



PAUL GRIFFITHS
BREVE HISTORIA DE
**LA MÚSICA
OCCIDENTAL**



Griffiths, Paul

**Breve historia de la música
occidental**

Para Anne

Agradecimientos

Penny Souster pidió este libro; Lucy Carolan lo salvó de muchos errores. Tienen mi eterno agradecimiento.

*P. G.
Manorbier, noviembre de 2005*

Capítulo 0

Prehistoria

Alguien, sentado en una cueva, perfora un hueso vacío de tuétano, se lo lleva a la boca y sopla... en una flauta. La respiración se convierte en sonido, y el tiempo, a través del sonido, adquiere una forma. Siendo sonido y adquiriendo forma el tiempo, la música empieza.

Debió de comenzar muchas veces. Casi con seguridad comenzó en Geissenklösterle, en el suroeste de Alemania, y en Divje Babe, en Eslovenia; dos lugares en los que se han encontrado fragmentos de huesos huecos con agujeros de otro modo inexplicables que datan de hace 45 000-40 000 años, cerca del tiempo en el que llegó nuestra especie. Tan pronto como llegamos aquí, con toda probabilidad, comenzamos a hacer música. Debimos de hacerlo también con otros instrumentos que ya se han desintegrado o han pasado desapercibidos, que quizá incluían flautas de caña, tambores de troncos, piedras sonoras y maracas hechas con semillas, por no mencionar el pateo con los pies, las palmadas o aplausos con las manos, y las voces.

Mil generaciones más tarde (hace 17 000-11 000 años), otras flautas rotas de hueso representan la música de la cultura magdaleniense, un pueblo de pintores rupestres del sur de Francia y España, cuyos contemporáneos en la costa mediterránea oriental producían *bullroarers*^[1]

(instrumentos que producían sonido al girar en una cuerda) y sonajas. Se conservan flautas enteras hechas con huesos

de alas de grulla procedentes del poblado neolítico de Jiahu en la región central de China, que datan de hace 9000-8000 años; una de ellas está en tan buen estado que aún se puede tocar en ella, y que sugiere que su fabricante sabía cómo colocar los agujeros para producir una escala de seis notas a la octava, aunque más allá de eso no podemos saber qué tipo de música salió una vez de esas flautas.

Sin embargo, podemos escuchar la arqueología en nuestros propios cuerpos, ya que somos fósiles vivientes de los músicos de la Edad de Piedra, con los mismos pulmones, corazones, miembros y ritmos. El acto de cantar o tocar la flauta requeriría pausas periódicas para respirar, de lo que se sugiere que las frases no han de durar más de unos diez segundos.

El pulso —especialmente si la música se acompañaba de movimientos, como ocurre con frecuencia en algunas culturas modernas— probablemente se acompañaría en pares de latidos a un ritmo de un par por segundo (que se corresponde con el movimiento izquierda-derecha del paso al caminar) o dos (el de una carrera o una danza enérgica). Las velocidades rápidas, de una hasta tres iteraciones por segundo, se acercarían a los límites de un instrumento sencillo, y sugieren el latido del corazón al excitarse... la excitación de la caza, el combate o el sexo, todos ellos temas musicales perdurables. Para tocar una flauta, un músico debió tomar en consideración cómo acabar, y por tanto debió enfrentarse a la cuestión de cómo encontrar una nota conclusiva apropiada, es decir, la armonía, y de realizar la transición a un nuevo silencio, es decir, la conclusión y la extinción. Estos son también asuntos —formales, estructurales, expresivos, existenciales— que han ido ligados permanentemente a la música.

Existe también una constancia en la psicología de la audición. La percepción del sonido se produce mediante la variación de la presión del aire sobre el oído. Si la variación es irregular, oímos ruido: el cierre de una puerta de coche, el crujido al arrugar un trozo de papel. Pero si las variaciones de presión llegan al oído como variaciones regulares, el efecto es un sonido con una afinación determinada, más aguda o más grave dependiendo de la frecuencia de vibración: una nota. Las notas más graves (de tambores grandes, por ejemplo) corresponden a frecuencias de unos treinta ciclos de vibración por segundo, las más agudas (pitidos o silbidos) llegan a algunos millares, y el rango de la voz humana está en unos centenares. La música se compone de combinaciones de notas. Todos los indicios, provengan de pruebas de laboratorio o de culturas musicales a lo largo y ancho del globo, muestran que el cerebro es especialmente sensible a las combinaciones de notas cuyas frecuencias se encuentran en proporciones simples, siendo la más sencilla la de 2:1, que corresponde a la octava.

Las mismas pruebas indican que las combinaciones de dos notas resultan menos agradables al oído si el intervalo entre ellas es menor de un sexto de octava. De este modo, la flauta de Jiahu representa, ya desde el comienzo, constantes universales de la música humana.

Por supuesto, estos puntos fijos de la biología humana no han evitado que se produjeran abundantes cambios. Las culturas a lo largo de la historia y en todo el mundo se han distinguido no sólo por cómo suena la música, sino por su propósito. Incluso la definición de música ha cambiado. El término, con equivalentes en la mayor parte de lenguas europeas, deriva del nombre genérico de las musas de la antigua Grecia, y originalmente abarcaba el rango completo de artes poéticas y representativas bajo su tutela.

De la misma manera, en muchas otras culturas no existe una palabra para el arte del sonido desligado de la danza, el ritual o el teatro. Sin embargo, tampoco existe una cultura humana que no haya logrado desarrollar lo que en términos occidentales modernos reconoceríamos como música: los cantos del monte africano y de la catedral europea, los sonidos de las cuerdas tañidas en un sitar indio o en una guitarra eléctrica, el soplo afinado de las flautas de pan de los Andes, las flautas de orquesta o, efectivamente, los huesos de Jiahu. He aquí un arco iris de variedad, pero con una uniformidad que proviene de nuestro propio ser físico.

La música, tan íntimamente ligada a la percepción, ilumina la mente. La música, que es de naturaleza material, toca lo inmaterial, en el discurrir del pensamiento y del sentimiento, en la divinidad y en la muerte. La música, como sonido, puede representar el mundo de lo auditivo: el murmullo del viento, los silbidos repetidos de las olas en calma, las llamadas de las aves. La música, como voz idealizada (incluso en el rango casi sobrehumano de las flautas de Jiahu), puede cantar o suspirar, reír o llorar. La música, como ritmo, puede seguir el paso de nuestro interés contemplativo o de nuestra actividad frenética. La música, en su curso por el tiempo, puede asemejarse a nuestras vidas.

Parte I

Tiempo completo

La música, que está hecha de tiempo, puede viajar a través de él. La interpretación, por ejemplo, de una sinfonía de Beethoven traerá al presente una estructura de tiempo de hace doscientos años, de modo que podamos experimentarla hoy. Y debido a que no podemos ver o tocar la música, sino sólo oírla, ésta nos alcanza desde su pasado con una inmediatez inusitada. Las cosas que podemos ver o tocar se encuentran necesariamente fuera de nosotros mismos: la música, sin embargo, parece ocurrir en el interior de nuestras cabezas, imponiéndose directamente sobre nuestras mentes y nuestros sentimientos. Está ahí mismo, con nosotros, y sin embargo está también simultáneamente en el pasado en el que se creó. Puede, por tanto, llevarnos hacia su pasado, darnos la sensación de estar en una época distinta, experimentando el tiempo tal como era entonces. O puede hablarnos de continuidades a través del tiempo, de constantes en el pensamiento o el sentimiento.

Para que todo esto ocurra necesitamos heredar no sólo los instrumentos de la música, sino también sus instrucciones, que pueden venir a nosotros oralmente, a través de generaciones de transmisión directa, o de otro modo en forma escrita, como notación musical. Toda cultura musical depende de la transmisión de información de generación en generación, sin duda con cambios; es así como se conforman las tradiciones. Lo que diferencia a la tradición musical

de Occidente es su gran dependencia de la notación, lo cual tiene varias consecuencias importantes.

En primer lugar, la notación abre una distinción entre compositores (que crean música que perdura) e intérpretes (que recrean la música para el momento). Esta distinción existe en algunas otras culturas, como en la china tradicional, pero no existe un equivalente en ninguna otra del concepto occidental de obra musical, como una sinfonía de Beethoven, que está descrita en detalle, que puede así dar lugar a interpretaciones de la misma que serán reconocibles instantáneamente como versiones de una misma cosa, y que puede utilizarse en discusiones sobre el estilo de su compositor, sobre la orquesta o, de hecho, sobre la historia de la música. En música, como en la mayoría de las cosas, no existen certezas estables, y esa idea de la obra como objeto inmutable necesita ser modificada, teniendo en consideración el modo en que el significado de la notación puede quedar alterado en el curso del tiempo o puede incluso perderse, o el por qué la diferencia entre interpretaciones parece ser más importante que la uniformidad entre ellas. No obstante, la música clásica occidental viene definida en gran medida por sus compositores y sus obras. Estos la han dotado no sólo de una tradición, cambiante en el tiempo como un paisaje en erosión, sino de una historia: la posibilidad, mediante la notación, de contemplar partes de ese paisaje en estadios anteriores, aunque de manera imperfecta.

Debemos admitir también en qué medida cambia también la propia historia. Por ejemplo, hace cien años la historia de la música comenzó, a efectos prácticos, con Johann Sebastian Bach (1685-1750), el compositor más antiguo cuya música se ha interpretado con alguna regularidad. En nuestros días, al ofrecer el disco compacto la posibilidad de escuchar repetidamente casi cualquier cosa, disponemos gene-

ralmente de composiciones de varios siglos antes de Bach, y la música posee una historia mucho más larga. La historia es también más amplia en la medida en que el repertorio grabado incluye una cantidad mucho mayor de música de cualquier época determinada: virtualmente toda la producción de Bach, por ejemplo, en vez de la ínfima fracción por la que fue una vez conocido, y las obras de docenas de contemporáneos suyos. La existencia de grabaciones ha engrosado mucho la historia reciente de la música, ya que no sólo podemos interpretar música que fue escrita en, por ejemplo, los años treinta del siglo XX, sino que podemos escuchar música que fue grabada entonces: fuera música del momento (Stravinski, Cole Porter) o anterior (Beethoven dirigido por Wilhelm Furtwängler o Arturo Toscanini). Una grabación puede presentarnos de este modo tres tiempos a la vez: el ahora en que la oímos, el entonces en que fue ejecutada y el entonces más lejano en que fue compuesta.

Antes de la grabación y antes de la notación, existía sólo el ahora. La música no podía fijarse. Era como el bosque y el mar, siempre renovándose y siendo siempre el mismo. Podía durar sólo lo que durara la memoria, ya que la memoria era el único modo de aferrarse al tiempo pasado.

Para aquellos familiarizados con la memoria, y dependientes únicamente de ella, el pasado no es extraño: está presente, en la mente. El tiempo es completo. Sus dimensiones están todas en la observación natural: los ciclos del día y del año, el envejecimiento de las personas, los animales, las plantas y las cosas, el fluir del agua o la extinción de las velas.

La música para esas personas —la música de la mayoría de tradiciones que conocemos, incluyendo en Europa occidental el canto en que se decían los oficios eclesiásticos— está hecha a medida de la memoria y se mueve sin prisa a tra-

vés de su medio de tiempo. No va a ninguna parte. Está ahí.

Capítulo 1

De los babilonios a los francos

La notación fue inventada en varias culturas antiguas —babilónica, griega, india, china— pero sólo con fines muy ocasionales (en obras teóricas, o más raramente para anotar una melodía), y solamente tras un gran cambio en la estructura social. Las nuevas civilizaciones urbanas del cuarto y del tercer milenio a. C. introdujeron nuevos instrumentos, especialmente instrumentos de cuerda tañida: arpas, liras y laúdes primero en Mesopotamia, después en el Mediterráneo oriental y el norte de África, y cítaras en China. Con éstos llegó la elite musical, la música de los templos y las cortes, representada por descubrimientos tan espectaculares como la lira de un metro de longitud y cubierta de oro hallada en una tumba real de aproximadamente el 2500 a. C. en Ur. Aunque los tejedores y albañiles sumerios debieron de cantar, la música más preciada (como sugiere el oro) era la producida por una nueva profesión —el músico— cuyo reconocimiento se vio incrementado con la acumulación de conocimientos sobre afinación, intervalos y práctica instrumental. Vinieron después los compositores, entre los cuales el más antiguo conocido, en torno a dos siglos antes de la gran lira, fue Enheduanna, suma sacerdotisa del dios lunar en Ur.

Al afinar y tocar sus nuevos instrumentos, los mesopotámicos y los chinos descubrieron la relación entre la longitud de la cuerda y la nota producida al pulsarla; una relación que se mantiene porque la longitud de una cuerda determina su frecuencia de vibración (todos los demás paráme-

tros son iguales), siendo cuanto más corta, más rápida. Si se detiene una cuerda a mitad de su longitud, vibrará dos veces más rápido y producirá una nota una octava más aguda, y así sucesivamente. Esto proporcionó a los músicos un modo de prescribir notas y, por tanto, escalas, de las cuales se dan algunos ejemplos en una tablilla mesopotámica de alrededor del 1800 a. C.: escalas de siete notas que mucho más tarde se adoptaron en Grecia.

Otra tablilla, de la antigua ciudad de Ugarit (la moderna Ras Shamra, en Siria, cerca de la costa mediterránea) y unos cuatro siglos más reciente, está inscrita con la música expresada mediante notación más antigua que se ha descubierto hasta hoy: un himno a la diosa lunar. Sin embargo, al ser esta notación rudimentaria y haberse perdido toda tradición interpretativa hace siglos, esta partitura prototípica puede ofrecer tan sólo un débil eco. Otros ecos, de más o menos el mismo periodo, provienen de unas trompetas de bronce y plata halladas en la tumba del faraón niño Tutankamón (ca. 1325 a. C.), de la alabanza a la música contenida en los himnos más antiguos de la India, y de las campanas de la China de la dinastía Shang.

En el milenio siguiente, conforme los instrumentos y la teoría fueron desarrollándose conjuntamente, los filósofos trataron de guiarlos. Confucio (551-479 a. C.) distinguía la música saludable de la no saludable, la primera productora de armonía dentro del individuo y orden dentro del Estado. Sus apreciaciones fueron secundadas por Platón (ca. 429-347 a. C.), uno de los griegos más antiguos en escribir sobre la música; Aristoxeno, dos generaciones más joven, se preocupó de la teoría de los intervalos, las escalas y la composición melódica. En Grecia se comenzaba a escribir melodías mediante notación en este periodo, con letras para representar notas, aunque no se conserva nada anterior al tercer siglo a. C., y nada completo anterior a dos himnos

inscritos en Delfos a finales del siglo segundo a. C. La notación melódica estaba desarrollándose simultáneamente en China, aunque, de nuevo, poco ha llegado hasta nosotros.

Algunos documentos escritos muestran que el canto de salmos estaba bien establecido en tierras cristianas para el siglo cuarto d. C. Un testigo, san Juan Crisóstomo (ca. 345-407), siguió a Platón en la distinción entre música buena y música dañina: «Para evitar que demonios que introducen cantos lascivos dominaran sobre todas las cosas, Dios estableció los salmos, para que proporcionaran placer y provecho». Otros teólogos de la época, como san Jerónimo (ca. 340-420), encontraron respaldo bíblico a la doctrina de Platón en la historia de David apaciguando a Saúl con su lira, mientras que el filósofo romano Boecio (ca. 480—ca. 524) coincidía con Platón no sólo en sus afirmaciones sobre el poder de la música —«Nada es más característico de la naturaleza humana que ser apaciguado por los dulces modos y perturbado por sus opuestos»—, sino también en su esencia, escribiendo que «el alma del universo está unida por la concordancia musical» y describiendo tres niveles de música: aquella de los cuerpos celestes en rotación (la música de las esferas, que según teóricos posteriores no podemos oír porque está siempre ahí), aquella del ser humano (la concordancia entre el cuerpo y el alma) y aquella de los instrumentos. Estas ideas, y un relato minucioso de la teoría musical griega, hicieron del tratado *De institutione musica* (Principios de música) de Boecio la principal autoridad para los músicos medievales.

Para esta época, a través de Eurasia, de Francia a Japón, la gente iba encontrando mejores maneras de escribir la música. De nuevo la región en torno a Mesopotamia iba en cabeza: los cristianos de allí escribieron signos sobre los textos bíblicos para mostrar cómo debían ser cantados. Estos signos no pueden ya interpretarse, pero en su época se ex-