

LA HISTORIA DE LA MÚSICA

a) La música del helenismo

I. El arte griego arcaico se basaba en cánones no escritos, pero obligatorios, y era un arte racional y objetivo que no buscaba el esplendor ni la originalidad sino sólo la perfección. Platón exigía que tal arte fuese cultivado siempre, y exclusivamente, que los artistas creasen sólo sus variantes, sin introducir formas ni principios nuevos. Sin embargo, ya durante su vida, la escultura y la pintura se dirigieron hacia el impresionismo y el subjetivismo. También en la poesía se produjo un cambio parecido, según lo atestiguan las tragedias de Eurípides. Hasta la **música**, a pesar de su carácter ritual y su conservadurismo, sufrió una transformación ya a mediados del siglo V. Tanto Platón como Plutarco consideraban esa fecha como comienzo de la «decadencia de la **música**».

Los griegos asociaban el cambio de orientación en la historia de la **música** con los nombres de Melanípides, del citarista Frínico de Mitilene (mediados del Siglo V) y de su discípulo Timoteo de Mileto. Estos músicos rebajaron principalmente en Atenas en los siglos V y IV, habían abandonado la sencillez de la escuela de Terpandro y pasaron a un nuevo tipo de composición, en el cual la melodía predominaba sobre el ritmo; composición por lo demás de tonalidad y ritmo variados, de efectos inesperados de singulares contrastes, de modulaciones refinadas y con un considerable empleo del cromatismo, con todo el coro ejecutando el nomos.

El historiador de la **música** Abert comparó a Timoteo con Ricardo Wagner, ya que los cambios que había introducido en la **música** riega fueron muy significativos. Timoteo rompió con el canon y con la inmutabilidad de las formas, dando Origen a la composición individual. Terminó así el antiguo anonimato del arte; los artistas empezaron a caracterizarse por un estilo personal. Así mismo cambió la reacción de los oyentes: las obras musicales provocaban ahora aplausos desconocidos anteriormente. La **música** del siglo V abandonó las formas canónicas para asumir formas individuales, pasando de las más simples a otras más complejas. Plutarco escribe que especialmente la auténtica se desarrollaba de las «formas sencillas a las más elaboradas».

Al mismo tiempo, la **música** adquiría formas libres. Dionisio de Halicarnaso escribió que los músicos «al mezclar en una misma composición las tonalidades dóricas, frigias, lidias, y las escalas...diatónicas, cromáticas y enarmónicas, se permitían una libertad inadmisible en el arte».

Al mismo tiempo la **música** instrumental vino a asumir el papel y la importancia que antes pertenecían a la **música** vocal. Los conservadores se quejaban de que los flautistas no querían retirarse a un segundo plano, detrás del coro, como solía ocurrir antaño, afirmando que «la **música** había otorgado la posición de mayor relieve al coro» y exigiendo que «la flauta se quedara atrás, ya que tenía un papel subordinado». Las consecuencias de esa transformación, una de las más importantes, se revelaron más tarde: la **música**, al vincularse con los instrumentos, se separó de la poesía y, de lo que primitivamente había sido un solo arte, nacieron dos artes

independientes. Por un lado, surgió la **música** puramente instrumental y, por otro, la poesía destinada a ser leída y no, como antes, a ser cantada o recitada y escuchada. «El canto del poeta», quedaba sólo como una metáfora.



Orquesta Filarmónica de Berlín

II. Los romanos ni eran muy amantes de la **música** ni tampoco se mostraban muy dotados para ella. Una melodía sin palabras o que no iba acompañada de un espectáculo, no les parecía atractiva. En sus teatros, bajo el nombre de canto (*canticum*), se daban recitaciones y pantomimas. Esta era la situación a principios de la época romana. Con el tiempo se produjo un cambio, y Roma se dejó influir por la **música** griega e incluso por la oriental. Livio nos dice que en el año 187 a. de J. C., hubo en Roma una especie de invasión de **música** de oriente. Los conservadores trataron de combatirla hasta tal punto que en el 115 lograron la "prohibición oficial de todo instrumento que no fuera la corta flauta latina. Pero nadie hizo caso a la prohibición.

Cicerón buscaba una relación entre las nuevas formas musicales y la decadencia de las costumbres y condenaba la cada vez más corriente sofisticación de la **música**. En la época de los Césares, la vida musical ocupó un puesto de mayor relevancia en la vida pública y privada de Roma. Y de inmediato adquirió dimensiones grandiosas. Otro tanto ocurrió en Alejandría donde se daban conciertos con enormes coros y orquestas. En los tiempos de Ptolomeo Filadelfo, en las

procesiones dionisiacas participaban trescientos cantores y trecientas cítaras. Pero Roma sobrepasó a Alejandría: en sus teatros actuaban conjuntos de Cientos de cantores, centenares de ejecutantes daban conciertos a millares de oyentes.

Mientras que los romanos más antiguos se limitaban a presenciar las danzas de los esclavos, a partir de los Gracos, y en contra de los tradicionalistas, se abrieron escuelas de canto y de danza. Los Césares, cuyos gustos estaban más próximos a los del pueblo que a los de la aristocracia, apoyaban la **música** y muchos de ellos sabían cantar y tañer un instrumento. El arte de cantar y tañer se consideró como un adorno en las mujeres. De Grecia vino la costumbre de acompañar con **música** las comidas.

Los virtuosos eran adorados por el público, hacían *tournées* por todo el Imperio, y muchos eran mantenidos por la Corte imperial. Se les remuneraba generosamente y se les dedicaban estatuas. El citarista Menócrates recibió de Nerón un palacio y Marco Aurelio puso una guardia de honor delante de la casa de Anáxero y le entregó la contribución de cuatro Ciudades conquistadas.

Según Estrabon, Anaxeno recibió en su ciudad una dignidad religiosa y una lápida, en cuya inscripción se le comparaba con los dioses. La información acerca de la **música** en Roma de limitarse a la de las costumbres, ya que los romanos, a pesar de su admiración por ella, no avanzaron en su desarrollo. En Grecia tampoco observamos progresos en este campo. Sin embargo, el modesto desarrollo de la creación musical fue acompañado de un esplendoroso desarrollo de su teoría y de su historia. Todo lo que sabemos del creativo período helénico se lo debemos a los historiadores de la era helenística, que no fue en sí misma nada creadora, pero que mostró un gran afán investigador.

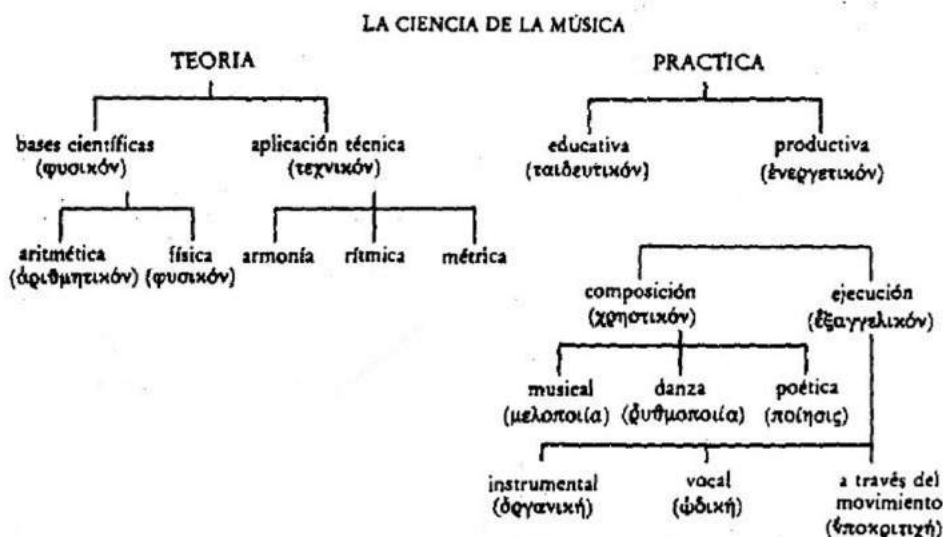
b) La teoría de la música

1. La polisemia de la palabra música.

La palabra «**música**», cuya etimología proviene de las Musas, primitivamente designaba toda actividad y arte que quedaban bajo su protección. Muy pronto, el término quedó reducido al arte de los sonidos. En la época del helenismo, la acepción primitiva de la palabra se empleaba sólo metafóricamente. La voz *musike* era una abreviación de *musike techne*, es decir, el arte musical, y conservando la polisemia del nombre griego del carteo, que abarcaba tanto la teoría como la práctica, designaba no sólo la música en el sentido moderno de la palabra, sino también la teoría de la **música**, no sólo la habilidad de interpretar los ritmos sino también el proceso mismo de ejecución. Por esta razón escribe Sexto Empírico que la palabra «**música**» tenía en la antigüedad un triple sentido: 1. significaba la ciencia de los sonidos y del ritmo, o sea, la teoría de la **música**, como diríamos hoy; 2. designaba la maestría en el arte de cantar o tañer los instrumentos, en producir sonidos y ritmos así como el producto de esta maestría, es decir, una obra musical; 3. la voz «**música**» denominaba, en su sentido primitivo, que iba desapareciendo, toda obra artística en su sentido más vasto, incluidas la pintura y la poesía.

2. El alcance de la teoría de la música.

Los conocimientos de los antiguos acerca de la **música** eran muy amplios, tanto más cuanto que incluían sus fundamentos matemáticos y ópticos, así como la teoría de la danza y en parte también de la poesía. La obra de Aristóxeno indica que ya a principios del helenismo, tres siglos antes de Cristo, la ciencia de la **música** abarcaba diversos elementos.



Como vemos, la ciencia de la **música** se dividía en teórica y práctica. La parte teórica abarcaba las bases científicas y su aplicación técnica, y dichas bases eran en parte aritméticas y en parte físicas. Su aplicación contenía la armonía, la rítmica y la métrica. La parte práctica se dividía en educativa y productiva. La sección productiva, que era la de mayor importancia y la más desarrollada, era subdividida en dos partes: composición y ejecución. La composición, a su vez, se dividía en la parte musical, en el sentido moderno de la palabra, la parte de la danza, y finalmente poética. De manera semejante se dividía también la ejecución: ejecución con instrumentos, con la voz humana y con los movimientos del cuerpo, como en el caso del actor o danzante.

3. La tradición de los pitagóricos, de Platón y de Aristóteles.

La mayor influencia sobre la actitud de los griegos hacia la música la ejercieron los pitagóricos quienes fueron los primeros en ocuparse de su teoría. Su interpretación de la **música** se caracteriza por dos rasgos particulares. En primer lugar, es una interpretación matemática.

Tras sus meditaciones matemático-acústicas, llegaron a la conclusión de que la armonía es cuestión de proporción y número. Plutarco lo formuló diciendo que Pitágoras «negaba que se pudiera juzgar la música a través de los sentidos, pues decía que su valor había que captarlo con la mente.

Además, los pitagóricos iniciaron la teoría ética de la **música**. Desarrollando la convicción corriente en Grecia de que la **música** no es tan sólo una diversión, sino también un estímulo del bien, afirmaban que el ritmo y la tonalidad afectan a la actitud moral del hombre y a su voluntad,

paralizándola o excitándola, y que pueden sacar al hombre de su estado normal, llevándolo a la locura o, vice-versa, calmando, eliminando los trastornos psíquicos, por sus poderes terapéuticos que, al decir de los griegos, afectan al *ethos* humano.

El entendimiento ético de la **música**, iniciado por los pitagóricos, fue desarrollado por Damón y por Platón. Desde el principio, había dos corrientes entre los pitagóricos. Unos querían tratar la **música** de manera puramente teórica. Igual que la astronomía, mientras que los otros se ocupaban de su influencia ética. Platón fue partidario de esta segunda corriente, que podemos considerar como una tendencia pitagórico-platónica.

La interpretación ética de la **música** tiene fácil explicación: una de sus razones era la extraordinaria excitabilidad de los griegos frente a la **música**, frecuente, por otro lado, en pueblos que se encuentran en las primeras etapas de la cultura. Este fenómeno originó que la teoría de la **música** se ocupara de sus efectos morales más que de los estéticos. En cambio, la convicción de que la **música** está basada en las mismas leyes matemáticas de armonía que el universo, otorgó a la teoría griega de la música un carácter místico y metafísico. Este legado pitagórico-platónico, en parte metafísico, en parte moral-educativo, pasó a la era helenística, aunque también pasara a dicho período la comente de oposición a esta teoría iniciada con los sofistas.

Estos sostenían que la **música** no tiene otra función que la de proporcionar placer, y su doctrina constituía un fuerte ataque a una concepción del arte que pretende por su mediación conocer el cosmos y perfeccionar el espíritu de los hombres. Tanto la tesis metafísico-ética como su crítica fueron conservadas por el helenismo, época en la que, al mismo tiempo, se realizaron estudios de carácter particular sobre la **música**, estudios empíricos y ya libres de premisas metafísicas y éticas, efectuados por científicos que se reclutaban en todas las escuelas filosóficas de entonces, especialmente en la peripatética.

4. Los «problemas» de la escuela peripatética salieron los problemas atribuidos anteriormente al mismo Aristóteles.

El libro no es en realidad obra suya, pero sí se notan en él sus influencias, ya que en las cuestiones principales se aplica su método científico. Por lo menos, once de sus capítulos conciernen a la teoría de la **música**, y los problemas que se desarrollan en ellos son en parte similares a los planteados por la estética moderna. No obstante, las soluciones son tradicionales, típicas del mundo antiguo.

Por ejemplo, en los Problemas 34, 35 y 41, donde se plantea ¿cuándo los sonidos son armónicos y alegran el oído?, se responde: cuando existe entre ellos una sencilla relación numérica; respuesta pitagórica, generalmente aceptada entre los griegos.

En el Problema, 38: ¿por qué los ritmos, melodías y armonías causan placer?, se viene a contestar: es, en parte, este placer de carácter natural e innato, y siendo en parte también producto de la

costumbre, tiene su origen en el número, en el equilibrio, en el orden y en la proporción, que son cosas agradables por naturaleza.

Hay en esta respuesta un elemento nuevo, el de costumbre, pero también se incluyen los viejos motivos pitagóricos de orden y proporción, en tanto que fuentes de belleza y alegría.

Problemas, 27 y 29: ¿Cómo la música, incluso sin palabras, puede expresar caracteres?

Porque -según se nos dice- concebimos en ella el movimiento, en el movimiento la acción y en la acción, el carácter. -También en esta contestación se manifiesta la vieja teoría del «*ethos*» en la música.

Problemas 33 y 37: ¿Por qué una voz grave nos es más agradable que una aguda y sutil?

Contestación: porque percibimos la voz sutil y aguda como una manifestación de la debilidad del hombre. También en esta respuesta resuenan los viejos ecos de la teoría del «*ethos*» en la música.

Problema 10: ¿Por qué la voz humana proporciona un placer mayor que los instrumentos, y este placer disminuye cuando el canto carece de palabras? Respuesta a este problema: porque donde estén las palabras, el placer proporcionado por la armonía se une al proporcionado además por la imitación. Esta es ya una respuesta propiamente aristotélica, e introduce el concepto de mimesis en una interpretación típica del Estagirita.

Problemas 5 y 40: ¿Por qué gozamos de más placer al escuchar un canto conocido que al escuchar uno desconocido? Porque en este caso -se nos viene a asegurar- se produce además el placer del reconocimiento, y porque la comprensión de una canción de melodía y ritmos conocidos exige menor esfuerzo al que le escucha.

Esta observación, que es antiquísima, la encontramos ya en Homero, más en su explicación, que recurre al «placer del reconocimiento», introduce un concepto plenamente aristotélico.

En resumen, los Problemas constituyen un fehaciente testimonio de cuán popular y duradera fue en Grecia la interpretación de la **música** introducida por los pitagóricos, con su entendimiento numérico de la armonía, los motivos de orden, de la expresión y del «*ethos*». No obstante estas doctrinas iban unidas a algunas ideas de Aristóteles, especialmente, como dijimos, con su peculiar teoría de la imitación.

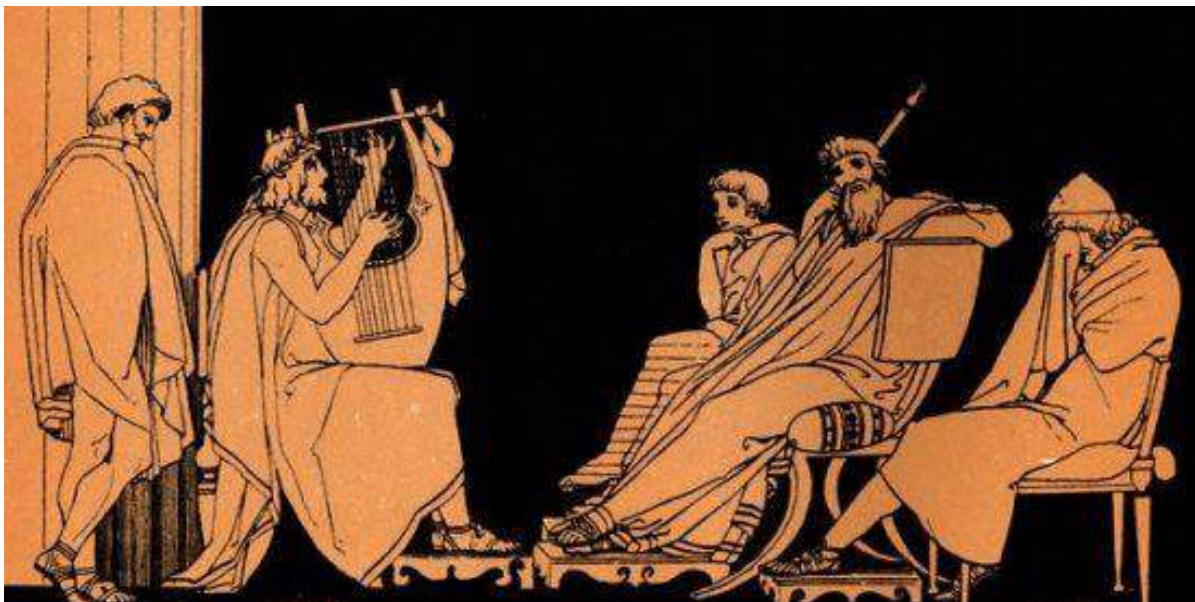
5. Teofrasto y Aristóxeno.

Teofrasto, destacado discípulo de Aristóteles, e investigador entregado en mayor medida que su maestro a las cuestiones técnicas y de carácter particular, a quien el Estagirita reprochaba por lo visto «un exceso de claridad», se dedicó con intensidad a las cuestiones de estética y a la teoría del arte. Aparte de una poética, y de sus tratados sobre el estilo, sobre la comedia, sobre lo cómico y sobre el entusiasmo, es autor de una *Harmónica* y de una disertación sobre la **música**. Los fragmentos de sus obras concernientes a la musicología que han llegado a nuestros tiempos, nos dicen que Teofrasto explicaba que los efectos de la **música** se fundan sobre las tres emociones que aquélla suscita: la tristeza, el deleite y el entusiasmo. Según su opinión, **la música** provoca una

liberación mitigando estas emociones, y por lo mismo impide que éstas tengan efectos negativos. Teofrasto conserva así la vieja actitud griega hacia la **música**, pero matizándola conforme a la prudente interpretación de Aristóteles.

Quien más méritos obtuvo en la teoría de la **música** fue también otro discípulo del Estagirita, Aristóxeno de Tarento. Entre sus numerosas obras (Suidas menciona 453 libros de este autor), las de mayor importancia estaban dedicadas precisamente a dicha teoría. Se han conservado tres libros de su *Harmónica*, así como unos fragmentos que tratan sobre la **música**, provenientes de la introducción a la armonía (en Cleónides) y de las *Misceláneas de los convites*, (en Plutarco). En transcripciones posteriores se conocen sus *Elemento de rítmica*. Los antiguos, conscientes de su papel en este campo, le dieron el apodo de «el músico». Cicerón llegó, a comparar el papel desempeñado por él en la historia de la **música** con el de Arquímedes en la historia de las matemáticas. Las noticias históricas referidas por Aristóxeno hicieron de él uno de los informadores principales acerca de la música antigua, mientras que sus propias investigaciones en este campo no pierden su actualidad al cabo de dos mil años.

Aristóxeno fue discípulo de Aristóteles, pero también de los pitagóricos expertos en acústica. Estudió tanto los problemas técnicos de la **música** como sus aspectos filosóficos. Fue partidario de la vieja **música** sencilla, y admiraba a los músicos que desprecian la polifonía y la diversidad. Se oponía a los innovadores. «Somos -escribió- como los habitantes de Paestum, que antaño eran helenos, pero que, contagiados de la barbarie, se convirtieron en romanos». Conservó las doctrinas tradicionales acerca del «*ethos*» de la **música** y de sus efectos morales, educativos y terapéuticos, y escribió que los antiguos griegos tenían razón al atribuir a la **música** un valor educativo.



Música en la Antigua Grecia

6. La comente Pitagórica y la Aristoxénica.

La novedad y la importancia histórica de Aristóxeno se deben a sus investigaciones empíricas sobre la **música** y entre otros, a sus estudios psicológicos, fundamentando la razón de su importancia al partir de la premisa de que hay que contar más con el acto del juicio que no con lo Juzgado. Aristóxeno se encontró en su tiempo con unas opiniones sobre la **música** muy divergentes entre sí, pues si unas afirmaban que ésta era una potencia de carácter moral, para otros no era más que un «cosquilleo de los oídos». Además, conforme a los pitagóricos, la **música** tenía un sólido fundamento matemático, mientras que Demócrito y los sofistas sostenían que se relacionaba tan sólo con los sentidos.

Aristóxeno no se solidarizó totalmente con ninguna de las teorías preexistentes, sino que recogió una parte de cada una de ellas. Así incluyó en su concepto ciertos motivos pitagóricos, subrayando al mismo tiempo los elementos sensoriales de la **música** y escribiendo que la exactitud de la percepción sensorial es una exigencia casi fundamental y que el conocimiento de la **música** se fundamenta en dos cosas: la percepción y la memoria. Por esta razón, en la teoría posterior de la música se opondrían dos corrientes, la pitagórica y la aristoxénica.

Ambas representan en todo caso una concepción «ética de la **música** y la diferencia entre ellas estriba en el hecho de que la primera la interpreta metafísica y místicamente, vinculando la armonía musical con el cosmos y atribuyendo a la **música** poderes especiales y una inequívoca capacidad de afectar el alma, mientras que a corriente aristoxénica trató de investigar la influencia de la **música** en términos positivistas, desde el punto de vista psicológico y médico. La diferencia entre los pitagóricos y los partidarios de Aristóxeno reside no tanto en su interpretación de la **música** como en los métodos aplicados para su investigación.

A partir de entonces, la mayor parte de los teóricos de la **música** se pondría –conforme al espíritu del tiempo- del lado de Aristóxeno, aunque con cierta tendencia al compromiso respecto a las posturas pitagóricas. Había entre ellos también algunos estoicos entre los cuales Diógenes de Babilonia fue el que más se dedicó al estudio de la **música**.

Durante cierto tiempo fue famosa su obra sobre la **música** en la que se exaltan el poder y utilidad de la **música** en el culto y en la educación: en la guerra y en el OCIO, en la acción y el pensamiento, poniendo de relieve su valor no solo moral, sino también epistemológico. Posteriormente, el representante más importante de esta comente fue Arístides Quintiliano, autor de los Tres libros sobre la **música**.

7. El estudio del «ethos».

La antigua doctrina griega del «ethos» de la **música** constituye un elemento importante en la teoría general, interpretaciones pitagóricas y aristoxénica incluido. Desarrollada cada vez más detalladamente, no se limitaba a sostener la vieja tesis de conjunto sobre la influencia de la **música** en el carácter (ethos) sino que también señalaba sus diversas formas, contraponiendo las que tenían efectos positivos a las que producían efectos negativos. En cada pueblo griego, la **música** poseía una tonalidad diferente: la dórica era muy austera, a diferencia de la jónica, de carácter melifluo. La **música** oriental de Frigia y Lidia distaba mucho de la música genuinamente

griega, sobre todo, de la dórica. Las diferencias más llamativas para los griegos aparecían precisamente en el contraste entre la austera **música** dórica y la apasionada y excitante **música** frigia. La primera era de tonos profundos y bajos (hypata), mientras que la tonalidad de la segunda era muy alta. También empleaban instrumentos distintos, la dórica, la cítara y la frigia la flauta. La primera se utilizaba en el culto de Apolo, mientras que la segunda pertenecía a Dionisos, a Cibeles y al culto de los muertos. La dórica era para los griegos la música nacional, mientras que la frigia era una música exótica. La penetración en Grecia de esta música frigia, tan distinta a la cultivada hasta el momento, fue para los griegos un choque que probablemente originó el surgimiento de toda una teoría sobre los diversos «ethos» de la **música**. Los griegos atribuían a su **música** un poder reconstituyente y tranquilizante, mientras que a la nueva **música** extranjera la consideraban como excitante, abrumadora y orgiástica. Los tradicionalistas -Platón en particular- atribuían a la primera un «ethos» positivo y a la segunda, en cambio, uno negativo, y admitían tan sólo la vieja tonalidad dórica censurando la frigia.

Entre estos dos extremos, los griegos advirtieron varias tonalidades intermedias: la tonalidad de la épica eolia (que, dada su afinidad con la dórica, llamaban hipodórica), la tonalidad de la lírica jónica (que, dada su afinidad con la frigia, llamaban hipofrigia). La tonalidad lidia, mixolidia, la hipolidia y otras aún. Los teóricos griegos trataron de simplificar esta variedad distinguiendo sólo tres tonalidades, las dos extremas que dijimos, y una tercera, intermedia que abarcaba las demás. Los filósofos dieron a esa diversidad de tonalidades una interpretación moral y psicológica. Partiendo de este punto de vista, Aristóteles distinguió tres tipos de tonalidades: las éticas, las prácticas y las entusiásticas. Las «éticas» al afectar a todo el «ethos» del hombre, producen en él un equilibrio ético (así la música dórica con su gran austeridad) o la aniquilan, como la mixolidia con su tristeza y la jónica con su encanto subyugan te. Las tonalidades «prácticas» suscitan en el hombre ciertos actos de voluntad, y por fin las «entusiastas», especialmente la frigia, llevan al hombre desde su estado normal al éxtasis y liberación de sus emociones.

En la época helenística se conservó esta triple división de las tonalidades aunque predominaba otra variante y otra terminología. Arístides Quintiliano distinguió tres tipos de **música**:

1. La **música** del «ethos diastáltico», caracterizada por su nobleza, virilidad y heroísmo.
2. (opuesta a la anterior), la **música** del «ethos sistáltico», falta de virilidad, que provoca sentimientos amorosos y tristes.
3. la **música** del «ethos» intermedio, el «hescástico» que se caracteriza por el mantenimiento de su equilibrio interno.

En la poesía, el primer «ethos» era aplicable a la tragedia, el segundo a los trenos, y el tercero a los himnos y peanes.

Los estudios del «ethos», ese elemento peculiar de la teoría griega de la **música**, empezaron con los pitagóricos, en forma de una teoría mística y metafísica que recurría a la armonía universal del cosmos. Más tarde, a partir de Damón y de Platón, se introdujeron los elementos éticos, pedagógicos y políticos, que exigían la aplicación de unas tonalidades y la consiguiente prohibición de otras. Finalmente, con Aristóteles y su escuela, la doctrina quedó reducida a una simple

fenomenología de los efectos producidos por la música. Sus pretensiones eran menores, mientras aumentaba correlativamente su valor científico.

A pesar de la apreciación de que gozaban entre los griegos las teorías metafísica y ética de la **música**, hubo también otros muchos que las criticaban. Incluso la interpretación fenomenológica provocaba objeciones, ya que presuponía que el «ethos» residía en la tonalidad misma, independientemente de la actitud del oyente, y atribuía a los sentidos un poder específico. Hubo también pensadores más prudentes que negaron a la **música** la posesión de estos poderes, sosteniendo que todas las propiedades atribuidas a la tonalidad -la solemnidad de la dórica, el estro inspirado de la frigia y la doliente tristeza de la lidia, no residían en su naturaleza, sino que habían sido creadas por el hombre en el curso de un largo proceso evolutivo.



Sala Nezahualcóyotl, Ciudad Universitaria

8. La corriente positiva

Filodemo. Las críticas empezaron ya en el siglo v. Los sofistas y los atomistas no podían conformarse con la teoría del «ethos» y presentaron otra, completamente opuesta. Así afirmaban éstos que la **música** no es más que una agradable combinación de sonidos y ritmos, y no una fuerza excepcional, psicagógica y ética. La primera manifestación de dicha duda acerca del poder psicagógico de la **música** lo constituye un fragmento que se nos ha conservado, y que es hoy conocido como el papiro de Hibeh. El conflicto entre las dos corrientes, que podríamos llamar la ética y la positiva, se convirtió en la época del helenismo en la disputa más tenaz en el seno de la

teoría de la **música**. Los portavoces de la corriente positiva fueron escépticos y epicúreos. De los trabajos escritos al respecto, nos han llegado obras de otros dos eruditos que ya hemos mencionado, el epicúreo Filodemo y el escéptico sexto empírico. Sus conceptos, que distan mucho de la tradición metafísica y ética, pueden ser considerados, sobre todo los de Filodemo, como típicos de ciertos círculos científicos. Bien, es verdad que representaban una minoría pero eran, sin embargo característicos de la época.

Filodemo polemizaba en primer lugar contra los supuestos lazos especiales existentes entre la **música** y el alma, y afirmaba secamente que la influencia ejercida por la **música** sobre el alma no es distinta a la del arte culinario"; rechazaba además los supuestos lazos establecidos entre la **música** y los dioses, ya que el éxtasis experimentado con la escucha tenía una fácil y concreta explicación; y por último, contra la supuesta fuerza moral de la **música** y su capacidad de consolidar o debilitar la virtud, y contra la capacidad de la música para expresar y representar cualquier cosa, especialmente los caracteres, realizando numerosas objeciones.

Filodemo sostenía que la fuerte reacción producida por la **música**, sobre la cual se había creado la teoría del «ethos» musical, no era nada corriente y aparecía sobre todo en las mujeres y en los hombres afeminados. Además alegaba en este sentido una explicación psicológica, sin necesidad de recurrir a lo místico y al poder específico de la **música** como tal. Para Filodemo los efectos de la **música** –expresando sus ideas con términos modernos- eran tan sólo el resultado de una asociación de ideas: la reacción del hombre frente a la música no depende tan sólo de las impresiones auditivas por él experimentadas sino también de las imágenes asociadas con ellas. Las imágenes, a su vez, dependen de diversos factores accidentales y especialmente de la poesía que acompaña la **música**. Los que habían ideado la interpretación ética de la **música**, tomaron por sus efectos lo que es efecto de la poesía, y por efecto de los sonidos lo que es efecto de las palabras y las ideas. Los creadores de la **música** griega, como Terpandro o Tirteo fueron poetas antes que músicos. En especial Filodemo explicaba los efectos religiosos de la **música**, y el éxtasis por ella provocado como resultado de ciertas imágenes y asociaciones, y sostenía que los ruidosos instrumentos utilizados en los ritos suscitaban específicas asociaciones de ideas.

Al tomar en consideración todo ello -concluía Filodemo- resulta que la **música** no posee por sí misma ninguna función moral, y no puede tenerla porque no dispone en realidad de ningunas posibilidades especiales. Y tampoco se le puede atribuir un significado metafísico ni epistemológico. La **música** está simplemente al servicio del placer, en nada distinto del proporcionado por la bebida o comida. Ofrece descanso y júbilo y, como mucho, facilita el trabajo. Y además es un lujo, no puede ser de otro modo, ya que tan sólo es una diversión, un juego de contenido puramente formal. Así vemos que entre Filodemo, Epicúreo y materialista, y el idealista Platón, no todo era desacuerdo respecto a sus opiniones acerca del arte sino que también existían ciertas concomitancias.

La corriente ética muy pronto finalizó su aportación. Desde el principio, al acentuar las ventajas morales de la **música**, descuidó sus valores estéticos. Por eso más tarde sólo la vertiente opuesta, representada por Filodemo, contribuyó al avance de la estética. Y lo hizo a pesar de que lo

encarnizado de las polémicas llevaron a Filodemo a la exageración. Las escuelas epicúrea y escéptica se pronunciaron a favor de esa interpretación nueva y positiva de la música. No obstante, la reacción en contra de la teoría del «ethos» no resultó duradera. A finales de la antigüedad de nuevo los espíritus se volvieron hacia ella, como, en general, hubo un retorno a concepciones religiosas, espiritualistas y místicas.

9. La razón y el odio.

Los historiadores distinguen todavía en la teoría helenística de la **música** otras orientaciones, además de esas dos corrientes de las que hemos hablado. Así se catalogan los canonistas. (Pitagóricos), los «armónicos» (partidarios de Aristóteles), los «eticistas» (seguidores de Damón y de Platón) y los «formalistas». Hemos de tener en cuenta que en la teoría griega de la música existían aún otros antagonismos. Entre los mismos pitagóricos existían dos grupos, de los cuales uno prestaba más atención a la ética y el otro al aspecto matemático de la música.

Había aún otra incompatibilidad más importante: ¿En qué basamos nuestros juicios sobre la música, en la razón o en los sentimientos? ¿Nos basamos en el cálculo, o simplemente en el placer experimentado y en la belleza? Ya en el período clásico los pitagóricos fueron partidarios de la primera postura y los sofistas de la segunda. Para los unos, los efectos de la **música** tenían un carácter racional y para los otros, irracional. Para los racionalistas, el juicio sobre la **música** era un juicio objetivo, y para los irracionistas un juicio subjetivo. En esta contienda, Platón se pronunció del lado de los sofistas, e interpretó la **música** de manera irracional y subjetiva.

Ambas actitudes se conservaron en la época helenística, pero además surgió una tercera, según la cual el órgano de la **música** no radica ni en la razón, ni en los sentimientos, sino más bien en las impresiones sensoriales, es decir, en el oído. Esta era la postura de Aristóxeno y en ella, más que en su actitud hacia la teoría del «ethos», consistía lo específico de su escuela. También sería esta la solución adoptada por la escuela estoica.

La importante distinción que realizaron en el concepto de la percepción, ya explicitada en el capítulo concerniente a la estética de los estoicos, les permitió utilizar mejor este concepto en la estética. El concepto mismo había sido introducido anteriormente por el académico Espeusipo y desarrollado después por el estoico Diógenes de Babilonia. Estos filósofos realizaron una distinción entre las impresiones por un lado y sentimientos agradables y desagradables que las acompañan por otro. Según ellos, dichos sentimientos son realmente subjetivos, a diferencia de la impresión que no lo es. Además, distinguieron dos tipos de impresiones: las espontáneas, como la percepción del calor o del frío, y las practicadas, educadas o aprendidas, como, por ejemplo, la percepción de la armonía o la disarmonía. A su juicio, la **música** se basa precisamente en impresiones educadas y si bien tiene un fundamento sensorial, es racional y objetiva, y por eso puede ser materia del estudio.

Esta particular concepción propia de Espeusipo y de Diógenes de Babilonia, era muy sorprendente entre los griegos, especialmente si tomamos en cuenta el hecho de que apareció con posterioridad a Platón, quien hacía una oposición categórica entre la razón y los sentidos, y estaba firmemente convencido de la racionalidad de las ideas y la correlativa irracionalidad de las

impresiones sensoriales. Pero la de éstos era una concepción nueva y prometedora a la par que controvertible. Su crítica fue inevitable y la realizó Filodemo. El sentido común del epicúreo no coincidía con las sutiles distinciones de los estoicos. Así se ha dicho que la disputa entre estoicos y epicúreos sobre la interpretación racional del carácter de la **música** representó «la última gran polémica de la estética antigua».



Tatarkiewicz, Wladyslaw . (1962). LA ESTÉTICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS. En La Historia de la Estética (226-235). Polonia: AKAL.