

Índice

Introducción	2
1. La música en la Grecia clásica	2
1.1. Los instrumentos y sus usos	2
1.2. El pensamiento musical griego	4
1.3. Teoría musical	6
1.4. Notación y textos musicales	9
1.4.1. Audición nº 1: Coro de Orestes (cromático)	9
1.4.2. Audición nº 2: Coro de Orestes (enarmónico)	9
1.4.3. Audición nº 3: Epitafio de Seikilos	10
2. La música en la antigua Roma	11
Conclusiones	12

Introducción

La cultura occidental tiene muchos vínculos con las antiguas Grecia y Roma. Sus ideales de belleza y arte tuvieron allí su origen, basando su filosofía en la de Platón y Aristóteles.

Esto se ha dado también en la música, aunque no de la misma manera que en las demás artes. Los escritores medievales, por ejemplo, podían estudiar e incluso imitar los modelos de la Antigüedad, cosa que no ocurría con la música, ya que en el Medievo no se poseía ni un solo ejemplo de música griega o romana. Todavía hoy día no tenemos mucha música, **sólo se han recuperado unas 45 piezas o fragmentos de música griega antigua.**

La antigua Grecia, pues, es la civilización más temprana que nos ofrece suficientes testimonios para elaborar una visión completa de su cultura musical, aunque aún existen numerosas lagunas de conocimiento. Empezaremos con los instrumentos que utilizaron, pasaremos después a los escritos sobre las facetas y efectos de la música, continuaremos con los escritos teóricos y concluiremos con la música misma y su pervivencia hoy día. Además, trataremos en otro apartado la música en la antigua Roma.

1. La música en la Grecia clásica

Cuando se hace referencia a la Antigua Grecia se entiende el periodo de la historia que abarca desde la Edad oscura de Grecia (1200 a. C.) hasta el 146 a. C., año de la conquista romana de Grecia tras la batalla de Corinto. Sin embargo no existe ningún escrito y muy pocas reliquias arqueológicas de la denominada Edad Oscura, por lo que muchos historiadores consideran que son los primeros Juegos Olímpicos antiguos los que marcan el inicio de la Antigüedad que se extendería hasta la conquista romana en el siglo I a. C. Así, podemos hablar en la historia de la Antigua Grecia de los siguientes periodos:

- **La época arcaica (750 a. C.--500 a. C.)** comienza con la primera Olimpiada y el final lo marca la Revuelta de Jonia, cuando los griegos de la costa de Asia Menor pidieron la ayuda de las ciudades de Grecia continental para frenar la expansión del Imperio persa, lo que desembocó en las Guerras médicas.
- **El periodo clásico (500 a. C.--323 a. C.)** es el comprendido entre la Revuelta de Jonia y el reinado de Alejandro Magno. Se trata de una época en la que el poder de las polis griegas y las manifestaciones culturales que se desarrollaron en ellas alcanzaron su apogeo.
- **El periodo helenístico (323 a. C.--146 a. C.)** es cuando la cultura y el poder se expandió en el Oriente Próximo y el Oriente Medio. Este periodo comienza con la muerte de Alejandro Magno y termina con la conquista romana tras la batalla de Corinto.

1.1. Los instrumentos y sus usos

Sabemos acerca de los instrumentos griegos gracias a escritos, a los restos arqueológicos y a cientos de imágenes en vasijas. Los instrumentos más importantes fueron el *aulos* (pl. *auloi*), la *lira* y la *cítara* (*kithara*). Los griegos usaron también arpas, otros instrumentos de cuerda punteada, flautas de Pan, cornos, una primitiva forma de órgano y una variedad de instrumentos de percusión tales como tambores, platillos y sonajeros.

El aulos

El *aulos* consistía en una especie de oboe que se solía tocar por pares. Cada tubo tenía agujeros para los dedos y una boquilla provista de una lengüeta. El tono podía variarse mediante la posición de la lengüeta en la boca, la presión del aire y la digitación.

Pero las modernas reconstrucciones basadas en los *auloi* que han pervivido pueden emitir también octavas, quintas y cuartas paralelas, o un bordón o voz separada en una flauta frente a una melodía en la otra, de manera que este método de ejecución no puede descartarse.

La lira

Por regla general, las liras tenían siete cuerdas y eran rasgueadas con un plectro o con una púa. Las más características utilizaban como caja de resonancia un caparazón de tortuga sobre el que se extendían las cuerdas, hechas de tripa de buey. El ejecutante apoyaba la lira en la cadera y la sujetaba a la muñeca izquierda mediante una correa. La mano derecha rasgueaba con el plectro mientras que los dedos de la mano izquierda tocaban las cuerdas, quizá para crear armonías o para apagar o silenciar el sonido de algunas cuerdas.

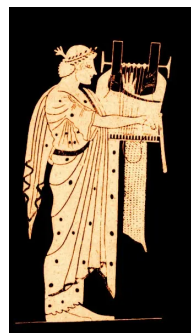
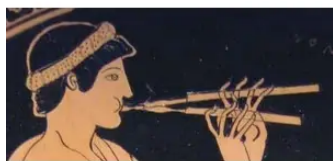
Aprender a ejecutar la lira era parte esencial de la educación en Atenas. Tanto el hombre como la mujer la tocaban y la usaban para acompañar la danza, el canto o la recitación de poesía épica; también se tocaba en las bodas o como entretenimiento.

La cítara

La *cítara* era una lira grande, utilizada en particular en procesiones, ceremonias sagradas y en el teatro, siendo tocada normalmente mientras el músico estaba de pie. Las imágenes de la Grecia antigua rara vez muestran a los intérpretes leyendo un pergamino o una tablilla mientras tocan. A partir de ellos y de los documentos escritos se deduce claramente que los griegos, a pesar de poseer una notación bien desarrollada antes del siglo IV a. C., aprendían la música sobre todo de oído; tocaban y cantaban de memoria o improvisaban usando fórmulas y convenciones.

Los concursos musicales

Después del siglo V a. C., los concursos entre intérpretes de cítara y *aulos*, así como los festivales de música vocal e instrumental, se hicieron cada vez más populares. Cuando los artistas famosos hacían su aparición, miles de personas se congregaban para escucharlos. Algunos intérpretes hicieron grandes fortunas mediante giras de conciertos o retribuciones de ricos mecenas. Entre los músicos aclamados en los recitales, se encontraba cierto número de mujeres, que estaban excluidas de los concursos. La mayor parte de los intérpretes profesionales, no obstante, eran de un estatus inferior, a menudo esclavos o sirvientes.



1.2. El pensamiento musical griego

Gracias a los testimonios escritos, conocemos muchos detalles acerca del pensamiento griego sobre la música. Los más influyentes en torno a los usos y efectos de la música aparecen en pasajes de obras de Platón (ca. 429--347 a. C.) como *La República* y el *Timeo*, y de Aristóteles (384--322 a. C.) como su *Política*. La teoría griega de la música evolucionó continuamente desde la época de su fundador, Pitágoras (muerto ca. 500 a. C.), hasta Arístides Quintiliano (siglo IV d. C.), el último escritor importante. Durante casi un milenio, los escritores expresaron diferentes puntos de vista y el significado de numerosos términos se fue transformando. A continuación señalaremos los rasgos más característicos de la música y los más importantes para la posterior historia de la música de Occidente.

Significado del término «música» en la Antigüedad

En la mitología griega, los inventores de la música y sus primeros practicantes fueron dioses y semidioses tales como Apolo, Hermes, Anfión y Orfeo. La palabra *música* (en griego *mousiké*) deriva de una palabra asociada a las Musas y originalmente designaba cualquiera de las artes asociadas a ellas. Para los griegos, la música era tanto un arte destinado al disfrute como una ciencia estrechamente relacionada con la aritmética y la astronomía. Su presencia era constante en todos los ámbitos: el trabajo, la vida militar, la escuela y la recreación en las ceremonias religiosas, la poesía y el teatro.

La música como arte de la interpretación se llamaba *melos*, término del que procede la palabra *melodía*. Al principio era monofónica, consistiendo en una única línea melódica, aunque los instrumentos adornaban a menudo la melodía mientras un solista o un coro cantaban una versión sin adornos, dando así lugar a la heterofonía.

Para los griegos, música y poesía eran casi sinónimos. En *La República*, Platón definía el *melos* como una mezcla de texto, ritmo y armonía (significando aquí las relaciones entre los tonos). En su *Poética*, Aristóteles enumeró los elementos de la poesía en melodía, ritmo y lenguaje, y observó que no existía ningún nombre para referirse a un discurso elaborado, ya fuera en prosa o en verso, que no incluyera la música.

Pitágoras y el descubrimiento de los intervalos

Pitágoras (570--475 a. C.) y su escuela mantenían que el universo estaba gobernado por leyes matemáticas y que el número formaba parte de la esencia de las cosas. Así, cuando se habla del origen de la relación entre música y matemáticas es habitual recurrir a la figura del filósofo nacido en la isla griega de Samos.

Se atribuye a Pitágoras el descubrimiento de los intervalos musicales acontecido según una leyenda que cuenta que, al pasar Pitágoras por una herrería, fue atraído por los sonidos que emitían los martillazos que daban cuatro esclavos que trabajaban un trozo de metal al golpear sobre el yunque. Tres de ellos producían sonidos consonantes, mientras que el cuarto producía una disonancia.

Creyendo el sabio que el sonido dependía de la fuerza con que golpeaba el yunque cada uno de los herreros, pidió que se intercambiaban los martillos, pero el resultado fue que el mismo martillo seguía produciendo el sonido disonante sin importar quién fuera el herrero que lo usara. Pitágoras concluyó que la sonoridad no dependía de la fuerza de los esclavos, sino de las características de cada martillo. Al llegar a su casa realizó la primera experiencia de laboratorio que registra la historia, pesó los martillos, ató sus pesos a cuerdas de igual longitud hasta que emitieran las mismas notas que daban los martillos.

Para confirmar las relaciones numéricas entre longitudes de cuerdas sometidas a tensiones iguales y la nota emitida al vibrar construyó un instrumento musical llamado *monocordio*, que constaba en una cuerda sonora, una caja de resonancia y una regla graduada que permitía determinar las relaciones numéricas de los diferentes segmentos de la cuerda que sonaba y la nota emitida.

De esta forma concluyó que si se dispone de una cuerda de longitud L a la que mantenemos con una tensión constante y hacerla vibrar emite una nota C . Cuando hacemos vibrar su mitad (1:2) emite la misma nota una octava más aguda. Dividiendo la cuerda en tres partes y haciendo sonar dos de estas (2:3) se emite la quinta de C . Si dividimos L en cuatro partes iguales y hacemos sonar tres de ellas (3:4) el intervalo que emite sería la cuarta.

Los intervalos de octava, quinta y cuarta, obtenidos de las primeras proporciones establecidas, se presentaron para el oído de los oyentes durante muchos siglos como los sonidos agradables (consonantes) que determinarán la configuración y desarrollo del estilo musical.

La música de las esferas

El descubrimiento de las relaciones numéricas entre las notas musicales consonantes llevó a pensar que estas proporciones que regían la armonía musical serían afines con las relaciones numéricas que se encontraban en el universo armonioso.

Los pitagóricos atribuyeron a los intervalos planetarios propiedades análogas a los intervalos musicales y concluyeron que el universo debía emitir una música, quizá no audible, pero tan armoniosa como la música sonora, a la que denominaron *música de las esferas*.

Así, los escritores griegos percibieron la música como un reflejo del orden del universo y serán muchos los pensadores posteriores que abordarán esta teoría. Por ejemplo, Ptolomeo (fl. 127--148 d.C.), eminente astrónomo de la Antigüedad, pensaba que ciertos planetas, las distancias entre sí y sus movimientos se correspondían con notas, intervalos y escalas del fenómeno sonoro.

Música y ethos

Ethos es una palabra griega que significa «costumbre y conducta», y a partir de ahí se entiende que el «carácter y la personalidad» forman parte de nuestro ethos. Actualmente se define el término como «conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad».

Los escritores griegos pensaban que la música podía afectar al *ethos*, al carácter ético de uno o al modo de ser y de comportarse. A la tesis primigenia de que la música influenciaba el carácter humano, se fue elaborando una lista de qué clase de influencia realmente tenía, haciendo una división de la música dependiendo de si los efectos eran negativos o positivos. Porque sí, terminaron por creer que había tipos de música que tenían un efecto moral positivo y otra clase de música, sin embargo, tenía unos efectos completamente negativos.

Hay que tener en cuenta que la «tonalidad musical» variaba dependiendo de la región o pueblo. Así, la Jónica era mucho más suave que la Dórica, muy austera. Diversidad relativamente pobre que se amplió con la música proveniente de oriente, tanto la Frigia como la Lidia. Pero aquí no residían todas las diferencias. También en el tipo de instrumento preponderante en unas y otras. Concretamente, la cítara en la dórica y el *aulos* en la frigia.

Esta teoría del *ethos* será abordada por pensadores posteriores. Así, en la doctrina de la imitación (*mímesis*) esbozada en su *Política*, Aristóteles describía cómo la música afectaba a la conducta: la música que imitaba un cierto *ethos* suscitaba ese mismo *ethos* en el oyente. Como la música podía imitar y, de ese modo, afectar directamente al carácter y a la conducta, ésta tenía que tener un puesto importante en la educación.

Así, tanto Platón como Aristóteles abogaron por que la educación hiciera hincapié en la gimnasia como disciplina del cuerpo y en la música como disciplina de la mente. En *La República*, Platón insistió en que ambos debían estar equilibrados, ya que demasiada música lo convertía a uno en débil e irritable, mientras que demasiada gimnasia volvía a la persona incivilizada, violenta e ignorante. Además, sólo cierta música era conveniente ya que la escucha habitual de una música que suscitase estados de ánimo innobles podía deformar el carácter de una persona. En *La República* y en *Las leyes*, Platón aseguraba que las convenciones musicales no debían cambiarse puesto que la ausencia de ley en el arte y en la educación conducía al libertinaje en las costumbres y a la anarquía social. Ideas similares han sido esgrimidas por los guardianes de la moralidad en los veinticuatro siglos siguientes. En los siglos XX y XXI, por ejemplo, géneros como el ragtime, el jazz, el rock, el punk o el rap han sido condenados por estas razones.

Aristóteles fue en su *Política* menos restrictivo que Platón. Sostuvo que la música podía utilizarse para el placer y para la educación y que podía servir para la catarsis, esto es, que las emociones negativas como la compasión y el terror podían ser purgadas del alma al ser inducidas por la música y el drama. En cualquier caso, su opinión era que los hijos de los ciudadanos libres no debían buscar su formación profesional como intérpretes de instrumentos musicales ni aspirar a convertirse en virtuosos de los mismos, puesto que consideraba vulgar y de baja categoría la ejecución musical con el único fin de agradar a los demás en vez de para perfeccionarse uno mismo.

1.3. Teoría musical

No han sobrevivido escritos de Pitágoras y los de sus seguidores existen sólo en fragmentos citados por otros autores. Los escritos teóricos más tempranos de que disponemos son los *Elementos armónicos* y los *Elementos rítmicos* (ca. 330 a.C.) de Aristoxeno, un discípulo de Aristóteles. Escritores posteriores de importancia son Cleónides (ca. siglo II o III d.C.), Ptolomeo y Arístides Quintiliano. Estos teóricos definieron algunos conceptos aún vigentes hoy en día, así como otros específicos de la música griega antigua. Sus escritos demuestran cuánto valoraban los griegos el pensamiento abstracto, la lógica y la definición y clasificación sistemática que han influido en los escritos posteriores

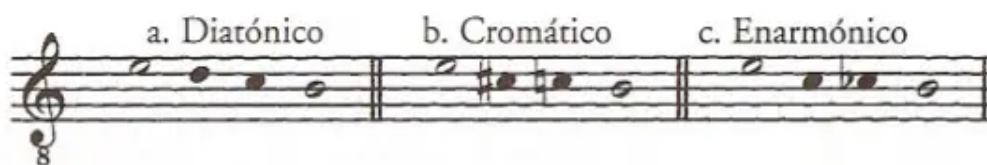
EJEMPLO 1.1 *Tetracordos*

Figura 1: Los tres genera de tetracordos

concernientes a la música.

El ritmo

De los *Elementos rítmicos* de Aristoxeno sólo ha sobrevivido una parte, pero ésta basta para mostrarnos que el ritmo musical estaba estrechamente vinculado al ritmo poético, definiendo las duraciones como múltiplos de una unidad básica de tiempo.

La armonía

En los *Elementos armónicos*, Aristoxeno distingue entre el movimiento continuo de la voz, que sube y baja como en el discurso, y el movimiento diastemático (o interválico), en el que la voz se mueve entre tonos fijos separados por intervalos discretos. Una melodía consiste en una serie de notas, cada una de una altura particular; un intervalo está formado por dos notas de diferente altura, y una escala es una serie de tres o más alturas o tonos diferentes en orden ascendente o descendente. Estas definiciones aparentemente simples establecieron una base firme para la música griega y para toda la teoría de la música posterior.

Tetracordos y genera

Algo único en el sistema griego fueron los conceptos de tetracordo y de género (*genus*, pl. *genera*). Un tetracordo (literalmente, «cuatro cuerdas») constaba de cuatro notas que abarcaban una cuarta justa. Existían tres *genera* (clases) de tetracordos: **diatónico**, **cromático** y **enarmónico**.

Las notas en los extremos del tetracordo se consideraban de altura fija, mientras que las dos notas intermedias podían desplazarse para formar distintos intervalos dentro del tetracordo y crear así diferentes genera. El tetracordo diatónico incluía dos tonos enteros y un semitono. En el cromático, el intervalo superior era un semiditono (equivalente a una tercera menor) y los otros dos eran semitonos. En el enarmónico, el intervalo superior era un ditono (equivalente a una tercera mayor) y los intervalos inferiores eran aproximadamente cuartos de tono. Puesto que la mayor parte de las melodías excedían el ámbito de una cuarta, los teóricos combinaban los tetracordos para cubrir ámbitos mayores. Dos tetracordos sucesivos eran conjuntos si compartían una nota, o disjuntos si estaban separados por un tono entero.

Las especies de consonancias

Cleónides puso de manifiesto que, en el género diatónico, las tres principales consonancias de cuartas, quintas y octavas justas estaban subdivididas en tonos (T) y semitonos (S) según un número li-

EJEMPLO 1.3 *Especies de consonancias según Cleónides*

a. Especies de cuarta



Figura 2: Especies de cuarta

b. Especies de quinta

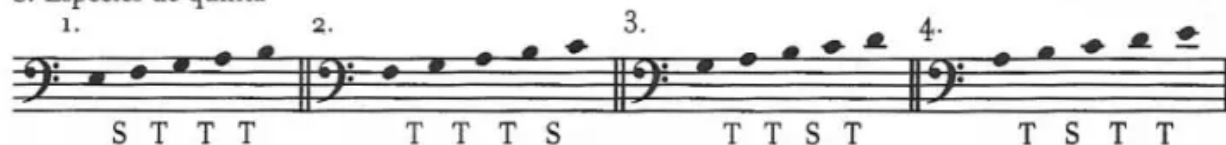


Figura 3: Especies de quinta

mitado de modos, que él llamó *especies*. Cleónides identificó tres especies de cuarta (ascendentes): la primera S-T-T (como en Si-do-re-mi), la segunda T-T-S (como en do-re-mi-fa), la tercera T-S-T (como en re-mi-fa-sol). Sólo eran posibles estas tres disposiciones de dos tonos y un semitono. Había también cuatro especies de quinta, con la disposición de tres tonos y un semitono, como desde las notas mi (S-T-T-T), fa (T-T-T-S), sol (T-T-S-T) y la (T-S-T-T).

Las especies de octava

Las siete especies de octava eran combinaciones de las especies de cuarta y quinta, una división de la octava que adquirió importancia en la teoría medieval y renacentista. La primera especie de octava, representada por el ámbito de Si a si fue llamada **mixolidia**, y era seguida por la **lidia** (do-do'), **frigia** (re-re'), **dórica** (mi-mi'), **hipolidia** (fa-fa'), **hipofrigia** (sol-sol') e **hipodórica** (la-la').

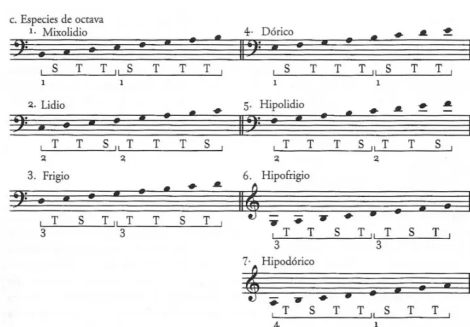


Figura 4: Especies de octava

1.4. Notación y textos musicales

Como decíamos antes, han sobrevivido unas 45 piezas o fragmentos de música griega antigua, los cuales abarcan desde el siglo V a. C. hasta el siglo IV d. C. La mayor parte proceden de los períodos tardíos; fueron compuestos sobre textos griegos cuando Grecia había sido ya dominada por Roma y no fueron recuperados hasta el siglo XX. Todos emplean una notación musical alfabética en la cual letras y otros signos se colocan por encima del texto para indicar las notas que deben ser interpretadas vocal o instrumentalmente y, sobre estos signos, hay unas marcas que indican cuándo la unidad rítmica básica tenía que ser doblada o triplicada.

Los ejemplos más antiguos son dos coros pertenecientes a tragedias de Eurípides (ca. 485--406 a. C.), con música probablemente del propio Eurípides.

1.4.1 Audición nº 1: Coro de Orestes (cromático)

Un pequeño fragmento de papiro que data del s. III a. C. contiene siete líneas de un coro de *Orestes* realizado por el gran dramaturgo griego Eurípides, con anotaciones musicales sobre las palabras. La tragedia ha sido fechada el 408 a. C. Parece probable que la música fuera compuesta por el mismo Eurípides, a quien se le reconocían habilidades musicales, pero no podemos estar seguros de ello.

En una tragedia griega, el coro jugaba un papel importante, asistiendo y comentado los eventos del drama. Esta canción es un *stasimon*, una oda que canta el coro mientras permanecen de pie en su lugar en la *orchestra*, un espacio semicircular entre el escenario y los bancos de los espectadores. En este *stasimon*, las mujeres de Argos imploran a los dioses que tengan piedad de Orestes, quien ha asesinado a su madre Clytemnestra seis días antes de la acción que tiene lugar en la obra. Él ha conspirado con su hermana Electra para castigar a su madre por la infidelidad a su padre, Agamenón. El coro suplica que Orestes sea liberado de la locura que le ha asaltado desde el asesinato.

El texto es en la música de la Antigüedad griega un elemento esencial al que la música queda supeditada. Así, el ritmo musical queda determinado por el ritmo poético, en este caso un ritmo docmiano, que era a menudo usado en la tragedia griega para pasajes de agitación intensa y dolor. La melodía vocal se mueve en el ámbito de sol a sol', combinando tetracordos diatónicos con tetracordo cromático. Esta combinación ejemplifica la tendencia de Eurípides por el cromatismo y su preferencia por la complejidad. El cromatismo combinado con el ritmo docmiano se usan para aportar angustia al momento del drama.

La pieza tiene una textura monódica, que consta de una sola línea melódica, que es interpretada en la versión facilitada por el coro. A este le acompañan diversos instrumentos de percusión.

1.4.2 Audición nº 2: Coro de Orestes (enarmónico)

Podemos escuchar una interpretación diferente de la fuente documental en esta audición ya que es posible leer la notación como si indicara un género enarmónico (que hace uso de cuartos de tono) en lugar de cromático. La transcripción y una de las audiciones interpreta los intervalos pequeños como cromáticos; la otra interpretación los elabora como enarmónicos (las notas que aparecen como Si b son descendidas un cuarto de tono, y Si desciende a Si b), produciendo un efecto bastante diferente. La versión enarmónica del Coro de Orestes es interpretada por una cantante femenina (un solista que pertenece al coro) es acompañada por un aulos (el instrumento griego de viento con doble lengüeta) tocando al unísono con la voz pero también manteniendo notas bordón. Los Auloi eran usados para acompañar la tragedia griega, pero su función precisa no está clara.

Las piezas posteriores están más completas e incluyen dos himnos delficos a Apolo, el segundo de 128--127 a. C.; un verso corto o epigrama de Seikilos, inscrito en el epitafio sobre una lápida de aproximadamente el siglo I d.C.; y cuatro himnos de Mesomedes de Creta del siglo II d. C.

1.4.3 Audición nº 3: Epitafio de Seikilos

El Epitafio de Seikilos es una breve canción inscrita en una tumba que data del s. I a. C. Originalmente ubicada en el suroeste de Turquía, cerca de la ciudad moderna de Aydin, la columna redonda de piedra se encuentra ahora en el Museo Nacional de Copenhage. El poema es una estrofa breve de cuatro versos que nos alienta a estar alegres, no a pesar de la muerte y los estragos del tiempo sino, irónicamente, debido a ellos. La inscripción termina con dos líneas cuyo significado es incierto pero que parece atribuir el poema y quizá la música a Seikilos. La música refleja el texto de varias maneras importantes. La más obvia, las cuatro líneas de poesía están desarrolladas en cuatro frases musicales distintas, todas de la misma longitud (doce unidades de tiempo) y cada una cerrando con un trisema precedido por otra duración larga. El lenguaje griego tiene sílabas largas y cortas; todas las sílabas largas en el epitafio están interpretadas con largas duraciones, de forma que la música sigue el ritmo del texto. La melodía se limita a la octava central desde mi a mi'. La especie de octava es la denominada Frigia por Cleónides, con una sucesión de tonos y semitonos equivalente a la octava de Re a Re en las teclas blancas del piano. La nota más aguda y más grave reciben un énfasis especial---mi' es la nota más aguda en las cuatro frases y mi es la última nota de la pieza. Aunque no hay indicación de acompañamiento, un cantante se acompañaría seguramente a sí mismo con una lira u otro instrumento de cuerda pulsada, quizá interpretando la melodía al unísono o tocando las notas la, mi, u otras notas prominentes.

La difusión y la transmisión de los textos acontecían a través de la audición y de la memorización. El compositor solía adecuar el canto a la ocasión sin modificar los elementos característicos del género, que no debían en modo alguno ser alterados. Por consiguiente, sobre la base de estas consideraciones, varios indicios inducen a pensar que hasta el siglo IV a. C. no fue advertida la exigencia de escribir la música.

Los pocos ejemplos de textos con notas musicales que nos han llegado son, aparentemente, apuntes anotados por los mismos cantantes, instrumentistas o maestros, destinados al ámbito restringido de

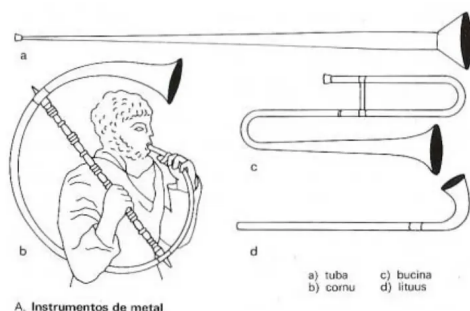


Figura 5: Instrumentos de metal romanos



Figura 6: Procesión funeraria romana en el relieve de un sarcófago de Amiternum, final del siglo I a.C. En la parte inferior derecha se ve a cuatro figuras tocando la tibia, que era parecida al aulos griego. En la parte superior hay dos hombres tocando el cornu y uno tocando el lituus, ambos instrumentos de metal etrusco-romanos.

un coro, de una compañía teatral (casi todos los papiros se refieren a obras teatrales) o de una escuela.

2. La música en la antigua Roma

De la música en la Roma antigua sabemos menos cosas. Existe una enorme cantidad de imágenes, algunos instrumentos y miles de descripciones escritas, pero no han sobrevivido composiciones musicales sobre textos latinos del período de Roma. Los romanos recogieron de Grecia una buena parte de su cultura musical, especialmente después de que las islas griegas pasaran a ser provincia romana en el 146 a.C. Como en Grecia, la poesía lírica era a menudo cantada.

La *tibia* (versión romana del *aulos*) desempeñaba un papel importante en los ritos religiosos, en la música militar y en las representaciones teatrales, incluidos los preludios e interludios musicales, las canciones y las danzas. La *tuba*, una trompeta larga y recta heredada de los etruscos, era utilizada en ceremonias religiosas, militares y de Estado. Los instrumentos más característicos eran un corno grande y circular en forma de G llamado *cornu*, así como una versión más pequeña, la *buccina*.

Los grupos de tibias y cornus eran comunes en las procesiones funerarias. Así, la música formaba parte de la mayoría de las ceremonias públicas, se ofrecía como entretenimiento público y era parte integrante de la educación. Cicerón, Quintiliano y otros escritores estipularon que las personas cultas deberían tener educación musical.

Durante la época de apogeo del Imperio Romano, en los siglos I y II d.C., el arte, la arquitectura, la

música, la filosofía y otros aspectos de la cultura griega fueron importados a Roma y a otras ciudades. Los escritores antiguos nos hablan de famosos virtuosos, de grandes coros y orquestas y de grandiosas fiestas y concursos musicales. Numerosos emperadores apoyaron y cultivaron la música. Sin embargo, con el declive económico del Imperio en los siglos III y IV cesó la producción musical a gran escala y los suntuosos gastos de los siglos precedentes. Sea cual sea la influencia directa de la música de Roma en los desarrollos europeos ulteriores, parece en cualquier caso no haber dejado apenas rastro alguno.

Conclusiones

A pesar de la práctica desaparición de la música de la Grecia antigua hasta su redescubrimiento en el Renacimiento, ciertos aspectos del pensamiento musical griego influyeron en la música eclesiástica de la Edad Media y en su teoría de la música.

Los músicos del Renacimiento y del Barroco dieron vida nueva a los conceptos griegos y los sumaron a los conceptos modernos para crear nuevos métodos y géneros, incluida la expresión del estado de ánimo, los recursos retóricos, el cromatismo, la monodia y la ópera, citando a Platón y Aristóteles en defensa de sus innovaciones.

Compositores de ópera tales como Gluck en el siglo XVIII y Wagner en el XIX se remontaron a las tragedias griegas, buscando modelos de uso de la música como transmisora del drama. Incluso compositores del siglo XX, como Olivier Messiaen y Harry Partch han vuelto a utilizar los ritmos y sistemas de afinación griegos.

Y, si bien la música antigua es todavía hoy poco conocida, los conceptos musicales de la actualidad continúan siendo los tratados por los escritores griegos, como el uso de las escalas diatónicas en el piano para la educación musical de los jóvenes, o los debates acerca de los efectos éticos y morales de la música.

Los griegos permanecen aún entre nosotros y nos toparemos con ellos una y otra vez en nuestra exploración de la tradición musical de Occidente.