

El Raga Hindú, un mundo en sí mismo

por Millapol Gajardo Acuña

Introducción. Bases estéticas.

La característica esencial de la cultura Hindú es su unidad. Cada rama de esta cultura: filosofía, religión, arte y costumbres están íntimamente interrelacionadas, un hilo invisible les da vida y todas ellas son la expresión de un propósito único; el esfuerzo por alcanzar la Verdad eterna, conocerla y unirse a ese principio espiritual eterno que anima todo lo viviente. La concreción religiosa del espíritu humano y un propósito espiritual de vida forman la raíz misma de la civilización India. Todas las variadas formas que India ha entregado a la humanidad: un idioma rico y filosófico como el sánscrito, una vasta poesía y literatura épica y lírica, su drama, arquitectura, escultura, danza y música son resultantes de esta aspiración espiritual, este volverse hacia lo Divino que ha sido la fuerza básica de su cultura. Este espíritu filosófico-religioso es el que creó y saturó toda la actividad del pueblo hindú. A este vasto pensamiento no se le encerró en un credo de límites sectarios, no hubo dogmas infalibles, tampoco se señaló un camino estrecho o puerta de salvación, y ni siquiera se le asignó un nombre (el nombre de Hinduismo, como sistema, es de tiempos recientes y le fue dado por extranjeros). Fue menos un credo o culto que una tradición siempre creciente del esfuerzo del espíritu humano por conocer y realizar, en cada individuo, la Verdad eterna, la religión eterna, el *Sanathan Dharma*. Las artes, por lo tanto, también llegaron a ser un tipo de mística. Nosotros diríamos que todo arte verdadero, grande, concientemente o no, es una forma de mística, no en el sentido de credos o planteamientos sobre la creación, sino en cuanto a expresión de la Realidad Suprema, es la manifestación del estado de unión del artista con esa Realidad.

La música, por ser tal vez el único arte que utiliza un lenguaje simbólico, el de los sonidos, sin relación alguna con el mundo visible, ha sido la que mejor ha reflejado este propósito.

“La música surgió y evolucionó en India en una época en la que la mente hindú se fascinaba más por la unidad de las cosas que por su aparente diversidad y anhelaba principalmente explorar el significado central de la vida antes de preocuparse por exponer los acontecimientos de la existencia. La música India llegó a adquirir una forma artística creada para expresar, principalmente, un contenido místico. Emergió como fuente de auto expresión para fluir, eventualmente, hacia el océano de experiencias espirituales. Tocaba la mente sólo para silenciar sus pensamientos a fin de que el espíritu, en su serenidad infinita, pudiera gozar su primigenia melodía de *ser*, desdoblándose en el *llegar a ser*. Reliquias de este antiguo propósito yacen espar-

cidas hasta hoy alrededor del hacer musical de la India, cuando a pesar de todas sus exhuberancias emocionales, parece aspirar intensamente al éxtasis del silencio”¹.

Así, la música, más que cualquier otro arte, llegó a considerarse como vehículo de perfección y de unión del hombre con lo Divino, una forma de Yoga (literalmente ‘unión’), siendo el resultado de esta unión consciente la dicha suprema, la beatitud, el *Ananda*. Un musicólogo hindú ha dicho que la música India invita más bien a la contemplación que a la acción. “Interpretada de esta manera, la música India es una organización de sonidos cuya finalidad es la organización de la mente humana y, por ende, de su personalidad. Las cualidades de una mente sana son, principalmente, la firmeza, racionalidad, concentración, equilibrio y serenidad. Fortificar estas cualidades es fortificar la mente. Esta es la tarea que se propone la música India al tratar de traducir las cualidades que se requiere de la mente, convirtiéndolas en fibras fundamentales de su textura, los rasgos psicológicos, en símbolos físicos, y la necesidad de beatitud, en normas de belleza”².

La música India se propone un mejoramiento y perfección de la personalidad, un aquietamiento de la mente para que refleje mejor al espíritu, pero a la vez demanda del que la cultiva, cualidades morales y espirituales. “En la India la música no se desarrolló como entretenimiento secular sino que más bien llegó a ser una religión en sí misma, con una filosofía propia. Las notas musicales son las manifestaciones de la Más Alta Realidad, llamada *Nada Brahman* (Nada = sonido). La música no es un acompañamiento del culto religioso, es un culto religioso en sí misma. En la India no ha habido nunca una antítesis entre estética y moralidad. Jamás se ha desarrollado una doctrina estética que no fuera aceptable al más ortodoxo seguidor de la religión”³.

Algo similar podría decirse, por ejemplo, de Juan Sebastián Bach. Hay quienes piensan que la religiosidad de su música se encuentra en las obras corales, cantatas y pasiones por tener éstas un texto religioso. La verdad es que en toda la música de Bach hay una actitud religiosa, en el sentido amplio del término, no en el de credo. Tanto la Pasión según San Mateo como sus Suites, Conciertos Brandeburgueses y obras para instrumentos solos, nos hablan de esta actitud religiosa, espiritual de Bach, de su estado de serenidad y dicha profunda alcanzada a través de su entendimiento y comunión con el espíritu divino, al margen de los textos sagrados. Piénsese, por ejemplo, en el Preludio en Mi b menor del Clavecín bien Temporado, libro I. El hecho de que Bach comprendiera y vibrara con la vida, la figura y las enseñanzas de Jesús y le dedicara muchas obras cuyos textos glosan su figura es,

¹ K. K. Verma: “Ananda in the Aesthetics of Music”. Journal of the Sangeet Natak Akademi. N° 9. New Delhi.

² Ibid.

³ Introducción al *Sangita Ratnakar*. Vol. I Adyar. Madras.

justamente, debido a su condición espiritual, a su serenidad mental, a su actitud religiosa. Sus palabras lo dicen: "El objetivo y razón última de toda música no es otro que la glorificación de Dios y el descanso del espíritu".

Estos postulados han conducido a la India a lograr una unificación interna de la mente a través de la integración externa de los principios musicales. Esta comprensión es lograda por la mente a través del ritmo y su goce, mediante la melodía. La síntesis de ambos es lo que trata de producir la elaboración total del Raga. El Raga viene a ser así, la forma elaborada y sistematizada que traduce un estado espiritual particular, un sentimiento que produce ese estado de beatitud, de goce estético.

¿Qué es el Raga?

EL RAGA ⁴ constituye el principio básico de la música Hindú ⁵. Es el pilar central de todo el edificio musical hindú; la matriz de la música indostánica. El Raga impregna toda la música hindú, tanto es así que no se concibe una sin el otro. Podría decirse que la música hindú es el Raga. Tratemos primero de comprender su significado estético antes de entrar a estudiar la materia musical misma. Algunas cortas definiciones del Raga extraídas de tratados musicales Hindúes: "El Raga es una composición de sonidos provista de movimiento melódico (*Varna*) que tiene el efecto de colorear y producir sensaciones agradables" ⁶. "El Raga debe asir la mente del auditor y mantenerla encantada" ⁷. "El sonido que colora, atrae y produce una impresión sobre la mente de los seres, es conocido como Raga" ⁸. Estas definiciones, aunque breves, no hablan de términos musicales sino que más bien del propósito espiritual y estético del Raga; crear una impresión en la mente, calmar la mente, encantarla.

La palabra Raga viene de la raíz sánscrita *rañy* (la y como en 'yo') que significa "colorear", "teñir", "imprimir". "Así como una pieza de tela blanca puede ser teñida con varios colores, de la misma manera las mentes de los hombres quedan teñidas, matizadas, por así decir, con las agradables vibraciones de dulces sonidos musicales. En efecto, las vibraciones de sonidos dulces (combinaciones) de la música instrumental y vocal, crean sensacio-

⁴ Pronúnciese la R suave, como entre dos vocales: 'arado' y no fuerte como en 'Razón'. La primera 'a' larga y la final muy corta, casi: Raag.

⁵ Desde que la India es independiente (1947) es más propio referirse a personas, instituciones, etc., como 'ciudadano indio', 'Gobierno indio' y no hindú, ya que éste vocablo designa más bien una idea religiosa, y siendo la India un estado secular, alberga en ella bajo el nombre de ciudadanos indios a: hindúes, musulmanes, cristianos, parais y judíos, sin discriminación. Sin embargo, por estar la música tan íntimamente ligada al antiguo pensamiento filosófico-religioso Hindú, que invade prácticamente toda la cultura posterior, preferimos hablar de Raga Hindú, Música Hindú, etc.

⁶ Brhadeshi, de Matanga. c. Siglo v D. C.

⁷ *Sanguita Ratnákara*, de Sharangdeva. Siglo XIII D. C.

⁸ Brhadeshi, de Matanga.

nes que agradan y calman la mente, la forma material total de estas sensaciones o impresiones es lo que se llama Raga"⁹. Raga significa, pues, "color" y por extensión, "estado de ánimo". Por lo tanto, el Raga debe producir un estado anímico, una atmósfera, un ambiente espiritual determinado, y explorarlo al máximo, hasta agotar todas sus posibilidades. Alain Danielou, dice: "A diferencia de la música occidental que constantemente cambia y contrasta sus modos, la música India, siempre se centra en una particular emoción que ella desarrolla, explica y cultiva, sobre la que insiste y a la que exalta hasta crear en el auditor una sugestión casi imposible de resistir. Es por eso que el músico puede, si su destreza y habilidad es suficiente, conducir a su auditorio a través de la magia del sonido a una profundidad e intensidad de sentimientos no soñada en los otros sistemas musicales"¹⁰. El Raga debe representar un estado de ánimo especial, un estado de asociación o atmósfera de la mente humana o de la naturaleza y, a través de las combinaciones de intervalos particulares y movimientos melódicos, invocar e inducir un tipo de sentimiento diferenciado que responda a ese estado mental. El Raga debe tener un valor emocional, o de significado, que podría llamarse el "ethos" del Raga. Es la predisposición de la mente humana a apreciar y aprehender, en forma directa, la belleza estética por excelencia, diferenciada de todo lo fenoménico y contingente. Es lo absoluto abstracto que encuentra su manifestación equivalente en lo concreto, o sea en el mundo sonoro. Expresar estados espirituales a través de los sonidos constituye en verdad la razón de ser de toda música, pero en el Raga la mente hindú ha logrado conocer y establecer esta relación de manera más profunda, consciente, sistematizada y precisa. La mente hindú, habituada desde milenios a la meditación, a la indagación del yo y a la penetración en los misterios del espíritu, del mundo inefable, ha logrado conocer en profundidad las leyes de ese mundo inefable y, simultáneamente, los hondos secretos de lo misterioso y mágico de la música y su poder para expresar los distintos estados espirituales. El esfuerzo por expresar y manifestar en forma clara, exhaustiva e intensa los distintos estados espirituales, a través de formas sonoras, es lo que dio por resultado la creación y sistematización de los diferentes Ragas. Al estudiar el Raga hindú se logra comprender que la música es un lenguaje más preciso de lo que se cree. Esto en cuanto a su propósito estético.

Como estructura musical, el Raga no tiene paralelo en ninguna otra cultura musical. Aunque el *maqam* árabe podría parecerse —por lo demás ha recibido influencias del Raga— porque consiste en patrones melódicos basados en un modo al que se añaden ciertas condiciones, tales como notas más importantes, y algunas figuras melódicas limitadas, cuando más, el *ma-*

⁹ Swami Prajñananda: "Historical Study of Indian Music", pág. 125. Anandadhara Prakashan. Calcutta, India.

¹⁰ Alain Danielou: "Northern Indian Music", 2 Vols. Halcyon Press, London, under the auspices of UNESCO.

quam árabe podría compararse al *Yati* Hindú, forma melódica antigua de la que surgió el Raga. Se ha dicho en ciertas ocasiones que el Raga es un modo, pero la verdad es que es muchísimo más, de mayor precisión y riqueza que un modo, de acuerdo a lo que se entiende por este término. El equivalente de los modos griegos y eclesiásticos, en la antigua India, era llamado *múrchana*. Varios Ragas pueden derivarse de un mismo modo. Son varios los elementos que se conjugan para dar estructura al Raga, los que detallaremos más adelante: una interválica precisa en relación con una nota fija, pedal base o tónica; una manera de ascender la escala y otra de descender; un cierto orden en que se toman las notas; la frecuencia con que deben aparecer ciertas notas; la permanencia o énfasis sobre ciertas notas; la omisión de otras; ciertas secuencias establecidas y un tiempo de ejecución. Todos estos elementos deben relacionarse, depender unos de otros y equilibrarse en tal forma como para crear un pequeño universo, como si se tratara de un sistema planetario con leyes propias que no pueden ser quebrantadas, en el que cada miembro tiene su masa y atracción determinada, su órbita, velocidad, etc., girando en torno a un sol, que en nuestro caso sería la tónica fija, o como un organismo o cuerpo en el que también todos los miembros y órganos deben trabajar armoniosamente y cada cual en su lugar. Existe al respecto una leyenda antigua: *Una vez el gran rishi (sabio) Nárada pensaba con orgullo que había logrado dominar a la perfección el arte y ciencia de la música. Para moderar su orgullo, el dios Vishnu lo llevó a visitar la morada de los dioses. Entraron a un espacioso edificio en el que se encontraban numerosos hombres y mujeres que lloraban y se quejaban porque tenían los miembros quebrados. Vishnu se detuvo y les preguntó la causa de tantas lamentaciones. Respondieron que eran los Ragas y Raginis creados por Mahadeva (Shiva), pero que un rishi de nombre Nárada, ignorante de la verdadera ciencia de la música y poco hábil en su ejecución los había cantado tan descuidadamente que sus facciones se habían distorsionado y sus miembros rotos y que, a menos que Mahadeva u otra persona competente los cantara en forma apropiada, no tenían esperanzas de recobrar sus formas verdaderas. Nárada, avergonzado, se arrodilló ante Vishnu y pidió que lo perdonara.*

Evolución del Raga.

El tratado musical más antiguo que se conoce en la India es el NATYA SHASTRA, atribuido a Bhárat. Se le ubica entre los siglos VI y II A. C. El NATYA SHASTRA es un tratado completo sobre drama, escrito en verso sánscrito, pero dada la importancia que tenía la música en el drama de aquella época, buena parte de la obra está dedicada a la música. Aunque no es un tratado musical tan completo como otros que se escribieron posteriormente, su importancia radica en el hecho de que es el primer intento de exposición y análisis científico sobre el sistema musical en boga en aquella época. Bhá-

rat menciona en el NATYA SHASTRA al Raga, aunque sólo en sentido general, como 'color' o 'lo que agrada', no da mayores detalles y tal vez no se refiere a esta forma tal como se conoció siglos más tarde. Establece los nombres de seis o siete melodías que deben ser usadas en partes específicas del drama. Podría ser que la idea del Raga se hubiese iniciado ya en la época de Bhárat, pero no en la forma elaborada en que lo fue más tarde. Los hindúes conocían y utilizaban escalas de siete sonidos y tres octavas; siete sonidos, grados o *svaras*, siglos antes que los griegos. La palabra *svara* no es el equivalente de nota. Para nosotros una nota significa un sonido de una altura precisa, un número de vibraciones por segundo específico y convencional. Decimos que la nota La tiene 440 vib/seg. La música hindú no ha utilizado nunca, desde la antigüedad hasta la fecha, una afinación absoluta. La palabra *svara* significa más bien 'grado', ubicación dentro de la escala de siete sonidos, o sea, un intervalo con respecto a una tónica arbitrariamente elegida.

Los siete nombres de la escala hindú son: *Sharya*, *Rishabha*, *Gandhara*, *Madhyama*, *Panchama*, *Dhaivata* y *Nishad*. En forma abreviada se llaman: *Sa-Re* (o *Ri*)-*Ga-Ma-Pa-Dha-Ni*. Es interesante hacer notar que mientras el sistema de solminización de Guido D'Arezzo data sólo del siglo XI, en la India ya se había ideado un sistema de solfeo a base de sílabas, unos 1000 años A. C. Se las menciona en la *Nárada Parivrayaka Upanishad*. El *Natya Shastra* nos habla ya de escalas bajo el nombre de *Gram* o *Svara Grama*, escala de notas. *Gram* significa literalmente 'aldea'. En una aldea los habitantes están relacionados entre sí y obedecen a un jefe; igualmente en una escala las *svaras* están relacionadas entre sí y todas dependen de una nota básica que sirve de tónica. Bhárat nos dice que la música vocal de su tiempo era cantada en base a las escalas de la *Vina*, que incluía siete notas¹¹. Bhárat nos habla de dos escalas básicas, a saber: *Sharya Grama* o *Sa Grama* y *Madhyam Grama* o *Ma Grama*¹². Posteriormente, después de Bhárat, se habló de una tercera escala, *Gandhara Grama* o *Ga Grama*, pero en los textos que sobreviven su naturaleza no es nunca explicada con claridad suficiente. Parecería que tenía más bien un significado mítico; se ha dicho que tenía poderes mágicos. Fue abandonada por la música porque, seguramente, con las otras dos escalas y los modos derivados por cambio de la tónica, no era necesaria. Desde la edad media, la diferenciación de las *Gramas* (escalas), en la práctica, ha sido abandonada y todas las escalas han sido consideradas como modificaciones de la única *Sharya Grama* o *Sa Grama*. La escala de *Sa Grama* corresponde más o menos a la siguiente ordenación: Do-Re-Mi b - Fa-Sol-La-Si b; la de *Ma Grama* a: Fa-Sol-La-Si

¹¹ La *Vina* es el instrumento clásico por excelencia entre los de cuerda pulsada, conocido desde tiempos muy remotos y que ha experimentado gran evolución y perfeccionamiento. A lo largo de la historia de la música Hindú se encuentra gran variedad de *Vinas*, con diferente número de cuerdas y diferente modo de ejecución.

¹² No detallaremos aquí cómo se llegó a establecer la interválica de estas dos escalas, lo que sería materia de otro estudio.

b - Do-Re-Mi b. Pronto el músico advirtió que las dos escalas disponibles no eran suficientes para expresar sentimientos nuevos, nuevas emociones y descubrió que en la Vina de cuerdas fijas, al tomar otro grado que no era el fundamental, como punto de partida, obtenía una nueva e interesante ordenación de intervalos que servían a su propósito. A través de este procedimiento, similar al de los griegos, pudo obtener 14 modos: siete en base a *Sa Grama* y siete en base a *Ma Grama*. Estos modos, obtenidos a través del cambio modal de la tónica, se llamaban *murchana*. Los *murchana* fueron probados y experimentados en una Vina de 21 cuerdas sin trastes, lo que permitía realizar este cambio modal basado en la escala fija a la cual estaba afinada la Vina. Cuando los *murchana* fueron mejor conocidos y los músicos se familiarizaron con ellos, también fueron aplicados a una Vina de menor número de cuerdas con trastes móviles, llamada *Kinnari Vina*. Los trastes eran arreglados de acuerdo al *murchana*, o modo. Se usaban fundamentalmente tres cuerdas: una para la melodía y dos para mantener permanentemente la tónica.

El paso siguiente en la evolución del sistema musical hindú fue el YATI¹⁸, literalmente 'clase', 'tribu'. A medida que la imaginación y el poder creador se expandía y en el afán de expresar cierto 'ethos' particular, el músico haciendo uso de la estructura básica en los *murchana*, en sus cantos comenzó a usar ciertos recursos como el de dar más énfasis a una nota, poco a otras, designar la nota con que debía iniciarse la melodía y aquella con que debía terminarla, elegir una nota que sirviera como reposo u omitir una o dos notas dentro de la octava, con lo que podía obtener ascensos y descensos pentatónicos o hexatónicos. El *murchana*, en cambio, debía tener siete notas. La sistematización y clasificación de las melodías en boga, que utilizaban estos recursos, dio nacimiento a las estructuras melódicas conocidas como YATI. El Yati, en cierto modo, podría compararse con los *Tropoi* griegos, o sea, melodías-tipo. En el *Natya Shastra*, Bhárat menciona la palabra Yati, dice que los Yati surgen de los *murchana* y clasifica las melodías en boga bajo el nombre de Yatis, señala sus atributos y menciona 18 Yatis. Indica también las emociones y sentimientos de cada uno y, por lo tanto, la ocasión en que deben ser usados, especialmente en relación con el drama. Matanga, en su *Brhadeshi* (siglo V D. C.) también se refiere a los Yatis y expone los 18 enumerados por Bhárat, aunque con mayor elaboración.

El Yati rápidamente fue quedando en la retaguardia para dar nacimiento al Raga, forma mucho más elaborada, pero su concepto permaneció vivo entre los teóricos y en el tratado más completo y científico sobre la teoría musical de la India, el *Sanguita Ratnakar*, de Sharangdeva (S. XIII D. C.) vuelve a considerársele en detalle. Se señalan diez *lákshanas* o factores que constituyen los Yatis, a saber: 1° *Amsha*, la tónica; 2) *Graha*, literalmente 'coger', 'agarrar', la nota con que se inicia la melodía; 3) *Nyasa*, la nota

¹⁸ Lo escribimos para la pronunciación castellana. En libros en inglés se encontrará escrita *Jati*.

en la cual termina la melodía; 4) *Apanyasa*, un lugar de reposo entre el comienzo y el fin; 5) *Alpatva*, las notas más débiles; 6) *Bahutva*, la nota más fuerte; 7) *Tara*, el registro agudo; 8) *Mandra*, el registro grave (por lo general tres octavas se consideran como registro normal de la voz e instrumentos: *mandra*, grave; *madhya*, medio y *tara*, agudo); 9) *Shadav*, uso de 6 notas, esto es, si hay una omisión, señalar cuál es; y 10) *Odav*, uso de cinco notas. Sharangdeva clasifica también 18 Yatis, de los cuales siete eran *shuddha*, puros, sin mezcla. Los siete *shuddha* puros eran derivados de los nombres de las siete *svaras* y los once restantes eran mezcla de los siete primeros y se llamaban variedades mixtas. Se podía mezclar dos Yatis como mínimo y cinco como máximo. Para omitir una nota existía una regla muy estricta: la nota omitida no podía ser ni el 4° ni el 5° grado desde la tónica (*amsha*). Podían obtenerse variedades de cada uno de los Yatis a través del cambio en uno o más de los cuatro primeros factores o *lakshanas*, omitiendo una o dos notas; en cada Yati muchas sub-variedades eran posibles, el número total de Yatis dado por Sharangdeva es de 153.

Entre el Yati y el Raga había un escaso trecho, por eso muchos consideran al Yati como la madre del Raga. Los adornos y secuencias melódicas con que los cantantes adornaban los Yatis para individualizar el estado anímico que deseaban expresar fue lo que gradualmente impulsó a la creación y sistematización de los Ragas, base misma de la música hindú hasta la fecha. El hecho de que los tratados medioevales describan el Yati no significa que el Raga no existiera ya antes de la redacción de estos tratados. No obstante la existencia de Ragas básicos que han perdurado intactos a través de los siglos, la mayoría evolucionó desde los primeros diez siglos D. C. hasta la fecha y, principalmente, aumentó su número.

Elementos constitutivos del Raga.

LA TÓNICA O PEDAL. La música India no utiliza el sistema temperado de afinación sino el de la entonación justa. Una vez que el ejecutante elige el sonido básico *Sa*, que no tiene altura fija como en los instrumentos de teclado, todos los demás grados que integran el Raga tendrán, por un lado, relaciones sucesivas entre sí, y por otro, sobre ese sonido permanente, fijo, invariable, la tónica. La relación con la tónica determina la expresión de cualquier otro sonido. Por lo tanto la tónica, el *Sa*, debe escucharse constantemente. El ejecutante se concentra atentamente sobre la tónica, y una vez que se ha identificado totalmente con ese sonido básico, comienza a elaborar la improvisación conforme al Raga elegido. Debe recordarse que toda la música clásica de la India se basa en la improvisación. El músico tiene que ser compositor e intérprete a la vez y crear en el momento en que se encuentra en escena. No hace uso de ningún tipo de partitura o guía. "El pedal (de tónica) no se aplica solamente para mantener a los cantantes en afinación sino que es la clave de toda expresión modal. Mientras el oyente no se identifique totalmente con la tónica y siga percibiendo el pedal y la melodía

como entidades separadas, le será imposible seguir o comprender el significado y belleza de la música modal”¹⁴. La mayoría de las veces se agrega también el quinto grado, *Panchama*, a la tónica pedal. Estos dos grados nunca pueden ser alterados. Diversos instrumentos pueden utilizarse para mantener continuamente este pedal durante toda la ejecución. El instrumento clásico por excelencia y el más usado para el pedal es el *Tambura*, principalmente en la música vocal; instrumento de cuatro cuerdas pulsadas, afinadas por lo general, tres en la tónica y una en el 5º grado. También pueden usarse otros instrumentos. Instrumentos solistas de cuerda pulsada tales como el *Sitar*, *Surbahar* y *Vina* disponen de cuerdas laterales afinadas a la tónica que el músico, junto con tocar la melodía en las otras cuerdas, las hace sonar constantemente.

LAS NOTAS NATURALES Y ALTERADAS. La teoría musical de la India considera también, dentro de la octava, 12 tonos principales: siete notas *shuddha* o puras y cinco *vikrit* o alteradas. La escala *shuddha* es actualmente casi equivalente a nuestro modo Mayor y corresponde al modo *Bilaval*¹⁵. Las notas bajadas en medio tono (aproximadamente) se llaman *Komal* (bemo); subidas en medio tono *Tivra* (sostenido). Notas *Komal* pueden ser solamente el 2º 3º, 6º y 7º grados, o sea *Re-Ga-Dha-Ni*. La única nota *Tivra* es el 4º grado, *Ma*. El primer grado *Sa* y el 5º *Pa* nunca pueden ser alterados, permanecen fijos. En la notación se acostumbra a designar las notas *Komal* con un guión bajo la sílaba correspondiente a la nota; *Tivra Ma* con una raya vertical sobre la sílaba *Ma*. Así, la serie completa de los doce tonos en forma sucesiva sería:

Sa - Re - Re - Ga - Ga - Ma - Ma¹ - Pa - Dha - Dha - Ni - Ni¹⁶
 Do - Re b - Re - Mi b - Mi - Fa - Fa # - Sol - La b - La - Si b - Si

La octava está dividida en dos tetracordes o *angas* (cuerpos). El primero: Sa-Re-Ga-Ma, se llama *Purvanga*; el segundo Pa-Dha-Ni-Sa, se llama *Uttaranga*.

LOS SHRUTIS. La música hindú utiliza intervalos pequeños menores que el semi-tono que se llaman *Shrutis*. No corresponden exactamente a un cuarto de tono. Lo más apropiado sería llamarlos microtonos. Desde la antigüedad la teoría musical estableció 22 *shrutis* dentro de la octava. Se les menciona detalladamente en el *Natya Shastra*. El proceso mediante el cual Bhárat lle-

¹⁴ Alain Danielou, Op. Cit.

¹⁵ La escala considerada *shuddha*, en la antigüedad fue la *Sharya Grama* de Bhárat, mencionada anteriormente: Do-Re-Mi b-Fa-Sol-La-Si b y corresponde al actual modo *Kafi*.

¹⁶ La notación India utiliza, naturalmente, la escritura sánscrita llamada *devanágri*. Hemos utilizado caracteres romanos para mayor claridad. También para mayor claridad y para facilitar su comprensión, hemos utilizado en este trabajo la nota Do como punto de partida para ilustrar los modos o cualquiera figura musical y por añadidura Mi b — Fa #, etc., pero insistimos, una vez más, que estos no son los equivalentes de nuestras notas designadas con esos nombres en los instrumentos de teclado. Otro tanto ocurre más adelante en los ejemplos en los que utilizemos pentagramas.

gó a establecer estos 22 *shrutis* utilizando dos Vinas —lo que sería materia de un estudio separado— asombra por su criterio y precisión científica, principalmente si se consideran los precarios conocimientos de acústica conocidos en aquella época y la inexistencia de instrumentos adecuados. Los *shrutis* o microtonos no son iguales entre sí, como lo son los semi-tonos de nuestro sistema temperado. Los *shruti* son utilizados en los Ragas para bajar o subir, de manera sutil, ciertos grados, según el carácter o 'ethos' del Raga. Puede que varios Ragas utilicen, por ejemplo, el segundo grado menor, *Komal Re*, pero en un caso ese *K Re* será de 3 *shrutis*; en otro sólo de dos *shrutis* y en otro, aún de un *shrutis*, con respecto a la tónica *Sa*.

NÚMEROS DE GRADOS UTILIZADOS. Cuando un modo utiliza los siete grados de la escala, se llama *Sampurna* (completo); si utiliza sólo seis, *Shadav* y si utiliza cinco, *Odav*. Una estructura melódica que tenga menos de 5 notas no puede considerarse como un Raga, dicen los tratados. En los Ragas puede combinarse esta modalidad. Por ejemplo, puede haber un Raga que en el ascenso sea pentatónico (*Odav*) y que en su descenso sea heptatónico (*Sampurna*), etc. Es esta otra cualidad distintiva: la de las notas omitidas o usadas en el ascenso (*Aroha*) y el descenso (*Avaroha*). Si, teóricamente hablando, combinamos escalas de 7, 6 y 5 notas en el ascenso y descenso, veremos que las combinaciones posibles son 9:

<i>Aroha</i> (Ascenso)	<i>Avaroha</i> (Descenso)	Clase
7	7	<i>Sampurna-Sampurna</i>
7	6	<i>Sampurna-Shadav</i>
7	5	<i>Sampurna-Odav</i>
6	7	<i>Shadav-Sampurna</i>
6	6	<i>Shadav-Shadav</i>
6	5	<i>Shadav-Odav</i>
5	7	<i>Odav-Sampurna</i>
5	6	<i>Odav-Shadav</i>
5	5	<i>Shadav-Shadav</i>

IMPORTANCIA DE CIERTAS NOTAS. Aparte de la nota *Sa* (la tónica) que es fija y tiene el papel de proveer la base en forma de pedal, existen otras notas que, de acuerdo a su importancia dentro del Raga, llevan los nombres de *VADI*, *SAMVADI*, *ANUVADI* y *VIVADI*. La nota prominente en un Raga es la *VADI*. Se le define también como la que concurre con mayor frecuencia, siempre es acentuada y es la de mayor permanencia; se le escucha constantemente y domina la melodía. Es por eso también que ha sido llamada la *Vivasvara* (la *svara* que da vida). La nota que le sigue en importancia en un Raga se llama *SAMVADI*. *Vadi* domina un tetracorde y *Samvadi*, el otro. *Vadi* y *Samvadi* se hayan en relación de cuarta o quinta justa, salvo contadas excepciones. Todas las demás notas que en un Raga no son ni *Vadi* ni *Samvadi*, se llaman *ANUVADI*. Aquellas notas que están fuera del esquema del Raga, que no le

pertenecen y que al ser introducidas destruyen la expresión, son consideradas disonantes y se llaman *Vivadi*. "*Vadi* es como un rey; *Samvadi* como el primer ministro; *Anuvadi* son los vasallos y *Vivadi* son los enemigos", dicen los textos.

MELAS Y THATS. En un intento por clasificar los Ragas y relacionarlos con escalas-tipo, han sido ideados dos sistemas: uno que rige la música del Norte y otro la del Sur de la India¹⁷. Como ya hemos visto, la música de la India, como la griega y la árabe, divide la escala en dos tetracordes: *Purvanga* (inferior, Sa-Re-Ga-Ma) y *Uttaranga* (superior, Pa-Dha-Ni-Sa). Se contemplan 6 tipos principales de ordenación de tetracordes correspondientes a una cuarta justa y seis tipos secundarios, correspondientes a una cuarta aumentada. Estos se obtienen en la siguiente forma: si tomamos las doce notas de la octava y las dividimos en tetracordes superiores e inferiores, dejando entre ellos Fa # (*Tivra Ma*), comprobaremos que en cada caso seis tipos de tetracordes son posibles:

Ej. 1



Si combinamos cada uno de los posibles tetracordes inferiores con cada uno de los posibles superiores, obtendremos 36 diferentes escalas de siete notas. Si en cada una de estas 36 escalas reemplazamos Fa (*Ma*) por Fa # (*Tivra Ma*), obtendremos 36 nuevas escalas. El número total de escalas teóricamente posibles es, entonces, de 72. Esta clasificación es conocida en el Sur como el sistema de las 72 *Melas* (escalas) o *Melakartas* y fue establecido por el músico Venkathamakhi del siglo xvii. En el Norte, en la música Hindustani, existe un sistema mucho más moderno de clasificación ideado por el musicólogo V. N. Bhattachande (segunda mitad del S. xix y parte del xx). Se llama el sistema de *Thats*. Este es un sistema mucho más sencillo que contempla diez *Thats* o escalas-tipo de diferente interválica, a los que pueden referirse los Ragas. Esta clasificación es musicalmente inexacta porque descuida las diferencias con los *shrutis*. Los *Thats* no deben ser confundidos con los Ragas que llevan los mismos nombres porque éstos pueden tener más o menos notas, en cambio, los *Thats* tienen todos siete notas. Son los siguientes:

¹⁷ Aunque la fuente y base de la música indostánica es la misma, por distintas razones, han surgido dos sistemas musicales diferentes, preferentemente con respecto a la ejecución, estilo y formas musicales. Estos sistemas se conocen como música *Carnática*, o del Sur, y la *Hindustani*, o del Norte. Este trabajo se refiere principalmente a la *Hindustani*, que fue la que el autor estudió.

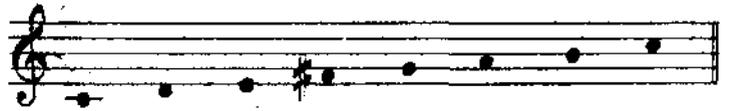
Ej. 2

Los 10 Thats de Bhalkhande.

Bilaval



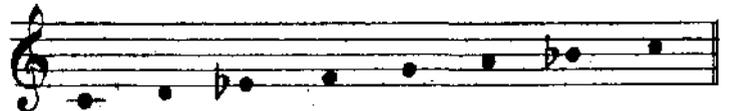
Kalyan



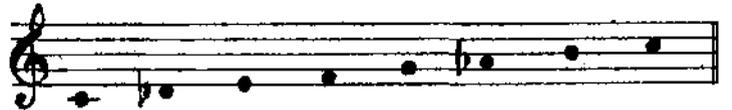
Khamaj



Kafi



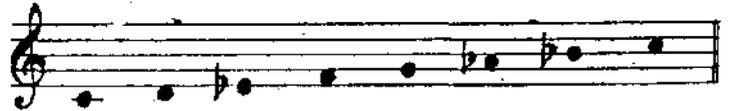
Bhairava



Purvi o Shri



Asavari



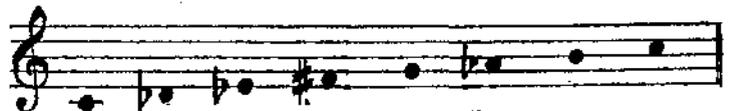
Marva



Bhairavi



Todi



Las *Melas* y *Thats* pueden ser una ayuda para clasificar e indicar grupos de notas de los cuales surgen los Ragas, pero nada pueden decirnos sobre la naturaleza misma de los Ragas.

NÚMERO DE RAGAS. Si tomamos una escala cualquiera de siete notas y con ella realizamos todas las combinaciones posibles de modos, utilizando 7, 6 y 5 notas en ascenso y descenso, veremos que el resultado es de 484 modos. Esto con respecto a una escala solamente. Hemos visto que utilizando los 12 tonos de la octava, las escalas posibles son 72, lo que multiplicado por 484 nos da un total de 34.848 modos posibles, matemáticamente calculados. Pero ya hemos visto que los Ragas no son el resultado de una ordenación matemática de intervalos elegidos en forma arbitraria sino que la expresión sonora de estados espirituales, un 'ethos'. De ahí que la cifra indicada se limite a demostrar teóricamente las posibilidades de escalas o bases que pueden utilizar los Ragas. Los Ragas que pueden considerarse tales, con vida propia y capaces de expresión interna y definida, ascienden a varios centenares según los tratadistas. En la práctica se tocan entre 80 y 100.

TIEMPO DE EJECUCIÓN. Los Ragas están destinados a ser cantados o ejecutados a distintas horas del día. Esto que a nuestra manera occidental de ver las cosas podría parecer raro es perfectamente explicable tratándose de la cultura de la India y de lo que significa el Raga. Una de las características de esta cultura es percibir la existencia como unidad y tratar de integrarse a ella. El pueblo hindú, además, siempre ha estado en comunicación directa con la naturaleza y ha sabido vibrar con ella. No es raro, por lo tanto, que los Ragas, que representan estados anímicos que ellos no consideran distintos de las manifestaciones cósmicas, deban ser ejecutados en determinados momentos del día, porque éstos también pasan por etapas características. Podríamos afirmar que otro tanto ocurre, aunque no tan explícitamente, con nuestra música y en nuestra civilización, más desconectada de la naturaleza. Al despertar en la mañana no deseamos de inmediato escuchar, por ejemplo, la Misa en Si menor de Bach, la Novena Sinfonía o la Sinfonía Patética de Tschaikowsky, tampoco al mediodía cuando brilla el sol y bullen la actividad y la extroversión. Deseamos, en cambio, escucharlas al ocaso o en la noche. En la mañana podemos estar dispuestos a escuchar otro tipo de música. Dice el *Sanguita Makaranda*, de Narada II, Siglo VII D. C.: "El que canta a la hora apropiada permanece feliz. Cuando se cantan Ragas en un momento equivocado del día se les trata mal". Alain Daniélou afirma: "El ciclo del día corresponde al ciclo de la vida, la que también tiene amanecer, medio día y tarde. Cada hora representa una etapa diferente de desarrollo y está conectada a cierto tipo de emoción. El ciclo de los sonidos es regido por las mismas leyes matemáticas que todos los otros ciclos. Es por eso que existe una correspondencia natural entre ciertas horas del día y los estados de ánimo que evocan ciertos modos musicales. Al ser

tocados a horas adecuadas, los modos musicales se desarrollan naturalmente en condiciones favorables. El organista, que en Occidente toca una marcha fúnebre en una boda, parecería como revelando el peor gusto. Así también, el músico indio que, despreciando las circunstancias y el estado de ánimo de sus auditores, toca en la tarde un modo de la mañana, demostraría una extremada falta de sensibilidad”¹⁸. Las horas del día se dividen en 8 *praharas* de 3 horas y están prescritas las horas en que deben ejecutarse los Ragas. Además existen Ragas estacionales, por ejemplo, los: Ragas *Hindol*, *Basant* y *Bahar* son apropiados para la primavera; *Malhar* y *Megh* para la estación lluviosa.

SECUENCIAS MELÓDICAS. Hemos comprobado a lo largo de todo este trabajo que la característica diferenciada de los Ragas, su ‘personalidad’, no se debe solamente a las notas usadas sino que más bien al uso que de ellas se hace y a la forma en que aparecen. Varios Ragas pueden, por ejemplo, hacer uso de una tercera menor (Mi b), pero lo que importa es, primero, el intervalo exacto en materia de *shrutis*, el que puede diferir en cada caso, y segundo la manera en que debe ser tomado ese Mi b antes y después de la nota. Estos grupos de notas características son las que nos dan la verdadera fisonomía del Raga. Un ejemplo sencillo puede aclarar este concepto. Los Ragas: *Bhupali*, *Tilang*, *Bihag*, *Yaman*, *Gaud-Sarang*, tienen todos como nota *Vadi*, *Ga* (Mi), o sea la nota prominente y de mayor permanencia, la del reposo, pero la manera de tomarla difiere y esto es lo que cambia la expresión:

Ej. 3

The image displays five musical staves, each representing a different Raga. The staves are labeled on the left as Bhupali, Tilang, Bihag, Yaman, and Gaud-Sarang. Each staff contains a sequence of notes on a five-line staff, with some notes marked with a 'gliss' (glissando) above them. The notation uses a mix of quarter and eighth notes, with some notes being beamed together. The key signatures and rhythmic patterns vary between the Ragas, illustrating their unique melodic characteristics.

¹⁸ Alain Daniélou, op. cit.

El Raga *Yaman*, por ejemplo, como se verá, incluye las notas (*svaras*): Sa-Re-Ga (Do-Re-Mi), pero jamás ascenderá en esa forma sucesiva y si un músico lo hace, dejará de ser *Yaman*, siempre tocará Ni-Re-Ga... Ni-Re-Sa, figura muy característica de *Yaman*. *Gaud-Sarand* incluye Sa-Re-Ga-Ma, pero no las puede utilizar en forma sucesiva: Sa-Re-Ga-Ma, ni tampoco: Sa-Re-Ma-Ga o: Sa-Ma-Re-Ga. Lo que distingue a *Gaud-Sarang* es: Sa-Ga-Re-Ma-Ga... Son estos pequeños grupos típicos los que permiten reconocer los Ragas: se llaman *Pakara Svaras* ('Notas que cogen').

EPILOGO

Hemos tratado de presentar la maravilla estética y musical que es el Raga Hindú. El esfuerzo de años de estudio del Raga Hindú tiene su compensación para todo el que desee penetrar y profundizar los misterios de la relación espíritu-mundo sonoro. Hemos tratado de dar a conocer en detalle y dentro de la mayor claridad posible los constituyentes de esta entidad —que es como un universo en sí— en la que cada una de sus partes debe desarrollarse en forma equilibrada y armónica. Se trata, como dijimos anteriormente, de un todo orgánico, la transgresión de una sola de sus leyes significa la ruptura de una de sus partes, como apunta la leyenda citada. El Raga Hindú se compone de elementos tan sutiles que es imposible aprenderlos en métodos o textos, como ocurre con nuestra música occidental, que hasta cierto punto puede estudiarse por métodos, prescindiendo del maestro. Los misterios del Raga sólo se conocen a través de la enseñanza directa del Maestro o Guru y de la audición repetida. Es como si se tratara de una persona, no podemos conocerla de la noche a la mañana; es imprescindible observar su comportamiento durante largo tiempo y a través de múltiples situaciones.

En la India se ha hecho famosa la frase de un musicólogo que en un concierto, en el que el cantante iniciaba su lento preludio de exposición del Raga, (*Alap*), dando a conocer con tanta economía y restricción los elementos característicos, que un vecino, auditor lego, le preguntó cuál era el Raga que estaba interpretando el cantante, a lo que el musicólogo respondió: "No sé, todavía no le he visto la cara". La tarea del músico es, pues, hacer revivir la personalidad del Raga, para ello dispone de una libertad ilimitada, pero dentro del marco o estructura del Raga. Tiene que haber armonía y equilibrio entre ley y libertad. Aquí nos encontramos con otro paralelismo entre el Raga, entidad musical, y el pensamiento Hindú. Sólo existe una Realidad, una Verdad, un Absoluto: Brahman, que abarca todo lo que existe, pero cada hombre es libre y tiene su manera personal de encontrar y vivir esa Realidad. La experiencia de conocimiento y compenetración con lo Divino es personal, intransferible, válida solamente para cada uno. En el Raga, la estructura, las secuencias, los pié forzados son inviolables, pero cada músico —sin salirse del marco— dará su versión personal.

El pensamiento Hindú afirma también que aunque dentro de cada ser humano existe algo eterno e inamovible, que es su esencia, también existe su personalidad, su individualidad, la que cambia constantemente. Nada en el mundo transitorio puede perdurar, debido al dinamismo constante que bulle, que vive. Con la música ocurre algo similar. La improvisación o elaboración que un músico entregue hoy diferirá de la de mañana, aunque se circunscriba al mismo Raga. El ideal de vida Hindú es el desapego de las cosas del mundo visible y transitorio, sólo Brahman es eterno. Este desapego se llama *Vairagya*. Todo apego es considerado un error, un vano intento de transformar lo fugaz en permanente y la consecuencia de este error no puede ser otra que el sufrimiento. En el Raga, el músico también cultiva el desapego. La música que entrega es su versión del momento, vital, dinámica, nueva, y el músico la entrega sabiendo que nada quedará de ella, que se la llevará el viento, porque no es registrada en pentagrama alguno ni en otro tipo de notación. Actualmente, gracias al disco y la cinta magnetofónica, existe la posibilidad de registrar esta música, pero esto no cambia la naturaleza del Raga.

Es necesario aclarar que todo lo dicho en este artículo se refiere a la música clásica de la India. La música ligera, popular o folklórica, difiere bastante de la clásica y aunque emparentada con el Raga, no se atiene a las exigencias de éste.

Toda explicación escrita sólo puede mostrar las características del Raga y acercarnos a él, es por eso que desearíamos que el lector se interesara por escuchar música Hindú a fin de familiarizarse con el lenguaje del Raga.

BIBLIOGRAFIA

- SRI AUROBINDO: *The Foundations of Indian Culture*. Sri Aurobindo Ashram. Pondichery-2. India.
- ANANDA COOMARASWAMY: *The Dance of Shiva*. Asia Publishing House. Bombay. India.
- SWAMI PRAJÑANANANDA: *A Historical Study of Indian Music*. Anandadhara Prakashan. Calcutta. India.
- FOX STRANGWAYS: *The Music of Hindostan*. Oxford. England.
- H. A. POPLEY: *The Music of India*. Y. M. C. A. Publishing House. New Delhi. India.
- O. GOSWAMI: *The Story of Indian Music*. Asia Publishing House. Bombay-Calcutta-New Delhi. India.
- BISHAN SWARUP: *Theory of Indian Music*. Published by Swarup Brothers. Allahabad. India.
- ALAIN DANIELOU: *Northern Indian Music*. 2 Volúmenes. Halcyon Press. London. Under auspices of UNESCO.
- JOURNAL of the Sangeet Natak Academy. Nº 9. New Delhi. India.
- ALAIN DANIELOU: *Inde du Nord*. Bajo la serie: Les Traditions Musicales. Buchet/Chastel. Paris. France.
- ALAIN DANIELOU: *Traité de Musicologie Comparée*. Hermann. Paris.