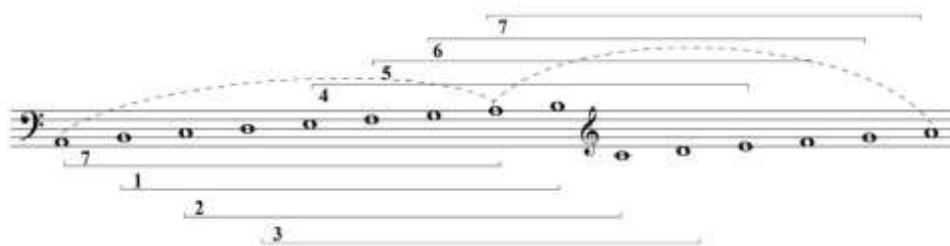


Figura 87. Especies de octavas según Aristóxeno.

Fuente: Elaboración propia.

A partir de allí, se diseñaron trece *tonos* enriquecidos con una progresiva transposición por semitonos. Desde cada uno de esos trece sonidos se erigió una escala:

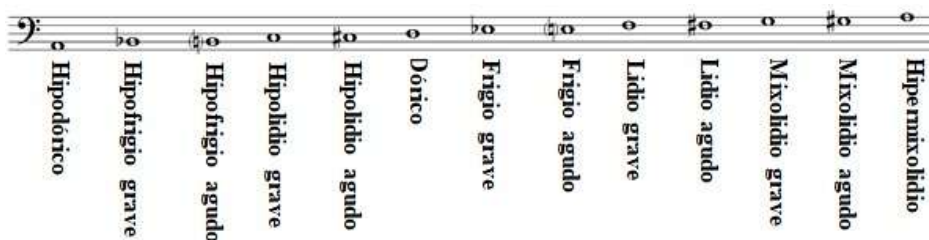


Figura 88. El modelo de trece tonos expuestos por Aristóxeno. Fuente: Elaboración propia.

Con ello originó el punto de inflexión a partir del cual comenzó un modelo cuyo principio arquitectónico perdura hasta nuestros días. Se mantuvo el hipodórico a la

cabeza del sistema seguido el resto de tonos en sentido ascendente. Si obviamos la cromatización de “agudo” y “grave” el resultado daría la siguiente simplificación:

1. La escala de *la* estaría asociada con el *tono* hipodórico.
2. La escala de *si* estaría asociada con el *tono* hipofrigio.
3. La escala de *do* estaría asociada con el *tono* hipolidio.
4. La escala de *re* estaría asociada con el *tono* dórico.
5. La escala de *mi* estaría asociada con el *tono* frigio.
6. La escala de *fa* estaría asociada con el *tono* lidio.
7. La escala de *sol* estaría asociada con el *tono* mixolidio.

A ello se le agrega el hipermixolidio, como la octava aguda del hipodórico.

Esta asociación entre *tonos* y *especies de octavas* fue reiterada siglos después, tanto por Ptolomeo como por Boecio. Ellos emplearon de

manera sinónima las expresiones “tonos”, “especies de octavas” y “modos”. Este último utilizado y latinizado por Boecio.

Ptolomeo simplificó el sistema de trece *tonos* y los llevó a siete. Este último número no fue producto del azar: el alejandrino aclaró que el número de *tonos* debe ser igual al de especies de octava. Mantuvo el hipermixolidio como la octava aguda del hipodórico. Dejó un par de modificaciones cromáticas y su sistema de tonos quedó de la siguiente manera:



Figura 89. Los tonos según Ptolomeo.

Fuente: Elaboración propia.

Tal y como se comentó, Boecio empleó la palabra “modos” para expresar lo que desde tiempos antiguos griegos llamaron “tonos”. Este tratadista romano reproduce el mismo modelo de *tonos* expuestos por Ptolomeo.

Los acontecimientos geopolíticos y los proyectos imperiales romanos y bizantinos modificaron profundamente la historia musical en las culturas egeas. Se produjo un desplazamiento del epicentro cultural de Atenas hacia Alejandría y Constantinopla; Los nuevos Estados conllevaron a la centralización de las políticas musicales, creándose así un arte oficial de imposición.

Los géneros cromáticos y enarmónicos se fueron reduciendo a un diatónico simplificado. La misma suerte se extendió a toda la diversidad musical existente en aquellas ciudades autónomas.

El sistema melódico de los bizantinos –el *oktoíjos*– es una continuación lineal reducida de los sistemas griegos. Está musicalmente compuesto por ocho tonalidades o “*íjoi*”. Estas ocho armonías están subdivididas en cuatro auténticas y cuatro plagales. A cada escala de ámbitos se le asignó un número ordinal de la siguiente manera:

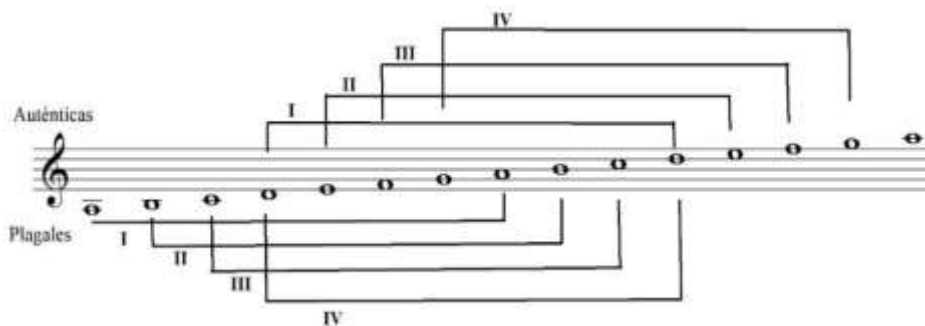


Figura 90. oktoíjos con números ordinales.

Fuente: Elaboración propia.

Esta numeración también obtuvo sus correspondientes nombres étnicos:



Figura 91. oktoíjos con nombres étnicos.

Fuente: Elaboración propia.

Este modelo teórico es evidentemente heredado de la línea histórica de Aristóxeno presentado en el siglo IV a. C. El hipomixolodio aparece como el cuarto tono plagal, con el mismo ámbito que el dórico. De esta manera,

queda en equilibrio el sistema con cuatro auténticos y cuatro plagales. De igual forma, desaparece el tono hipermixolidio el cual había sido concebido como la octava aguda del hipodórico.

Los géneros cromáticos y enarmónicos griegos sobrevivieron unos pocos años de tiempos bizantinos. La simplificación se adecuó a la forma diatónica, comenzando así un largo viaje hacia la temperación de la escala musical y la consecuente “polifonización” de las composiciones. Ese proceso de simplificación se convirtió en una prioridad para Constantinopla y con ello la compilación y sistematización de odas, cánones, tropos, himnos para los oficios divinos en la naciente iglesia de los cristianos.

El fraccionamiento del imperio romano en el bizantino oriental y el latino occidental no impidió el intercambio cultural entre regiones. Los esquemas y rituales musicales de Constantinopla fluyeron inevitablemente hacia la Europa del oeste. El tonario franco-latino conservó elementos del *oktoíjos* greco-bizantino tales como:

Ambos modelos tenían ocho tonos (modos) subdivididos en dos grupos de cuatro diferenciados en auténticos y plagales. Los dos sistemas poseían tanto una numeración ordinal (primero, segundo, tercero) como una denominación étnica (dórico, frigio, lidio). Esos nombres correspondían a los mismos ámbitos para cada tono o modo.

Con el siguiente resumen esquemático del tonario franco-latino se puede observar la continuidad del sistema bizantino donde se altera solo el orden de la numeración de los modos:

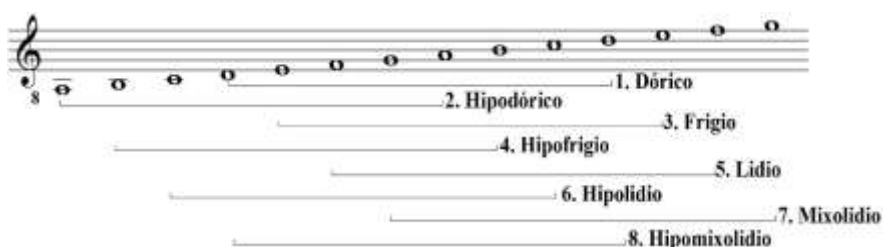


Figura 92. Tonario franco-latino.

Fuente: Elaboración propia.

Como se ha podido demostrar aquí, las ideas generales de forma de los sistemas melódicos de los griegos precristianos, los bizantinos y los franco-latinos tuvieron una lógica e hilada continuidad. Estas ideas

formales se mantienen vigentes hasta nuestros días tanto en el continente europeo como en el americano.

No obstante, los contenidos expresivos y de fondo fueron los que sufrieron profundas transformaciones motivadas al contexto histórico. Para ello se valieron de elementos tangibles de formas. El más significativo de ellos lo representa el proceso de reducción y simplificación del sistema melódico que vino dado por varias razones.

La extensa diversidad de formas expresivas musicales y de modelos melódicos con sus opciones diatónicas, cromáticas y enarmónicas que disfrutaron los griegos fue sustituida notablemente en tiempos bizantinos. En el marco de las políticas de difusión del cristianismo se buscaba la accesibilidad de los cantos para que todos los pudieran memorizar y entonar fácilmente. El modelo adecuado por los bizantinos fue ratificado en la mencionada reforma musical proclamada en el concilio del año 692. Los fines que perseguían los griegos pre-cristianos eran muy distintos a los bizantinos: Los primeros buscaban autonomizar regiones, incluir elementos y enriquecer expresiones; los

segundos, centralizar el imperio, normar principios y simplificar lenguajes.

Los carolingios continuaron con la estrategia política musical de Estado llegada de Constantinopla. Pero aquí no se detiene la dinámica transformadora provocada por el contexto. La simplificación de los sistemas musicales, a la vez que la evolución de otros elementos, siguieron su rumbo.

En el siglo XVI aparecieron dos nuevos modos: el eólico (desde la nota *la*) y el jónico (desde el *do*) con sus respectivas formas auténticas y plagales. Aparentemente se quería adicionar modos al sistema. Se podría pensar que esta acción iba a traer como consecuencia ahora un sistema, ya no de ocho, sino de doce escalas modales.

Sin embargo ocurrió lo contrario: estos dos últimos tonos se convirtieron en el epicentro que desplazaron a todos los anteriores. El jónico y el eólico se resumieron en el sistema que imperó en el arte musical oficial europeo para los próximos siglos hasta finales del siglo XIX: el sistema mayor-menor fundamentado en tres funciones armónicas, a saber, la *tónica*, la *dominante* y la *subdominante*. Es de aclarar que ello no le dio

muerte al sistema modal. Este se replegó a las tradiciones marginadas por la oficialidad de Estado, al mundo de la tradición de la oralidad, a la esfera de los invisibilizados pero continuamente reivindicados.

Volviendo al siglo XVI, para ese entonces había un florecimiento de la polifonía. La idea de componer a varias voces se derivó de la necesidad de llenar el vacío estético provocado por la simplificación (léase empobrecimiento) de los ricos sistemas antiguos. Esta empresa tuvo un largo camino experimental iniciado mucho antes del siglo IX hasta llegar a un primer florecimiento polifónico en el XVI. ¡Casi un milenio de trayecto exploratorio!

En el siglo XVII ocurre otro proceso de simplificación y democratización estético. La sofisticada factura musical que entretejía múltiples voces independientes en obras aptas sólo para los oídos exquisitos de la nobleza también sufrió su transformación. Ese complicado esquema le dio paso a otro más llano: la melodía acompañada. De esta manera, la refinada música polifónica sale de los salones y capillas palaciegos para mudarse a los teatros más accesibles para el público. Era la época del *dramma per musica* que le dio

nacimiento a la ópera. Se simplificó la factura, se democratizó la difusión.

Con la revolución francesa se profundizó este fenómeno. El sistema *mayor-menor* ya estaba enquistado en las composiciones escritas. La homofonía hizo de la polifonía un estilo compositivo arcaico. Los momentos contrapuntísticos eran usados transitoriamente o bien en los desarrollos de las obras como forma de lucir versatilidad compositiva o bien para sugerir atmósferas del pasado.

Se amplió el formato de la orquesta. Del pequeño grupo instrumental de salones aristocráticos a la orquesta sinfónica para desempeñarse en espacios de multitudes. Se formaron grandes agrupaciones corales en contextos no eclesiásticos. Se objetivaron las manifestaciones tradicionales étnicas en sus composiciones no comprometidas con un Estado estético.

Estas tendencias tuvieron continuidad en el continente americano con el acercamiento de las culturas ancestrales a las composiciones de transmisión escrita. Aquí se refiere a las manifestaciones de las etnias aborígenes, de los esclavizados africanos, así como de los grupos de minorías europeas que, de alguna

forma u otra, se establecieron en este continente.

Los sistemas melódicos como manifestación primaria (sin dejar de ser profunda) son la raíz común de todas las expresiones musicales en el mundo. Por ende, se trata de una cadena genética ininterrumpida y presente en todas las culturas que se ha adaptado a todos los acontecimientos históricos, políticos, económicos y culturales de la humanidad.

Sobre el pensamiento musical en el cristianismo

La estructura de lógica concatenación gregoriana expuesta por García Bacca representa el andamiaje que determinó las formas y los fondos de expresar la música vocal –y buena parte de la instrumental– tanto en Europa como en el continente americano hasta la actualidad. Es la trascendencia histórica de los últimos dos milenios.

Desde el punto de vista musical, la escala de García Bacca se puede describir como un viaje de ida y vuelta: El primer eslabón de la cadena –el *recitativo*– es eminentemente silábico. Está estrechamente ligado al habla común. Así mismo, el último eslabón –la *secuencia*– también es silábico puesto que los largos melismas de ciertos cantos son sustituidos y acoplados por textos más desarrollados.

En el centro de la cadena se ubica el *himno*, un género en forma de auténtica canción. Si bien es cierto que el *recitativo* está asociado al habla humana, el *himno* es lo más cercano a la música instrumental. Tiene pocas palabras, largos melismas y un desarrollo sofisticado melódico que ornamenta en medio de las escasas sílabas del texto.

Desde la perspectiva del contenido y significado, la cadena de García Bacca se presenta con un principio bipartito. En la primera parte se expresan creencias, plegarias y alabanzas del ser humilde, sufrido y temeroso. La segunda, en cambio, se caracteriza por un complejo proceso de interacción social. Una práctica de reflexiones en forma de diálogo y una situación didáctica de clase cantada conforman la segunda mitad de la cadena.

La primera parte se expone como una masa monolítica que asume su dogma y la segunda, como una sociedad organizada portadora de criterios. Al principio se destaca el seguimiento de una doctrina de fe y luego, en la segunda parte, un proceso fundamentado en la racionalidad.

En otras palabras, la sección inicial de la cadena es protagonizada por un individuo piadoso representado en un *yo* colectivo. Sin embargo, en la parte final predomina el hombre colectivo teológico y organizado que le habla al *yo* individual. Por ello, el dominio *absolutísimo* del texto es vital para conseguir ambos fines. Por último, en medio de ambos escenarios semánticamente antagónicos, los himnos quedan como interludios estéticos de regocijo musical.

Fuentes consultadas

ANDERSON, Warren, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Cornell university press, New York, 1994, 248 p.

ARÍSTIDES QUINTILIANO, *Sobre la música*, introducción, traducción y notas de Luis Colomer, Begoña Gil, Barcelona, España, RBA Libros, 2016, 244 p.

ARISTÓTELES, *Política*, libro VIII, Traducción de Manuel García Valdés, Madrid, Gredos, 1988, 490 p.

AUDA, Antoine, *Les modes et les tons de la musique : et spécialement de la musique médiévale*, Maurice Martin, 1930, 203 p.

AURELIANUS REOMENSIS, “*Musica disciplina*”, en *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Martin Gerbert (editor), Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 27-63

BARKER, Andrew, *Greek Musical Writings, Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 592 p.

BELIS, Annie, « Nuances dans le traité d’harmonique d’Aristoxène de Tarente », *Revue des études grecques*, tomo 95, fascículo 450-451, enero-junio 1982, p. 54-73.

- BOECIO, Anicius Manlius Severinus, *De institutione musica*, cuarto libro, Leipzig, B. G. Teubner, 1867, p. 300–349.
- CARSON, Anne (ed.), *If not, winter: Fragments of Sappho*, Nueva York, Vintage books, 2002, 397 p.
- CHAILLEY, Jacques (ed.), *Alia musica: Traité de musique du IXe siècle*, París, Centre de documentation universitaire et Société d'édition d'enseignement supérieur, 1965, 223 p.
- CHAILLEY, Jacques, « Le mythe des modes grecs », *Acta Musicologica*, Vol. 28, Fasc. 4 (1956), p. 137-163.
- CHALMERS, John H., *Divisions of the Tetrachord: A Prolegomenon to the Construction of Musical Scales*, Lebanon, Nuevo Hampshire, EEUU., Frog Peak Music, 1993, 234 p.
- CHARTIER, Yves, *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand : Les compositions et le traité de musique*. Cahiers d'Études Médiévales, Cahier spécial no 5. Saint-Laurent, Québec : Bellarmin, 1995, 505 p.
- CLARI, Robert de, *La Conquête de Constantinople*, París, Champion Classiques, 2004, 336 p.

- COLLINS, Paul, *The Stylus Phantasticus And Free Keyboard Music Of The North German Baroque*, Burlington (Vermont, USA), Ashgate Publishing, 2005, 229 p.
- COMBARIEU, Jules, *Histoire de la musique : des origines à la mort de Beethoven*, volumen 1, París, Armand Colin, 1913, 651 p.
- COMOTTI, Giovanni, “La música en la cultura griega y romana”, en Sociedad italiana de musicología, *Historia de la música: desde la antigüedad al siglo XIII* (volumen I), edición española coordinada por Andrés Ruiz Tarazona, Madrid, Club internacional del libro, 1977, 322 p.
- DEPREUX, Philippe, « Ambitions et limites des réformes culturelles à l'époque carolingienne », *Revue historique* 2002/3 (n°623), p. 721 – 753.
- DI SALVO, Bartolomeo, « Griechische Musik », en *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 351 – 354.
- EDMONDS, John Maxwell (Ed.), *Lyra Graeca*, Volume II, Londres, William Heinemann, 1924, 469 p.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (editor): *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil. Mainz, .S. Schott's Söhne, 1967, 1087 p.

Enciclopedia hispano-católica universal: Reglas de los Concilios Ecuménicos, Murcia, Editorial Mercabá, página actualizada el 02/01/2023. Consultada el 15/06/2023. https://mercaba.org/ARTICULOS/R/reglas_de_los.htm

ENGEL, Laurence (ed.), « La Renaissance carolingienne », *Les Essentiels*, París, Biblioteca Nacional de Francia, [s.f.], en línea. Consultado el 15 de enero del 2024. <https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/moyen-age/0d425ac1-723b-46c0-9bb5-e987c3725f27-periode-carolingienne-8e-9e-siecles/article/4f3619c7-6bab-4d6b-acab-41f520906708-rennaissance-carolingienne>

ENGEL, Laurence (ed.), « Religion et politique sous les Carolingiens », *Les Essentiels*, París, Biblioteca Nacional de Francia, [s.f.], en línea. Consultado el 15 de enero del 2024. <https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/moyen-age/0d425ac1-723b-46c0-9bb5-e987c3725f27-periode-carolingienne-8e-9e-siecles/article/b06ecb1b-94c9-47dc-85d6-c4a07a8561df-religion-et-politique-sous-carolingiens>

FARAH CALDERÓN, Walter, *Entre la mentira y la verdad pitagórica: el caso de Arquitas de Tarento*, “Hybris Revista de Filosofía”, Vol. 3-Nº2, 2012, p. 46-74.

“Flacci Alcuini, seu Albinus musica”, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (editor), Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 26-27.

« Fragments de l'Hagiopolite : Manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris, du XII^e ou XIII^e siècle, coté n° 360, 4°. », p. 259 – 281, en *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, traducción al francés de J. B. Chabot, Volumen 16, parte 2, París, Imprimerie Royale, 1847, 600 p.

García Bacca, Juan David, *Filosofía de la música*, Barcelona (España), Antropos, 1989, 830 p.

GARRIDO DOMENÉ, Fuensanta, *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*, editorial Cerix, 2016, 520 p.

GERBERT, Martin (editor), “Dialogus de musica”, en: *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 251-264.

GERBERT, Martin (editor), “Musica Enchiriadis”, en: *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 152 - 173.

GERBERT, Martin (editor), “Scolica enchiriadis”, en: *Scriptores ecclesiastici de música sacra potissimum*, Tomo I, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 173 – 212.

GEVAERT, François-Auguste, *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, Gante, [Belgica], A. Hoste , 1895, XXXVI-487 p.

GUYENOT, Laurent, « Le révisionnisme byzantin de Anthony Kaldellis », *A La Une, accueil, actualité, actualité_moyen_orient, culture*, Paris, Online Sas, 7 de octubre del 2023. <https://www.afrique-asie.fr/le-revisionnisme-byzantin-danthony-kaldellis/>

HERMANNUS CONTRACTUS, „Musica clarissimi viri Herimanni“, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (ed.), tomo II, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 125-149

HUCBALD, “De harmonica institutione”, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (ed.) Tomo I, St.

- Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 103-125.
- HUFFMAN, Carl, “Archytas”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford, EEUU, Editorial Board, 2020. Consultado el 18 de Agosto del 2023.
<https://plato.stanford.edu/entries/archytas/>
- « Initium », en *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 297-298.
- JOHANNES AFFLIGEMENSIS, “Musica”, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, en *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Martin Gerbert (editor), Tomo II, St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784, p. 230-265.
- KALDELLIS, Anthony, *Byzantium Unbound*, York, Reino Unido, ARC Humanities Press, 2019, 120 p.
- KALDELLIS, Anthony, *Hellenism in Byzantium : The Transformation of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge UP, 2007, 482 p.
- « Kirchentöne », en *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 455-456.

KÖLLER, Heinz, "Frankreich", *Weltgeschichte*, Tomo I, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1981, p. 321-361.

MICHELS, Ulrich, *DTV-Atlas zur Musik*, 5ta edición, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980, 282 p.

NACE, Matthew, *The Alia musica and the Carolingian Conception of Mode*, The University of Western Ontario, Supervisor: Grier, James N, The University of Western Ontario, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music, 2020, 652 p.

NEUBAUER, Eckhard, "Die acht Wege der arabischen Musiklehre und der Oktoechos", *Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12*, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science: The science of music in Islam, vol. 3, Fráncfort del Meno, Inst. for the History of Arab.-Islamic Science, 1998, p. 373-414.

PAGE, Denys, „Die elegischen Distichen in Eurípides' Andromache“, *Die griechische Elegie*, Darmstadt, Alemania, 1972, p. 393-421.

Peintre d'Hésiode, *Muse accordant deux cithares*, París, Museo del Louvre, CA 482.

PLATÓN, “La República”, libro tercero, *Obras completas*, tomo 7, Madrid, Edición de Patricio de Azcárate, 1872, p. 147-196.

Psalterium [Psautier gallican dit de Charlemagne], Ambrosius Mediolanensis (Autor del texto), ms, París, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits. Latin 13159, fecha de edición 795-800, 168 fol.

PTOLOMEO, Claudio, *Harmonics*, ms, transcripción ordenada por Thomas Gale, mediados del siglo XVII, ubicación en Cambridge, Trinity College, MS O.5.16, 140 p. Versión digitalizada consultada el 20 de noviembre del 2023. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-TRINITY-O-00005-00016/133>

RAASTED, Jørgen, *The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory*, Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin; 45, Copenhagen, Paludan in Komm, 1983, 99 p.

REDONDO, Pedro, “Claudio Ptolomeo y los modos musicales griegos”, *Myrtia revista de filología clásica*, N° 18, 2003, p. 237-260.

RUELLE, Charles Émile, *Éléments harmoniques D'aristoxène*, París, Pottier de Lalaine, 1871, digitalizada por Marc Szwajcer. Consultada el 24 de septiembre del 2023. <https://remacle.org/bloodwolf/erudits/aristoxene/table.htm>

RUELLE, Charles Émile, *Introduction harmonique de Cléonide*, París, Didot, 1884, digitalizada por Marc Szwajcer. Consultado el 24 de septiembre del 2023. https://remacle.org/bloodwolf/erudits/cleonide/harmonique.htm#_ftn1

RUNCIMAN, Steven, *Byzantine Civilisation*, Londres, E. Arnold & Co., 1933, 314 p.

SAAVEDRA, Rafael, “El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez”, *Revista música en clave*, Sociedad Venezolana de Musicología, Vol. 8 – 1, Enero-Abril (2014).

SAAVEDRA, Rafael, “El pensamiento musical en el cristianismo a partir de una propuesta de García Bacca”, *Revista Presente y Pasado*. Año 27, Enero-Junio, 2022, p. 193-203.

SAAVEDRA, Rafael, *Orígenes de los sistemas melódicos. El eslabón perdido de las escalas*. Editorial Académica Española. República de Moldavia, 2024, 101 p.

SAAVEDRA, Rafael, *Lo sacro, lo teológico y lo religioso en la música: Reflexiones a partir de un postulado de García Bacca*, Editorial Saberes Musicales, Mérida, Venezuela, 2022, 79 p.

Sociedad italiana de musicología, *Historia de la música: desde la antigüedad al siglo XIII* (volumen I), edición española coordinada por Andrés Ruiz Tarazona, Madrid, Club internacional del libro, 1977, 322 p.

SOLOMON, Jon. "Towards a History of Tonoï", *The Journal of Musicology*, 3 (1984), p. 242–251.

TORKEWITZ, Dieter, *Das älteste Dokument zur Entstehung der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Archiv für Musikwissenschaft, Tomo 44, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1999, 131 p.

WALPOLE, Arthur Sumner, *Early Latin hymns*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922, 445 p.

WELLESZ, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Oxford University Press, 1962, 461 p.

WESTPHAL, Rudolf, *Die Musik des griechischen Altertums*, Leipzig, Verlag von Veit & Comp., 1883, 354 p.



***Rafael José
SAAVEDRA VÁSQUEZ***

Doctor en música y musicología de la Universidad París, Sorbona. Master en Bellas Artes del Conservatorio P.I. Chaikovski de Moscú, Rusia. Estudió en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, Austria y en el Conservatorio de la misma ciudad. Es profesor titular de la Universidad de Los Andes en Mérida, Venezuela, en la Facultad de Arte.