





# SAMGĪTARATNĀKARA

Estudio sobre la teoría filosófico-musical  
de Śārṅgadeva



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios, a mi padre don Jorge Cortés y a mi madre María Elena Cisneros por la vida, el amor y su apoyo incondicional. Presento aquí también mi profundo respeto y agradecimiento a mis maestros en El Colegio de México al Dr. Armando Rentería Alejandre por su sincera amistad, tutoría y enseñanza del sánscrito, al Dr. Óscar Luis Gómez Rodríguez, por su sabia dirección y enseñanza en la aventura del conocimiento y el sánscrito, al Dr. Óscar Pujol por su enseñanza de la filosofía india y el sánscrito en el *Yogasūtra* de Patañjali, no puedo dejar de agradecer al Dr. David Lorenzen, al Dr. Benjamín Preciado, al Dr. Óscar Figueroa y al Dr. Adrián Muñoz por la guía erudita en el viaje del aprendizaje y el conocimiento de la cultura índica, todo con el apoyo de la Beca CONACYT y la Beca de terminación de Tesis por parte del COLMEX. Asimismo, agradezco cordialmente a la Dra. Renate Söhnen-Thieme y a la Dra. Lidia Wojtczak por sus clases de sánscrito y su puntual apoyo a mi investigación sobre musicología durante mi estancia académica en School of Oriental and African Studies (SOAS) University of London mediante el apoyo de la Beca Mixta de CONACYT. También agradezco al Dr. Aaron L. Rosenberg del área de África, por su amistad y apoyo durante la maestría, al Dr. José Antonio del área de China por su afectuosa amistad y comentarios para mejorar la tesis. De igual manera agradezco al Doctor Rafael Ortega Arana por su amistad, consejos y apoyo en la traducción de los términos sánscritos relacionados con la fisiología y la medicina. A todos ellos gracias.



**Título:** *Samgītaratnākara*. Estudio sobre la teoría filosófico-musical de Śārṅgadeva.

**Resumen:** La presente investigación consiste en tres partes principales, la primera se centra en una contextualización histórica de la época de Śārṅgadeva y una semblanza histórica y teórica de los conceptos fundamentales de la música índica antigua en relación con la religión, la filosofía y la teología que deduce el aspecto central de la música en el pensamiento índico, así como también que el sentido del oído es la fuente principal de conocimiento de la realidad, la cual se entiende en términos musicales tales como ritmo, orden y armonía; la segunda parte se enfoca en una descripción de la vida y obra de Śārṅgadeva; y finalmente en la tercera parte se presenta una traducción, introducción y comentarios a *El Océano de la Música (Samgītaratnākara)*, cap. 1, sec. 3, el sonido musical (*nāda*), el microtono (*śruti*) y la nota natural (*svara*), que concluye con una verificación de la interpretación musical del universo en la historia de la filosofía de la música índica, cuyas principales propiedades estructurales consisten en la analogía, la transitividad, la equivalencia y la simetría entre cada uno de sus conjuntos y elementos que lo componen.

**Palabras clave:** Śārṅgadeva, *Samgītaratnākara*, musicología, filosofía de la música.

**Title:** *Samgītaratnākara*. Study on the philosophical-musical theory of Śārṅgadeva.

**Abstract:** The present investigation consists of three main parts, the first focuses on a historical contextualization of Śārṅgadeva's time and a historical and theoretical semblance of the fundamental concepts of ancient indian music in relation to religion, philosophy and theology that it deduces the central aspect of music in indian thought, as well as that the sense of hearing is the main source of knowledge of reality, which is understood in musical terms such as rhythm, order and harmony; the second part focuses on a description of the life and work of Śārṅgadeva; and finally, in the third part, a translation, introduction and comments are presented to *The Ocean of Music (Samgītaratnākara)*, chpt. 1, sec. 3, the musical sound (*nāda*), the microtone (*śruti*) and the natural note (*svara*), which concludes with a verification of the musical interpretation of the universe in the history of the philosophy of Indica music, whose main structural properties consist of the analogy, the transitivity, the equivalence and the symmetry between each one of its sets and elements that compose it.

**Keywords:** Śārṅgadeva, *Samgītaratnākara*, musicology, philosophy of music.



## Índice

Agradecimientos.....	5
Introducción.....	13
1. La época de Śārṅgadeva y la tradición musical de los <i>Vedas</i> hasta el siglo XIII.....	24
1.1. Cachemira: centro de cultura sánscrita.....	27
1.2. La dinastía Yādava en Devagiri.....	33
1.3. La herencia musical de Śārṅgadeva: de los <i>Vedas</i> hasta el siglo XIII.....	35
2. Śārṅgadeva: vida y obras.....	52
2.1. El <i>Samgītaratnākara</i> .....	54
2.2. Comentarios.....	56
2.3. Cronología y transmisión del <i>Samgītaratnākara</i> .....	57
2.4. La forma: clasificación, estilo, método, verso y métrica.....	59
2.5. Sumario: composición del <i>Samgītaratnākara</i> .....	61
2.6. Esquema general del <i>Samgītaratnākara</i> .....	64
2.7. Nuestra traducción.....	65
3. Traducción y comentario al <i>Samgītaratnākara</i> , cap. 1 sección 3.....	67
3.1. Apartado: el sonido musical ( <i>nāda</i> ).....	67
3.2. Apartado: el microtono ( <i>śruti</i> ).....	78
3.3. Apartado: el tono ( <i>svara</i> ).....	95
Conclusiones.....	128
Bibliografía.....	135



Las contribuciones científicas tienen valor solamente en la medida en que engendren otras obras que las superan... [usted] ha demostrado que una afinidad con la naturaleza, acompañada por una imaginación libre de fantasías, pero potente y productiva, expande en los hombres de intelecto superior el alcance de sus concepciones.

—Carta de Alexander von Humboldt a Darwin, 18 de septiembre de 1839—



## INTRODUCCIÓN

Cuando ingresé a la Facultad de Filosofía en la Universidad de Guadalajara pronto comencé a interesarme en las conexiones entre la filosofía y la música en el pensamiento humano. Descubrí con asombro que ambas han estado relacionadas de manera ininterrumpida en la historia del pensamiento humano desde periodos muy remotos en la antigüedad hasta la actualidad en diversas culturas alrededor de todo el mundo en diferentes tiempos. Durante este periodo académico en la facultad, poco a poco empecé a investigar más acerca del campo de estudio de la filosofía de la música, sus orígenes, su historia, su desarrollo teórico y los pensadores que la formaron hasta el siglo XXI.

Al final de la licenciatura, realicé una investigación sobre los fundamentos teóricos de la filosofía de la música acompañada de un bosquejo del pensamiento filosófico-musical en la época antigua particularmente en el marco de las grandes civilizaciones de China, India, Egipto y Grecia. Las reflexiones de los sabios en torno al sonido y el canto en las *Upaniṣad* atrajeron mi atención y comencé a investigar más acerca de la filosofía y la musicología índica. Era sólo cuestión de tiempo descubrir las continuas referencias al tratado de música de Śārngadeva para iniciar un estudio de su obra en sánscrito, por lo cual inicié la maestría en Estudios de Asia y África con la especialidad en Sur de Asia.

Más aún, considero que la música es una expresión artística desarrollada en todas las culturas del mundo y esta presencia universal constituye un aspecto esencial en la vida del ser humano, porque mediante la misma éste expresa su mundo interior que da forma a las grandes civilizaciones de una época a otra en el exterior. La música está presente en todos los ámbitos del ser humano como en las fiestas, la guerra, la conmemoración religiosa, el trance del chamán, la inspiración divina, la recolección de la cosecha, la celebración del

matrimonio, la corte del rey y los ritos funerarios. Desde tiempos inmemoriales, la música acompaña al ser humano en cada momento importante de su vida desde la celebración de su nacimiento hasta los ritos fúnebres el día inexorable de su muerte. No sólo es una expresión del mundo interior del hombre, como la pintura, el teatro o la arquitectura, sino también tiene la función de transmitir los valores, las creencias y las tradiciones de una cultura.

La India es una cultura donde la música tiene un lugar destacado en la interpretación del universo en términos de ritmo, proporción y orden. Si para los griegos el sentido principal del conocimiento ha sido la vista, como lo declaró Aristóteles (*met.* libro I [A] 980a), el oído es el sentido por excelencia para los indios. Las fuentes de esta visión musical del mundo basada en el oído aparecen sin ninguna discontinuidad desde época temprana en los *Vedas* hasta tiempos modernos en el neohinduismo.

La investigación en el campo de la musicología, la antropología de la música, la historia de la música, semiótica musical y la filosofía de la música en la cultura india constituye un espacio teórico poco estudiado y pionero. La colaboración de estas áreas de estudio contribuye a entender nuevas perspectivas para entender desde sus orígenes hasta la actualidad a esta civilización milenaria del sur de Asia. La investigación musicológica de Herbert A. Popley, Arnold Bake, R. Ramanathan, Ritwik Sayal, Lewis Rowell, Ramón Andrés y Marius Schneider, entre otros no menos importantes, son algunas contribuciones a los estudios indológicos que permiten entender más acerca de la función de la música en la cultura india para conocer y entender la realidad. Aunque estas aportaciones son significativas, no son suficientes, puesto que hay pocas investigaciones sobre la música india tanto antigua como moderna y faltan traducciones directas del sánscrito de tratados de música india –particularmente al español–, así como también los estudios críticos correspondientes de los mismos.

Debido a esto, la presente investigación propone una contribución académica a estas áreas relacionadas con la música en los estudios indológicos para entender más acerca de la musicología y la filosofía de la música en la India, con un estudio analítico de *El Océano de la Música (Saṅgītaratnākara)* de Śārṅgadeva (1206-1247 e.c.), de la sección 3 del capítulo 1, *Nāda, Śruti, Svāra*, cuyos contenidos principales son la presentación del principio metafísico *Nāda-Brahman*, como fundamento de la realidad, acerca de la localización de los microtonos en la octava y la derivación de las notas naturales en la escala microtonal.

La razón por la cual elegí este tratado de música, se debe a que el *Saṅgītaratnākara* (s. XIII) es uno de los tratados de música más relevantes de la tradición musical india escritas en sánscrito clásico después del *Nāṭyaśāstra* (c.400-200 a. e. c.) atribuido tradicionalmente a Bharata Muni. Además el autor del *Saṅgītaratnākara* se refiere a una teoría de la música que unifica la tradición musical indostánica (norte) y carnática (sur) de su tiempo sin una influencia fuerte de la música árabe y persa, especialmente en el sur. Por ello, esta obra constituye la última fuente que reúne ambas tradiciones antes de más posibles intercambios culturales referentes a la música india.

Seleccioné este apartado temático de este tratado de música, porque en esta sección Śārṅgadeva expone la ontología musical que fundamenta la epistemología de la música, los conceptos generales de su teoría de la música y, finalmente la ética implícita cimentada en un procedimiento de la liberación de la esencia inmanente (*ātman*) del ser humano mediante la práctica de la meditación, la vida en conformidad con la armonía universal y la ejecución de la música. En otras palabras, la teoría del ser, basada en el principio cosmológico del *Nāda-Brahman*, permite conocer el mundo y al ser humano desde una perspectiva musical, porque el universo es sonido, ritmo y armonía. Así la música constituye un modo de conocer

el mundo y también constituye un método de liberación del *ātman* mediante la práctica de la misma.

El marco teórico de esta investigación se basa en la teoría musical, la musicología, la historia, la filosofía y la filología. Estas disciplinas son la base teórica y metodológica general para realizar el estudio analítico, traducción y comentario que se fundamentarán principalmente con el apoyo de estas áreas de estudio y que están relacionadas de manera directa con esta investigación. Cabe resaltar que la teoría musical y la historia de la música india permitirán establecer el marco teórico sobre el cual está asentada la obra de Śārṅgadeva. Además, un motivo de debate académico es la reconstrucción de las escalas primarias y derivadas propuestas por Śārṅgadeva. Debido a esto se considerarán la filología y musicología para la reconstrucción de los modelos musicales de Śārṅgadeva. En cuanto al aspecto filosófico, se pretende situar en un contexto filosófico el pensamiento y la obra de Śārṅgadeva, esto con la finalidad de ampliar los conocimientos acerca del lugar distinguido que tiene el *Samgītaratnākara* no sólo en la historia de la música, sino también en el marco de la musicología y la historia de la filosofía india.

La metodología partirá de la revisión analítica de la sección 3 del capítulo 1 del *Samgītaratnākara* desde la perspectiva de la filosofía de la música, la musicología y la filología. Por analítico se entiende el sometimiento a un examen riguroso de los conceptos, ideas y argumentos expuestos por un pensador determinado –en nuestro caso Śārṅgadeva– según la metodología necesaria para realizar el comentario crítico del fragmento seleccionado. Así, por ejemplo, cuando se trata de un concepto o idea filosófica se partirá, como es natural, de un análisis filosófico, y en el caso de la reconstrucción de una escala musical se procederá en su estudio según los métodos de la musicología.

Por otra parte, dado que nuestro objeto de estudio –la música– es difícil de manejar por sus múltiples y variadas manifestaciones culturales y relaciones con otras áreas del conocimiento como la matemática, el lenguaje, la estética o el arte, es imprescindible que la metodología para la investigación sea multidisciplinaria, la cual sea capaz de enfrentar todos los planteamientos teóricos que se necesitan para el estudio de la música. Esta metodología debe ser siempre expansiva, flexible y creativa; pero nunca rígida y reduccionista. En consecuencia, la metodología deberá tomar en consideración estas características para los lineamientos de los esquemas metodológicos que posibiliten abordar los retos que presenta el estudio de la música antigua.

En cuanto al capitulado, el primer capítulo consiste en una breve semblanza del contexto histórico-político de Śārṅgadeva en el siglo XIII, quien vivió en Devagiri, pero provenía de una familia acomodada de Cachemira. Debido a esto, consideré apropiado describir el ambiente cultural de Cachemira, porque fue uno de los centros de enseñanza académica que influyó sin duda en el pensamiento de Śārṅgadeva. Además, en la última parte, se describe un bosquejo sucinto del desarrollo de la música y algunos de sus conceptos fundamentales para entender la continuidad y evolución del pensamiento musical desde el periodo védico hasta el siglo XIII con el propósito de sentar las bases teóricas para introducir al lector en la teoría musical índica en general y aproximarle a los conceptos fundamentales de la música de Śārṅgadeva.

El segundo capítulo consiste en un apartado descriptivo que contiene la biografía y obra de Śārṅgadeva, a continuación se presenta una exposición de la cronología y la transmisión del *Samgītaratnākara*, luego una reseña de su forma, clasificación, estilo, método discursivo, verso y métrica. Posteriormente se expone un sumario de los siete libros que componen nuestro tratado de música y un esquema general de sus contenidos.

Finalmente el tercer capítulo contiene el texto sánscrito, traducción y comentario del capítulo 1, sección 3 del *Samgītaratnākara*. La sección 3 tiene tres partes principales, la primera está dedicada al estudio del origen del sonido musical (*nāda*) en el mundo y el cuerpo humano, la segunda se refiere a los microtonos (*śruti*) y su localización dentro de la octava y en la tercera parte se expone el origen de las notas musicales (*svara*) y su ubicación en la escala primaria.



ॐ

श्रोत्राकाशयाः संबन्धसंयमाद्दिव्यं श्रोत्रम्

*śrotrākāyoḥ sambandhasaṁyamād divyaṁ śrotram*

Gracias al dominio de la relación entre el oído y el espacio, el oído divino.

Patañjali, *Yogasūtra* 3.41



# SAMGĪTARATNĀKARA

Estudio sobre la teoría filosófico-musical  
de Śārṅgadeva



## 1. LA ÉPOCA DE ŚĀRŅGADEVA Y LA TRADICIÓN MUSICAL DE LOS VEDAS HASTA EL SIGLO XIII

En el año 1206, el gobierno de Qutb-ud-din Aibak marcó el comienzo del Sultanato de Delhi (c.1206-1526). El inicio de este periodo fue uno de los eventos más destacados en el entorno político, religioso y cultural en la vida de Śārṅgadeva. La expansión del imperio árabe en el Sur de Asia comenzó cuando los conquistadores árabes, acompañados de turcos y afganos, tomaron el Sind (hoy sur de Pakistán) en el año 712 e.c. Desde este siglo, los árabes mantuvieron relaciones comerciales por vía marítima con el Sur de Asia, en Kerala, Tamil y Sri Lanka. Paralelamente habían surgido nuevos reinos, entre los cuales estaban Utkala (Orissa), Kamarupa (Assam), los reinos de los *cālukya* orientales, los *gaṅga* en la costa oriental, los *cālukya* (llamados también *solankis*) de Gujarat y Cachemira en el norte. La tendencia general de estos reinos locales fue consolidar monarquías independientes, que eventualmente enaltecieron la propia identidad, lo cual permitió el realce de la cultura regional. Por ello, estos reinos florecieron en la cultura y las artes. Particularmente en el reino de Cachemira, los reyes ordenaron escribir historias de las dinastías locales y de la región. La religión de cada comarca tuvo un auge en las cortes de los reyes y mecenas para competir por los mejores los escritores, poetas y artesanos.

En el siglo VII e.c., el reino de Cachemira adquirió predominio en la región y logró expandir su reino al conquistar el norte del Panjab. Como mencioné anteriormente, los árabes continuaron avanzando por valle del Indo y el Sind, los conflictos pronto surgieron con los reinos cercanos, a excepción de aquellos que estaban alejados de los territorios con mayor conflicto, como el reino de Trigarta (Jalandhar), Kuluta (Kulu), Durgara (Jammu), Champaka (Chamba), Kumaon y Garhwal. En el siglo VIII e.c., el reino de Cachemira solicitó la

cooperación de los chinos para detener los ataques árabes en el Panjab. Debido a esta tensión militar causada por éstos últimos, en el mismo siglo el reino de Lalitaditya, apoyado con el ejército cachemiro, se dirigió al valle del Ganges, en el Panjab, logrando replegar las fuerzas árabes. Posteriormente los reyes cachemiros concentraron su poder en lo alto del valle Jehlum y las zonas montañosas contiguas dejando la región del Panjab.<sup>1</sup> En ese mismo siglo, los turcos continuaron avanzando hacia el norte de la India. El sultán Mahmûd de Ghazni dirigió continuas campañas militares por lo menos desde el año 1000 hasta 1026 logrando controlar Rajastán, Lahore y Panjab. Las posteriores campañas de Muhammad Ghuri, en la segunda mitad del siglo XII, fomentaron el inicio del gobierno de turcos y afganos.

En este contexto de conflictos bélicos y expansión del islam, Śārṅgadeva vivió durante el califato de Iltutmish, sucesor de Aibak, quien gobernó Delhi desde 1211 al 1236. En este periodo de conquistas y conflictos políticos, los viajeros sufís fueron agentes preponderantes en la difusión del islam por la fundación de la orden Chishti, Suhrawardiyya, Qadiriyya y Naqshbandi en el Sur de Asia. La tradición sufí (*taṣawwuf*) trajo consigo la música árabe y persa que influyeron a la música india. Durante el periodo entre los siglos VIII y XII, la conquista árabe permitió la propagación y divulgación del sufismo en estas regiones por místicos musulmanes, algunos provenientes de Persia.

Después este movimiento religioso se dirigió gradualmente hacia Gujarat, el Decán y Bengala. Así el islam, mediante las órdenes sufíes, tuvo un contacto directo con las religiones hindúes que generó con frecuencia un intercambio de ideas y creencias; esto se constata cuando los sufíes se interesaron cada vez más por las prácticas de los yoguis.<sup>2</sup> En lo que se

---

<sup>1</sup> Romila Thapar, *Historia de la India I*, 2ª ed. 2001, 1ª reimpre., trad. de Horacio González de la Lama, México D.F., FCE, Breviarios, 206, 2014, pp. 326-328.

<sup>2</sup> Thapar, *Historia de la India I*, *op. cit.*, pp. 384-385.

refiere a la música, el intercambio cultural con India fue inevitable por el avance de los conquistadores árabes, afganos y turcos. Los sufíes que viajaron al norte de India trajeron la música árabe-persa, cuyo aspecto fundamental se centra en la oración (*dhikr*) y la danza (*sama*).

El *sheikh* chishti Ab'ul Hasan Yamīn ud-Dīn Khusrau (c.1253-1325),<sup>3</sup> más conocido como Amīr Khusrau, fue un gran cantante y poeta en la corte de Allā-ud-dīn (e.c. 1295-1316), soldado y ministro del sultán. Amīr Khusrau innovó la música indostánica realizando la modificación de la *viṇa* hacia el sitar y quizá también anexó modificaciones a la tabla. Además de componer poesía en persa y hindavi, Amīr Khusrau inventó un nuevo estilo de canto (*qawwali*), el cual integró elementos rítmicos y melódicos de la música persa-árabe y la música indostánica.<sup>4</sup>

En el siglo XIII e.c., la tradición musical india tenía dos ramificaciones principales: la indostánica, en el norte, y la carnática, en el sur. Como se explicará más adelante, Śārngadeva se formó en ambas tradiciones musicales y las sistematizó antes de una mayor influencia musical extranjera en su obra monumental el *Samgītaratnākara*. Evidentemente la música indostánica recibió mayor influencia por la cercanía geográfica y la ocupación árabe-afgana en Delhi. Amīr Khusrau es el caso quizá más reconocido de la combinación de la música persa, árabe e india. Śārngadeva realizó una de las contribuciones de mayor relevancia en la historia de la música india con la composición de su *Samgītaratnākara*, porque expuso una teoría completa de una filosofía de la música y de la teoría de la música indostánica y

---

<sup>3</sup> Ab'ul Hasan Yamīn ud-Dīn Khusrau fue un gran poeta indopersa que nació en Paṭiyālī, en el distrito de Etah, Uttar Pradesh, India. Asimismo, fue un seguidor de la senda sufí en la orden chishti y discípulo de Khwaja Nizāmuddīn Auliya (c.1238-1325) (v. Hardy, P., “Amīr Khusraw” en *Encyclopaedia of Islam*, vol. 1, Leiden, E. J. Brill, 1986, pp. 444-445).

<sup>4</sup> Herbert A. Popley, *The Music of India*, Londres / Madrás, Oxford University Press, 1921, p. 15.

carológica del siglo XIII e.c. antes del intercambio cultural inevitable con otros sistemas musicales no indios debido a la llegada de los árabes, afganos y turcos. Esta es una de las razones por las cuales el *Samgītaratnākara* se considera una de las obras monumentales sobre música más sobresalientes para la musicología sánscrita.

### 1.1. *Cachemira: centro de cultura sánscrita*

La historia de Cachemira está descrita en el *Rājataranṅiṇī* (RT) de Kalhaṇa, esta obra es famosa entre los especialistas, porque es un ejemplar único en su tipo a causa de la perspectiva realista de la historia en el subcontinente indio. Kalhaṇa fue un gran historiador y poeta, originario de Gandhāra (RT II. 145-146), y en su obra se puede notar la influencia budista en su pensamiento y la cuidadosa distinción entre las narraciones mitológicas y los eventos históricos.<sup>5</sup> Como él mismo menciona (RT I. 52, VIII. 3404), Kalhaṇa inició su obra en el año Śaka de 1070 e.c., que corresponde al año de 4224 de la era Laukika y finalizó su escrito en el 4225, es decir en el año de 1148 e.c. y la terminó el 1149 e.c. Kalhaṇa describe su tierra con orgullo de la siguiente manera (RT I. 39-42):

Así es Cachemira, el país que puede ser conquistado por la fuerza del mérito espiritual, pero no por la fuerza armada; donde sus habitantes en consecuencia temen más al siguiente mundo; donde hay baños calientes en invierno, lugares de desembarque cómodos para en las orillas del río, donde los ríos están libres sin peligro para los peces; donde, dándose uno cuenta de que la tierra creada por su padre es incapaz de soportar el calor, los rayos del sol lo honran con suavidad incluso en verano. Aprendizaje, edificios residenciales altos, azafrán, agua helada, uvas y similares, lo que es un lugar común allí, es difícil de asegurar en el paraíso.

---

<sup>5</sup> La cronología dada por Kalhaṇa del periodo más antiguo es mitológica y legendaria y el historiador cachemiro reconoce la dificultad y lo inadmisibles de las dataciones. Sin embargo, Kalhaṇa acepta sin dudar las legendas épicas de un lejano pasado, junto a la narración mitológica de la fundación de Cachemira, y los hechos históricos de su tiempo. Cf. Arthur Berriedale Keith, *A History of Sanskrit Literature*, Londres, Oxford University Press, 1961, pp. 164-169.

Aunque Kalhaṇa fue optimista respecto a la conquista de su tierra en un sentido espiritual, religioso e intelectual, porque ésta fue uno de los centros de enseñanza más destacados en la época, sabemos que en los siguientes siglos la ocupación musulmana en Cachemira fue inminente, la cual terminó dominando la atmósfera religiosa con el islam. Tiempo después el mismo emperador mogol Akbar admiró estas tierras, como antes hizo el mismo Kalhaṇa, por su belleza y abundancia, considerándola una de las más hermosas de su imperio.

El *Rājataranṅiṇī* inicia narrando que el valle de Cachemira hace mucho tiempo estaba sumergido por las aguas de un enorme lago, en donde navegaba la diosa Pārvatī. En un campo cercano al lago, un demonio atacaba la región, entonces Kāsyapa, el nieto de Brahmā, fue a luchar contra este demonio, pero éste se escondió debajo de las aguas del lago. Śiva, viendo esto, intervino y golpeó las montañas de Bāramūla con su tridente y las aguas se drenaron. El malvado demonio huyó y tomó refugio en tierras bajas donde ahora es Srīnagara.<sup>6</sup> Finalmente Pārvatī lanzó una montaña encima del demonio y destruyó al perverso. Ahora esa montaña se conoce como Hara Parbat y desde tiempos antiguos la diosa se venera en la falda de la montaña, donde surgió el primer rey que gobernó la región: el valle de Cachemira.

En seguida, Kalhaṇa continúa narrando su historia refiriéndose a un pasado distante de 1266 años anteriores al reinado del rey Gonanda III en el año 1184 a.e.c., cuando gobernaron cincuenta y dos reyes, de quienes no se tiene algún registro detallado. Kalhaṇa es consciente de la falta de fuentes y procura omitir cualquier fecha al respecto, por esta razón los primeros

---

<sup>6</sup> Desde hace mucho tiempo, Srīnagara es el nombre de la capital de Cachemira todavía en tiempos actuales, el nombre significa la ciudad de Srī o Lakṣmī, la diosa de la abundancia. Sin embargo, el nombre de Cachemira es el predominante para su pueblo. Kalhaṇa, en su intención obvia por engrandecer su ciudad, decía que en su tiempo la ciudad tenía 3, 600, 000 casas y las mansiones llegaban a los cielos. Aunque después Mirza Haidar y Abul Fazl mencionaron la altura de las casas de Srīnagar hechas de madera de pino. Véase Ahmad Niaz, *Kashmir and Jammu*, Lahore, Sang-e-Meel Publications, Imperial Gazetteer of India, Provincial Series, 1983, pp. 116-123.

tres cantos no tienen ninguna cronología, sino hasta el verso 703 del canto cuarto, cuando menciona el año 3889 de la era Laukika, que corresponde al 813-14 e.c.

Después de esta fecha las dataciones que aporta nuestro historiador son confiables y están documentadas. Kalhaṇa afirma que el emperador Maurya Aśoka fundó la ciudad de Srīnagara (RT 1. 101-107) y ordenó construir *stūpas* para difundir el budismo en la región en el siglo III a.e.c. Este suceso se corrobora en el texto budista *Mahāvamsa* y también por Hiuen Tsang<sup>7</sup> durante el periodo indogriego; en este periodo los reyes locales gobernaron el valle de Cachemira. Después, el rey Kaniṣka de la dinastía Kuṣāṇa gobernó el territorio en el siglo II e. c. y durante los siguientes siglos la ocupación del territorio por los hunos llegó a su fin cuando Cachemira recuperó su libertad en el 530 e.c., pero luego se volvió parte del imperio Ujjain. Cuando éste decayó con la dinastía de Vikramaditya, de Ujjain, Cachemira recobró su autonomía.

A principios del siglo VII e.c., Durlabhavardhana fue el fundador de la dinastía Karkoṭa y gobernó del 600 al 636 e.c. Después de la muerte de Durlabha, siguió el gobierno de quince reyes hasta mediados del siglo IX e.c., cuya dinastía terminó con el ascenso de Avantivarman, hijo de Sukhavarman, cuyo reinado se extendió del 855 al 883 e.c., durante este tiempo enfrentó a los *Ḍāmara* y florecieron los poetas Śivasvāmin, Ānandavardhana y el filósofo *śaiva* Kallaṭa. Su sucesor fue su hijo llamado Śaṅkaravarman, éste último rey logró reconstruir el imperio cachemiro, pero tras su muerte vino un periodo de confusión e inestabilidad.

Después del gobierno de otros reyes, Kṣemagupta (959 e.c.) gobernó el valle de Cachemira y estableció una alianza con Lohara cuando se casó con Diddā. Al morir la reina,

---

<sup>7</sup> Sures Chandra Banerji, *Cultural heritage of Kashmir, a survey of Kashmir's contribution to Sanskrit Literature*, Calcuta, Sanskrit Pustak Bhandar, 1965, pp. 7-8.

el rey Saṃgrāmarāja de la familia Lohara gobernó Cachemira, su reinado está caracterizado por una rebelión de brahmanes y la invasión de Mahmūd de Ghazni. Harirāja sucedió a Saṃgrāmarāja, y tiempo después Ananta heredó el reino de Cachemira, quien luchó contra los *Ḍāmara* y su hijo, Kalaśa, continuó su reinado, en el cual ocurrió un evento afortunado para Cachemira, pues el rey Kṣītirāja entregó el reino de Lohara a Utkarṣa, hijo de Kalaśa, pero su hermano Harṣa le arrebató el trono en 1089 e.c. Durante su gobierno, Harṣa dio patronazgo a literatos, músicos y artistas hasta su muerte en 1101 e.c. Después Uccala subió al trono y procuró mejorar la administración del reino, pero murió por una conspiración en su contra en 1111 e.c., quizá dirigida por su hermano Sussala para hacerse con el poder de Cachemira.

Al siguiente año, Sussala se convirtió en rey en 1112 e.c. y su gobierno tuvo una administración inadecuada, que estuvo caracterizada por un pueblo descontento y las constantes conspiraciones de los *Ḍāmara*. Finalmente perdió la vida a manos de Utpala. Jayasīrṃha, hijo de Sussala continuó el reinado de su padre hasta su muerte en 1154 e.c.<sup>8</sup> El siguiente periodo está regido por el reinado de reyes cachemiros que el avance árabe conquistó gradualmente. Las conquistas de los turcos gaznávidas empujaron a los académicos de Gandhāra hacia Cachemira, que devino en un gran florecimiento de la cultura sánscrita.

El reino de Cachemira fue el centro de estudios sánscritos con mayor renombre y prestigio para hindúes y budistas desde el siglo VIII al XIII e.c. antes del advenimiento de musulmanes, turcos y afganos, ya que este evento histórico de orden político y militar interrumpió el desarrollo intelectual cachemiro. El centro de estudios cachemiro no sólo

---

<sup>8</sup> Banerji, *Cultural heritage of Kashmir, ibid., 1965*, pp. 9-14.

estuvo especializado en estudios religiosos y teológicos, sino también en filosofía, medicina āyurvédica, matemáticas, astrología, astronomía, gramática, literatura y crítica literaria sánscritas.

El pueblo de Cachemira habló un prácrito llamado kashur, una lengua dárdica, emparentada con el sánscrito, que utilizaba el sistema de escritura śāradā, y tenía la reputación de ser un pueblo cultivado incluso antes del siglo VIII e.c., pues el viajero chino Yuan Chwang visitó Cachemira en el año 631 e.c. y describió a los cachemiros de la siguiente manera: *la gente de Cachemira ama la enseñanza y están bien cultivados*,<sup>9</sup> y Muhammad ibn Ahmad al-Bīrūnī, gran filósofo y astrónomo persa, siguió a Mahmūd de Ghazni hacia India y declaró que la tierra de Cachemira es *la mejor escuela de las ciencias hindúes*.<sup>10</sup> De este gran florecimiento de la cultura sánscrita tanto religiosa como secular, Śārṅgadeva recibió con seguridad de manera indirecta una formación cachemira de la cultura sánscrita a través de su padre y abuelo particularmente de la filosofía śaiva, la literatura y la música indostánica y quizá menos del budismo theravāda.

El pensamiento que se desarrolló en Cachemira fue principalmente budista, śaiva y tántrico. El budismo prosperó en todo sentido, las escuelas mahāyāna y hīnayāna tuvieron mucha difusión, ya que sus enseñanzas y prácticas se propagaron en esta región, incluso hasta el Tíbet. Entre los lógicos budistas debemos mencionar sin falta a Vinītadeva y Dharmottarācārya, quienes se formaron en las escuelas de Diñnāga y Dharmakīrti en el siglo VIII e.c. La reputación de Cachemira atrajo a estudiantes de regiones distantes como China. Muchos budistas, atraídos por la fama de su enseñanza, viajaron para aprender sánscrito y

---

<sup>9</sup> Cit. por P. B. Gajendragadkar, *Kashmir. Retrospect and Prospect, Patel Memorial Lectures*, Bombay, University of Bombay, 1967, pág. 13.

<sup>10</sup> Cit. por Gajendragadkar, *Kashmir, ibid*, pág. 15.

entrenarse como traductores y maestros, entre ellos podemos mencionar a Buddhasena, quien tradujo el *Yogācārabhūmi* al chino por primera vez.

Respecto a los grupos śaivas, devotos del dios Śiva, muy poco se sabe de los orígenes del śivaismo cachemiro,<sup>11</sup> por lo menos desde los siglos VIII al XIII e.c., en Cachemira vivieron distintas comunidades śaivas, todas estas sectas aceptaron los *Śaiva Tantras* (también llamados *Āgamas*) como fuentes de autoridad religiosa, porque se considera revelación divina. En el śivaismo tántrico de Trika, uno de los filósofos más destacados fue sin duda Abhinavagupta (s. X-XI e.c.), entre sus obras más relevantes está el *Tantrāloka*, que reúne la mayoría de las tradiciones śaivas tántricas. Esta última obra está basada en la filosofía monista śaiva del reconocimiento (*pratyabhijñā*), fundada por Utpaladeva, y también en la doctrina de la vibración (*spanda*) fundada por Vasugupta o quizás por su mejor discípulo Kallaṭabhaṭṭa. Abhinavagupta fue el culmen en el pensamiento cachemiro por la originalidad de su obras y comentarios, y la exégesis y síntesis de la filosofía monista śaiva en la tradición tántrica Trika.

En el temprano siglo IX e.c., Āmardaka continuó la tradición del śivaismo dualista y fundó un centro siddhānta en Ujjin. Algunos miembros de la comunidad śaiva siddhānta fueron cachemiros que escribieron comentarios a los *Āgama*,<sup>12</sup> estos manuscritos tuvieron

---

<sup>11</sup> Gonda considera que no es posible dar una fecha exacta de los orígenes de la literatura *śaiva āgama*, textos tántricos de autoridad para las distintas sectas śaivas tales como la śaiva Siddhānta, los śaivas cachemiros y seguidores del Vīraśaivaismo. Los escritos más tempranos quizá fueron compuestos en entre el c. 400 y el 800 e.c. y su desarrollo continuó hasta el siglo XIII o XIV e.c. El contenido de los textos *āgama* está centrado en la práctica de los rituales y prácticas religiosas para obtener la unión con Śiva, basada en la doctrina de los *mantras*, que revela aspectos especulativos y filosóficos acerca del origen y el poder de la palabra, es decir el sonido. La energía liberada por la divina palabra constituye el fundamento de la teoría del poder de los fonemas y los *mantras* en los rituales tántricos de imposición de oraciones en el cuerpo. Aunque esta teoría tántrica y la doctrina de la vibración (*spanda*) tiene un origen común en la concepción del poder de la palabra ritual en los *Vedas*, especialmente en el *Āyurveda* (AYV) y *Ātharvaveda* (AV) deben distinguirse, pues sus prácticas y fundamentos teóricos son distintos. Véase Jan Gonda, *Medieval Religious Literature in Sanskrit*, vol. ii, Wiesbaden, Otto Harrassowitz Wiesbaden, 1977, pp. 163-172.

<sup>12</sup> Mark S. G. Dyczkowski, *The canon of the Śaivāgama and the Kubjikā Tantras of the Western Kaula Tradition*, New York, State University of New York Press, 1988, pp. 1-33.

influencia en el pensamiento śaiva posterior, ya que éste tomó un nuevo camino hacia una teoría monista en la doctrina de la vibración (*spanda*) y la escuela filosófica del reconocimiento (*pratyabhijñā*). La influencia filosófica de Śārṅgadeva provino probablemente del śivaismo filosófico cachemiro y de la filosofía del lenguaje del gramático Bhartṛhari.

Finalmente, hacia fines del siglo XIII, el centro de estudios sánscritos de Cachemira fue debilitándose por las conquistas turcas y la conversión gradual al islam de sus habitantes. En esta última fase del esplendor Cachemiro, Bhāskara y Soḍhala, el abuelo y el padre de Śārṅgadeva, vivieron en este ámbito de riqueza espiritual y auge intelectual y religioso de las doctrinas budistas, śaivas y tántricas, y que posiblemente transmitieron a Śārṅgadeva de manera indirecta en particular de la filosofía śaiva y āyurvédica, ya que perteneció a una familia cachemira de médicos que emigraron a Devagiri y vivieron con el patronazgo de la dinastía yādava.

### 1.2. *La dinastía Yādava en Devagiri*

En su origen, los *yādava* fueron una confederación de tribus ubicadas en el Decán, centro del subcontinente indio. Durante el siglo XI y XII e.c., los *cola* comenzaron a ascender en poder y dominio en el sur, lucharon primero con los *raṣtrakuta*, mientras los *cālukya* gobernaban la zona occidental del Decán. En esta época, el Decán estaba distribuido en diversos reinos menores, cuyas culturas eran similares entre sí, y los *cola* con frecuencia lucharon contra estos por el territorio y el poder político en la región. Estos reinos fueron los *cālukya*, los *kākatīya* de Warangal (Andhra), los *hoysala* de Dorasamudra (Karnataka) y los *yādava* de Devagiri (actual Daulatabad), su capital, ubicada en el norte del Decán, en la región de

Aurangabad.<sup>13</sup> La dinastía *yādava* se fundó formalmente en 1145 e.c.<sup>14</sup> por el rey Bhillama, ya que Devagiri adquirió completa autonomía de los reinos vecinos. Desde este momento, los reyes *yādavas* procuraron conservar y expandir su territorio, al mismo tiempo que patrocinaban la propia cultura local.

En la segunda mitad del siglo XII, las disputas políticas y militares se acrecentaron más entre los *cola* y los *cālukya*, posiblemente esto permitió que sus estados tributarios recuperaran cierta independencia. El resultado del conflicto derivó en la victoria de los *pāṇḍya* sobre los *cola* y la consolidación de su capital en Madurai, mientras que el imperio *chālukya* fue dividido entre los *hoysala*, los *kākatīya* y los *yādava*.<sup>15</sup> La dinastía *yādava* participó poco en la desintegración del reino chola y aprovecharon la caída de los *cālukya* para apoderarse de Gujarat en el siglo XIII e.c., pero no lograron conservarla durante mucho tiempo, y ante el avance del reino Hoysala, los *yādava* frenaron su avance en el norte del Decán. Durante este tiempo, los reyes *yādava* dieron patronazgo en sus cortes a poetas, filósofos, astrólogos, músicos, artistas y médicos –instruidos en la teoría médica del *Āyurveda*– locales y extranjeros. Debido a esto, la lengua marathi, común en el occidente del Decán, adquirió el estatus de la lengua intelectual.<sup>16</sup> Śārṅgadeva vivió este auge cultural marathi, porque fue invitado a la corte *yādava* del rey Siṅghaṇa, quien destacó como líder y patrón de las artes y las ciencias.

---

<sup>13</sup> Thapar, *Historia de la India I*, op. cit., pp. 280-281.

<sup>14</sup> Richard Eaton asigna una fecha 40 años posterior a la fundación de la dinastía *yādava*, al parecer en 1180 e.c. adquirió mayor fuerza los reyes *yādava*, pero el linaje *yādava* tenía antecedentes desde décadas precedentes. Véase Richard Maxwell Eaton, *The New Cambridge History of India*, I. 8, *A social History of the Deccan, 1300-1761 Eight Indian Lives*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Singapur / Cape Town / São Paulo, Cambridge University Press, 2005, pág. 119.

<sup>15</sup> Ainslie Embree & Friedrich Wilhelm, *India. Historia del subcontinente desde las culturas del Indo hasta el comienzo del dominio inglés*, México D.F., vol. 17, 1ª. ed. 1974, trads. Antón Dieterich y Isabel Carrillo, Siglo XXI editores, 2006, pp. 160-161.

<sup>16</sup> Thapar, *Historia de la India I*, op. cit., pp. 310-311.

Durante esta época en Devagiri, Śārṅgadeva aprendió medicina y música según la tradición carnática y tamil en el sur. Los descendientes de Siṅghaṇa fueron los reyes Kṛṣṇa y Rāmacandra, quienes continuaron manteniendo el reinado, después el rey Bopadeva, hijo de Keśava, sobresalió en los estudios y escribió varias obras, entre las que podemos mencionar las siguientes: *Sāhitya*, *Vyākaraṇa*, *Āyurveda*, *Jytiṣa*, *Bhāgavata* y *Prakāśa*, un comentario a la obra de su padre titulada *Siddhamantra*. A finales del siglo XIII e.c., la dinastía yādava padeció los embates de Alā-ud-dīn Khalji, quien atacó en 1296 la ciudad de Devagiri, pero el rey yādava desistió y pagó tributo con una gran cantidad de oro, que sirvió para comprar la lealtad de los nobles del sultanato de Delhi.<sup>17</sup> Los asedios afganos marcaron el declive de la dinastía yādava que terminó a principios del siglo XIV e.c.

### 1.3. *La herencia musical de Śārṅgadeva: de los Vedas hasta el siglo XIII*

En este apartado, me propongo exponer brevemente la tradición musical india desde el periodo védico hasta el siglo XIII con la finalidad mostrar, mediante el desarrollo histórico, teórico y conceptual del pensamiento musical, la línea ininterrumpida de la teología del sonido y la tradición filosófico-musical india que pervive hasta la actualidad; en la cual Śārṅgadeva es uno de sus máximos exponentes. Dado que en el periodo védico encontramos las primeras reflexiones filosófico-religiosas sobre el poder de la palabra, como un principio creador de la realidad, en un contexto mitológico, ritualista y sagrado; estos últimos aspectos no pueden separarse en el estudio de la música india. El discernimiento en conjunto de cada una de estas áreas es fundamental para comprender la concepción filosófico-religiosa de la

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 392-393.

música en la india antigua y su desarrollo teórico y práctico a través de sus propias categorías y conceptos musicales. De ahí que el estudio de la musicología y la organología india tampoco puede ser separado de la religión, la literatura, la historia y la filosofía, cuyas fuentes son principalmente manuscritos, pinturas, esculturas y zonas arqueológicas.

Desde el periodo védico hasta la actualidad, hay una línea continua de reflexión filosófica acerca del origen, la causa y los efectos del sonido en el ritual, en el ser humano y en la realidad física y divina. El estudio de la música india no puede comprenderse en su totalidad sin considerar las diversas escuelas y teóricos de la música que reflexionaron sobre esta temática desde un contexto religioso, litúrgico, teológico, mitológico, gramatical, lingüístico, fisiológico y filosófico, por mencionar sólo algunos de los más relevantes: la escuela de sabios de las *Upaniṣad*, Kohala en el *Samgītameru*, el *Bhagavadgīta*, Bharata en el *Nāṭyaśāstra* (c. s. II e.c. ?),<sup>18</sup> el *Gāthāsaptasatī* (GS), el *Karakaṇḍacariu* (KC), el *Kārpuramanñjarī* (KM), el *Nāyakumārācariu* (NKC), el *Andhabhūtajātaka* (ABJ), Dattila en su obra atribuida *Dattilam*, (s. I-IV e.c. ?),<sup>19</sup> Nārada con el *Śikṣāśāstra* (c. s. I e.c.), que trata sobre gramática, tonos (*svaras*), metros (*chanda*) y las bases tonales (*svarasthānas*), la

---

<sup>18</sup> La datación y autoría del *Nāṭyaśāstra* es incierta. Bharata no puede ser considerado su autor, porque tiende a parecer más bien un personaje legendario que histórico y la obra probablemente fue compuesta quizá por varios autores durante generaciones. Respecto a la fecha de composición, los musicólogos no están de acuerdo, algunas fechas sugeridas van desde el 500 a.e.c. hasta el 500 e.c. Según Manomohan Ghosh, el *Nāṭyaśāstra*, en su forma completa, pertenece al siglo II e.c. antes de Kālidāsa, basándose en la información que proporciona el propio texto de la mitología, la geografía, epigrafía y la etnología, en relación a la comunidades tales como los Andhras y Dramilas (TS XXIII, 99), ancestros del pueblo tamil, por lo cual no puede ser anterior a la primera era cristiana, pero tampoco debe suponerse que el texto no fue alterado, sino que mantiene diversas interpolaciones y también debemos considerar la tradición oral por lo cual quizá sea anterior a la fecha dada. Véase el comentario de Ghosh en Bharata, *Nāṭyaśāstra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, vol. 1 (caps. i-xxvi), intro. & trad. de Manomohan Ghosh, Calcuta, The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950, pp. LXXI y LXXXI-VI.

<sup>19</sup> Aunque la datación del *Dattilam* es incierta, Ghosh sostiene que la obra es anterior al *Nāṭyaśāstra*, porque en ésta última el autor, Bharata, menciona a teóricos de la música anteriores a él, como Dattila y Viśākhila. Más aún, Ghosh acepta la posibilidad que el *Dattilam* no sea una obra compuesta por el propio Dattila, sino atribuida a éste; pero probablemente es una composición coetánea o bien próxima al *Nāṭyaśāstra*. Véase el comentario de Ghosh en *Nāṭyaśāstra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, vol. 2 (caps. xxxviii-xxxvi), trad. Manomohan Ghosh, Calcuta, The Royal Asiatic Society of Bengal, 1961, pp. 22-23). De esto podemos inferir que no hay duda que existieron tratados de música que fueron antecedentes del *Nāṭyaśāstra*.

filosofía de la gramática de Bharṭṛhari (s. V-VI e.c.)<sup>20</sup> en su obra *Vākyapadīya*, la teoría musical de Maṭaṅga en su obra atribuida *Bṛhaddeśī*, (c.s. VI-VIII e.c.), el *Aṣṭāvakraḡita*, la doctrina filosófica de la vibración (*Spandakārikā*) de Vasugupta y Kallaṭabhaṭṭa, así como también Abhinavagupta con *Abhinavabhāraṭi* (AB), su comentario al *Nāṭyaśāstra*, Nāraḡa del *Samḡitamakaranda* (s. VII-XI e.c.), el *Samḡitarāja* de Kumbhakarṇa, la obra enciclopédica *Mānasollāsa* (1129 e.c.) que dedica una sección a la música y los tipos de instrumentos, la filosofía y la teoría de la música de Śārṅgadeva en el *Samḡitaratnākara* (s. XIII), el *Samḡitadāmodara* (s. XV) de Śubhamkara, el *Samḡitadarpaṇa* de Dāmodara (c.1625), Kṣetra Mohan Gosvami con el *Samḡitasāra* (1863) que trata de la música clásica india del norte y finalmente Kṛṣṇadhan Banerji en el *Ḡitasūtrasāra* (1885).

La tradición musical, religiosa y filosófica de Śārṅgadeva se remonta por lo menos a los tiempos védicos (c.1500 a.e.c.) en particular al *Sāmaveda*, donde se indica la técnica y las melodías adecuadas para cantar los himnos sagrados del *Ṛḡveda*. El poder del canto de la palabra ritual fue motivo de especulación cosmológica para explicar el origen del mundo (RV 10.71.125) y su función en el ritual védico mediante la correcta entonación de las fórmulas sagradas, el ritmo propio para cada himno y la invocación de los dioses tales como Indra, Soma, Mitra o Varuṇa. En el pensamiento védico, la Palabra (*Vāk*) es en sí misma una divinidad creadora, que es idéntica a todos los seres por su nombre. Nombrar es lo mismo que crear, pues la realidad es una con la palabra sagrada. La palabra revelada tiene el poder de cambiar el curso del destino humano mediante el ritual correctamente ejecutado, cuya finalidad es pedir a los dioses bienestar y abundancia.

---

<sup>20</sup> La ubicación cronológica de Bharṭṛhari es incierta, a menudo se considera que vivió en el s. VII e.c. por un testimonio chino, pero Madeleine Biardeau considera que quizá sea más preciso situarlo en el s. V e.c. entre Śabara y Diṇnāga. Véase Madeleine Biardeau, *Filosofía de la India*, en *Historia de la Filosofía, El pensamiento prefilosófico y oriental*, vol. 1, México, Siglo XXI, 2009: 123-124.

Los sacrificios los realizaban cuatro sacerdotes: el brahmán dirige la ceremonia cuidando que todo se realice con precisión y rigor según el *Ātharvaveda*, el *hotṛ* recita himnos del *Ṛgveda*, el *udgaṛ* canta fórmulas del *Sāmaveda* y finalmente el *adhvaryu* hace el ritual siguiendo puntualmente las instrucciones del *Yayurveda*. El ritual védico es a grandes rasgos una oblación de leche, una libación de soma o el sacrificio de un animal. No está de más mencionar que el rito no siempre era realizado por cuatro sacerdotes, ya que, según la complejidad del ritual, se necesitaba la participación de más sacerdotes para emprender una ceremonia religiosa, como el *agnicayana*, también llamado *agnihotra*, el ritual del fuego para alcanzar la inmortalidad.

El hombre cantor (*gāyātrin*) tiene un lugar central en la concepción del mundo védico, la idea principal acerca del hombre (*puruṣa*) es su unidad articulada que produce la multiplicidad en el origen del universo (RV 10.90). El hombre (*puruṣa*) tiene el aliento vital (*prāṇa*), que está localizado en su corazón, la respiración que origina el sonido y lo vuelve el poseedor de la palabra sagrada (RV 10.14.16; ChU 3.12.1; BU [M] 5.15). El mundo diferenciado llega a ser mediante un descuartizamiento ritual del hombre primordial en las diferentes partes de su cuerpo. El hombre es la ofrenda sacrificial por excelencia, porque es el sacrificio encarnado y el agente mismo del sacrificio (RV 10.90.16; ŚB 6.2.1.18; AiB 4.3). El ritual primigenio del sacrificio del hombre es una especulación cosmogónica del principio de ordenamiento de la arquitectura cósmica, pues de su cuerpo surgió el espacio, el tiempo, las direcciones, el sol, la luna, los planetas, las estaciones del año, los elementos que constituyen todas las cosas, la organización de la esfera humana en cuatro castas sociales,<sup>21</sup> el día y la noche, la vida y la muerte y las etapas de la vida desde la juventud hasta la vejez.

---

<sup>21</sup> El pueblo rigvédico estaba ordenado en cuatro grupos sociales: los brahmanes o sacerdotes, los *kṣatriya* (los reyes y los guerreros), los *vaiśya* (los agricultores y los comerciantes) y los *śūdra* (los sirvientes y los esclavos).

La totalidad del cosmos también hace referencia a la creación de la obra artística, la literatura también debe ser creada y el *puruṣa*, hijo de Sarasvatī,<sup>22</sup> es el poseedor de la Palabra, por lo cual es el Hombre Poesía, quien inventa los géneros literarios, los diversos estilos, las figuras literarias y retóricas, la métrica en el verso, los modos melódicos y las formas musicales. Así el hombre es el creador de la composición musical, nombrado *prabandhapuruṣa* (SR 4.13) por Śārṅgadeva y las seis partes que lo conforman.<sup>23</sup> El mundo entero está contenido en el canto ritual, la estrofa Sāvitrī, también conocida como *gāyatrī* por su composición en ocho sílabas, es un símbolo sonoro que mantiene una equivalencia con el universo: “en la más excelsa gloria de Savitrī, en la gloria del dios meditemos, active él nuestros pensamientos”.<sup>24</sup> El mundo está dentro del sonido de un metro de ocho sílabas, este tipo de verso está formado por veinticuatro sílabas en tres grupos de ocho sílabas. El primer pie o verso representa los tres mundos la tierra, el mundo intermedio (aire) y al cielo, el segundo pie simboliza la triple ciencia védica, la *Trayī Vidyā*, y el último pie a los tres aires vitales del cuerpo: *prāṇa*, *apāna* y *vyāna*.

---

El *R̥gveda* es la fuente más antigua que hace referencia a esta organización social de castas en el himno del sacrificio del hombre primordial (RV 10.90; 4.12.3; 5. 69, 1; 7.104, 13; AV 6.763; Mn 1.87). El trabajo de Chandra Banerji proporciona un estudio más detallado sobre la sociedad en la antigua India. Sures Chandra Banerji, *Society in Ancient India, Evolution since the Vedic times base on Sanskrit, Pali, Prakrit and other Classical sources*, Nueva Delhi, D.K. Printworld (P) Lrd, 1993.

<sup>22</sup> En la religión védica, Sarasvatī es una diosa identificada con uno de los ríos más venerados por el pueblo rigvédico (RV 2.41.16; 6.61; 7.95-96). La concepción de Sarasvatī se desarrolló cuando los sacerdotes visionarios (*ṛṣi*) la identificaron con la diosa Palabra (*Vāk*) en tiempos de los *Brāhmaṇa*, por lo cual adquirió un mayor contenido simbólico por dicha asociación que implicaba conexiones con los aspectos de otras divinidades. Así el dios creador, Prajāpati, fue asociado con la palabra divina, cuando en el principio estaba sólo e inmanifiesto con la palabra ritual y se manifestó mediante ella como el mundo (KS 27.1; TāṇḍB 20.14.2); Brahman, lo absoluto, también es la palabra divina y la entidad suprema (JUB 2.3.3.1-7; BṛUp 4.1.2). Asimismo, Sarasvatī es la hija del Sol (RV 3.53.15-16), cuya naturaleza luminosa es asociada con la palabra. Posteriormente al periodo védico Sarasvatī se convirtió en la diosa de la poesía y la música. Véase Shyam Kishore Lal, *Female Divinities in Hindu Mythology and Ritual*, Pune, University of Poone, 1980, pp. 151-199.

<sup>23</sup> Óscar Pujol & Félix G. Ilárraz, *La Sabiduría del bosque*, Barcelona, Trotta, 2003, pp. 49-53.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 37.

En las *Upaniṣad*, se añadió un cuarto verso (*turīya*), la fuerza reintegradora de toda la diversidad de seres en la unidad primordial. Asimismo, *turīya* es la luz que brilla por encima de cualquier oscuridad (BU 5.14.3) y también de la percepción directa de la verdad última, de la transición del no ser (*asat*) al ser (*sat*) y de la muerte a la inmortalidad (BU 1.3.28). El metro védico *gāyatrī* es un símbolo sonoro que corresponde con el mundo por la relación simétrica que existe entre la disposición del orden ritual, el silabeo sagrado, la métrica del himno, la prosodia del védico, la estructura del ser humano, los estados anímicos y los principios fundamentales del universo.

El ritual védico es un orden establecido para adorar a los dioses que refleja a su vez el orden de la unidad de la existencia (RV 10.129). Todo lo que existe en el mundo está contenido en el metro védico y el metro védico está regido también por el principio divino *ṛta*.<sup>25</sup> El *ṛta* es la ley que organiza el mundo desde el principio de los tiempos y conserva la disposición y estructura cósmica (RV 10.190; 8.63.3; 1.113.12; 4.42.4). A diferencia de la ley física moderna, el *ṛta*, en tanto que es la armonía universal,<sup>26</sup> no sólo abarca la esfera física y divina, sino también el plano ético, es decir las reglas morales, la tradición y las costumbres.

---

<sup>25</sup> La palabra *ṛta* proviene de la raíz indoeuropea *ar-*, que significa “colocar, ajustar”, cf. gr. ἄρ-μός ‘juntura, articulación’, ἄρ-μυρία ‘proporción, orden’; lat. *ar-s*, arte y las variantes *ōr-dō*, ‘orden’ y ‘*r-tu*’, ‘rito, costumbre’ y su significado es lo correcto, lo adecuado, la verdad, la concordia, la ruta normal, el fluir espontáneo del ser en el espacio y el tiempo, el ritmo cíclico particularmente de las estaciones periódicas del año, en las fuerzas cósmicas del sol, en las fuerzas anímicas de todo ser vivo, en el ciclo menstrual, en el *dharma* (estabilidad, firmeza, ley, justicia) de las normas o reglas morales y sociales. El *ṛta* es la ley que permite el curso y despliegue del mundo. Véase *Ibid.*, pág. 160. La ley del *ṛta* también posibilita el orden de la música sacra védica, porque el orden cósmico está presente en la música y viceversa, puesto que presupone ritmo, proporción y orden.

<sup>26</sup> En el pensamiento indoeuropeo, la concepción de un orden universal (*ṛta*), que crea, ordena y aspiran todos los seres, constituye una idea cosmológica central, cuyo cognado *arta* en el persa antiguo también se refiere al orden cósmico (*aša*). Benveniste sostiene que la palabra ἄρ-μυρία descende de la raíz de *ṛta*. La relevancia del concepto de armonía en el pensamiento presocrático es central, ya que dicho principio cosmológico es fundamental en la filosofía de Pitágoras, Parménides, Heráclito y Empédocles. Asimismo, considero que la misma idea de una armonía universal se encuentra en el pensamiento chino antiguo en relación con el concepto de Li y el *Dao*. No hay duda que la *harmonia* fue un *topos* poético en la cosmología antigua. Cf. Curtis Franklin, *Harmony in Greek and Indo-Iranian Cosmology*, Washington D.C., The Journal of Indo-European Studies, vol. 30, no.1 y 2, pp. 1.-25, 2002.

Más aún, esta ley universal de la naturaleza es el principio ordenador que rige en todos los estratos de la realidad física, humana y divina, por esta razón no sólo es el orden del mundo, sino también es el cumplimiento de las normas morales y el deber del ritual sagrado. Nada existe que no sea gobernado por esta ley divina. El *ṛta* gobierna el curso de los planetas, las estrellas, la acción de los dioses, el ritmo de las estaciones y el pulso del cántico ritual.

El canto védico se constituye según tres acentos tonales o registros: bajo (*anudātta*), media (*udātta*) y alta (*svarita*). El musicólogo Arnold Bake expone un debate acerca de la relación de estos registros y de las sílabas cantadas (*pracaya*), y acerca de un término técnico del canto védico, que denota la sucesión del silabeo, en la recitación litúrgica. La altura de estas notas indica un intervalo de tercera menor o mayor. Entonces las notas *udātta* son aquellas que están entre la tónica y la tercera o mediante, el *anudātta* está indicado con una línea horizontal debajo de la sílaba y el *svarita* con una línea perpendicular, como puede apreciarse en el siguiente fragmento del canto:<sup>27</sup>

(Taittirīya-Āraṇyaka x. 11, Allepey, Travancore, Kerala)



La guía del canto está basada principalmente en la melodía y la prosodia propia de la lengua. Hay una nota para cada sílaba y el ritmo está fundamentado en la duración de las palabras. Del *Ṛgveda* al *Sāmaveda* hay un tránsito musical relevante, porque en las recitaciones de éste último se indica el uso de una octava, notas musicales y el método para realizar el canto en el ritual. Como se puede observar, hay un cambio notable en el registro

<sup>27</sup> El cantante Manjeri Ramakṛṣṇa Iyar interpretó esta frase melódica. Cf. Arnold Bake, *The Music of India*, en *Ancient and Oriental Music*, por Egon Wellesz (ed.), London / New York / Toronto, Oxford University Press, 1979, pp. 199-200.

de la melodía, que consiste en el desarrollo y la determinación de más notas en la recitación del sacrificio, del uso de sólo tres notas a siete notas, cuyos nombres son: *prathama*, *dvitiya*, *tritiya*, *caturtha*, *mandra*, *atisvārya* y *krusta*;<sup>28</sup> estas notas probablemente se cantaron de la nota más baja hasta la más alta en un aumento del rango de dos hasta siete notas. El tipo de compás suele ser binario en las recitaciones y actualmente en la tradición del canto *sāman*, según los Namburidis de Malabar, tiene la tendencia a cambiar el canto alejándose de la pronunciación natural de la lengua e incluso del canto original que debió ser un estilo de salmodia litúrgica con una forma musical de estilo responsorial.

Los *gānas*, los cuatro libros de las canciones según las escuelas de canto *sāman*, muestran grandes diferencias en el presente, porque la región norte de India recibió mayor influencia extranjera y también probablemente por la variación en la conservación y transmisión de la tradición musical *sāmavédica* en las escuelas del canto *sāman*, de maestro a discípulo, y también porque hay relevantes diferencias rítmicas y melódicas en los *sāmagānas* (canción *sāman*) del norte y del sur, en esta última la influencia extranjera fue evidentemente menor, por tanto, el canto *sāman* en el sur es razonable pensar que está más aproximado al canto antiguo. Las diferencias rítmicas y melódicas no sólo se encuentran de una escuela con otra, sino incluso dentro de una misma escuela de música las melodías tienden a cambiar considerablemente. El registro y el estilo *kauthuma* del sur (Chidambaram y Trichinopoli) y del norte (Baroda) muestran estas variables en la melodía *sāmavédica*.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> En relación con la evolución de la teoría tonal védica hacia el sistema basado en microtonos y notas naturales véase Prajnanananda, Swami, *A History of Indian Music, Ancient Period*, vol. 1, Calcuta, Ramakrishna Vedanta Math, 1963, pp.15-82.

<sup>29</sup> Bake, *The Music of India, op. cit.*, pp. 202-203.

Kauthuma Sāmaveda (Chidambaram y Trichinopoli) S.V. 1<sup>66a</sup>

im-ārṇi sto-o-o-o-mam ar-hā - te - e - e - e jā - tā - ve-da-se\_ o - i

Kauthuma Sāmaveda (Baroda)

i mā - - - m sto\_

ma - - - m a - rha\_

te\_ jā\_

tā\_

ve\_

da se\_

En la actualidad, el primer sistema de la tradición musical de Kauthuma en Chidambaram y Trichinopoli muestra una diferencia notable en el canto de la melodía en comparación con el registro de Baroda, ya que éste último es distinto tanto melódica como rítmicamente distanciándose de la tradicional salmodia de la música védica, aunque cabe mencionar que la melodía de ambos cánticos se mantienen dentro de un intervalo de una quinta justa (Re-La) y las variables mínimas pueden surgir por el estilo propio del sacerdote cantor.

En Thiruvallikeni, la composición de la invocación a Indra es más semejante al canto de kauthuma de Chidambaram y Trichinopoli, en el sur, que al canto de Baroda, en el norte, porque mantiene una estructura rítmica similar. A diferencia de los cantos de kauthuma, la frase melódica de la invocación a Indra mantiene un registro vocal dentro de un intervalo de tercera aumentada (reb-fa#). Por tanto, es razonable considerar que la música védica tuvo incluso en sus orígenes variables entre las diversas escuelas de canto incluso en la antigüedad a pesar de la conservación del canto mediante la tradición oral por parte de los sacerdotes:<sup>30</sup>

No. 1. Invocación a Indra (Thiruvallikeni, Madras)

A bhi - tvā śu - ra - no nu - mo . . dug - dhā

i - va de - na - va - ḥa Ī - śā na - mas - ya

Ja - vā ta - ha Sva - dr \_\_\_\_\_ śam

O - va \_\_\_\_\_ ha \_\_\_\_\_

Además, la conservación de la música védica en distintas regiones permite reconstruir el desarrollo de la teoría de los modos indios desde este periodo en adelante con base al desarrollo del canto *sāman* hasta nuestros días. Así el canto se desarrolló partiendo desde un intervalo de tercera mayor o menor hasta la octava, el cual está registrado por el surgimiento del solfeo con los nombres de las notas musicales. La música védica tuvo un desarrollo a

<sup>30</sup> El cantante Sundara Rāgavachār interpretó estos cantos *sāman* (Popley, *The Music of India, op. cit.*, pp.150-151).

partir de sí misma, desde una entonación melódica salmódica hasta el sostenimiento de un silabeo durante varias notas musicales. Y la concepción de la vibración como principio de la realidad continuó en las *Upaniṣad* y *Āraṇyaka* con la sílaba sagrada «OM-AUM», que contiene todos los sonidos del ser.

Más tarde, el momento histórico que marcó una transición de la música védica a la posvédica es la composición del *Nāṭyaśāstra* (c. s. II e.c.), llamado el quinto *Veda* por su relevancia en la historia de la literatura sánscrita y también por ser una obra canónica de las artes. Si bien es cierto que la obra se atribuye tradicionalmente a Bharata, es razonable pensar también que la composición de ésta se realizó por diversos autores. El *Nāṭyaśāstra* es una especie de tratado de tipo enciclopédico de dramaturgia, danza (*nṛtta*), canto (*gīta*) y música instrumental (*vādyā*),<sup>31</sup> cuya composición consiste en veintisiete capítulos, que explican con detalle los orígenes mitológicos del arte teatral y la danza creados por el dios Brahmā, sus características respecto a todos los movimientos apropiados del arte con cada una de las gesticulaciones y articulaciones del cuerpo, los instrumentos musicales que deben acompañar la danza, las reglas de la prosodia, los patrones métricos y una teoría estética (*rasa*). Además, contiene otros cinco capítulos (NT 28-32) acerca de los tipos de instrumentos musicales, aspectos de la *viṇa* con relación al aparato fonador,<sup>32</sup> veinte aspectos de ritmo (*tāla*), la escala heptatónica (*saptasvara*), las consonancias y las disonancias en los acordes entre estas notas,

---

<sup>31</sup> El concepto de música (*saṃgīta*) se refiere en conjunto a la danza, el canto y la música instrumental. Según Ghosh, el término tal vez adquirió este sentido alrededor del siglo III e.c., pero anteriormente la palabra *gāndharva*, en su sentido musical, también abarcaba los tres aspectos tal y como aparece en el *Guṭṭila Jātaka* (no.243) (s. IV a.e.c.) y probablemente se usaba así desde tiempos prebudistas, así como también el concepto de *gīta* (canto) y *vādyā* (música instrumental), el compuesto *gītavādītra* (pali *gītavādītta*) y el drama y danza (*nṛtta*, *nṛtya* y *natya*). Sin embargo, todos estos términos desde tiempo tempranos tendían a asociarse unas con otras, por lo cual el concepto indio de música generalmente abarca cada una de estas tres divisiones. Cf. Ghosh, en *Nāṭyaśāstra*, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>32</sup> La primera referencia que relaciona la *viṇa* y el aparato fonador está en este tratado (NT XXVIII 13-20); Śārngadeva también explica esta relación para demostrar la afinación equivalente entre los intervalos microtonales y el aparato fonador mediante el canto según estas divisiones interválicas (SR I 3.9).

las escalas principales *ṣaḍja-grāma* (escala de *sa*), *madhyama-grāma* (escala de *ma*) y *gāndhāra-grāma* (escala de *ga*) y los veintidós microtonos (*śruti*) que constituyen la estructura de estas escalas, las escalas derivadas de estas dos escalas base mencionadas, los diferentes tipos de agrupaciones microtonales (*jāti*) y los *jāti* intrínsecos en las escalas derivadas (*mūrchana*) de las dos principales escalas de *sa* y *ma*.

Según Prajnanananda,<sup>33</sup> el uso de microtonos (*śruti*) ocurrió en el periodo entre el 600-500 a.e.c. cuando la música sacra (*sāmagāna*) se practicó menos y la música secular (*laukika gāndharva*) se desarrolló gradualmente de modo más sistemático en varios aspectos fundamentales que marcaron un momento decisivo en la historia de la música india: la teorización de la música *laukika*, el nuevo solfeo de las notas musicales (*sa ri ga ma pa dha ni*)<sup>34</sup> y la formación de una terminología técnica más amplia para la música. Alrededor de este periodo, los textos sobre teoría musical, danza y drama comienzan a aparecer con el célebre gramático Pāṇini (c. s. V-IV a.e.c.), quien menciona a Śilālin y Kṛśāśvin, autores de tratados sobre danza (*naṭasūtra*), en la sección donde enumera diversas escuelas védicas, las

---

<sup>33</sup> Swami Prajnanananda, *A History of Indian Music, op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>34</sup> El origen de los nombres de las notas musicales no está suficientemente estudiado en la historia de la música india (*Ṣaḍja*, *Rṣabha*, *Gāndhāra*, *Madhyama*, *Pañcama*, *Dhaivata*, *Niṣāda*) y los tratados de música antiguos no explican el significado de estos nombres; solamente en el *Nārādīśikṣā* hay un comentario sobre el origen del solfeo, respecto a la nota *Ṣaḍja*, se menciona que la columna de aire en su curso por la nariz, garganta, pulmón, paladar, lengua y dientes, produce una nota, nombrada *Ṣaḍja*, nacida de seis, por su origen etimológico, y la nota *rṣabha* proviene de una abreviación de *vṛṣabha* (toro), esta se produce con el aire desde el estómago pasando por la garganta y la parte más alta de la cabeza. Desde luego estas explicaciones no son completamente satisfactorias. En cuanto a la nota *gāndhāra* surgió probablemente de la escala *gandharva*, mientras que, por su parte, la nota *madhyama*, que significa “medio”, y la nota *pañcama*, que literalmente es “quinto”, se deben sin duda a su posición en el conjunto de notas. Véase O. Gosvami, *The Story of Indian Music, it's Growth and Synthesis*, Bombay / Calcuta / Nueva Delhi / Madrās, Asia Publishing House, 1957, pp. 32-33. Asimismo, encontramos una referencia a estas notas musicales en el *Mahābharata*, *Mokṣadharmā* (MD), libro XII, cap. xxxiv, v. 39-40, cuando se expone su origen a partir de la vibración inmanente en la dimensión espacial (*ākāśa*), para explicar el origen de la multiplicidad de la realidad de un sonido omnipresente en siete sonidos que representan el mundo creado. A diferencia de la concepción del sonido moderna donde este necesita un medio material para transportarse, ya que en el vacío no puede propagarse, en la concepción del sonido del mundo antiguo indio, la vibración no requiere de un medio de transporte para propagarse a través de la materia, pues el espacio mismo está vibrando.

cuales son referencias a escritos antecesores sin duda al mismo *Nāṭyaśāstra*.<sup>35</sup> Pero el uso de la palabra sánscrita *śruti* en esta época todavía permanece en la tradición védica con el significado de conocimiento revelado particularmente en las *Upaniṣad* y *Āraṇyaka*, por lo cual ciertamente fue poco antes del final de la época védica cuando la palabra *śruti* tuvo un cambio léxico semántico. Así este término tuvo un giro lingüístico de un sentido religioso hacia un contexto musical.

La música indostánica y carnática tuvieron un origen común en la música sacra védica (*vaidika*) y en la música regional o secular (*laukika*), pero con el paso del tiempo tomaron caminos técnicos y teóricos distintos, respecto a los modos melódicos (*rāga*),<sup>36</sup> pero no tanto en cuanto a la estructura rítmica; aunque ambas aceptan el sistema de microtonos divididos en veintidós intervalos. Por esta razón, no deben confundirse entre sí, porque, paralelamente a la tradición musical sagrada de los rituales védicos y después hindúes, se desarrolló la música local propia de cada región por poetas, místicos, músicos y teóricos de la música.

El siguiente desarrollo en la teoría musical india fue la formación de nuevos modos melódicos (*rāga*), alejándose del sistema de escalas propuesto por Bharata en el *Nāṭyaśāstra*, donde la palabra *rāga* se refiere sólo al color de la escala primaria o derivada, pero todavía no es un modo melódico en sí mismo. El primer tratado de música que menciona el sistema

---

<sup>35</sup> Natalia Lidova considera que, el tipo de danza mencionada por Pāṇini según sus comentaristas, pertenece a la tradición *Āmnāya*, que hace referencia a escritos y leyendas sagradas, por lo cual infiere que los *Naṭasūtras* de tiempos de Pāṇini estuvieron conectados con alguna práctica ritual alejada de la música secular. Cf. Natalia Lidova, *Drama and Ritual of Early Hinduism*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1994, pp. 111-112.

<sup>36</sup> Antes del siglo XIV, el modo melódico (*rāga*) tuvo tres fases generales en su desarrollo tanto teórico como práctico en función de tres obras: *Nāṭyaśāstra*, *Bṛhaddeśī* y *Samgītaratnākara*. En el *Nāṭyaśāstra*, el *rāga* aparece como un aspecto del timbre de las escalas, pero en el *Bṛhaddeśī* aparecen formalmente los modos melódicos. Y en el *Samgītaratnākara* se formaron nuevos modos melódicos (*rāga*), pues Śārṅgadeva describió 264 escalas melódicas. Véase Gautam, M. R., *Evolution of Rāga and Tāla in Indian Music*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1993. En relación con el desarrollo del *rāga* véase Jairazbhoy, N. A., *Rāgs of North Indian Music, their structure and evolution*, Bombay, Popular Prakashan Bombay, 1999.

tonal de *rāga* es el *Bṛhaddeśī* de Mataṅga,<sup>37</sup> quien describió por primera vez sus estructuras melódicas, las cuales evolucionaron a partir de las escalas derivadas (*jāti*) y los modos antiguos (*grāmamūrchana*) del *Nāṭyaśāstra*.

Para Śārṅgadeva, la escala base (*śuddharāga*) fue la *Mukhārī*, la actual *Kanakāṅgi*, que es la escala base de la música carnática en nuestros días.<sup>38</sup> El periodo histórico entre Bharata y Śārṅgadeva es decisivo para la teoría de la música antigua india por el desarrollo de los conceptos fundamentales de tiempo, ritmo, métrica, tonalidad y melodía, ya que la teoría del ritmo de Bharata de las cinco clases de ritmos se desarrolló, de tal manera que Śārṅgadeva analizó 120 tipos de ritmos extendiendo así la teoría de Abhinavagupta, donde se formaron nuevos modelos melódicos alcanzando por lo menos 264 *rāgas*; Śārṅgadeva introdujo también la distinción terminológica entre la música clásica de la liturgia y la corte (*mārga*) y la música clásica secular o popular (*deśī*).<sup>39</sup> Durante este periodo, la teoría de la música tuvo un desarrollo continuo no sólo en su sistema de escalas, sino también en las formas musicales, de las cuales quizá sólo había perdurado la música sacra védica por tradición oral.

En el norte de India, Jayadeva es el primer músico que se puede señalar con seguridad en la historia de la música india. Jayadeva nació en Kendulā durante el siglo XII e.c., perteneció a la clase (*varṇa*) de los brahmanes y escribió el *Gīta Govinda*, que trata sobre los amoríos de Kṛṣṇa y Rādhā, y señaló los *rāga* y los *tāla* de las canciones correspondientes para cada una de sus secciones. Actualmente se canta su obra en Bengala, pero los *rāga* originales se desconocen incluso por los músicos indios de hoy en día y sus canciones están

---

<sup>37</sup> N. A. Jairazbhoy, *Rāgs of North Indian Music, their structure and evolution*, Bombay, Popular Prakashan Bombay, 1999, p. 16.

<sup>38</sup> Popley, *The Music of India, op. cit.*, p. 15.

<sup>39</sup> M. R. Gautam, *The sound of Music*, India International Centre Quarterly, vol. 16, No. 3/4 (MONSOON 1989/WINTER 1989), pp. 87-94 y pp. 91-94.

perdidas. En esta época, las canciones se llamaban *prabandhas* y se describen según su clasificación en el *Samgītasamayāsāra* de Pārśvadeva (c. IX-XIII e.c.) y también de modo tal vez más sistemático en el *Samgītaratnākara*.

En la taxonomía de Pārśvadeva hay tres tipos de canciones: *prabandha*, *rupaka* y *vastu*, estos cantos están subdivididos en cuatro o seis. Los *prabandha* tienen dos clases: *niryaukta* o *nibaddha* y *aniryukta* o *anibaddha*, que se distinguen por tiempo, la métrica, el ritmo y los modos melódicos utilizados para cada una. Después los *prabandhas* adquirieron seis ramificaciones (*angas*): *pāta*, *tena* o *tenaka*, *viruda pada*, *tāla* y *svara* (tono). Śārṅgadeva usualmente siguió a Pārśvadeva en las divisiones y subdivisiones de los *prabandha*.<sup>40</sup> En cuanto al arte de la danza, Śārṅgadeva distinguió tres tipos principales de danzas: la *viśma*, *vikata* y *laghu*. Nuestro autor, analizó la distinción conceptual entre baile (*nṛtya*) y gesticulación (*nṛtta*) y los dos tipos de bailes: la danza violenta (*tāṇḍava*) y la danza amorosa (*lāsya*), que se subdivide nuevamente en cuatro: *tāṇḍava-nṛtya*, *tāṇḍava-nṛtta*, *lāsya-nṛtya* y *lāsya-nṛtta*. Por lo cual podemos inferir una continuidad y desarrollo de la teoría musical india en la obra de Śārṅgadeva. En los siguientes siglos después de Śārṅgadeva, el sistema de *rāga* y *tāla* de la música indostánica y carnática se desarrolló un sistema complejo de múltiples divisiones y subdivisiones que parten de escalas base para la construcción de los demás modos tonales.

En resumen, se expusieron tres momentos históricos que destacan en el desarrollo de la teoría musical india: el periodo védico, la composición del *Nāṭyaśāstra* de Bharata y el *Samgītaratnākara* de Śārṅgadeva. El desarrollo de la escala védica de tres tonos hasta siete notas musicales definidas fue un progreso teórico en la sistematización de la música védica.

---

<sup>40</sup> Prajnanananda, *A History of Indian Music*, op. cit., pp. 51-54.

Además, las primeras reflexiones del sonido sagrado en la liturgia védica derivaron en una interpretación filosófico-musical del mundo basado en el símbolo sonoro del metro *gāyatri* de ocho sílabas hasta la sílaba sagrada «OM-AUM» en las *Upaniṣad*, cuya manifestación es la ley de la armonía universal (*ṛta*) que estructura la creación en términos de ritmo, proporción y orden.

En el *Nāṭyaśāstra*, la teoría musical continuó desarrollándose ampliando y definiendo con mayor precisión la terminología musical. Aparecen las escalas base, los grupos de microtonos, la tradicional escala de veintidós microtonos –que siguió Śārṅgadeva– y una teoría del ritmo (*tāla*). Después, cuando los modos melódicos del *Nāṭyaśāstra* estaban cayendo en desuso en los siguientes siglos, se construyó un nuevo sistema tonal (*rāga*) basado en Bharata, el cual heredó Śārṅgadeva y también analizó, pero con una mayor complejidad por la exploración de las posibilidades tonales y microtonales, así como también rítmicas respecto al antiguo *Nāṭyaśāstra*.

La teoría musical de Śārṅgadeva constituyó el siguiente paso teórico en el desarrollo de los conceptos fundamentales de la música realizando una demostración de la estructura de la escala microtonal, los modos base de los demás *rāgas* derivados de éstas últimas, una teoría del canto, el ritmo, la danza, los diversos tipos de instrumentos musicales y finalmente contribuyó con el análisis de las estructuras de las formas musicales de su tiempo.



## 2. ŚĀRŅGADEVA: VIDA Y OBRAS

Niśāṅka Śārṅgadeva nació el año 1206 e.c. en Devagiri, en una familia acomodada proveniente de Cachemira, como él mismo señala al inicio de su magna obra *Samgītaratnākara* (SR I: v.2-8). En tiempos del rey Aibak y del rey *yādava* Bhillama, el abuelo de Śārṅgadeva, Bhāskara, nació y vivió en Cachemira durante algún tiempo antes de cambiar su ciudad por la corte *yādava* por la invitación del rey Bhillama probablemente a causa de su renombre como médico e intelectual cachemiro. Hay varias hipótesis en relación con la motivación de Bhāskara para realizar un viaje tan largo desde Cachemira hasta Devagiri, cambiando así todo aquello que conocía por una nueva ciudad en el Decán. Las posturas son las siguientes: la primera, Bhāskara abandonó Cachemira tal vez por una persecución política que lo obligó a huir de su tierra natal; segundo, la invasión de los afganos y los mogoles; tercera, el patronazgo a las artes y las ciencias por los reyes *yādava* atrajo su atención; o bien la fama de los académicos cachemiros motivó al rey Bhillama a tener a los mejores intelectuales a su servicio en su corte.

Los musicólogos R. K. Shringy y P. V. Sharma sostienen que la última hipótesis es la más razonable, pues era una usanza común que los reyes invitaran a sus cortes a los eruditos con mayor renombre por su patronazgo a las artes y ciencias, entre los cuales están aquellos que tenían conocimientos médicos āyurvédicos. Más aún la familia de Śārṅgadeva no era la única encargada de las artes medicinales en la corte, pues se sabe que Bhāskara también enseñó a estudiantes.<sup>41</sup> Si este es el caso, es probable que el rey Bhillama pidiera al reino de Cachemira uno de sus mejores médicos instruidos en el *Āyurveda* para que trabajara como

---

<sup>41</sup> Véase el comentario de R. K. en Śārṅgadeva, *Samgīta Ratnākara*, vol. I *Treatment of Svāra*, trad. al inglés de Dr. R.K. Shringy, bajo la supervisión de Dra. Prem Lata Sharma, Varanasi, Motilal Banarsidass, 1978, pp. xi-xvi.

médico real en su corte y maestro de médicos principiantes. El historiador de la música, Ram Avtar Veer consideró que las guerras y conquistas extranjeras en el norte fueron la verdadera causa del viaje de poetas, músicos e intelectuales hacia otras regiones, en el caso de Bhāskara hacia el sur en Devagiri.<sup>42</sup> Las dos hipótesis son válidas y no se excluyen entre sí, por lo cual es razonable pensar que no fue por alguna persecución política, sino a causa del avance militar afgano y también por el patronazgo de los reyes *yādava* a intelectuales en particular a la medicina del *Āyurveda*. Sea como fuere, es indudable que Bhāskara cambió su residencia en Cachemira a la lejana Devagiri para laborar como médico real en la corte *yādava* y su hijo, Soḍhala, padre de Śārṅgadeva, también adquirió después el cargo de administrador general (*Śrīkaraṇāgraṇī*) del rey Bhillama.

Cuando el rey Bhillama murió en el año 1193 e.c. su sucesor fue su hijo, Jaitrapāla (también Jaitugi), quien subió al trono y gobernó alrededor de siete años. El siguiente rey en ascender fue Siṅghaṇa en 1200 e.c., que, como ya se mencionó, fue un dirigente poderoso y patrono de las artes. En su reinado, Soḍhala continuó con su trabajo de administrador de la corte, mientras un Śārṅgadeva joven adquiría su formación en la herencia cultural (*samskārapuñja*) de Cachemira mediante su abuelo o quizá sólo de su padre, por el cual tuvo acceso a la cultura cachemira y en Devagiri a la tradición intelectual y musical carnática. En la introducción de su obra (SR 1.1), Śārṅgadeva reverencia a Śiva para que su obra sea bendecida por el dios, la devoción de nuestro autor, centrado en el dios Śiva, demuestra una probable influencia familiar del śivaismo cachemiro.

Más tarde, Soḍhala fue sucedido por su hijo, Śārṅgadeva, quien aceptó la misma función laboral de su padre. Durante este tiempo, Śārṅgadeva escribió dos obras: el

---

<sup>42</sup> Ram Avtar Veer, *The Music of India 6,000 B.C. to 1,000 A.D.*, vol. I, Nueva Delhi, Pankaj Publications, 1986, pp. 82-84.

*Saṁgītaratnākara* y *Adhyātmaviveka*,<sup>43</sup> la primera, el tratado de música quizá lo terminó en los últimos años de su vida y, el segunda, versa sobre medicina āyurvédica, que aprendió sin duda de su abuelo o bien de su padre. Hasta aquí se puede reconstruir un perfil de Śārṅgadeva, un erudito formado en dos tradiciones intelectuales: una cachemira, de modo indirecto por su padre y abuelo, y la otra de Devagiri de manera directa, aprendiendo la música carnática. Así Śārṅgadeva fue un administrador del estado, médico real, músico, filósofo y teórico de la música. Niśsaṅka Śārṅgadeva murió en 1247 e.c.

### 2.1. El *Saṁgītaratnākara*

El *Saṁgītaratnākara*, también llamado *Saptādhyāyī* (siete libros),<sup>44</sup> es uno de los tratados de música (*Saṁgītasāstra*) más relevantes, destacados e influyentes en la musicología sánscrita por su exposición sistemática y detallada (*lakṣaṇa*) de los conceptos fundamentales de la música indostánica y carnática del siglo XIII e.c. Śārṅgadeva contribuyó en la tradición musical, la fisiología del yoga y la filosofía de la música india realizando una sistematización de las dos tradiciones musicales distintas por diferencias regionales específicas en la teoría del ritmo y la melodía, pero emparentadas por un origen común en el canto védico. Sin embargo, esto no quiere decir que nuestro autor fue sólo un compilador o antologista de tradiciones musicales, sino todo lo contrario, pues Śārṅgadeva fue un teórico de la música

---

<sup>43</sup> La información de esta obra de Śārṅgadeva se conoce solamente, porque el mismo autor alude a esta composición en su tratado de música (SR 1, 2,119).

<sup>44</sup> La indudable influencia posterior del *Saṁgītaratnākara* aparece nuevamente en el *Akbarnama*, volumen 3 llamado *Ā'in-i Akbarī* de Abu'l-Fazl ibn Mubarak, gran visir de Akbar, que contiene una sección de música donde se trata el arte del canto y el acompañamiento de música y danza; esta sección está dividida en siete capítulos que probablemente se inspiró en la estructura del *Saṁgītaratnākara*. Véase Françoise 'Nalini' Delvoye, *The Image of Akbar as a Patron of Music in Indo-Persian and Vernacular Sources*, en *Akbar and his India*, ed. por Irfan Habib, Inglaterra, Oxford University Press, pp.188-214.

notable que explicó de un modo innovador y demostró, siguiendo de un modo aproximado según el método moderno, la determinación de los veintidós intervalos microtonales, la construcción de las escalas y además desarrolló una concepción del mundo basada en la música, cuyos antecedentes –como se explicó brevemente en el primer capítulo– se remontan al poder de la palabra ritual en la religión védica.

La originalidad de su obra consiste en la exposición de una teoría del universo con una metafísica de la música fundamentada en el principio metafísico *Nāda-Brahman*, una teoría del conocimiento basada en el sonido (*dhvani*), una concepción musical del ser humano y un método de liberación (*mokṣa*) del *ātman*, esencia inmutable del ser, con la práctica musical. Otro de los aspectos únicos de la obra es la sección sobre la fisiología del cuerpo humano (*piṇḍotpatti*), donde expone detalladamente desde el proceso embrionario hasta el desarrollo completo del ser humano y sus aspectos musicales.

Desde tiempos tempranos, el texto fue considerado una obra canónica sobre la música indostánica y carnática por los teóricos y músicos de la música india, en todos sus aspectos relacionados con la música (*saṃgīta*), en tres grupos principales: el canto (*gīta*), la danza (*nr̥tya*) y la música instrumental (*vādyā*) y sus relaciones en términos de ritmo, tiempo, métrica, afinación, modos, formas musicales y composición. Respecto a su taxonomía, la obra debe considerarse evidentemente desde su propio contexto cultural, a diferencia de un tratado moderno de música occidental europea, que presupone el conocimiento matemático de la acústica musical. El *Samgītaratnākara* es una obra que contiene una cosmovisión musical completa: una ontología de la música fundada en el principio metafísico *Nāda-Brahman*, una concepción musical del ser humano y, por supuesto, de la teoría de la música indostánica y carnática. Śārṅgadeva no presenta una argumentación en cada una de estas áreas temáticas, sólo en algunas ocasiones reflexiona y cuestiona la teoría musical (SR 1.3.25-

26), pues su obra es más bien un tratado técnico de música que un tratado crítico respecto a otros tratados de música (*Samgītaśāstra*) o bien respecto a la misma teoría de la música que expone en su propia obra.

## 2.2. Comentarios

El *Samgītaratnākara* recibió comentarios en diversas lenguas: cuatro en sánscrito, uno en hindi, dos en telugu y en persa. Los autores de los comentarios son Simhabhūpāla, Kallinātha, Gaṅgārāma, Haṁsabhūpāla, Kumbhakarṇa, Candrikā, Keśava y Yaḥyā al-Kābulī. Las obras de estos autores están perdidas a excepción de los comentarios de Simhabhūpāla, Kallinātha y Gaṅgārāma. Los dos comentarios más sobresalientes se escribieron en sánscrito, el *Samgītasudhākara* escrito por Simhabhūpāla (c. 1330) y el otro por Kallinātha (c.1430). Respecto Haṁsabhūpāla quizá se debe a una errata en la escritura de Simhabhūpāla. En cuanto a Keśava hay sólo una referencia en *Sahasra*, una compilación de canciones del siglo XIII e.c. atribuida a Bhashū un poeta del siglo XV e.c. En relación a Kumbhakarṇa y Candrikā no hay información acerca de estos autores ni de sus comentarios. Yaḥyā al-Kābulī fue uno de los comentadores persas quien escribió el *Sikandar Shāhi* para comentar el tratado de música de Śārṅgadeva. Probablemente también Abu'l-Fazl conoció el *Samgītaratnākara*, puesto que en su *Āʿīn-i Akbarī* la sección de música tiene una estructura similar.

### 2.3. Cronología y transmisión del Saṅgītaratnākara

- (1) En tiempos del emperador mogol Yalaluddin Muhammad Akbar (1542-1605 e.c.), el *Saṅgītaratnākara* tuvo traducciones y comentarios al persa, entre los que destaca el *Lahjat-i Sikandar Shāhi* de Yaḥyā al-Kābulī.
- (2) Después el musicólogo Sourindra Mohan Tagore escribió en bengalí su *Saṅgītasārasaṅgraha* (1875), que trata sobre la teoría y la práctica de la música clásica india, el cual contiene algunos fragmentos traducidos al bengalí y al inglés de Śārṅgadeva y Dāmodara.
- (3) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al inglés y comentario publicado en Ānandāśrama Series (No. 35), editado por Mangesh Ramakrishna Telanga. Esta fue la primera edición crítica del *Saṅgītaratnākara* publicada, en dos volúmenes, el primero en 1896 y el segundo en 1897. El primer volumen contiene los capítulos I-V y el segundo volumen los últimos dos capítulos VI-VII; esta edición cuenta también con el comentario al SR de Kallinātha.
- (4) Saṅgītaratnākara: La Librería Adyar y Centro de Investigación, en Madras, publicó una edición dirigida por Pandit S. Subrahmanya Sastri en cuatro volúmenes junto con los comentarios de Śimhabhūpāla y Kallinātha. El primer volumen contiene el primer capítulo; el segundo volumen contiene el segundo, tercero y cuarto capítulos; el tercer volumen contiene el cuarto y quinto capítulos; y el cuarto volumen contiene el séptimo capítulo. El primer volumen se publicó en 1943 y el último volumen 1953, después el segundo volumen fue revisado por el Padit V. Krishnamacharya y publicado de nuevo en 1959.

- (5) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al hindi de la sección 1 por Sri Lakshminarayana Garg, Saṅgītakāryālaya hathras, en 1964 (capítulo 1).
- (6) Saṅgītaratnākara con el comentario de Kallinātha en un apéndice, traducción del sánscrito al telugu del capítulo I por Gandam Sri Ramamurti publicado por la Saṅgī Nāṭak Akademi, Andhra Pradesh, Kalā Bhawan, Hyderabad -4, en 1966.
- (7) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al Kannaḍa las tres primeras secciones del capítulo I con un comentario también en Kannaḍa llamado Niḥsaṅka-hṛdaya por R. Sathyanarayana, publicada por Prasaranga, Mysore University, 1968.
- (8) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al inglés del capítulo 1 por C. Kunhan Raja de la Librería Adyar, Madrás, 1945.
- (9) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al inglés del capítulo VII sobre la danza por K. Kunjunni Raja y Radha Burnier, primero publicada en Vol. xxiii partes 3 & 4 de la Librería Adyar Boletín, Brahma Vidya, 1959, reimpressa en 1976.
- (10) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al marāṭhī de los capítulos I al IV junto con el comentario de Kallinātha por G. H. Tarlekar publicado por Maharastra Rajya Sahitya Sanskriti Mandal, Bombay -32 en 1975.
- (11) Saṅgītaratnākara en Ānandāśrama Sanskrit Series, en dos volúmenes, en Poona (1986); junto con el *Saṅgītaratnākara* (SD) de Dāmodara en París (1930).
- (12) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al inglés por R. K. Shringy, bajo la supervisión de Dra. Prem Lata Sharma, Varanasi / Delhi / Patna, Motilal Banarsidass, en tres volúmenes: vol. I, *Treatment of Svara*, capítulo I (1978); vol. II, capítulos del II al IV (1989); vol. III, capítulos del V al VII (s.f.).
- (13) Saṅgītaratnākara: traducción del sánscrito al inglés del capítulo 1, sección 2, por Makoto Kitada, *The Body of the Musician: An Annotated Translation and Study of*

*the Pindotpatti-prakarana of Sarngadeva's Sangitaratnakara*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Worlds of South and Inner Asia en 2012.

#### 2.4. *La forma: clasificación, estilo, método, verso y métrica*

El *Samgītaratnākara* pertenece al género literario *saṃgītaśāstra* (musicología). Aunque la obra contiene apartados temáticos referentes a la embriología y fisiología musical (*piṇḍotpatti prakaraṇa*) (SR I. 2), y la relación simétrica de las notas musicales con los dioses, las partes del cuerpo, los animales y los grupos sociales, debemos recordar que la extensión del concepto de música (*saṃgīta*) tiene una mayor extensión que en otros sistemas musicales, el cual contiene relaciones directas con otros sistemas, como el fisiológico o el social, fundamentadas en un razonamiento analógico. Para Śārṅgadeva, la música está relacionada de un modo directo con la medicina, porque el cuerpo humano también puede entenderse análogamente en términos musicales como el ritmo del corazón y el ciclo periódico de la respiración en dos movimientos de aspiración y expiración. En el mundo antiguo indio y griego, el cultivo de la música estuvo relacionado también con el estudio de la gramática, literatura, astronomía, astrología, aritmética, geometría, medicina, física, pneumatología, la filosofía y teología por la influencia pitagórica en el mundo griego. Claudio Ptolomeo (c. 100- c. 178 e.c.) fue uno de los mejores representantes de esta influencia pitagórica, ya que su *Sintaxis Matemática (Almagesto)* y la *Harmónica* son una síntesis del sistema geocéntrico musical en época antigua tardía. Debido a esto es frecuente encontrar contenidos temáticos relacionados con alguna de las áreas antes mencionadas en tratados de música antiguos.

El estilo de Śārṅgadeva continua la tradición literaria del *śastrārtha*, es decir un compendio o manual técnico para la enseñanza-aprendizaje de la teoría musical. El *Samgītaratnākara* es sistemático (*lakṣaṇa*) y preciso en la definición de los términos musicales técnicos y la exposición de la teoría musical, puesto que utiliza de manera consecuente el método deductivo, partiendo de los aspectos generales a los particulares en el desarrollo de cada temática; por ello su estructura es comparada con el *Aṣṭādhyāyī* de Pāṇini.

La metodología expositiva de Śārṅgadeva no procura entrar en una argumentación o crítica directa acerca de un tema en específico o en relación a un teórico de la música, pero la demostración de la construcción de la escala microtonal y la escala natural utilizando dos *viṇa* es relativamente moderna a como se realizaría en tiempos actuales. Aunque en pocas ocasiones Śārṅgadeva inquiriere algún aspecto teórico, como en la subsección de microtonos cuando cuestiona la relación entre los microtonos debajo de cada una de las notas naturales: ¿cómo están relacionados estos microtonos con las notas naturales? (SR 1.3.25-27). Pero nuestro autor responde a su propia pregunta retórica remitiéndose a la filosofía *Mīmāṃsā*, que estudia los textos védicos, para utilizar sus conceptos de *parisāṃkhya* (lit. numeración periférica) y *vidhi* (orden) respecto a las reglas de las notas débiles, la formación de modos melódicos y la relación entre las notas según su sonancia, consonancia, asonancia y disonancia. Finalmente, la argumentación explícita aparece poco en nuestro tratado de música aquí estudiado.

Śārṅgadeva utilizó el verso (*pāda*) para la composición de su obra magna, que contiene 1678 versos. En la prosodia sánscrita del *Samgītaratnākara*, el verso usado es el *anuṣṭubh*, cuya variante más conocida es el *śloka*, y su métrica se construye con ocho sílabas en un cuarto o hemistiquio de dos versos, por lo cual contiene dieciséis sílabas en cada verso sumando treinta y dos sílabas en total. Aunque existen diversas variantes en este tipo de

metro, generalmente tiene ocho sílabas en cada cuarto. Teóricamente la quinta sílaba debería ser corta, la sexta sílaba debería ser larga y la séptima sílaba alternadamente podría ser tanto corta como larga en cada uno de los cuatro hemistiquios que componen un *śloka*; este tipo de verso se usa para la enseñanza por la facilidad mnemotécnica. Para ejemplificar esta versificación, elegimos el primer verso del SR 1.3.1:<sup>45</sup>

चैतन्यं सर्वभूतानां विवृत्तं जगदात्मना ।  
 -- U-U---/U-U U U-U-  
 नादब्रह्म तदानन्दमद्वितीयमुपास्महे ॥ १ ॥  
 ---U U--U/-U-U U-U-

## 2.5. Sumario: composición del Saṃgītaratnākara

El *Saṃgītaratnākara* está estructurado en siete libros (*adhyāya*) principales, que están ordenados de la siguiente manera: *Svaragatādhyāya*, *Rāgavivekādhya*, *Prakīrṇakādhyāya*, *Prabandhādhyāya*, *Tālādhyāya*, *Vādyādhyāya* y finalmente *Nartanādhyāya*. Los primeros seis capítulos están dedicados a la teoría musical, el canto y la música instrumental, y el último capítulo mencionado se refiere a la teoría de la danza. Al exponer todo el contenido relacionado con el canto, la música instrumental y la danza, Śārṅgadeva presentó todo aquello que está vinculado con la música incluyendo la medicina, la religión y la filosofía en un único sistema teórico.

En términos generales, los objetivos principales de Śārṅgadeva al escribir su obra fueron los siguientes: el primero, liberar a todos de los tres tipos de dolores, el dolor físico

<sup>45</sup> La transliteración del verso es la siguiente: “Caitanyam sarvabhūtānām vivṛttam jagadātmanā / Nādabrahma tadānandam advitīyam upāsmāhe”, y traducción: “Reverenciamos a Nāda-Brahman la única felicidad eterna, la esencia manifiesta en el universo, y consciencia de todos los seres”.

(*ādhibhautika*), el dolor psicológico (*ādhyātmika*) y las calamidades naturales (*ādhidaika*); segundo, para mantener y respetar la ley universal (*dharma*); tercero, para obtener fama (*kīrtyai*); y finalmente para obtener la felicidad (*bhukti*) y la liberación (*mokṣa*) de la esencia espiritual en el ser humano mediante la práctica contemplativa de la música (*saṁgītamokṣa*).

§ El capítulo 1: *Svaragatādhyāya* (teoría de las notas musicales)

En este apartado, Śārṅgadeva expone su genealogía de cachemira, los teóricos de la música que lo antecedieron y las temáticas que aparecerán en su tratado. Después Śārṅgadeva explica el concepto de música (*saṁgīta*) como el estudio del canto (*gīta*), la música instrumental (*vādya*) y la danza (*nr̥tya*). Después continúa con una exposición detallada de la estructura del cuerpo humano principalmente en términos *āyurvédicos*. En seguida expone la construcción de la escala microtonal y la escala natural con base a la nota *Ṣadja*, cuyo fundamento es el sonido primordial Nāda-Brahman. Finalmente desarrolla una exposición de las diversas escalas naturales y alteradas, así como también los motivos melódicos y grupos microtonales que las componen.

§ El capítulo 2: *Rāgavivekādhya* (modos melódicos)

En esta sección se exponen las escalas base (*grāmarāga*) para construir los diversos tipos de modos melódicos (*rāga*) y sus variaciones según la música indostánica y carnática. Estos modos indios están divididos principalmente en dos tipos: conforme a la norma de la música clásica (*mārga*), es decir que su estructura es la correcta, y los que no están estructurados según la norma musical de la tradición (*deśī*), dicho con otras palabras, son los opuestos a los *rāgas*, cuyos intervalos están correctamente estructurados.

§ El capítulo 3: *Prakīrṇakādhyāya* (teoría del canto)

Exposición de las características de los compositores (*vāggēyakāra*) de canciones y letras, las características de la técnica del canto del cantor (*gāyana*) y la cantante (*gāyanī*), las propiedades del sonido y su relación con el cuerpo humano y el aire necesario para la entonación de las notas musicales. La mayor parte del contenido de esta sección es posterior al *Nāṭyaśāstra*.

§ El capítulo 4: *Prabandhādhyāya* (composición musical)

Definición del canto y sus divisiones en canto sagrado (*gāna*) y secular (*gāndharva*); la estructura de la canción (*prabandha*) y descripción de las formas musicales de las canciones y la composición de cada una de sus partes. Śārṅgadeva realiza aquí un análisis independiente del drama mediante una antología de canciones.

§ El capítulo 5: *Tālādhyāya* (teoría del ritmo)

Explicación de los dos tipos de ritmos: el ritmo conforme a la regla musical en la música clásica (*mārga*) y el ritmo que no sigue la regla musical según su tiempo y métrica apropiada en la música secular o regional (*deśī*). En total expone una cantidad de 120 ritmos a partir de las canciones seleccionadas en el capítulo anterior.

§ El capítulo 6: *Vādyādhyāya* (instrumentos musicales y técnica musical)

Descripción de la construcción de los instrumentos musicales y las técnicas para tocar instrumentos musicales: los instrumentos de cuerda (*tata*) pulsada y/o frotada, instrumentos de viento (*suśira*), instrumentos de percusión (*avanaddha*), particularmente tambores, y finalmente los instrumentos de metal (*ghana*) donde se incluye el címbalo y la campana.

§ El capítulo 7 *Nartanādhyāya* (teoría de la danza)

Definición de la danza, elementos que constituyen la danza, tipos de danza y los nueve tipos de sentimientos o emociones propios de la estética (*rasa*) de la danza.

## 2.6. *Esquema general del Saṁgītaratnākara*

1. Svaragatādhyāya
  - 1.1. Introducción
  - 1.2. Fisiología del cuerpo humano
  - 1.3. Sonido primordial, microtono y tono
  - 1.4. Escalas base, escalas derivadas e intervalos
  - 1.5. Acordes
  - 1.6. Tonalidades y ornamentación
  - 1.7. Distribución microtonal
  - 1.8. Canciones
2. Rāgavivekādhyaḥya
  - 2.1. Modos melódicos base
  - 2.2. Modos melódicos derivados
3. Prakīrṇakādhyāya
  - 3.1. Clasificación de cantantes
  - 3.2. Clasificación de las voces
  - 3.3. Ensamble de voces
4. Prabandhādhyāya
  - 4.1. Definición y clasificación del canto
  - 4.2. Clasificación del canto sacro
  - 4.3. Clasificación del canto secular
  - 4.4. Formas musicales del canto
  - 4.5. Crítica musical del canto
5. Tālādhyāya
  - 5.1. Ritmo clásico (*mārga*)
  - 5.2. Ritmo secular (*deśī*)
6. Vādyādhyāya
  - 6.1. Construcción de instrumentos musicales
  - 6.2. Clasificación cuádruple de instrumentos musicales
  - 6.3. Técnica musical

7. Nartanādhyāya
  - 7.1. Definición de la danza
  - 7.2. Elementos de la danza
  - 7.3. Tipos de movimientos
  - 7.4. Los nueve sentimientos estéticos

## 2.7. *Nuestra traducción*

Para realizar esta traducción del sánscrito al español del cap. 1. sec. 3, sigo la edición crítica de R. K. Shringy: *Sāṅgītaratnākara* (vols. 1-3), Delhi / Varanasi / Patna, Motilal Banarsidass, 1978, que a su vez está basada en la edición Adyar del texto sánscrito publicado por la Librería Adyar y El centro de Investigación de la Sociedad Teosófica, Madrás, 1943.



## ॥ संगीतरत्नाकर ॥

अथ तृतीयं नादस्थानश्रुतिस्वरजातिकुल -

दैवतर्षिच्छन्दोरसप्रकरणम्

कं. नादः

*El Océano de la Música*<sup>46</sup>

Aquí comienza la tercera sección sobre *nāda*, *sthāna*, *śruti*, *svara*, *jāti*, *kula*, *daivata*,  
*chanda* y *rasa*.<sup>47</sup>

*Kam. El sonido musical*<sup>48</sup>

(i) नादब्रह्म, तस्योपासना च

चैतन्यं सर्वभूतानां विवृत्तं जगदात्मना।

नादब्रह्म तदानन्दमद्वितीयमुपास्महे ॥ १ ॥

नादोपासनया देवा ब्रह्मविष्णुमहेश्वराः।

भवन्त्युपासिता नूनं यस्मादेते तदात्मकाः ॥ २ ॥

<sup>46</sup> El título de la obra *Samgītaratnākara* es un compuesto construido con los términos *saṃgīta*, que significa música en general, y *ratnākara*, cuya traducción literal es mina de las joyas, tesoro, el mar o el océano. El título *El Océano de la Música* sugiere una interpretación musical del mundo, donde el océano en apariencia sin límites representa la indistinción primordial, el principio indiferenciado *Nāda-Brahman* y la música representa la realidad sonora manifiesta como el universo. El océano es un lugar donde las joyas nacen, como las perlas. En la mitología, se dice que Viṣṇu obtuvo su joya *kausthuba*, un zircón rojo-naranja, durante el batido del océano de leche. *Ku* = la tierra; *stubhnāti* = permear, espacir; y *kusthuba* = océano (Vettam Mani, *Purāṇic Encyclopaedia*, Delhi / Patna / Varanasi, Motilal Banarsidass, 1975, p.865). En el sistema musical de Śārṅgadeva, las joyas de la música constituyen el conocimiento y la felicidad de la consciencia universal de la realidad vibratoria que se conoce a sí misma mediante la consciencia individual del ser humano.

<sup>47</sup> El significado de cada concepto se explicará conforme avance la traducción y el comentario, ya que el texto permite realizar una exposición secuencial siguiendo el mismo orden aquí mostrado de los términos musicales.

<sup>48</sup> El vocablo *Nāda*- [ $\sqrt{\text{nad+a}}^{\text{(ghañ)}}$ ] def. m. a. eco, reverberación, bramido, rugido, grito, RV + (esp. sonido grave y prolongado. b. sonido, ruido (en general). c. mús. tono. d. fil. eco. (una de las primeras manifestaciones del sonido entendido también macrocósmicamente como una vibración que produce la manifestación del universo y microcósmicamente como un sonido interno muy sutil que el yogui puede experimentar. Cf. Òscar Pujol, *Diccionari Sànskrit-Català*, Cataluña, Enciclopedia Catalana, 2006, col.1 & 2, pág. 461.

(i) *Reverencia a Nāda-Brahman*<sup>49</sup>

1. Reverenciamos a *Nāda-Brahman*<sup>50</sup> la única felicidad eterna, la esencia manifiesta en el universo, y consciencia de todos los seres. 2. Con la veneración a *Nāda*, los dioses Brahmā, Viṣṇu y Śiva, también están reverenciados, porque tienen eternamente la misma esencia.

En la sección tercera del primer libro, Śārngadeva comienza refiriéndose al fundamento ontológico de su filosofía de la música: el principio metafísico *Nāda-Brahman*. Si bien es cierto que nuestro autor no realiza ninguna demostración argumentada de la existencia de

---

<sup>49</sup> La palabra Bráhma- (*m. brahmán-*) [ie. \*n<sup>h</sup>RÉġ<sup>h</sup> –men-, pa. <brzmmiy> /brazmanyā/?, na, *bragr* ‘poesía’ EWA II 236 / bṛm̐h+man<sup>(manin)</sup> Uṇ 4.147] def. 2. n. **a.** RV, AV, VS, TS; fórmula sagrada, palabra sagrada, *mantra*; *veda* RV +, a 4.3.118. **b.** \**brahman* AV + (a partir de las *Upaniṣad* especialmente el *Brahman* es el principio supremo y neutro. El primer principio más allá de toda cualidad y de todo comienzo; más allá de la noción de ser y no ser, del bien y del mal, del espíritu y materia; es el substrato inabarcable que sin comprometer su plenitud y trascendencia posibilita la aparición del mundo; si *Brahman* es el aspecto trascendente de lo sagrado, el *ātman* es su aspecto immanente; la enseñanza upaniśádica contempla en última instancia su identidad; ésta es, quizás, la concepción más extendida, especialmente a partir de Śaṅkara; el *Brahman*, pero, ha sido entendido de diferentes maneras por diferentes escuelas; incluso dentro de *vedānta*, [...] para el *vedānta* no-dualista es la consciencia no-dual e incondicionada, la única entidad verdaderamente real, [...]; en la *Vivekacūḍāmaṇi* se describe de la siguiente manera: “el brahman supremo es la realidad no dual, masa homogénea y pura de consciencia, sin imperfecciones, plácida, sin principio ni fin, no-activa, su esencia es el néctar de la alegría inacabable y está más allá de las distinciones creadas por Māyā; eterna, feliz, sin partes, incognoscible, sin forma, inmanifiesta, innombrable, imperecedera; él mismo es su propia luz y él ilumina todo este universo; los sabios conocen esta realidad suprema, infinita, libre de las categorías del cognoscente, lo conocido y el conocimiento, libre de ideaciones mentales y es sólo una consciencia pura e indivisa” [...]. Uno de los axiomas más importantes para el *vedānta* no-dualista de Śaṅkara afirma, pues, que sólo el *brahman* es real mientras que el mundo es falso: “brahma satyam jagan mithyā”; por otra parte, la práctica de *vedānta* aspira a hacer efectiva la identidad entre uno mismo y *brahman*; el verdadero yo es sólo *brahman*: “brahmaivāham iti prabuddhamatayaḥ” (VC 369). Cf. Óscar Pujol, *op. cit.*, 2006, col 2, pp. 665-669.

<sup>50</sup> En tiempos védicos, la idea metafísica de lo Uno (*Ekam*) se formuló para explicar el origen de lo múltiple antes de la existencia (*sat*) y la no existencia (*asat*), es decir el mundo físico o la dualidad (RV 10.129). La unidad del ser constituyó la base teórica antecedente sobre la cual reflexionaron los sabios de la tradición upaniśádica y denominaron como *Brahman* o lo Absoluto. La idea de lo Absoluto –*Brahman*–, expresada en conexión con la vibración o el sonido musical, se elaboró desde los tiempos upaniśádicos mediante la sílaba «OM-AUM». Más tarde, Bhartṛhari y su escuela continuaron el desarrollo teórico de lo Absoluto para fundamentar su filosofía del lenguaje. En esta corriente filosófica, la Palabra Absoluta (*Śabdabrahman*) se refiere a la única realidad última que subyace al mundo material. Posteriormente el śivaismo cachemiro bebió de las fuentes de esta filosofía del lenguaje y construyó también una doctrina de la vibración propia, cuyo fundamento es la consciencia divina infinita del pulso rítmico (*spanda*). Cf. Mark S. G. Dyczkowski, *The stanzas on vibration*, New York, State University New York (SUNY), 1992, pp. 254-255 y pp. 357-358 y para un estudio detallado de esta filosofía de la música cachemira véase Mark S. G. Dyczkowski, *The doctrine of vibration*, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 2000. Niśsaṅka Śārngadeva también pertenece a esta tradición de la teología del sonido, cuyas fuentes se remontan a la religión védica. La continuidad en el pensamiento indio de las especulaciones metafísicas en relación con el sonido, el lenguaje y la música se desarrollaron de manera ininterrumpida desde el periodo védico hasta nuestros días.

este principio único, ni presenta un análisis formal de sus categorías ontológicas y epistémicas, solamente lo enuncia *a priori*, como fundamento metafísico de la teoría musical que expondrá a lo largo de toda su obra monumental. Sin embargo, considero que se pueden inferir cada una de las propiedades ontológicas y epistémicas de este principio abstracto, las cuales están contenidas en el mismo texto.

La idea filosófica de *Nāda-Brahman* está construida con la conjunción de dos conceptos: *Nāda* y *Brahman*. La definición léxica del concepto *nāda*, procedente de la raíz *nad*, (= “sonido”, “sonido fuerte”, “rugir”, “gritar”, “llorar” o “tono”), se refiere básicamente a un sonido, vibración o resonancia; y en el yoga, la palabra *nāda* es el sonido nasal que se representa mediante un semicírculo para abreviar palabras sagradas. El concepto *Brahman*, (= “crecimiento”, “expansión”, “propagación”, “evolución”, “desarrollo”, “inflamación del espíritu o alma”), significa lo absoluto, lo indiferenciado, es decir el único principio metafísico que subyace a la realidad física y dual. De ahí que la unión de ambos conceptos, *Nāda-Brahman*, se refiere al sonido de lo absoluto incausado que a su vez es la causa primera de la manifestación del universo.<sup>51</sup>

El principio *Nāda-Brahman* tiene dos categorías ontológicas: el sonido no percutido (*anāhata-nāda*) y el sonido percutido (*āhata-nāda*).<sup>52</sup> Aunque estos conceptos no aparecen

---

<sup>51</sup> La danza cósmica de Śiva constituye una representación mitológica antecedente a la cosmología implícita en el sistema musical de Śārṅgadeva. En los principales motivos de bronce de Chidambaram y Tillai, Śiva Natarāja, el rey de la danza, se representa danzando, con los cabellos trenzados como los de un yogui, una guirlanda de casia, las cobras, con cuatro brazos, en una mano derecha lleva un tambor damaru de la vibración creadora, un pie alzado representa la liberación del espíritu del ciclo de reencarnaciones, en otra mano izquierda porta una flama que representa la inminente destrucción y disolución del universo, arriba de Śiva un arco con otras flamas que simboliza los innumerables universos anteriores destruidos en el vaivén del pulso cósmico de la danza de Śiva. Toda la materia del universo se ordena según el ritmo omnipresente de los pasos acompañados de Śiva. En un poema de un devoto de Śiva se venera el poder omnipresente del dios en relación con la danza de la materia y la consciencia en todas partes: “Nuestro Señor es el bailarín, que, como el calor que late en la hoguera, difunde su poder sobre la mente y la materia, y los hace danzar en su giro”. Véase Ananda K. Coomaraswamy, *La Danza de Śiva*, Madrid, Siruela, 1996, pp. 77-98.

<sup>52</sup> Ritwik Sanyal, *Philosophy of Music*, Bombay & Nueva Delhi, Somaiya Publications PVT. LTD., 1987, pp. 76-77.

en el texto sánscrito, los musicólogos los utilizan por su valor heurístico para explicar estos dos aspectos metafísicos de *Nāda-Brahman*. La primera categoría es el aspecto trascendental, ya que está más allá de las propiedades del mundo físico, como la materia y la forma. Dado que *Nāda-Brahman* es un sonido no percutido, es decir un sonido incausado, entonces la razón de su ser no está en otro, sino en sí mismo. Luego es un ser necesario. Además, si es un ser necesario, entonces no tiene un principio temporal, ya que existe desde siempre. De lo cual se sigue que es eterno, inengendrado, imperecedero e ilimitado.

La segunda categoría es el aspecto inmanente, *Nāda-Brahman* está unido de un modo inseparable al universo. El sonido de lo absoluto se manifiesta a sí mismo en la forma del universo y está presente en toda la realidad, pero al mismo tiempo es trascendente al mundo, porque sus propiedades están más allá de la realidad vibratoria a nivel físico. *Nāda-Brahman* es la consciencia que se conoce a sí misma mediante el mundo creado. Así el mundo es una creación constituida por vibraciones con una estructura dinámica que se conoce a sí misma en términos de tiempo, espacio, orden, ritmo y proporción.

Hay una cuestión metafísica y cosmológica ineludible: ¿por qué *Nāda-Brahman* se manifestó como el mundo? El musicólogo y músico indio, Ritwik Sanyal, examinó esta pregunta y concluyó que es un cuestionamiento que puede o no ser respondido según el alcance de la mente humana.<sup>53</sup> Por un lado, Ritwik consideró probablemente que la pregunta no puede responderse, porque el origen del mundo es un conocimiento que está más allá de la cognición humana. Pero, por el otro, Ritwik finalmente pensó que la hipótesis del deseo de automanifestación como causa primera de la creación del universo constituye una respuesta válida a la pregunta. Por su parte, Shringy infirió que la respuesta probablemente

---

<sup>53</sup> *Idem.*

se encuentra en el tercer verso, aunque Śārṅgadeva al parecer no está muy preocupado por responder esta cuestión metafísica, sino por el origen del sonido en la lengua hablada y, por tanto, también en el canto y la música. Pienso que la solución a la pregunta de Ritwik es consistente, ya que está justificada por el mismo Śārṅgadeva (SR 1.3.3) en el siguiente verso, como también concluyó Shringy, cuando afirma que el deseo de autoexpresión es la causa de la manifestación gradual del sonido desde lo absoluto al mundo físico. La identidad entre lo Uno (*Nāda-Brahman*) y la esencia humana (*ātman*) propone una simetría entre el deseo de hablar y cantar en el ser humano y el deseo de crear contenido en la unidad trascendente.

Para Śārṅgadeva, el principio *Nāda-Brahman* no sólo es el Dios inmanifiesto, trascendente, inmanente e impersonal, sino también al mismo tiempo tiene una representación religiosa de adoración personal con la forma de la *trimurti* hinduista: Brahmā, Viṣṇu y Śiva. En el mismo orden, cada uno de ellos representa tres procesos cosmológicos que rigen las fases generales de la formación del universo en cada ciclo: Brahmā, la creación del universo, Viṣṇu, la conservación de la estructura del cosmos y finalmente Śiva, el proceso de la destrucción, disolución y absorción de toda la energía vibratoria de la creación en el silencio primordial.

El ser humano, que vive en esta concepción musical de un universo cíclico que se desarrolla con ritmo, orden y proporción, tiene el propósito vital de realizar la liberación de su esencia inmanente (*ātman*). En términos generales, la liberación (*mokṣa*) en el hinduismo se alcanza mediante la práctica del ascetismo, la renuncia, la devoción y la vida pura, pero Śārṅgadeva propone un nuevo camino: la práctica musical. A partir de la meditación y la práctica musical, el ser humano puede realizar la liberación de su esencia trascendente del ciclo de reencarnaciones cuando logra escuchar el sonido primordial dentro de sí mismo y

descubre que sólo existe *Nāda-Brahman*, que la dualidad es una realidad aparente fundamentada en el único principio (*advitīyam*), y el sonido divino es la única felicidad (*ananda*) y consciencia (*caitanya*) de todos los seres. De esta manera, el ser humano entendido como un microcosmos es un modo que tiene el macrocosmos de conocerse a sí mismo, porque todas las dimensiones vibratorias de la realidad están contenidas dentro de sí mismo.

(ii) देहे ध्वनेराविर्भावः

आत्मा विवक्षमाणो ऽयं मनः प्रेरयते, मनः।

देहस्यं वहिनमाहन्ति स प्रेरयति मरुतम् ॥ ३ ॥

ब्रह्मग्रन्थिस्थितः सो ऽथ क्रमादूर्ध्वपथे चरन् ।

नाभिहृत्कण्ठमूर्धास्येष्वाविर्भावयति ध्वनिम् ॥ ४ ॥

(ii) *El origen del sonido en el cuerpo humano*

3. El espíritu inmanente, con el deseo de decir, impulsa a la mente; la mente percute tirando del cuerpo y éste a su vez empuja el aire. 4. Después el aire, que se ha mantenido en unión con el centro del cuerpo,<sup>54</sup> moviéndose continuamente sin dilación, se produce pasando el sonido por el centro del corazón, la garganta, el paladar y la boca.

En este pasaje, Śārṅgadeva diferencia entre el sonido metafísico (*nāda*) y el sonido manifiesto o físico (*dhvani*)<sup>55</sup> para establecer una distinción causal entre ambos grados y aspectos de la realidad. La secuencia causal de la manifestación del sonido en el mundo físico

<sup>54</sup> *Brahmagranthi* se refiere al centro del cuerpo, como se mostrará en el diagrama sobre las correspondencias musicales en el cuerpo humano. El vocablo podría significar la juntura, articulación o unión entre *Brahman* (lo uno, lo absoluto, el ser trascendental) con el cuerpo humano *granthi* (nudo, lazo, juntura, vínculo).

<sup>55</sup> El vocablo *dhvana-* [√*dhvan*<sup>2</sup>+a<sup>(ap)</sup>] m. sonido; tono; reverberación; grito; eco; ruido; zumbido, tintineo; melodía (todo tipo de sonidos y ruidos desde una melodía hasta un alboroto). v.t. *dhvani-* [√*dhvan*-i U Uṇ 4.141] m. **a.** = *dhvana-* AV+. **b.** RET Significado sugerido, resonancia (semántica), alusión, connotación. **c.** RET *dhvani*, poesía sugestiva (considerada la mejor clase de poesía, la poesía más sugestiva es donde predomina el significado implícito). [...]. ~**ātma***ka-* *adj.* sonoro. Óscar Pujol, *op. cit.*, col. 1, p. 450.

desde el principio metafísico: la causa primera de la creación se activa por el mismo deseo de autoexpresión de la esencia inmanente (*ātman*) del ser humano, que es idéntica al principio absoluto.

Un punto a destacar en la teoría de Śārngadeva consiste en el paso gradual de lo metafísico a lo físico, porque en este marco conceptual no hay dualidades como mente y cuerpo, materia y espíritu, luz y oscuridad. No hay una diferencia substancial, sino gradual. Así, pues, la transición causal de una esencia vibratoria inmanente se desarrolla progresivamente a un cuerpo que está también constituido fundamentalmente por sonidos y resonancias, pero en un grado menos sutil que en su origen. Dicho con otras palabras, hay un proceso ordenado de gradación vibratoria desde el sonido trascendental hasta su percepción por el oído humano en el mundo sensorial. Un segundo momento ocurre cuando el deseo impulsa a la mente para mover el cuerpo y la respiración, el aire que permitirá el paso del sonido a través del corazón y los pulmones hasta llegar a todo el aparato fonador.

(iii) पञ्चविधो नादः

नादोऽतिसूक्ष्मः सूक्ष्मश्च पुष्टोऽपुष्टोश्च कृत्रिमः ।

इति पञ्चाभिधो धत्ते पञ्चस्थानस्थितः क्रमात् ॥५॥

(iii) *Las cinco cualidades del sonido*

5. El sonido, establecido en cinco intensidades,<sup>56</sup> se constituye en orden sucesivo según estos cinco nombres: muy sutil, sutil, fuerte, no muy fuerte y artificial.

---

<sup>56</sup> Sthāna- [sthā+ana <sup>(lyut)</sup>] def. 1. n. **a.** lugar, sitio, localidad; casa, residencia; RV+; localización PUP 3.12; ámbito, esfera; provincia, región, mundo Nir+. **b.** hecho de estar alzado, AV+. **c.** lugar o momento adecuado, ocasión, momento PVB+. **d.** estado, condición Up+. MÚS. tono, Śrs+; FON. punto de articulación. **f.** (*loc, ifc*) hecho de estar a, morada, residencia. **g.** cargo, dignidad, posición, rango, MaiUp+. **h.** continuación, hecho de perdurar. **i.** (*gen*) recipiente de. **j.** fortaleza PT. **k.** caso, ocurrencia. **l.** almacén. **m.** (*gen, ifc*) objeto de. **n.** POLÍT. pilar (de un reino; hay cuatro: el ejército, tesoro, la capital y el territorio mn 7.56). **o.** MED. sección. **p.** ASTR. casa astral. **q.** RELIG. lugar de peregrinaje, lugar sagrado, **r.** postura (corporal). [...]. Òscar Pujol, *op. cit.*, 2006,

Después de exponer el origen del sonido, Śārṅgadeva procede a realizar una taxonomía de las cinco cualidades propias del sonido en relación con la altura, la intensidad y el timbre. Los sonidos son naturales en el cuerpo a excepción de la boca, que es artificial, porque en esta ubicación el sonido se modula. Hay una diferencia teórica entre Mataṅga y Śārṅgadeva en la ubicación de la cualidad, que ellos llaman sutil y muy sutil. El primero localiza el sonido sutil en el ombligo o estómago y el muy sutil en el corazón, mientras que nuestro autor propone una inversión de este orden. Al parecer esta divergencia se debe a una diferencia en la teoría tántrica del cuerpo, ya que Mataṅga propone el sonido más fino en el corazón, porque según su teoría el corazón, el centro del cuerpo, es el lugar donde reside el sonido primordial. Sin embargo, Śārṅgadeva no menciona ninguna controversia teórica respecto a esta clasificación y localización de los sonidos en el cuerpo y formuló un orden un poco distinto basado en un modelo progresivo del sonido pasando del sonido más sutil o agudo hasta el más grueso o grave, desde la parte inferior del cuerpo hasta la superior, porque consideró que este orden es el correcto debido al desarrollo gradual del sonido musical en el cuerpo humano.

#### *Modelo comparativo de las cinco cualidades del sonido*

<b>Ubicación en el cuerpo</b>	<b>Mataṅga</b>	<b>Śārṅgadeva</b>
1. ombligo ( <i>nābhi</i> )	1. sutil ( <i>sukṣama</i> )	1. muy sutil ( <i>atisukṣama</i> )
2. corazón ( <i>hṛd</i> )	2. muy sutil ( <i>atisukṣama</i> )	2. sutil ( <i>sukṣama</i> )
3. garganta ( <i>kaṅtha</i> )	3. manifiesto ( <i>avivyakta</i> )	3. fuerte ( <i>puṣṭa</i> )
4. paladar ( <i>mūrdhā</i> )	4. inmanifiesto ( <i>avyakta</i> )	4. no muy fuerte ( <i>apuṣṭa</i> )
5. boca ( <i>āśya</i> )	5. artificial ( <i>kṛtrima</i> )	5. artificial ( <i>kṛtrima</i> )

---

col. 1 & 2, pág. 1123. En un contexto musical, el vocablo *sthāna* se refiere a la intensidad del sonido, la localización de un tono o microtono en el diapasón o en el registro de la voz y se divide en cinco cualidades tal y como lo explica el verso.

(iv) नादशब्दस्य निरुक्तिः

नकारं प्राणनामानं दकारमनलं विदुः।

जातः प्राणाग्निसंयोगात्तेन नादोऽभिधीयते ॥ ६ ॥

(iv) *La explicación etimológica de la palabra nāda (sonido)*

6. Se ha sabido que la sílaba *na* es el aire y la sílaba *da* es el fuego; se denomina *nāda* a la unión producida por la energía vital y el fuego.

Apoiado en las ciencias auxiliares (*vedāṅga*) para la interpretación de los *Veda*, en particular de la etimología (*nirukta*) y el sistema tántrico, que identifica el mantra o una sílaba sagrada con una deidad en particular como Śiva o Ganeśa, Śārṅgadeva explica en este verso el origen etimológico de la palabra *nāda* mediante la conjunción de la sílaba “na”, relacionada con el aire (*prāṇa*), es decir la respiración, la vitalidad o la energía vital (*prāṇa*), y la sílaba “da”, cuya divinidad asociada es el fuego (Agni).

En la tradición védica, brahmánica y upaniṣádica, la concepción del aire constituyó un principio fundamental para la práctica ascética y el sustento de la vida, el cual estaba dividido en tres aires vitales: *prāṇa*, *apāna* y *vyāna*. El primero se refiere al proceso de respiración de un ser vivo y está asociado con Indra, dios guerrero del trueno y el rayo; el segundo, se relaciona con el aire contenido en el estómago y las entrañas; y el último consiste en el aire difundido en todo el cuerpo.

Posteriormente se añadieron otros dos aires vitales llamados *upāna*, referido al aire que está en la garganta, y *samāna*, el aire localizado en el ombligo y permite la digestión. Asimismo, en los *Brāhmaṇa* y las *Upaniṣad*, Agni es el fuego, uno de los elementos

diversificados (*tierra, agua, fuego, aire*) en el universo, por lo cual está relacionado con el fuego del hogar, el calor del cuerpo en la meditación y con las brasas de las llamas sacrificiales. Agni está asociado también con el agua por su aspecto purificador y luminoso en el ritual, ya que es el conocedor y purificador con el cual los sacerdotes corrigen y limpian los rituales con la liturgia y sílabas místicas.

En la tradición védica, la concepción simétrica del universo fue un fundamento religioso que desarrolló una cosmovisión con equivalencias y analogías entre los dioses, el sacrificio, los elementos naturales, los estados anímicos, los centros de energía (*cakra*) en el cuerpo y las palabras y sílabas sagradas que representan un aspecto divino de la realidad. Las ciencias auxiliares (*vedāṅga*) fueron la base de la explicación lingüística, etimológica y fonética de conceptos religiosos, que en ocasiones la etimología coincide con el significado simbólico y místico, pero en otros casos se trata de una mera casualidad y coincidencia homofónica y las palabras se dividen y son interpretadas de modo arbitrario e injustificado.

(v) गीतव्यवहारे त्रिधा नादः

व्यवहारे त्वसौ त्रेधा हृदि मन्द्रोऽभिधीयते ।

कण्ठे मध्यो मूर्ध्नि तारो द्विगुणश्चोत्तरोत्तरः ॥ ७ ॥

(v) *Tres aspectos del sonido en la práctica musical del canto*

7. Pero en la práctica, este sonido (*nāda*) es de tres tipos: se le llama sonido bajo (*mandra*) en el corazón, sonido medio (*madhya*) en la garganta y sonido alto (*tāra*) en la cabeza: estas cualidades aumentan doble y gradualmente.

En este pasaje, Śārngadeva nuevamente expone una clasificación del sonido (*nāda*) referida de manera específica a la práctica musical del canto y no tanto a su aspecto teórico como en

la taxonomía anteriormente expuesta. Shringy interpretó esto como una distinción entre la práctica musical del canto y la instrumental, y la primera clasificación que parece más teórica. Por mi parte, considero que Śārṅgadeva propuso otra clasificación que no excluye a la anterior para explicar los alcances de la tesitura de la voz humana y lugares donde se puede colocar la voz o el canto en términos generales.

Con base en lo anterior, analizamos que Śārṅgadeva presenta la ubicación general de los sonidos en el cuerpo humano según tres registros principales: el sonido más bajo o grave está localizado en el corazón, el sonido medio o central está colocado en la garganta y finalmente el sonido alto o agudo está situado en la cabeza. La concepción del cuerpo aparece aquí como una especie de diapasón que representa una síntesis de la estructura musical que hay en el universo, en otras palabras, el cuerpo humano es un microcosmos que refleja la estructura del macrocosmos.

Según Shringy, este verso se refiere a la progresión de los tonos en una razón de 1:2:4. En este sentido, la proporción matemática se incrementa el doble de manera ascendente, desde lo grave a lo agudo, en cada uno de los puntos generales propuestos por Śārṅgadeva: el corazón, la garganta y la cabeza. Sin embargo, en su comentario al SR, Kallinātha propuso una interpretación distinta fundamentada en la entonación de la tónica o nota base *śadja* y las seis siguientes notas en el registro bajo (*mandra*) como modelo.

Después la entonación del siguiente ciclo de notas requiere el doble en el registro medio (*madhya*), así como también el registro alto (*tāra*) requerirá del doble a partir del medio para alcanzarlo. Si bien es cierto que hay una razón doble en la entonación de las notas musicales, como en las octavas, en cada uno de los registros como proponen tanto Shringy

como Kallinātha,<sup>57</sup> así considero que Śārṅgadeva está proponiendo una clasificación general de la voz humana, porque sabía que los cantantes alcanzan diferentes tesituras y matices vocales como el bajo, el contralto, el tenor y la soprano, así, nuestro autor, planteó tres categorías generales para el registro vocal localizados en la voz del pecho o corazón, la voz ubicada en la garganta y finalmente la voz situada en la cabeza.

ख. श्रुतिः

(i) श्रुतिः, तत्सङ्घा च

तस्य द्वाविंशतिर्भेदाः श्रवणाच्छ्रुतयो मताः।

हृद्यूर्ध्वनाडीसंलग्ना नाड्यो द्वाविंशतिर्मताः ॥ ८ ॥

तिरश्च्यस्तासु तावत्यः श्रुतयो मारुताहते।

उच्चोच्चतरतायुक्ताः प्रभवन्त्युत्तरोत्तरम् ॥ ९ ॥

एवं कण्ठे तथा शीर्षे श्रुतिर्द्वाविंशतिर्मता।

*Kha. El microtono*<sup>58</sup>

(i) *El microtono y el número de intervalos*

8. Los microtonos, que están divididos en veintidós, se distinguen mediante la audición del sonido musical (*nāda*); estos veintidós microtonos están vinculados con los vasos, en los cuales hay dos arterias próximas al corazón. 9. Y en estos vasos dispuestos oblicuamente, los microtonos, vinculados sucesivamente desde los más agudos a los graves, prevalecen cada vez más alto cuando el viento los percute. 10. Así se piensa también que, desde la garganta hasta el cerebro, están los veintidós intervalos.

<sup>57</sup> Shringy, *op. cit.*, 1978, p. 114.

<sup>58</sup> La palabra śruti- [√śru-ti<sup>(ktin)</sup> A 3.3.94] def. f a. algo que es escuchado, sonido, ruido RV+; revelación, conocimiento revelado; liter. escritura sagrada, Escrituras, Veda B+(v. *veda-* para las escrituras reveladas o *śruti*); rumor, noticia; máxima, dicho, palabra, èp+ (esp. sagrada). b. \*hecho de escuchar, audición, ŚB+. c. oreja. e. erudición, cultura. f. MÚS. cuarto de tono. g. MĪM. Mención (uno de los *pramāṇa*) [...]. Cf. Òscar Pujol, *op. cit.*, 2006, col. 2, p. 968.

Después de mencionar los registros de la voz, Śārṅgadeva presenta una distinción entre el sonido musical, los veintidós microtonos (*śruti*) y sus relaciones con los vasos sanguíneos, mostrando evidentemente con esto su formación de médico y músico. Los veintidós microtonos se derivan del sonido musical (*nāda*), porque, para Śārṅgadeva, el microtono representa la unidad de medida tonal más pequeña. Si bien es cierto que en este pasaje el concepto *nāda* no se refiere de manera estricta a la consciencia del sonido universal, sino al sonido musical, como apunta Shringy, no está de más mencionar una concordancia entre un ámbito metafísico y otro musical, así observamos una simetría en la automanifestación de *Nāda-Brahman* en el mundo y el sonido musical en la derivación de los microtonos como la dualidad.

En la tradición upaniśádica, se dice que hay 72,000 canales de energía vital en el cuerpo humano,<sup>59</sup> cuyos principales canales para el aire son tres arterias llamadas *iḍā*, *piṅgalā* y *suṣumnā*.<sup>60</sup> Los microtonos están relacionados con las venas y las arterias (*nāḍī*). Śārṅgadeva explica que el sonido musical puede ser distinguido en veintidós microtonos y también sigue la tradición upaniśádica que vincula los veintidós microtonos con veintidós vasos en el corazón, la garganta y el cerebro. Estos canales o vasos están asociados a su vez con palabras, sílabas y sonidos sagrados, porque hay correspondencias analógicas en partes específicas en el cuerpo, en especial con el aparato fonador.

Śārṅgadeva no fue el único que continuó con esta teoría del cuerpo humano, también su coetáneo Śāradātanaya, musicólogo seguidor de la tradición *śaiva āgama* de Cachemira,

---

<sup>59</sup> En la concepción del ser humano upaniśádico, una de las funciones principales de los vasos sanguíneos o canales (*nāḍī*) consiste en transportar la energía vital (*prāṇa*). En la *Praśna Upaniṣad* (PU) se explica esto de la siguiente manera: "El alma (*ātman*) está en el corazón. En éste hay ciento una arterias (*nāḍī*). Cada una de ellas se subdivide en cien arterias [más pequeñas] A cada una de ellas pertenecen setenta y dos mil venas [más pequeñas]. En éstas se mueve el aire vital *vyāna*" (PU 3.6) (Pujol & Ilárraz, *op. cit.*, 2003, p. 122).

<sup>60</sup> John Grimes, *A Concise Dictionary of Indian Philosophy*, New York, State University of New York (SUNY), 1996, p. 198.

asoció los microtonos con veintidós vasos en la región del corazón (*susumnā*), pero, a diferencia de nuestro autor, añadió a estas correlaciones los cinco puntos de articulación de las palabras (gutural, retroflejo, palatal, dental, labial), las siete notas naturales y otros elementos constitutivos del cuerpo como la sangre. Debido a estos elementos tántricos de la concepción del cuerpo humano y la influencia de las filosofías cachemiras, sabemos que los musicólogos indios tomaron la teoría de la fisiología de textos *tantrāgamas*, como el *Aumāpatam*, y los *Āgamas śaivas* cachemiros para unificarla con la teoría musical en relación al origen del sonido (*nāda*) en el cuerpo humano. La unificación de diversas áreas del conocimiento humano en una teoría del universo fue una tendencia común en los musicólogos como Mataṅga, Śāradātanaya y Śārṅgadeva.

En su obra *Bhāvaprakāśanam*, Śāradātanaya expuso las correspondencias que coinciden, con las de Śārṅgadeva, paralelamente respecto al número de microtonos y también del número de los vasos y arterias, aunque añadió otros conjuntos como veremos más adelante. La estructura lógica de este pensamiento se construye con el razonamiento analógico, este tipo de razonamiento parte de proposiciones o premisas que establecen similitudes entre diversos campos o conjuntos y sus elementos, su tipo de procedimiento no es deductivo, sino inductivo a partir de propiedades paralelas entre uno o varios elementos o conjuntos distintos, en este caso las notas musicales y el cuerpo humano. Si la manifestación del sonido tiene distintos tonos en un instrumento musical, entonces también el cuerpo humano tiene estos tonos, porque en este nace también el sonido. Por tanto, los tonos están presentes en la creación. De esta manera, la analogía entre diversos conjuntos se establece para construir un sistema complejo del mundo fundamentado en correspondencias, equivalencias y simetrías.

En el siguiente esquema se presentan las relaciones simétricas de distintos conjuntos de manera horizontal, las notas musicales presuponen los intervalos más pequeños, es decir los microtonos, que a su vez corresponden con las articulaciones del aparato fonador, los vasos, arterias, venas, fluidos y partes del cuerpo, como el corazón y la garganta. Con base en la teoría fisiológica del cuerpo humano del *tantra* y la *kuṇḍalinī yoga*, Śārngadeva relaciona el número de microtonos, vasos, vasos auxiliares, fluidos y centros energéticos para construir un sistema simétrico que establece una transitividad en las correlaciones entre sus propios elementos:

**Modelo de correspondencias musicales con el cuerpo humano** <sup>61</sup>

<i>Notas</i>	<i>Notas (svara)</i>	<i>Micro-Tonos (śrutī)</i>	<i>Articulación (parvan)</i>	<i>Vasos (nāḍī)</i>	<i>Fluidos y/o sólidos (dhātu/śarīra)</i>	<i>Vasos auxiliares (dhāmanī)</i>	<i>Ubicación en el cuerpo</i> <sup>62</sup>
Do	Sa	4	Gutural	4	Semen	4	Centro del cuerpo <sup>63</sup>
Re	Ri	3	Base palatal	3	Médula	3	Ombbligo
Mi	Ga	2	Labial	2	Hueso	2	Corazón
Fa	Ma	4	Retroflejo	4	Grasa	4	Garganta
Sol	Pa	4	Dental	4	Carne	4	Base palatal
La	Da	3	Gutural y Palatal	3	Sangre	3	Cerebro
Si	Ni	2	Gutural y Labial	2	Piel	2	Cavidad coronaria <sup>64</sup>

<sup>61</sup> La información resumida en este diagrama de correspondencias entre las notas musicales y el cuerpo humano se formó de otros dos esquemas extraídos del *Bhāvaprakāśanam* de Śāradātanaya (Shringy, *op. cit.*, 1978, pp.116-117).

<sup>62</sup> Śārngadeva sigue la fisiología del yoga donde el cuerpo humano cuenta con diez *cakra* o centros de energía vibratoria según el siguiente orden: *ādhara-cakra* ubicado entre el ano y los genitales, *svādhiṣṭhāna-cakra*, localizado en la raíz de los genitales, *maṇipūraka-cakra*, ubicado alrededor del ombligo, *anāhata-cakra*, situado en el corazón, *viśuddhi-cakra*, entre la garganta y la laringe, *lalanā-cakra*, posicionado detrás del cuello, *ājñā-cakra*, ubicado en el entrecejo, *manaś-cakra*, localizado en el centro de la mente, *soma-cakra*, situado arriba de la mente, este centro se refiere a la consciencia y subconsciencia, el último *sahasrapatra-cakra* también llamado *sahasrāra-cakra* está situado en la apertura cerebral (*brahma-randhra*) o cavidad coronaria. La meditación en estos centros vibratorios es fundamental para el cultivo de la música (cf. SR 1. 2. 120-145).

<sup>63</sup> La palabra *brahmagranthi* se refiere literalmente a la articulación entre el cuerpo con Brahma, el principio trascendente e inmanente, lo absoluto y unidad de la realidad múltiple. El centro del cuerpo (*brahmagranthi*) se localiza dos dedos arriba del primer centro energético *mūlādhāra-cakra* (también *ādhara-cakra*) y dos dedos debajo de los genitales. Según Śārngadeva, este es el centro de donde surge la vida en el cuerpo. (cf. SR 1. 2. 145-148).

<sup>64</sup> La palabra *sahasrāra* significa literalmente "mil" o "un millar", esta cantidad constituye una manera simbólica para referirse a la infinitud y lo ilimitado. En el yoga, el *sahasrāra* es el último *cakra* o punto energético, como

Ahora bien, los tonos y microtonos son vibraciones diferentes que surgieron del sonido manifiesto (*āhata-nāda*) de la esencia inmanente (*ātman*) en el ser humano, que se identifica al principio único, y se vuelven audibles cuando pasan por el corazón y los vasos hasta llegar al aparato fonador donde se vuelven perceptibles para el oído humano. El calor (*agni*) y la energía vital (*prāṇa*) constituyen aspectos dinámicos que permiten el funcionamiento y la conservación del cuerpo humano, así como también la manifestación de las diversas vibraciones en el mismo.

Los musicólogos debatieron respecto al modelo teórico de la escala musical. Una de las referencias tempranas del término *śruti* la encontramos en un aforismo de Pāṇini: "el sonido individual está en la percepción desde la distancia" (1.2.33).<sup>65</sup> Con base en este aforismo paniniano, Shringy afirmó que la palabra *ekaśruti* tiene una conexión con un sonido o tono.<sup>66</sup> En relación con lo anterior, considero que el lema *ekaśruti* se refiere a un sonido individual, probablemente la unidad más pequeña, capaz de ser percibido por el oído humano, que comenzaba a utilizarse propiamente en un contexto musical, ya que la composición de la palabra se refiere básicamente a un único sonido en específico.

Sin embargo, Patañjali definió posteriormente la palabra *ekaśruti* como el sonido indistinguible en la tríada tonal (*trīsvārya*) en la percepción, que se refiere a los tres registros védicos *udātta*, *anudātta* y *svarita*. Podemos inferir que el sonido (*ekaśruti*) está fuera de la percepción del triple registro vocal en la música védica, en este sentido difiere del uso en un

---

se mencionó anteriormente, este centro vibratorio es una cavidad que se encuentra en la parte superior de la cabeza y se asemeja a un loto invertido que conecta al ser humano con la unidad del ser.

<sup>65</sup> "Ekaśruti dūrāt sambhuddhau" (cit. por Shringy, *op. cit.*, 1978, p.118). El concepto "ekaśruti" significa "escuchar un solo sonido", "un tono neutral sin acento", "monotonía de un solo sonido" o "una enunciación singular"; "dūra" se refiere literalmente a "larga distancia", "distante", "mucho", "en un alto grado", "sobrepasado" o "exceso"; y "sambhuddhi" significa "conocimiento perfecto", "percepción", "llamar a una persona a larga distancia" o "hacerse oír a uno mismo".

<sup>66</sup> *Idem.*

contexto paniniano, pero ambas palabras se utilizan en un contexto musical. El *Nāṭyaśāstra* es la fuente más antigua conservada que presenta la distinción entre un microtono (*śruti*) y una nota natural (*svara*). Bharata propuso esta diferenciación mediante la exposición de la escala microtonal y las notas naturales en las escalas (*grāma*) de *Sa*, *Ma* y *Ga* (NT 28.21).

Asimismo, Abhinavagupta, filósofo y esteta cachemiro, inquirió acerca de la distinción formal entre un microtono y una nota natural. Abhinavagupta definió el tono de la siguiente manera: “Nosotros decimos que el tono, que se genera por la resonancia ascendente en la posición del microtono, tiene un sonido dulce y agradable”.<sup>67</sup> De acuerdo con Shringy,<sup>68</sup> Abhinavagupta fue el primer musicólogo que distinguió de manera conceptual y perceptual entre un microtono y una nota natural, entendiendo por la primera la unidad interválica más pequeña en una octava y, por la segunda, una derivación que surge a partir de los microtonos, pero –como se acaba de referir–, Bharata utilizó mucho tiempo antes esta diferenciación entre ambos tipos de notas musicales en el *Nāṭyaśāstra*.<sup>69</sup> Como veremos, Śārṅgadeva también realizará más adelante la misma distinción entre un microtono y una nota natural en los siguientes pasajes (SR 1. 3. 24-25) posiblemente por una influencia de Abhinavagupta.

La controversia acerca de la definición del microtono y la cantidad de microtonos que hay en una octava constituyó un tema central en la teoría de la música. Kallinātha afirmó que el microtono (*śruti*) es un sonido audible libre de resonancia, es decir que consiste en un sonido carente de color tonal. Podemos deducir que esta definición ciertamente se deriva de la distinción entre microtono y nota natural, porque presupone la unidad interválica audible

---

<sup>67</sup> “Vayam tu śrutisthāna abhigātaprabhava śabdaprabhavitaḥ anuraṇanālm snigdha madhuraḥ śabda eva svara itī vakṣyāmaḥ” (cf. Abh. Bh. en N.S. G.O. S. IV, p.11) (Shringy, *op. cit.*, 1978, p.118).

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Bharata utilizó la misma terminología de microtono (*śruti*) y nota natural (*svara*) entre otros conceptos fundamentales de su teoría musical (NT 28.25-28). Si bien es cierto que Bharata no define los conceptos aquí mencionados, la teoría de las escalas presupone tal distinción tanto conceptual como perceptual del microtono y una nota natural.

más pequeña en una escala de octava (*saptasvara*). La carencia de color natural se refiere a que los microtonos no tienen una unidad divisible más pequeña en esta teoría, por lo cual no tienen otra resonancia aparte de sí mismos, mientras las notas naturales sí tendrían una mejor resonancia en relación a otras notas, porque son notas derivadas de los microtonos y las proporciones. En otras palabras, en este sistema musical los microtonos próximos entre sí se consideran notas musicales que no construyen acordes agradables al oído, mientras que las notas naturales por sí mismas y sus acordes con otras razones permiten construir acordes agradables, los cuales demuestran un conocimiento acerca de la formación acordes disonantes o consonantes a un nivel microtonal.

Por un lado, Viśvāvasu sostuvo que el microtono consistía finalmente en notas alteradas y no alteradas, refiriéndose con esta distinción a la misma diferencia entre los microtonos, entendidos como notas alteradas, y las notas naturales, como notas no alteradas. La definición de Viśvāvasu presupone un conocimiento de la teoría musical, pero constituye una definición imprecisa, porque no reconoce, dentro de su propio sistema teórico, su propiedad distintiva o diferencia específica de ser el intervalo o la distancia más pequeña entre dos notas en relación con los intervalos de semitonos o tonos, es decir los grados o intervalos musicales que hay entre las notas naturales. Por otro lado, en su comentario al SR, Śimhabhūpāla menciona la postura de Mataṅga respecto al concepto de *śruti*, éste último lo deriva del lexema “śru”, que significa “oír”, “escuchar”, “aprender”, “dar oído a alguien”, y lo define como un sonido audible, queriendo expresar con esto un único sonido, el más pequeño en la escala de octava. Esta definición de tipo descriptivo fue comúnmente utilizada, pero no considera las propiedades específicas del concepto en cuestión y, al compararlas con otras definiciones, no es distinta a las demás.

Las definiciones de Mataṅga, Abhinavagupta y Śārṅgadeva se fundamentan en la construcción de la escala microtonal. La composición de este concepto supone que el microtono consiste en el menor grado musical posible de la escala de veintidós intervalos en una octava. Sin embargo, no todas las investigaciones teóricas respecto a la construcción de la escala concluían que los grados de la escala son veintidós microtonos. En relación a esta problemática teórica, Kolhata mencionó lo siguiente: “algunos sostienen que hay veintidós microtonos, mientras que otros consideran que son sesenta y ocho, pero otros piensan que son infinitos”.<sup>70</sup> La tesis que sostiene sesenta y ocho microtonos se refiere a los microtonos contenidos en tres octavas, esta postura presupone también una división de la octava en veintidós microtonos, porque se consideran los tres registros vocales generales (*mandra*, *madhya*, *tāra*)<sup>71</sup> diferenciados en teoría por tres octavas. En relación con esta postura teórica, Śimhabhūpāla consideró que la división interválica de sesenta y ocho microtonos no constituía una distinción categórica, es decir no representaba realmente una propiedad específica de la estructura de la escala microtonal, probablemente porque tal cantidad superaba por mucho el canon natyaśāstrico de la segmentación de la escala en veintidós microtonos. No está de más mencionar, que depende del registro y entrenamiento de una voz las notas que se puede alcanzar en función de su propia altura, intensidad, timbre y duración. La suma de tres octavas es sesenta y seis, los dos microtonos faltantes pertenecen al registro inmediatamente anterior, como se verá también posteriormente en la explicación de Śārṅgadeva de la escala microtonal.

---

<sup>70</sup> Shringy, *op. cit.*, 1978, p.120.

<sup>71</sup> La clasificación general de la tesitura de la voz se conservó tradicionalmente en tres registros principales, por su ubicación en el pecho, la garganta y la boca. Recordemos que la tesitura de la voz también se teorizó en el periodo védico en tres acentos tonales y/o registros: bajo (*anudāṭṭa*), media (*udāṭṭa*) y alta (*svarita*).

En cuanto a la tesis que sostiene la infinitud de microtonos, esta proposición se fundamenta en un argumento de orden aritmético, a diferencia de definición basada en un cualitativo por ser el sonido más pequeño audible al oído humano. En su estructura formal simple, el razonamiento podría construirse del siguiente modo: Si las proporciones musicales son susceptibles de dividirse en fracciones cada vez más reducidas de manera indefinida, entonces los intervalos pueden seccionarse innumerables veces. Por tanto, las proporciones musicales son infinitas. A pesar de la validez de este argumento en un contexto matemático, la infinitud de microtonos no constituye evidentemente ningún aspecto práctico para la ejecución de la música, ni tampoco para la teorización de la misma y la configuración de consonancias y disonancias. Debido a esto la tesis de los veintidós microtonos fue la tesis dominante en el debate musicológico sobre las demás investigaciones teóricas acerca de la construcción de la escala.

(ii) चतुः सारणा

व्यक्तये कुर्महे तासां वीणाद्वन्द्वे निदर्शनम् ॥ १० ॥

द्वे वीणे सदृशौ कार्यं यथा नादः समो भवेत् ।

तयोर्द्वाविंशतिस्तन्त्र्यः प्रत्येकं, तासु चादिमा ॥ ११ ॥

कार्या मन्द्रतमध्वाना द्वितीयोश्च ध्वनिर्मनाक् ।

स्यान्निरन्तरता श्रुत्योर्मध्ये ध्वन्यन्तराश्रुतेः ॥ १२ ॥

अधराधरतीव्रास्तज्जो नादः श्रुतिर्मतः ।

वीणाद्वये स्वराः स्थाप्यास्तत्र षड्श्रुतुः श्रुतिः ॥ १३ ॥

स्थाप्यस्तन्त्र्यां तुरीयायामृषभस्त्रश्रुतिस्ततः ।

पञ्चमोतस्तृतीयायां, गान्धारो द्विश्रुतिस्ततः ॥ १४ ॥

अण्टमीतो द्वितीयायां, मध्यमोऽथ चतुःश्रुतिः ।

दशमीतश्चतुर्थ्यां स्यात्पञ्चमोऽथ चतुःश्रुतिः ॥ १५ ॥

चतुर्दशीतस्तुर्यायां, धैवतस्त्रिश्रुतिस्ततः ।  
 अष्टादशस्तृतीयायां, निषादो द्विश्रुतिस्ततः ॥ १६ ॥  
 एकविंश्या द्वितीयायां, वीणैका ऽत्र ध्रुवा भवेत् ।  
 चलवीणा द्वितीया तु तस्यां तन्त्रीस्तु सारयेत् ॥ १७ ॥  
 स्वोपान्त्यतन्त्रीमानेयास्तस्यां सप्त स्वरा बुधैः ।  
 ध्रुववीणास्वरेभ्यो ऽस्यां चलायां ते स्वरास्तदा ॥ १८ ॥  
 एकश्रुत्यपकृष्टाः स्युरेवमन्या ऽपि सारणा ।  
 श्रुतिद्वयलयादस्यां चलवीणागतौ गनी ॥ १९ ॥  
 ध्रुववीणोपगतयो रिघयोर्विशतः क्रमात् ।  
 तृतीयस्यां सारणायां विशतः सपयो रिधौ ॥ २० ॥  
 निगमेषु चतुर्थ्यां तु विशन्ति समपाः क्रमात् ।  
 श्रुतिद्वाविंशतावेवं सारणानां चतुष्टयात् ॥ २१ ॥  
 ध्रुवाश्रुतिषु लीनायामियत्ता ज्ञायते स्फुटम् ।  
 अतः परं तु रक्तिघ्नं न कार्यमपकर्षणम् ॥ २२ ॥

(ii) *Las cuatro formas de producir una nota*

Para exponer lo anterior, haremos la demostración en un par de *viṇas*, 11. dos *viṇas* iguales, con veintidós cuerdas cada una, tanto la técnica como la afinación deberían ser similares, empezando en la primera [cuerda], 12. el sonido<sup>72</sup> debería afinarse con el tono más bajo [grave] en ambas [*viṇas*] e inmediatamente después [afinar] la siguiente cuerda. Entre estos dos microtonos debería haber un intervalo de un silencio. 13. El sonido musical<sup>73</sup> se ha considerado según la escala microtonal desde el microtono más bajo [grave] hasta el más alto [agudo]. En las dos *viṇas*, los tonos se determinan así: la nota *ṣadja* está compuesta de cuatro microtonos, 14. después la nota *ṛṣabha*, compuesta de tres microtonos [arriba], está en la

<sup>72</sup> Como se mencionó anteriormente, el concepto *dhvani* significa básicamente “sonido”, “eco”, “ruido”, “voz”, “tono”, “afinar”, “palabra”, “estilo poético”, “trueno” o “sonido de tambor”. En este pasaje, Śārngadeva utiliza el término de un modo específico para referirse al proceso musical de la organización del sonido en una escala musical de veintidós intervalos, siendo el microtono el intervalo más pequeño en este sistema musical.

<sup>73</sup> En este verso, evidentemente el vocablo *nāda* no tiene aquí un sentido metafísico como al comienzo de esta sección, sino ahora se utiliza específicamente con un sentido musical.

cuarta cuerda, empezando desde la quinta [cuerda]; luego la nota *gāndhāra* está dos microtonos [arriba] 15. desde la octava [cuerda]; después la nota *madhyama*, que está cuatro microtonos [arriba], estaría en la cuarta cuerda desde la décima; en seguida la nota *pañcama* está compuesta de cuatro microtonos [arriba] desde la cuerda decimocuarta hasta la cuarta cuerda. 16. A continuación la nota *dhaivata*, compuesta de tres microtonos [arriba], está desde la cuerda decimoctava hasta la tercera; en seguida la nota *niṣāda*, compuesta de dos microtonos [arriba], 17. está desde la cuerda vigesimoprimera a la vigesimosegunda. Aquí la primera *viṇa* debería estar fija,<sup>74</sup> pero la segunda *viṇa* alterada.<sup>75</sup> Sin embargo, en ésta deberían pulsarse las cuerdas. 18. Los músicos deberán reconocer las siete notas naturales a partir de las notas de la *viṇa* fija en su cuerda más baja, luego estas notas naturales en la *viṇa* alterada 19. deberían estar un microtono disminuido.<sup>76</sup> De esta manera la otra producción de un sonido es según la consonancia<sup>77</sup> de los dos microtonos *ga* y *ni* en el rasgueo de la *viṇa* alterada. 20. Las notas *ri* y *dha* cambian desde su grado tonal a las próximas [notas] de la *viṇa* fija y, el tercer movimiento de la producción del sonido, las notas *ri* y *dha* cambiaron a *sa* y *pa*. 21. pero las notas musicales *sa*, *ma* y *pa* cambian gradualmente en *ni*, *ga* y *ma*. De este modo desde el cuarto movimiento de las producciones del sonido están los veintidós microtonos 22. unidos a los microtonos fijos [de la *viṇa* fija]. Por tanto, se conoce la exposición anterior, pero la disminución de los tonos no causará una impresión de belleza.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> El término *dhruva* significa “fijo”, “constante”, “inmóvil” o “permanente”. En este contexto, la palabra se refiere a las cuerdas con notas fijas en la *viṇa* fija.

<sup>75</sup> El vocablo *cala* significa “movible”, “temblar”, “agitar”, “inestable” o “fluctuante”. Sin embargo, lo traduzco como “alterado”, porque el concepto es equivalente a la terminología musical occidental europea con la nota alterada, ya sea mediante un signo de sostenido o bemol, en relación a la afinación de la *viṇa* un microtono debajo de las notas naturales (*svara*).

<sup>76</sup> En la *viṇa* fija, el músico reconoce las notas naturales empezando en la tónica o nota fundamental, que es el primer microtono en un movimiento ascendente. Por un lado, la secuencia de las notas naturales en correspondencia con las cuerdas de la *viṇa* fija es la siguiente: 4, 7, 9, 13, 17, 20 y 22. Y por el otro, la secuencia de las notas naturales alteradas tendrán un intervalo microtonal disminuido de la siguiente manera: 3, 6, 8, 12, 16, 19 y 21.

<sup>77</sup> La palabra *laya* tiene el significado básico de “unir”, “pegar”, “juntar” o “conjunción”. Y en un contexto musical, *laya* significa “tiempo” o “pulso”, que puede ser de tres tipos en términos generales: rápido, moderado y lento; también significa la combinación del canto, la danza y la música instrumental. Sin embargo, en este verso el vocablo se refiere a la combinación de dos notas musicales (*ga* y *ni*), por lo cual la lectura de este pasaje requiere de un término especializado preciso como consonancia, acorde o armónico.

<sup>78</sup> El compuesto *rakti-ghnam* significa literalmente “golpear con agrado” y se refiere al contacto o la impresión sensorial que generan los sonidos en el oído. Por esta razón puede entenderse como belleza, aunque en este caso consiste en una impresión antiestética por el descenso microtonal en esta demostración de la ubicación y cantidad de microtonos en una octava.

En este verso (*śloka*), Śārṅgadeva inicia la demostración (*nidarśana*) de la formación de la escala microtonal y la derivación de la escala heptatónica (*saptasvara*). La demostración es similar a la exposición moderna de las escalas partiendo de una nota fundamental o tónica microtonal –en este caso la nota *sa*– para demostrar de manera sistemática cada uno de los microtonos (*śruti*) y la derivación de las notas naturales (*saptasvara*) a lo largo del diapason. Así sumando primero cuatro microtonos, en la cuarta cuerda, se afina teóricamente la tónica natural en la nota *sa*,<sup>79</sup> para después continuar el ascenso microtonal según la siguiente estructura: *sa* (4), *ri* (3), *ga* (2), *ma* (4), *pa* (4), *dha* (3) y *ni* (2). La afirmación acerca del silencio entre los microtonos (SR 1.3.12) constituye un punto fundamental en este sistema musical, porque ésta es la proposición que muestra la posición teórica de Śārṅgadeva en relación con el debate acerca de la cantidad de microtonos, como se mencionó anteriormente. La división ‘correcta’<sup>80</sup> de la octava constituyó un tema central de la investigación en la musicología india, Śārṅgadeva expone la construcción de la escala microtonal mediante las dos *viṇa* para invalidar los demás paradigmas musicales acerca de la formación de la escala y demostrar la validez de su propia teoría.

---

<sup>79</sup> La explicación de Śārṅgadeva supone el conteo de dos microtonos de la nota anterior, ya que la escala se forma con las siete notas naturales dejando implícita la octava.

<sup>80</sup> Los estudios musicológicos confirman el hecho indudable que hay diversos tipos de músicas en el mundo. Así toda tradición musical tiene un criterio estético para clasificar los sonidos que se consideran musicales de aquellos que no lo son. Por tanto, el sonido musical o no musical depende de los valores culturales de una sociedad determinada. Considérese, a modo de ejemplo, la división canónica, según Aristóxeno de Tarento, de la octava en veinticuatro microtonos en *Harmonica*, o bien la división en veintisiete microtonos propuesta por Abū Nasr al-Fārābī en su *Kitāb al-musiqā al-kabīr* (*Gran libro de la música*). La existencia de otros sistemas musicales con sus propias estructuras rítmicas y melódicas apoya la tesis anunciada, que la valorización de los sonidos musicales de aquellos que no se consideran musicales, como el gorjeo de un pájaro, depende de la visión cultural de las relaciones entre la música, el ser humano, el mundo y la divinidad.

*Modelo teórico de la escala microtonal y heptatónica* <sup>81</sup>

<b>Viña (fija)</b>	<b>Microtonos (śrutī)</b>	<b>Notas naturales (svara)</b>	<b>Notas alteradas (vikṛtasvara)</b>
Cuerda 1	1	-	N3
Cuerda 2	2	-	N4
Cuerda 3	3	-	S1
Cuerda 4	4	Sa ( <i>Ṣadja</i> )	S2
Cuerda 5	5	-	R1
Cuerda 6	6	-	R2
Cuerda 7	7	Ri ( <i>Rṣabha</i> )	R3
Cuerda 8	8	-	G1
Cuerda 9	9	Ga ( <i>Gāndhāra</i> )	G2
Cuerda 10	10	-	M1
Cuerda 11	11	-	M2
Cuerda 12	12	-	M3
Cuerda 13	13	Ma ( <i>Madhyama</i> )	M4
Cuerda 14	14	-	P1
Cuerda 15	15	-	P2
Cuerda 16	16	-	P3
Cuerda 17	17	Pa ( <i>Pañcama</i> )	P4
Cuerda 18	18	-	D1
Cuerda 19	19	-	D2
Cuerda 20	20	Dha ( <i>Dhaivata</i> )	D3
Cuerda 21	21	-	N1
Cuerda 22	22	Ni ( <i>Niṣāda</i> )	N2

Śārṅgadeva formuló estas cuatro maneras de sonar una nota para demostrar dos hipótesis: la primera, no hay un intervalo entre dos microtonos y, segundo, los intervalos entre cada uno de los veintidós microtonos son idénticos. Las cuatro maneras de producir un sonido son las siguientes:<sup>82</sup>

1. El primer movimiento: el reconocimiento de las notas naturales en la *viña* fija y en la *viña* móvil o alterada.

<sup>81</sup> Este esquema está basado tanto en el texto sánscrito, como también en la tabla 44 sobre los microtonos según Śārṅgadeva por Sahib M. Abraham Pandither, en *Karunamirṭhaa Sagaram, On Srutis, A treatise on music or Isai-Tamil*, Nueva Delhi, Asian Educational Services, 1984, pp.400-406.

<sup>82</sup> Cf. Arun Bhattacharya, *A treatise on ancient hindu music*, Navrang, 1978, pp.108-109.

2. El segundo movimiento: la consonancia de los dos microtonos *ga (mi)* y *ni (si)* en la *viṇa* alterada y el cambio de las notas *ri (re)* y *dha (la)* desde su grado tonal a las próximas notas en la *viṇa* fija, es decir dos microtonos abajo.
3. El tercer movimiento: las notas *ri (re)* y *dha (la)* cambiaron a *sa (do)* y *pa (sol)*.
4. El cuarto movimiento: Las notas musicales *sa (do)*, *ma (fa)* y *pa (sol)* cambian gradualmente a *ni (si)*, *ga (mi)* y *ma (fa)*.

En la demostración de Śārṅgadeva, la disminución de un microtono en cada una de las siete notas naturales en la *viṇa* movable tiene la función de comprobar los microtonos implícitos que componen a cada una de las notas naturales. Así los cuatro movimientos para producir una nota alterada (*vikṛtasvara*) consisten básicamente en disminuir un microtono por vez en las siete notas naturales cuatro veces, mientras la *viṇa* fija mantiene las notas naturales inmóviles en las cuerdas 4, 7, 9, 13, 17, 20 y 22. Si consideramos, por ejemplo, las notas naturales *sa* (4), *ma* (13) y *pa* (17) y las disminuimos cuatro microtonos, entonces obtendremos naturalmente *ni* (22), *ga* (9) y *ma* (13); esto según el cuarto movimiento. No está de más señalar que la nota *sa* al descender cuatro microtonos termina en la nota *ni* inmediatamente anterior a la octava de donde se inició la disminución microtonal. Śārṅgadeva señaló que las notas alteradas producidas por la disminución cromática microtonal no generaban una impresión agradable en el oído (SR 1.3.22), porque, en su sistema, estas últimas no tienen una resonancia bella y agradable al oído como si la tienen las notas naturales entre sí mismas y en relación con otras notas musicales.

*Modelo de los cuatro modos de producir una nota*<sup>83</sup>

No. de cuerdas	viṇa fija (dhruva)	viṇa movable (cala) 1° mov.	viṇa movable (cala) 2° mov.	viṇa movable (cala) 3° mov.	viṇa movable (cala) 4° mov.
1				sa	
2			sa		
3		sa			ri
4	sa			ri	
5			ri		ga
6		ri		ga	
7	ri		ga		
8		ga			
9	ga				ma
10				Ma	
11			ma		
12		ma			
13	ma				pa
14				pa	
15			pa		
16		pa			dha
17	pa			dha	
18			dha		ni
19		dha		ni	
20	dha		ni		
21		ni			
22	ni				

Sin embargo, Omkarnath Thakur<sup>84</sup> replicó la tesis de Śārṅgadeva con los siguientes argumentos. Thakur comenzó su crítica por el proceso de demostración de Śārṅgadeva. (1) Si bien es cierto que las veintidós cuerdas de la *viṇa* pueden afinarse en veintidós microtonos, es difícil hacerlo. Y más difícil sería intentar establecer cada uno de los microtonos por consonancia tonal. (2) Más aún, Śārṅgadeva sugiere que la primera cuerda debería afinarse con la nota más baja o tónica de la escala de *sa*. Y no se especifica en cuál octava. Por tanto, la instrucción del experimento para demostrar la existencia de veintidós microtonos es

<sup>83</sup> Este diagrama se basó en la ilustración propuesta por Shringy, quien a su vez la adaptó y modificó en su versión del *Saṅgītaratnākara* del diagrama del Dr. K. C. D. Brihaspati y Mrs. Sumitra Kumari en *Saṅgīta-Cintāmaṇi* (Shringy, *op. cit.*, 1978, p.127).

<sup>84</sup> Omkarnath Thakur fue un musicólogo y cantante de música clásica indostánica, quien propuso una lectura de este pasaje y otro procedimiento para explicar la escala de veintidós microtonos (cf. *Praṇavabhāratī*, pp.64-65 y *Saṅgītañjali* pt. v, pág. 91 en Shringy, *op.cit.*, 1978, pp.123-124). Las discusiones sobre la teoría de Śārṅgadeva demuestran la enorme influencia del SR a través del tiempo llegando hasta los músicos en la actualidad.

imprecisa. (3) Y finalmente si se parte del supuesto que la primera nota en la primera cuerda está afinada correctamente, la afinación de las siguientes cuerdas un microtono más alto supone otra dificultad que constituye la distancia exacta entre los microtonos. La división de los microtonos sólo puede distinguirse por oídos entrenados en la música. Luego el procedimiento no es práctico para establecer los intervalos microtonales. Básicamente los tres argumentos están centrados en el procedimiento propuesto por Śārṅgadeva para demostrar la estructura de la escala microtonal, la cantidad de intervalos que existen y el origen de las notas naturales a partir de los microtonos.

Por un lado, en relación con el primer argumento, ciertamente es difícil afinar un instrumento por distancias microtonales, pero la afinación de las cuerdas en microtonos no pretende establecer una afinación por consonancias, sino que Śārṅgadeva presenta este procedimiento para explicar, de la manera más didáctica que pudo, la ubicación de las notas naturales y los microtonos. La imagen de las dos *viṇas* se refiere probablemente a una didáctica de aprendizaje entre un maestro y discípulo para que localice las notas naturales. Por otro, el segundo argumento, la imprecisión de la nota más baja, podría solucionarse considerando el registro de una *viṇa*, que podría ser de alrededor de cuatro octavas. Al parecer la escala de *sa* era una estructura reconocida desde por lo menos un milenio, pues se la menciona incluso en el NT como modelo de escala base (*grāma*) para derivar otras escalas o modos. La distinción entre microtonos (*śruti*) y notas naturales (*svara*) presupone un conocimiento de las proporciones musicales, por lo cual pienso que podemos establecer una equivalencia conceptual, por lo menos teórica, entre esta terminología sánscrita y la teoría musical europea. Este conocimiento de las principales razones musicales (octava, quinta, cuarta, tercera), permitía colocar los microtonos sugeridos entre las notas naturales según el

mayor intervalo microtonal en la escala de *sa* de cuatro microtonos, luego de tres y finalmente de dos microtonos.

El Dr. K. C. D. Brihaspati,<sup>85</sup> músico y musicólogo, ofreció una lectura distinta de este pasaje. Según su interpretación, la explicación de Śārṅgadeva es un ejercicio preliminar, que adaptó de la exposición de Mataṅga, para afinar aproximadamente las cuerdas en las siete notas naturales (SR 1.3.13), según su propia consonancia entre ellas; un procedimiento que no debería ser difícil. Además, Brihaspati sostiene que Śārṅgadeva utilizó la definición básica de *śruti* como sonido audible y no en un sentido técnico, porque no nombró a cada uno de los microtonos y la explicación del proceso de los cuatro movimientos sería innecesario.

Por su parte, Shringy comenta que, en este pasaje relativo a la ubicación de las notas musicales, los musicólogos a menudo interpretan este pasaje en función de su época como un fragmento deliberadamente ambiguo. Más aún, Shringy subraya que la traducción de *śruti* y *svara* por microtono y tono o nota no es equivalente, porque estas notas no están absolutamente fijas, incluso en relación con otras escalas. Asimismo, él sostiene que la ‘escala india’ de siete sonidos (*saptasvara*) tampoco es equivalente a la octava de la música clásica; en la actualidad, un músico indio es libre de afinar su tónica o nota fundamental según su propia conveniencia. En lo particular, considero que la traducción de estos dos conceptos sánscritos por microtono, tono o nota si constituye una equivalencia semántica entre los dos sistemas musicales, porque el modelo teórico propuesto por Śārṅgadeva, de la escala microtonal donde se originan las notas naturales o tonos, coincide con la estructura de una escala mayor en cuanto a las notas naturales. Por ello, es válido decir que la escala modelo de *sa* (*ṣaḍjagrāma*) presentada por Śārṅgadeva equivale a la escala mayor de *do*. En

---

<sup>85</sup> Cf. *San̄gītacināmaṇī*, pp.191-192. en Shringy, *op. cit.*, 124-125.

la práctica o la ejecución, ambas músicas son evidentemente distintas tanto en su concepción rítmica como melódica. En cuanto a la ‘escala india’ y la octava, pienso que la constitución de la nota *sa* en cuatro microtonos, de los cuales dos pertenecen a la nota *ni*, completa el ciclo de notas en una octava. Si los musicólogos antiguos la llamaron ‘siete tonos’ (*saptasvara*), fue porque, en teoría, tanto los músicos como los musicólogos no consideraron adecuado reiterar la nota fundamental o tónica en sus escalas primarias ni en sus escalas derivadas.

ग. स्वरः

(i) सप्तस्वराः

श्रुतिभ्यः स्युः स्वराः षड्दर्षभगान्धारमध्यमाः ।

पञ्चमो धैवतश्चाथ निषाद इति सप्त ते ॥ २३ ॥

तेषां संज्ञाः सरिगमपधनीत्यपरा मताः ।

*Ga. La nota natural* <sup>86</sup>

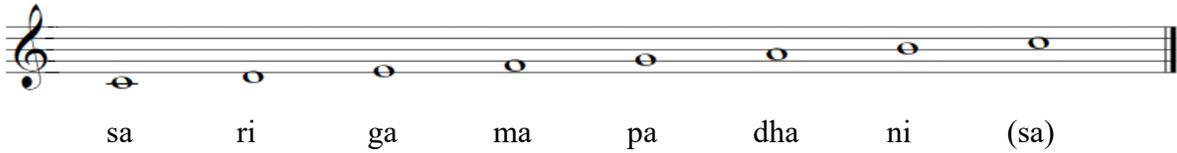
(i) *Las siete notas naturales*

23. A partir de los microtonos, las notas naturales deben ser *Ṣaḍja*, *Rṣabha*, *Gāndhāra*, *Madhyama*, *Pañcama*, *Dhaivata* y luego *Niṣāda*. Así estas siete 24. se han considerado también por convención como *Sa-Ri-Ga-Ma-Pa-Dha-Ni*.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Svāra- (svarā-) [√svr+<sup>a</sup>(<sup>ac</sup>)] m. **a.** sonido; ruido RV+. **b.** aire que circula por la nariz ChUp. **c.** FON. acento, tono. TUp. 1.2.1; GRAM. vocal; mus. nota; *svara* Prāt+ (el número siete a causa de las notas musicales). **d.** voz Mn, ép+. ~**grāma**- m. MÚS. escala. ~**pakṣa**- *adj.* que tiene el sonido para las. ~**parivarta**- m. cambio de voz Mṛc. ~**brahman**- n. FIL. *brahman* como sonido. ~**bhakti**- f. fon. inserción de una vocal entre una r/l y una consonante (*varṣa*- > *variṣa*). ~**bhūta**- *adj.* FON. convertido en vocal dicho de semiconsonante como y que deviene la vocal correspondiente i). ~**bheda**- m. a. voz simulada. b. hecho de ser descubierto por la voz. c. fon. diferencia de acento. ~**yoga**- m. voz. ~**vat**- *tdh adj.* que hace el tono correcto (dicho del sacerdote que hace el tono correcto conoce la riqueza, *sva*, del canto litúrgico o *sāman*, debido a que el tono o *svara* es la riqueza del *sāman*: *svara eva svam* BṛUp 1.3.25; también es dicho que el *svara* el oro o *suvarṇa* del *sāman*: *svara eva suvarṇam* BṛUp 1.3.26). ~**saṁyoga**- m. **a.** voz. **b.** canción. **c.** = ~*saṁdhi*-. ~**saṁsvāra-vat**- *adj.* adecuado para el acento (o que tiene acento y ritmo RV). ~**saṁkrama**- m. modulación de la voz. ~**saṁdhi** m. FON. combinación eufónica de las vocales (siguiendo las reglas de la fonología sánscrita). ~**saṁpanna**- *adj.* a. que hace el tono correcto, melodioso, armonioso BṛUp 1.3.25 (véase ~*vat*-). b. que tiene una voz melosa BṛUp 1.3.25. ~**sauṣṭhava**- voz agradable ŚvUp 2.13. *svarānta*- *adj.* **a.** fon. que tiene el acento circunflejo en la última sílaba ṢaḍvB; agudo, oxítono. **b.** gram. que acaba en vocal Prā+. Óscar Pujol, *op. cit.*, 2006, col.2, pág.1139.

<sup>87</sup> En este pasaje, podemos notar la tradición musical e influencia de Bharata en Śārṅgadeva. La nomenclatura y exposición de las notas musicales constituye fundamentalmente la misma en el *Nāṭyaśāstra* (NT 28.21).

Al inicio del verso, Śārṅgadeva quiere dejar en claro su postura teórica sobre el origen de las notas naturales,<sup>88</sup> que éstas surgen de los microtonos, cuando dice que “śrutibhyaḥ syuḥ svarāḥ” (a partir de los microtonos). La simplificación de las notas naturales en sílabas se utiliza para facilitar el solfeo y la entonación. En la notación musical europea, el mismo proceso ocurrió en el solfeo cuando el monje benedictino Guido de Arezzo (c. 991-1050 e.c.) simplificó las notas musicales (*ut=do re mi fa sol la si*) de las primeras palabras de cada verso del himno a Juan el Bautista: *Ut queant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum / Famulitorum / Solve polluti / Labii reatum / Sancte Ioannes!*<sup>89</sup> En el siguiente pentagrama, se presenta la escala heptatónica, los veintidós microtonos deben estar entre cada una de estas notas según su número específico:



(i) स्वरलक्षणम्

श्रुत्यनन्तरभावो यः स्निग्धो ऽनुरणनात्मकः ॥ १४ ॥

स्वतो रञ्जयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते।

(ii) La definición del tono

El tono, que por naturaleza deleita la mente de los oyentes, se define cualitativamente<sup>90</sup> por

<sup>88</sup> En relación con los orígenes del solfeo y el significado de los nombres de las notas musicales ver nota 34.

<sup>89</sup> Hermann Grabner, *Teoría General de la Música*, Madrid, Akal, 2001, pp.60-61.

<sup>90</sup> El término *ātmaka* significa “perteneciente a”, “constitución natural”, “componente natural”, “naturaleza de”, que traduzco ‘cualitativamente’, porque según su contexto se refiere a propiedades distintivas de un sonido musical en un sentido sensible o perceptual.

su sonoridad<sup>91</sup> placentera,<sup>92</sup> 25. el cual surge inmediatamente después de los microtonos.

En este pasaje, encontramos la definición de la nota natural (*svara*) en sus propiedades específicas que la distinguen de la nota microtonal (*śruti*). Nuevamente Śārṅgadeva expone su punto de vista respecto al debate de cuántos microtonos existen y el origen de las notas musicales. Dicho con otras palabras, nuestro musicólogo sostiene que las notas naturales presuponen los veintidós microtonos, lo cual es coherente desde la perspectiva del propio sistema musical. Además, la distinción entre el microtono y el tono natural consiste en su cualidad sonora (*anunaraṇa*) con un color y su apreciación estética en el oído de los músicos por la relación de los intervalos entre ellas como la quinta, la cuarta o la tercera.

(iii) श्रुतीनां स्वरकारणत्वम्

ननु श्रुतिश्चातुर्थ्यादिरस्त्वेवं स्वरकारणम् ॥ २५ ॥

त्र्यादीनां तत्र पूर्वासां श्रुतीनां हेतुता कथम्।

ब्रूमस्तुर्यातृतीयाऽऽदिः श्रुतिः पूर्वाऽभिकाङ्क्षया ॥ २६ ॥

निर्धार्यते ऽतः श्रुतयः पूर्वा अप्यत्र हेतवः।

(iii) *El origen de las notas naturales a partir de los microtonos*

Si en teoría,<sup>93</sup> el cuarto microtono es solamente el origen de las notas naturales. 26. Entonces

<sup>91</sup> El vocablo *anunaraṇa* [anu+raṇana] se construye con el prefijo ‘anu’ que significa “después”, “a lo largo”, “cerca de”, “subordinado a”, “de acuerdo con”, “cerca de”, “repetidamente”, y la raíz *raṇ* que significa “sonar”, “tintineo” o “vibrar”. Así Shringy traduce *anunaraṇa* por resonancia, sin hacer alusión al fenómeno acústico de los armónicos, es decir los sonidos simples que componen a su vez las notas musicales, sino a la permanencia del sonido en una cuerda después de ser pulsada o frotada con un arco (Shringy, *op. cit.*, 1978, p.135). Sin embargo, traduzco *anunaraṇa* por ‘sonoridad’, ya que en este contexto se refiere a su aspecto cualitativo del reconocimiento de una nota por su timbre, volumen y altura.

<sup>92</sup> La palabra *snigdha* significa literalmente “viscoso”, “pegajoso”, “untuoso”, “aceitoso”, “glutinoso”, que traduzco por placentero, porque hace referencia de manera metafórica al efecto en el oído de las notas musicales. Śārṅgadeva sostiene que las notas naturales tienen una resonancia agradable, a diferencia de las notas microtonales que concibe sin color o resonancia.

<sup>93</sup> El término *ādi* significa “principio”, “origen” y/o “comienzo”, en este pasaje traduzco este concepto como ‘teoría’, porque la semántica del vocablo permite una lectura adecuada en este sentido. Śārṅgadeva realiza un

¿por qué los demás microtonos, por ejemplo, el tercero, podrían ser su principio? Decimos que el microtono anterior, el tercero o el cuarto, aspira a ser la causa. 27. Por lo tanto, los microtonos determinan ciertamente las razones anteriores.<sup>94</sup>

Este fragmento destaca en nuestro comentario, porque es una de las pocas ocasiones donde Śārṅgadeva discute abiertamente un tema teórico con preguntas críticas, pero que finalmente, nuestro autor aquí estudiado, responde él mismo a su retórica. Como se comenta desde hace ya varias líneas sobre la causación de las notas naturales, los microtonos constituyen la causa eficiente del origen de las notas naturales.

Sin embargo, Śārṅgadeva se cuestiona acerca de la razón por la cual el cuarto microtono es la base de las proporciones musicales que corresponden a las notas musicales y no otro microtono, como el tercero. Como veremos, nuestro musicólogo considera que los demás microtonos son alteraciones en una escala modelo de *sa*, donde las notas naturales son placenteras al oído del músico, mientras los demás microtonos no tienen color o resonancia, como si lo tienen las notas naturales por su propia naturaleza acústica.

(iv) पञ्चजातिषु सप्त स्वरेषु च सनाम श्रुतिविभाजनम्  
दीप्ताऽऽयता च करुणा मृदुर्मध्येति जातयः ॥ २७ ॥  
श्रुतीनां पञ्चतासां च स्वरेष्वेवं व्यवस्थितिः ।  
दीप्ताऽऽयता मृदुर्मध्या षड्ङ्गे स्यादृषभे पुनः ॥ २८ ॥  
संस्थिता करुणा मध्या मृदुर्गान्धारके पुनः ।  
दीप्ताऽऽयते मध्यमे ते मृदुमध्ये च संस्थिते ॥ २९ ॥  
मृदुर्मध्याऽऽयताऽऽख्या च करुणा पञ्चमे स्थिता ।  
करुणा चायता मध्या धैवते सप्तमे पुनः ॥ ३० ॥

---

análisis crítico de la teoría musical en relación con el origen de las notas naturales que surgen de las notas microtonales, así como también acerca de la construcción de la escala base a partir de la cual se forman todas las demás escalas derivadas.

<sup>94</sup> Esto es, las causas a partir de las cuales se originan las notas naturales (*svara*).

दीप्ता मध्येति तासां च जातीनां ब्रूमहे भिदाः।  
 तीव्रा रौद्री व्रजिकोन्नोत्पुक्ता दीप्ता चतुर्विधा ॥ ३१ ॥  
 कुमुद्वत्यायता या ऽस्याः क्रोधा चाथ प्रसारिणी।  
 संदीपनी रोहिणी च भेदाः पञ्चेति कीतिताः ॥ ३२ ॥  
 दयावती तथाऽऽलापिन्यथ प्रोक्ता मदन्तिका।  
 त्रयस्ते करुणामेदा मृदोर्मेदचतुष्टयम् ॥ ३३ ॥  
 मन्दा च रक्तिका प्रीतिः क्षितिर्मध्या तु पङ्क्तिः।  
 छन्दोवती रञ्जनी च मार्जनी रक्तिका तथा ॥ ३४ ॥  
 रम्या च क्षोभिणीत्यासामथ ब्रूमः स्वरस्थितिम्।  
 तीव्राकुमुद्वतीमन्दाच्छन्दोवत्यस्तु षड्गणाः ॥ ३५ ॥  
 दयावती रञ्जनी चरक्तिका चर्षभे स्थिताः।  
 रौद्री क्रोधा च गान्धारे वज्रिकाऽथ प्रसारिणी ॥ ३६ ॥  
 प्रीतिश्च मार्जनीत्येताः श्रुतयो मध्यमाश्रिताः।  
 क्षिती रक्ता च संदीपन्यालपिन्यपि पञ्चमे ॥ ३७ ॥  
 मदन्ती रोहिणी रम्येत्येतास्तिस्त्रस्तु धैवते।  
 उग्रा च क्षोभिणीति द्वे निषादे वसतः श्रुती ॥ ३८ ॥

(iv) *La distinción de los microtonos en siete notas naturales, en cinco grupos microtonales y su nomenclatura*

De esta manera los cinco tipos de microtonos<sup>95</sup> son *dīptā*, *āyatā*, *karuṇā*, *mṛdu* y *madhyā*. 28. Ciertamente la disposición de los cinco tipos de microtonos se establecen entre los tonos: *dīptā*, *āyatā* y *madhyā* están en *ṣadja*; por su parte *karuṇā* y *mṛdu* están en *ṛṣabha*; 29. *karuṇā*, *madhyā* y *mṛdu* están localizados en *gāndhāra*; después *dīptā* y *āyatā* están situados

<sup>95</sup> En el contexto musical, la palabra *jāti* se refiere a la taxonomía o agrupación de los grupos de microtonos y tonos, aunque también se puede referir a un modo, cuya estructura se deriva de las escalas primarias. Ghosh considera que el término musical *jāti* se refiere probablemente a un modo melódico opuesto a los modos seculares o folklóricos. Asimismo, los *jāti* también se diferencian de las escalas derivadas (*mūrechanā* y/o *tāna*) de las escalas primarias *sa* o *ma* por su estructura tonal, ya que las derivadas podían ser pentatónicas, hexatónica o heptatónicas. Además, los *jāti* se distinguían en modos no alterados o puros (*śuddhā*) y en alterados o modificados (*vikṛtā*) según la propia estructura de su escala (cf. Ghosh, *Nāṭyaśāstra*, vol. 2, 1961, pág. 9).

en *madhyama*; 30. luego *mṛdu*, *madhyā*, *āyatā*, *karuṇā* en *pañcama*; a continuación, *karuṇā*, *āyatā* y *madhyā* están ubicados en *dhaivata*; 31. *dīptā* y *madhyā* en la séptima [*niṣada*]. Ahora vamos a hablar de la clasificación de estos grupos microtonales, se dice comúnmente que *dīptā* tiene cuatro aspectos: *tīvrā*, *raudrī*, *vajrikā* y *ugrā*; 32. en seguida, *āyatā*, cuyas distinciones se van a mencionar a continuación, tiene estos cinco aspectos: *kumudvatī*, *krodā*, *prasāriṇī*, *sandīpanī* y *rohiṇī*; 33. mientras que las divisiones de *karuṇā* se dice que son tres: *dayāvatī*, *ālāpinī* y *madantikā*; en cambio *mṛdu* tiene cuatro divisiones: 34. *mandā*, *raktikā*, *prīti* y *kṣiti*; pero *madhyā* tiene seis divisiones: *chandovatī*, *rañjanī*, *mārjanī*, *raktikā*, 35. *ramyā* y *kṣobhiṇī*. A continuación hablaremos de su posición entre las notas naturales: *ṣadja* debería tener *tīvrā*, *kumudvatī*, *mandā* y *chandovatī*; 36. en *ṛṣabha* están localizados *dayāvatī*, *rañjanī* y *raktikā*; luego en *gāndhāra* están ubicados *raudrī* y *krodā*; 37. en *madhyamā* están situados *vajrikā*, *prasāriṇī*, *prīti* y *mārjanī*; en *pañcama* están ubicados *kṣiti*, *raktā*, *sandīpanī* y *ālāpinī*; 38. los tres microtonos *madantī*, *rohiṇī* y *ramyā* están localizados en *dhaivata*; y los dos microtonos *ugrā* y *kṣobhiṇī* están posicionados en *niṣāda*.

El pasaje anterior tiene diversas problemáticas reconocidas por la mayoría de los musicólogos. Por un lado, Shringy señaló que la clasificación de los microtonos y las notas naturales con su respectivo color emocional no tiene bases explícitas en el texto, ni tampoco explica claramente los principios o las causas por los cuales se ordenaron las categorías y grupos de microtonos. Por otro lado, C. Kunhan Raja afirmó que los nombres tanto de las categorías como los nombres de los microtonos son hasta cierto punto arbitrarios y sus significados no tienen una aplicación apropiada en este pasaje oscuro, pero una investigación exhaustiva debería realizarse con cuidado respecto al significado exacto de cada concepto y su relación con la estética musical. Al parecer Śārṅgadeva escribió quizá este pasaje sin exponer los presupuestos teóricos de sus clasificaciones y subdivisiones a propósito, porque la teoría de los colores estéticos de las notas musicales constituía un conocimiento elemental en la jerga académica entre musicólogos y músicos, el cual no formaba un tema central en el debate como la cantidad de microtonos y notas en la escala primaria.

En lo particular, considero que –como traductores– partimos del supuesto que el texto tiene sentido, consistencia y coherencia interna. Por ello, pienso que si bien es cierto que algunas de las categorías y nomenclaturas de los microtonos son oscuras o aparecen ininteligibles y confusas por la polisemia, la terminología tiene sin duda una relación con un color o sentimiento relacionado a cada una de las notas musicales señaladas, como también pensaron Shringy<sup>96</sup> y Kunhan.<sup>97</sup> El siguiente problema en la lectura de este pasaje consiste en la polisemia de los términos y el criterio para definir con precisión el significado estético o color correspondiente a cada nota en este sistema musical. Así, pues, la interpretación de este pasaje debería fundamentarse en los mismos conceptos que aporta nuestro musicólogo y en los significados que se relacionen con un temperamento específico ya sea de manera explícita o bien metafórica. Dicho esto, ahora veamos la primera clasificación general de Śārṅgadeva de los cinco tipos de microtonos y sus colores tonales:

***Diagrama de la primera división taxonómica***

<b><i>Clasificación tonal</i></b> ( <i>jāti</i> )	<b><i>Placer estético</i></b> ( <i>rasa</i> )
<i>Dīptā</i>	Deslumbrante (lit. brillante, iluminado)
<i>Āyatā</i>	Vasto (lit. estirado, alargado)
<i>Karuṇā</i>	Patético (lit. lamentación, melancólico)
<i>Mṛdu</i>	Gentileza (lit. suave, blando)
<i>Madhyā</i>	Moderado (lit. medio, central)

A continuación, Śārṅgadeva expone una taxonomía de cada una de estas cinco categorías en relación con las notas naturales (*svara*) que participan teóricamente del atributo o color emocional. Así, por ejemplo, la nota *sa* está relacionada con el color emocional o sentimiento estético (*rasa*) de *dīptā*, *āyatā* y *madhya* en función de la forma musical de una

<sup>96</sup> Shringy, *op. cit.*, 1978, pp.138-140.

<sup>97</sup> Cit. por Arun Bhattacharya en *A Treatise on Ancient Music*, Calcutta, Navrang, 1978, pp. 110-112.

canción (*prabandha*) donde suena esta nota, es decir si esta nota produce un sentimiento deslumbrante, vasto o moderado; el mismo caso para las demás notas musicales según su tipo de color emocional. En síntesis, el siguiente esquema resume los seis conjuntos de las notas naturales y sus correspondientes colores emocionales:

***Diagrama de la segunda división taxonómica***

<b><i>Notas naturales (svara)</i></b>	<b><i>Placer estético (rasa)</i></b>
<i>Sa</i>	Dīptā – Āyatā – Madhyā
<i>Ri</i>	Karūṇa – Mṛdu
<i>Ga</i>	Karūṇā – Madhyā – Mṛdu
<i>Ma</i>	Dīptā – Āyatā
<i>Pa</i>	Mṛdu – Madhyā – Āyatā – Karūṇa
<i>Dha</i>	Karūṇā – Āyatā – Madhyā
<i>Ni</i>	Dīptā – Madhyā

Después Śārngadeva de nuevo subdivide la agrupación anterior para exponer los conjuntos de microtonos que están relacionados con la primera clasificación según las cinco categorías cualitativas de los microtonos. La cualidad de cada categoría implica que los microtonos dentro de ese conjunto participan, al igual que las notas naturales, de dicho atributo o color emocional en el oyente. El sentido semántico de los colores emocionales en cada nota musical constituye un punto de especulación teórica en relación con su valor estético, porque está implícita la teoría estética (*rasa*). La teoría estética de los nueve sentimientos o tipos de placeres estéticos en el arte sin duda está vinculada con esta clasificación de los colores emocionales asociados con las notas musicales. Śārngadeva propuso la siguiente clasificación de las cinco categorías de los colores emocionales en relación con los microtonos:

**Diagrama de la tercera subdivisión taxonómica**

<b>Clasificación tonal (jāti)</b>	<b>Dīptā (brillante)</b>	<b>Āyatā (vasto)</b>	<b>Karuṇa (patético)</b>	<b>Mṛdu (gentileza)</b>	<b>Madhyā (moderado)</b>
<b>Microtonos (śruti)</b>	<i>Tīvrā</i>	<i>kumudvatī</i>	<i>Dayāvatī</i>	<i>Mandā</i>	<i>chandovatī</i>
	<i>Raudrī</i>	<i>Krodā</i>	<i>Ālāpinī</i>	<i>Raktikā</i>	<i>rañjanī</i>
	<i>Vajrikā</i>	<i>prasāriṇī</i>	<i>Madantī</i>	<i>Prīti</i>	<i>mārjanī</i>
	<i>Ugrā</i>	<i>sandīpanī</i>		<i>kṣiti</i>	<i>raktikā</i>
		<i>rohiṇī</i>			<i>ramyā</i>
					<i>kṣobhiṇī</i>

En el diagrama anterior, la clasificación del color emocional se constituye según las cinco categorías estéticas correspondientes a los microtonos por su timbre, altura y color tonal. Arun y Kunhan sostienen que la relación de los microtonos y las cinco cualidades aún no se establecen definitivamente, porque algunos términos continúan imprecisos tales como *karuṇa*, este se refiere a suave en relación con *mṛdu* o bien a otra categoría. ¿Cuál es el principio o el axioma teórico sobre el cual se sostienen estos colores tonales y sus temperamentos asociados? Uno de los términos cuya semántica se resiste a asociar con un temperamento es *kṣiti*, que significa tierra o suelo. ¿Cuál es el fundamento teórico que permite descubrir la consistencia y coherencia de estas clasificaciones de las notas musicales y sus colores estéticos? Propongo que el razonamiento analógico permite construir una alternativa especulativa para explorar esta terminología. Así, por ejemplo, la palabra *kṣiti* (tierra) y *vajrikā* (trueno) se refieren a los aspectos elementales de tierra y trueno, que a su vez tienen conexiones con sentimientos, como la pertenencia a un lugar y el asombro del rayo, y con el timbre específico de los microtonos 10 y 14 en la *viṇa*. En el siguiente modelo, se presenta un modelo completo con las notas naturales, los microtonos y el significado del color emocional de los microtonos:

*Modelo con la tercera subdivisión taxonómica* <sup>98</sup>

No. de microtonos ( <i>śrutī</i> )	Notas naturales ( <i>svara</i> )	Microtonos ( <i>śrutī</i> )	Color emocional ( <i>rasa</i> )
1	-	<i>tīvrā</i>	severo
2	-	<i>kumudvatī</i>	abundante en lotos
3	-	<i>mandā</i>	lento, flemático
4	Sa ( <i>Ṣadja</i> )	<i>chandovatī</i>	estanque de lirio
5	-	<i>dayāvatī</i>	compasivo
6	-	<i>rañjanī</i>	agradable
7	Ri ( <i>Rṣabha</i> )	<i>raktikā</i>	amoroso
8	-	<i>raudrī</i>	terrible, violento
9	Ga ( <i>Gāndhāra</i> )	<i>krodā</i>	enojo, ira
10	-	<i>vajrikā</i>	trueno, rayo
11	-	<i>prasāriṇī</i>	esparcido, estirado
12	-	<i>prīti</i>	alegría, júbilo
13	Ma ( <i>Madhyama</i> )	<i>mārjanī</i>	limpio, puro
14	-	<i>kṣiti</i>	tierra, suelo
15	-	<i>raktā</i>	encantador, querido
16	-	<i>sandīpanī</i>	encender, brillante
17	Pa ( <i>Pañcama</i> )	<i>ālāpinī</i>	hablar, conversar
18	-	<i>madantī</i>	embriagador
19	-	<i>rohiṇī</i>	ascender, creciente
20	Dha ( <i>Dhaivata</i> )	<i>ramyā</i>	disfrutable, deleitoso
21	-	<i>ugrā</i>	poderoso, fuerte
22	Ni ( <i>Niṣāda</i> )	<i>kṣobhiṇī</i>	agitado

(v) स्वराणां स्थानत्रयम्

ते मन्द्रमध्यताराख्यस्थानभेदात्रिधा मताः ।

(v) *Las tres alturas tonales de las notas naturales*

39. De estas (notas naturales) se consideran tres distinciones tonales: bajo (*mandra*), medio (*madhya*) y alto (*tāra*).

<sup>98</sup> El diagrama se basó parcialmente con algunas modificaciones en el esquema propuesto por Kunhan cit. por Arun Bhattacharya, *ibidem*.

En relación con los tres registros, estos se pueden exponer de manera teórica, según nuestra lectura del pasaje, con tres octavas. Estas tres octavas se pueden teorizar según el siguiente sistema que también contiene los sesenta y ocho microtonos. Empezando con la nota *sa* (do<sup>2</sup>) en un ascenso hasta encontrar la octava en *sa* (do<sup>3</sup>), que corresponde al do central en el piano, luego se repite el mismo procedimiento cíclico hasta la siguiente nota *sa* (do<sup>4</sup>) y, finalmente, se asciende nuevamente hasta llegar al siguiente *sa* (do<sup>5</sup>). Así recorreremos tres octavas para cada uno de los registros:



(vi) द्वादश विकृतस्वराः

त एव विकृतावस्था द्वादश प्रतिपादिताः ॥ ३९ ॥  
 च्युतो ऽच्युतो द्विधा षड्भो द्विश्रुतिविकृतो भवेत्।  
 साधारणे काकलीत्वे निषादस्य च दृश्यते ॥ ४० ॥  
 साधारणे श्रुति षड्भूमृषभः संश्रितो यदा।  
 चतुःश्रुतित्वमायाति तदैको विकृतो भवेत् ॥ ४१ ॥  
 साधारणे त्रिश्रुतिः स्यादन्तरत्वे चतुःश्रुतिः।  
 गान्धार इति तद्भेदौ द्वौ निःशङ्केन कीर्तितौ ॥ ४२ ॥  
 मध्यमः षड्भुवद् द्वेधा ऽन्तरसाधारणाश्रयात्।  
 पञ्चमो मध्यमग्रामे त्रिश्रुतिः कैशिके पुनः ॥ ४३ ॥  
 मध्यमस्य श्रुतिं प्राप्य चतुःश्रुतिरिति द्विधा।  
 धैवतो मध्यमग्रामे विकृतः स्याच्चतुःश्रुति ॥ ४४ ॥  
 कैशिके काकलीत्वे च निषादस्त्रिचतुःश्रुतिः।

प्राप्नोति विकृतौ भेदौ द्वादश स्मृताः ॥ ४२ ॥  
ते शुद्धैः सप्तभिः साधं भवन्त्येकोनविंशतिः ।

(vi) *Las doce notas alteradas*

De esta manera las doce notas alteradas están determinadas: 40. la nota *ṣadja* debería tener dos microtonos: uno movable (*cyuta*) y otro fijo (*acyuta*); de dos maneras [la nota *ṣadja*] demuestra su ascensión (*sādhāraṇa*) y su descenso (*kākalī*) microtonal de *niṣāda*. 41. Cuando, en el ascenso microtonal de la nota *ṣadja*, la nota *ṛṣabha* adquiere un microtono, entonces [la nota *ṛṣabha*] alcanza cuatro microtonos; esta debería ser su alteración. 42. De esta manera Niḥśaṅka<sup>99</sup> dijo: la nota *gāndhāra* debería tener dos modalidades, un ascenso de tres microtonos y un intervalo de cuatro microtonos. 43. Al igual que la nota *ṣadja*, *madhyama* tiene dos aspectos: uno de ascenso y otro de descenso. Sin embargo, la nota *pañcama* tiene tres microtonos en la escala de *madhyama* y 44. en su ascenso<sup>100</sup> obtiene un microtono en la escala *madhyama*; esta tiene dos aspectos. La nota *dhaivata* en la escala *madhyama* debería estar alterada cuatro microtonos. 45. La nota *niṣāda* tiene dos alteraciones: uno es *kaiśika* y otro es *kākalī*; ambas tienen tres y cuatro microtonos. 46. Estas siete notas naturales (*śuddha*),<sup>101</sup> junto con los doce microtonos, suman diecinueve notas.

Después de exponer los nombres de los veintidós microtonos, sus colores y los tres registros principales del sonido musical (*nāda*) en el cuerpo, Śārṅgadeva continua con un breve estudio analítico de las doce notas alteradas (*vikṛtasvara*). Si las notas naturales (*svara*) corresponden con las siete notas puras (*śuddha*), entonces se infiere que las notas alteradas

---

<sup>99</sup> El epíteto Niḥśaṅka, también transliterado Niśśaṅka (lit. sin miedo), se refiere aquí a nuestro musicólogo Śārṅgadeva.

<sup>100</sup> El concepto de *kaiśika* también se utiliza como sinónimo de *sādhāraṇa* en relación con el proceso de ascenso de una nota musical.

<sup>101</sup> La palabra *śuddha* significa ‘limpio’, ‘puro’, ‘correcto’, ‘preciso’, ‘brillante’, ‘blanco’ o ‘libre de’ (con inst.). En un contexto musical, este término especializado se refiere a una nota natural o no alterada a diferencia de las notas alteradas por un ascenso (*sādhāraṇa*) o descenso (*kākalī*) microtonal, semitonal o tonal en las notas naturales según este sistema tonos (*svara*), donde las notas *sa ri ga ma pa dha ni* (*sa*) constituyen las notas naturales en la escala primaria de *sa*.

son aquellas que difieren de estas en la escala primaria de *sa* (*ṣaḍjagrāma*). Sin embargo, si seguimos este razonamiento, las notas alteradas deberían ser quince y las notas naturales o no alteradas siete, completando así la escala microtonal cromática de veintidós sonidos musicales, a diferencia de las doce alteraciones que, aunadas a las notas naturales, suman diecinueve en total, como teorizó nuestro autor.

Con base en lo dicho anteriormente, ¿por qué Śārṅgadeva formuló sólo doce alteraciones y no quince alteraciones? y ¿qué procedimiento siguió para deducir las doce alteraciones en su sistema tonal? Al parecer, el análisis de nuestro autor se enfocó no sólo en intervalos de un microtono, sino también en intervalos mayores a un microtono fundamentados en la escala primaria de *ma*, que tiene un orden microtonal diferente a la escala primaria de *sa*. Por ello, las alteraciones de las notas *pa* y *dha* cambian su conteo microtonal, porque Śārṅgadeva supone otro conteo microtonal en la escala primaria de *ma* respectivamente.

Así, pues, la secuencia de las doce notas alteradas consiste en dos alteraciones en *ṣaḍja*: *cyuta-ṣaḍja* (3) y *acyuta-ṣaḍja* (4); una alteración en *ṛṣabha*: *vikṛta-catuhśruti-ṛṣabha* (7); dos alteraciones en *gāndhāra*: *sādhāraṇa-gāndhāra* (10) y *antara-gāndhāra* (11); dos alteraciones en *madhyama*: *cyuta-madhyama* (12) y *acyuta-madhyama* (13); dos alteraciones en *pañcama*: (a) *madhyama-grāma-triśrutika-pañcama* (16) y (b) *madhyama-grāma-catuhśrutika-pañcama* (16); una alteración en *dhaivata*: *madhyama-grāma-catuhśrutika-dhaivata* (20) y finalmente dos alteraciones en *niṣāda*: *kaiśika-niṣāda* (1) y *kākalī-niṣāda* (2).

La localización de las doce notas alteradas en la escala primaria *sa* es el siguiente:

*Modelo de las doce notas alteradas* <sup>102</sup>

<b>Viña</b>	<b>No. de microtonos (śrutī)</b>	<b>Notas naturales (śuddhasvara)</b>	<b>Notas alteradas (vikṛtasvara)</b>
Cuerda 1	1	-	<i>kaiśika-niṣāda</i>
Cuerda 2	2	-	<i>kākalī-niṣāda</i>
Cuerda 3	3	-	<i>cyuta-ṣaḍja</i>
Cuerda 4	4	Sa ( <i>Ṣaḍja</i> )	<i>acyuta-ṣaḍja</i>
Cuerda 5	5	-	-
Cuerda 6	6	-	-
Cuerda 7	7	Ri ( <i>Rṣabha</i> )	<i>vikṛta-catuhśrutī- rṣabha</i>
Cuerda 8	8	-	-
Cuerda 9	9	Ga ( <i>Gāndhāra</i> )	-
Cuerda 10	10	-	<i>sādhāraṇa-gāndhāra</i>
Cuerda 11	11	-	<i>antara-gāndhāra</i>
Cuerda 12	12	-	<i>cyuta-madhyama</i>
Cuerda 13	13	Ma ( <i>Madhyama</i> )	<i>acyuta-madhyama</i>
Cuerda 14	14	-	-
Cuerda 15	15	-	-
Cuerda 16	16	-	(a) <i>madhyama-grāma- triśrutika-pañcama</i> (b) <i>madhyama-grāma- catuhśrutika-pañcama</i>
Cuerda 17	17	Pa ( <i>Pañcama</i> )	-
Cuerda 18	18	-	-
Cuerda 19	19	-	-
Cuerda 20	20	Dha ( <i>Dhaivata</i> )	<i>madhyama-grāma- catuhśrutika-dhaivata</i>
Cuerda 21	21	-	-
Cuerda 22	22	Ni ( <i>Niṣāda</i> )	-

La exposición de las doce notas alteradas se deduce a partir de la tónica de la escala primaria *sa*. Esta nota musical tiene dos alteraciones, la nota *sa* movable (*cyuta*) se ubica en el tercer microtono mediante un descenso y la nota *sa* inmóvil (*acyuta*) se encuentra en el

<sup>102</sup> La investigación de N. Ramanathan sobre las doce notas alteradas según Śārīngadeva y su influencia posterior presenta un análisis detallado de las modificaciones en la nomenclatura de las notas alteradas, la cantidad de alteraciones y las reinterpretaciones de este pasaje en obras posteriores al SR tales como *Svaramelakalānidhi*, *Sadrāgacandrodaya*, *Rāgavibodha* y *Caturdaṇḍīprakāśikā*. Cf. N. Ramanathan, *Influence of śāstra on prayoga: the svara system in the post-sāṅgītaratnākara period with special reference to south indian music*, en Jonathan Katz, (Ed.), *The Traditional Indian Theory and Practice of Music and Dance*, Leiden / New York / Köln, E. J. Brill, 1992, pp.75-77.

cuarto microtono. Después, si se parte de la nota *sa* móvil (*cyuta*), entonces la nota *ri* adquiere un microtono. En consecuencia, se forma un intervalo de cuatro microtonos que constituye la alteración de la nota *ri* (7). Las siguientes dos alteraciones de la nota *gāndhāra* suponen las dos alteraciones de la nota *madhyama*, porque la primera –la nota *ga*– adquiere un microtono cambiando del microtono 9 al 8, debido al descenso de la nota *madhyama* hacia el microtono *cyuta madhyama* (móvil). De esta manera, la nota *ga* muestra sus dos alteraciones: una de tres microtonos en *sādhāraṇa-gāndhāra* (9) y la otra de cuatro microtonos en *antara-gāndhāra* (11).

Posteriormente, las dos alteraciones de la nota *ma* se forman de la misma manera que en la nota *sa* con un descenso (*kākalī*) microtonal. La primera alteración se localiza en el microtono *cyuta-madhyama* (12) y la segunda alteración en *acyuta-madhyama* (13). A continuación, la nota *pa* tiene dos alteraciones fundamentadas en la escala de *ma*, porque en esta escala la nota *pa* se forma con tres microtonos que son el 14, 15 y 16. En la escala primaria de *sa*, observamos que la nota *pa* está ubicada en el microtono 17, pero en la escala primaria de *ma*, se localiza en el microtono 17. Por ello, a partir de la nota natural *ma* (13), el intervalo de tres microtonos (*triśrutika-pañcama*) constituye la primer alteración de la nota *pa* hasta el microtono 16 y la segunda alteración de la nota *pa* se forma a partir de la nota *ma* móvil (*cyuta*), que forma un intervalo de cuatro microtonos (*catuḥśrutika-pañcama*) también en el microtono 16. Asimismo, en base a la escala primaria de *ma*, la alteración de *dha* se forma con un intervalo de cuatro microtonos (*catuḥśrutika-dhaivata*) desde el microtono 16, la nota *pa* en la escala de *ma*, hasta el microtono 20; este intervalo se diferencia del formado en la escala de *sa*, porque en la escala de *sa* se forma con un intervalo de tres microtonos y no de cuatro.

Hasta aquí, se expuso el procedimiento por el cual Śārṅgadeva dedujo las doce

alteraciones de su sistema musical. Sin embargo, en *Svaramelakalānidhi*, el musicólogo Rāmāmātya replicó la tesis de Śārṅgadeva sobre las doce alteraciones. Señaló cinco alteraciones inaceptables que son *vikṛta-ṛṣabha* (7), *acyuta-madhyama* (13) *madhyama-grāma-catuḥśrutika-pañcama* (16), *madhyama-grāma-catuḥśrutika-dhaivata* (20) y *acyuta-ṣaḍja* (4). Rāmāmātya<sup>103</sup> argumentó que las cinco alteraciones anteriores no son diferentes de las notas naturales, ya que por definición deberían ser distintas a las notas naturales o no alteradas. Por tanto, las cinco alteraciones no son válidas. Simhabhūpāla<sup>104</sup> realizó la misma crítica en su comentario al SR al señalar que las notas alteradas son idénticas a las notas naturales.

Las interpretaciones de los comentaristas de este pasaje presentan una anfibología respecto a los conceptos musicales de nota natural o pura (*śuddha*) y las notas alteradas (*vikṛtasvara*). Śārṅgadeva construyó estas notas alteradas en un proceso basado en el ascenso y el descenso de los intervalos de uno o más microtonos y sus relaciones con las notas naturales. Y no sólo las notas que no son naturales. Así la diferencia específica del proceso consiste en las variaciones de los intervalos. No obstante, los argumentos de los musicólogos posteriores continúan siendo válidos. Más aún, la lectura posterior de esta escala primaria de *sa* (*ṣaḍjagrāma*) fue inexacta, porque se interpretó de manera imprecisa el inicio de la escala primaria *sa* a partir del primer microtono y no del cuarto, lo cual cambia su estructura microtonal y, por supuesto, los intervalos, la nomenclatura y la localización de las notas

---

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> En relación con este tema, Shringy piensa que las notas son esencialmente relativas, pero si fueran relativas ¿Por qué Śārṅgadeva construyó un sistema tonal? Por ello, considero que las notas no son relativas, sino que en teoría se definen claramente en una escala primaria o derivada, en este caso la escala base de *sa* (*ṣaḍjagrāma*). Además, deberían considerarse los diversos factores que afectan a la afinación que se utiliza, como, por ejemplo, la ejecución particular del músico, la técnica del *glissando*, la presión atmosférica y la temperatura del ambiente modifican la afinación de un instrumento o la voz de un cantante. Cf. Shringy, *op. cit.*, p.142.

naturales.<sup>105</sup> A pesar de este punto débil en la explicación de las doce notas alteradas, la investigación de Śārṅgadeva fue la más sistemática hasta su época.

(vii) सप्तस्वराणामुच्चारयितारः पशुपक्षिणः

मयुरचातकच्छागक्रौञ्चकोकिलदुर्दुराः ॥ ४६ ॥

गजश्च सप्त षड्भादीन्क्रमादुच्चारयन्त्यमी ।

(vii) *Los pájaros y animales producen las siete notas naturales*

El pavorreal (*mayura*), el cucú (*cātaka*), el carnero (*chaga*), la grulla (*krañca*), cucú indio (*kokila*), la rana (*dardura*) 47. y el elefante (*gaja*) producen las siete notas naturales, partiendo desde la nota *ṣadja*.

En este pasaje, nuevamente encontramos una correspondencia entre dos conjuntos aparentemente diferentes: las siete notas naturales y los siete animales. Como se mencionó anteriormente, una parte de la estructura de este pensamiento filosófico-musical se fundamenta principalmente en el razonamiento analógico.<sup>106</sup> Si la lluvia cae después de que suena el trueno, entonces es suficiente sonar un canto y/o instrumento musical que suena de manera similar al trueno para invocar la lluvia. El mismo razonamiento lógico aplica con los animales. Cuando un cazador imita un animal moribundo, atrae a su presa mediante este sonido para atraparlo, o bien el cazador suena el bramido o rugido del depredador de un animal específico para ahuyentarlo. De esta manera, la estructura de este sistema musical del mundo se configura con el pensamiento analógico y la causalidad mediante el establecimiento de diversas correspondencias, isomorfismos y simetrías en varios conjuntos,

---

<sup>105</sup> E. Wiersma – Te Nijenhuis, *Dattilam, A Compendium of Ancient Indian Music, introduction, translation and commentary*, Leiden, E. J. Brill, 1970, pp.110-113.

<sup>106</sup> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua antiguas*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 17-21.

como en la fisiología del cuerpo humano, pájaros, animales, colores, notas musicales, estados psicológicos y sentimientos.

El mayor conjunto simétrico es el macrocosmos que se refleja a su vez en el microcosmos. Si dos fenómenos tienen un aspecto en común y esta propiedad específica parece ser esencial en la estructuración de ambos, entonces se establece una relación de analogía. Por ello, la construcción de enlaces entre conjuntos aparentemente diferentes se puede establecer a partir de un aspecto similar o ritmo común en dos categorías según las taxonomías de una cultura en específico. Los conjuntos de los planetas, los dioses, los elementos, los grupos sociales, el cuerpo humano, los pájaros y los animales están interrelacionados en este sistema musical. El macrocosmos es música y la música está presente en el cuerpo humano, en tanto que constituye un microcosmos. El ser humano contiene los diversos planos de existencia de todo el universo dentro de sí mismo, porque el sonido primordial está vibrando en el centro de su ser, esto es la unidad de todos los seres.

El pavorreal (*mayura*) de la india (*pavo cristatus*), asociado al dios flautista Kṛṣṇa, se identifica su graznido con la nota *sa* por su timbre y altura. Por su parte, la palabra *cātaka* se refiere en un sentido genérico a ‘un pájaro en general’, pero en un sentido específico se refiere a ‘cualquier pájaro del tamaño de un gorrión’ (*passer domesticus*), por lo cual se piensa que se vincula también con vencejos, salanganas y cucús.<sup>107</sup> Además, Kunhan Raja observó que el *cātaka* también se refiere a un pájaro mitológico que tiene agujeros en el cuello, por lo cual sólo bebe agua de lluvia apuntando su pico hacia arriba para que no se derrame el agua por los orificios de su cuello.<sup>108</sup> Por su sentido general, la palabra *cātaka* es imprecisa y, por tanto, la distinción exacta con otros pájaros es ambigua. A pesar de esto, el término *cātaka* se

---

<sup>107</sup> K. N. Dave, *Birds in Sanskrit Literature*, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 2005, pp. 92-95.

<sup>108</sup> Shringy, *op. cit.*, 1978, p. 147.

traduce a menudo por cucú (*cuculus melanoleucus*) y este pájaro se identifica con la nota musical *ri*.

El siguiente animal es el carnero (*chaga*)<sup>109</sup> que se asocia su balar con la nota *ga* igualmente por su voz y altura. Después la grulla (*krauñca*) es un ave que se reconoce por su capacidad de curvar o contorsionar el cuello para generar un sonido fuerte y alto similar al de una trompeta identificado con *ma*.<sup>110</sup> A continuación, el cucú indio (*kokila*) (*eudynamys scolopacea*) tiene un gorjeo melodioso de cuatro notas, un silabeo similar a ‘bo-ko-ta-ko’, que suena muy similar al cucú de las tierras de Cachemira; ambos cucús se asocian con el sonido de un tambor<sup>111</sup> y la nota *pa*. Luego, la rana (*dardura*) se asocia con la nota *dha* en similitud con su croar<sup>112</sup> y, finalmente, el elefante (*gaja*) se identifica con la nota *ni* posiblemente por la analogía entre el barritar agudo de su trompa y la nota *ni* en un registro alto.

---

<sup>109</sup> Shringy traduce la palabra sánscrita *chaga* por cabra, *ibidem*.

<sup>110</sup> K. N. Dave, *op. cit.*, 2005, 312-315.

<sup>111</sup> *Ibid*, pp.128-130.

<sup>112</sup> En el pensamiento védico, el himno *A las ranas* (RV 7. 103 [619]) se fundamenta también en el razonamiento analógico con un símil entre el croar de las ranas con los cánticos rituales de los brahmanes. Cuando llegan las lluvias, ellas despiertan y muestran su respeto a la armonía cósmica (*rta*). El himno reza de la siguiente manera: [1] “Después de yacer durante un año, como brahmanes cumpliendo su voto de silencio, las ranas han levantado su voz, que inspira el Dios de las lluvias. [2] Cuando las aguas del cielo han caído sobre las ranas, que, como odres secos, están yaciendo en el charco, entonces en coro surge su canto, como el mugido de las vacas acompañadas de sus terneros. [3] Cuando llega la estación lluviosa y llueve sobre las ranas, que lo están ansiando y están sedientas, lanzando gritos de júbilo, como un hijo que se acerca a su padre, la una se acerca a la otra, mientras está cantando. [4] La una amistosamente saluda a la otra, cuando ambas se han gozado con el correr de las aguas. Cuando mojadas por la lluvia, dan saltitos a su gusto; la multicolor une su voz con la verde. [5] Cuando la una repite las palabras de la otra, como el alumno las del maestro, lo que, en medio de las aguas, melodiosamente decís parece una recitación hecha al unísono. [6] La una tiene el mugido de la vaca, la otra el balido de la cabra; la una es moteada, la otra es verde. Todas tienen el mismo nombre, pero son de variado aspecto, y modulan la voz, cantando de múltiple manera. [7] Como brahmanes que cantan en algún rito nocturno del *soma*, al borde de la laguna de un recipiente lleno, así vosotras, oh ranas, celebráis el día del año que inicia la estación lluviosa. [8] Como brahmanes ocupados en presurar el *soma*, han dejado oír su voz, entonando la oración anual; como *adhvaryus* que se afanan, llenos de sudor, en preparar la ofrenda de leche caliente, todas ellas han aparecido, ninguna se ha mantenido oculta. [9] Han respetado la institución divina del doceavo mes. Estos hombrecillos no infringen la ordenación de las estaciones: al llegar la estación de las lluvias, nosotros también vertemos la oblación de la leche caliente. [10] Riquezas nos dio la del mugido de vaca, nos dio la del balido de cabra, nos dio la moteada, nos dio la verde. Dándonos vacas por centenas, en múltiples ritos del *soma*, prolongan la duración de nuestra vida”. Cf. Fernando Tola, *Himnos del Rig Veda*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014, pp.173-176.

**Modelo de la correspondencias entre sonidos musicales y animales**

Notas musicales indias	Notas musicales Europeas	Pájaros y animales (paśu ca pakṣiṇa)
Sa (ṣaḍja)	Do	Pavorreal (mayura)
Ri (ṛṣabha)	Re	Cucú (cātaka)
Ga (gāndhāra)	Mi	Carnero (chaga)
Ma (madhyama)	Fa	Grulla (krauñca)
Pa (pañcama)	Sol	Cucú indio (kokila)
Dha (dhaivata)	La	Rana (dardura)
Ni (niṣāda)	Si	Elefante (gaja)

La asociación de los pájaros y animales con las notas musicales no es exclusivamente metafórica. En este sistema musical los sonidos emitidos, por estos pájaros y animales, se consideran musicales a diferencia del sistema musical europeo, donde los sonidos de los pájaros no se conciben realmente como musicales. Por ello, los gorjeos y trinos se musicalizan siguiendo su propio sistema tonal y la técnica del instrumento, como en el primer movimiento de *La primavera* en mi mayor de *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, en *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. La afirmación de la existencia de la música en el ámbito natural presupone a su vez la concepción de un universo musical, donde la música existe en la naturaleza de manera independiente al ser humano y la cultura, como también afirmaron de manera similar los pitagóricos.

(viii) वादिसंवादिविवाद्यनुवादिभेदेन चतुर्विधाः स्वराः

चतुर्विधाः स्वराः वादी संवादी च विवाद्यपि ॥ ४७ ॥

अनुवादी च वादी तु प्रयोगे बहुलः स्वरः।

श्रुतयो द्वादशाष्टौ वा ययोरन्तरगोचराः ॥ ४८ ॥

मिथः संवादिनौ तौ स्तो निगावन्यविवादिनौ।

रिधयोरेव वा स्यातां तौ तयोर्वा रिधावपि ॥ ४९ ॥

शेषाणामनुवादित्वं वादी राजा ऽत्र गीयते।

संवादीत्वनुसारित्वादस्यामात्यो ऽभिधीयते ॥ ५० ॥

विवादी विपरीतत्वाद्धीरैरुक्तौ रिपूपमः ।

(viii) *Las notas naturales están divididas en cuatro aspectos: sonante (vādi), consonante (samvādi), disonante (vivādi) y asonante (anuvādi)*

Las notas naturales tienen cuatro aspectos: sonante (*vādi*), consonante (*samvādi*), disonante (*vivādi*) 48. y asonante (*anuvādi*), pero las notas sonantes son más usuales en la práctica musical. Los intervalos que tienen entre ocho o doce microtonos son 49. recíprocamente consonantes. Las dos notas *ni* y *ga* son disonantes con las demás, como *ri* y *dha* también deberían serlo; luego *ri* y *dha* son disonantes. 50. De estas notas, la sonante se considera el rey y el resto de las notas son asonantes. Pero la consonante, que la sigue, se le llama ministro; 51. los sabios dicen que la disonante es una adversaria como un enemigo.

Ahora, Śārṅgadeva se propone realizar una clasificación más en función de la relación acústica entre las notas musicales según cuatro categorías que son la sonancia (*vādi*), la consonancia (*samvādi*), la disonancia (*vivādi*) y la asonancia (*anuvādi*). La teorización de los acordes entre las notas implica el desarrollo de una armonía fundamentada en la escala cromática microtonal. El término *vādi* significa literalmente ‘hablante’, ‘quien habla’ u ‘orador’, pero en un contexto musical alude a la sonoridad constante de una nota en específico en una composición musical.<sup>113</sup> Asimismo, la sonante (*vādi*) se refiere en general a las notas musicales que están localizadas al inicio de la escala primaria (*grāma*), escala derivada (*mūrchana*), modo microtonal (*jāti*) o modelo melódico (*rāga*), es decir consiste en la nota

---

<sup>113</sup> En la actualidad, término *vādi* se traduce a veces por ‘dominante’, porque se refiere a la nota que sobresale continuamente en la frase melódica en un *rāga*. Sin embargo, como apunta el musicólogo Pombo, debería evitarse para no crear confusión con el uso de este concepto en la teoría musical europea. Debido a que el sentido del concepto *vādi* en la música indostaní actual no es equivalente al término de dominante, porque no corresponde exactamente en su función melódica. La misma problemática surge entre el concepto de *samavādi* y el término de subdominante. Cf. Jaime R. Pombo, *La música clásica de la India*, Barcelona, Kairós, 2015, pp. 61-63.

fundamental también llamada tónica.

El término *samvādi* significa consonancia, pero su sentido no es totalmente idéntico al utilizado en la música clásica europea. Kallinātha explicó la consonancia en relación con la sonante, cuanto estas dos interactúan se forma la brillantez del modelo melódico (*rāga*). Śimhabhūpāla describió este proceso con otras palabras, la sonante o fundamental puede cambiarse por la nota sonante o dominante sin alterar el espíritu del modelo melódico, como, por ejemplo, en el caso de las notas *sa* y *pa*.<sup>114</sup> Por lo cual, podemos decir hasta aquí que el término consonancia (*samvādi*) se refiere a la interacción o simultaneidad de dos o más notas al mismo tiempo, en otras palabras consiste en los acordes que componen las consonancias en este sistema musical, y también se refiere al cambio de la tónica o fundamental por la dominante en un modo melódico.

En relación con la consonancia y la disonancia, Śārṅgadeva menciona cuatro leyes de su teoría en la formación de acordes consonantes (*samvādi*) y disonantes (*vivādi*):

- (1) Los intervalos de ocho y doce microtonos son consonantes.
- (2) Las notas *ni* y *ga* son disonantes con todas las demás notas.
- (3) Las notas *ga* y *ni* son disonantes con las notas *ri* y *dha*.
- (4) Las notas *ri* y *dha* son disonantes recíprocamente con *ga* y *ni*.

A diferencia de Śārṅgadeva, Bharata teorizó las consonancias en intervalos de nueve y trece microtonos; por su parte, Dattila y Matāṅga siguieron ulteriormente también esta misma postura en relación con los intervalos consonánticos. Basado en la escala primaria de *sa*, Bharata<sup>115</sup> expuso las siguientes consonancias *sa-ma*, *sa-pa*, *ri-dha* y *ga-ni*. A excepción de *ma-ni*, porque el intervalo que hay entre ambas consiste en ocho microtonos sin considerar

---

<sup>114</sup> Shringy, *op. cit.*, 1978, p. 151.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.150.

la nota inicial. La distinción entre Bharata y Śārṅgadeva reside en el punto de partida para enumerar los microtonos que contiene cada uno de los intervalos. Mientras Bharata cuenta el microtono de partida, Śārṅgadeva no consideró tal microtono, sino que comienza en el siguiente microtono.

Además, Shringy<sup>116</sup> sostiene que la diferencia mínima entre la consonancia según Śāraṅgadeva y la teoría musical europea se conoce mediante con el concepto de *samaśrutikatā* (identidad de un intervalo microtonal). Siguiendo la postura de Maṭaṅga, Abhinavagupta acuñó este concepto para referirse al microtono anterior a una nota musical, que además tiene la función de explicar los fenómenos acústicos y melódicos de las notas. Así la distinción mínima reside precisamente en las diferencias entre los intervalos en el plano microtonal y la consonancia tonal (*svarasamvādi*). Con base en la teoría de las consonancias según Bharata, el efecto melódico y la consonancia tonal en estos acordes se demuestra por la reciprocidad en las tríadas implícitas en dichos intervalos, como en el caso de la reciprocidad entre la tríada de *ma-ga-ri* con *sa-ni-dha*. Asimismo, Maṭaṅga teorizó la relación entre las consonancias en términos de intervalos microtonales idénticos. Por su parte, Śārṅgadeva y Dattila no mencionaron esta regla consonántica, sino que, nuestro autor, sólo normativizó en la regla (1) las consonancias construidas con intervalos de ocho y doce microtonos.

La palabra *vivādi* significa ‘oponente’, ‘antagonista’ y ‘contrario’. En un contexto musical el término *vivādi* se traduce por disonancia y se refiere a las notas que generan una discordancia entre dos notas musicales o más. Para Śārṅgadeva, las notas disonantes se encuentran a intervalos de dos microtonos, es decir notas musicales que se encuentran muy

---

<sup>116</sup> *Ibidem*.

próximas entre sí. Asimismo, las notas *ni* y *ga* se consideran disonantes con todas las demás notas musicales (2), las notas *ga* y *ni* son disonantes con *ri* y *dha* (3). Y a la inversa, las notas *ri* y *dha* son disonantes con *ga* y *ni* a causa de su reciprocidad discordante (4). La palabra *anuvādi* literalmente significa el sonido que está junto o después, o bien el sonido que apoya la sonante. Así, pues, las asonantes (*anuvādi*) son las notas relacionadas entre sí que no tienen una consonancia o disonancia en una escala primaria o derivada en específico. De modo que la función de la asonante consiste fundamentalmente en fortalecer y auxiliar el desarrollo melódico en una composición.

Śārṅgadeva cierra finalmente este pasaje utilizando el recurso literario de la metáfora para explicar mediante una comparación de las funciones de las cuatro categorías acústicas con las ocupaciones de la corte real. La sonante es la categoría principal, por esa razón representa al rey; la consonante es la consejera del rey, por ello esta categoría representa al ministro real; las asonantes son la servidumbre que asiste al rey y al ministro; y finalmente la disonancia constituye el enemigo para el reino de la música.

(ix) स्वराणां कुलजातिवर्णदैवतर्षिच्छन्दोरस कथनम्

गीर्वाणकुलसंभूताः षड्गान्धरमध्यमाः ।

पञ्चमः पितृवंशोत्यो रिधावृषिकुलोद्भवौ ॥ ५२ ॥

निषादोऽसुरवंशोत्यो ब्राह्मणाः समपञ्चमाः ।

रिधौ तु क्षत्रियौ चेत्यौ वैश्यजातो निगौ मतौ ॥ ५३ ॥

शूद्रावन्तरकाकल्यौ स्वरौ वर्णस्त्वमे क्रमात् ।

पभः पिञ्जरः स्वर्णवर्णः कुन्दप्रभोऽसितः ॥ ५४ ॥

पीतः कर्बुर इत्येषां जन्मभूमीरथ ब्रुवे ।

जम्बूशाककुशक्रौञ्च शाल्मलीश्वेतनामसु ॥ ५५ ॥

द्वीपेषु पुष्करे चैते जाताः क्रमात् ।

वहिर्वेधाः शशाङ्कश्च नारदः ॥ ५६ ॥  
 ऋषयो ददृशुः पञ्चषड्भादींस्तुम्बुरुर्धनी।  
 वह्निब्रह्मसरस्वत्यः शर्वश्रीशगणेश्वराः ॥ ५७ ॥  
 सहस्रांशुरिति प्रोक्ताः क्रमात्षड्भादिदेवताः।  
 क्रमादनुष्टुप्त्रायत्री त्रिष्टुप्च बृहतो ततः ॥ ५८ ॥  
 पङ्क्तिरुष्णिग्वच जगतीत्याहुश्छन्दांसि सादिषु।  
 सरी वीरे ऽद्भुते रौद्रे धा बीभत्से भयानके ॥ ५९ ॥  
 कायौ गनी तु करुणे हास्यश्चङ्गारयोर्मपौ।

(ix) *Narración de las notas naturales de acuerdo a su estética, métrica, sabiduría, divinidad, color, casta y linaje*

52. Las notas *ṣaḍja*, *gāndhāra* y *madhyama* son de linaje divino; la nota *pañcama* surge de los antiguos, las notas *ṛṣabha* y *dhaivata* provienen de los sabios videntes, la nota *niṣāda* tiene un origen asúrico.<sup>117</sup> 53. Las notas *ṣaḍja*, *madhyama* y *pañcama* son brahmánicas, *ṛṣabha* y *dhaivata* son de la clase guerrera, y finalmente *niṣāda* y *gāndhāra* se consideran de la clase comerciante. 54. La nota *antara niṣāda* y *kākalī niṣāda* pertenecen a la clase sirviente debido a su alteración musical. Sus colores son rojo (*padmabha*), amarillento (*pinjara*), dorado (*svaṇavarṇa*), blanco (*kunda*), negro (*prabha*), 55. amarillo claro (*pīta*) y jaspeado (*karbura*). Ahora les hablaré de sus regiones de origen y sus nombres son Jambū, Śāka, Kuśa, Krauñca, Śālmālī, Śveta y 56. Puṣkara. Los sabios, quienes son Vahni,<sup>118</sup> Brahmā,<sup>119</sup>

<sup>117</sup> En el norte de la India, la palabra *asura* significa ‘espíritu’, ‘opponente de los dioses’ y en ocasiones se traduce como ‘demonio’ por una cristianización en el uso del término, es decir esta palabra tiene básicamente una prosodia negativa en un contexto védico, debido a sus luchas con los dioses (*devaldhaivata*). Por el contrario, en el mundo iranio tiene una prosodia positiva de ‘dios’ o ‘señor’, que en el zoroastrismo se utiliza para nombrar al dios supremo de la luz y la vida Ahuramazdā. Según el razonamiento analógico, deben existir correspondencias en las diversas agrupaciones, que pueden ser de orden social, regional, musical, vegetal, animal, elemental o astronómico. Por esta razón, la asociación de la nota *niṣāda* con un aspecto negativo quizá deriva de la concepción de una escala pentatónica anterior a la heptatónica, cuya adición de dos notas musicales más para completar una escala con mayor amplitud tonal se consideró probablemente una especie de ‘corrupción’ de un sistema musical más antiguo.

<sup>118</sup> En la mitología védica, Vahni es otro nombre del dios elemental del fuego Agni.

<sup>119</sup> En el texto, *Vedhas* se refiere al poder creador de la divinidad, en este caso se refiere sin duda a Brahmā.

Sarasvatī,<sup>120</sup> Lakṣmīkānta<sup>121</sup> y Nārada,<sup>122</sup> vieron las primeras cinco notas musicales: *ṣaḍja*, *ṛṣabha*, *gāndhāra*, *madhyama* y *pañcama*. 57. Y Tumburū<sup>123</sup> descubrió las notas *dhaivata* y *niṣāda*. Las deidades, quienes iniciaron en la nota *ṣaḍja*, son Vahni, Brahmā, Sarasvatī, Śiva,<sup>124</sup> Viṣṇu,<sup>125</sup> Ganeśa<sup>126</sup> y el Sol, 58. y los metros que se asocian a ellas son *anuṣṭup*, *gāyatrī*, *trīṣṭup*, *br̥hatī*, *pañkti*, *uṣṇik* y *jagatī*. 59. Las notas *ṣaḍja* y *ṛṣabha* están en el placer estético del heroísmo, lo maravilloso y el enojo; la nota *dhaivata* está en lo repugnante y lo terrible; 60. las notas *gāndhāra* y *niṣāda* están en lo patético y lo devocional; pero las notas *madhyama* y *pañcama* están en la alegría y el amor.

Ahora encontramos nuevos conjuntos conectados en nuestro sistema musical simétrico construido parcialmente en base con el razonamiento analógico, que asocia las siete notas musicales con los dioses, las cuatro clases sociales, las siete regiones, los siete colores, los metros védicos y los nueve placeres estéticos. Como se mencionó anteriormente, el ritmo común constituye la propiedad compartida entre estos diversos conjuntos aparentemente diferentes y separados. El principio de ordenamiento se basa también en la cantidad de microtonos que constituye a cada una de las notas. Así, pues, la nota *ṣaḍja*, *madhyama* y *pañcama* contienen cuatro microtonos, estas se identifican con el estrato social más alto que pertenece a los sacerdotes o brahmanes y tienen un origen divino a excepción de la nota *pañcama* que la descubrieron los ancestros; luego las notas *ṛṣabha* y *dhaivata* contienen tres microtonos, estas se asocian con los reyes y guerreros y tienen un origen en los sabios

---

<sup>120</sup> Véase la nota 22.

<sup>121</sup> Lakṣmī es la diosa de la belleza, buena fortuna y la consorte de Viṣṇu.

<sup>122</sup> Varios personajes comparten este nombre. Nārada es una figura mitológica de un sabio instruido por Viṣṇu, pero también se refiere a una de las primeras autoridades y fuentes de la tradición musical.

<sup>123</sup> Tumburū es una autoridad histórica reconocida en la tradición musical como también Nārada. Se dice que Tumburū se instruyó en la música divina (*Vāyupurāṇa* 69.47-69) (cit. por Shringy, *op. cit.*, 1978, p. 155).

<sup>124</sup> En un contexto cosmológico del panteón hindú, Śiva es el dios que representa el principio destructor que se encarga de regresar toda la energía del cosmos a la unidad primordial o las aguas primigenias en el silencio.

<sup>125</sup> Viṣṇu representa el principio conservador del universo, ya que mantiene el orden, estructura y configuración del mundo creado.

<sup>126</sup> Ganeśa es el dios representado con cuerpo de hombre y cabeza de elefante en la mitología hindú, hijo de Śiva, cuya función principal consiste en ayudar a remover los obstáculos en la vida.

cantores védicos que perciben la verdadera realidad; a continuación las notas *gāndhāra* y *niṣāda* contienen dos microtonos, estas notas se relacionan con la clase social de los comerciantes y agricultores; finalmente las notas alteradas *ni (antara niṣāda)* y *ni (kākalī niṣāda)* se vinculan con los siervos y esclavos que sirven a las otras clases sociales y su origen ‘asúrico’ se considera una declinación de un sistema musical anterior. Debido a su condición social se los asocia con notas musicales que no se utilizan para construir escalas primarias o derivadas ni acordes.

***Modelo de correspondencias de notas y clases sociales***

<b>Clases sociales (<i>varṇa</i>)</b>	<b>Notas musicales (<i>svara</i>)</b>
<i>Brahmanes</i>	Sa ( <i>ṣaḍja</i> ), Ma ( <i>madhyama</i> ) y Pa ( <i>pañcama</i> )
<i>Kṣatriya</i>	Ri ( <i>ṛṣabha</i> ) y Da ( <i>dhaivata</i> )
<i>Vaiśya</i>	Ga ( <i>gāndhāra</i> ) y Ni ( <i>niṣāda</i> )
<i>Śudra</i>	Ni ( <i>antara niṣāda</i> ) y Ni ( <i>kākalī niṣāda</i> )

En cuanto a la asociación de los colores con las notas musicales, no hay duda que estos tienen un sentido estético y simbólico en relación con ellas. El ritmo común o la estructura analógica entre estos dos conjuntos se relaciona a partir de la percepción subjetiva de la significación cultural asociada con cada uno de los colores: rojo (*padmabha*), amarillento (*pinjara*), dorado (*svaṇavarṇa*), blanco (*kunda*), negro (*prabha*), amarillo claro (*pīta*) y jaspeado (*karbura*). Para solucionar esta problemática, la significación hipotética puede inferirse en parte de los colores emocionales, los placeres estéticos, la clasificación microtonal y la personalidad o carácter de los dioses vinculados a las notas musicales.

Así, pues, las propiedades se deberían entender en función del razonamiento analógico y ritmo común de los conjuntos y sus elementos que los conforman. Por tanto, la

simetría fundamentada en la transitividad de las propiedades comunes entre los conjuntos constituiría una aproximación válida al significado de los conjuntos y sus interrelaciones. De ahí que los colores deberían estar asociados con los placeres estéticos y el carácter de los dioses por una transitividad entre los conjuntos. A modo de ejemplo, la clasificación microtonal (*jāti*) del temperamento (*karuṇā*) coincide con uno de los placeres estéticos que tiene la misma nomenclatura, que a su vez se relaciona en teoría con las notas *ri ga pa* y *dha* según el anterior diagrama de la segunda división taxonómica de los grupos microtonales por la ubicación en la escala de los microtonos (*dayāvatī*, *ālāpinī* y *madantikā*) y el placer estético.

Respecto a las regiones (*dvīpa*) asociadas con las siete notas naturales, la distinción entre lo mitológico y lo histórico todavía no está clara completamente. La concepción de estas regiones se fundamenta en la geografía puránica de la división del mundo en siete sectores o continentes principales y siete océanos que los separan. Hasta aquí se puede inferir que poco a poco, en el periodo védico, se fueron descubriendo las notas musicales hasta conformar una escala heptatónica basada en las proporciones musicales principales, a saber la octava, la quinta, la cuarta y la tercera. El desarrollo de una concepción simétrica continuó y se añadieron nuevos conjuntos como es el caso de las siete regiones generales del mundo.

El mismo fenómeno de establecimiento de analogías y simetrías se realizó con las siete notas musicales y los metros védicos (*chanda*)<sup>127</sup> que tienen la siguiente estructura silábica. El metro *anuṣṭup* se forma con cuatro líneas de ocho sílabas cada una; el metro

---

<sup>127</sup> En el himno védico (RV 10.130) acerca del origen del ritual y el universo, hay un antecedente donde se menciona la identificación de los metros védicos con divinidades, aunque contiene una diferencia con la versión de Śārṅgadeva, ya que en el himno se asocia al dios Agni con el metro *gāyatrī*, a *savitṛ* con el metro *uṣṇik*, a Soma con *anuṣṭup* y a Bṛhaspati con el metro *brhaṭī*. Cf. Benedetti, Giacomo & Tonietti, M. Tito, *Sulle Antiche Teorie Indiane della Musica. Un problema a confronto con altre culture*, Florencia, Rivista di Studi Sudasiatici, 4, 2010, pp. 75-108.

*gāyatrī* se construye con tres líneas de ocho sílabas; el metro *tr̥ṣṭup* –uno de los más utilizados en la literatura védica– se compone de cuatro líneas de once sílabas; el verso *br̥hatī* se forma con cuatro líneas de ocho sílabas cada uno a excepción de la tercera línea que tiene doce sílabas; el metro *pañkti* se construye con cinco líneas de ocho sílabas; el metro *uṣṇik* se forma con tres líneas, cuyos dos primeros versos tienen ocho sílabas y el tercero tiene doce sílabas; y finalmente el metro *jagatī* se compone de cuatro líneas de doce sílabas cada una.<sup>128</sup> No está de más mencionar que las relaciones analógicas presentan especialmente con las regiones cierta arbitrariedad al buscar una simetría quizá forzada hasta cierto punto en todos los conjuntos incluidos en el sistema musical de Śārṅgadeva. En el siguiente esquema se sintetizan las correspondencias entre los conjuntos afines:

**Modelo de correspondencias entre notas, regiones, colores, metros y dioses**

<b>Notas (svara)</b>	<b>Regiones (dvīpa)</b>	<b>Colores (varṇa)</b>	<b>Metro (chandas)</b>	<b>Dioses (devata)</b>
Sa ( <i>ṣaḍja</i> )	Jambū	rojo ( <i>padmabha</i> )	<i>anuṣṭup</i>	Vahni
Ri ( <i>r̥ṣabha</i> )	Śāka	amarillento ( <i>pinjara</i> )	<i>gāyatrī</i>	Brahmā
Ga ( <i>gāndhāra</i> )	Kuśa	dorado ( <i>svanavarṇa</i> )	<i>tr̥ṣṭup</i>	Sarasvatī
Ma ( <i>madhyama</i> )	Krauñca	blanco ( <i>kunda</i> )	<i>br̥hatī</i>	Śiva
Pa ( <i>pañcama</i> )	Śālmālī	negro ( <i>prabha</i> )	<i>pañkti</i>	Viṣṇu
Da ( <i>dhaivata</i> )	Śveta	amarillo claro ( <i>pīta</i> )	<i>uṣṇik</i>	Ganeśa
Ni ( <i>niṣāda</i> )	Puṣkara	jaspeado ( <i>karbura</i> )	<i>jagatī</i>	Sol

<sup>128</sup> Les Morgan, *Croaking Frogs, A guide to sanskrit metrics and figures of speech*, Los Angeles, Manohara Press, 2011, p. 57.

Śārṅgadeva menciona al final de este pasaje el placer estético (*rasa*)<sup>129</sup> como el último conjunto análogo a las notas musicales. Bharata describió los principios estéticos del teatro y la dramaturgia (NT 6) que después serían aplicados a la música (NT 29), específicamente en las notas naturales (*svara*), con la finalidad de teorizar los ocho distintos placeres estéticos en dicho arte. Sin lugar a dudas existieron obras antecedentes al *Nāṭyaśāstra* que acuñaron los primeros conceptos para describir el proceso de la percepción estética, pero el *Nāṭyaśāstra* es la fuente más antigua conservada que usa propiamente el término en relación con la estética (*rasa*).

A diferencia de la estética de Bharata, Śārṅgadeva mencionó otro placer estético: lo devocional (*kāya*). No obstante, la teoría clásica de los ocho placeres estéticos se mantuvo en términos generales, desde su postulación en el *Nāṭyaśāstra* hasta tiempos actuales, como el modelo canónico a pesar del debate con otras teorías del *rasa*, formuladas por numerosos estetas como Bhaṭṭalollaṭa, Śaṅkuka, Bhaṭṭatauta y Bhaṭṭanāyaka, y otros sistemas musicales diferentes, como el sistema de Maṭaṅga o Dattila. Siglos después al *Nāṭyaśāstra*, se añadieron nuevos sentimientos estéticos como la ternura (*vātsalya*) y la paz o serenidad (*śānta*), que Abhinavagupta defendió como noveno placer estético, aunque no fue el primero en argumentar a favor de esta nueva categoría estética. Al final, la teoría canónica del placer estético (*rasa*) terminó en nueve categorías estéticas con la inclusión de la serenidad (*śānta*). En el siguiente diagrama se muestra las correspondencias entre las notas musicales y los nueve placeres estéticos según Śārṅgadeva:

---

<sup>129</sup> Rása- [pos. < ie. \* (h) *ros-*, avr. *rañhā-* ‘nombre de un río mítico’, llat. *rōs* ‘rocío’, aec. *rosa* ‘rocío’, lit. *rasà* ‘rocío’ EWA II 441 / √*ras*<sup>2</sup>+a<sup>(ac o gha)</sup> ŠKD] m. **a.** savia, zumo RV+. **b.** *fig.* esencia, muelle, savia RV+; semen RV. **c.** \*líquido RV+; agua, leche, licor èp+; jugo de caña de azúcar SS; brebaje, poción. **d.** \*sabor, gusto ŚB+. *fig.* gusto, afecto, preferencia, grato; placer, deleite èp+. [...]. **f.** mercurio (a veces considerado como el semen de Śiva). **g.** MED. fluido (corporal). **h.** RELIG. sentimiento devocional, devoción. **i.** ŚĀS gusto, sentido del gusto. [...]. **j.** RET. sabor o sentimiento estético, placer estético cl. (de una obra artística, *esp.* teatral, [...]). Cf. Òscar Pujol, *op. cit.*, 2006, col 2, pp. 769-770.

**Modelo de correspondencia entre las notas musicales y los placeres estéticos**

<b>Notas musicales (svara)</b>	<b>Placer estético (rasa)</b>
Sa ( <i>ṣaḍja</i> )	lo heroico ( <i>vīra</i> ), lo maravilloso ( <i>adbhuta</i> ) lo furioso ( <i>raudra</i> )
Ri ( <i>rṣabha</i> )	
Ga ( <i>gāndhāra</i> )	lo patético ( <i>karuṇa</i> ) lo devocional ( <i>kāya</i> )
Ma ( <i>madhyama</i> )	lo alegre ( <i>hāsyā</i> ) lo erótico ( <i>śṛṅgāra</i> )
Pa ( <i>pañcama</i> )	
Da ( <i>dhaivata</i> )	lo repugnante ( <i>bībhatsa</i> ) lo terrible ( <i>bhayānaka</i> )
Ni ( <i>niṣāda</i> )	lo patético ( <i>karuṇa</i> ) lo devocional ( <i>kāya</i> )

En la teoría estética de Bharata que heredó Śārṅgadeva, la vivencia de las emociones cotidianas (*sthāyibhāva*) constituye el fundamento básico para experimentar el placer estético universal relacionado con dicha emociones, que son el amor (*rati*) cuyo placer estético corresponde con lo erótico o amoroso (*śṛṅgāra*), la risa (*hāsa*) se relaciona con lo cómico o lo alegre (*hāsyā*), la pena (*śoka*) con lo patético (*karuṇa*), la cólera (*krodha*) con lo furioso (*raudra*), el entusiasmo (*utsāha*) con lo heroico (*vīra*), el miedo (*bhaya*) con lo terrible (*bhayānaka*), la aversión (*jugupsā*) con lo repugnante (*bībhatsa*), la admiración con lo maravilloso (*adbhuta*), y la calma (*śama*) con la paz (*śānta*).<sup>130</sup>

Según esta teoría estética, la combinación de los tres aspectos de las emociones, es decir los determinantes (*vibhāva*), los consecuentes (*anubhāva*) y los estados mentales transitorios (*vyabhicāribhāva*) permiten la formación de las emociones básicas que a su vez generan la posibilidad de vivenciar el placer estético. En su obra (NT 5.61), Bharata explica con los conceptos anteriores el proceso para realizar en uno mismo la vivencia del placer

<sup>130</sup> Pombo, *La música clásica de la India*, op. cit., pp. 100-105.

estético. Por ejemplo, la realización del placer estético de lo patético (*karuṇarasa*) supone la experiencia de un estado emocional básico (*sthāyibhāva*) de la pena (*śoka*). Los determinantes (*vibhāva*) que condicionan la posibilidad de generar esta emoción son la muerte de un ser querido, la separación emocional, la pérdida de bienes, la soledad y el cautiverio. Los consecuentes (*anubhāva*) de esta pena constituyen las lágrimas, el sollozo, el dolor moral o físico y la cara compungida. Finalmente los estados psicológicos transitorios (*vyabhicāribhāva*) son la ansiedad, la pereza, la confusión y la desesperación. Cuando estos tres aspectos de las emociones se combinan de manera adecuada en una representación teatral y/o musical, se genera la sensación de la pena, el amor o lo heroico. Así la experiencia estética directa en el teatro y la música permite reconocer la substancia atemporal de los placeres estéticos (*rasa*)<sup>131</sup> en la esencia inmanente del ser humano.

---

<sup>131</sup> Para un estudio analítico detallado de la estética india véase Chantal Maillard & Òscar Pujol, *Rasa. El placer estético en la India*, Barcelona, Indica, 1999.



## CONCLUSIONES

De la presente investigación sobre musicología y filosofía de la música antigua en el sur de Asia, en relación con el análisis del capítulo 1, sección 3 del *Samgītaratnākara (El océano de la música)* de Niśsaṅka Śārṅgadeva, correspondiente al sonido musical (*nāda*), el microtono (*śrutī*) y la nota natural (*svara*), se deducen las siguientes seis conclusiones principales:

(1) La primera que en la cultura índica, la música constituye un aspecto central para conocer la configuración general de su pensamiento religioso, filosófico y teológico. Desde el periodo védico hasta la actualidad, la música índica, entendida como un modo específico de conocer la realidad, es una categoría epistémica sin la cual tendríamos un panorama cultural incompleto, insuficiente y fragmentario de su concepción de la divinidad, el universo y el ser humano.

A lo largo de toda su historia del pensamiento, la cultura índica se configura dentro de un contexto religioso y filosófico que incluye una interpretación continua de la realidad en términos musicales tales como ritmo, pulso y armonía. Diversos sistemas religiosos, filosóficos y teológicos utilizaron conceptos musicales para interpretar la divinidad, el mundo y al ser humano, algunos de estos sistemas muestran esta constante teórica en el pensamiento índico de una concepción de la realidad fundamentada en la música, el lenguaje y la poesía, como lo fue la religión védica, la danza cósmica de Śiva en Chidambaram, la filosofía de la gramática de Bhartṛhari, la doctrina de la vibración de Vasugupta en Cachemira y el sistema filosófico-musical de Śārṅgadeva.

En el periodo védico, encontramos que el poder del canto ritual, entendido como un principio creador del mundo, fue un tema de continua reflexión y especulación que derivó en

una cosmovisión con elementos filosóficos donde destaca la armonía universal (*rta*) y la unidad (*Ekam*) que subyace a la multiplicidad a partir de un desmembramiento ritual del hombre primordial (*puruṣa*). La armonía universal se manifiesta en la esfera divina, física y humana, siendo la poesía y la música sagradas sus expresiones máximas por excelencia; el orden cósmico posibilita la existencia de la música y la música presupone este mismo orden divino.

En la tradición upaniṣadica, la música sagrada de los himnos védicos constituyó un material básico para la reflexión filosófica y teológica. Los frutos de las especulaciones metafísicas inspiradas en el canto védico permitieron formar una teoría del ser fundamentada en lo Absoluto (*Brahman*), que se representó mediante los símbolos sonoros del mantra *gāyatrī* o bien la sílaba sagrada «OM-AUM», que contienen en sí mismos toda la existencia. La revelación (*śruti*) de lo Absoluto constituye un conocimiento equivalente a la revelación generada por la audición de la música sacra védica (*vaidika*). No hay una distinción entre el conocimiento musical y la revelación mística en la meditación. El concepto de microtono (*śruti*) no sólo es la unidad sonora más pequeña audible en el nivel físico en la mayoría de los sistemas musicales índicos, sino también es un umbral entre el mundo físico y el metafísico. El conocimiento último de la realidad consiste en oír la verdad del propio interior que a su vez es idéntica a lo Absoluto que se manifiesta de manera armoniosa como el mundo material.

(2) La segunda que hay una tradición filosófica musical y una teología del sonido fundamentada en lo Absoluto (*Brahman*). Desde el periodo védico, aparecieron distintos sistemas filosóficos, musicales y teológicos que entendieron de maneras distintas la idea de lo Absoluto relacionada con la música, el lenguaje y la gramática. La idea védica de la unidad (*Ekam*) de la existencia continuó desarrollándose en las *Upaniṣad* con la denominación de lo

Absoluto (*Brahman*). Durante este periodo cabe destacar que la idea de lo Absoluto relacionada con el sonido surgió en las *Upaniṣad* particularmente con la sílaba sagrada «OM-AUM». Posteriormente la filosofía de la gramática de Bhartṛhari y su escuela siguió elaborando la concepción metafísica de Brahman-Palabra o bien el Brahman-Sonido (*Śabdabrahman*), donde el lenguaje es una realidad sonora ideal y eterna que manifiesta gradualmente el mundo. Tiempo después Śaṅkara y la escuela *Advaita Vedanta* continuó el desarrollo teórico de *Brahman* donde solamente existe lo Absoluto y el mundo es ilusorio, así como también por su parte el teólogo y filósofo Rāmānuja y su escuela continuaron la reflexión en relación con el concepto de *Brahman*, para quienes lo Absoluto es la esencia de un mundo que no es ilusorio, sino que su existencia depende de *Brahman*. Luego en Cachemira, la doctrina de la vibración (*Spanda*) reanudó la reflexión filosófica en relación con lo Absoluto y el sonido, que terminó desarrollándose un sistema complejo de niveles vibratorios. A continuación Śāṅgadeva siguió esta tradición teológica del sonido y fundamentó su sistema musical en la idea metafísica del sonido absoluto (*Nādobrahman*).

Respecto a la idea de lo Absoluto vinculada con el sonido, debemos destacar que la concepción de lo Absoluto no es idéntica, ya que presenta diferencias notables según las diversas escuelas que la desarrollaron. Así, por ejemplo, la concepción upaniṣádica de lo Absoluto es distinta respecto a la concepción que tiene Bhartṛhari, porque en el primero lo Absoluto se reflexiona su trascendencia a partir del mundo y su inmanencia según la identidad que mantiene con el espíritu (*ātman*) del ser humano, mientras que en el sistema de Bhartṛhari lo Absoluto se fundamenta a partir del lenguaje.

(3) En tercer lugar que el oído es el sentido principal del conocimiento en la cultura índica, un hecho demostrado por el predominio en la reflexión y la especulación teológica ininterrumpida sobre el canto ritual, la teoría musical y los diversos sistemas filosófico-

religiosos fundamentados en el sonido como fenómeno básico de la realidad y su relación con lo Absoluto. Conforme se desarrolló la cultura védica, el sonido adquirió mayor relevancia en su sistema religioso hasta consolidarse en uno de los temas principales –si no, el más relevante– de las especulaciones metafísicas y teológicas particularmente en la sílaba sagrada «OM-AUM». A partir del periodo védico, la reflexión en relación con la vibración de la unidad primordial continuó sin interrupciones hasta la actualidad siendo un contenido filosófico-teológico central en la historia del pensamiento del Sur de Asia.

(4) Luego, que el sistema musical de Śārṅgadeva constituye una verificación de la interpretación musical del universo en la historia de la filosofía de la música índica, cuyas principales propiedades estructurales consisten en la analogía, la transitividad, la equivalencia y la simetría entre cada uno de sus conjuntos y elementos que lo componen. El razonamiento analógico (el ritmo común) constituye el procedimiento lógico para establecer correspondencias entre los diversos tipos de conjuntos de orden musical especialmente con las siete notas musicales (sa ri ga ma pa dha ni), los veintidós microtonos, el fisiológico con los vasos sanguíneos, los fonemas de las palabras, los centros energéticos en el cuerpo, los estados psicológicos, los sonidos de los animales, los siete colores, las siete regiones puránicas, los metros védicos y los nueve placeres estéticos. La propiedad de la transitividad se cumple en el sistema musical de Śārṅgadeva, cuando un elemento de un conjunto se relaciona con otro elemento conjunto y este último a su vez se vincula con un tercer elemento de otro conjunto. Así en el conjunto de las siete notas musicales, el elemento ‘sa’ se relaciona con ‘*anuṣṭup*’ del conjunto de los tipos de versos védicos, y este a su vez se vincula con el color ‘rojo’ del conjunto de los colores. Por lo cual decimos que la nota natural ‘sa’ se relaciona también con el color ‘rojo’. De esta manera se establece la relación de transitividad en los conjuntos que presenta Śārṅgadeva y se deriva la siguiente propiedad de la simetría,

pues los elementos de los demás conjuntos del sistema musical Śārṅgadeva están también relacionados entre sí. Asimismo la propiedad de la equivalencia se expresa en la igualdad por lo menos simbólica entre las notas musicales y el mundo de un modo equiparable a la palabra ritual védica y el mundo físico y divino védico. La propiedad de la equivalencia permanece en el valor de la palabra sagrada –el mantra *gāyatrī*– y la estructura del mundo material, esta propiedad continúa todavía en el sistema musical de Śārṅgadeva entre el sonido primordial, el mundo creado, la estructura del cuerpo humano y la composición de la música.

(5) En un plano conceptual y musical, podemos reconocer el desarrollo teórico de la música a partir de los cambios lingüísticos en su terminología. En el periodo védico, los conceptos relacionados con la altura en el canto como bajo (*anudātta*), media (*udātta*) y alta (*svarita*) se cambiaron por bajo (*mandra*), medio (*madhya*) y alto (*tāra*) en el sistema de Śārṅgadeva. Asimismo, uno de los aspectos centrales en los desarrollos teóricos de la música indica que debemos destacar es el cambio del solfeo védico por el nuevo solfeo expuesto en el *Nāṭyaśāstra* (sa ri ga ma pa dha ni), cuya nomenclatura también utilizó Śārṅgadeva en *Samgītaratnākara* y permanece hasta nuestros días.

Las teorías musicales se despojaron gradualmente de algunos conceptos, como el término de escala (*mūrchana*) en el *Nāṭyaśāstra*, que cayeron en desuso en la práctica musical, mientras que otros conceptos se heredaron, se conservaron y se desarrollaron en los posteriores sistemas musicales tales como microtono (*śrutī*), tono natural (*svara*) y modo melódico (*rāga*). El *Nāṭyaśāstra* de Bharata fue la siguiente fase de mayor relevancia después de la música védica en el siguiente desarrollo teórico de los conceptos musicales de ritmo, microtono, tono, escala primaria, escalas derivadas, melodía, la estética musical, la dramaturgia y el teatro. Después de Bharata, el *Bṛhaddeśī* de Maṭaṅga representó el siguiente avance teórico en la evolución de los conceptos musicales donde destacó el término de modo

melódico (*rāga*) y que heredó después Śārṅgadeva en *Samgītaratnākara*.

El concepto de modo melódico (*rāga*) sentó las bases teóricas de la música de los próximos siglos y muestra claramente la conservación, el desarrollo y la evolución de la música índica. Este concepto tuvo tres fases teóricas principalmente que se muestran en el *Nāṭyaśāstra*, *Bṛhaddeśī* y *Samgītaratnākara*. En el *Nāṭyaśāstra*, el *rāga* aparece como un aspecto del timbre de las escalas, una especie de ‘color’ tonal de las escalas modelo, pero el desarrollo teórico y práctico del *rāga* apareció formalmente desarrollado como un modo melódico hasta el *Bṛhaddeśī*. Y en *Samgītaratnākara*, Śārṅgadeva continuó expandiendo el concepto hacia nuevos modelos melódicos.

A nivel conceptual, la interpretación musical del mundo no fue naturalmente la misma cosmovisión desde su origen védico y se desarrolló de manera paulatina y equidistante a otros sistemas índicos que no tuvieron una visión musical del mundo como la escuela materialista lokāyata o cārvāka. En la cosmovisión musical védica, la equivalencia entre la palabra ritual y el mundo se desarrolló hacia una concepción musical de lo absoluto relacionado posteriormente con el mantra *gāyatrī* y la sílaba sagrada «OM-AUM» en las *Upaniṣad*. Esto indica que dentro de un mismo sistema cultural hay una autorreflexión de sus propios contenidos, conceptos e ideas que derivan a su vez en una asimilación, reconfiguración y renovación del mismo sistema, en este caso del pensamiento religioso védico. Durante el periodo védico se formaron los primeros conceptos metafísicos y musicales tales como *śruti*, *ekaśruti*, *udātta*, *anudātta*, *svarita*, *svara*, *nāda*, *rāga*, *ekam*, *brahman*, etc., pero su sentido y uso se desarrolló en los siguientes siglos en nuevos sistemas formados a partir del anterior sistema musical védico, como es el caso de los sistemas de Bharata, Bhartṛhari, Dattila, Mataṅga, Śaṅkara, Rāmānuja, Vasugupta y Śārṅgadeva.

(6) Y finalmente la musicología, la filosofía, la religión, en tanto que categorías

analíticas académicas en relación con los estudios indológicos, deben estar coordinadas y apoyadas entre sí, ya que su división injustificada puede generar equívocos y tropiezos metodológicos en nuestras investigaciones, porque en realidad no hay tales separaciones teóricas en el pensamiento del sur de Asia. En cuanto a la musicología índica, esta constituye un campo de estudio poco explorado en lengua española, por lo cual esta representa un área de investigación que permitirá contribuir al conocimiento del sur de Asia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BANERJI, SURES CHANDRA, *Cultural heritage of Kashmir, a survey of Kashmir's contribution to Sanskrit Literature*, Calcuta, Sanskrit Pustak Bhandar, 1965.
- \_\_\_\_\_ *Society in Ancient India, Evolution since the Vedic times base on Sanskrit, Pali, Prakrit and other Classical sources*, Nueva Delhi, D.K. Printworld (P) Lrd, 1993.
- BAKE, ARNOLD, *The Music of India*, en *Ancient and Oriental Music*, Egon Wellesz (ed.), London / New York / Toronto, Oxford University Press, 1979, pp. 195-227.
- BENEDETTI, GIACOMO & TONIETTI, M. TITO, *Sulle Antiche Teorie Indiane della Musica. Un problema a confronto con altre culture*, Florencia, Rivista di Studi Sudasiatici, 4, 75-108, 2010.
- BERRIEDALE KEITH, ARTHUR, *A History of Sanskrit Literature*, Londres, Oxford University Press, 1961.
- BIARDEAU, MADELEINE, *Las filosofías de la India*, en *Historia de la Filosofía, El pensamiento prefilosófico y oriental*, vol. 1, bajo la dirección de Brice Parain, México, Siglo XXI editores, 2009, pp. 78-219.
- BHARATA, *Nāṭyaśāstra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, vol. 1 (caps. I-XXVI), intro. & trad. de Manomohan Ghosh, Calcuta, The Royal Asiatic Society of Bengal, 1950.
- \_\_\_\_\_ *Nāṭyaśāstra, A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*, vol. 2 (caps. XXXVIII-XXXVI), intro & trad. Manomohan Ghosh, Calcuta, The Royal Asiatic Society of Bengal, 1961.
- BHATTACHARYA, ARUN en *A Treatise on Ancient Music*, Calcutta, Navrang, 1978.

- COOMARASWAMY, ANANDA K., *La Danza de Śiva, Ensayos sobre arte y cultura india*, trad. de Eva Fernández del Campo y Pablo Giménez Dasí, Madrid, Siruela, 1996.
- CURTIS FRANKLIN, JHON, *Harmony in Greek and Indo-Iranian Cosmology*, Washington D.C., *The Journal of Indo-European Studies*, vol. 30, No.1 y 2, pp. 1.-25, 2002.
- DELVOYE, FRANÇOISE 'NALINI', *The Image of Akbar as a Patron of Music in Indo-Persian and Vernacular Sources*, en *Akbar and his India*, por Irfan Habib (ed.), Inglaterra, Oxford University Press, 2000, pp.188-214.
- DYCKOWSKY, MARK S. G., *The canon of the Śaivāgama and the Kubjikā Tantras of the Western Kaula Tradition*, New York, State University of New York (SUNY), 1988.
- \_\_\_\_\_, *The stanzas on vibration*, New York, State University New York (SUNY), Shaiva traditions of Kashmir, 1992.
- \_\_\_\_\_, *The doctrine of vibration, An analysis of the doctrines and practices of kashmir shaivism*, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 2000.
- EATON, RICHARD MAXWELL, *The New Cambridge History of India, I. 8, A social History of the Deccan, 1300-1761 Eight Indian Lives*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid / Singapur / Cape Town / São Paulo, Cambridge University Press, 2005.
- EMMBREE, AINSLIE & WILHELM, FRIEDRICH, *India. Historia del subcontinente desde las culturas del Indo hasta el comienzo del dominio inglés*, México D.F., vol. 17, 1ª. ed. 1974, trads. Antón Dieterich & Isabel Carrillo, Siglo XXI editores, 2006.
- GAJENDRAGADKAR, P. B., *Kashmir. Retrospect and Prospect, Patel Memorial Lectures*, Bombay, University of Bombay, 1967.
- GAUTAM, M. R., *Evolution of Rāga and Tāla in Indian Music*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1993.

- \_\_\_\_\_ *The Sound of Music*, India International Centre Quarterly, vol. 16, No. 3/4  
(MONSOON 1989 / WINTER 1989), pp. 87-94. Stable URL:  
<http://www.jstor.org/stable/23002072>.
- GONDA, JAN *Medieval Religious Literature in Sanskrit*, vol. ii, Wiesbaden, Otto Harrassowitz  
Wiesbaden, 1977.
- GOSVAMI, O., *The Story of Indian Music, it's Growth and Synthesis*, Bombay / Calcuta /  
Nueva Delhi / Madr s, Asia Publishing House, 1957.
- GRABNER, HERMANN, *Teoría General de la Música*, Madrid, Akal, Música 10, 2001.
- GRIMES, JOHN, *A Concise Dictionary of Indian Philosophy, Sanskrit Terms defined in  
English*, New York, State University of New York Press (SUNY), 1996.
- HARDY, P., "Amīr Khusraw" en *Encyclopaedia of Islam*, vol. 1, Leiden, E. J. Brill, 1986.
- JAIRAZBHOY, N. A., *R gs of North Indian Music, their structure and evolution*, Bombay,  
Popular Prakashan Bombay, 1999.
- KALHA A, *R jatarangin *, *The Saga of the Kings of Ka m r*, trad. Ranjit Sitaram Pandit,  
Nueva Delhi, Sahitya Akademi, 1968.
- LAL, SHYAM KISHORE, *Female Divinities in Hindu Mythology and Ritual*, Pune, University  
of Poone, Publications of the Centre of Advanced Study in Sanskrit class B, no.7,  
1980.
- LIDOVA, NATALIA, *Drama and Ritual of Early Hinduism*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1994.
- NIAZ, AHMAD, *Kashmir and Jammu*, Lahore, Sang-e-Meel Publications, Imperial Gazetteer  
of India, Provincial Series, 1983.
- MANI, VETTAM, *Pur nic Encyclopaedia, a comprehensive Dictionary with Special Reference  
to the Epic and Pur nic Literature*, Delhi / Patna / Varanasi, Motilal Banarsidass,  
1975.

- MORGAN, LES, *Croaking Frogs, A guide to sanskrit metrics and figures of speech*, Los Angeles, Manohara Press, 2011.
- PANDITHER, SAHIB M. ABRAHAM, *Karunamirthaa Sagaram, On Srutis, A treatise on music or Isai-Tamil*, Nueva Delhi, Asian Educational Services, 1984.
- POMBO, JAIME R., *La música clásica de la India, Rāga saṅgīta en la tradición en la tradición vocal e instrumental del norte*, Barcelona, Kairós, Sabiduría Perenne, 2015.
- POPLEY, HERBERT. A., *The Music of India*, Londres / Madrás, Oxford University Press, 1921.
- PUJOL, ÒSCAR, *Diccionari Sànskrit-Català*, Cataluña, Enciclopedia Catalana, 2006.
- PUJOL, ÒSCAR & ILÁRRAZ, FÉLIX G., *La Sabiduría del bosque. Antología de las principales upanişáds*, Barcelona, Trotta, Pliegos de Oriente, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2003.
- PUJOL, ÒSCAR & MAILLARD, CHANTAL, *Rasa. El placer estético en la India*, Barcelona, Indica, 1999.
- PRAJNANANANDA, SWAMI, *A History of Indian Music, Ancient Period*, vol. 1, Calcuta, Ramakrishna Vedanta Math, 1963.
- SANYAL, RITWIK, *Philosophy of Music*, Bombay & Nueva Delhi, Somaiya Publications PVT. LTD., 1987.
- ŚĀRŅGADEVA, *Saṅgīta Ratnākara, vol. I Treatment of Svāra*, trad. al inglés de Dr. R.K. Shringy, bajo la supervisión de la Dra. Prem Lata Sharma, Varanasi, Motilal Banarsidass, 1978.
- \_\_\_\_\_ *Saṅgīta Ratnākara, vol. II Treatment of Svāra*, trad. al inglés de Dr. R.K. Shringy, bajo la supervisión de la Dra. Prem Lata Sharma, Varanasi, Motilal Banarsidass, 1989.

- \_\_\_\_\_ *Saṅgīta Ratnākara*, vol. III *Treatment of Svāra*, trad. al inglés de Dr. R.K. Shringy, bajo la supervisión de la Dra. Prem Lata Sharma, Varanasi, Motilal Banarsidass, (s.f.).
- SCHNEIDER, MARIUS, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua antiguas, Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Madrid, Siruela, El Árbol del Paraíso 12, 2010.
- RAMANATHAN, N., *Influence of śāstra on prayoga: the svāra system in the post-sāṅgītaratnākara period with special reference to south indian music*, en Jonathan Katz, (Ed.), *The Traditional Indian Theory and Practice of Music and Dance*, Leiden / New York / Köln, E. J. Brill, 1992, pp.75-106.
- THAPAR, ROMILA, *Historia de la India I*, 2ª ed. 2001, 1ª reimpre., trad. Horacio González de la Lama, México D.F., FCE, Breviarios, 206, 2014.
- TOLA, FERNANDO, *Himnos del Rig Veda*, sel., trad. del sánscrito y notas de Fernando Tola, Buenos Aires, Las cuarenta, Antropografías, 2014.
- VEER, RAM AVTAR, *The Music of India 6,000 B.C. to 1,000 A.D.*, vol. I, Nueva Delhi, Pankaj Publications, 1986.
- WIDDESS, RICHARD, *The Oral in Writing: Early Indian Musical Notations*, Reino Unido, Vol. 24, No. 3, *Early Music from Around the World*, 1996, pp. 391-402+405, Oxford University Press, <http://www.jstor.org/stable/3128257>. Consulta: 07-06-2016 21:36 UTC.
- WIERSMA, E. –TE NIJENHUIS, *Dattilam, A Compendium of Ancient Indian Music, introduction, translation and commentary*, Leiden, E. J. Brill, 1970.