

# Orígenes de la música

## Der Mond ist aufgegangen

EG 482

Ulrich Knörr (\*1960)  
Mel.: Johann A.P. Schulz (1747-1800)

Fantasie

$\text{♩} = 92$

Musical score for piano accompaniment of 'Der Mond ist aufgegangen'. The score is written for two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Fantasie' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The score begins with a first ending bracket from measure 1 to 4, with a dynamic marking of *mf*. The piece continues with several measures of piano accompaniment, including a second ending bracket from measure 12 to 18. The score is held open by a black clip.

Musical score for the vocal line of 'Der Mond ist aufgegangen'. The score is written for two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 28 and continues with several measures of vocal melody.

Musical score for piano accompaniment of 'Der Mond ist aufgegangen'. The score is written for two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 33 and continues with several measures of piano accompaniment.

Musical score for piano accompaniment of 'Der Mond ist aufgegangen'. The score is written for two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 39 and continues with several measures of piano accompaniment.

Musical score for piano accompaniment of 'Der Mond ist aufgegangen'. The score is written for two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 44, marked 'rit.' and 'Adagio', and continues with several measures of piano accompaniment.

Satz 1

Musical score for piano accompaniment of 'Der Mond ist aufgegangen'. The score is written for two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 44 and continues with several measures of piano accompaniment.

La música utiliza la complejización del lenguaje musical: acumulación de armonías, multiplicación de líneas melódicas, refinamiento formal, logros en el ritmo, los intervalos y el timbre. El origen de la música se encuentra cubierto de misterio, aunque se estima comenzó en la prehistoria de la humanidad y se lo vincula con los ritos de apareamiento y con el trabajo colectivo. La danza y el canto parecen haber estado desde el principio asociados al modo en que el ser humano comprende el mundo. De hecho, formaban parte de sus manifestaciones religiosas o chamánicas, como rituales de sanación, cantos de batalla o de cacería, o bailes para atraer la lluvia.

Los conocimientos de los antiguos acerca de la música eran muy amplios, tanto más cuanto que incluían sus fundamentos matemáticos y ópticos, así como la teoría de la danza y en parte también de la poesía. La obra de Aristóxeno indica que ya a principios del helenismo, tres siglos antes de Cristo, la ciencia de la música abarcaba diversos elementos.

La parte teórica abarcaba las bases científicas y su aplicación técnica, y dichas bases eran en parte aritméticas y en parte físicas. Su aplicación contenía la armonía, la rítmica y la métrica. La parte práctica se dividía en educativa y productiva. La sección productiva, que era la de mayor importancia y la más desarrollada, era subdividida en dos partes: composición y ejecución. La composición, a su vez, se dividía en la parte musical, en el sentido moderno de la palabra, la parte de la danza, y finalmente poética. De manera semejante se dividía también la ejecución: ejecución con instrumentos, con la voz humana y con los movimientos del cuerpo, como en el caso del actor o danzante.

## *La música del helenismo*

El arte griego arcaico se basaba en cánones no escritos, pero obligatorios, y era un arte racional y objetivo que no buscaba el esplendor ni la originalidad sino sólo la perfección. Platón exigía que tal arte fuese cultivado siempre, y exclusivamente, que los artistas creasen sólo sus variantes, sin introducir formas ni principios nuevos. Sin embargo, ya durante su vida, la escultura y la pintura se dirigieron hacia el impresionismo y el subjetivismo. También en la poesía se produjo un cambio parecido, según lo atestiguan las tragedias de Eurípides.

Hasta la música, a pesar de su carácter ritual y su conservadurismo, sufrió una transformación ya a mediados del siglo V. Tanto Platón como Plutarco consideraban esa fecha como comienzo de la “decadencia de la música”. Los griegos asociaban el cambio de orientación en la historia de la música con los nombres de Melanípides, del citarista Frínico de Mitilene (mediados del Siglo V) y de su discípulo Timoteo de Mileto. Estos músicos rebajaron principalmente en Atenas en los siglos V y IV, habían abandonado la sencillez de la escuela de Terpandro y pasaron a un nuevo tipo de composición, en el cual la melodía predominaba sobre el ritmo; composición por lo demás de tonalidad y ritmo variados, de efectos inesperados de singulares contrastes, de modulaciones refinadas y con un considerable empleo del cromatismo, con todo el coro ejecutando el nomos.

El historiador de la música Abert comparó a Timoteo con Ricardo Wagner, ya que los cambios que había introducido en la música riega fueron muy significativos. Timoteo rompió con el canon y con la inmutabilidad de las formas, dando Origen a la composición individual. Terminó así el antiguo anonimato del arte; los artistas empezaron a caracterizarse por un estilo personal. Así mismo cambió la reacción de los oyentes: las obras musicales provocaban ahora aplausos desconocidos anteriormente.

Los romanos ni eran muy amantes de la música ni tampoco se mostraban muy dotados para ella. Una melodía sin palabras o que no iba acompañada de un espectáculo, no les parecía atractiva. En sus teatros, bajo el nombre de canto (canticum), se daban recitaciones y pantomimas. Esta era la situación a principios de la época romana. Con el tiempo se produjo un cambio, y Roma se dejó influir por la música griega e incluso por la oriental. Livio nos dice que en el año 187 a. de J. C., hubo en Roma una especie de invasión de música de oriente.

Los conservadores trataron de combatirla hasta tal punto que en el 115 lograron la prohibición oficial de todo instrumento que no fuera la corta flauta latina. Pero nadie hizo caso a la prohibición. Cicerón buscaba una relación entre las nuevas formas musicales y la decadencia de las costumbres y condenaba la cada vez más corriente sofisticación de la música. En la época de los Césares, la vida musical ocupó un puesto de mayor relevancia en la vida pública y privada de Roma. Y de inmediato adquirió dimensiones grandiosas. Otro tanto ocurrió en Alejandría donde se daban conciertos con enormes coros y orquestas. En los tiempos de Ptolomeo Filadelfo, en las procesiones dionisiacas participaban trescientos cantores y trecientas cítaras. Pero Roma sobrepasó a Alejandría: en sus teatros actuaban conjuntos de Cientos de cantores, centenares de ejecutantes daban conciertos a millares de oyentes.

Mientras que los romanos más antiguos se limitaban a presenciar las danzas de los esclavos, a partir de los Gracos, y en contra de los tradicionalistas, se abrieron escuelas de canto y de danza. Los Césares, cuyos gustos estaban más próximos a los del pueblo que a los de la aristocracia, apoyaban la música y muchos de ellos sabían cantar y tañer un instrumento. El arte de cantar y tañer se consideró como un adorno en las mujeres. De Grecia vino la costumbre de acompañar con música las comidas.

Los virtuosos eran adorados por el público, hacían tournées por todo el Imperio, y muchos eran mantenidos por la Corte imperial. Se les remuneraba generosamente y se les dedicaban estatuas. El citarista Menócrates recibió de Nerón un palacio y Marco Aurelio puso una guardia de honor delante de la casa de Anáxero y le entregó la contribución de cuatro Ciudades conquistadas.

Según Estrabon, Anaxeno recibió en su ciudad una dignidad religiosa y una lápida, en cuya inscripción se le comparaba con los dioses. La información acerca de la música en Roma de limitarse a la de las costumbres, ya que los romanos, a pesar de su admiración por ella, no avanzaron en su desarrollo. En Grecia tampoco observamos progresos en este campo. Sin embargo, el modesto desarrollo de la creación musical fue acompañado de un esplendoroso desarrollo de su teoría y de su historia.

### *La tradición de los pitagóricos, de Platón y de Aristóteles.*

La mayor influencia sobre la actitud de los griegos hacia la música la ejercieron los pitagóricos quienes fueron los primeros en ocuparse de su teoría. Su interpretación de la música se caracteriza por dos rasgos particulares. En primer lugar, es una interpretación matemática. Tras sus meditaciones matemático-acústicas, llegaron a la conclusión de que la armonía es cuestión de proporción y número. Plutarco lo formuló diciendo que Pitágoras “negaba que se pudiera juzgar la música a través de los sentidos, pues decía que su valor había que captarlo con la mente”.

Además, los pitagóricos iniciaron la teoría ética de la música. Desarrollando la convicción corriente en Grecia de que la música no es tan sólo una diversión, sino también un estímulo del bien, afirmaban que el ritmo y la tonalidad afectan a la actitud moral del hombre y a su voluntad, paralizándola o excitándola, y que pueden sacar al hombre de su estado normal, llevándolo a la locura o, vice-versa, calmando, eliminando los trastornos psíquicos, por sus poderes terapéuticos que, al decir de los griegos, afectan al ethos humano.

El entendimiento ético de la música, iniciado por los pitagóricos, fue desarrollado por Damón y por Platón. Desde el principio, había dos corrientes entre los pitagóricos. Unos querían tratar la música de manera puramente teórica. Igual que la astronomía, mientras que los otros se ocupaban de su influencia ética. Platón fue partidario de esta segunda corriente, que podemos considerar como una tendencia pitagórico-platónica.

La interpretación ética de la música tiene fácil explicación: una de sus razones era la extraordinaria excitabilidad de los griegos frente a la música, frecuente, por otro lado, en pueblos que se encuentran en las primeras etapas de la cultura. Este fenómeno originó que la teoría de la música se ocupara de sus efectos morales más que de los estéticos. En cambio, la convicción de que la música está basada en las mismas leyes matemáticas de armonía que el universo, otorgó a la teoría griega de la música un carácter místico y metafísico. Este legado pitagórico-platónico, en parte metafísico, en parte moral-educativo, pasó a la era helenística, aunque también pasara a dicho período la comente de oposición a esta teoría iniciada con los sofistas.

## *Teofrasto y Aristóxeno*

Teofrasto, destacado discípulo de Aristóteles, e investigador entregado en mayor medida que su maestro a las cuestiones técnicas y de carácter particular, a quien el Estagirita reprochaba por lo visto “un exceso de claridad”, se dedicó con intensidad a las cuestiones de estética y a la teoría del arte. Aparte de una poética, y de sus tratados sobre el estilo, sobre la comedia, sobre lo cómico y sobre el entusiasmo, es autor de una *Harmónica* y de una disertación sobre la música.

Los fragmentos de sus obras concernientes a la musicología que han llegado a nuestros tiempos, nos dicen que Teofrasto explicaba que los efectos de la música se fundan sobre las tres emociones que aquélla suscita: la tristeza, el deleite y el entusiasmo. Según su opinión, la música provoca una liberación mitigando estas emociones, y por lo mismo impide que éstas tengan efectos negativos. Teofrasto conserva así la vieja actitud griega hacia la música, pero matizándola conforme a la prudente interpretación de Aristóteles.

Quien más méritos obtuvo en la teoría de la música fue también otro discípulo del Estagirita, Aristóxeno de Tarento. Entre sus numerosas obras (Suidas menciona 453 libros de este autor), las de mayor importancia estaban dedicadas precisamente a dicha teoría. Se han conservado tres libros de su *Harmónica*, así como unos fragmentos que tratan sobre la música, provenientes de la introducción a la armonía (en Cleónides) y de las *Misceláneas de los convites*, (en Plutarco). En transcripciones posteriores se conocen sus *Elemento*, de rítmica. Los antiguos, conscientes de su papel en este campo, le dieron el apodo de “el músico”. Cicerón llegó, a comparar el papel desempeñado por él en la historia de la música con el de Arquímedes en la historia de las matemáticas. Las noticias históricas referidas por Aristóxeno hicieron de él uno de los informadores principales acerca de la música antigua, mientras que sus propias investigaciones en este campo no pierden su actualidad al cabo de dos mil años.

## *El estudio del “ethos”*

La antigua doctrina griega del «ethos» de la música constituye un elemento importante en la teoría general, interpretaciones pitagóricas y aristoxénica incluido. Desarrollada cada vez más detalladamente, no se limitaba a sostener la vieja tesis de conjunto sobre la influencia de la música en el carácter (ethos) sino que también señalaba sus diversas formas, contraponiendo las que tenían efectos positivos a las que producían efectos negativos. En cada pueblo griego, la música poseía una tonalidad diferente: la dórica era muy austera, a diferencia de la jónica, de carácter melifluo.

La música oriental de Frigia y Lidia distaba mucho de la música genuinamente griega, sobre todo, de la dórica. Las diferencias más llamativas para los griegos aparecían precisamente en el contraste entre la austera música dórica y la apasionada y excitante música frigia. La primera era de tonos profundos y bajos (hypata), mientras que la tonalidad de la segunda era muy alta. También empleaban instrumentos distintos, la dórica, la cítara y la frigia la flauta. La primera se utilizaba en el culto de Apolo, mientras que la segunda pertenecía a Dionisos, a Cibeles y al culto de los muertos. La dórica era para los griegos la música nacional, mientras que la frigia era una música exótica. La penetración en Grecia de esta música frigia, tan distinta a la cultivada hasta el momento, fue para los griegos un choque que probablemente originó el surgimiento de toda una teoría sobre los diversos “ethos” de la música.

Los griegos atribuían a su música un poder reconstituyente y tranquilizante, mientras que a la nueva música extranjera la consideraban como excitante, abrumadora y orgiástica. Los tradicionalistas -Platón en particular- atribuían a la primera un “ethos” positivo y a la segunda, en cambio, uno negativo, y admitían tan sólo la vieja tonalidad dórica censurando la frigia.

Entre estos dos extremos, los griegos advirtieron varias tonalidades intermedias: la tonalidad de la épica eolia (que, dada su afinidad con la dórica, llamaban hipodórica), la tonalidad de la lírica jónica (que, dada su afinidad con la frigia, llamaban hipofrigia). La tonalidad lidia, mixolidia, la hipolidia y otras aún. Los teóricos griegos trataron de simplificar esta variedad distinguiendo sólo tres tonalidades, las dos extremas que dijimos, y una tercera, intermedia que abarcaba las demás.

Los filósofos dieron a esa diversidad de tonalidades una interpretación moral y psicológica. Partiendo de este punto de vista, Aristóteles distinguió tres tipos de tonalidades: las éticas, las prácticas y las entusiásticas. Las «éticas» al afectar a todo el «ethos» del hombre, producen en él un equilibrio ético (así la música dórica con su gran austeridad) o la aniquilan, como la mixolidia con su tristeza y la jónica con su encanto subyugan te. Las tonalidades prácticas suscitan en el hombre ciertos actos de voluntad, y por fin las entusiastas, especialmente la frigia, llevan al hombre desde su estado normal al éxtasis y liberación de sus emociones.

En la época helenística se conservó esta triple división de las tonalidades aunque predominaba otra variante y otra terminología. Arístides Quintiliano distinguió tres tipos de música:

1. La música del *ethos diastáltico*, caracterizada por su nobleza, virilidad y heroísmo.
2. (opuesta a la anterior), la música del *ethos sistáltico*, falta de virilidad, que provoca sentimientos amorosos y tristes.
3. la música del *ethos intermedio*, el hesicástico que se caracteriza por el mantenimiento de su equilibrio interno.

EDUFUTURO  
2345 palabras

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Adagio  $\text{♩} = 66$  rit.

The second system of the musical score continues the composition. It features a tempo marking of 'Adagio' with a metronome marking of 66 quarter notes per minute, followed by a 'rit.' (ritardando) instruction. The notation includes various rhythmic values and rests.

1 Reinhard Gramm (\*1961)

The third system of the musical score shows further development of the musical themes. It includes a variety of note values and rests, maintaining the overall mood established in the previous systems.