



CUADERNILLO DE ACTIVIDADES

Música y Contexto I

UNIDAD I

LA MÚSICA EN LA PREHISTORIA E HISTORIA ANTIGUA – TEORÍAS SOBRE EL ORIGEN DE LA
MÚSICA

Códigos de clase en Classroom:

Chumbicha: xwm4dqf

Huillapima: 2igb7ps

Año: 2020

Elizabeth Nieto Iturres

elizabethnietoiturres@gmail.com

Cuadernillo de Actividades**Música y Contexto I**

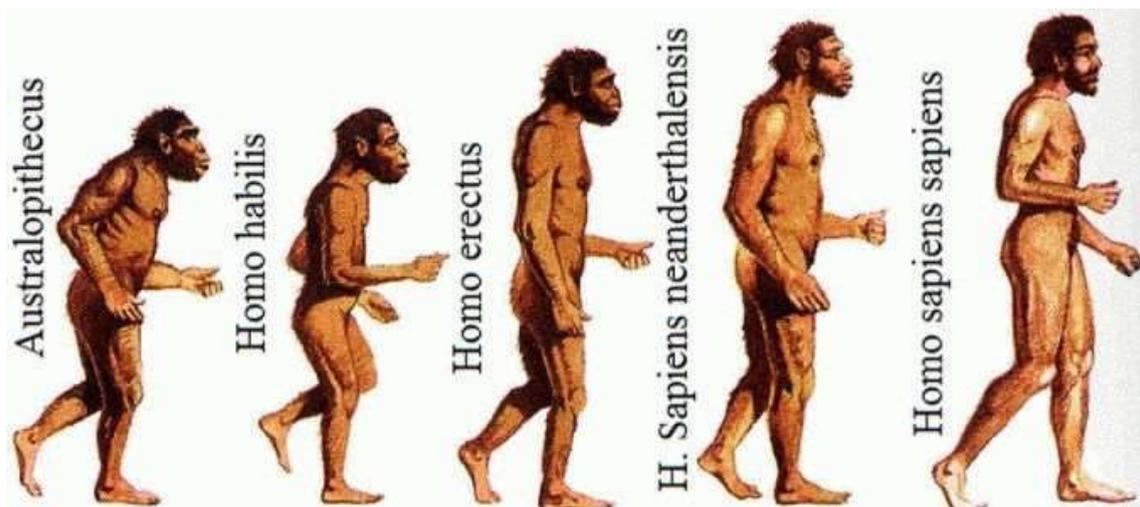
Antes de comenzar las actividades pedagógicas, responde sin consultar bibliografía alguna, las siguientes tres preguntas:

- 1- ¿Qué entiende por Música?
- 2- ¿La música es un dispositivo Cultural?
- 3- ¿Desde cuándo cree que existe la música?

1- La música en la Prehistoria**Bibliografía: El origen de la Música de Julio Mendivil (2016)**

La historia universal comienza con la invención de la escritura, esto no es ajeno a la historia de la música donde se evidencia diferentes formas de estructuras sonoras compatibles con la música, en este sentido, se preguntaron ¿cómo se originó la música?, así es como llegamos a la música en la Prehistoria, para ello, intervinieron varias disciplinas en el afán de elaborar teorías sobre los comienzos de la construcción cultural de lo hoy llamamos música; la musicología, la antropología de la música, la psicología, la biología, la arqueología... y otras ciencias correspondieron a brindar información sobre la música en los diferentes estadios del tiempo.

- Investigar brevemente sobre la evolución humana con fechas estimativas, según el siguiente cuadro.



- Realizar un resumen de la Música en la Prehistoria de Julio Mendivil, en el mismo contabilizar los descubrimientos arqueológicos citados, sus fechas y lugares correspondientes.

- Ubique en el siguiente cuadro los descubrimientos arqueológicos citados por Julio Mendivil:

PERÍODOS PREHISTÓRICOS

Prehistoria	Edad de pedra	Paleolítico (piedra tallada)	Inferior	2,5 millones años	
			Medio	180.000-40.00 a.C.	
			Superior	40.000-10.00 a.C.	
		Mesolítico o Epipaleolítico		10.000 – 7.000	
	Neolítico (piedra pulimentada)		7.000-2.000 a.C.		
	Edad de metales	Eneolítico o Calcolítico: Cobre		3.000 – 2.000	
		Bronce		2.000-700 a.C.	
		Hierro		1.300 a.C.-s. I d.C.	

El origen de la Música

Bibliografía: El origen de la Música de Julio Mendivil (2016)

Desde el siglo XVII, diferentes pensadores se empezaron a preguntar sobre el origen de la música, hasta llegar al siglo XX donde el biólogo Darwin también aportó teorías al respecto.

- Realice un cuadro sinóptico de las teorías realizadas sobre el origen de la música, sus autores y las fechas a las que corresponde.
- Al final de la cursada de toda la cátedra, elabore su propio criterio respecto a éste tema en una carilla.

La música en las sociedades primitivas

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

La música primitiva se basa en la usanza habitual y el instinto y no sobre el conocimiento. Esta es la debilidad que nada puede superar –ni siquiera la errónea pretensión según la cual por falta de reglas fijadas inteligentemente, los cantantes primitivos se expresaban con mayor intensidad emocional a la de aquellos músicos educados que filtran sus inspiraciones estrechamente adheridas a las reglas y la técnica. Es una pretensión infundada, ya que en la sociedad primitiva la inercia de la costumbre, más inapelable de cuanto pueda serlo un sistema bien compuesto, frustra todo acto espontáneo.

A pesar de estas limitaciones, un hecho ha salvaguardado la posibilidad de desarrollo y perfeccionamiento: el primordial dualismo entre los dos distintos y opuestos estilos de canto.

Uno de los cuales, derivado de la cantilación (silabación entonada), fue logogénico o “nacido de la palabra”. Las melodías de este estilo fueron al principio de solo dos notas –que imponían un curso “plano” – y duraban por mucho tiempo en las repeticiones continuas de un escuálido motivo. La evolución fue “agregada”; un número creciente de notas se reunían en distancias fijas entorno al núcleo de las dos. Pero aún antes de que esta evolución progresara, salvajes en el más bajo grado de civilización desarrollaron la repetición si fin hasta en la simetría de las frases de respuesta, anticiparon la tónica, inventaron la secuencia, llevaron adelante el canto a más partes e incluso la imitación perfectamente canónica.

El otro estilo, generado de la pasión y del impulso motriz, fue patogénico. Sus melodías se movían por “cataratas” privadas de orden, que impusieron una línea descendente. La evolución fue divisiva: fueron delineadas las octavas, y después las quintas y cuartas, que en vez de un núcleo, formaron una sólida estructura.

Absolutamente superior, la forma melogénica surge de la mezcla y de la fusión de los dos estilos fundamentales; y este también fue un proceso inevitable, ya que los matrimonios mixtos, el comercio y la guerra neutralizaron el aislamiento de las tribus individuales y la omnipotencia de la tradición. Fue un estímulo a la comparación, y con la comparación, a la distinción de las características comunes y a aquellas divergentes, de aceptar o refutar. En este continuo reordenamiento, la intuición, el conocimiento y el método científico debieron equilibrar el poder negativo de la inercia y de la imitación.

Pero el proceso mental necesario para pasar de la reproducción mimética a la creación consiente, sobrepasa la capacidad de los primitivos. Se desarrolla definitivamente cuando, con la mezcla de las tribus, en alguna parte de Asia se halla el fenómeno de la llamada “gran civilización”. Gracias a la ciencia, que fue la conquista esencial de la civilización progresista, la música se convirtió en arte.

Fue necesario que los matemáticos expresaran en números y razones lo que parecía existir en un imaginario e inconmensurable espacio. Y porque el análisis y la síntesis son funciones lógicas, fue necesario que la filosofía descompusiera la melodía en simples notas e intervalos para que se reordenaran los elementos en formas siempre nuevas.

- **Subraye en el párrafo que precede, las palabras que no conoce el significado, luego busque en el diccionario.**

Estilo melódico de varios pueblos

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

...El hombre primitivo, decían, tiene la mente estrecha; por lo tanto sus melodías son estrechas y se desarrollan solo en un mayor nivel cultural. Lo que no es del todo cierto. Algunos pueblos primitivos prefieren melodías de dos sonidos con intervalos mayores a una segunda y los niños más pequeños de la Europa moderna, como podemos nosotros mismos ver, habitualmente improvisan por terceras, incluso antes de cantar por segundas.¹

- En base al párrafo arriba expuesto realice un resumen de los puntos más importantes del texto denominado “Estilo melódico de varios pueblos” relacione esos puntos con la categoría “música primitiva”.

Investigar sobre lenguaje musical

- Definición de Ritmo, métrica y pulso
- Intervalo Musical
(<https://www.youtube.com/watch?v=KbIRXKP6Gfy>)

Ritmo y Música Instrumental

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

- Describa brevemente en un párrafo, el ritmo en las sociedades primitivas.



2- Medio Oriente: La gran civilización y la Música.

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

Una fe inclinada a personificar los procesos evolutivos que no son fundados nunca en una sola persona, y más atraída a los actores creativos dramáticos que a los lentos y simples desarrollos, ha atribuido al arte musical una divina y una mortal deificación.

La Biblia dice de Jubal, hijo de Lamec : “el padre de cuantos tocan la lira y la zampoña”. El dios egipcio de la sabiduría Thot tiene el crédito de 42 libros, comprendiendo tratados de astronomía, acústica y música; además de ser considerado inventor de la lira. Apolo, dios griego de la sabiduría, la luz y del orden, tocaba la cítara; mientras el inventor indio del arpa, Narada, nacido de la divinidad del saber, del lenguaje y de la elocuencia era legislador y astrónomo.

Solamente los chinos han sido excepción; se dice que el origen de la música se remonta a un templo lejano y no fue una sola generación la que la creó.

A pesar de mitos tan vagos, un hecho resulta claro; la civilización llevó a la música del estado del instinto inmaduro, al nivel de las leyes y la lógica, de la medida y el cálculo. La música fue llamada a formar parte de las artes liberales, mucho antes que los estudiosos alejandrinos la incluyeran en el cuádruplo junto a la aritmética, la geometría y la astronomía; al lado de la triada, gramática, retórica y dialéctica.

La ciencia fundó la teoría y la práctica musical sobre los números y las razones, análisis y síntesis para ayudar a la construcción y afinación de los instrumentos, a la definición de consonancia y disonancia, al ordenamiento sistemático de la melodía y el ritmo; y la invención de la escritura musical.

Sujeta a los números, razones y medidas, la música fue puesta entre los fenómenos de la naturaleza. Fue sometida a la especulación astrológica y mística, pero también al ensayo y el cálculo, fue reclamada por magos, físicos y filósofos. Por esta multiformidad la música influyó en la ciencia, la medicina, la educación; así como en la política, para bien o para mal.

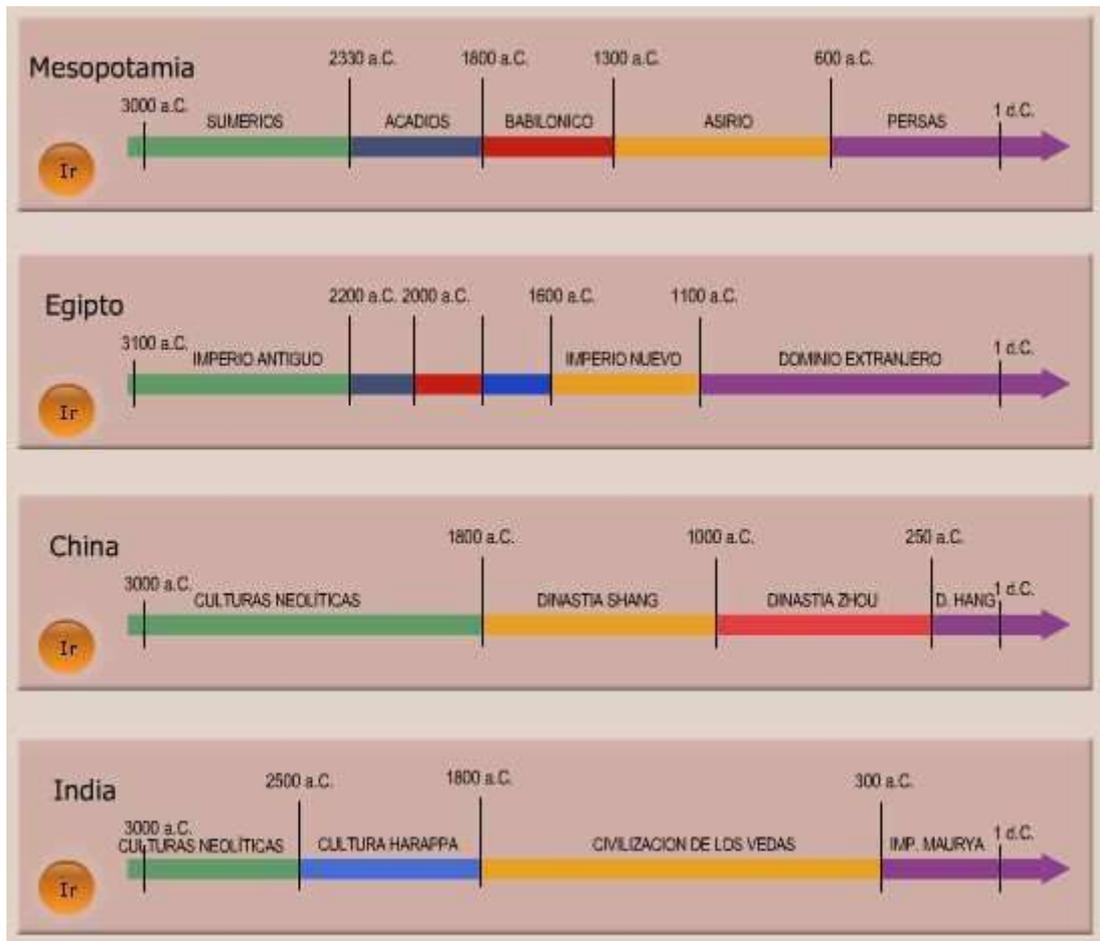
La evolución del género musical es condicionada por la organización de la sociedad típica de la civilización madura: con la división del trabajo, y por lo tanto de las clases y las castas, una actividad pasaba de padre a hijo. Por lo que artesanos, campesinos y trabajadores conservaron lo que más tarde fue llamado canto popular, es decir: la herencia del pasado asociado a un estilo tradicional y por lo tanto ingenuo. La clase superior, al contrario, que pagaba por sus diversiones musicales favorecieron la formación de una clase de cantantes de profesión bien adiestrados e intérpretes capaces de dar diversión y sobresalir, ansiosos de superar a sus competidores. Aún más importante fue la posición de los músicos vinculados a los templos donde se encontraban en contacto con sacerdotes conocedores de matemáticas, astronomía y filosofía, que les ayudaron a dar a la música la base de una teoría del sonido.

Guía de Lectura:

Leer desde la página 28, a partir de los tres asteriscos hasta la página 30 antes del segundo título.

- **Reconocer Características Generales de las civilizaciones antiguas, Construcciones melódicas, Instrumentos, contexto de práctica musical, utilización de la música en prácticas cotidianas, etc.**

- Reconocer fuentes y realizar una línea de tiempo identificando a cada civilización antigua. (similar al cuadro siguiente)(ubicar las civilizaciones antiguas faltantes)



La música en el antiguo medio oriente: Sumeria. Babilonia. Egipto. Judíos/Hebreos. Antigua Irán – Irak – Siria – Armenia. Persia. Asiria. Palestina. Etiopía. Grecia.

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

Vastos complejos, como la orquesta del Templo de Jerusalén, sugieren un alto nivel de educación musical, de habilidad y de conocimiento.

El sistema que se seguía, es posible, hasta cierto punto deducirlo de los instrumentos musicales usados: las cuerdas abiertas del arpa y la lira que implican el principio del arriba y abajo (cíclico) es casi una afinación pentatónica, que resulta confirmada por otros testimonios; los laúdes posteriores de mástil largo con centro de difusión en Persia y Mesopotamia tienden a evocar el principio divisivo.

El canto, al menos en el último milenio a.C., fue heptatónico sin referencias pentatónicas, con un estilo completamente logogénico, en base silábica, y ornato solo moderado con ligaduras y melismas. La melodía seguía esquemas preformados, o era compuesta a base de motivos

cuidadosamente clasificados y no de simples notas. Consecuentemente, la notación se desarrolló como serie de escritos, de acentos, y de neumas, sin signos de altura sonora.

El “metro” en el significado griego permaneció desconocido, mientras el “tempo” con golpes regulares existía solo en la danza y en la música inspirada en la danza.

La melodía religiosa tenía un ritmo libre; seguía los metros irregulares de las palabras alargando las sílabas acentuadas, incluso las fonéticamente breves.

Más allá del simple solo y el canto coral, la música tendió preferiblemente a organizarse en varias formas de antífona. Es difícil afirmar cual ha sido con exactitud el papel representado por la polifonía; hay de todos modos en los instrumentos notas de acompañamiento y acordes consonantes.

Es importante distinguir la completa distinción entre la experiencia musical en el antiguo Medio Oriente de aquella atribución de los historiadores del siglo pasado. Según la *Geschichte der Musik* de A.W. Ambros, de 1887, se encuentra la afirmación de que: “la música asiria no parecer haber sido nunca elevada del nivel del puro estímulo sensual” y que la babilónica “fue constantemente voluptuosa y estruendosa, lejos de la simpleza y la nobleza de la forma”. Pasando a la música fenicia encontramos que la principal función fue de “cubrir los gritos de las víctimas quemadas en los brazos de Moloch”. ¡Qué diferencia de la tranquila simplicidad y de la noble grandeza de la música griega!

Se trata de concepciones absurdas, infundadas e irracionales que debemos ignorar. A pesar de la efectiva expresión sonora de la música antigua que permanece ignorada, hay suficiente demostración de su fuerza, de su dignidad y maestría. No por nada los mismos griegos se proclamaron sus continuadores.

Investigar:

- **Breve Biografía de Pitágoras**
- **Que significa la coma pitagórica (lenguaje musical)**
- **Definición de tono y semitono. (lenguaje musical)**

A partir de la lectura e interpretación de las páginas 35 hasta la 52, Realizar:

- **En formato cuestionario sobre dudas persistentes en cada párrafo de la lectura. Investigar en consecuencia.**
- **Dos (2) cuadros conceptuales.**

- 1- **Explícite características generales, instrumentos musicales, y contextos de prácticas musicales de las civilizaciones: Egiptia – Babilonia – Sumeria**
- 2- **Explícite Generalidades de las civilizaciones: (Hebrea/judeo – Babilónica – Hebrea/asiria – Hebrea/persa – Hebrea/Etíope) – Etiopía – Siria.**

	Egipto	Babilonia	Sumeria
Características Generales	* * *		
Instrumentos musicales y sus características			
Contextos de prácticas musicales			

3- El Asia oriental o extremo oriente. Características Generales. El Lü. Melodía y Ritmo. La Notación. Polifonía. La Orquesta. Pág. 55 – 64; Pág. 74 - 84

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

Esta parte trata la música de China, Corea y Japón; de Indochina del Annam al Siam; de las islas de Bali y Java.

La música china se puede remontar hasta la dinastía Shang, entre los siglos XIV y XII a.C. La música japonesa iniciaría solamente en el siglo V de nuestra era con la adopción de la música de la corte de Corea. En el siglo VI, los japoneses al convertirse al budismo se familiarizaron con la música ceremonial china, siempre a través de la mediación de Corea, mientras un siglo más tarde se vió influenciado directamente. China también transmitió a Japón las danzas ceremoniales de la India que adquirió el carácter japonés en el solemne y colorido Bugaku. Una fuerte corriente de origen manchuria puso fin en el siglo VIII a la influencia extranjera en la música clásica del Japón.

La música japonesa es más antigua que la china, aunque históricamente haya tenido un fin mucho más reciente. A primera vista que puede parecer paradójico, pero de acuerdo a la regla general para la cual la expresión de la civilización continúa desarrollándose en su tierra de origen, mientras la evolución natural llega a interrumpirse en los países confinados. En muchos sentidos, por lo tanto podemos estudiar más profundamente la música del antiguo oriente volviéndonos a Japón, más que a China.

Para los chinos la música es innata en el corazón del hombre, cualquier movimiento del alma se expresa en sonidos, como por la otra parte, cada sonido impresiona al alma humana.

Investigar sobre Lenguaje Musical:

- **Cualidades del Sonido, definición de cada uno de ellos.**
- **Definición de Escala**

Leer las páginas citadas y responder el Siguiete Cuestionario:

- 1- **¿Cómo definía la “verdadera Música” Confucio y Lü Pu-we? Según Lü Pu-we ¿de dónde viene la música?**
- 2- **¿Cuál es el instrumento típico representante de la música esotérica China?**

- 3- En la música china el timbre asume la mayor importancia. ¿En que se basa la técnica?
- 4- En el mundo del sonido de la música China ¿Cuáles son los dos modos?
- 5- Detalle las relaciones de la música y sus instrumentos con las estaciones, los meses, los animales...
- 6- ¿Qué civilizaciones atestiguan (hasta ahora) los testimonios más antiguos cosmológicos de la Música?
- 7- ¿Qué es el *Huang Chung*, y qué relación tiene con el ciclo de las notas? Describa como se completó la escala cromática en la antigua China, (aunque se afirme que nunca llegó a utilizarse como tal) así como las representaciones de las mismas.
- 8- ¿Cuál es el nombre de los doce Lü en Japón?
- 9- ¿Qué es El *nō*?, explique todas las características y particularidades.
- 10- ¿Cómo es el canto en el extremo oriente, a excepto de niños y cocheros?
- 11- ¿Cómo se describe a la música vocal en la china clásica?
- 12- Describa en un párrafo generalidades del ritmo en el extremo oriente.
- 13- ¿Cuáles son los signos, recursos y formas que se utilizaba en la Asia Oriental para la notación melódica y rítmica de la música?. Describa brevemente
- 14- Establezca particularidades de la polifonía china y la diferencia con la polifonía japonesa.
- 15- Reconozca los Instrumentos musicales en sus diferentes contextos de la música de China y de Japón respectivamente.
- 16- ¿Qué representa la Orquesta para la música de extremo oriente?. Explayarse
- 17- ¿Qué significaba el tamaño de la Orquesta?
- 18- ¿Cómo era la disposición de las orquestas, solo tenían músicos?, ¿en qué dinastía la orquesta se ha desarrollado más?
- 19- ¿Qué tipo de instrumentos poseía la orquesta en China, y cuál era su disposición?
- 20- ¿Dónde se preparaban los músicos de la corte?
- 21- ¿Cuáles son los países que completan la Provincia de la Música Orquestal en China?

4- La India. El canto védico Pág. 87 a 90

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

Las bases originarias de la música son más evidentes en India que en cualquier otro lugar. Los Veda (libros sagrados de los Hindús) de Ceylán contienen los cantos del más antiguo período que se ha conocido, y la sucesiva fase de la música primitiva es representada por las innumerables tribus que se refugiaron en los valles y las selvas para escaparse de las incursiones de los invasores del norte. Por lo que concierne a esta música primitiva, hay información completa o al menos fácilmente completada con particular atención concedida a la música de la tribu. Pero la fase siguiente falta del todo: no nos es concedido el observar el lento desarrollo del canto popular al canto como expresión de arte, de cientos de tipos, que varían de tribu a tribu, en un solo estilo que abarca toda la música de la India.

Los hechos y las ideas que se apean en las primeras fuentes del sánscrito prueban que éste proceso había finalizado hace largo tiempo. Esto muestra a la música como centro de todos los ritos religiosos, de todas las ceremonias de la corte y de entretenimientos privados. Y muestra una nación tan profundamente apasionada de la música que, según la creencia, los mismos

dioses parecían haber sido músicos, y Shiva exclamó con entusiasmo: “me gusta más la música de instrumentos y de voces que miles de baños y oraciones”¹. Representa un país donde la práctica musical había cobrado fuerza en muchos estratos sociales, desde los esclavos hasta los eunucos “de dulce voz”, y en los maestros famosos, y en donde el canto, el juego y la danza, no podían faltar en la instrucción de una joven bien educada. De aquellos tiempos no queda ninguna pieza musical. Más bien cuando leemos en el libro clásico de Bharata (en el Mâhâbhârata) de los 22 microtonos de la antigua octava india, de innumerables escalas y modos, y de 17 modelos de melodías con sus variedades pentatónicas y heptatónicas y sus alteraciones cromáticas, nos damos cuenta que aquella música, aunque anterior al inicio del primer siglo a. C. no tenía ningún carácter arcaico. De hecho no hay razón para creer que la música antigua india defiera esencialmente de su música moderna, que, a nuestro gusto y por nuestra comprensión como occidentales, queda más aislada de cualquier otra música oriental. Aún persiste la extraña división de la octava en 22 microtonos, no obstante su medida ha cambiado; la melodía sigue el modo y la rāga de la misma manera que hace dos mil años; y la diferencia, entre este estilo homogéneo, de la música antigua y aquella reciente, puede, después de todo, no ser mayor que la diferencia que hay entre el más antiguo estilo carnático del sur y el estilo indostano del norte. Además de la música artística, la India tiene su canto védico.

Investigar sobre lenguaje musical

- 1- El concepto de microtono**
 - 2- El concepto de octava como intervalo justo**
 - 3- Figuras y silencios musicales**
 - 4- Alteraciones ascendentes y descendentes: sostenidos y bemoles**
 - 5- Lectura de partituras en clave de sol en segunda línea.**
- **Analice el texto “El canto védico” y extraiga cinco ideas principales respecto a la interpretación que tenga que ver con: características, ordenamiento, reglas, formas.**
 - **Lea los pequeños trazos de las partituras expuestas, y reproduzca en un instrumento.**

Testimonios iconográficos y literarios Pág. 90 a 91

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

- **Extraiga del texto tres ideas principales, donde proporciona información sobre la expresión musical de la India.**

Las escalas pág. 91 a 95

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

En éste texto nos describe la forma de la escala, la cantidad de sonidos que usaban los Hindúes dentro de una escala estructurada. Haciendo el paralelismo con la escala diatónica, que es la estructura del sistema tonal, luego la división de la octava comprende en el sistema tonal de 12 sonidos sin sumar los enarmónicos, que daría un total de 24 sonidos.

La escala nos muestra una estructura dentro de su expresión sonora que de por si no comprende todos los modos que usaban de la misma, ni su sistema rítmico. Cabe mencionar que no estudiaremos la música comparada de Grecia con la India en ésta oportunidad.

- **Leer e interpretar correctamente para realizar un cuadro conceptual, donde se exponga nombres, características y fundamentos de la Escala Hindú.**

Ritmo y forma Pág. 103 a 108

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

La música india nunca estuvo aislada, ésta daba y recibía. A raíz del Budismo tuvo una parte decisiva en la formación del estilo musical del Oriente, de China, de Japón, y de Corea; y con las colonias hindús penetró en las zonas que hoy llamamos Indochina y el Archipiélago de Malasia. Fue una emigración hacia el oeste. El hecho, de poca importancia por si mismo, de que un indio haya sido condecorado por tocar el tambor en las campañas mahometanas puede ser tomado como símbolo de la influencia india en la música islámica. Aunque la completa ignorancia de la música antigua iraní nos induce a la prudencia, se puede permitir decir que el sistema de los modelos melódicos y rítmicos, característicos del mundo persa, del turco y del árabe existían en India con las rāgas y las tālas más de mil años antes que estas aparecieran en las fuentes del Oriente mahometano.

Para concluir, la música india debe mucho a contribuciones occidentales. De nuevo el cuadro debería ser recompuesto sin las estorbosas informaciones sobre particulares. El tambor llamado tambattam de la India del Sur fue conocido en la antigua Babilonia bajo el nombre semítico de timbutu; la extraña cítara de madera, también de la India del Sur, kinnari, comparte su nombre con el kinnor del Rey David, la lira hebrea; vīnā era una palabra extranjera, como se nota por la ortografía, y en los tiempos precristianos indicaba el arpa curva, que al menos durante tres mil años, le fue dado el nombre de arpa egipcia.

Las referencias directas testimonian cambios musicales. El diario de un navegante, de los inicios del primer siglo d.C., el Periplus Maris Erythraei, refería que la India en aquel tiempo, derivaba mousikā de Egipto. Eudoxio de Cadice envió “jóvenes músicas” (mousikā paidiskária) a la India, y el geógrafo Strabone 50 advertía a sus lectores presentarse a los rajás indios para obtener favores, con instrumentos musicales, y con agraciadas jóvenes cantantes de Palestina o de Alejandría.

Palestina también mandó músicos de alientos; los Actos de Santo Tomás, escritos antes del 230 d.C., hablan de una ejecución de cornamusa en la India, donde vivía: “el músico estaba arriba de su habitáculo y ellos escuchaban por largo tiempo un sonido sobre su cabeza: quien tocaba era una joven de raza hebrea”⁵¹. En todos los tiempos los valles hindús han sido paso de intenso tráfico. En cada nueva oleada llevaron a la India la mayor parte de los instrumentos todavía hoy en uso, sobre todo en una época muy tardía, el laúd de cuello largo, así como el tamburi y el sitâr, que desde tiempos inmemoriales habían existido en Mesopotamia y en Irán. El nombre tamburi, apareció en una descripción tardía de máscaras sánscritas como tamburu-vīnā

(propiamente como los sacerdotes babilonios tradujeron el término semítico en sumerio cuando éste lenguaje sacro ya no fue hablado); y los indígenas analfabetos no habían vacilado en conferir a éste magnífico instrumento la aureola de un genuino origen indio, y de una venerable edad de cincuenta mil años a causa de su nombre sánscrito falsificado. Pero en verdad el laúd de cuello largo no aparece en ninguna fuente literaria o figurativa hasta el final del Medievo.

Al contrario, toda influencia griega en la música india, es más que dudosa, aunque la campaña (333 a.C.) de Alejandro Magno había inaugurado un intercambio recíproco con los griegos. Las escalas indias y griegas son ciertamente similares, pero esto era inevitable, en el momento de que ambos países se basaban en tetracordos. El acompañamiento del tambor, vital en la música india, no tenía paralelo en Grecia, y es necesario ser muy cautelosos al comparar los modelos rítmicos de la India con las combinaciones rítmicas de la melodía griega.

Repasar e Investigar sobre lenguaje musical:

- **Pulso**
- **Métrica**
- **Unidad de tiempo/compás**
- **Período**
- **Células rítmicas**

Actividades

- **Describa Brevemente las particularidades y la organización del ritmo en la música Hindú**
- **Defina los patrones utilizados para medir “metro y tiempo”**
- **Realizar una lista de preguntas con las dudas sobre el complejo sistema rítmico descrito en el libro de Bharata (cap. 31) de los Hindúes.**

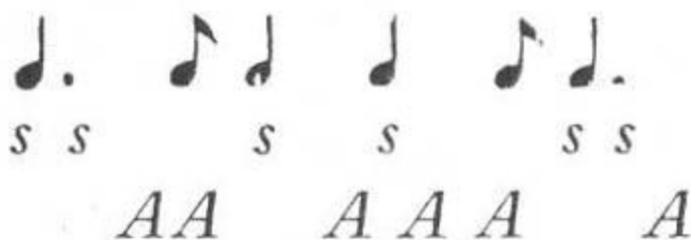
Todos los cinco modelos aparecieron en tres versiones: simple (como está escrito); doble, con los valores de tiempo duplicados; y cuádruple, con los valores cuadruplicados. Es difícil entender el actual significado de estos modelos si no conocemos por lo menos el modo indio de marcar el tiempo, y las abreviaciones silábicas usadas para describirlos en la notación. La práctica clásica tenía dos modos de marcarlo: uno silencioso y uno perceptible. De ocho tipos en total, cuatro eran gestos silenciosos de la mano y cuatro eran golpes perceptibles.

Los gestos silenciosos eran: (a) ā, la palma de la mano vuelta hacia arriba y los dedos doblados; (b) ni, la palma vuelta hacia abajo y los dedos extendidos; (c) vi, la mano vuelta hacia la derecha, la palma hacia arriba y los dedos extendidos; (d) pra, la palma vuelta hacia abajo y los dedos doblados.

Los golpes perceptibles eran: (a) dhru, chasqueando los dedos; (b) śa, un chasquido (sobre el muslo) con la mano derecha; (c) tā, lo mismo pero con la mano izquierda; (d) sam, lo mismo con las dos manos. Cada unidad de tiempo era acompañada por un movimiento indicativo.

En cada miembro se daba un golpe perceptible, tanto en las versiones simples de los modelos como en las alargadas. Si un miembro contenía más de una unidad, a la segunda y a la siguiente se le daban gestos silenciosos. Para hacer estos movimientos la mano se alternaba con uno y otro: śa, un chasquido ruidoso, indicaba que también los gestos silenciosos de la misma persona eran hechos con la mano derecha; tā, significaba la misma cosa pero para la mano izquierda, y

sam para todas y para las dos manos. Además los dedos se alternaban. En tiempo doble, se marcaban las cuatro partes de un periodo con la indicación primero del dedo pequeño, y después el anular, el medio y el índice. Todo esto era diferente en otros ritmos. Estas particularidades son, en cierto sentido, irrelevantes. El punto importante, es que en la antigüedad el chasquido ruidoso no marcaba el principio, sino el final de un miembro, por ejemplo:



Modelo simple

Gestos silenciosos

Golpes perceptibles

Otra vez el antiguo indio hacía lo opuesto que nosotros hacemos: así como nombraba los grados de sus octavas en relación a las notas superiores, acentuaba el último y no el primer golpe de sus modelos rítmicos, de hecho daba el acento más fuerte, sam, con el chasquido de ambas manos, en el último cuarto de un periodo. En realidad los golpes perceptibles no daban el acento, sino lo preparaban. No se puede comparar con el gesto de tiempo fuerte del primer compás (tético) de nuestros directores de orquesta, sino más bien al movimiento de brazo que lo prepara. Y además este cambio en la posición del acento muestra que el ritmo indio es fundamentalmente diferente a los pulsos acentuados de nuestro estilo musical. Con el conocimiento de las funciones asignadas a los gestos silenciosos y a los golpes perceptibles nos damos cuenta de que cosa es el triple modelo mixto mencionado por Bharata:



No es el que parece ser: tres golpes iguales como en nuestro tiempo 3/4, no puede entrar en el cuadro del ritmo indio. En la notación de los golpes se lee ni sa sa, que significa que el primer golpe es un gesto silencioso, y los otros dos son golpes perceptibles. Esto indica que los dos primeros cuartos forman un miembro:



- Realizar un cuadro conceptual del texto arriba expuesto.

<https://www.youtube.com/watch?v=FeXyA0lm6ys> – representación del ritmo con la voz (música actual)

<https://www.youtube.com/watch?v=9dJD7EMlypc>

<https://www.youtube.com/watch?v=fTAPTjPRieU> – Instrumentos musicales Hindúes

5- Grecia y Roma: Las fuentes Pág. 111 a 113

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

No más de una docena de melodías griegas han llegado a nosotros, y varias de éstas no son más que fragmentos. Pero desde el descubrimiento del primero, el interés en la música griega supera la fascinación de cualquier otro periodo de la historia de la música. De hecho, la música griega en sí abarca una historia muy extensa. Ya que todo aquel que había estudiado la música griega, comenzaba por la época clásica, valoraba e interpretaba la teoría del pasado más que la presente, y esta especie de tradición, a menudo equívoca y desfigurada, fue transmitida como herencia al Medievo y se asimiló para ser conservada hasta nuestros días sin interrupción.

Es difícil decir a que se le atribuye esta atracción sin comparación en la música griega. La supremacía de la cultura griega en dos mil años de educación europea es probablemente el factor principal. Pero esto no debe intensificar los intereses de nuestro tiempo, que en cierto sentido ha desviado la exagerada idolatría de la antigüedad clásica. De todas formas, hay dos razones, que pueden valer para este propósito más allá que una concepción puramente humanística. Antes que nada el hecho de que en ningún lugar se había concretado una teoría completa de la melodía, al menos en nuestro mundo, en la cual la melodía estaba sometida a la armonía y a la polifonía.

La segunda razón es la posición variable de la música helénica. Aunque Grecia es geográficamente parte de Europa, su música era predominantemente asiática. Los mismos griegos admitían, incluso subrayaban este hecho. Ellos debían a los egipcios, a los sirios, al Asia Menor, y a Fenicia la invención de los instrumentos que usaban; dieron a dos de sus principales tonalidades nombres derivados de países asiáticos, Frigia y Lidia; se referían a Egipto como la fuente de sus ideas músico-pedagógicas, y atribuían la creación de la música a Olimpo, el hijo de Marsias el Frigio.

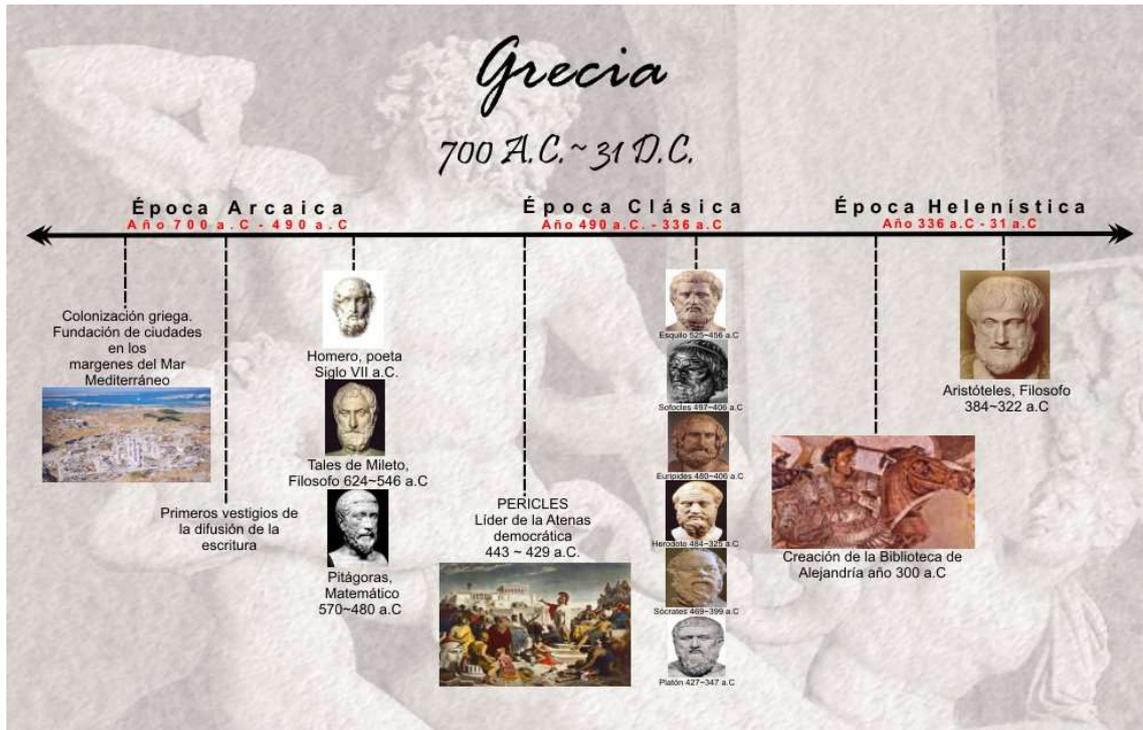
Con el surgimiento de la musicología comparada, se comenzó la idea de que los historiadores musicales de la primera generación estuvieron condenados por la ignorancia de la música oriental e interpretaron erróneamente las fuentes. Y la música griega apareció bajo un nuevo aspecto, bastante interesado en comprobar su valor.

Resumiendo, nosotros nos encontramos en extraordinaria ventaja: entre un cúmulo de testimonios escritos, pintados y esculpidos; un interesante sistema teórico, una notación fácilmente descifrable, e incluso un pequeño grupo de melodías originales.

<https://www.youtube.com/watch?v=9LMID7L4Vdk> – Contextualización.

Actividades:

- **Ubicar en la siguiente línea de tiempo, a los estudiosos de la música en Grecia y sus tratados.**



La notación. Los géneros. Modos primitivos Pág. 114 a 125

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

Actividad:

- Realice un cuadro conceptual de los tres textos, con las ideas principales, a modo diagrama de flujo, donde cada concepto está relacionado con otro del texto siguiente.
- ¿Cómo se llama el sistema más pequeño?

<https://www.youtube.com/watch?v=C8zSkTDjYIE> El nombre de las notas

El sistema perfecto pág. 126 a 136

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

En este capítulo el autor intenta explicar la confusión del sistema griego con los diferentes modos de nombrar los caracteres y formas, notas y escalas, dicha confusión se visualiza en preguntas que subyacen desde el estudio de diferentes tratados a lo largo de la historia. La música griega ha tenido un fuerte fundamento físico, lo que ha llevado a replantearse, sutilmente plantea Sachs, lamentablemente se conocen 11 obras que perduraron de la música Griega. Adjuntamos este párrafo explicativo sobre el sistema Griego.

La tripartición es obvia: un grupo de escalas más altas hiper, un grupo de escalas bajas hipo y un grupo medio sin prefijo. A primera vista son todas similares a las escalas dóricas, pero las estructuras modales son profundamente diferentes en los tres grupos:

1. Las escalas medias basadas en tetracordos disjuntos tienen la quinta arriba y son plagales.
2. Las escalas hiper, basadas en tetracordos conjuntos, con una nota adicional superior, son también plagales.
3. Las escalas hipo, basadas en tetracordos conjuntos, con una nota adicional abajo, tienen la cuarta arriba, o más bien deberían tener la cuarta arriba y ser auténticas.

Hiperdórica Mi Re Do Si^b La Sol Fa Mi

Dórica Mi Re Do Si La Sol Fa Mi

Hipodórica Mi Re Do Si La Sol Fa[#] Mi

Pero el sistema perfecto ignoraba la estructura auténtica, y evidentemente con el objeto de mantener el la como centro común de todas las escalas modales. Que era técnicamente posible ya que las escalas hipo permitían cada una dos formas estructurales: en la hipodórica, por ejemplo, la misma estructura de tono, tono, semitono, tono, podía servir como TTs TTs T y como T TsT TsT.

Puede ser también que este hecho resuelva el problema de la misteriosa escala Eólica. Un extraño fragmento de Ateneo, 14:624, dice: “cuando en ciertos cantos la melodía es hipodórica resulta natural que Laso de Hermíone (alrededor de 500 años a.C.) llamara la armonía Eólica”.

El fragmento es ininteligible y falto de sentido, a menos que la hipodórica en el sistema perfecto no fuera en realidad hipodórica, y resulta lógico e importante si nosotros sabemos que ambas fueron modos con tónica La, teniendo las mismas notas y la misma extensión, pero difiriendo en su estructura: una absolutamente “auténtica”, mientras la otra debe ser la forma plagal que el sistema perfecto otorgaba a todas las escalas.

Eólico mi' re' do' si la sol fa[#] mi

Hipodórico mi' re' do' si la sol fa[#] mi

En otras palabras, una melodía eólica se halla en el sistema perfecto transgiversada de hipodórica.

Dos piezas confirman el carácter hipodórico de la Eólica: Heráclides de Ponto llama a la Eólica hipodórica, y Tolomeo, quinientos años después, la llamó Dórica conjunta. De todos modos los Problemas de los Pseudo-Aristotélicos mencionan la escala eólica como la escala principal del los Kitharodisti, y esto se vuelve perfecto, ya que con un solo sostenido debe ser fácil para tocar. Y para finalizar: Heráclides llama a la Eólica “del sonido bajo” barýbromos. Ninguna escala tiene un centro de gravedad más bajo que la Hipodórica.

- **Notesé en las escalas griegas, las mismas son desde agudo a grave.**
- **Repasar sobre lenguaje musical: escalas - enarmonías – escala diatónica – tono y semitono – tetracordio.**

Actividades:

- **Extraer las ideas principales de todo el texto de “sistema perfecto” que expliquen la comprensión del sistema musical griego.**

El ethos - Salud y educación - ¿Contrapunto? Pág. 143 a 149

Bibliografía: Sachs, C. (1981). *La música en el mundo antiguo*. Florencia: Sansoni Editore

Investigar sobre lenguaje musical

- Definición de contrapunto
- Definición de armonía
- Definición de heterofonía y monofonía (texturas)

Actividades:

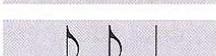
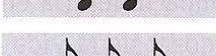
- ¿Qué significa ethos para la música?
- Realizar una tabla con los pensamientos y aportes de diferentes filósofos respecto a este tema.
- ¿Cuál es la relación de la música china con el ethos?
- ¿Qué sentido político le da Aristóteles al ethos?
- ¿Quiénes eran los patriarcas de la música?
- Realizar un cuadro conceptual del capítulo Contrapunto.

Acentos y ritmos pág. 149 a 154

Bibliografía: Sachs, C. (1981). *La música en el mundo antiguo*. Florencia: Sansoni Editore

Investigar sobre lenguaje musical

- Acento
- Tiempo fuerte y tiempo débil

Tipo de verso	Medida	Ritmo musical
Troqueo: — ◡	(largo-corto)	
Yambo: ◡ —	(corto-largo)	
Dáctilo: — ◡ ◡	(largo-corto-corto)	
Anapesto: ◡ ◡ —	(corto-corto-largo)	
Espondeo: — —	(largo-largo)	
Tribraco: ◡ ◡ ◡	(corto-corto-corto)	

Los versos griegos tienen dos géneros de acentos que podemos distinguir en mélicos y métricos:

- Acento mélico
- Acento métrico

Este verso inicial del Himno al Sol muestra el dualismo de los acentos: los dos agudos y el circunflejo, inseparables de las palabras por sí mismas y las longae acentuadas por la específica medida del verso en el que estas palabras están contenidas.

A primera vista, el segundo acento parece destruir al primero; de hecho deben de, al recitar el verso, obedecer al metro poético y olvidar los acentos naturales de las palabras. Pero esto es también un error. Las antiguas recitaciones, cantadas o habladas, hacían justicia a ambos acentos; el metro poético formaba el ritmo, y el acento de las palabras influenciaba sus alturas.

Los tres acentos –agudo, grave y circunflejo – eran símbolos de las inflexiones sonoras, que, como en el sánscrito y en el chino, eran esenciales en la antigua lengua griega, y ayudaban a indicar alto, medio, bajo, y sonido ascendente, descendente y estático.

Estas inflexiones eran respetadas a menos que interfirieran en condiciones puramente melódicas. El agudo era producido a menudo con una nota más alta: en los primeros versos del Himno al Sol, por ejemplo, doce de los dieciséis agudos son marcados por una elevación sonora. Las excepciones fácilmente se explican: en el mismo himno la sílaba acentuada de la palabra agallómenos es más baja, en vez que más alta, porque el compositor deseaba asimilar esta porción de la melodía con la precedente íchnessi diókeis.

ESEMPIO 84. INNO A ELIO

pta - noîs hyp'ih - nes - si di - o - keis, chry-
- séai - sin a - gal - ló - me - nos kó - mais

En el Epitafio de Seikilos, el acento circunflejo es – con una excepción – representado con la ligadura de una tercera descendente que se llama svarita en el canto védico.

Sin embargo hay piezas en las que el acento mélico del lenguaje es más o menos olvidado. La música griega conserva la eterna diferencia entre música logogénica y melogénica, entre melodías sometidas al lenguaje natural y melodías que no tienen vínculos con el texto. Donde al menos se ha respetado el acento agudo, el músico occidental es tentado a marcarlo con golpes de compás, pero a menudo cae sobre el golpe “in levare” o sobre la nota breve después de un punto sin acento, o incluso secundario, en nuestra música. Pero en Grecia, la nota producía un acento verdadero, y no podía ser secundario. En consecuencia, tales melodías debían haber tenido una delicada flexibilidad de ritmo que obedecía a los acentos mélicos y a los acentos métricos.

Los acentos métricos en la poesía y en la melodía seguían el llamado principio cuantitativo; estos señalaban sílabas o notas largas entre las cortas, no el golpe fuerte entre golpes leves.

La nota corta o brevis –que nosotros hacemos con un octavo en la moderna notación – era la unidad de tiempo o chrónos prôtos. Los griegos definían este “primer tiempo” como un átomo final, el cual no podía ser dividido ni mediante una sílaba, ni por una nota, ni por un gesto. La longa (sílaba, no valor rítmico) medía dos breves o una nota de un cuarto, excepto al final del verso donde requería la duración de un pie entero.

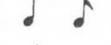
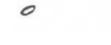
Se consideraba que los pies tuvieran cada uno dos fases (iguales o desiguales) no unidad de tiempo – eran clasificados en cuatro grupos según la razón numérica de la extensión de las dos fases, 1:1, 2:1, 3:2 o 4:3. Los griegos se daban cuenta muy bien que las razones rítmicas coincidían con las razones armónicas del unísono, octava, quinta y cuarta; de hecho Dioniso de Halicarnaso (primer siglo a.C.) declara explícitamente que ritmo y armonía eran en esencia una única realidad.

Los cuatro grupos eran:

A. Isa pies “iguales” o dactílicos –nuestra medida de dos tiempos iguales:

1. Proceleusmatico o Pírrico		2/8
2. Proceleusmatico, doble		4/8
3. Anapesto (nuestro dátilo)		2/4
4. Anapesto		2/4
5. Espondeo		2/4
6. Espondeo, doble		2/2

B. Diplasia, “dobles” o yámbicos, en la que una parte de la medida era el doble de la otra, o sea 2 + 1 ó 1 + 2 correspondiente a nuestras medidas de tres tiempos:

1. Yambo		3/8
2. Troqueo		3/8
3. Orthios		3/2
4. Troqueo semantoso		3/2

C. Hemiolia, pies de uno y medio o peónicos, en los cuales los dos tiempos eran como tres a dos, correspondientes a los nuevos compases de cinco tiempos:

1. Peonico diàgyros o peonico descendente	= 	5/8
2. Peonico epíbatos o peonico ascendente	= 	5/4

D. Epítrita, “de cuatro tercios” en la que cada parte estaba como cuatro a tres de la otra, que corresponde a nuestras medidas de siete.

Sin embargo estos ritmos eran muy raros. Los dos tiempos de todos estos pies eran llamados arsis y (por Aristóximo) basis, o (más tarde) thesis. El término arsis significa elevamiento, y basis o thesis disminución del tiempo –regulados por la mano o por los pies; en nuestros términos: in levare e in battere. En los grupos de B a D el tiempo breve está en levare: en los dactilos y en los

anapestos las dos breves están en levare, en los proceleusmáticos y en los espondeos el primer tiempo está usualmente en battere.

Se podían hacer combinaciones en todos los tipos de pies. Había la unidad de dos pies o dípode.

Actividades:

- **Del texto que antecede a las actividades, subraye las palabras que no comprende, investigue, y relacione con el cuadro primero.**
- **De acuerdo a la lectura ¿se puede pensar en que la palabra (poesía) estaba ligada a la música como una sola entidad? Fundamente.**

El tiempo también era bastante importante para cualificar formas sin palabras como el nomos instrumental. Uno era llamado nómos trocháios y otro nómos órthios. Por regla el metro no cambiaba durante una pieza. Se ha dicho explícitamente que el nómos Pítico de Sakadas tiene un movimiento yámbico, uno dactílico, uno espondaico y uno crético, o sea peónico, que el nómos Athenâs tenía un fuerte efecto sobre el auditorio porque del paiòn epíbatos inicial se modulaba al metro trocaico. Por lo tanto este debía haber sido de las excepciones.

Frente al metro cuantitativo estaba el tempo “cualitativo” con la alternancia de tiempos débiles y fuertes y con sus libres subdivisiones. Esta era la forma natural del ritmo instrumental. Cicerón habla de golpes rítmicos característicos de la música para instrumentos de aliento. Por otra parte si la práctica vocal fuese capaz o inclinada a ignorar el tiempo en su metro es más que dudoso. También en poesía la unidad métrica era llamada un pie de verso, lo que, como todas las metáforas, debía haber correspondido originalmente a una realidad. En Grecia, acostumbrados a concebir poesía, melodía y danza en el más vasto sentido como una mousiké, no podemos prohibir al cuerpo y al ritmo de la interferencia con el metro.

Los maestros del coro usaban los pies para marcar el tiempo. Al contrario, en el palcoscenico ellos acrecentaban la fuerza del in battere con una gruesa sandalia de madera, el kroupalon, en la cual dos castañuelas en medio eran amarradas a los tobillos y batían juntos con un estruendo ensordecedor. El contraste entre el ruidoso in battere o thesis y el silencioso arsis o en levare, era tan fuerte –incluso sin la estruendosa sandalia– que una distinción cualitativa era inevitable.

Pero esto no era el resultado esencial. Sobre todo cada golpe rítmico conducía inmediatamente a concebir el golpe en sí como una unidad de tiempo, chrónos prôtos, y a unir dos, tres ó más de estas unidades en grupos organizados de medidas y a subdividir en razones que el oído del hombre aceptaba como rítmicos.

Los griegos afirmaban que una serie de diez golpes no podían ser rítmicamente dividida en uno más nueve, o bien dos más ocho, o tres más siete. Al contrario, cuatro más seis podía ser admisible como hemiolía en la razón 2:3, y también cinco más cinco, como isa en la razón 1:1. Tres más siete eran aceptados dividiendo el siete en tres y cuatro, así que diez golpes podían organizarse en tres más tres más cuatro en todas sus permutaciones.

No solo las permutaciones eran concedidas; si no que dos o tres golpes podían ponerse juntos para formar notas largas. En esencia esto no es otro que el tālā indio, la asimétrica combinación de metro y tiempo.

Un periodo de tres más dos más dos es exactamente el tālā triputa. Y también el destacar el tiempo debía ser parecido. La descripción del orador Fabio Quintiliano sobre destacar el tiempo

con los pies y con los dedos –no las manos – recuerda la complicada gesticulación de los dedos que usaban los antiguos cantantes hindús; y la dhruva hindú, el chasquido del pulgar, aparece en la cuarta oda de Horacio en la que invitaba a niños y jóvenes a obedecer al metro lesbio y al chasquido de los pulgares.

- **Del texto que antecede, subraye palabras y conceptos que no comprende, investigue, extrayendo las principales ideas del texto.**
- **¿Se medían las pausas y/o silencios?**

El tiempo variaba inevitablemente, hasta cierto punto era inseparable del temperamento del intérprete, del particular espíritu de la pieza y de las circunstancias. Pero no era vital como en nuestra música, y por lo tanto no calculado exactamente.

- **Termine de leer los párrafos siguientes, ampliando el concepto que expresa Sachs en este breve párrafo arriba expuesto.**

Forma Pág. 154 a 157

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

- **Realice un cuadro con las diferentes formas musicales encontradas en el capítulo con su breve descripción.**

Roma Pág. 158 a

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

- **Con sus palabras explique las características de la música en Roma.**

6- La herencia griega en la música islámica

Bibliografía: Sachs, C. (1981). La música en el mundo antiguo. Florencia: Sansoni Editore

La herencia de la música griega fue enorme. O más bien, la herencia de la teoría musical griega. Roma, Bizancio y las tierras conquistadas por Alejandro, del norte de África a la India se jactaban de ser herederos de la gran tradición helénica; la música medieval en Europa apelaba a Boecio como supremo juez; y los persas, los árabes y los turcos sostenían sus sistemas musicales con las sólidas estructuras de las escalas, de los modos y de los géneros griegos.

La influencia griega en la música islámica es más fascinante que cualquier otra ejercida por los griegos, ya que, al contrario de los occidentales, los árabes intuyeron y practicaron la teoría clásica sin cometer los errores de Occidente.

Por lo tanto, cualquier investigación de música griega está incompleta sin un vistazo a la práctica y la teoría de la música islámica.

La música árabe en sentido propio, es la música de los beduinos en el desierto y en los oasis – emocionales cantos de limitada extensión en un ritmo libre, perfectamente heptatónico y en gran parte en aquel que he llamado “positivo”, inicio en la nota baja, curva ascendente y regreso.

ESEMPIO 85. ARABI BEDUINI DEL SUD

secondo Helfritz



El estilo musical que llamamos familiarmente árabe abarca mucho más que la música árabe en sí, o incluso que las naciones que hablan árabe. Sus provincias se extienden de Marruecos en el oeste a lo largo de los límites africanos del Mediterráneo hacia Siria, Iraq, Turquía, hasta Persia y también a la parte norte de la India. Ninguna unión racial o nacional ligaba a estos pueblos heterogéneos; su única relación era la religión mahometana. Por eso esta parte se titula islámica en vez de árabe. El carácter internacional de la música islámica e incluso pre-islámica aparece en gran parte de testimonios. El joven rey persa, Bahram Ghur (430-38) fue mandado a la ciudad mesopotámica de Al-Hira para estudiar la música árabe. Pero la música árabe no se alimentaba solo de fuentes árabes. Hussan Ibn-Thābit, al visitar la corte de un monarca árabe doscientos años después, “vio diez cantantes, cinco de los cuales eran bizantinos, cantaban las canciones de su país con el acompañamiento del barbat, y otras cinco de Al-Hira, que habían sido dadas al rey labala de Iyas Ibn-Qabisa, también para cantar canciones de su país.

Blilal Ibn-Riyah, primer almuédano (encargado de llamar a la oración en la mezquita) asociado, muerto en el 641, era hijo de una esclava abisinia y para enseñarle el canto le fue dado una mujer abisinia.

Un autor inglés, Lyall, llegó a afirmar que los cantantes árabes “eran todos extranjeros, algunos persas o griegos provenientes de Siria” y un antiguo escrito árabe afirmaba que el origen de las fuentes musicales debían ser buscados cerca de los esclavos en los mercados de la ciudades árabes¹. Pero los instrumentos eran cosa aparte de esta confluencia de estilos musicales: en el cuento del rey Omar Bin al Un’uhman en el romance Las noches árabes, la princesa había dicho a su esclava de tomar algunos instrumentos, y la joven “regresó al instante con un laúd damasco, una arpa persa, una flauta tártara y un tímpano egipcio”.

La música no pudo evitar una siempre creciente fusión en un único estilo islámico.

Sin embargo habría sido muy difícil mezclar por completo todas las innumerables y heterogéneas melodías que provenían de los países entre el Mediterráneo, el Mar Negro y el Océano Índico, sin la ayuda de la teoría griega, la cual suministró un sistema perfecto y una terminología fácilmente adaptable.

Los persas llamaban al griego Pitágoras el patriarca de toda la música erudita. Ellos estuvieron bajo una fuerte influencia helénica hasta la dinastía de los Seléucidas (266-641) que condujo a una fuerte reacción nacionalista anti-griega. Hacia el fin del primer milenio d.C., el Oriente estuvo sujeto a una segunda y decisiva helenización de su vida científica; y su música, junto con la matemática, la medicina y la filosofía, tomó posesión de la teoría griega. El maestro de la musicología islámica, el árabe Al-Kindi (874 d.C.), el turco Al-Farabi (c.870-950) y el Bukkaran

Ibn-Sīnā (980-1037), mejor conocido bajo el nombre latino de Avicena, formaron sus doctrinas en gran parte sobre modelos griegos.

<https://www.youtube.com/watch?v=rHeu4PFclYk> Contexto histórico

Actividades:

- **Realice una línea de tiempo ubicando a los pueblos islámicos.**

Tiempo de trabajo del cuadernillo: Mes de abril

Finalización y entrega: 5 de mayo.