

# esmuc

Estudiant:

Especialitat/  
Àmbit/Modalitat:

Director/a:

Curs:

Vistiplau  
del director/a  
del Treball



## Extracto trilingüe

Con la mira de acercar nuevas composiciones al estilo musical de los tiempos bíblicos, este trabajo plantea un uso específico de la instrumentación y la orquestación. El conocimiento necesario para llevar a cabo tal proyecto es obtenido mediante un estudio de los instrumentos citados en la Biblia, y de su uso en las prácticas de alabanza. La metodología del estudio se basa en la consulta de material bibliográfico complementario, con tal de descifrar todas las imprecisiones de las traducciones de los instrumentos, así como ampliar el conocimiento de la cultura que contenía dichos instrumentos y prácticas musicales. Como fruto de este análisis, se asocian los instrumentos antiguos a instrumentos actuales, y se proponen diversas técnicas instrumentales y orquestales para efectuar esta imitación de manera eficaz, concluyendo con una sugerencia de organización orquestal que nos permita asemejar los grandes conjuntos instrumentales de aquél entonces.

Amb la mira d'acostar noves composicions a l'estil musical dels temps bíblics, aquest treball planteja un ús específic de la instrumentació i l'orquestració. El coneixement necessari per a dur a terme tal projecte és obtingut mitjançant un estudi dels instruments citats en la Bíblia, i del seu ús en les pràctiques de lloança. La metodologia de l'estudi es basa en la consulta de material bibliogràfic complementari, per tal de desxifrar totes les imprecisions de les traduccions dels instruments, així com ampliar el coneixement de la cultura que contenia els esmentats instruments i pràctiques musicals. Com a fruit d'aquesta anàlisi, s'associen els instruments antics a instruments actuals, i es proposen diverses tècniques instrumentals i orquestrals per a efectuar aquesta imitació de manera eficaç, conclouent amb un suggeriment d'organització orquestral que ens permeti assemblar-nos als grans conjunts instrumentals d'aquell temps.

With the view of drawing new compositions nearer to the musical style of biblical times, this work sets out a specific use of both instrumentation and orchestration. The necessary knowledge to carry out such a project is obtained through a study of the quoted instruments in the Bible, and their use in praise practices. The methodology of the study is based on the consulting of complementary bibliographical material, so as to make out the imprecisions of the instruments translations, as well as widening the knowledge of the culture of those instruments and musical practices. As a result of this analysis, old instruments are associated with current instruments, and diverse instrumental and orchestral techniques are proposed to effectuate this imitation in an efficient way, concluding with a suggestion of an orchestral organisation that allows us to resemble the large instrumental ensembles of that time.



# Sumario

Introducción.....	1
Bloque I: La música en la Biblia.....	7
1. La música en el principio.....	7
1.1. La alabanza celestial en el transcurso de la creación.....	8
1.2. Primeros músicos humanos y primeros instrumentos fabricados en la tierra.....	8
2. La música en Israel.....	13
2.1. La música en las fiestas solemnes.....	17
2.1.1. La fiesta de la pascua y la fiesta de los panes sin levadura.....	17
2.1.2. La fiesta de la gavilla por primicia de los primeros frutos y la fiesta de las semanas.....	19
2.1.3. La fiesta de la conmemoración al son del <i>Theruah</i> y la fiesta del día de la expiación.....	20
2.1.4. La fiesta de los tabernáculos.....	22
2.2. Otros instrumentos en tiempos de David.....	23
2.3. Los Salmos.....	25
2.3.1. Términos referentes a la interpretación musical.....	25
2.3.2. Términos referentes a instrumentaciones específicas.....	26
2.4. La organización de la alabanza y los grandes conjuntos instrumentales en tiempos de David.....	26
2.5. La organización de la alabanza después de la deportación de Babilonia.....	28
Bloque II: Una ojeada desde nuestros tiempos.....	29
3. Instrumentos actuales semejantes.....	29
3.1. Instrumentos de cuerda pulsada.....	29
3.2. Instrumentos de viento madera.....	30
3.3. Instrumentos de viento metal.....	30
3.4. Instrumentos de percusión indeterminada.....	31
4. Imitación mediante técnicas instrumentales.....	33
4.1. El <i>kinnōr</i> .....	33
4.2. El <i>nēvel</i> .....	34
4.3. El <i>chālīl</i> .....	35
4.4. El <i>ūgāv</i> .....	35
4.5. El <i>shōfār</i> .....	36
4.6. Las <i>chatsōts<sup>o</sup>rōt</i> .....	37

4.7. El tōf.....	38
4.8. Las m <sup>o</sup> na'an <sup>o</sup> īm.....	39
4.9. Los m <sup>o</sup> tsiltayim.....	40
5. Nueva organización de la orquesta.....	41
5.1. Auditorio de concierto.....	41
5.2. Directores.....	41
5.3. Coros.....	42
5.4. Sección de cuerda pulsada.....	42
5.5. Sección de viento madera.....	42
5.6. Sección de viento metal.....	43
5.7. Sección de percusión.....	43
5.8. Participación del público.....	44
Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	47

## Introducción

El propósito del presente estudio es dotar a todo compositor actual del conocimiento y los recursos necesarios para poder acercar una obra, con una técnica compositiva actual, al estilo musical antiguo de las prácticas de alabanza en tiempos bíblicos, mediante las técnicas instrumentales u orquestales, según los instrumentos de que disponemos hoy en día. Para ello, pienso que es de cabal importancia ser conocedor de los instrumentos que en aquél entonces se empleaban, así como la organización de éstos en las ceremonias en que se alababa a Dios, con tal de poder acercar los nuestros, en la mayor lealtad acústica posible, a aquellos. Este propósito me ha hecho plantearme hacer un estudio profundo de la música en la Biblia, tanto de los instrumentos que en ella se citan, como de las situaciones de alabanza y adoración a Dios, en los que éstos, juntamente con las voces, eran empleados.

Este tema es de gran relevancia para mí, en cuanto que compositor, ya que la instrumentación y la orquestación determinan un buen campo a explorar, pues que, frecuentemente, muchas obras compuestas actualmente adquieren una mayor dimensión, por la magnitud en que yuxtaponen composición y orquestación; en este sentido, pienso que poder acercar una obra que contiene una técnica compositiva actual a ese estilo musical antiguo, a partir de las técnicas instrumentales y orquestales, es un gran logro. Como músico, pienso que la Biblia es una gran fuente de información a estudiar, pues que contiene gran parte de la historia de la humanidad, en la cual la música ha tenido un peso importante. Finalmente, aunque las prácticas musicales antiguas que en ella se describen, compiladas en el Antiguo Testamento,<sup>1</sup> se basan principalmente en la nación de Israel, y los salmos en ellas empleados fueron escritos por miembros de dicha nación; no obstante, este hecho no las limita exclusivamente a la cultura israelí, ya que a los cristianos se nos exhorta, en el Nuevo Testamento,<sup>2</sup> a cantar y alabar a Dios con gracia en nuestros corazones, «con salmos e himnos y cánticos espirituales» (Colosenses 3:16; Efesios 5:19), exhortación que ha unido, desde muchos siglos atrás, los salmos y la alabanza a la cultura cristiana.

Con tal de realizar este propósito, mis objetivos son, de un lado, investigar la misma fuente primaria, la Biblia, desde las primeras citas de música, músicos e instrumentos, hasta la música en

---

1 La primera sección de la Biblia.

2 La segunda sección de la Biblia.

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

el pueblo de Israel, en cuyo culto a Dios ésta tenía un papel relevante, tanto en los días ordinarios, como en los días especiales y en las fiestas solemnes, incluyendo la organización de la alabanza y los grandes conjuntos instrumentales que hubieron hasta el tiempo posterior a la deportación babilónica. Dado que la mayoría de la información al respecto se encuentra en el Antiguo Testamento, y que en el Nuevo Testamento, si bien hay también citas de instrumentos, no obstante, éstas no los nombran por sus nombres hebreos, sino traducidos (puesto que el Nuevo Testamento no está escrito en hebreo, como el Antiguo,<sup>3</sup> sino en griego); he decidido centrar mi estudio en el Antiguo Testamento.<sup>4</sup> En este objetivo, y centrado en esta sección de la Biblia, también queda incluido el observar y localizar, mediante el análisis y la consulta de fuentes secundarias, las imprecisiones de traducción, respecto al texto original hebreo que cita los instrumentos históricos, ya que algunas traducciones dan nombres de instrumentos modernos, algunos de ellos a duras penas parecidos a esos instrumentos históricos, en lugar de los nombres originales. Asimismo, la recolecta de información sobre las situaciones en que se usaban los instrumentos, el papel que desempeñaban, ya fuese en un primer plano (interludios instrumentales entre versos, música o percusión en las danzas, etc.) o en un segundo (acompañamientos, doblajes, etc.), y el modo de empleo de los instrumentos a nivel técnico.

De otro lado, y a partir de todo este primer estudio, mis objetivos son hacer una dilatada reflexión sobre cómo se podría traducir e imitar aproximadamente, con instrumentos actuales, el sonido y la forma técnica de empleo de tales instrumentos antiguos. Para ello, en primer lugar, mi intención es asociar con cada uno de ellos ciertos instrumentos actuales en algún modo parecidos, y exponer la técnica o técnicas apropiadas para asumir el papel que tenían en ese entonces. En segundo lugar, mi aspiración es proponer el uso de otros instrumentos, mediante el empleo de posibles técnicas instrumentales que asemejen los sonidos que buscamos imitar. En tercera y última instancia, mi pretensión es proponer una nueva organización de la orquesta, mediante la combinación de todos los instrumentos que haya visto apropiados para efectuar dicha imitación, con tal de poder producir una magnitud acústica en la alabanza, similar a la de los grandes conjuntos instrumentales de los tiempos bíblicos.

---

3 Exceptuando algunos fragmentos que fueron escritos en arameo.

4 Con todo, he evitado hablar de los instrumentos paganos y sin relación con la alabanza que se citen en el Antiguo Testamento, como los del libro de Daniel, que son nombrados en el tiempo de la deportación babilónica.



## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

Referente a la metodología del estudio del tema en cuestión, gran parte del trabajo se basa en el estudio histórico de carácter analítico de la información ya existente, mediante libros de texto, imágenes y algunas transcripciones en partitura, combinado con las reflexiones propias aportadas a dicho estudio.

En cuanto a la documentación consultada, la fuente primaria utilizada para el estudio es la traducción castellana de la Biblia de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera, conocida como versión Reina-Valera. Salvo especificación concreta, todas las citas bíblicas que aparecen pertenecen a esta versión, siendo referenciadas en el mismo cuerpo de texto, mediante el sistema típico de referenciar la Biblia, en el que se indica entre paréntesis el libro, el capítulo y el versículo. Excepcionalmente, después de algunas citas del libro de los Salmos,<sup>5</sup> citamos o referenciamos la traducción castellana del mismo libro efectuada en Tel-Aviv, o la transcripción fonética disponible en esta edición, así como el texto hebreo (las tres formas están en tres columnas diferentes, ordenadas por capítulos y versículos, como en las ediciones de Biblia, por lo que tampoco especificamos el número de página).

Las fuentes secundarias utilizadas son libros de historiadores y musicólogos; entre ellos, la perspectiva de la música de Israel en tiempos bíblicos que Alfred Edersheim nos aporta en su obra *El templo* es breve, pero sin nada a desechar. Cristiano de origen judío, el historiador Edersheim nos da una visión desde un conocimiento íntegro, como creyente, de la Biblia, compaginado por su conocimiento profundo de las costumbres judías. Su obra nos acerca al ministerio y los servicios del segundo templo de Jerusalén en tiempos de Cristo, los cuales ministerio y servicios eran filiales a los del primer templo, ya que las ceremonias y fiestas del Antiguo Testamento aún seguían en vigor. Son de notable interés sus descripciones acerca de la alabanza vocal mediante el canto acompañado y el cántico típico antifonal, así como de la poesía hebrea. Habla asimismo de la función, el uso, las combinaciones y las restricciones de algunos instrumentos, incluyendo alguna descripción musical e, incluso, transcripción.

Aunque desde una perspectiva no creyente, Jeremy Montagu nos aporta un estudio de los instrumentos musicales que aparecen en la Biblia, en su libro *Musical instruments of the Bible*, como conservador del *Bate Collection of Historical Instruments* y etnomusicólogo estudioso de instrumentos. Su estudio hace un recorrido por los libros de la Biblia en que aparecen instrumentos,

---

5 Uno de los sesenta y seis libros de la Biblia, que forma parte del Antiguo Testamento.

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

tratando cada uno de ellos a medida que aparecen en dichos libros.<sup>6</sup> Es verdaderamente útil el análisis que hace de las palabras referentes a los instrumentos y de los términos circundantes a éstos, ya que compara el texto inglés con el latín, el griego y el hebreo, la fuente de mayor valor en cuanto que idioma original en que el Antiguo Testamento fue escrito, añadiendo transcripciones fonéticas de las palabras hebreas citadas. Además añade algunos recursos iconográficos, que visualmente ayudan a entender las descripciones de los instrumentos, aunque a algunos instrumentos se les acreditan varias imágenes posibles, muy diferentes entre ellas, hecho que da una cierta incertidumbre ante la amplia pluralidad. Finalmente, también contiene algunas transcripciones musicales similares a las de Edersheim, pero con más variantes.

La obra *Music in Ancient Israel/Palestine*, del musicólogo israelí Joachim Braun, está llena de provechosas ilustraciones de hallazgos de instrumentos antiguos utilizados en la tierra de Israel, así como de figuras de terracota de músicos tocando instrumentos, que nos da un mayor marco de visión acerca de cómo se tocaban tales instrumentos. Además, contiene, como el libro de Montagu, las transcripciones fonéticas de los términos hebreos referentes a los instrumentos, añadiendo un listado con todas las referencias bíblicas en que sale cada uno de ellos, lo cual es muy útil para cerciorarnos de qué instrumentos habla en cada cita, cuando leemos la traducción castellana o cualquier otra, ya que las traducciones emplean muchas veces diferentes términos, en diferentes citas, para un mismo instrumento. También contiene una transcripción musical, similar a las de Edersheim y Montagu, pero no tan completa como la de éste último.

El *Diccionario de instrumentos musicales* de Ramón Andrés González, aunque con poca información respecto a los instrumentos bíblicos, cita el término hebreo para cuatro de ellos, añadiendo una pequeña descripción de uno de los citados. El libro *The music of Israel* de Peter Gradenwitz, con todo y ser de una gran extensión, no obstante, contiene poca información de la música en los tiempos bíblicos, si la comparamos con la información que aporta de la historia de la música clásica y contemporánea; y aun así, la información que recopila acerca de la música en los tiempos bíblicos, no nos añade nada más a lo que ya explica la Biblia; por estas razones no hemos empleado este libro para el trabajo presente.

---

6 En la sección en la que analiza los libros del Antiguo Testamento en este terreno musical, Montagu ha tenido en cuenta los libros apócrifos al mismo, que no los consideraremos en este estudio, ya que queremos basarlo exclusivamente en la Biblia.

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

En cuanto a las referencias de todas estas fuentes secundarias, no las hemos añadido en el cuerpo de texto, como las de la fuente primaria, sino que remiten a una nota a pie de página. Esta diferencia ha sido hecha con tal de facilitar la lectura, distinguiendo entre la fuente primaria y las secundarias. Referente a los nombres de los instrumentos a estudiar, se emplea la transcripción fonética de los términos hebreos. Sin embargo, dado a las pequeñas discrepancias de transcripción terminológica, se utiliza siempre el mismo término de la primera fuente a la que se hace referencia. Del mismo modo, aunque tanto los nombres de instrumentos, como de otros términos no reconocidos en la lengua castellana son enfatizados en cursiva, no obstante, los nombres de los instrumentos bíblicos a indagar no son talmente enfatizados, para comodidad del lector, dado a su empleo continuo a lo largo del trabajo.

Finalmente, el estudio está dividido en dos bloques: el primero se limita a estudiar los instrumentos y la alabanza en la Biblia, siguiendo la metodología que se ha expuesto anteriormente, mientras que el segundo se basa en dar aplicabilidad, en un modo práctico, al conocimiento obtenido en el primer bloque, según los objetivos propuestos ya descritos.



## **Bloque I: La música en la Biblia**

¿Cómo era la música en los tiempos de la Biblia, este libro tan antiguo, pero escrito durante 1.600 años; que compila 66 libros, pero que están perfectamente unidos entre ellos; que fue escrito por una gran pluralidad de autores de diferentes épocas, pero que coinciden en aquello de que testifican; que está dividido en dos grandes testamentos sellados mediante sangre, pero perfectamente orquestados entre ellos; siendo el libro del que se preservan mayor número de manuscritos, el que se ha editado más en la historia de la humanidad y el que se ha traducido a mayor número de lenguas? ¿cómo era entonces la alabanza? y ¿cómo los instrumentos?

### **1. La música en el principio**

La revelación divina expresada en la Biblia empieza con la creación de todo cuanto existe: «En el principio creó Dios los cielos y la tierra.» (Génesis 1:1). Esta creación comenzó por los cielos, que incluían todos los seres vivientes que conformaban el ejército celestial: querubines, serafines, ángeles etc. (Salmos 33:6). Tan pronto como la Biblia nos narra la creación de estos seres celestiales, nos cita instrumentos musicales que tuvieron lugar en el cielo: «En Edén, en el huerto de Dios estuviste; de toda piedra preciosa era tu vestidura; de cornerina, topacio, jaspe, crisólito, berilo y ónice; de zafiro, carbunco, esmeralda y oro; los primores de tus tamboriles y flautas estuvieron preparados para ti en el día de tu creación.» (Ezequiel 28:13). Esta cita habla del querubín protector caído, de antaño llamado Lucero (Isaías 14:12), pero después de su rebelión llamado diablo y Satanás (Apocalipsis 12:9), bajo la figura metafórica del rey de Tiro (Ezequiel 28:12). En el día de la creación de este gran querubín estuvieron preparados para él sus tamboriles y flautas, hechos con primor.

Difícilmente podríamos imaginar el primor divino con que fueron hechos dichos tamboriles y flautas, ya que, indudablemente, éstos sobrepasarían el mayor ingenio que en la tierra podamos alcanzar a elaborar. A mi juicio, dichos nombres de instrumentos, que en el tiempo en que Dios dio esta revelación eran los mismos que los nombres de instrumentos existentes en la tierra, deberían ser tan solo una aproximación conceptual y lingüística, para dar expresión con términos humanos a elementos celestiales. Bástenos, pues, saber que desde el día de la creación de los seres celestiales, ya habían sido preparados para ellos los primores de sus instrumentos musicales.

## 1.1. La alabanza celestial en el transcurso de la creación

Una vez creados los cielos y todo el ejército de ellos, se nos habla, acto seguido, de la creación de la tierra, durante el transcurso de la cual hubo alabanza celestial y regocijo: «¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra? Házmelo saber, si tienes inteligencia. ¿Quién ordenó sus medidas, si lo sabes? ¿O quién extendió sobre ella cordel? ¿Sobre qué están fundadas sus bases? ¿O quién puso su piedra angular, cuando alababan todas las estrellas del alba, y se regocijaban todos los hijos de Dios?» (Job 38:4-7).

En esta cita es Dios mismo el que habla a Job desde un torbellino (v.1), deslumbrándolo mediante el hacerlo reflexionar sobre la arquitectura y sabiduría divina, con la que la tierra fue fundada, mientras las estrellas del alba alababan a Dios<sup>7</sup> y todos sus hijos, los seres celestiales ya creados, se regocijaban. Fijémonos, pues, de cuán gran importancia es la alabanza para Dios, que nos rebela que ya desde ese entonces sus criaturas expresaban su regocijo en Él mediante dicha alabanza a Su Nombre.

## 1.2. Primeros músicos humanos y primeros instrumentos fabricados en la tierra

«Y el nombre de su hermano fue Jubal, el cual fue padre de todos los que tocan arpa y flauta.» (Génesis 4:21). Esta es la primera cita bíblica que nos habla de músicos e instrumentos entre la humanidad. Hablando de los descendientes de Caín (v.17-22), hijo de Adán (v.1), nos describe los diferentes oficios de las familias, entre los que destacan los que criaban ganados (v.20), los artífices en toda obra de bronce y hierro (v.22), y los ya citados que tocaban arpa y flauta.

La primera cuestión que podemos formularnos es: ¿ya desde entonces existían arpas y flautas? Bien, es evidente que todos los instrumentos han sufrido transformaciones a lo largo de los años, pero además, dichos vocablos facilitados por la traducción castellana no son sino los referentes a instrumentos modernos, quizás tan siquiera parecidos a esos instrumentos históricos. Entrando, pues, en materia, los términos hebreos traducidos aquí como arpa y flauta (la *Septuaginta*<sup>8</sup> los

---

7 Tengamos aquí en cuenta que la Biblia muchas veces utiliza el vocablo “estrellas” para hacer referencia a ángeles (véase un ejemplo en Apocalipsis 1:20), y no sólo para hablar de las estrellas físicas.

8 La traducción del Antiguo Testamento al griego, hecha por los mismos judíos.

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

traduce como salterio y arpa, y la *Vulgata*<sup>9</sup> los traduce como cítara y órgano) son kinnōr y ūgāv respectivamente.<sup>10</sup>

El kinnōr, lejos de ser el arpa moderna de las orquestas actuales, era un tipo de lira.<sup>11</sup> Dificultosamente podríamos constatar cómo eran los primeros o aun los postreros ejemplares del mismo, en tiempos bíblicos.<sup>12</sup> La iconografía nos provee una notable pluralidad de imágenes de monedas u otras estampas israelíes antiguas, en las que hay esculpidas dibujos de liras. Entre ellas, la ilustración I nos muestra una imagen de una estampa, perteneciente al Museo de Israel,<sup>13</sup> con una lira grabada en ella. Asimismo, y aunque degradadas por su antigüedad, hay dos monedas con liras esculpidas en ellas (ilustración II), procedentes de Aco,<sup>14</sup> ciudad costera de Israel conocida ya desde muchos siglos antes de Cristo (Jueces 1:31). Éstas podrían ser dos tipos de liras típicas del antiguo



*Ilustración I: Estampa con lira (Braun, 2002:IV.30)*

Israel, aunque nada nos desmiente que pudiesen ser apenas dos de muchos otros modelos, o ser propias de un periodo de tiempo muy limitado, o ser sencillamente las liras características de Aco. A partir de estas monedas, en el periodo de la Segunda Guerra Judía se elaboraron otras más nuevas (ilustración III), en las que las imágenes se aprecian con mayor claridad: las dos primeras (a, b) hacen referencia a la primera de Aco, con solo tres cuerdas, y las dos subsiguientes (c, d) a la segunda de Aco, al parecer de entre cuatro a seis cuerdas.

<sup>9</sup> La traducción de la Biblia al latín.

<sup>10</sup> Montagu, 2012:11.

<sup>11</sup> Braun, 2002:17; González, 2001:entrada “Kinnor”; Montagu, 2012:12.

<sup>12</sup> Nótese aquí que la misma palabra kinnōr es citada desde la antedicha referencia acerca de Juval hasta los postreros libros históricos del Antiguo Testamento, como el de Nehemías (en el Nuevo Testamento no se citarían los vocablos hebreos).

<sup>13</sup> Braun, 2002:161.

<sup>14</sup> Braun, 2002:288.



## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA



Ilustración II: Monedas de Aco con liras (Braun, 2002:V.56)

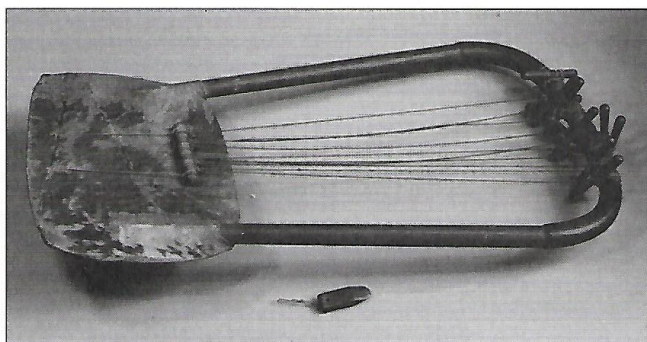


Ilustración IV: Lira beganna, de Etiopía (Montagu, 2012:Plate 1)



Ilustración III: Monedas con liras (Braun, 2002:V.57)

Otro recurso que puede acercarnos a las liras del prístino Israel son las que aún se conservan de las naciones circundantes, datando de los tiempos bíblicos; entre éstas, tenemos la *beganna* (ilustración IV), que ha sobrevivido en Etiopía, la cual Montagu cree ser una posible descendiente del *kinnōr*,<sup>15</sup> al lado de la cual aparece una púa de madera; asimismo, también tenemos la *kissar* (ilustración V), que, hasta hoy conservada, se utiliza aún en Sudan, Kenia, Uganda y Etiopía.<sup>16</sup> En cuanto a la púa que aparece junto a la *beganna*, podría entenderse si ésta fuese talmente una transformación del *kinnōr*, pero siempre teniendo en cuenta que el rey David tocaba el *kinnōr* con su mano (1 Samuel 16:23), por lo que dudosamente sería utilizada en su tiempo una púa para tocar dicho instrumento, aunque en tiempos del historiador judío Josefo era tocado generalmente con una púa.<sup>17</sup>

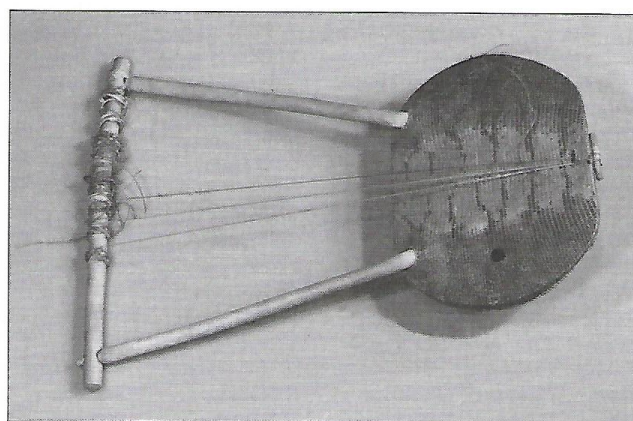


Ilustración V: Lira kissar, de Kenia (Montagu, 2012:Plate 7)

<sup>15</sup> 2012:13.

<sup>16</sup> Montagu, 2012:13-14.

<sup>17</sup> Braun, 2002:18; Montagu 2012:145.



## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

En lo que concierne al *ūgāv* hay un poco de ambigüedad. En primer lugar, es evidente que no podía tratarse de un órgano, como la *Vulgata* lo traduce, dado que dicho instrumento es muy posterior. De otro lado, la traducción que nos aporta la *Septuaginta* es incierta, pues que en cuatro veces que sale la palabra *ūgāv* en la Biblia, ésa la traduce en tres términos diferentes.<sup>18</sup> Además, si se tratase de un arpa, no tendría sentido la diferenciación que nos hace el Salmo 150: «Alabadle con cuerdas y flautas» (v.4), en hebreo «halelúhu beminim veugáv»<sup>19</sup>, donde se nos diferencia los instrumentos de cuerda del *ūgāv*. La traducción antigua que parece más precisa es la del *Tárgum*,<sup>20</sup> que lo traduce como un *abuva*, término que puede significar tanto flautas como instrumentos de caña.<sup>21</sup> En cuanto a fuentes más modernas, tanto la traducción de los salmos de Tel Aviv, como el diccionario de Andrés traducen el vocablo como flauta. En resumidas cuentas, podemos estar seguros de que se trataba de un instrumento de viento madera.

Llegados al éxodo de Israel<sup>22</sup> de Egipto, tan pronto como los hijos de Israel habían cruzado el mar rojo y los egipcios habían sido ahogados en el mar, tenemos el primer cántico que encontramos en la Biblia, que fue fruto de la gratitud de Israel hacia Dios, por haberse magnificado en gran manera salvándoles de los egipcios (Éxodo 15.1-18): «Y María la profetisa, hermana de Aarón, tomó un pandero en su mano, y todas las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas. Y María les respondía: Cantad a Jehová, porque en extremo se ha engrandecido; ha echado en el mar al caballo y al jinete.» (v.20-21). La palabra aquí empleada para los citados panderos es *tōf*. Dicha palabra ya fue anteriormente citada, aunque la versión castellana Reina-Valera lo traduzca con un término diferente (tamborín) respecto al de la cita de Éxodo (pandero): «¿Por qué te escondiste para huir, y me engañaste, y no me lo hiciste saber para que yo te despidiera con alegría y con cantares, con tamborín y arpa?» (Génesis 31:27).<sup>23</sup>

Al parecer, el *tōf* era común en las despedidas y en las danzas, siendo normal su ejecución por mujeres. De aquí que la incógnita de Montagu cuando comenta acerca del Salmo 150: «Alabadle con pandero y danza; alabadle con cuerdas y flautas.» (v.4), donde la palabra hebrea empleada para

---

18 Braun, 2002:31

19 Fonética disponible en el *Libro de los Salmos. Hebreo – Español & Fonética*.

20 La traducción del Antiguo Testamento al arameo, hecha por los mismos judíos.

21 Montagu, 2012:16.

22 Una vez concertado el pacto de Dios con Abraham (Génesis 17), abuelo de Israel (1 Crónicas 1:34), el Antiguo Testamento se centra en la nación de Israel.

23 Montagu, 2012:16.



Ilustración VI: Figura de terracota, mujer tocando un tambor de marco, Shiqmona (Braun, 2002:IV.2)

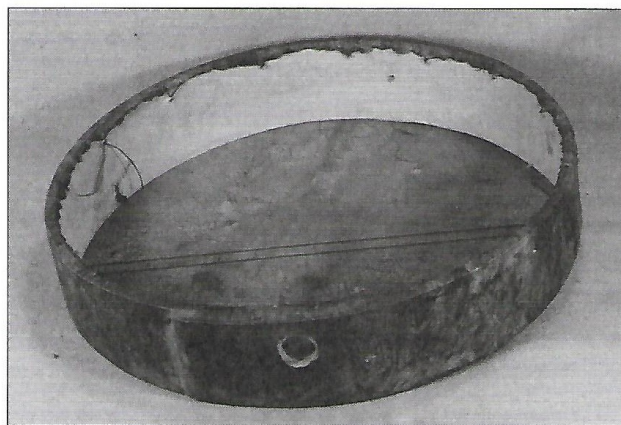


Ilustración VII: Tambor de marco bendir, de Marruecos (Montagu, 2012:Plate 3)

danza es *machol*, de si pudiese ser otro instrumento, dado que le extraña que dicha palabra salga en una enumeración de instrumentos;<sup>24</sup> tal incógnita me parece de planteamiento superfluo, ya que muchas de las citas bíblicas que hablan del tōf, nos muestran su uso compaginado con las danzas.<sup>25</sup>

La iconografía nos muestra que el tōf era una especie de tambor de marco; un ejemplo es una figura de terracota encontrada en Shiqmona,<sup>26</sup> de una mujer tocando un instrumento tal (ilustración VI). Por lo que se aprecia en la imagen, este instrumento de percusión es sostenido por la mano izquierda, mientras es percudido por la mano derecha. Montagu asimila el tōf al *bendir*; tambor de marco moderno de Marruecos (ilustración VII).

24 Montagu, 2012:48.

25 Véase Jueces 11:34; 1 Samuel 18:6; 2 Samuel 6:5; Jeremías 31:4; Job 21:11-12; Salmos 68:25; 149:3.

26 Colina situada en Haifa, Israel.

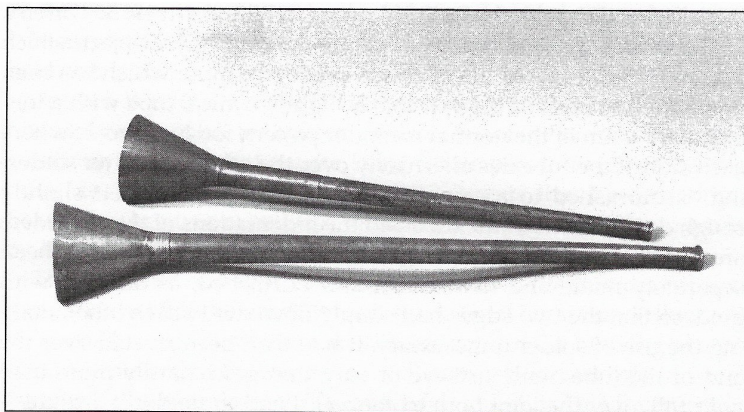
## 2. La música en Israel

Cuando Dios quiso manifestar Su gloria al pueblo de Israel, para que éste creyese a Moisés para siempre (Éxodo 19:9), hubo un acontecimiento asombroso:

Aconteció que al tercer día, cuando vino la mañana, vinieron truenos y relámpagos, y espesa nube sobre el monte, y sonido de bocina muy fuerte; y se estremeció todo el pueblo que estaba en el campamento. Y Moisés sacó del campamento al pueblo para recibir a Dios; y se detuvieron al pie del monte. Todo el monte Sinaí humeaba, porque Jehová había descendido sobre él en fuego; y el humo subía como el humo de un horno, y todo el monte se estremecía en gran manera. El sonido de la bocina iba aumentando en extremo; Moisés hablaba, y Dios le respondía con voz tronante. Y descendió Jehová sobre el monte Sinaí, sobre la cumbre del monte; y llamó Jehová a Moisés a la cumbre del monte, y Moisés subió. (Éxodo 19:16-20).

Se escapa de nuestra mente cuán magnífico pudo ser este espectáculo, cuando Dios descendió en fuego sobre el Sinaí, el cual temblaba, y esta visión aterradora era acompañada por un sonido de bocina creciente y una voz tronante: la voz de Dios. Pero lo magnífico es que ese sonido de bocina no fue producido por instrumento o músicos humanos, sino que vino juntamente con los truenos. ¿Sería el sonido de las bocinas o trompetas de la tierra comparable a éste? Pienso que no hay necesidad de responder a tal pregunta, pues ¿qué trompeta o bocina tocada al exterior puede hacer temblar a un país entero, como nos explica en el siguiente capítulo (v.18)?

En *Números* tenemos un nuevo instrumento mandado construir por Dios mismo;<sup>27</sup> no se trata de un instrumento de cuerda, ni de percusión, ni de viento madera; es un instrumento de viento metal: «Hazte dos trompetas de plata; de obra de martillo las harás, las cuales te servirán para convocar la congrega-



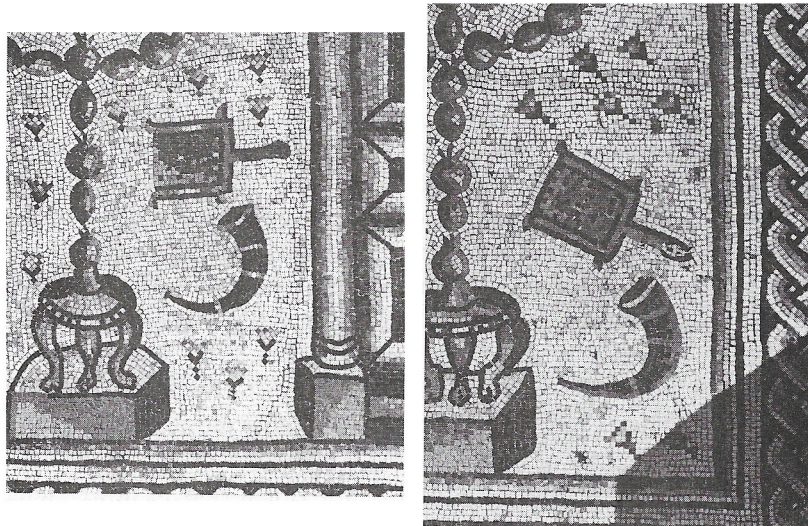
*Ilustración VIII: Reproducción de trompetas por Peter Holmes, pretendiendo ser similar a las chatsōts'rorōt (Montagu, 2012:Plate 6)*

<sup>27</sup> También fue mandado a Moisés hacer campanillas de oro, en hebreo *pa'amôn* (Braun, 2002:24), para ser incluidas en el efod (la vestimenta) de los sacerdotes (Éxodo 28:31-34); no incluimos estas campanillas entre los instrumentos, ya que, por estar éstas unidas al efod, su uso era limitado a sonar cuando entraban y salían del santuario (v.35).

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

ción, y para hacer mover los campamentos.» (Números 10:2). El término hebreo empleado aquí para trompetas es *chatsōtsʾrōt*,<sup>28</sup> de las que hay una pretendida reproducción hecha por Peter Holmes (ilustración VIII). Dichas *chatsōtsʾrōt* eran tocadas por los sacerdotes, y desde entonces devinieron en estatuto perpetuo para las generaciones de Israel (v.8). Destacaban en valor porque, a parte de las funciones básicas patentes en la cita antedicha, eran tocadas en la guerra, para implorar el favor de Dios (v.9), y en los los días de alegría, solemnidades y principio de meses, para que los holocaustos y sacrificios fuesen por memoria delante de Dios (v.10).

En el principio de meses (es decir, en la luna nueva) y en las fiestas solemnes, además de las *chatsōtsʾrōt*, también era tocado otro instrumento de viento: «Tocad la trompeta en la nueva luna, en el día señalado, en el día de nuestra fiesta solemne. Porque estatuto es de Israel, ordenanza del Dios de Jacob. Lo constituyó como testimonio en José cuando salió por la tierra de Egipto.» (Salmos 81:3-5). Aunque aquí también traducido como trompeta, este instrumento, llamado en hebreo *shōfār*,<sup>29</sup> no era una trompeta hecha de plata, sino un cuerno de carnero. Esta palabra sale por primera vez en la cita antedicha de la experiencia de Israel en el Sinaí (Éxodo 29:16,19), precedida por la descripción de Dios a Moisés: «Cuando suene largamente la bocina, subirán al monte» (Éxodo 19:13), donde el termino traducido como bocina es *yōvēl*, que significa carnero.<sup>30</sup>



*Ilustración IX: Fragmentos del mosaico de la sinagoga de Hammat Tiberias (Israel), con shōfārs (Braun, 2002:V.62)*

28 Montagu, 2012:26.

29 Montagu, 2012:28.

30 Montagu, 2012:20.



## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

Había dos tipos de shōfār: los típicos de la fiesta del Año Nuevo, lineales y con la boquilla cubierta de oro, y los típicos del día de ayuno, curvos y con la boquilla cubierta de plata.<sup>31</sup> A parte de las boquillas, su constitución en sí era de hueso, al tratarse de un cuerno; aunque más adelante se hicieron, asimismo, shōfārs de metal.<sup>32</sup> Hay un mosaico de la sinagoga de Hammat Tiberias (Israel),



*Ilustración X: Shōfārs actuales de Europa oriental, África del Norte, Israel, Persia, y Alemania o Polonia (Montagu, 2012:Plate 5)*

en el que salen dos shōfārs curvos, cada uno al lado de un candelabro y un incensario (ilustración IX). No obstante, tenemos el recurso de los ejemplos actuales, dado que el shōfār es el único instrumento bíblico que ha sobrevivido hasta la actualidad.<sup>33</sup> De estos, la ilustración X, empezando por la parte superior izquierda y siguiendo en el sentido de las agujas del reloj, muestra los shōfārs de Europa oriental, Marruecos, Israel, África del Norte, Israel, Persia, y

Alemania o Polonia; por lo que el tercero y el quinto en dicho orden son procedentes de Israel.

El shōfār era tocado cada día, dado que tenía un papel en los sacrificios que se hacían diariamente, por la mañana y a la caída de la tarde (Éxodo 29:38-39), siendo su uso multiplicado en los sábados, por haber el doble de sacrificios (Números 28:9-10):

En días ordinarios, los sacerdotes tocaban las trompetas siete veces: un toque corto, una alarma, y de nuevo un breve y agudo son (*Thekiah, Theruah, y Thekiah*), o, como lo expresan los rabinos, «una alarma en medio de una nota llana antes y después de ella». Según la tradición, tenían el objeto simbólico de proclamar el reino de Dios, la divina providencia y el juicio final. Los tres primeros toques se daban cuando se abrían los grandes portones del templo, especialmente la puerta de Nicanor.<sup>34</sup> Luego, cuando se

31 Braun, 2002:27.

32 Edersheim, 1874:89.

33 Montagu, 2012:20.

34 Véase la ilustración XV.

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

derramaba la libación, los levitas cantaban el salmo del día<sup>35</sup> en tres secciones. Después de cada sección había una pausa, en la que los sacerdotes tocaban la trompeta tres veces, y el pueblo adoraba. Esa era la práctica tanto en el sacrificio vespertino como en el matutino. En la víspera del sábado se convocaba al pueblo con un triple toque de las trompetas de los sacerdotes, hasta allí donde llegaba el sonido sobre la ciudad, para que se preparara para el día santo, mientras que otro triple toque señalaba su comienzo. En los sábados, cuando se ofrecía un sacrificio adicional además del normal y se cantaba «el Cántico de Moisés»,<sup>36</sup> no todo cada sábado, sino dividido en seis partes, una para cada sábado, los sacerdotes tocaban sus trompetas tres veces adicionales en las pausas del salmo sabático.<sup>37</sup>

Esta combinación de los toques del shōfār<sup>38</sup> en *Thekia*, *Theruah* y *Thekia*; también podían ser permutada por *Thekia*, *Shevarim* y *Thekia*, entre otras combinaciones, siendo el *Thekia* intercambiable por el *Thekia Gedolah*,<sup>39</sup> es decir, por el gran *Thekia*. El *Thekia*, como dice la anterior cita de Edersheim, era un toque agudo y llano, siendo su nota más larga que cada nota del *Shevarim*.<sup>40</sup> El *Shevarim* eran tres tonos rotos por saltos de quinta. El *Theruah* era un toque a modo de alarma, pues era más ondulado que los demás, por ser varias notas *staccato* repetidas a modo de trémolo.<sup>41</sup> Dado que dichos toques se han conservado por tradición oral, la ilustración XI muestra una transcripción de los tales hecha por Montagu; los ritmos de los ejemplos no están indicados de modo exacto sino orientativo, ya que había bastante libertad en la interpretación, solo que con la condición de que el primero y el segundo *Thekia* de

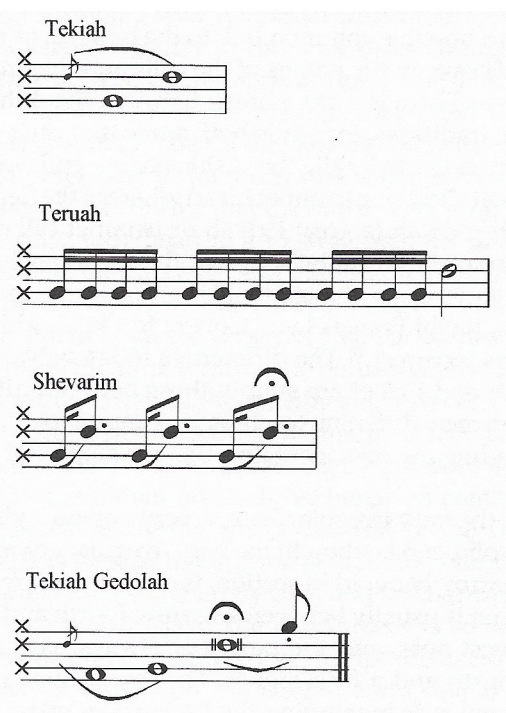


Ilustración XI: Toques del shōfār, transcritos por Montagu (2012:Music Example 1)

35 Estos eran los salmos correspondientes a cada día: domingo el Salmo 24, lunes el 48, martes el 82, miércoles el 94, jueves el 81, viernes el 93 y sábado el 92 (Edersheim, 1874:190).

36 Por la mañana el de Deuteronomio 32 y por la tarde el de Éxodo 15 (Edersheim, 1874:86).

37 Edersheim, 1874:87.

38 Edersheim los acredita a las chatsōts'rōt (1874:86-87), mientras que Braun (2002:318) y Montagu (2012:136-137) los asocian al shōfār, debido a que así aparece en los escritos judíos compilados en la *Mishná*; aunque también podría ser, como dice Montagu, que con el tiempo un instrumento sucediera al otro (2012:28).

39 Montagu, 2012:141.

40 Montagu, 2012:137

41 Montagu, 2012:137; Braun, 2002:318.

una misma secuencia fuesen iguales;<sup>42</sup> las “X” hacen referencia, de la posterior a la superior, a la nota fundamental, el primer sobretono y el segundo. Aunque el primer sobretono es escrito como un intervalo de quinta y el segundo como uno de cuarta, los sobretonos del shōfār son raramente armónicos, pues el primero oscila entre una cuarta baja y una sexta alta, y el segundo oscila entre una cuarta y una quinta alta; de igual modo, la nota más grave, alterando la tensión del labio, puede ser fácilmente desviada hacia abajo, aunque con sonido poco preciso, en un rango aun mayor al de la octava;<sup>43</sup> así pues, la nota más grave del *Thekia Gedolah* es conseguida relajando los labios.<sup>44</sup> Hay muchas variantes de éstos toques, algunas de ellas se nos muestran en la ilustración XIX.

### 2.1. La música en las fiestas solemnes

A parte de los sacrificios de los días ordinarios y de los sábados, en que, como hemos dicho, se usaba el shōfār, y del uso de éste y de las chatsōts<sup>3</sup>rōt en la luna nueva, había siete fiestas solemnes o solemnidades a las que también nos hemos referido:

#### 2.1.1. La fiesta de la pascua y la fiesta de los panes sin levadura

La primera fiesta solemne era la pascua, que tenía lugar en el primer mes (Levítico 23:4-5), en la que se sacrificaba y se comía el cordero (Éxodo 12:3-6), para recordar perpetuamente el día que Dios los sacó de la esclavitud de Egipto (Deuteronomio 16:3). Cuando el cordero pascual era inmolado en atrio de los sacerdotes,<sup>45</sup> los sacerdotes daban un toque triple con las chatsōts<sup>3</sup>rōt.<sup>46</sup>

Mientras esto iba así, se levantaba un solemne «himno» de alabanza, conduciendo los levitas en el cántico, mientras que los oferentes o bien lo repetían tras ellos, o bien respondían. El pueblo repetía cada primera línea de un salmo mientras que a cada una de las otras respondían con un «Aleluya», o «Alabad a Jehová». Este servicio de cántico consistía en el llamado «Hallel», que comprendía los Salmos 113 a 118. Así: Los levitas comenzaban: «Hallelu Jah» (Alabad a Jah). El pueblo repetía: «Hallelu Jah». Los levitas: «Alabad (Hallelu), siervos de Jehová». El pueblo respondía: «Hallelu Jah». Los levitas: «Alabad (Hallelu) el nombre de Jehová». El pueblo respondía: «Hallelu Jah». [...] Y de la misma manera, repitiendo cada primera línea y respondiendo al resto, hasta que llegaban al Salmo 118, en el que, además de la primera,

---

42 Montagu, 2012:139.

43 Montagu, 2002:137.

44 Montagu, 2002:139.

45 Véase ilustración XV.

46 Edersheim, 1874:242.

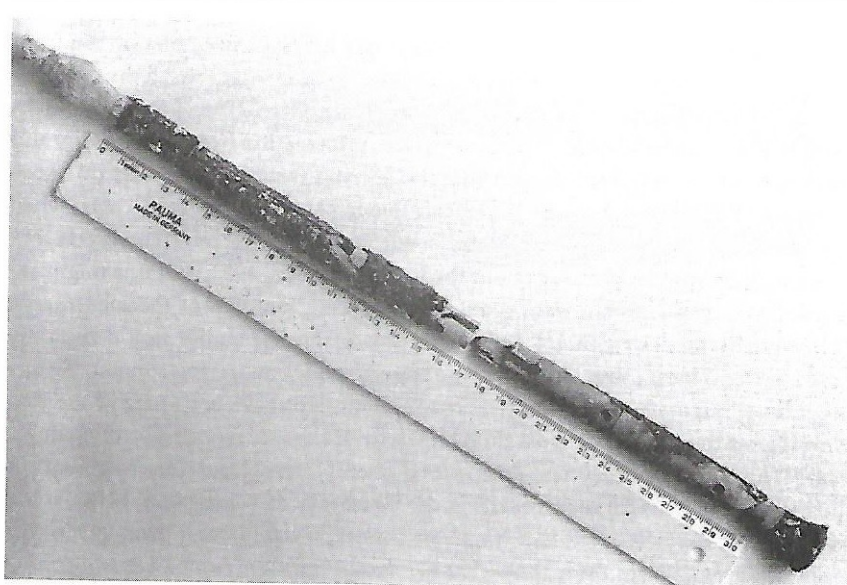
## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

el pueblo también repetía estas tres líneas (vv. 25, 26): «Oh Jehová, sálvanos ahora, te ruego.» «Te ruego, oh Jehová, que nos hagas prosperar ahora»; y «Bendito el que viene en el nombre de Jehová.»<sup>47</sup>

En la cena pascual, que tenía lugar en las casas, *el Hallel*<sup>48</sup> era asimismo cantado por las familias de la siguiente manera: se cantaba la primera parte, que comprendía los salmos 113 y 114, y después de cenar se cantaba la segunda (los salmos 115-118).<sup>49</sup> Ligada a la pascua empezaba la segunda fiesta solemne: la de los panes sin levadura, en la que comían dichos panes durante siete días, teniendo una santa convocación el primero y el séptimo de éstos (Levítico 23:6-8).

Hay otro instrumento que se empleaba en estas dos fiestas solemnes: «Vosotros tendréis cántico como de noche en que se celebra pascua, y alegría de corazón, como el que va con flauta para venir al monte de Jehová, al Fuerte de Israel.» (Isaías 30:29). A pesar de que la traducción castellana emplea la misma palabra flauta que en la cita de Génesis 4:21, en la que se trata del *ūgāv*, aquí se trata de un instrumento diferente, pues el término hebreo es *chālīl* (este instrumento es citado por primera vez en tiempos del profeta Samuel, contemporáneo del rey David (1 Samuel 10:5)).<sup>50</sup> Es muy probable que el *chālīl* fuese un instrumento similar al *aulós* (ilustración XII), un instrumento

de viento de doble caña o lengüeta, ya que la *Septuaginta* lo traduce como tal, y la *Vulgata* como “tibia”, que es el término latín para éste; además, en el Nuevo Testamento, que está escrito en griego, se nos habla del empleo del *aulós*, utilizando este mismo vocablo (Mateo 9:23; 11:17; 1 Corintios 14:7; Apocalipsis 18:22).<sup>51</sup>



*Ilustración XII: Dos fragmentos de aulós, Jerusalén, Museo de Israel  
(Braun, 2002:V.21)*

47 Edersheim, 1874:243.

48 No confundir aquí este *Hallel* común con el “gran *Hallel*”, «que se cantaba en raras ocasiones, y que comprendía los salmos 120-136» (Edersheim, 1874:244).

49 Edersheim, 1874:263,265.

50 Montagu, 2012:45; Braun, 2002:13.

51 Braun, 2002:43.



Los escritos rabínicos compilados en el *Talmud*, nos dicen que el chālīl podía estar hecho de bronce o cobre, así como de caña o hueso, siendo considerados estos dos últimos tipos como de más dulce sonido que los primeros.<sup>52</sup> Al parecer, era un instrumento de dos tubos de doble lengüeta, que se tocaban a la vez, siendo cada uno soportado con una mano; un ejemplo es la figura de terracota hallada en Tell el-Far'a (Israel), visible en la ilustración XIII. El chālīl, a parte de ser utilizado en estas fiestas solemnes, era usado en peregrinaciones, en entierros y en bodas. En el templo debían emplearse entre dos y doce de ellos.<sup>53</sup>

### **2.1.2. La fiesta de la gavilla por primicia de los primeros frutos y la fiesta de las semanas**

El día siguiente del día de reposo que seguía a la pascua y al inicio de la fiesta de los panes sin levadura,<sup>54</sup> tenía lugar la tercera fiesta solemne: la de la gavilla por primicia de los primeros frutos, en la que se presentaba dicha gavilla para ser aceptos (Levítico 23:10-11), y también era empleado el chālīl.<sup>55</sup> No obstante, cumplidas siete semanas después de haber ofrecido la gavilla de los primeros frutos, el día siguiente tenía lugar la cuarta fiesta solemne: la de las semanas, también conocida como día de Pentecostés o Quincuagésimo,<sup>56</sup> en la que se ofrecía a Dios el nuevo grano (Levítico 23:15-16). En esta fiesta era también cantado el Hallel, siendo éste acompañado por un chālīl «que comenzaba y terminaba el canto, para darle una especie de suave dulzura. El agudo vigoroso de voces seleccionadas de los hijos de los levitas, que



*Ilustración XIII: Figura de terracota, mujer tocando un instrumento de doble tubo, Tell el-Far'a (Braun, 2002:IV.15)*

<sup>52</sup> Braun, 2002:13

<sup>53</sup> Edersheim, 1874:89-90; Braun 2002:14.

<sup>54</sup> Edersheim, 1874:223.

<sup>55</sup> Braun 2002:14.

<sup>56</sup> Edersheim, 1874:282.

estaban debajo de sus padres, enriquecían la melodía del himno, mientras que el pueblo o bien repetía, o bien respondía, como en la tarde del sacrificio de la Pascua.»

### **2.1.3. La fiesta de la conmemoración al son del Theruah y la fiesta del día de la expiación**

En el inicio del séptimo mes tenía lugar la quinta fiesta solemne: la de la conmemoración al son del *Theruah*,<sup>57</sup> también conocida como fiesta del Año Nuevo, por ser el inicio del año civil,<sup>58</sup> si bien no serlo del sagrado, en la que tenían una convocación santa (Levítico 23:24). Como ya hemos visto, tanto las *chatsōtsrōt* como el *shōfār* eran tocados en el principio de meses, pero esta luna nueva era muy diferente de todas las demás; este son del *Theruah* que ya hemos descrito antes, era producido por los *shōfār*, si bien los *shōfār* típicos de esta fiesta eran los lineales y con la boquilla cubierta de oro. Así pues, por la mañana se cantaba el Salmo 81 y por la tarde el Salmo 29;<sup>59</sup> de entre éstos, la misma letra del Salmo 81 exhorta a alabar a Dios con diferentes instrumentos: «Entonad canción, y tañed el pandero, el arpa deliciosa y el salterio.» (Salmos 81:2). Respecto a los dos primeros, se trata, como ya sabemos, del *tōf* y del *kinnōr*. El término utilizado para el tercer instrumento, aquí traducido como “salterio”, es el que se cita por primera vez en 1 Samuel 10:5, y que la versión castellana también lo traduce excepcionalmente como vihuelas (Isaías 5:12), arpas (14:11), instrumentos (Amós 5:23) y flautas (6:5); siendo el vocablo hebreo *nēvel*.<sup>60</sup> Lejos de ser un salterio, pues tal instrumento es posterior al periodo bíblico,<sup>61</sup> ni una flauta, el *nēvel* era otro instrumento de cuerda pulsada, aunque no hay mucha información de su constitución. A pesar de que el pensamiento general es que era otro tipo de lira o arpa similar al *kinnōr*,<sup>62</sup> sin embargo, los eruditos judíos más tempranos estaban seguros de que era un tipo de arpa curva, como las arpas de hombro egipcias, de las que han sobrevivido ejemplares en el África Central:<sup>63</sup> un ejemplo es la *ennanga* (ilustración XIV), de Uganda; esta postura queda respaldada por la explicación de Edersheim: «Había, naturalmente, diversas variedades tanto del *Nevel* como del *Kinnor*. La principal diferencia entre ambos residía en que en tanto que en el *Nevel* [...] las cuerdas eran tensadas sobre la caja de

---

57 Montagu, 2012:22.

58 Edersheim, 1874:224.

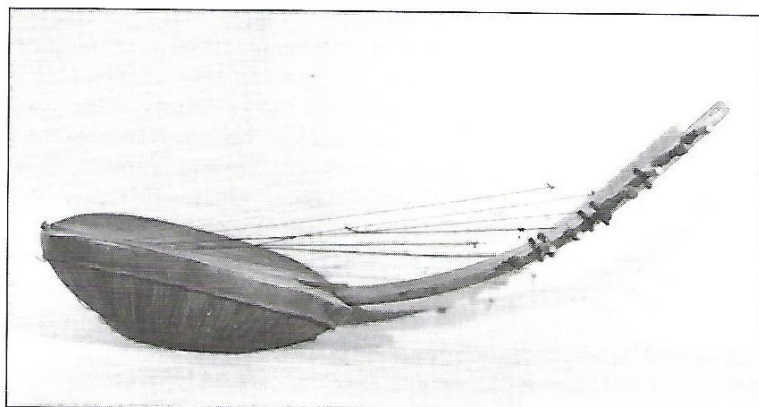
59 Edersheim, 1874:317.

60 Montagu, 2012:38,77.

61 Montagu, 2012:11.

62 Braun, 2002:23-24; Montagu, 2012:39; González, 2001:entrada “Nabla”.

63 Montagu, 2012:39.



*Ilustración XIV: Arpa de hombro ennanga, de Uganda  
(Montagu, 2012:Plate 14)*

resonancia, en el Kinnor quedaban libres, como en nuestras arpas»,<sup>64</sup> cuya aclaración concuerda con la explicación de la *Mishná*, de que se empleaban entre dos y seis nēvel por no menos de nueve kinnōr en conjunto;<sup>65</sup> pues al tener el nēvel caja de resonancia, su sonido sería más resonante que el del kinnōr. En cuanto a las variantes del nēvel, teniendo en cuenta que Josefo nos dice que éste tenía doce cuerdas,<sup>66</sup> tenemos una muy notoria en el Salmo 33: «Aclamad a Jehová con arpa; cantadle con salterio y decacordio.» (v.2). Tanto en esta cita como en el Salmo 144:9, la palabra hebrea en ambas traducida como decacordio es 'āsōr, que significa diez, no habiendo la conjunción “y” que en la versión castellana separa el salterio del decacordio, por lo que aparece como un único instrumento: el nēvel 'āsōr, el cual es generalmente interpretado como nēvel de diez cuerdas.<sup>67</sup> Sólo hay una cita en la que 'āsōr y nēvel salen separados,<sup>68</sup> que es la del salmo que se cantaba en los sábados: «Bueno es alabarte, oh Jehová, y cantar salmos a tu nombre, oh Altísimo; anunciar por la mañana tu misericordia, y tu fidelidad cada noche, en el decacordio y en el salterio, en tono suave con el arpa.» (Salmo 92:1-3); en este caso es posible que esté haciendo referencia al uso conjunto del 'āsōr (entendido como el nēvel atípico de diez cuerdas), del nēvel común (el de doce cuerdas) y del kinnōr.

A los diez días del mismo mes séptimo tenía lugar la sexta fiesta solemne: la del día de la expiación, en la que tenían una convocación santa, y debían afligir sus almas y ofrecer ofrenda a Dios para reconciliarse delante de Él (Levítico 23:27-28). No sabemos si se tocaban instrumentos, excepto que en el año del jubileo se hacía tocar fuertemente el shōfār, en este mismo día, por toda la tierra de Israel (Levítico 25:9).<sup>69</sup>

<sup>64</sup> Edersheim, 1874:89.

<sup>65</sup> Braun, 2002:23.

<sup>66</sup> Braun, 2002:23.

<sup>67</sup> Montagu, 2012:43,81; Braun, 2002:24, González, 2001:entrada “Nabla”.

<sup>68</sup> Montagu, 2012:79.

<sup>69</sup> Braun, 2002:26.

### 2.1.4. La fiesta de los tabernáculos

A los quince días del mes séptimo tenía lugar la séptima y última fiesta solemne: la de los tabernáculos, en la que todo el país habitaba, por lo tanto, en tabernáculos durante siete días (Levítico 23:34,42). En esta fiesta era también cantado el *Hallel*, con acompañamiento de los *chālīl* (a excepción del primer día de la fiesta y del sábado, en los que se cantaba a capella).<sup>70</sup> Asimismo, al final del primer día de la fiesta se cantaban los quince cánticos graduales o del ascenso (correspondientes a los Salmos 120-134), en las escaleras que conducían del atrio de Israel al atrio de las mujeres<sup>71</sup> (véase la ilustración XV), de la siguiente manera:

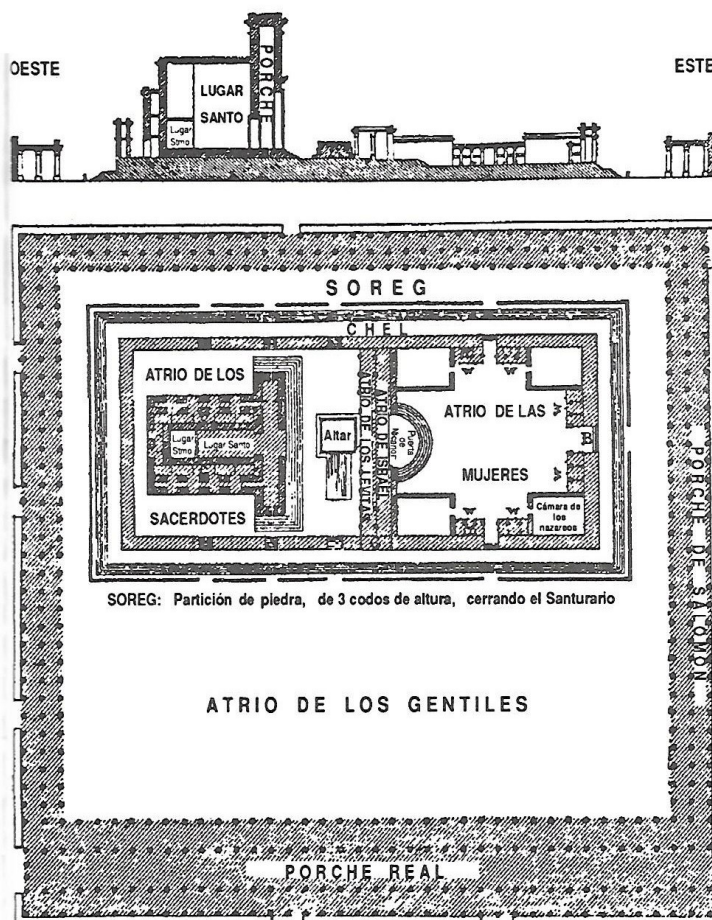


Ilustración XV: Plano del templo (Edersheim, 1874:441)

«Los hombres de Acto» danzaban delante del pueblo con antorchas encendidas en las manos, y cantaban ante ellos himnos y cánticos de alabanza; y los levitas, con [...] instrumentos de música innumerables, estaban de pie en los quince escalones que llevaban del atrio de Israel al de las mujeres, según el número de los quince cánticos graduales en el libro de los Salmos. Permanecían en pie con sus instrumentos musicales y cantaban himnos. Dos sacerdotes, con trompetas en las manos, se encontraban en la puerta superior (la de Nicanor), que llevaba del atrio de Israel al de las mujeres. Al cantar el gallo, daban tres toques de trompeta. Al llegar al décimo escalón volvían a dar un triple toque de trompeta; al entrar en el atrio mismo, daban otro triple toque de trompeta; y así iban dando toques de trompeta mientras iban avanzando, hasta que llegaban a la puerta que se abre hacia oriente (la puerta Hermosa).<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Edersheim, 1874:299-300.

<sup>71</sup> Montagu, 2002:80.

<sup>72</sup> Edersheim, 1874:304.



## 2.2. Otros instrumentos en tiempos de David

«Y David y toda la casa de Israel danzaban delante de Jehová con toda clase de instrumentos de madera de haya; con arpas, salterios, panderos, flautas y címbalos.» (2 Samuel 6:5) Cuando el rey David trató de trasladar el arca a Jerusalén, todo Israel danzaba mientras hacían música con instrumentos distintos; entre estos, para sorpresa nuestra, el aquí traducido como flauta, cuyo termino hebreo es *m<sup>o</sup>na’an<sup>o</sup>īm*, es citado sólo esta vez en toda la Biblia; el otro instrumento que aún no hemos considerado es el que nos traduce como címbalos, en hebreo *tsetso<sup>o</sup>līm*.<sup>73</sup>

En cuanto al primero, la palabra *m<sup>o</sup>na’an<sup>o</sup>īm* es un termino plural derivado de la forma verbal *nw’* que significa agitar, vibrar, temblar. Hay diversas traducciones, así como interpretaciones de dicha palabra; la *Septuaginta* la traduce como címbalos, mientras la *Vulgata* como sistro,<sup>74</sup> y el *Tárgum* como percusión. Otros lo han interpretado como trompeta, sonajas de hueso, sonajas de metal, sonajas de barro u otros instrumentos idiófonos de percusión.<sup>75</sup> Así pues, las traducciones de las *m<sup>o</sup>na’an<sup>o</sup>īm* como flauta o trompeta parecen menos probables, por cuanto prácticamente todos los traductores y comentaristas mencionados los relacionan con instrumentos de percusión, además de



Ilustración XVI: Sonaja de barro con ojal perforado, Gezer, Israel (Braun, 2002:III.19)

la estrecha relación del significado de la forma verbal *nw’*, con los efectos propios de dichos instrumentos. En cuanto a la posibilidad de que sean címbalos, queda incoherente por la mención, acto seguido, del címbalo. Dado a la gran pluralidad de ejemplares de sonajas de barro encontradas en la tierra de Israel, en número de más de setenta<sup>76</sup> (la ilustración XVI es un ejemplo), es muy probable que se trate de éstas, ya fuesen incrustadas en un sistro, como lo traduce la *Vulgata*, o en cualquier otro instrumento; de hecho, la sonaja de barro visible en esta ilustración, contiene un ojal, que da fe a la probabilidad de que estuviese colgando de un instrumento, con otras sonajas con las

que percudir (dado que, como hemos aclarado anteriormente, *m<sup>o</sup>na’an<sup>o</sup>īm* es un vocablo plural).

<sup>73</sup> Montagu, 2012:54.

<sup>74</sup> Téngase aquí en cuenta que la *Vulgata* traduce el término “shalishīm”, de 1 Samuel 18:6 (en la versión castellana traducido como “instrumentos de música”), como “sistros”, en latín “sistris” (Montagu, 2012:51), mientras que aquí lo traduce como su forma singular “sistrum” (Braun, 2002:19)

<sup>75</sup> Braun, 2002:19; Montagu, 2012:54.

<sup>76</sup> Braun, 2002:19,100.

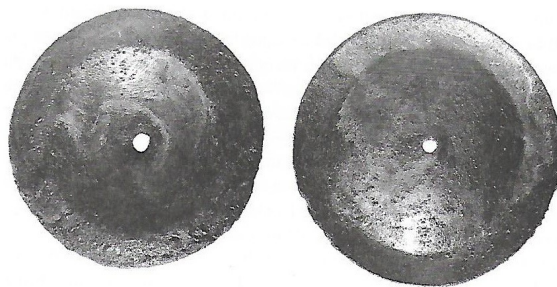
## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

En cuanto al segundo, el termino plural *tsetls<sup>o</sup>līm* es traducido unánimemente como címbalos, no solo por la versión castellana, sino también por la griega y la latina, entre otras. Es interesante ver cómo en el pasaje paralelo de 1 Crónicas 13:8, el término también traducido con unanimidad como címbalos es *m<sup>o</sup>tilyim*, derivado de la raíz *s/sl*, donde el *m<sup>o</sup>* es un prefijo que indica que se trata de un sustantivo, y *ayim* es un sufijo que especifica que se trata de una dualidad, más que de una pluralidad. La mayoría de veces que salen los címbalos en la Biblia, salen con el vocablo *m<sup>o</sup>tilyim*, exceptuando esta cita de Samuel y el Salmo 150:5, en los que salen como *tsetls<sup>o</sup>līm*.<sup>77</sup>



*Ilustración XVII: Címbalos grandes, Meguido (Braun, 2002:III.27)*

En esta cita del libro de los Salmos, llama la atención que emplea dos veces el vocablo *tsetls<sup>o</sup>līm*, como distinguiendo dos clases algo diferentes: «Alabadle con címbalos resonantes; alabadle con címbalos de júbilo. (Salmos 150:5)»; en cuanto a los *tsetls<sup>o</sup>līm* resonantes, también son traducidos como “de resonante sonido metálico”<sup>78</sup> y “audibles”;<sup>79</sup> y en cuanto a los *tsetls<sup>o</sup>līm* de júbilo, son asimismo traducidos como “sonoros”<sup>80</sup> y “de fuerte choque”,<sup>81</sup> y podríamos además interpretarlos como “de sonido alarmante”, ya que la palabra utilizada en este caso es *Theruah*,<sup>82</sup> como el toque de alarma del *shōfār*. Si bien no podemos establecer una diferencia muy notoria entre los adjetivos de ambos, por lo menos podemos recurrir a los más de veintiséis hallazgos arqueológicos en la tierra de Israel, que se clasifican en dos tipos: unos de diámetro mayor (entre siete y doce centímetros) y otros de diámetro menor (entre tres y seis centímetros). De entre los primeros, tenemos los de la ilustración XVII, hallados en Meguido; y de entre los segundos, los encontrados en Aco, visibles en la ilustración XVIII. En cuanto al material de los *m<sup>o</sup>tilyim*, tenemos una cita bíblica que nos hace referencia a su constitución de bronce (1 Crónicas 15:19).



*Ilustración XVIII: Címbalos pequeños, Aco (Braun, 2002:III.28)*

<sup>77</sup> Montagu, 2012:54; Braun, 2002:20.

<sup>78</sup> Braun, 2002:20.

<sup>79</sup> Montagu, 2012:83.

<sup>80</sup> *Libro de los Salmos. Hebreo – Español & Fonética*.

<sup>81</sup> Braun, 2002:20.

<sup>82</sup> Montagu, 2012:83; Braun, 2002:20; *Libro de los Salmos. Hebreo – Español & Fonética*.

## 2.3. Los Salmos

Ya hemos hablado abundantemente de los salmos específicos que se cantaban cada día, así como particulares de ciertas fiestas solemnes, además de los instrumentos citados en ellos que hemos considerado. De hecho, los salmos eran poesías compuestas para ser cantadas, siempre teniendo en cuenta que «en la antigua poesía hebrea no había ni metro definido y continuo (en el sentido moderno), ni rima regular y premeditada»,<sup>83</sup> aunque se utilizaban otras formas de hacer arquitectura poética, como, por ejemplo, la del Salmo 119, en el que la totalidad de los versos es dividida en veintidós grupos, cada uno correspondiente a una letra del abecedario hebreo, cuyos versos empiezan todos con dicha letra.<sup>84</sup> Sin embargo, en la traducción castellana Reina-Valera de los Salmos hay, especialmente en los títulos, muchos términos musicales que no están traducidos, tanto referentes a la interpretación musical, como a instrumentaciones específicas, por lo que procederemos a comentar los principales de ellos:

### 2.3.1. Términos referentes a la interpretación musical

En el Salmo 3 sale el término *Selah* tres veces, entre versos, el cual aparecerá en muchos salmos a lo largo de todo el libro de los Salmos. Este vocablo es generalmente traducido como “silencio”, así como el *tacet* italiano. Es posible que las voces parasen para un interludio instrumental,<sup>85</sup> como los interludios de los *shōfār* que hemos visto que se hacían en las pausas del salmo sabático. Asimismo, en el título de los Salmos 6 y 12 nos dice: «sobre Seminit». Este término tiene un claro vínculo con el número ocho: de aquí se hacen las deducciones de que pueda referirse a cantar en octavas (quizás las mujeres octavando a los hombres),<sup>86</sup> o, cuando va unido a un instrumento, que se trate de un ejemplar de ocho cuerdas, o que esté afinado afinado en octavas.<sup>87</sup> De hecho, aunque la Reina-Valera no lo traduzca en estos salmos, no obstante, sí que lo traduce en el 1 Crónicas: «Matatías, Elifelehu, Micnías, Obed-edom, Jeiel y Azazías tenían arpas afinadas en la octava para dirigir.» (15:21); siendo la palabra hebrea aquí traducida como “afinadas en la octava”, *Seminit*.<sup>88</sup> Finalmente, en los títulos de los Salmos 8, 81 y 84 nos dice: «sobre Gitit». Esta expresión es

---

83 Edersheim, 1874:88.

84 Compruébese en el texto hebreo del *Libro de los Salmos. Hebreo – Español & Fonética*.

85 Montagu, 2012:73.

86 Montagu, 2012:62.

87 Braun, 2002:40-41.

88 Montagu, 2012:62.

traducida por la *Septuaginta* y la *Vulgata* como “los prensadores de vino”, siendo entendida la frase como “canción de los prensadores del vino”; así y todo, algunos lo traducen como “en el estilo de Gat”<sup>89</sup> (siendo Gat la ciudad de los filisteos donde David estuvo antes de obtener el reino de Israel).

### **2.3.2. Términos referentes a instrumentaciones específicas**

En el título de los Salmos 4, 6, 54, 55, 61, 67 y 76 nos dice: «sobre Neginot» o «en Neginot». Este término suele ser asociado con tocar instrumentos, particularmente de cuerda;<sup>90</sup> asimismo, la traducción de Tel Aviv interpreta la frase así: “para instrumentos de cuerda”. De otro lado, en el título del Salmo 5 nos dice: «sobre Nehilot», siendo este vocablo asociado con la raíz *hll* y, por lo tanto, con el *hālīl* o *chālīl*; así pues, podría traducirse la frase como “para los *chālīl*”.<sup>91</sup> No lejos de esta interpretación, la traducción de Tel Aviv interpreta la frase como: “para instrumentos de viento”. En tercera instancia, en los títulos de los Salmos 53 y 88 nos dice: «sobre Mahalat». La traducción de Tel Aviv interpreta la expresión como “de alabanza”, aunque también ha sido traducida así: “para el acompañamiento de instrumentos de viento madera”.<sup>92</sup>

## **2.4. La organización de la alabanza y los grandes conjuntos instrumentales en tiempos de David**

Cuando el rey David trasladó el arca a Jerusalén, habiéndole arreglado un lugar y levantado una tienda, hizo designar cantores con instrumentos de música, con *nēvels*, *kinnōrs* y *m<sup>o</sup>tsiltayim*, para que hiciesen resonar los instrumentos y levantasen sus voces con gozo. Para ésto, fueron designados los cantores Hemán, Asaf y Etán, quienes, además de cantar, sonaban al mismo tiempo los *m<sup>o</sup>tsiltayim*, y con ellos trece cantores que tocasen a la vez el resto de los instrumentos antedichos (1 Crónicas 15.1-19). El ensamble fue formado por ocho intérpretes de *nēvel* (v.20) y seis de *kinnōr*, para dirigir (v.21), ya fuesen ejemplares de ocho cuerdas o afinados en octavas. Había, asimismo, siete sacerdotes que tocaban las *chatsōts<sup>o</sup>rōt* (v.24) y, aunque estas eran empleadas, había también *shōfārs* (v.28). Los dieciséis cantores iban vestidos de lino fino (v.27), y Quenanías fue puesto para dirigir el canto (v.22), quien era, asimismo, maestro de ello (v.27).

---

89 Braun, 2002:39.

90 Montagu, 2012:74, Braun, 2002:40.

91 Braun, 2002:40.

92 Braun, 2002:38.



## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

Una vez el arca de Dios había sido puesta en la tienda, David constituyó la siguiente orquesta, para que estuviese delante del arca, para recordar a Dios, confesarle y alabarle: «Asaf el primero; el segundo después de él, Zacarías; Jeiel, Semiramot, Jehiel, Matatías, Eliab, Benaía, Obed-edom y Jeiel, con sus instrumentos de salterios y arpas; pero Asaf sonaba los címbalos. También los sacerdotes Benaía y Jahaziel sonaban continuamente las trompetas delante del arca del pacto de Dios.» (1 Crónicas 16:5-6). Aunque no nos especifica cuántos de ellos tocaban el nēvel y cuántos el kinnōr, no obstante, si recurrimos al capítulo anterior para conocer quienes tocaron cada uno de estos instrumentos en el traslado, podemos sacar las siguientes conclusiones: de los nueve intérpretes de cuerda que nos cita, por lo menos cinco eran del nēvel (Zacarías, Jehiel, Semiramot, Eliab y Benaía), y tres del kinnōr (Jeiel, Matatías y Obed-edom), siendo incierto cuál tocaba el otro Jeiel. Asaf, como bien dice, era intérprete de los m<sup>ts</sup>siltayim, y Benaía y Jahaziel de las chatsōts<sup>r</sup>ōt. Asimismo, constituyó a los que se ocupasen del servicio del canto en la misma casa de Dios, ante la tienda, junto con los intérpretes de instrumentos que ya hemos considerado: puso al cantor Hemán, de los hijos de Coat (1 Crónicas 6:33); su hermano Asaf, de los hijos de Gersón, a su mano derecha (v.39), y su hermano Etán, de los hijos de Merari, a su mano izquierda (v.44). Los hijos de ellos servían con ellos en el mismo ministerio (v.33), siendo los de Asaf cuatro (1 Crónicas 25:2), y los de Hemán catorce (v.5), aunque no sabemos nada respecto a los de Etán. Así pues, había un mínimo de veintiún cantores, acompañados por al menos trece instrumentos: tres intérpretes de percusión (dado que como hemos visto en el traslado, Hemán y Etán también tocaban los m<sup>ts</sup>siltayim), dos de viento metal y nueve de cuerdas; teniendo en cuenta que, con todo, varios de los instrumentos eran tocados por los mismos cantores, y que Benaía, al parecer, sabía tocar tanto el nēvel como las chatsōts<sup>r</sup>ōt. En aquél mismo día en que David había constituido la orquesta del templo, comenzó a aclamar a Dios por mano de los cantores (1 Crónicas 16:7), y todo el pueblo dijo: Amén; y alabó también a Dios (v.36).

Cuando el rey David era ya viejo, antes de ser sucedido por su hijo Salomón, dispuso a Asaf, Hemán y Jedutún para el ministerio de profetizar y exaltar el poder de Dios con música (1 Crónicas 25:1,5), de la siguiente manera: bajo la dirección de David, el cantor y percusionista Asaf dirigía a sus cuatro hijos (v.2), el intérprete de kinnōr y cantor Jedutún, dirigía a sus seis hijos (v.3), y el percusionista y cantor Hemán dirigía a sus catorce hijos, los cuales estaban con m<sup>ts</sup>siltayim, nēvels y kinnōrs (v.4-6). El número total de ellos suman un total de veinticuatro; y añadiendo los hijos de ellos, es decir, los nietos de Asaf, Hemán y Jedutún, juntamente con todos los aptos de sus hermanos levitas; la suma de todos los instruidos en el canto para Dios, ascendía a doscientos

ochenta y ocho (v.7). Todos estos servían por turnos, de doce en doce, según una división de veinticuatro turnos (vv.8-31). De los treinta y ocho mil levitas de veinte años arriba,<sup>93</sup> David constituyó cuatro mil para alabar a Dios con los instrumentos que había hecho (pues él era lutier), «y para asistir cada mañana todos los días a dar gracias y tributar alabanzas a Jehová, y asimismo por la tarde» (1 Crónicas 23:30-31); de entre los cuales, sabemos que en el tiempo de Salomón había ciento veinte sacerdotes que tocaban las potentes chatsōts<sup>◌</sup>rōt (2 Crónicas 5:12).

### **2.5. La organización de la alabanza después de la deportación de Babilonia**

Cuando Israel regresó de su cautividad babilónica y el muro de Jerusalén fue reedificado, buscaron a los levitas de todos los lugares para traerlos a la misma ciudad, con tal de hacer la dedicación del muro con cánticos y alabanzas, con m<sup>◌</sup>tsiltayim, nēvels y kinnōrs (Nehemías 12:27), y se halló que habían regresado doscientos cuarenta y cinco cantores y cantoras (7:67). Entonces el gobernador Nehemías puso dos grandes coros de cantores que fuesen en hileras: el uno iba a la derecha, sobre el muro (12:31), con los cuales iban nueve sacerdotes con chatsōts<sup>◌</sup>rōt y con los instrumentos musicales de David (vv.35-36); el otro gran coro iba del lado opuesto, sobre el muro (v.38), y trece sacerdotes más tocando las chatsōts<sup>◌</sup>rōt (v.41), hasta que llegaron los dos coros a la casa de Dios, donde se encontraron (v.40); entonces los numerosos cantores cantaron unánimes en alta voz, mientras Izrahías los dirigía (v.42) y los veintidós intérpretes de instrumentos tocaban las chatsōts<sup>◌</sup>rōt y los instrumentos musicales de David. Así se restableció el servicio de los cantores, los cuales pasaron a recibir alimentos de todo Israel, para poder dedicarse a su ministerio, teniendo, como desde el tiempo de David, «un director de cantores para los cánticos y alabanzas y acción de gracias a Dios» (v.47).

---

<sup>93</sup> No es de extrañar el número de levitas, pues estos conformaban una de las doce tribus de Israel.

## **Bloque II: Una ojeada desde nuestros tiempos**

Viendo la magnificencia con que desde antiguo se ha alabado a Dios; la yuxtaposición de coros vocales, haciendo un uso espacial-auditivo estereofónico en movimiento, es decir mutable; el uso abundante de instrumentos de cuerda pulsada en conjunto; la calidad del material de los instrumentos de viento metal, y la tipología de viento hueso; asimismo, la superioridad del número de músicos en colaboración y directores en coordinación, que formaban conjuntos mucho más grandiosos y espectaculares que los de hoy; y la participación del cántico de alabanza de los mismos intérpretes de instrumentos de cuerda y de percusión, que en su multifunción ejercían el cante y la interpretación de dichos instrumentos a la vez, y del público presente, que con gran júbilo aclamaba y alababa a Dios; ¿podríamos reproducir alabanzas con tal esplendor en nuestros días? ¿seríamos, en algún modo, competentes para imitar el sonido de los conjuntos instrumentales de ese entonces? ¿cómo podríamos hoy tan siquiera aproximarnos a esos tributos de adoración?

### **3. Instrumentos actuales semejantes**

Bien, debido, de un lado, a la falta de presupuesto para elaborar y comprar instrumentos como trompetas de plata, y de otro lado, a la disposición que tenemos hoy de muchos instrumentos parecidos a los del antiguo Israel, pero mucho más desarrollados, con tantas más posibilidades técnicas y acústicas de las que un instrumento dotaba en aquél entonces; consideremos, en primer lugar, cuáles instrumentos actuales se asemejan a los instrumentos bíblicos.

#### **3.1. Instrumentos de cuerda pulsada**

Hoy en día disponemos, entre otros, de un gran instrumento de cuerda pulsada, dotado de numerosas cuerdas, con el añadido de ciertos pedales, que amplían al gama de sus posibilidades tonales y modales: el arpa. En cuanto a los instrumentos de cuerda pulsada en los tiempos bíblicos, a los que ésta pudiese asemejarse, tenemos el *kinnōr* y el *nēvel*. No obstante, nuestra arpa podría, a lo menos gráficamente, ser una mejor semejanza del *kinnōr* que del *nēvel*, por, al igual que ése, no tener mástil.

Aunque ajeno a las orquestas, excepto a modo de instrumento concertista, hay otro instrumento

actual de cuerda pulsada, de mucho prestigio, que podría ser eficazmente utilizado: la guitarra clásica. Ésta podría, con más agudeza que nuestra arpa, asemejar visualmente al *nēvel* y al *nēvel 'āsōr*, dado que dota de una estupendo mástil.

### **3.2. Instrumentos de viento madera**

Entre los instrumentos de viento madera tenemos al oboe, el cual, siendo bastante fidedigno al *aulós* en cuanto que disponedor de doble caña, podría ser un buen reemplazo del *chālīl*. Asimismo, podríamos utilizar en su lugar cualquiera de los parientes del oboe (el oboe de amor, el corno inglés, etc.), así como, en el registro grave, el fagot y el contrafagot. De otro lado, tenemos dos tipos de flauta principales: la flauta travesera, que, con su variante del flautín, encabeza la sección de viento madera de las orquestas, y la flauta dulce, aunque inusitada en éstas al disponer de la travesera; podríamos darnos la licencia de asociar ambas, con todas sus variantes existentes, al *ūgāv*, a causa de la ambigüedad que hay respecto a éste, y con tal de diferenciarlo de los instrumentos de doble caña ya asociados al *chālīl*.

### **3.3. Instrumentos de viento metal**

De un lado, entre los instrumentos de viento metal cónicos, tenemos la trompa y la tuba. La trompa podría ser un sustituto del *shōfār*, por ser éste también cónico, al tratarse de un cuerno de carnero; y aunque originalmente fuese de hueso, sus posteriores ejemplares, como Edersheim nos ha aportado, ya no se limitaban a un cuerno, sino que eran echos de metal. La tuba abarca un registro más grave, aunque Braun desacredita toda traducción del *shōfār* por tuba;<sup>94</sup> con todo, ni aun nos atrevimos a traducirlo como trompa, dado que nuestras trompas son muy lejanas de aquellos cuernos de carnero que la iconografía nos ha provisto<sup>95</sup>; lo dejamos, pues, sólo en una asociación.

De otro lado, entre los instrumentos de viento metal cilíndricos, tenemos la trompeta y el trombón. La trompeta podría ser semejante a las *chatsōts'rōt*, pues, aunque lejos de parecerse a la reproducción de Peter Holmes de dicho instrumento<sup>96</sup>, sin embargo, sus ejemplares modélicos son también cilíndricos (aunque no podemos tan siquiera cerciorarnos de que dicha reproducción de Holmes sea fidedigna). El trombón abarca un registro más grave, sobre todo el trombón bajo; hay

---

94 2002:26.

95 Compruébese en las ilustraciones IX y X.

96 Véase la ilustración VIII.

una asociación de éste con el shōfār, procedente de la traducción de Martín Lutero, en la que se emplea el vocablo *posaun* para shōfār, cuyo significado moderno es trombón;<sup>97</sup> con todo, no parece una traducción muy precisa (como toda traducción en la que se quiere asociar un instrumento de la cultura israelí a otro de otra cultura), desde el punto de vista de que el trombón no es cónico, sino cilíndrico.

### **3.4. Instrumentos de percusión indeterminada**

Un instrumento muy recurrente entre los instrumentos actuales de percusión clásica indeterminada es la pandereta. En cuanto que tambor de marco, puede ser un sustituto del tōf, y en cuanto que instrumento con sonajas (aunque metálicas) puede ser un buen integrador de las m<sup>na</sup>´an<sup>īm</sup>; así tenemos ambos instrumentos en uno mismo.

Asimismo, aunque no disponemos de sonajas de barro, tenemos las sonajas metálicas actuales, como reemplazo de las m<sup>na</sup>´an<sup>īm</sup>, y otros instrumentos que las incorporan, a parte de la antedicha pandereta: por ejemplo, los cascabeles, el sistro, el *afuché*, y otros con sonajas de materiales diversos, como las maracas, el *egg shaker*, etc. Entre estos, no solo varios traductores e intérpretes han asociado el sistro a los m<sup>na</sup>´an<sup>īm</sup>,<sup>98</sup> sino que además disponemos de un ejemplar relativamente moderno ubicado en Israel: el *sanasel* etíope.<sup>99</sup>

Poco nos faltaría decir de un instrumento de percusión idiófono y placófono que no hemos incluido en la relación anterior: los platillos; pues su uso es muy recurrente en nuestros días, y es una adecuada sucesión de los m<sup>tsiltayim</sup> o tselts<sup>īm</sup> más grandes, aunque, evidentemente, sobrepasan grandemente su diámetro. De otro lado, los platos de dedo podrían ser excelentes sustitutos de los más pequeños, ya que, como aquellos, suelen ser de un diámetro aproximado de cinco centímetros.

---

97 Montagu, 2002:29.

98 Braun, 2002:19.

99 Visible en la imagen III.17 de Braun, 2002:99.



## 4. Imitación mediante técnicas instrumentales

En segundo lugar, ¿qué será de la gran sección de cuerda frotada de que disponemos en nuestras grandes orquestas (los numerosos violines, las violas, los violonchelos y los contrabajos)? ¿qué de los ricos instrumentos de viento madera a los que no hemos asociado directamente ningún instrumento bíblico, como el clarinete y su familia (el requinto, el clarinete bajo, etc.)? ¿qué de otros instrumentos de percusión indeterminada y de los de percusión determinada? ¿queda parte de nuestra orquesta inutilizada en tal imitación? ¿o, más bien dicho, estos instrumentos nos dan un gran bagaje de recursos instrumentales y orquestales, muy útiles para dicho proyecto? Asimismo, ¿cómo debemos emplear los instrumentos ya asociados, para imitar el uso de los instrumentos bíblicos, aproximándolos a una mayor fidelidad acústica, y para enriquecer la imitación de otros de los instrumentos antiguos no asociados directamente con ellos?

### 4.1. El *kinnōr*

En cuanto al *kinnōr*, podríamos usar el arpa con su técnica más típica de arpeggiar con los dedos (o en caso de que se quiera imitar la técnica de púa, daría un timbre algo diferenciado), ya que, como hemos visto, ése era un instrumento acompañante, aunque también podía ejercer de solista (1 Samuel 16:23). No obstante, al no tener mástil para alterar la altura de las notas de cada cuerda, y disponer de pocas cuerdas, según la mayoría de las imágenes que le hacen referencia (excepto la de la estampa, perteneciente al Museo de Israel,<sup>100</sup> que tiene más de diez, cuya autenticidad es por dicho motivo cuestionada por Braun),<sup>101</sup> su ámbito melódico-armónico debería estar bastante limitado, limitación que hoy tenemos suplida en el arpa por la ayuda de los pedales. La guitarra, aunque a diferencia del *kinnōr* dispone de una notable caja de resonancia, puede, así y todo, producir un efecto más seco y apagado, al ejercer el *pizzicato*: esta técnica se consigue apagando el sonido de las cuerdas, al poner el extremo izquierdo de la palma de la mano derecha sobre el puente, de manera que ésta roce las cuerdas, mientras el pulgar de la misma mano toca las notas (este efecto es igualmente practicable con púa, en sustitución al papel del pulgar). Finalmente, los violines y las violas, y en un registro más grave el violonchelo y el contrabajo, pueden también producir el efecto típico del *pizzicato*, del que toma nombre el *pizzicato* de la guitarra, al sencillamente tocarse con los dedos (o, a experimentar, con una púa), para ejercer la función de

---

<sup>100</sup>Véase la ilustración I.

<sup>101</sup>Braun, 2002:162.

instrumentos de cuerda pulsada, en lugar de frotada con el arco; al igual que con la guitarra, al producirse este efecto, el gran sonido de sus cajas de resonancia deja de ser notado, por cuanto el resultado sonoro es apagado y muy seco; también podría usarse el arco mediante la técnica del *staccato*, cortando rápidamente las notas frotadas, para impedir la prolongación de las nota en la misma intensidad.

### 4.2. El *nēvel*

Referente al *nēvel*, podríamos utilizar la guitarra, haciendo arpeggios con los dedos para acompañar (pues en el caso de éste, Josefo nos aporta que en su tiempo era tocado con los dedos);<sup>102</sup> con todo, dado que el número de sus cuerdas era más numeroso que el del *kinnōr*, ya se tratase del de doce cuerdas o del *nēvel ʿāsōr*, su ámbito melódico-armónico debía ser más amplio. La guitarra solo tiene seis cuerdas, pero tiene una ventaja respecto al *nēvel*, que podría compensar en cierto modo la desigualdad, ampliando su ámbito: el uso de la mano izquierda a través de los trastes del mástil (pues Josefo explica que las cuerdas del *nēvel* eran punteadas por ambas manos<sup>103</sup> –en contraposición a ser pulsadas por la mano izquierda y punteadas por la derecha–, y, de igual modo, el mástil apreciado en la ilustración XIV, no podría ser para apretar las cuerdas contra él, por su separación respecto a éstas). Dado que el *nēvel*, a diferencia del *kinnōr*, tenía caja de resonancia, podríamos, también, incorporar la sección de cuerda frotada en nuestra imitación de éste, tomándonos alguna libertad más que en el caso anterior: por ejemplo, se podría producir el efecto *spiccato*, ya que es similar al *staccato*, pero, en lugar de cortar las notas, se hace rebotar el arco, reduciendo la presión después de tocar una nota a la que se ha llegado con cierta energía; de este modo el sonido no sería tan seco, pero habría una rápida e instantánea disminución de su intensidad. Asimismo, puestos a emplear el exitoso recurso de hacer rebotar el arco, quizás en los pasajes musicales más movidos se podría hacer uso del *ricochet*, por el que se ataca la cuerda, llevando velozmente el arco desde una cierta distancia contra ésta, y se deja también rebotar para que produzca varias notas sucesivas.

---

102 Braun, 2002:23; Montagu, 2012:145.

103 Montagu, 2012:145.



### **4.3. El chālīl**

Concerniente al chālīl, sabemos que, aparte de su empleo en conjunto con otros instrumentos, también era empleado como único instrumento acompañante a la voz, para dotarla de dulzura. No sabemos cómo acompañaría a dichas voces, lo cierto es que un instrumento tal haciendo arpeggios sería tapado por completo por el magníficos coros de voces, por lo que no es probable que hiciese un acompañamiento propiamente dicho; lo más seguro es que acompañase la voz en el sentido de endulzarla y potenciarla al hacer unísono con ella. Por lo tanto, podríamos utilizar el recurso expresivo de que dota nuestro oboe, dado a su facilidad para el fraseado, para ésta función melódica. En cuanto a al hecho de que el chālīl estaba constituido por dos tubos, a parte de ser cada uno de ellos de doble lengüeta, difícilmente podría un oboísta tocar dos oboes a la vez, a parte de que sus posibilidades melódicas quedarían limitadas, por causa de no disponer de ambas manos para un mismo oboe; en tal caso, pienso que sería más prudente utilizar dos oboístas por chālīl a reemplazar. No obstante, el mismo hecho de que se tocasen dos tubos a la vez es curioso, abriéndonos la incógnita de si serían empleados así para hacer dos voces distintas, o solamente con el propósito de amplificarse; ante esta cuestión, tengamos en cuenta la explicación que nos hace Montagu de un instrumento antiguo egipcio, dotado también de dos tubos, la función de los cuales era aumentar la vibración y la amplitud del sonido, mediante la afinación apenas desigual de cada uno de ellos.<sup>104</sup> Al ser probable que el empleo de dos tubos en el chālīl fuese también para amplificarse a sí mismo mediante la afinación divergente, podríamos imitarlo, sin ninguna dificultad, con dos oboes distintos, alterando mínimamente la afinación de uno de ellos.

### **4.4. El ūgāv**

Respecto al ūgāv, hay muy poca información que nos pueda indicar como imitarlo, a pesar de las muchas posibilidades de nuestras flautas actuales, debido a las escasas referencias del mismo a lo largo de la Biblia. Por dicho motivo, pienso que solo podríamos darnos, como compositores u orquestadores, la pista del carácter musical que adoptaba este instrumento: el libro de Job nos lo cita como un instrumento de regocijo (21:12); aunque Braun cita Job 30:31 para decir que era un instrumento de lamento, no obstante, discrepo de su afirmación, ya que dicha cita expresa más bien un contraste entre el ūgāv, asociado al regocijo, y el lamento, al decir «Se ha cambiado mi arpa en luto, y mi flauta en voz de lamentadores»; de igual modo, en la última cita Bíblica que tenemos del

---

104 2012:142.

ūgāv (la del Salmo 150:4), aparece como un instrumento de alabanza, pues que se exhorta a alabar a Dios con éste.

### 4.5. El shōfār

Del shōfār tenemos información mucho más precisa, dado a las descripciones de sus toques principales y las transcripciones de los mismos (aunque, como hemos visto, se pueden hacer muchas variantes que contengan las mismas características). Nuestras trompas podrías reproducir con toda facilidad, y desde diferentes fundamentales, los toques que oscilan entre dos o más notas, ya sea el llano llamado Thekia, el de saltos rápidos de quinta llamado Shevarim, o la alarma de varias notas repetidas, llamada Theruah. Sin embargo, dado que el Theruah se caracteriza por una ligereza especial, al ser comparado con un trémolo, pero picando cada una de las notas, podríamos aprovechar la eficacia y ligereza de los viento madera en hacer picados, teniendo en cuenta que el oboe resalta por hacerlos muy rápidos y penetrantes, y que el fagot, que dota de un registro más grave, también coge bastante velocidad. De otro lado, sabemos que el gran Thekia, llamado Thekia Gedolah, contiene un pequeño desvío de la nota más grave hacia abajo,<sup>105</sup> mediante la alteración de la tensión labial, aunque con poca precisión de las notas. Los *glissandi* labiales de nuestras trompas son efectuados a través de la serie armónica, por lo que, en general, suenan más a arpegio que a *glissando* escalar o microtonal, pues es solo en el registro más agudo los armónicos están más juntos. Los *glissandi* de válvulas también son posibles, pero se limitan a ser cromáticos. Así pues, para este pequeño *glissando* descendiente, podríamos usar la trompeta, que puede hacer ciertos desvíos hacia abajo, tanto de semitono como de cuarto de tono.

Asimismo, en la ilustración XIX tenemos una transcripción de algunas de las variantes de los toques del shōfār: unas variantes del Thekia, llamadas Tekiot, unas variantes del Shevarim, y unas variante del Theruah, llamadas Teruot. Como podemos apreciar gráficamente, los Tekiot combinan el desvío inferior de la nota grave con un desvío ascendente a partir de la misma fundamental, además de producir el desvío inferior del primer sobretono; para producirlos podríamos recurrir a las flautas, los clarinetes, los oboes o los fagots, sabiendo que pueden producir pequeños *glissandi* microtonales, cambiando la embocadura o sacando un poco la caña de la boca, hasta la extensión de una segunda. Las variantes del Shevarim, no añaden ninguna nueva técnica, excepto que utilizan el *glissando* ascendente y consecuentemente descendiente, con ritmo constante y repetido. El primer

---

105 Véase la ilustración XI.

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

Teruot empieza jugando con el desvío inferior, pero a gran velocidad; por dicho motivo, quizás deberíamos asociarlo más bien al efecto del *trino* que al del *glissando* propiamente dicho. Para ello, así como los trinos de la trompeta suelen ser de válvulas, los de la trompa, curiosamente, son labiales, aunque un poco pesados y torpes; con todo, quizás esta torpeza sonora imitaría mejor la poca precisión de las notas de los *glissandi* labiales del shōfār. Ahora bien, si queremos producir con más eficacia el efecto de alarma, produciendo el *trino* lo más rápido posible, podemos recurrir a la agilidad de los clarinetes, que pueden producir trinos excelentes, o a las flautas los oboes y los fagots, que también son muy eficaces en esta técnica. El segundo Teruot tiene una línea ondulada de *vibrato* en la nota fundamental, efecto enriquecedor muy típico y eficaz en los instrumentos de viento madera. El tercero hace un desvío inferior de la fundamental en un intervalo mucho más amplio, ya que, según se aprecia en la imagen, abarca aproximadamente una cuarta; para ello, podríamos utilizar el trombón, el cual, a parte del labial, puede producir un *glissando* de vara, abarcando hasta un tritono, e incluso combinar ambos tipos. Finalmente, el último Teruot que tenemos aquí transcrito combina el desvío aproximado de cuarta inferior con esta especie de *vibrato* o *trino*; para hacer realmente efectiva esta yuxtaposición de efectos, podríamos combinar el *glissando* de vara del trombón con el *trino* labial de la trompa y el *vibrato* más amplio posible de las maderas.

The image displays three musical examples of Teruot, each consisting of two staves of music. The first example, labeled 'Tekiot', shows a sequence of eighth notes with a downward inflection. The second example, labeled 'Shevarim', shows a sequence of eighth notes with a wavy line indicating vibrato. The third example, labeled 'Teruot', shows a sequence of eighth notes with a downward inflection and a wavy line indicating vibrato.

Ilustración XIX: Variantes de los toques del shōfār  
(Montagu 2012: Music Example 2)

### 4.6. Las chatsōts<sup>◦</sup>rōt

En cuanto a las chatsōts<sup>◦</sup>rōt, sabemos que al no tener válvulas como las trompetas de hoy, su rango melódico era limitado. Por dicho motivo, podríamos usar nuestras trompetas para hacer arpeggios dentro de una misma serie armónica. Asimismo, al no tener certeza de la afinación en que ésas se hallaban, podríamos utilizar las válvulas como un recurso para poder partir de la fundamental que

deseemos o consideremos más apropiada en cada composición. A parte de la técnica de los arpeggios, las trompetas podrían hacer notas repetidas con diferentes ritmos, como sabemos que era frecuente en Israel. Además, experimentos con la reproducción de Holmes<sup>106</sup> han mostrado que producen tres notas, la más grave de las cuales puede ser desviada mediante la tensión labial, especialmente en sentido descendente;<sup>107</sup> de modo que, si estas son suficiente semejantes a las *chatsōtsʾrōt*, ¿por qué no aplicar el *glissando* de cuarto de tono o de semitono descendente de nuestras trompetas, y el recurso de los pequeños *glissandi* ascendientes de embocadura o caña de nuestros instrumentos de viento madera? De hecho, la posibilidad de que el *shōfār* haya reemplazado con el tiempo a las *chatsōtsʾrōt* en los toques típicos de los que nos hemos ocupado, aumenta la probabilidad de que éstas pudiesen, incluso, ejercer todas las técnicas del *shōfār* a las que ya nos hemos referido.

### **4.7. El tōf**

Con respecto al *tōf*, podríamos utilizar diferentes membranófonos para tratar de imitar su sonido. Antiguamente se solían tocar los instrumentos de percusión con las manos, en lugar de la práctica actual con baquetas, por lo que se conseguía un mayor grado de sutilidad y de sonoridades distintas; ¿por qué no utilizar la caja militar, los *tom toms*, los *rotomtoms*, las pailas, los timbales y el bombo con las manos, produciendo un sonido más suave pero más rico? Asimismo, aunque hoy se utilizan las manos para instrumentos como la pandereta, antaño se combinaba el sonido de la mano con el de los dedos que es más leve (pues que éstos podían ser utilizados porque la mano que cogía el instrumento los situaba sobre la membrana<sup>108</sup> –hoy en día, por contraposición, se sitúa al pulgar sobre ella–), aportando una mayor variedad de dinámicas; además, presionando con los dedos a disposición sobre la membrana, se podría conseguir una mutación de tono más agudo.<sup>109</sup> Esta combinación de manos y dedos podría ser eficazmente aplicada también a los bongos y a las congas. Finalmente, hay un efecto guitarrístico que es parecido al de los instrumentos de percusión membranófonos: el *tamburo*; este consiste en cruzar la quinta cuerda sobre la sexta, pulsándolas sobre el traste siete, u otro que sea cómodo y efectivo, y tocándolas con el dedo pulgar de la mano derecha; el sonido que se produce es tan percusivo como indeterminado, por lo que el mismo

---

106 Véase la ilustración VIII.

107 Montagu, 2012:132.

108 Compruébese en la ilustración VII.

109 Montagu, 2002:131

nombre otorgado a dicha técnica hace referencia al tambor.

### 4.8. *Las m<sup>na</sup>´an<sup>´</sup>īm*

En lo concerniente a las *m<sup>na</sup>´an<sup>´</sup>īm*, aunque no tenemos información de cómo eran tocadas, con todo, la lógica de ser varias de ellas colgando de un mismo instrumento, nos da la pista de que éste debería ser sacudido para que chocasen entre ellas y produciesen el sonido percutado; de este modo, podríamos usar la pandereta sólo con la función de hacer percudir sus sonajas al ser sacudida, y los demás instrumentos antedichos que contienen sonajas metálicas o de otros materiales, a los que añadiríamos la cortina y el árbol de campanas, que al ser sacudidos producen un efecto muy similar. No obstante, dado que el sonido metálico es mucho más llamativo que el del barro, podríamos tratar de producir un efecto similar con otros materiales, por ejemplo, la madera; con este propósito, podríamos usar las castañuelas, la caja china, los *temple-blocks*, los claves, el güiro y la carraca (de entre los cuales, sabemos que en Israel es usada la carraca *gregger* en la fiesta de Purim),<sup>110</sup> produciendo una especie de *tremolo* que se asemejara a los impactos continuos entre las sonajas. Empleando este mismo efecto, podríamos usar el xilófono y la marimba, aprovechando sus múltiples láminas para escoger el registro que nos convenza más, si bien no utilizarlos en su función escalar. Los instrumentos de cuerda frotada, además, podrían añadirse empleando repetidas veces el efecto *col legno battuto*, mediante el cual las cuerdas son percutidas con la madera del arco, aunque sin tratar de ir cuadrados entre ellos, para que así se produzca un efecto conjunto más realista, en cuanto que imitador de las sonajas agitadas produciendo choques accidentados. Ni que decir tiene que dichos instrumentos, al igual que la guitarra, pueden emplear sus cajas de madera para sutiles percusiones de mano y dedos; y tiempo nos faltaría para hablar de otros sonidos distintos al de madera, como los *pizzicato bartók*, estirando una cuerda verticalmente y dejándola rebotar contra el diapason (efecto que, aunque propio de los instrumentos de cuerda frotada, también se puede aplicar a la guitarra), como el rasgueado de guitarra, mientras la mano izquierda apaga las cuerdas y les impide vibrar (efecto de sonido totalmente percusivo e indeterminado), y como los chasquidos de llaves de los instrumentos de viento madera, accionando dichas llaves sin soplar aire alguno por la boquilla. Finalmente, si dispusiésemos de algunos ejemplares del cántaro (instrumento no muy común, pero en uso), podríamos producir pequeños choques entre tres de ellos, siendo éstos sostenidos por percusionistas distintos, para producir, nunca mejor dicho, el sonido propio del barro.

---

<sup>110</sup> Montagu, 2012:66; un ejemplar actual es la visible en la *Plate 13*.

#### **4.9. Los *m<sup>ts</sup>iltayim***

En última instancia, en cuanto a los *m<sup>ts</sup>iltayim* o *tse<sup>l</sup>ts<sup>l</sup>im*, sabemos que eran usados una dualidad de ellos por cada intérprete, lo cual obvia que se deberían hacer chocar entre ambos. Por esta razón, podríamos usar los platillos de choque con la misma función, para remplazar a los *m<sup>ts</sup>iltayim* grandes, y los platos de dedos siendo colisionados en el modo común, es decir, entre sus extremos laterales. De manera similar, podríamos utilizar otros instrumentos idiófonos de sonido indeterminado, como el triángulo y la campana, y hasta, incluso, algunos idiófonos determinados como los crócalos, las campanas tubulares, el vibráfono, el *glockenspiel* y la celesta, si bien sólo tocando una de sus notas determinadas, utilizando su registro, como antes hemos dicho de otros instrumentos determinados, tan solo como una gama de posibles timbres a escoger, con tal que se asemejen tanto como sea posible al que deseamos.

## 5. Nueva organización de la orquesta

Llegados a este punto, la última cuestión que nos formulamos es la siguiente: ¿cómo debemos organizar nuestra orquesta, con tal de que ésta sea imitadora de la música en los tiempos bíblicos?

### 5.1. Auditorio de concierto

Difícilmente podríamos reunir cuatro mil intérpretes de instrumentos hoy, como los que constituyó el rey David en Israel, pero, sea como sea, es evidente que necesitaríamos un lugar amplio en el que interpretar la música, y mucho más si quisiésemos imitar el uso espacial-auditivo estereofónico de los coros y músicos en movimiento del tiempo de Nehemías, o los toques sacerdotales de las *chatsōts-rōt* mientras iban andando, en la ceremonia del primer día de la fiesta de los tabernáculos. De otro lado, el espacio en que se hacía música en aquel entonces era al aire libre, ya que, como hemos visto, cuando se alababa en el templo, solía ser en los atrios; por lo que sería más realista si nuestro auditorio de concierto fuese, además de grande, descubierto.

### 5.2. Directores

En cuanto a la dirección, a parte del director de la totalidad de la orquesta, también necesitaríamos directores de coros subordinados a éste, con tal de ser más próximos al modo de organización de los músicos del antiguo Israel, teniendo en cuenta que, si no usamos de tres de ellos, sería prudente tener un mínimo de dos, si queremos reproducir la situación antedicha que organizó Nehemías con dos coros. Estos directores de coros deberían ser aptos para cantar mientras dirigen, así como tocar un instrumento, ya sean los platillos o los platos de dedos, para aproximarnos al caso de Asaf, Hemán y Etán, ya el arpa, para imitar el caso de Jedutún (aunque este último caso haría imposible el desplazamiento del director mientras toca y canta, por causa del gran tamaño de nuestras arpas). Sea como sea, deberían tocar de memoria, no solo porque antaño no tocaban con partituras,<sup>111</sup> sino porque es imposible tocar un instrumento que implique el uso de ambas manos, andando de un lugar a otro, y sostener al mismo tiempo una partitura.

---

<sup>111</sup> Edersheim, 1874:88.

### **5.3. Coros**

Los coros tendrían que disponer de muchos miembros, teniendo en cuenta que, si se quisiera igualar al número de los tiempos de David, tendrían que ascender a una totalidad de doscientos ochenta y ocho varones, o, de otro lado, ascender a doscientos cuarenta y cinco varones y mujeres, si se quisiera igualar al de los tiempos de Nehemías (puesto que hemos considerado que después del regreso de la deportación de Babilonia había también cantoras). Los miembros de los coros que supiesen tocar guitarras, arpas, platillos o platos de dedo podrían tocarlos, siempre y cuando fuesen capaces de interpretarlos sin dejar de cantar (aunque en movimiento, como antes hemos dicho, sería incompatible la interpretación de las arpas, y en el caso de las guitarras, deberían de disponer de una correa sujetadora para desplazarse y tocar con una mínima comodidad).

### **5.4. Sección de cuerda pulsada**

La gran sección de cuerda pasaría de ser frotada, a ser mayoritariamente pulsada, siendo formada principalmente por cantores intérpretes de instrumentos, aunque no necesariamente en su totalidad. En cuanto al número de instrumentos empleados, teniendo la referencia de los cinco o seis intérpretes del *nēvel* en la temprana orquesta de David, y de los ocho en el traslado del arca, podríamos emplear entre cinco y ocho guitarras. A partir del número definitivo de las guitarras (si tuviésemos en cuenta la declaración de la *Mishná*, a la que nos hemos referido en el segundo capítulo, de que se empleaban entre dos y seis *nēvel* por no menos de nueve *kinnōr* en conjunto), deberíamos, como mínimo, multiplicar dicha cifra por 1,5; lo cual nos daría entre nueve y doce arpas, respecto a la cifra antedicha de entre seis (o cinco) y ocho guitarras. Asimismo, podríamos utilizar instrumentos de cuerda frotada, tanto en colaboración con las guitarras, como con las arpas, mediante las técnicas instrumentales que hemos explicado en el capítulo anterior.

### **5.5. Sección de viento madera**

Nuestra sección de viento madera, o más bien dicho, nuestra sección imitativa de la sección de viento madera de los tiempos bíblicos (pues utilizaremos otros instrumentos de viento madera para imitar ciertas técnicas de los de viento metal de entonces), estaría constituida, de un lado, por oboes y miembros de su familia. Teniendo en cuenta que, como hemos visto, en el templo debían emplearse entre dos y doce *chālīls*, y que cada uno de ellos era doble, deberíamos emplear entre cuatro y veinticuatro ejemplares de la familia del oboe, teniendo en cuenta que la afinación de la



mitad de los cuales debería estar mínimamente alterada. De otro lado, esta sección estaría formada por las flautas, ya fuesen dulces o traveseras, incluyendo cualquiera de sus variantes. Dado a la poca información del ūgāv, no sabemos cuántos deberíamos utilizar, salvo que podríamos tomar como referencia el amplio margen del chālīl, de entre dos y doce ejemplares.

### **5.6. Sección de viento metal**

En cuanto a la sección de viento metal, considerando el número de chatsōts<sup>o</sup>rōt de los tiempos de Salomón poco practicable en nuestros días, por cuanto ascendía a ciento veinte, podríamos tomar como referencia el de los tiempos de Nehemías, delimitándolo a un máximo de veintidós trompetas. A pesar de que el número sigue siendo elevado, podríamos emplear ciertos ejemplares de nuestros instrumentos de viento madera, en sustitución a algunas de ellas, para aportar el *glissando* ascendiente de embocadura o caña, factible en las chatsōts<sup>o</sup>rōt. No sabemos cuántos shōfārs eran empleados en proporción a las chatsōts<sup>o</sup>rōt, pero probablemente tendríamos que emplear también un número elevado de trompas. No obstante, incluiríamos el trombón, el oboe, el fagot, las flautas y los clarinetes, con todas las técnicas que hemos expuesto para la imitación de los toques típicos del shōfār y de sus variantes.

### **5.7. Sección de percusión**

Además, nuestra sección de percusión estaría dotada de un mínimo de tres percusionistas, según la referencia de que al menos había tres en la orquesta de los tiempos de David, que tocaran la pandereta, las sonajas (con sus variantes de los cascabeles, el sistro, el *afuché*, las maracas y el *egg shaker*), los platillos de choque y los platos de dedo. Además añadiríamos todos los siguientes instrumentos de percusión indeterminada, mediante las técnicas que hemos comentado antes: la caja militar, los *tom toms*, las pailas, el bombo, la cortina, el árbol de campanas, las castañuelas, la caja china, los *temple-blocks*, las claves, el güiro, la carraca, el cántaro, el triángulo y la campana; y los de percusión determinada siguientes, con las limitaciones a que nos hemos referido en el capítulo anterior: los *rotomtoms*, los timbales, el xilófono, la marimba, los crótalos, las campanas tubulares, el vibráfono, el *glockenspiel* y la celesta.

### **5.8. Participación del público**

Finalmente, el público podría participar de las alabanzas, siendo éstas compuestas con una estructura determinada, para ser cantadas mediante el canto típico antifonal o en respuestas; en tal caso, éste repetiría la primera frase, y después de cada una de las demás frases diría: Amén; siempre con el recurso de la posibilidad de hacer variaciones, en cuanto a repetir o no más frases, como las que se hacían en el Salmo 118 del *Hallel*.

## Conclusiones

En sustancia, después de todo este estudio de los instrumentos que se empleaban en los tiempos bíblicos (habiendo descifrado los desajustes de las traducciones, en cierto caso utilizando hasta cinco nombres de instrumentos para una misma palabra hebrea presente en diversas citas), y del uso de éstos en las abundantes ceremonias y el culto diario a Dios, que tenía lugar tanto por la mañana como por la tarde y que no era cancelado en las fiestas solemnes de Israel sino multiplicado, y en vista del empleo de varios ejemplares por instrumento, formando conjuntos instrumentales grandes y espectaculares, juntamente con cientos de voces que cantaban en coordinación, ora quietos, ora movimiento, a los que se añadía el innumerable público participativo, público que constituía una nación entera; habiendo estudiado las técnicas típicas con las que se debía tocar cada instrumento, y la diversidad de funciones de cada uno de ellos (en algunos casos de solista, en otros de acompañante a la voz, en otros haciendo música para danzar con alegría y en otros haciendo interludios instrumentales), es realmente asombroso poder contemplar la posibilidad de imitar ese esplendor, y aperecernos de que podemos, en algún modo, emularlo.

Con esta visión panorámica de la música en los tiempos de la Biblia, hemos procedido a pensar y disertar acerca del modo de dar aplicabilidad al conocimiento obtenido, en el área de la instrumentación y orquestación de cualquier composición; por lo que, en primer lugar, hemos asociado el *kinnōr* al arpa; el *nēvel* (y el *nēvel 'āsōr*) a la guitarra; el *ūgāv* a las flautas, contemplando toda su familia y sus variantes; el *chālīl* al oboe y sus parientes; el *shōfār* a la trompa, con la discutida posibilidad del empleo de la tuba; las *chatsōts'rōt* a las trompetas; el *tōf* a la pandereta; las *m<sup>o</sup>na'an<sup>o</sup>īm* a las sonajas, los cascabeles, el sistro, el *afuché*, las maracas y el *egg shaker*; y los *m<sup>o</sup>tsiltayim* (o *tselts'īm*) grandes a los platillos de choque, y los pequeños a los platos de dedo; y hemos, asimismo, hablado del modo de empleo adecuado de cada instrumento.

En adición, hemos contemplado cómo dar utilidad, mediante el empleo de técnicas instrumentales específicas, a la sección de cuerda frotada de nuestras orquestas, las familias del clarinete y del fagot, los trombones, la caja militar, los *tom toms*, los *rotomtoms*, las pailas, los timbales, el bombo, la cortina, el árbol de campanas, las castañuelas, la caja china, los *temple-blocks*, los claves, el güiro, la carraca, xilófono, la marimba, el cántaro, el triángulo, la campana, los crótalos, las campanas tubulares, el vibráfono, el *glockenspiel* y la celesta; limitando algunos de ellos a ciertos

## LA MÚSICA EN LA BIBLIA: LOS INSTRUMENTOS Y LA ALABANZA

efectos y multiplicando el uso otros con muchas otras posibilidades, todo para poder dotar de un color musical antiguo nuevas composiciones a realizar.

Finalmente, hemos considerado una nueva organización de la orquesta, añadiendo todos estos instrumentos en números proporcionales a los de los tiempos bíblicos, y planteando una distribución multifuncional, en la que directores, cantores, intérpretes de instrumentos y público participen del cántico de la alabanza a Dios.

## **Bibliografía**

ANDRÉS, Ramón (2001). *Diccionario de instrumentos musicales: de la antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península ISBN 8483073943

BRAUN, Joachim (2002). *Music in Ancient Israel/Palestine*. Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. ISBN 0-8028-4477-4

EDERSHEIN, Alfred (1990). *El templo. Su ministerio y servicios en tiempo de Cristo*. Barcelona: Editorial Clie. ISBN 84-7645-388-4

GRADENWITZ, Peter (1996). *The music of Israel: From the Biblical Era to Modern Times*. Oregon: Amadeus Press. ISBN 1-57467-012-3

*Libro de los Salmos. Hebreo – Español & Fonética*. Tel Aviv: Editorial Sinai. ISBN 03-5163672

MANTAGU, Jeremy (2012). *Musical instruments of the Bible*. Maryland: Scarecrow Press. ISBN 0810842823

*Santa Biblia*. Versión Reina-Valera 1960. Tennessee: Broadman & Holman Publishers. ISBN 978-1-5581-9144-0