

HELENISMOS COMUNES A LA LITERATURA Y A LA MÚSICA

*Manuel Antonio Quirós Rodríguez**

ABSTRACT

This paper refers to both fine arts: literature and music, in comparative way, taken in consideration a concerned greek word, which is present in both of them. To this purpose, the greek word is explained in a glossary, and several poetry texts of the classical, medieval and renaissance periods are taken by some composers and are put in music.

Key words: lexicology, glossary, greek, latin, comparison.

RESUMEN

Este artículo hace referencia dos bellas artes: la literatura y la música, mediante la comparación de algunas palabras griegas de trayectoria cultural, las cuales se encuentran presentes en ambas y son explicadas mediante un glosario. Varios textos literarios de varios períodos y en varios idiomas han sido tomados por ciertos compositores y musicalizados.

Palabras clave: lexicología, glosario, griego, latín, comparación.

Breve introducción

La herencia y tradición del mundo antiguo grecorromano también ha influenciado la música, tanto seglar como religiosa.

Los griegos sentaron los principios teóricos de la música y encontraron relaciones comunes entre ésta y la poesía: el *melos* y el *logos*; entre la sílaba de la palabra y la sílaba musical; además, la creyeron de origen divino.

El presente artículo, quizás algo inusual en el medio académico, consiste en una comparación entre dos artes: la literatura y la música, sobre la base de la filología y la musicología es inmensa la relación de la música con el latín,

como se puede comprobar en este artículo; con el griego, me llamó particularmente la atención la gran cantidad de términos tomados del idioma heleno, de los cuales, entre otros, se cuentan, en orden alfabético, los siguientes. Entre los siguientes, sobre algunos nombres comunes a la literatura-música, escribiré una breve reseña:

Aeda, antífona, arcadia, aulos, bucólica, canon, cítara, citarodia, coro, coreografía, corifeo, cuerda, diálogo, diapasón, eco, elegía, epitalamio, epos, estrofa, eufonía, euterpe, himeneo, himno, homofonía, idilio, kyrie eleison, lira, liturgia, melodía, melodrama, melopea,

* Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica.

monofonía, nomo, oda, orfeón, órgano, orquesta, parodia, pathos, polifonía, protagonista, psalmo, psalterio, rapsoda, rapsodia, ritmo, síncopa, sinfonía, siringa, terpsícore, tetralogía, ton, tono, tónica, treno, tropo(s).

El trabajo consiste en un glosario; por consiguiente, es de orden lexicológico-lexicográfico: se toma una palabra, generalmente presente en las lenguas modernas, el cual actúa como *lemma*, cuyo *interpretamentum* consiste en las diversas explicaciones presentadas por mí.

El artículo no se centra solamente en la época antigua, sino abarca aspectos de otras épocas ahí donde sea el caso. De los textos literarios, los hay en latín, alemán, francés, italiano, español.

El *lemma*, lexis griega por ser explicada, es un simple pretexto para disertar sobre otros aspectos muy diferentes a los desarrollados por mis compañeros en sus respectivos trabajos.

El trabajo es externo a los textos literarios tomados en consideración, pues no son comentados en relación a con los trozos musicales por razones obvias y onside en una enumeración de nombres y hechos vinculados a la unión de ambas artes a partir de la palabra helena. Si se quisiera resaltar su valor, éste consiste, más bien, en aspectos históricoculturales.

aeda < αειδεῖν, *canere*, cantar. Cantante profesional griego, quien, generalmente, se acompañaba a sí mismo con un instrumento musical. En tiempos de Homero, cantaba fragmentos épicos, precedidos por un himno a los dioses, quizás de mayor riqueza musical. Sobresalieron los siguientes aedas religiosos: Anfión, Lino, Panfo, Filamón, Crisotemis, el primero en cantar el himno de Apolo Pitio, y Olen.

Estos otros aedas cantaron a los héroes y los amores de la guerra de Troya: Femio, quien es alabado por Homero, Tamiris, el cual perdió su voz por tenerse superior a las Musas, y Demódoco, quien cantó las querellas entre Ulises y Aquiles.

antífona < *antiphona* < antifon» < anti, ante, delante de, contra y φων». Tal palabra antífona ha tenido varias vicisitudes: en su inicio, canto responsorial de dos voces, o de dos coros en un himno o en un salmo. Más tarde, refrán o estribillo intercalado entre los distintos versos de un salmo en alternancia del pueblo con el solista o con el coro. En seguida, un texto o fragmento autónomo que se cantaba al principio, o al final de otro más extenso a modo de introducción o de *coda* tanto musical como literario. Finalmente, en el siglo XI, a textos sin relación alguna con salmos o con otras lecturas, pero que los acompañan.

A las antífonas siempre les es inherente algo de plegaria o de invocación como el *Magnificat*, extraído del Evangelio; el *Alma Redemptoris Mater*, el *Ave, Regina Caelorum*, el *Regina Coeli*, el *Salve Regina* y el *Salve mater Salvatoris*. En la liturgia de la Iglesia Romana, la antífona es una pieza musical cantada por dos coros antes de un salmo y después de éste. Su antecesor se encuentra en los hebreos y en los griegos.

Una antífona mariana muy conocida en las lenguas nacionales y en latín es el *Salve regina*, atribuida a varios autores de la Edad Media, principalmente, al monje *Hermannus Contractus* (Herman el Contrahecho, el Tullido), autor también del *Alma Redemptoris mater*:

*Salve, regina mater misericordiae,
vita, dulcedo et spes nostra, salve!
Ad te clamamus exsules filii Evae,
ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad
nos converte,
et Iesum, benedictum fructum
ventris tui,
nobis post hoc exsilium ostende,
o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria!*

Antonio Vivaldi le compuso música al *Salve Regina*: un contratenor es acompañado por una orquesta de cuerdas y dos flautas dulces;

igualmente, Josquin des Prez (c.1440-1521); también, Johann Adolf Hasse (1699-1773).

Orlando di Lasso elaboró una muy bella música para la antífona *Alma Redemptoris mater*: *Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli* Madre nutricia del Redentor,

Porta manes et stella maris, succurre cadenti de par en par puerta del cielo y del mar estrella;

Surgere qui curat populo; tu quae genuisti socorre al pueblo que cae e intenta levantarse;

Natura mirante tuum sanctum genitorem ú que engendraste, no sin admiración de la natura,

Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore a tu santo genitor, virgen antes y virgen después,

Sumens illud Ave, peccatorum miserere. que recibiste aquel saludo de la boca de Gabriel.

arcadia < αρκαδια < Αρκά, Αρκαδό, hijo de Zeus y de Calisto, una ninfa. Arcados es considerado como héroe epónimo de Arcadia, región del Peloponeso, montañosa, sin salida al mar; pero un remanso de belleza; por eso mismo, allí se desarrolló un sentimiento de la vida pastoril: tradicionalmente, la Arcadia ha sido consagrada a la poesía bucólica, en donde sus habitantes, de raza eólica, eran unos simples pastores, a quienes les gustaba la tranquilidad y la paz.

El interés por las bellas formas poéticas, relacionadas con la naturaleza “arcádica” fue transmitido por Teócrito y Virgilio, a partir de los cuales existen reminiscencias, casi versiones literales, de poetas antiguos griegos y romanos, de modo que, en su conjunto, la obra pareciera, más bien, una traducción. La vida idílica y llena de paz, prototipo de la Arcadia griega, produjo una enorme seducción entre los artistas, como la creación de un prosa-poética, pura y cristalina escrita, en el Renacimiento, por el poeta italiano Sannazaro, quien se enlaza, mediante la *imitatio* y la *aemulatio*, con la poesía pastoril grecorromana. En el Romanticismo alemán, Fr. Schiller dijo *et in Arcadia ego*, yo también nací en la Arcadia.

En música, *Il pastore fido* es el nombre de una obra de Georg Friedrich Händel y de otra de Antonio Vivaldi con un carácter arcádico, carácter que se manifiesta también en *Il re pastore*, K. 208, *Serenata in due atti* de W. A. Mozart, en donde se encuentra una de las más inspiradas arias amorosas del *Genio*: la dulce voz de Aminta es suavemente acompañada por un trío de violín, flauta y oboe, que se deslizan cual suave arroyo por una pendiente:

*L'amerò, sarò costante,
fido sposo, e fido amante.
sol per lei sospirò.*

*In sì caro e dolce oggetto
la mia gioia, il mio dilecto,
la mia pace troverò.*

Para no hacer una mera reproducción sobre las obras basadas sobre el tema de la *Arcadia*, y sobre el *Arcadismo*, remito a las páginas 72, 73, 74 del *Diccionario...de Saínz de Robles*.

(h)armonía (*h*)*armonia* < αρμονια, ajuste, encajamiento, acuerdo, convenio, unión, ley, orden, proporción, simetría. En mitología, (H)armonía era hija de Ares y de Afrodita, y personifica, junto con Cadmo, la civilización de los pueblos.

La armonía es una parte de la música y otras artes. En música consiste en las relaciones de los sonidos considerados verticalmente según los diversos acordes, cuya base es el acorde tríade, en contraposición al contrapunto que considera los sonidos horizontalmente.

Armónico es una palabra derivada de la entrada precedente y sirve para designar los sonidos simples que acompañan al respectivo. A la belleza, sobre todo, a la música, le es ínsita la armonía, la cual se base sobre dos elementos: las partes integrantes están en proporción para conformar la composición, y en la medida fija para determinar las partes componentes. Entre los griegos, la medida, mediante la observancia de la armonía guarda sus límites en una justa proporción: el justo medio entre el defecto y el exceso.

Por la armonía se da la mezcla justa de los colores, la proporción de los edificios, la esbeltez de las estatuas, la unión dulce de los

sonidos y la suavidad de los versos; por ella no falta nada ni sobra nada, y por ella, de acuerdo con Platón, los *términos opuestos* se unen en una proporción armoniosa. La carencia de armonía posee sus implicaciones en la salud humana, pues toda enfermedad es una desproporción indebida.

La belleza es equilibrio, y como tal, proporciona felicidad y serenidad.

La armonía se da también en otras artes, según manifesté, como en la arquitectura, la pintura, la escultura y la literatura. En esta, es la combinación agradable al oído de sonidos, pues existe un acorde entre éstos. He aquí un ejemplo de armonía poética:

*En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba*
(Gracilaso de La Vega.)

La expresión “armonía” se usó, desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XIX para designar la consonancia (sonido simultáneo), sucesiva y simultáneamente, de sonidos sucesivos (melodía) o de las voces de un trozo polifónico: los acordes.

Por la armonía el caos se doblega al poder de la música, como aparece en este texto inglés escrito por Dryden, sobre el cual se basa la *Oda para el día de Santa Cecilia* de G. Fr. Händel:

*From harmony, from heav'nly
harmonuy,
Por la armonía, por la celestial
armonía,
this universal fram began...
tuvo inicio el entero mundo...
From harmony to harmony,
De armonía en armonía
through all the compass of the notes
it ran,
la cración transcurrió por la entera gama
de sonidos
the diapason closin full in man.
y unió el diapason con el hombre...*

bucólica < *bucolicus* < *boukoloç* < *bouç*, *bos*, *bovis*, *buey*. Etimológicamente, significa *poesía de boyeros*, o *pastoril*: una composición en donde se presentan, en forma idealizada y llena

de paz, personajes del campo entablando un diálogo. Tuvo origen en Sicilia, cuyo primer poeta bucólico es Estesícoro (-600), quien introdujo la figura del pastor *Daphnis*. El género obtuvo con Teócrito su forma definitiva. En Roma, sobresale Virgilio, quien escribió las *Églogas*. Una obra maestra de la novela pastoril es el *Dafnis y Cloe* de Longino.

La poesía bucólica floreció en el Renacimiento, de donde pasó, en el siglo XVI, a Francia y a España: el Arcipreste de Hita, Juan del Encina, Bernardo de Balbuena, Meléndez Valdés y Garcilaso de la Vega, el mejor. Luego, la poesía bucólica, la égloga, se transforma en *drama pastoril* en donde descuellan, en Italia, la *Aminta* de Torcuato Tasso y el *Pastore Fido*, El Fiel Pastor, de Guarini. La temática concluye en el siglo XVIII con representantes en Alemania.

En música, tal temática también tuvo buena acogida: Antonio Vivaldi compuso las *Sonatas para flauta y bajo continuo*, Op. 13, Nos. 1-6 con el nombre de *Il Pastor Fido*; y el compositor Georg Friderich Händel, una suite del mismo nombre (HWV Sc., II versión de 1734). Resto clásico-romántico de tal temática pastoril es la VI sinfonía de Beethoven, precisamente, conocida como *La Pastoral*, cuyos cinco movimientos (algo inusual en una sinfonía) suscitan la idea de la sana y tranquila vida campestre en contacto con el arroyo y el encuentro con su gente, simple y sencilla:

I. Despertar de alegres impresiones por la llegada al campo. II. Escena junto al arroyo. III. Feliz reunión con los campesinos. IV. La tempestad. V. Canto pastoral: sentimientos de felicidad y de acción de gracias luego de amainar la tempestad.

Del drama pastoril, por ahí del 1600, se desarrolla la ópera en Florencia, cuyas primeras presentaciones fueron eso: dramas pastoriles, como la *Dafne* de Jacopo Peri, con libreto de Ottavio Rinuccini, la primera ópera; en 1595 la *Euridice* de Peri, y luego, de Caccini, del círculo de la Camarata de Bardi.

Al círculo de la Camarata pertenecieron el conde Giovanni Bardi, Jacopo Corsi, de cuya

casa salían y entraban toda clase de gente culta e interesante, el joven compositor y extraordinario cantante Giulio Caccini; el nombrado Ottavio Rinuccini, el poeta, hombre atento a cualquier clase de innovación y conocedor de mitos clásicos; Vincenzo Galilei, padre de Galileo Galilei, y el mejor de todos ellos, Claudio Monteverdi, quien, aunque muy joven, ya era famoso.

Del error de perspectiva de que la tragedia griega había sido cantada desde el alfa a la omega, se creó el *dramma per musica*, el cual, según ellos, respondía al modelo clásico. En ese momento, la palabra solista era considerada lo más importante y se le declaró guerra al contrapunto o polifonía, por lo cual *il canto monodico*, provisto de escaso acompañamiento instrumental, fue considerado el punto culminante.

canon < kanwn, -onoç < kanna Esta palabra griega, de origen hebreo, posee varios significados tanto denotativos como connotativos. Entre los primeros, tallo de caña, junco, canasta de junco, columna, regla de madera; a partir de aquí, vienen los segundos significados: regla de conducta, norma, principio, tipo, decreto; por eso, lo recto, lo lineal, de donde *canon* con el significado de obra maestra, obra ejemplar. Estos significados se aplican a lo filosófico, lo eclesiástico y lo artístico, por ejemplo: en literatura: esquema de referencia como regla de un arte por su orden y armonía, de donde se deriva el catálogo de obras clásicas propuestas como norma para otras obras, talvez, para fines escolares. Por ejemplo, el catálogo literario propuesto por Aristófanes de Bizancio y por Aristarco a las obras escritas en griego: el canon de los nueve líricos, el canon de los trágicos, el canon de los cómicos y el canon de los diez oradores áticos, a cuya cabeza marcha Demóstenes. Luego, por analogía, a los autores romanos en latín.

En música, *canon* es una composición en donde la primera melodía es llevada por el *dux*, y la segunda, que repite, sucesivamente, la primera, por el *comes*.

Uno de los cánones más sobrecogedores es el *Deo gratias*, una polifonía monumental, a 36 voces, atribuida a Johannes

Ockeghem, compositor de la escuela renacentista francobelga. Durante el período siguiente, J. Pachelbel compuso su canon para orquesta.

coro < *chorus* < χορῆ – χορευειν, bailar, danzar en coro. La palabra “coro” está relacionada con la palabra latina *hortus*, jardín. Posee varios significados: sitio de baile, conjunto de baile, el baile en sí; grupo vocal, generalmente, *a capella* (sin acompañamiento de órgano ni de orquesta), formado, por lo común por más de ocho voces; de la significación de sitio de baile, pasó a significar, en un templo, el lugar en donde canta el coro en un templo cristiano, generalmente, acompañado por el órgano; y luego, el coro mismo. El origen del coro griego se halla en las tragedias griegas, en donde entonaba cantos ditirambos en honor a Baco. Poco a poco, su papel se fue reduciendo hasta quedar reducido a un simple representante del pueblo; por eso predicaba ciertas virtudes: justicia, clemencia, sobriedad, paz, respeto y el culto sagrado. Los romanos colocaron el coro detrás de los actores para que cantase y recitase trozos líricos, que, en muchos casos, no poseían relación alguna con la acción escénica.

A partir de la Edad Media, los coros comienzan a obtener gran importancia en las misas y en las obras sacras; a partir del Renacimiento, en los oratorios, en donde alternan con los solistas y las partes orquestales; en las óperas, su importancia es secundaria, pues en ellas sobresale la voz humana solista.

Los mejores compositores de música coral son J. S. Bach y G. Fr. Ansel; Johanns Brahms y Franz Schubert también compusieron coros, a veces *a capella*. Entre los conjuntos corales más sobresalientes, se encuentran el *Huelgas Ensemble*, holandés; el *Gabrieli Consort* y el *Monteverdi Choir*, ingleses.

eco < *echo*, -us, ηχώ, -ού, eco, sonido. Repetición, mediante resonancia o reflexión de una frase musical o literaria anterior. La palabra existe en música, poesía y mitología. Para el concepto en poesía, ver Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario...*p. 153.

Valdelomar escribió este soneto, a modo de eco, en perfecta rima consonántica, que no deja de tener gracia e ingeniosidad creativas.

No hay en mí inmenso desconsuelo,

suelo,

ni tiene mi mortal locura,

cura;

porque si tanta desventura,

tura,

resulta en mí si me conduelo,

duelo.

No tengo al bien, por mi recelo,

celo,

y no es mi alma, aunque se apura,

pura,

que culpa ha hecho su blandura,

dura,

sin que le quede a su repelo

pelo.

Quien busca al mal que le despene,

pene;

pues siempre sale al que es travieso,

avieso,

y nunca el bien que le conviene,

viene.

Siento en llevar mi carne en peso,

peso,

pues menos fe a quien le mantiene,

tiene;

más por ser largo este proceso,

eso.

De Juan de la Encina es:

Aunque yo triste me seco

eco

retumba por mar y tierra;

yerra

que a todo el mundo importuna:

Una

es la causa sola dello.

Ello

sonará siempre jamás.

Mas...

En mitología literaria, *Eco* era una ninfa, hija del Aire y de la Tierra. La joven se enamoró del bello Narciso, de cual no recibió correspondencia, según lo cuenta Ovidio

(*Metamorfosis*, III, 351-401), quien parece ser el primer poeta en relacionar tal leyenda con el joven Narciso, amado y buscado por la

Vocalis nymphae, quae nec reticere loquenti

Nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.

La ninfa de sonora voz, quien no sabe guardar Silencio cuando se le habla, ni hablar de primero, La ninfa que repite los sonidos, Eco.

Corpus adhuc Echo, non uox erat; et tamen usum

Garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,

Reddere de multis ut uerba nouissima posset.

Eco tenía un cuerpo; no era sólo una voz, Y por consiguiente, su boca habladora no le servía Nada más que para volver a enviar, como hoy, Las últimas palabras de todo lo que se le decía. (Por eso Juno la castigó):

“Huius, ait (Juno) linguae, quae sum delusa, potestas

Parua tibi dabitur uocisque brevissimus usus. »
Reque minas firmat; tamen haec infine loquendi
Ingeminat uoces auditaque uerba reportat.

“Esta lengua que me ha engañado, dijo Juno, ya no te servirá de más y de tu voz no harás más que un breve uso.”

El hecho confirma la amenaza. Sin embargo, Eco todavía puede repetir los últimos sonidos emitidos por una voz y doblar las palabras que escuchó.

Hera (Juno) convirtió a Eco en roca y la condenó a repetir las últimas sílabas de las palabras, a modo de preguntas, por haberla engañado.

Orlando di Lasso, uno de los más versátiles y prolíficos compositores de finales del Renacimiento, compuso una canción polifónica, en donde las voces proceden a modo de eco:

Ola, o che bon eccho!

Pigliamoci piacere!

Ha, ha, ha, ha!

Ridiamo tutti.

O buon compagno,

Che voi tu?

Voria che tu cantassi una canzona.

Perche ?
Perche si ?
Perche no ?
Perche non voglio.
Perche non vuoi ?
Perche non mi piace !
Taci, dico !
Taci tu !
O gran poltron !
Signor, si!
Orsu non piu!
Andiamo !
Adio, bon'eccho !
Rest'jin pace!
Basta!

Jacobus Gallus (1550-1591), compositor renacentista de origen esloveno, pero que centró su actividad musical en Viena y Praga, le compuso música *ad modum echo a 8* a un *colloquium Magdalenae cum Christo*, titulado *Quo mihi crede dolor*, en donde, ambas, música y poesía, proceden a modo de eco para expresar, mediante preguntgas retóricas, en soliloquio coral, acompañado por instrumentos de metal, el tremendo dolor de María Magdalena ante el Cristo sepultado:

Quo mihi crude dolor
Tantum dominare (...minare).
Quid miser exhaurit viscera clamor? (...amor)
Haurit amor verum?

Y así, sucesivamente continúa la Magdalena.

Para cuatro pequeñas orquestas, el Genio de Salzburgo compuso la Serenata en re mayor, K. 286 / 269^a. Cada orquesta incluye un conjunto de cuerdas y un par de cornos. La composición está elaborada de tal manera que toda la música está contenida en la primera orquesta, mientras las tres restantes dejan escuchar un **breve eco** sobre el final de la melodía.

elegía < *elegia* [*elegea*, *-eia*] < *elegeia* (ωδη). Composición literaria en donde se expresan, mediante un desahogo de sentimientos y lamentos personales, sucesos dolorosos de la vida tanto individual como colectiva.

En música, composición vocal-instrumental inspirada en un texto literario elegíaco; o si sólo instrumental, con un tono elegíaco. Elegía es *lamentatio* en latín; *lamento*, *gemido*, en español (también la *endecha* equivale a una lamentación); *lamento*, en italiano; *deploration*, en francés; *planh*, en occitano o provenzal; *lamentation* en inglés; *Klaglied* en alemán.

¿Qué es una elegía? ¡Un lamento! La bella expresión artística, lenta, noble y pausada, del desahogo de agudos y profundos sentimientos del alma humana, a modo de lamento. ¡Eso es la elegía!... Boileau describe, metafóricamente, la elegía: *La plaintive élégie, en longs habits de deuil, Saît, les cheveux épars, pleurer sur un cercueil.*

La llorosa elegía, en un largo vestido de luto, con los cabellos esparcidos al viento, solloza sobre un sepulcro.

La elegía se originó y fue bien cultivada en Grecia en dísticos, de donde el nombre de *dístico elegíaco*. No se sabe si su creador fue Calino o Arquíloco, duda es expresada por Horacio en su *Epistola ad Pisones*, 77:

Qui tamen exiguos elogios emisere auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.

En Roma, hubo grandes poetas que escribieron elegías: Ovidio, Tibulo y Propercio sobresalieron en el género.

También fue cultivada por autores cristianos: Lactancio, San Ambrosio, Victoriano. ¡Ni qué decir de los Salmos de David, El Libro de Job y Las lamentaciones del profeta Jeremías!

La tradición de la elegía o lamento se prolonga también en las lenguas nacionales: en Italia: *Petrarca*, *Guarini*, *Chiabrera*; en España: *Jorge Manrique*, *Boscán*, *Garcilaso de la Vega*...En Portugal: *Camões*, *Saa da Miranda*, *Rodrigues Lobo*...En Francia: *Froissart*, *Fr. Villon*, *Victor Hugo*, *Lamartine*, *Musset*, *Baudelaire*, *Verlaine*...En Inglaterra: *Milton*, *Moore*, *Arnold*...En Alemania: *Schiller*, *Novalis*, *Heine*, *Goethe*.

Una elegía es aquella cuya primera estrofa comienza:

*Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando:
cuán presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor,
cómo, a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor...*

Que no es otra que parte de las *Coplas de la muerte de su padre* de Jorge Manrique.

epitalamio < επιθαλαμῖό (ὑμνῶ) < επι, *super*, sobre, y θαλαμῖό. Habitación de una casa, alcoba nupcial. Entre griegos y romanos, canto lírico por celebración nupcial. En Grecia, compusieron epitalamios: Calímaco, Safo y Teócrito; y en Roma, Catulo, entre otros.

En 1589, en la Florencia renacentista, contrajeron nupcias un florentino, Fernando De' Medici, y Christine de Lorena, princesa de Francia. Para celebrar tal acontecimiento, un grupo de músicos, entre, otros: Luca Marenzio y Emilio de' Cavalieri, y un grupo de poetas, entres otros, Ottavio Rinuccini e Giovanni de' Bardi, antes de que se compusiera la primera ópera en el círculo de la Camarata dei Bardi, la Dafne de Jacopo, 1595, escribieron una música de bodas, tan fina, noble y bella, con el nombre de *La Pellegrina*. Esta era Cristina, quien llegaba a Florencia, Italia, desde Lorena, Francia. Es un caso de música de *epitalamio*, en donde, como era de esperar, no faltaban acontecimientos extraídos del mito clásico: cada intermedio evoca un episodio del mito griego, como en: *Dolcissime Sirene, La gara fra Muse e Pieridi*, el *Combattimento pitico d' Apollo*. Entre las fuentes literarias se encuentran: *L'armonia delles sphere* (Platón), *Las Metamorfosis*, y los *Fastos*, ambos de Ovidio. Apolo sirve de hilo conductor.

Al inicio de la obra musical, que todavía no es ópera, el coro canta esta bella melodía polifónica:

*Coppia gentil d'avventurosi amanti
Per cui non pure il mondo
Si fa lieto, e giocondo,
Ma fiammeggiare d'amoroso zelo
Canta ridendo e festeggiando il Cielo...*

¡Y así sucesivamente, en una hermosa unión entre notas-letras!...

Otra especie de *epitalamio*, pero esta vez ya con el nombre de *opera*, la primera ópera conocida, igualmente, con un argumento del mito griego, la *Euridice*, del poeta Rinuccini y del músico Peri, para celebrar las bodas, esta vez, de una florentina, Maria de' Medici con el rey francés, Enrique IV, el 16 de octubre del 1600 en el Palazzo Pitti de Florencia.

Un hermoso epitalamio, en latín, en forma de madrigal, es el titulado *Praesidium, Sara*, ql cual fue puesto en música coral por Orlando di Lasso. Es un canto-poesía como conjuero hacia los dioses alados del amor:

*Praesidium, Sara,
dulce meum decus atque voluptas,
curarum requies deliteque meae,
in cuius spero idalias compescere
flammas aligerique,
dei vincere tela sinu.
Laetemur gratesque Deo,
mea sponsa, tonanti persolvamus.
Io, Io, lux genialis adest,
ut modo contractum solita pietate
fecundet coniugium
aeterna detque quiete frui.*

¡Oh Sarita, mi abrigo y protección,
mi dulce decoro y salvación,
descanso de mis cuidados y delicias;
¡Pueda yo en ti las llamas del amor mitigar
y en tu seno los flechazos amorosos
de la diosa de Idalia (Venus) alada apagar!
¡Alegrémonos, mi querida esposa,
y démosle gracias a Júpiter tonante;
se acerca la luz nupcial, albricias!
para que se evidencie la unión
con piedad acostumbrada,
que ésta no quede en la nada
y gozar del descanso celestial
la gracia nos sea otorgada.

euterpe < εΥΤΕΡΠΗ < εΥΤΕΡΠῆ, *gratus*, agradable, encantador, divertido. Una de las nueve musas: la de la música y la poesía lírica.

himeneo < *hymenaeus* < υμναιό, talvez relacionada con umno?, *himno* y con Umen, Himeneo, dios de las celebraciones nupciales. Un himeneo es un canto esposalicio o epitalamaio, matrimonial, que se cantaba en honor al dios Himeneo, cuando la futura esposa era conducida, oficialmente, hacia su prometido.

¿Por qué no considerar como himeneo la composición poético musical renacentista, ya tomada con consideración, con el nombre de *La Pellegrina*, de varios autores, con motivo del matrimonio florentino, en 1589, entre Ferdinando dei Medici y Cristina de Lorena?

himno < *hymnus* < υμνό. Poesía extensa y solemne para ser declamada; si se trata de un canto, para ser ejecutado por un solista, un coro, o ambos; en cualquier caso, es de gran júbilo y entusiasmo, para enaltecer, alabar, celebrar, conmemorar o dar gracias en forma ideal, a personas, míticas o reales, acciones u objetos dignos de elogio, la patria o algo inmaterial como la alegría, la libertad, la paz.

En literatura, la palabra y el asunto se encuentran en la *Ilíada* (II. 1, 472-4, y en la *Odisa* (8, 429). Entre los griegos, los himnos reciben dos distintos nombres: *peán*, en honor a Apolo; *ditirambo*, en honor a Baco. Sobresalen los himnos atribuidos a Homero, los más antiguos, un canto de alabanza en loor de un dios, aunque no para el culto, cuya palabra y asunto se encuentran en sus dos poemas. Entre los romanos, se hallan, en primera fila el *Carmen saeculare* de Horacio y los himnos sacros de los primeros siglos del cristianismo, elaborados de conformidad con la métrica de los autores clásicos, como en *Hispania*, las producciones de Prudencio, cantor de mártires.

El *Carmen Saeculare* horaciano fue creado en el 737 a. U. C., para ir al encuentro de una pretensión de Augusto de inaugurar un nuevo siglo y darles las gracias a Apolo y a Diana. En tal ocasión, veintisiete jovencitos y un número igual de jovencitas entonaron el:

*Phoebe, silvarumque potens diana,
Lucidum caeli decus, o colendi
Semper et culti, date quae precantur
Tempore sacro,*

*Quo sibyllini monuere versus
Virgines lectas puerosque castos
Dis, quibus septem placuere colles,
Dicere carmen.*

*Alme sol, curru niltido diem qui
Promis et celas, aliusque et idem
Nasceris, possis nihil urbe Roma
Visere maius !*

El *Te Deum laudamus* es el himno, en latín, más sobresaliente. atribuido a San Ambrosio e incluso, a San Agustín, pero que probablemente sea de Nicetas de Ramacena, 414. El *Te Deum...* ha sido musicalizado en Gregoriano, en polifonía renacentista, y hasta en música de otros períodos, incluso, acompañados de gran orquesta y órgano, como el solemne y grandioso *Te Deum* G. F. Händel, o el de Bruckner, o el de M. A. Charpentier.

En el texto se alternan alabanzas a la Trinidad con humildes ruegos:

*Te Deum laudamus,
Te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem
Omnis terra veneratut...*

El himno concluye con un
*In te Domine, speravi;
Non confundar in aeternum.*

¡La esperanza como ancla de salvación!...

Los himnos de la Edad Media siguen otros patrones, aunque los hay también con métrica clásica. A pesar de que el himno medieval sea de carácter cristiano, sigue la tradición griega: aunque literarios o no para el culto religioso, como en el Cristianismo, cuyos primeros ejemplos se encuentran en san Hilario de Poitiers, y después en San Ambrosio de Milán. Antes del Renacimiento Carolingio, vivió en Poitiers, Francia, un poeta procedente del norte de Italia: Venancio Fortunato, también notable

por su himnos religiosos: *Crux benedicta nitet...*, *Vexilla regis prodeunt...*, *Crux fidelis...*

El bello himno *Gloria, laus...*, de Teodulfo, pertenece al Renacimiento Carolingio.

Pedro Abelardo también escribió himnos sagrados (*Sequentiae et hymni*) para satisfacer a Eloísa, quien se los había solicitado para las monjas del Paraclete, en donde estaba recogida.

En la liturgia cristiana, sobresalen los himnos de Santo Tomás de Aquino, por ejemplo, los siguientes en honor del SS. Sacramento del altar:

*Adoro te devote,
Latens Dietas...
Pangue, lingua, gloriosi
Corporis mysterium...
Sacris solemniis...*

De contenido pagano es el *Gaudeamus igitur, iuvenes dum sumus...* himno internacional de los estudiantes universitarios.

Los himnos del Renacimiento continúan la métrica antigua.

El himno *Ave maris stella*, en honor a la Virgen María, posee belleza literaria, que se suma a la belleza musical en el *Vespro della Beata Vergine* (1613) una de las mejores composiciones corales de Claudio Monteverdi (1567-1643):

Ave maris stella
*Ave maris stella,
Dei Mater alma
atque semper Virgo,
felix coeli porta.*

*Sumens illud Ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.*

*Solve vincla reis,
profer lumen caecis:
Mala nostra pelle,
bona cuncta posse.
Monstra te esse matrem:
Sumat per te preces,
qui pro nobis natus,
tulit esse tuus.*

*Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutus,
mites fac et castos.*

*Vitam praesta puram,
iter para tutum,
ut videntes Jesum,
semper collaetemur.*

*Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritus Sancto,
Tribus honor unus.
Amen.*

Cada país cuenta con su propio himno, uno de los símbolos de la nación, que se constituye, verbal y musicalmente, en una estrella, la cual guíe su destino con ansias de paz, libertad, democracia, justicia y bienestar económico y cultural. Pero, desgraciadamente, nunca es así... Por eso, los himnos son un ideal proyectado hacia el futuro, el futuro de cada país, en forma de mitos nacionales:

Genios de la música también ha contribuido con la creación de himnos: el siguiente *anthem*, palabra derivada de *anthiphona* < anti fonh, himno de unción real, puesto en música por G. F. Händel, fue extraído del Libro de *Reyes* 1:39-40:

*Zadok the Priest, and Nathan the Prophet,
anoointed Solomon King.
and all people rejoic'd
an said:
God save the King,
long live the King
May the King live for ever!
Amen.
Alleluja.*

También me viene a la memoria la hermosa melodía de Haydn, himno nacional de Alemania.

En el Siglo XIX fue poetizado por Schiller y musicalizado por Beethoven el *Himno de la Alegría*, considerado en la la palabra *oda*.

homofonía < ομοιος, *similis*, semejante, y φωνη, *vox*, voz. Partes musicales con líneas melódicas paralelas y simultáneas: a una sola voz; lo contrario de la polifonía. El caso típico de música homofónica es la del Canto Gregoriano.

idilio < *idyllium* < ειδυλλιον, dim. < ειδος, forma, obra. Representación mental, por lo tanto, imaginativa; cuadrito, cancioncilla. Un idilio es un poema breve, también musical (el Idilio de Sigfrido, de Richard Wagner), cuyo marco campestre o pastoril retrata, imaginariamente, una encantada serenidad expresada de modo tierno y delicado. En el siglo XII, tal nombre les fue aplicado a las obras de Teócrito, y, durante el Renacimiento, la palabra adquirió el sentido de obra bucólica, pues se les aplicó a las églogas de Virgilio (*Corominas, Breve Diccionario...1967, p.330.*)

kyrie eleison < κυριε ελεισον, *Domine, miserere nostri*. El *Kyrie eleison*, en latín, *Domine, miserere nobis*, Señor, ten piedad de nosotros, puede ser considerado desde varios puntos de vista: religioso, histórico, filológico (gramatical y retórica) y musicológico. Gramaticalmente, es un sintagma conformado por el vocativo del sustantivo *kyrios, dominus*, señor; y el imperativo, segunda persona singular del verbo deponente *eléisomai*. Retóricamente, es una petición tripartita: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*, al igual que el *Agnus Dei*, para atraer la voluntad de Dios, representado en Jesucristo y se apiade de sus creyentes. En la liturgia católica, conforma la segunda parte de la misa en latín, entre el *Introitus* y el *Gloria*, como parte del *Ordinarium*. La triple repetición es una alusión alegórica a la *Sancta Trinitas*.

Antes del Cristianismo, el sintagma constituía una súplica a las divinidades paganas, aplicado, en la Septuaginta, al Dios judío como una calco de la palabra hebrea *Adonai*, traducida, en latín, con *dominus*, < *dominare*, el que domina, quien manda, amo, señor. En el Nuevo Testamento, se le aplica el nombre a Jesús. En latín la fórmula *miserere mei*, traducción de la fórmula griega, recuerda el Salmo 50 (51) *Misere mei, Deus, secundum*

magnam misericordiam tuam...uno de los psalmos penitenciales.

La otra palabra *Christe* es también griego. Procede de *Xristós*, vocativo, y significa el Ungido, en latín *unctus*, pues Cristo, era rey, y como rey debía ser ungido, descendiente de David, el amado.

El carácter de fórmula griega es un resto de cuando el griego, junto con el latín, se usaba aún en Roma, como una supervivencia del griego koiné de la Alejandría de Alejandro Magno. La introducción completa del latín en la misa no fue sino hasta el siglo III, por obra del papa San Víctor.

El *kyrie*, primera parte del *magnus cantus*, ha sido puesto en música por los más grandes genios. Entre los mejores *kyries* están los de las misas de Bach, Biber, *Missa Salisburgensis*; Haydn, Mozart, Josquin de Prez, Brummel, Orlando di Lasso, Palestrina, Praetorius, Andrea y Giovanni Gabrieli, Antonio Vivaldi, Franz Schubert...

lira < *lyra* < *lura* Esta palabra tiene tres acepciones: una denotativa, instrumento musical; otra connotativa: la poética, y otra mítica. El instrumento consta de una caja armónica de la cual se alzan dos astas de madera unidas entre sí por una tablilla transversal, y de 3-12 cuerdas de nervio de carnero, tensadas entre la parte baja del instrumento y la tablilla de arriba. Míticamente, tal instrumento fue inventado por Hermes, quien la construyó con la caparazón de una tortuga, los cuernos de un ariete y los tendones de los bueyes sustraídos a Apolo. Fue el instrumento con que Orfeo logró vencer los malos espíritus y llegar hasta donde Eurídice.

En literatura, la lira es símbolo de la poesía lírica, en contraposición a la épica y al drama: entre los griegos, era el canto poético acompañado, precisamente, con la lira y, hasta el presente, la poesía que manifiesta la intimidad subjetiva y sugestiva de un poeta.

Expresado con un símil: la lira es una clase de poesía en que vibran los sentimientos de un poeta, a semejanza de la vibración de las cuerdas de una lira que servía para acompañar algunos cantos. Más adelante, la palabra fue usada,

sobre todo, para composiciones literarias y para el melodrama u ópera.

literatura-música Incluso, desde el punto de vista del griego, ambas palabras tienen relación entre sí: la palabra *literatura*”, aunque de origen latino, procede de *littera*, letra, la cual es un calco de la palabra griega *gramma*, de donde procede “gramática”; *literatura* procede de *littera*.

Música procede de la forma elíptica *μουσική τέχνη*, *ars musica*, cuya base es la *mousa*, pues la música fue considerada el *ars* por excelencia: la que participa, en mayor medida, de la inspiración, inspiración insuflada por la respectiva *musa*.

liturgia < *liturgia* < λειτουργία < λειτό, propio del pueblo. Función pública, servicio público, cargo, empleo, servicio del culto religioso. La liturgia de la Iglesia Católica Romana ha desempeñado un papel de primer orden en el origen y posterior evolución de la música occidental. A ella, por la musicalización de los textos latinos de la misa está asociada una inmensa cantidad de compositores, muchos de ellos, maestros de capilla, desde el Canto Gregoriano, pasando por la escuela francoflamenca, hasta el presente.

melodrama < *melos* – *drama* < μελό - δράμα. En música, el *melodrama* es sinónimo de *ópera*, originada en el interés por redescubrir la manera como los griegos habían combinado la música con la tragedia. En literatura, el melodrama es narración de carácter trágico, el cual intenta causar grandes emociones, por lo que lleva la acción y los sentimientos hasta lo inverosímil.

oda < latín tardío, *ode* < ὠδή, canto, cántico, canción. En Grecia, nombre dado a los poemas que podían cantarse con acompañamiento de instrumentos, incluso, los cánticos corales, parte fundamental de las tragedias. Las poesías de Alceo, Safo y Alcman fueron llamadas, incorrectamente, odas, lo mismo que los *Carmina* de Horacio, dado que eran, más bien, para ser recitadas. La oda, la cual puede ser anacreóntica, civil o heroica, moral o sagrada, es una poesía que pretende una elevación y arrebatos; un poema lírico con

un contenido amoroso, moral, o civil, de estructura compleja y para fines de exaltación; pero, eso sí, provisto de dignidad estilística. En la antigüedad clásica destacaron por sus odas poéticas, en la cultura griega, Píndaro, en la cultura latina, Horacio. En el Renacimiento, una oda era un poema lírico a la manera clásica en contraposición a lo medieval: trovadoresco, petrarquista. En música, G. F. Händel y H. Purcell compusieron, sobre la base de textos en inglés, sendas odas a Santa Cecilia, implícitamente, un canto y alabanza a la misma música.

El texto de la de Händel comienza:

*From harmony heav'nly harmony,
This universal frame began...*

El primer coro inicia:

*From harmony, from heav'nly harmony
This universal frame began.
From harmony to harmony,
Though all the compass of the notes it ran,
The diapason closin' full in man..,*

La de Purcell inicia con una referencia a Santa Cecilia y luego menciona la música:

*Hail, bright Cecilia! Fill ev'ry hear
With love of thee and thy celestial art;
That thine and Musi's sacred love...*

La oda fue muy usada desde los siglos XVI al XIX. Un gran poeta, Fr. Schiller, escribió la Oda de la Alegría, retomada por L. v. Beethoven como parte integrante del IV movimiento de la IX Sinfonía, gloriosa conclusión del *opus* 125:

La estrofa reza del siguiente modo:

*Freude, schöne Götterfunken,
Tochter aus Elysäum.
Wir betreten feuertrunken,
Heimliche, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt:
Alle Menschen werden Brüder
Wo sanfte Flügel weilt.*

Ambos genios, Schiller-Beethoven, predicán la igual entre los hombres, porque, al fin y al cabo, todos somos hijos de un mismo padre, respiramos el mismo aire, nos caliente el mismo sol, el mismo aliento nos sostiene la vida, gustamos de la misma agua, vivimos en un mundo que, desde lo alto del cielo, como dicen los astronautas, se ve uno y único. Entonces, ¿a qué tanta división? ¿A qué tanta diferencia accidental entre los hombres? Y sobre todo, ¿a qué tanto odio, desunión y falta de hermandad? ¡Aprendamos de los dos genios!...Como el ala de la alegría no guía a todo mundo, es que todo el mundo no es feliz.

La estrofa final:

*Seid umschlungen, Millionen.
Dieser Kuss der ganzen Welt!
Brüder! Über'n Sternenzelt.
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'n Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.*

En una expresión poético-musical, poesía y música invitan a los humanos a abrazarse entre sí, a dejar los odios, pues todos somos hermanos, hijos de un mismo creador. ¡Pero esto sólo lo comprenden los verdaderos poetas y los verdaderos músicos, no siempre, ¡qué lástima!, los gobernantes de las naciones, incluso, quienes poseen el poder religioso. Mas, no es culpa de éstos, a veces, o mejor, muchas veces, el artista tiene más visión, una visión más humana, que el político.

orfeón < *Orpheus* < Ὀρφεύς, -εὐ. Orfeo, personaje mítico griego, poeta y músico, hijo de Apolo y Clío, o de Eagro, rey de Tracia y Calíope; fundador de los misterios órficos u orfismo, que predica la liberación del alma del cuerpo, la reencarnación del alma en otro cuerpo y la purificación del alma. De acuerdo con Jorge Mario Cabrera, en *Estampas de la Antigüedad Clásica*, p. 48, el orfismo fue referido, de primero, por Heródoto; luego, hacen referencia él, los siguientes autores: Eurípides, Aristófanes, Platón y Aristóteles, quien duda

de la veracidad de los escritos órficos, Empédocles, Píndaro y los pitagóricos.

Existen diversas explicaciones etimológicas del nombre Orfeo < Ὀρφεύς, *orbus*, huérfano, privado de la compañía de otra gente, o sea, solitario (el cantante solitario); o si no, privado de esposa; o si no ciego: el vate ciego, a semejante de Homero, o de Tiresias, en todo caso, como expresión mítica.

Sobre la base de *odeón*, se hizo la formación de *orfeón*, palabra preferida a la voz coro por un músico alemán, quien creó en París un coro conformado por las mejores voces de escuelas primarias, al cual le dio ese nombre en honor a Orfeo. Éste dominaba el arte de tañer la lira de la cual salía una dulce melodía que calmaba hasta las mismas fieras, los árboles hacían reverencia a su paso, los ríos detenían su curso y para escucharlo y la amabilidad se adueñaba hasta de los hombres más rudos. Orfeo se había enamorado de la ninfa Eurídice, quien, debido a la mordedura de una serpiente, ya muerta desapareció de los ojos de su enamorado, quien, triste, la buscó por doquier, acompañado de su lira. La condición era que la ninfa debía seguirlo y él no debía retromirarla; pero la tentación era demasiado grande; lo hizo y la perdió para siempre. El mito simboliza el poder que ejerce la música sobre los espíritus; la voluntad que ha de poseer toda persona para no ceder ante sus deseos, la creencia en el más allá, de cómo la felicidad no está en esta tierra y la fidelidad en el amor ante lo bueno y lo malo.

La palabra *orfeón*, como sinónimo de coro, solamente la he escuchado en idioma español.

Entre los compositores que han tomado la temática de Orfeo, se encuentran: Monteverdi, Teleman, Ch. W. Gluck y J. Haydn.

orquesta < *orchestra* < ὀρχήστρα, orquesta. Espacio libre del teatro griego situado entre el escenario y los asientos (gradas) del público, en donde el coro presentaba sus actuaciones de danza. En el teatro actual, parte delante de la platea, debajo del escenario reservado a los músicos, principalmente, en una ejecución operística. En música, es un conjunto conformado por varios y distintos instrumentos: cuerdas, viento y percusión, de diferente cualidad y

número, según el período musical y el tipo de música, interpretando una composición. Existen varios tipos de orquesta: la barroca, la clásica (para las sinfonías de Haydn) la romántica, la de cámara, la sinfónica.

parodia < para y ὁδη. En literatura, imitación, en son de ironía, crítica negativa y burla del estilo de un escritor, del escritor mismo, de un discurso, de una obra literaria. El inventor del género fue el griego Hipona; de ella hizo uso Homero y la Comedia; Eurípides escribió *El Cíclope*, parodia del Canto IX de la *Odisea*. Entre los romanos, Horacio, principalmente, en la *Satira II, 3*, y Petronio en el Satiricón. *Transi puer, affer mihi de cocina cultrum, ut hunc porcellum faciam cruentum*, es una parodia del *Testamentum porcelli* contra el lenguaje formal de la liturgia; también, bien podría ser una parodia de la literatura jurídica romana, aunque no en vulgar, sí con elementos vulgares. Del mismo testamento es *Clibanato* (asado de horno) *et Piperato* (pimentado) *consulibus* contra la venerable institución consular de los romanos

A la parodia también recurrieron los Clérigos Vagantes medievales como en *Introibo ad altare Bacchi*, o *Per omnia pocula poculorum*, en vez de: *Introibo ad altare Dei, Per omnia saecula saeculorum*, como parafraseaban los estudiantes medievales ciertas fórmulas litúrgicas. A humanistas renacentistas tampoco les fue ajena la parodia. La gran parodia es el Quijote de La Mancha contra la abundancia de los libros de caballería leídos por su loco protagonista.

Como en la literatura, la parodia puede ser una imitación burlesca, de una obra seria como el *Orfeo en los Infiernos* de Jacques Offenbach, en contraposición, por ejemplo, a la de la seriedad del *Orfeo* de Monteverdi, o del *Orfeo y Eurídice* de Christoph Willibald Gluck, dos óperas maestras.

En otro caso, palabra se atiende más a la etimología de: contracanto, como se si dijera, canto en otro aire. Consiste en una composición basada sobre otra; por ejemplo, una *missa parodia* es la que toma su tema de otra melodía precedente, incluso, de carácter profano y hasta popular. En el siglo XV, se compusieron muchas

misas sobre la base de una canción burgundia preexistente, no necesariamente religiosa, como las misas de distintos períodos del *De l'homme armé*, el *cantus firmus* para un ciclo de misas con el mismo nombre:

*L'homme, l'homme, l'homme armé,
L'homme armé
L'homme armé doibt on doubter, doibt on
Doubter.
On a fait partout crier,
Que chascun se viegne armer d'un
Haubregon de fer.
L'homme, l'homme, l'homme armé,
L'homme armé,
L'homme armé doibt on doubter.*

Este canto no sólo proporciónó el tema, sino que se escucha en el transcurso de las distintas partes del *Proprium*; hasta es más, a veces una parte del coro está cantando, en latín, la parte correspondiente de la misa, mientras la otra parte, en forma simultánea, está cantando la melodía, en francés, de *L'homme armé*. ¡Es algo muy bello y digno de atención, máxima que la melodía es linda!

Cristóbal de Morales (c. 1500-1553) escribió en Toledo, para la fiesta de San Isidoro de Sevilla, la *Missa "Mille regretz"* la cual, durante todo el desarrollo de su *Ordinarium* deja escuchar la bella melodía, de carácter amoroso y en rima consonante, compuesta por Josquin Desprez.

*Mille regrets de vous abandonner
et d'élonger votre face amoureuse.
J'ai si gran deuil et peine douloureuse
Qu'on me verra brief mes jours définier.*

Esta melodía fue luego transcrita, para instrumentos, con un ritmo de pavana, por Tielman Susato (+ c. 1561). (También, como en la literatura, la parodia puede ser una imitación burlesca, de una obra seria como el *Orfeo en los Infiernos* de Jacques Offenbach, en contraposición, por ejemplo, a la seriedad del *Orfeo* de Monteverdi, o al *Orfeo y Eurídice* de Christoph Willibald Gluck, dos obras maestras).

pathos < παθή. Dolor, enfermedad; desgracia, infortunio, calamidad, desastre, sentimiento, viva emoción vivida.

Desde el punto de vista del tono, y no del estilo de un escrito, emociones intensas del espíritu de una persona al participar y sufrir una vivencia, generalmente estética, ocasionada en una obra de arte: una pieza oratoria, una tragedia griega, una catedral gótica, una sinfonía romántica...Ante la contemplación de tales maravillas, generalmente, el ser humano se siente anonadado.

Y como recurso retórico, el orador griego, Demóstenes, es el máximo representante del *pathos* de su óptima oratoria. Algunas obras musicales llevan el adjetivo sustantivado de *patética*. Basta con el nombre de una de las sonatas de Beethoven y con la sinfonía no. 6 de Tschikowsky.

polifonía < πολυ, mucho, variado, y φωνη, sonido, voz. Manera de escribir música, tanto religiosa como no religiosa, generalmente basada en el contrapunto, de mucho uso durante el Renacimiento, en donde se adjuntan distintas melodías, independientes pero simultáneas y armónicas. El reino de la polifonía se extiende por unos dos siglos: de 1400 a 1600; desde el compositor inglés Dunstable al compositor italiano Palestrina. En tal época, abundan las composiciones en latín, naturalmente, de carácter religioso: Palestrina, Orlando di Lasso, Felipe Monte y Tomás Luís de Victoria son los mejores. Una de las primeras muestras de música polifónica es el motete *Nuper rosarum flores*, creado por Du Fay con motivo de la dedicación de la catedral de Florencia (Santa Maria dei Fiori), el 25 de marzo de 1436. Tal motete marca el fin de la edad media musical y el inicio de la polifonía renacentista.

El texto está en latín, el principal idioma del renacimiento, aunque la temática sea medieval:

Nuper rosarum flores

Ex dono pontificis

Hyeme licet horrida

Tibi virgo celica

Pie et sancte deditum

Grandis templum machine

Condecorarunt perpetim.

Hodie vicarius

Jesu Christi et Petri

Succesore Eugenius

Hoc idem amplissimum

Sacris templum manibus

Sanctisque liquoribus

Consecrare dignatus est.

Igitur, alma parens

Nati tui et filia,

Virgo decus virginum

Tuus te florencie

Devotus orat populus

Ut qui mente et corpore

Mundo quicquam exorarit,

Oracione tua cruciatus et meritis

Tui secundum carnem

Nati domini sui

Grata beneficia

Veniamque reatum

Accipere mereatur. Amen.

La música polifónica posee relación estrecha con la literatura por la gran cantidad de textos que han sido musicalizados: una enorme cantidad de textos religiosos frente a otra mucho menor de autores clásicos: Virgilio, *Dulces exuviae*, por varios compositores, entre otros, Josquin Desprez y Rolando di Lasso. *O socii*

neque enim por Adrián de Willaert y Cipriano de Rore, quien también le puso música al *Donec gratus eram tibi* horaciano. En la misma noche de 1594 en que morían los dos eximios de la polifonía renacentista, Palestrina, en Roma, y Orlando di Lasso, en Munich, se representaba, en la casa de Jacopo Corsi, el mito de Dafne con música de Jacopo Peri, autor de la primera ópera conocida, la Euridice. De este modo, la polifonía comienza a tener un fuerte contrincante en la ópera italiana inicial, por ahí del 1600, en la *Camerata di Bardi* de la Florencia renacentista. Tal círculo estaba conformado por cultos humanistas, quienes comenzaron a acentuar la voz solista como mejor manera de unir y entender las palabras en su relación con las notas musicales. Una de las características de los humanistas era el amor por la palabra, por la bella palabra, aunada, en un inicio, al mito clásico griego (Orfeo y Euridice) y latino (Dafne).

El muy triste monólogo virgiliano, en boca de la triste Dido antes de inmolarsse es así:

*“-Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat,
accipite hanc animam meque his exolvite curis.
vixi et quem dederat cursum Fortuna peregi,
et nunc magna mei sub terras ibit imago.
Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi;
ulta virum, poenas inimico a fratre recepi;
felix, heu! Nimum felix, si litora tantum
numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae»*

*Dixit, et os impressa toro,
«-moriemur inultae,
sed moriamur”, ait. Sic, sic iuvat ire sub umbras*

En la ópera, Dido y Eneas, el monólogo se resuelve de la siguiente manera:

*When I am laid in Herat, may my wrongs create
no trouble in thy breast.
Remember me, but ah! Forget my fate!*

psalmo < *psalmus* < *psalmoç* < *psallein*, pulsar las cuerdas de un salterio, instrumento de música a modo de cítara. Un (p) salmo es una composición religiosa de alabanza, la cual traduce la palabra hebrea *mizmor*, melodía sacada de la lira.

Los salmos son producto de la cultura hebrea, en donde sobresalió David. Siguiendo la edición latina de la *Vulgata* de San Jerónimo, existen 150 distribuidos en cinco libros, de los cuales, reproduzco el 150, caracterizado, como muchos de ellos, por una serie de anáforas y por su parataxis (oraciones yuxtapuestas.) Entre el Renacimiento y el Barroco, Claudio Monteverdi (1567-1643) le compuso música a este salmo:

Alleluia.

Laudate Dominum in sanctus eius.

Laudate eum in firmamento virtutis eius.

Laudate eum in virtutibus eius.

Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

Laudate eum in sono tubae.

Laudate eum in psalterio et cithara.

Laudate eum in tympano et choro.

Laudate eum in chordis et organo.

Laudate eum in cymbalis benesonantibus.

Laudate eum in cymbalis iubilationis.

Ominis spiritus laudet Dominum!

Alleluia.

También Antonio Vivaldi, G. F. Händel y otros compositores musicalizaron salmos, como éste (*Psalm 21: 1, 5,3* en *Coronation Anthems*, tomado del *English Prayer Book*) y puesto en música por el segundo:

*The King shall rejoice in thy strength, oh Lord!
Exceeding glad shall he be of Thy salvation.
Glory and worship hast thou laid upon him.
Thou hast prevented him with the blessings of
Goodness, and hast set a crown of pure gold
Upon his head.
Alleluja!*

ritmo < *rhythmus* < $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}$, justa proporción, acorde, cadencia, medida, ritmo; etimológicamente, es lo que fluye, lo que se mueve: medida de lo fluente, del movimiento, en donde es esencial la diferenciación de los valores durativos: más breves o más prolongados; acentuados o sin acentuar, fuertes en contraposición a débiles.

síncope Desplazamiento, hacia otro sitio, del acento rítmico regular.

sinfonía < συν y φωνη, sonido en conjunto. La palabra ha tenido varios significados:

1. Monteverdi, en su ópera Orfeo denomina *sinfonía* los intermedios ejecutados sólo con instrumentos.

2. Luego, es denominada así la *obertura*, una apertura musical de carácter introductorio.

3. En el siglo XVIII, el género musical, el más sobresaliente de la música, comienza a adquirir el significado actual de música, generalmente, sólo para orquesta, en donde un grupo de instrumentos ejecuta, en forma conjunta y simultánea una composición, siempre profana, salida de la forma *sonata* >< *cantata*, por lo común en cuatro movimientos: *allegro*, *lento*, *minuet (scherzo)*, *vivace*. Los máximos exponentes de la sinfonía, en orden temporal, son J. Ch. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, F. Schubert, J. Brahms, F. Mendelsohn... todos de descendencia alemana, pues, así como el *concerto grosso* es italiano, y la *suite* es francesa, la sinfonía es alemana. Normalmente, las sinfonías poseen cuatro movimientos y son composiciones netamente instrumentales; no obstante, alguna que otra tiene coros: la IX sinfonía de Beethoven, la Sinfonía no. 2 de F. Mendelssohn, titulada *Lobgesang*, Himno de alabanza: *Alles, vas Odem hat, lobe den Herrn!* Todo lo que tenga vida alabe al Señor! Franz Liszt compuso la Sinfonía Fausto; al final hay un coro de hombres y un solo para tenor. La Sinfonía Dante del mismo compositor posee, igualmente, un coro. Finalmente, algunas sinfonías de Gustav Mahler incluyen textos literarios: La no. 2 con textos del poeta Klopstock y del *Des Knaben Wunderhorn*; la no. 3 con textos de Nietzsche y del *Des Knaben Wunderhorn*; lo mismo, la 4 con textos de éste último; la no. 8, *Sinfonie der Tausend* con solistas y coros de niños, y la no. 10, *Das Lied von der Erde*, para orquesta, tenor y alto.

siringa Para el DRA, una especie de zampoña, compuesta de varios tubos de caña que forman escala musical y van sujetos unos al lado de otros. Ovidio, en sus *Metaformosis*, narra que era una náyade más célebre que todas las demás y

que así la denominaban las ninfas. Siringa, huyendo de Pan, les suplicó a las fluidas ondas de cambiarla, y cuando el sátiro creía tener su cuerpo entre sus lascivas manos su cuerpo, lo obtenido fueron *calamos palustres*:

Vt se mutarent, liquidos orasse sorores;

Panaque, cum prensam sibi iam Siringa putaret,

Corpore pro nymphe calamos tenuisse palustes;

Dumque ibi suspirat, motos in harundine uentos

Effecisse sonum tenuem similemque querenti;

Arte noua vocisque deum dulcedine captum.

terpsícore < τερψιχορα (griego jónico, τερψι) < τερπειν, deleitar, regocigar, encantar, recrear, divertir, y χορα, χορη, *puella*, muchacha. Una de las nueve musas: la del canto coral y la danza. En 1610, apareció un conjunto de danzas estilizadas danzas (ojalá ejecutadas con instrumentos contemporáneos al autor). En el presente constituyen, más bien, danzas de concierto con el nombre de *Tänze aus Terpsícore* (Danzas de Terpsícore). Su autor es el compositor y organista del Renacimiento Tardío, Michael Praetorius (c. 1571-161), quien nació cerca de Aisenach y vivió por mucho tiempo en Dresden. El compositor es también autor del libro *Sintagma Musicum*, 1619, en donde aparecen representados más de 100 instrumentos, que han servido para reproducir copias. Praetorius escribió una gran cantidad de música, principalmente, sagrada, pues era ferviente luterano. En sus danzas aparece una de origen provenzal, muy tratada, *La volta*.

tetralogía < tetarḗs, cuatro y logos, *verbum*, palabra. Obra literaria o musical conformada por cuatro obras distintas pero que guardan cierta unidad entre ellas: en la tragedia antigua estaba conformada por tres tragedias y un drama satírico. En la época actual, el término es usado en literatura y en música, para indicar cuatro partes autónomas aunque articuladas entre sí, lo cual le confiere cierta unidad.

treno < *threnus* < θρηνώ, como *cántico fúnebre* por alguna calamidad y desgracia con acompañamiento de flauta. En la cultura griega, la documentación más antigua del treno se encuentra en

la *Ilíada* como cántico antifónico entre un cantor y el coro; por ejemplo, el lamento por Héctor; luego, aparece en la tragedia como lamento fúnebre. Los *trenoi* de los poetas líricos, Simónides y Píndaro no se usan en forma de antífona. El *Diccionario de la Lengua Española* denomina con tal nombre a cada una de las lamentaciones del Profeta Jeremías.

¡Es que el dolor es ínsito en todo ser humano!: con él nacemos, vivimos y morimos, y tenemos que arreglárnoslas para no sucumbir ante él.

En música, existen composiciones vocal-instrumentales inspiradas en textos literarios elegíacos; o si sólo instrumental, con un tono elegíaco, como el *planh*, en los poetas trovadorescos occitanos < *plantus* < *plango*, *planxi*, *planctum*, *plangere*.

Del siglo XIV-XV es *Il lamento di Tristano*, conservado en un manuscrito italiano del siglo XV, ahora en el Museo Británico, de Londres, con el Add. 29987: contiene, en la parte de la música vocal, unas quince danzas con una notación monódica; algunas de ellas tienen un título, como el *Lamento di Tristano*.

Grandes compositores del Renacimiento tanto franco-alemanes, como italianos e ingleses recurrieron a este género musical: El gran Josquin Desprez compuso las *Nymphes des bois*, *La deploration de Johannes Ockghem*, dirigida a las ninfas del bosque, diosas de las fuentes, finas cantantes de todas las naciones, para que cambien su voces brillantes y claras en gritos y lamentos... (porque se perdió un verdadero tesoro musical y verdadero maestro, Johannes Ockghem):

*Nymphes des bois, déeses des fontaines,
Chantres experts de toutes nations...*

El Salmo 136, *Super flumina Babilonis*, fue musicalizado por P.L. da Palestrina, se inicia con:

*Super flumina Babylonis,
illic sedimus et flevimus...*

Las lamentaciones del profeta Jeremías han sido puestas en música por varios compositores: Thomas Tallis, White, Palestrina, Orlando

di Lasso y de Brito; naturalmente, algunas de ellas son para ejecutar el Viernes Santo.

El compositor renacentista español, Luis de Victoria, de la Escuela de Palestrina, compuso, en 1606, un *Officium defunctorum*, lo que, comúnmente, se denomina *Réquiem*. La primera composición, *Taedet animam meam vitae meae*, lo tomó de Job 10,1-7. La penúltima, un motete, también de Job: 30,31 & 7,16:

*Versa est in luctum cithara mea,
et organum meum in vocem fletium:
Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei.*

Ambas composiciones son actitudes, llenas de temor, ante la muerte, en donde el dolor, en forma de lamento, está muy bien expresado, tanto en la letra como en la nota. La importancia de Victoria reside en ser el puente musical, entre los compositores europeos y los futuros compositores de la América Hispana. En otros casos, aunque no aparezca, en forma expresa el nombre de *lamento* o *elegía*, uno se da cuenta de que el compositor se inspiró en tal género:

Los dos grandes del barroco alemán: Bach y Händel la cultivaron: el *Crucifixus etiam pro nobis* de la Misa en si menor; el primer coro, inicio de la Pasión de San Mateo presenta una serie de preguntas retóricas luego de una invitación: *Kommt, ihr Töchter, hleift mir klagen* (lamentar): *Wen, wie, was, wohin...* de lo más genialmente enternecedor que ha escrito Juan Sebastián. El otro genio, Händel, en su ópera *Rinaldo*, tiene una preciosa aria cantada por Almirena, quien llora la pérdida de su libertad: *Lascia ch'io pianga mia cruda sorte*. Y, naturalmente, el *largo* de su ópera *Xerxes*.

La ópera *Dido y Eneas*, de Tate-Purcell concluye con una elegía en boca de Dido antes de autoinmolarse por el dolor de la pérdida de su amante.

El género no pasó desapercibido por el clasicismo vienés, aunque no aparezca, tampoco, en modo expreso, la palabra *lamento*: la *Trauersymphonie*, Sinfonía fúnebre de Joseph Haydn, la No. 44, y aquella muy sentida y triste marcha, ya casi al final de la ópera *Idomeneo*, de W. A. Mozart, cuando Idomeneo, rey de

Creta, se va para sacrificar a su hijo, debido a la promesa que le había hecho a Neptuno, por haberlo salvado de las feroces aguas marítimas, de inmolar, en su honor, a la primera persona que se encontrara en lugar seguro: fue su hijo Idamante.

La marcha musical, como género de lamento se encuentra, también, en el II movimiento de la III Sinfonía de Beethoven, Op., 55, la Heroica. Otra es la Marcha fúnebre de Sigfrido, debido a la muerte de éste, en la ópera de R. Wagner, *El ocaso de los dioses*. El compositor ruso, Tchaikovsky, inicia su bella Suite para orquesta, No. 3, Op. 55, con una *elegía*; la VI sinfonía de este compositor es la *La patética*, cuya máxima expresión de lo patético se halla en el IV movimiento; una elegía es también uno de los conciertos para orquesta de B. Bártok, en la Italia verdiana, el coro *Va pensiero...*

Un contemporáneo, en este continente, del Händel de las primeras óperas (1717) es el maestro de capilla de la catedral de México, Manuel de Zumaya, quien, siguiendo la tradición judío-cristiana, le puso música a los textos de las *Hieremiae Prophetiae Lamentationes*.

En Costa Rica, el Duelo de la Patria, marcha fúnebre, expresión de duelo nacional, una elegía para instrumentos, y que sólo se ejecuta en acontecimientos dolorosos, para el país, y durante las procesiones del Santo Sepulcro los viernes santos. También, aquí en Costa Rica, una canción de triunfo fue convertida, en una televisión, en un treno, aunque no lo sea: el coro de vírgines del III Acto del Oratorio Judas Macabeo, *See, the conquer'ring hero comes!*, para celebrar con flautas y danzas al conquistador, Judas, quien venció a siros y samarios; en tal canal televisivo, anunciaba la muerte y el sepelio de fulano de tal...

En fin, si uno se pone a expurgar en la música, encontrará muchas otras elegías o lamentos.

Il lamento di Arianna, de Ranuccini-Monteverdi, el lamento por excelencia, daría pie a una excelente interpretación. Ambos, poeta y músico se cuidaron en extremo en dotar a la obra de una gran unidad literario-musical en donde el *pathos* recorre de arriba abajo, pues está muy, muy bien expresado.

Il lamento debe ser leído en el mismo momento en que se escucha su música. El inicio: *Lasciatemi morire!*

E che volete voi che mi conforte

In così dura sorte,

In cosù gran martire?...

El final, Ariana, cansada de esperar y de maldecir al traidor Teseo, ya casi en estado de locura, se disculpe con:

Parlò l'affanno mio,

Parlò il dolore,

Parlò la lingua, sì,

Ma non già il core...

Escuchando su poesía y su música todo un escalofrío recorre nuestro cupero. ¡Muchas veces lo triste, lo doloroso, lo trágico...encierran una enorme belleza.

tropo(s) < *tropus* < *τροπος*. Los tropos abarcan dos campos artísticos: el literario y el musical. En esta esfera consisten en una invención a modo de parafraseo; versos, a modo de perífrasis introductivas, intercalados al principio, en medio o en apéndice a un texto litúrgico, generalmente, cantado en gregoriano y agregado a éste, por ejemplo, en *introitus missae* hacia finales del Renacimiento Carolingio, y del que se generó el drama litúrgico.

Los tropos se iniciaron en el siglo IX y dejaron de usarse en el XVI. Un gran número de ellos fueron creados en la abadía sureña de Francia de San Marcial de Limoges. Así pues, el *tropo* musical consiste en una invención a modo de parafraseo.

La voz *τροπός*, *tropus*, engendra el verbo *tropare* < *tropatorem* < *oc. trobador* > fr. *troubadour*, it. *trovatore*, cuyo respectivo verbo es *trovare*. El trovador era, en lengua romance, el equivalente al *poeta*, creador, en latín. De manera que, etimológicamente, *trovador* es el que *tropat* en lengua romance, mientras en su lengua coetánea, el latín medieval, el poeta *invenit*: se imagina, inventa; por lo tanto, halla la melodía apropiada a un poema escrito, talvez por el mismo, en lengua de *oc*.

Del tropo se generó el drama litúrgico y se diferencia de la *sequentia* en que ésta hace la adición sólo al final del alleluia.

Ejemplos de *tropoi* son: *Hodie cantandus est nobis* (para la Navidad) y *Quem quaeritis* (para la Pascua Florida). Existe una gran cantidad de *tropari* en Francia, Inglaterra, Italia del norte y Alemania. Pero no siempre los tropos son sentidos como poesía, pues no la necesitaban, ya que el ritmo era llevado por la música. El siguiente tropo posee relación con el introito de la misa de Navidad:

Ad tertiam Missam in die Nativitatis Domini, Introitus (Is. 9,6)

Puer (Missale Romanum) *Parvulus* (Isaías) antus est nobis, et filius datus est nobis : cujus imperium super humerum ejus : et vocabitur nomen ejus magni consilii Angelus.

Ps.97, 1:

Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, Sicut erat in principio et nunc et semper Et in saecula saeculorum. Amen. Puer natus est nobis...

El tropo es dialogado, pues se pretende una cierta dramatización sobre el acontecimiento religioso. En todo caso, se trata de una representación paralitúrgica para las festividades más importantes del calendario de la Iglesia romana: Navidad, Resurrección, Pentecostés, Epifanía.

Tropo

Hodie cantandus est nobis puer, Quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater, Et eundem sub tempore generavit inclita mater.

Interrogant:

*Quis est iste puer,
Quem tam magnis praecorniis
Dignum vociferatis?
Dicite nobis,
Ut collaudatores
Esse possimus.*

Respondent:

*Hic enim est,
Quem praesagus et electus
Symmista dei ad terras
Venturum praevidens
Longe ante praenotavit
Sicque praedicit:
Puer datus est nobis et filius datus est nobis.*

Conclusión

En este artículo, se pudo apreciar, tomando en consideración una simple palabra griega, la cual actúa como lema, y solamente unos pocos ejemplos, se pudo apreciar el enlace habida entre la literatura y la música; entre la palabra y la nota; lo cual se dio desde el teatro griego; posteriormente, desde el canto gregoriano en latín y un punto culminante con la música renacentista tanto religiosa como seglar y las grandes misas de los genios de la música. Tampoco textos en idiomas modernos han renunciado a servir de apoyo a creaciones musicales, entre las cuales han sobresalido el italiano y el idioma alemán.

El comentario realizado por mí fue de orden externo: presentación de simples relaciones, mediante ejemplos aportados entre la literatura con la música. No hubo análisis interno: la interpretación cabal y simultánea, en el enlace de las dos artes tomadas por mí en consideración, por ejemplo, en el *Il lamento d'Arianna* tan rico en retórica poético-musical.

¡Cómo que conspiran contrauno el tiempo y el espacio! En todo caso, el camino está abierto...