



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “LUIS VILLORO”

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

TESIS

“MÚSICA Y *ETHOS* EN LA ANTIGUA FILOSOFÍA GRIEGA, APROXIMACIÓN A LOS
CONCEPTOS DE ARMONÍA Y RITMO EN PITÁGORAS, PLATÓN Y ARISTÓTELES”

PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

SUSTENTA:
ARTEMIO TOLEDO MIGUEL

Director de tesis:
DOCTOR EN FILOSOFIA VÍCTOR MANUEL PINEDA SANTOYO

Lectores:
DR. EDUARDO GONZÁLEZ DI PIERRO
DR. JUAN ÁLVAREZ CIENFUEGOS FIDALGO

Morelia, Michoacán, mayo de 2015

A la memoria de mis padres:
Lydia Ernestina Miguel López
Artemio Toledo Hernández

Agradecimientos

Expreso mi agradecimiento al Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo por haberme brindado su confianza y apoyo para la realización de este trabajo, quien con sus asesorías y consejos guió y alentó mi trabajo de tesis. Extiendo de igual forma mi agradecimiento a mis lectores, el Dr. Eduardo González di Pierro, el Dr. Federico Marulanda Rey y el Dr. Juan Álvarez Cienfuegos, quienes se tomaron el tiempo de leer este trabajo y hacerme oportunas observaciones. Al igual mi agradecimiento a la Dra. Cristina Ramírez Barreto, Coordinadora de Posgrado, por asumir su encomienda académica y administrativa con esta generación de estudiantes de maestría. También agradezco el gesto amable del Dr. Ricardo Salles, catedrático del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, quien aceptó fungir como co-asesor y así poder brindarme la oportunidad de realizar una estancia académica en dicho instituto. No omito mi agradecimiento a mi esposa Liliana y a mis hijos Andrea y Ártol Andrés, quienes supieron respetar mi encomienda académica.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Capítulo I. Pitágoras y la proporción armónica	
1.1 Pitágoras.....	11
1.2 Música y mito: el origen divino de la música.....	14
1.3 Música y filosofía.....	18
1.4 <i>Etimofonía</i> , una arqueología de la armonía.....	21
1.5 Número y armonía.....	26
1.6 La escala de Pitágoras.....	29
1.7 El impulso artístico de Pitágoras.....	34
Capítulo II. Platón y la armonía del alma	
2.1 La influencia pitagórica en el pensamiento de Platón.....	41
2.2 La ciencia armónica.....	45
2.3 Ritmo y armonía en Platón.....	48
2.4 Sobre la armonía en el <i>Timeo</i>	51
2.5 De la armonía cósmica a la armonía de la <i>polis</i>	56
2.6 Sobre los modos musicales en Platón.....	60
2.7 El arco y la lira, o sobre el valor y la medida.....	70
Capítulo III. Música y política en Aristóteles	
3.1 La potencia de la música.....	79
3.1.1 La música como potencia de placer.....	83
3.1.2 La música como potencia de purificación.....	86
3.1.3 La música como potencia de educación.....	89
3.2 El <i>ethos</i> aristotélico.....	93
3.3 <i>Politeía</i>	96
3.3.1 <i>Zoon politikón</i>	102
3.3.2 Música y política.....	104
3.4 Sobre el movimiento sonoro.....	108
Conclusión.....	114
Bibliografía.....	123

RESUMEN

En el presente trabajo se analizarán conceptos y problemas referentes al ritmo y a la armonía en la antigua filosofía griega, y para llevar a cabo dicha tarea analizaremos las posturas de tres grandes pensadores: Pitágoras, Platón y Aristóteles. El objetivo de esta investigación es la de clarificar y comprender por qué el ritmo y la armonía son factores determinantes en la conformación no sólo del *ethos*, sino también de la cultura. Y para esto, incursionaremos en el campo de la música griega antigua con el fin de comparar análogicamente a ésta con ese otro constructo llamado cultura.

PALABRAS CLAVE: RITMO, ARMONÍA, MÚSICA, *ETHOS*, CULTURA.

ABSTRACT

In this paper concepts and problems related to rhythm and harmony in ancient Greek philosophy will be analyzed, and to carry out this task analyze the positions of three great thinkers: Pythagoras, Plato and Aristotle. The objective of this research is to clarify and understand why the rhythm and harmony are determining factors in shaping not only the *ethos*, but also of culture. And for this, we will penetrate into the field of the Greek ancient music in order to compare analogical this one with this another construct called culture.

KEYWORDS: RHYTHM, HARMONY, MUSIC, *ETHOS*, CULTURE.

INTRODUCCIÓN

El estudio de la música fue para los griegos un tema de profusos resultados, concibiéndose conceptos fundamentales que permitieron una mejor comprensión de ésta. Pitágoras como buen matemático desarrolló una teoría musical que cimentó no sólo el arte sonoro sino que también a la filosofía de la música. Las repercusiones de estas investigaciones fueron estéticas, morales, políticas y pedagógicas, lo cual fue retomado y desarrollado posteriormente por Sócrates, Platón y Aristóteles, quienes se encargaron de proseguir principalmente en la indagación sobre la función ético-política de la música.

¿Por qué la música era considerada como una ciencia y no como mera fuente de placer auditivo? ¿Qué conceptos revolucionaron la teoría musical? ¿Cuál era la función de la música en la escuela pitagórica, en la Academia de Platón y en el Liceo de Aristóteles? Para responder estas preguntas revisaremos conceptos y problemas claves en la gestación y surgimiento de la antigua música griega, logrando una aproximación que permitirá un reconocimiento de la función de la música en la filosofía clásica.

Sin duda que el estudio de la música no fue una actividad banal para los griegos, sino al contrario, fue una

directriz que permitió concebir el modo del ser filosófico, pues a través de la música concebían el movimiento armónico del intelecto, y esta era la razón por la que no podían deslindar a la música de la educación.

La tesis de nuestro trabajo asume la idea de que la cultura está cimentada por dos elementos: el ritmo y la armonía. Independientemente del carácter que le daban los griegos a estos dos elementos, ya sea apolíneo o dionisiaco, dorio o frigio, es indudable que el ritmo y la armonía han configurado el movimiento y la forma de la cultura. Explicar cómo y por qué estos dos elementos son fundamentos de la cultura será razón de nuestra investigación, y para esto será primordial diferenciar el ritmo ontológico y la armonía cósmica del ritmo y la armonía netamente cultural. A la par de esta diferenciación también será fundamental analizar la dicotomía desorden-orden, pues esto nos dará pauta para comprender por qué el ritmo y la armonía son ejes de la cultura. Aclarando lo anterior nos facilitaremos explicar por qué la educación musical era para los griegos la modalidad que permitía generar de manera más genuina el sentimiento de lo bello, esto a través del contacto directo con la armonía y el ritmo, permitiendo así que el hombre lograra una conversión más eficaz de lo estético a lo ético.

En un primer momento de nuestro proyecto de investigación quisimos abordar los conceptos de ritmo y armonía en la filosofía de Aristóteles, sin embargo, dos razones nos orillaron a modificar nuestro tema, la primera razón era la estrechez del tema musical en los tratados aristotélicos, lo cual nos limitaba para la redacción de una tesis sobre dicho tema; por otra parte, al estar rastreando los conceptos de ritmo y armonía dentro de la tradición griega nos percatamos de la necesidad de adentrarnos al pensamiento de los antecesores de Aristóteles, ya que los conceptos de ritmo y armonía cargaban con un antecedente histórico ineludible para su comprensión. Por lo que las preguntas obligadas que tuvimos que hacernos referente a los conceptos de ritmo y armonía fueron las siguientes: ¿Quién fue el precursor de la teoría armónica? ¿Aristóteles fue el genitor de la filosofía de la música? Dichas preguntas nos obligaron a indagar tanto en la tradición presocrática como en la filosofía platónica con el fin de rastrear los orígenes de la teoría musical. Las respuestas a nuestras interrogantes las encontramos en el siglo VI a. c., descubriendo que fue Pitágoras quien se desempeñó como precursor de la filosofía de la música. Tal razón determinó modificar nuestro proyecto de investigación, decidiendo abordar este periodo tan importante, pues es a partir de Pitágoras cuando se genera

una serie de interrogantes sobre el valor de la música, dando como resultado la teoría de la proporción armónica y la teoría de la psicagogia. La primera es una teoría de la armonía, mientras que la segunda es explícitamente una pedagogía de la música. De manera general hemos descrito los dos ejes que sustentaron las dinámicas filosóficas sobre la música, exponiendo la razón del por qué decidimos abrir el tema de la música hacia la doctrina pitagórica.

Por otra parte, para complementar el panorama de la disertación filosófica sobre la música griega era importante enfocar nuestra atención en Platón, ya que al ser él heredero del pensamiento pitagórico era importante considerarlo como pieza clave para armar el rompecabezas de la teoría musical. Conocer los conceptos y argumentos platónicos sobre la música también era fundamental para comprender los sentidos y significados de la filosofía aristotélica, puesto que el discípulo de Platón armó su filosofía de la música utilizando los conceptos musicales de su maestro.

Sin duda que para hablar sobre la música antigua griega es imprescindible abordar a Pitágoras, a Platón y a Aristóteles, pues a nuestro parecer en estos tres autores la consigna era practicar la música para facilitar la filosofía.

CAPÍTULO I
PITÁGORAS Y LA PROPORCIÓN
ARMÓNICA

1.1 Pitágoras

Hablar sobre Pitágoras puede parecer algo ocioso, ya que él no dejó sus ideas o teorías por escrito, en este sentido podría parecer que abordar su pensamiento sería como tratar de describir la consistencia corporal de un fantasma. El único texto que sí se le atribuye como de su autoría son los *Versos áureos*, los cuales son un tipo de exhortaciones éticas que, tal parece, eran un tipo de manual para los alumnos de la escuela pitagórica. Aparte de este texto no se ubica alguno otro que nos permita conocer con objetividad su pensamiento. Sus biógrafos atribuyen esta falta de textos a dos razones, la primera tiene como justificación el carácter esotérico de la escuela pitagórica, lo cual prohibía la divulgación de los escritos, hermetizándose aún más con el voto de silencio que juraban los pitagóricos. Otros divulgan que la causa de que no existan textos es porque sencillamente Pitágoras no plasmó por escrito sus ideas, cosa que puede ser verosímil si se compara con la infructífera redacción literaria de Sócrates. Diógenes de Laercio en su texto *Vida de los filósofos más ilustres* hace un recuento tanto de los filósofos griegos que sí escribieron alguna obra como de los que no dejaron texto alguno, incluyendo a Pitágoras en los segundos, diciéndonos que sólo dejó algunas cartas. Sea cual fuere la razón real de la inexistencia de textos de

Pitágoras, lo cierto es que no existen referencias bibliográficas en obras de biógrafos y comentaristas respecto a algún libro de Pitágoras, a excepción de los *Versos áureos* que ya habíamos mencionado arriba. Lo que se conoce de Pitágoras es debido a la dinámica de transmisión oral que se ha propagado de generación en generación, siendo sus biógrafos y comentaristas los principales difusores del pensamiento de Pitágoras, por ejemplo, Platón, Aristóteles, Herodoto, Plutarco, Diógenes, Porfirio, Jámblico, entre otros, han sido los divulgadores no sólo del pensamiento de Pitágoras sino también de las ideas pitagóricas. Porfirio escribe un texto titulado *Vida de Pitágoras*, Jámblico escribe su *Vida Pitagórica*, Aristóteles escribe un tratado sobre Pitágoras, el cual según Guthrie fue extraviado, y en la *Metafísica* retoma en el libro I los principales temas de la escuela pitagórica, claro que como aporías. Estas fuentes antiguas nos permiten conocer las ideas de Pitágoras, aunque de manera indirecta no de manera superflua, puesto que gracias a esto se pudo difundir el pensamiento de unos de los hombres que bautizó el quehacer filosófico: el amor por la sabiduría.

La figura de Pitágoras es una de las más evocadas en la historia de las matemáticas, la astronomía y la música, siendo el pensador de mayor influencia en la formulación y

consolidación de éstas, no sólo en territorio griego, sino en todo occidente. Heredero de la cosmología egipcia y babilónica, arraigada en la religión y en las matemáticas, desarrolló una filosofía sustentada por el número, en el cual veía el origen de la naturaleza, esto le permitió concebir su teoría del cosmos, en tanto que el número era fundamento del orden. Teón de Esmirna nos dice lo siguiente respecto a esta afiliación matemática de los pitagóricos: "(...) según la doctrina de los pitagóricos, los números son, por decirlo así, el principio, la fuente y la raíz de todas las cosas."¹ Esta concepción matemática de la naturaleza llevó a Pitágoras a defender la idea de que el universo es un número que sustenta al cosmos, es decir, que la realidad es una cantidad y una medida que regula la estabilidad de la naturaleza. Por eso para Pitágoras tanto la aritmética como la geometría permitían describir con certeza, y de manera general, las leyes del universo. Y desde este cimiento matemático pudo formular las leyes naturales que dan orden al mundo y al universo. Tal era la necesidad de utilizar a la matemática en el estudio de la naturaleza, pues según los pitagóricos, el principio del equilibrio de las cosas, es decir, las leyes de la naturaleza, es conmensurable matemáticamente.

¹ Teón de Esmirna, "La utilidad de las matemáticas para entender a Platón", en Jocelyn Godwin, *Armonía de las esferas*, Atalanta, España, 2009, p. 59

1.2 Música y mito: el origen divino de la música

Cuando abordamos la cuestión de la música al menos dos aspectos nos remiten a la antigua Grecia: 1. Cuando preguntamos por la etimología de la palabra música; 2. Cuando preguntamos sobre la relación entre música y filosofía.

Sobre el primer aspecto, podemos decir que el vínculo entre música y la antigua Grecia lo percibimos en la etimología de la palabra música, la cual proviene del vocablo griego *mousiké* y éste a la vez proviene de *mousa*. *Mousiké* en su sentido original y primario denotaba una manifestación múltiple de las artes, así para los griegos tanto la danza, como la música y la poesía eran unificadas en un mismo concepto. Para los antiguos griegos la *mousiké téchne* significaba, de manera general, el arte de las Musas. Respecto a las Musas sólo queremos agregar que estas eran nueve, y a cada una se le asignaba un arte o una ciencia:

(...) a Calíope la poesía épica; a Clío, la historia; a Polimnia, la pantomima; a Euterpe, la flauta; a Terpsícore, la poesía ligera y la danza; a Erato, la lírica coral; a Melpómene, la tragedia; a Talía, la comedia; a Urania, la astronomía.²

Estas Musas, independientemente de su arte o ciencia, habían sido privilegiadas con una bella voz, su afinación vocal y la afición por el canto de todas ellas debió de ser la razón por la que se derivara el término *mousiké* del vocablo de Musas.

² Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 368

En *La Ilíada*, al final del canto I, Homero hace mención de esta habilidad vocal de las Musas, relatando cómo eran apreciadas en los festines de los dioses olímpicos, en donde acopladas a la lira de Apolo el *musageta* hacían gala de sus cualidades vocales.

Y prolongaron el festín todo el día, hasta que se puso Helios. Y nadie entre ellos se privó de su ración equitativa de manjares ni de los sonidos de la lira magnífica pulsada por Apolo, a cuyo alrededor cantaban con linda voz las Musas.³

Dentro de esta perspectiva podemos visualizar una vertiente de estudio sobre la música: el origen mítico de la música. En este ámbito dioses y Musas son protagonistas no sólo en la ejecución musical, sino también en el descubrimiento de la música, así como en la invención de instrumentos musicales. Y en este sentido el origen de la música va emparentado a la invención de la lira, el *aulós* y la siringa, todas de manufactura divina. Por ejemplo, la invención de la lira se le atribuye a Hermes, hijo de Zeus y Maya, quien ingeniosamente inventa este instrumento de cuerdas "con la concha de una tortuga y algunas tripas de vaca"⁴. Se dice que dicho descubrimiento fue de manera azarosa, que Hermes iba caminando y tropezó con una concha de tortuga, la cual tenía atravesado un tendón de cordero, y el cual produjo un sonido. Y fue este sonido el que atrajo la atención de Hermes, quien

³ Homero, *La iliada*, Edimat, España, 2000, p. 43

⁴ Robert Graves, *Los mitos griegos*, Planeta, España, 2012, p. 65

se afanó por comprender dicho fenómeno acústico para después idear la lira como instrumento musical. Respecto a la encordadura del instrumento de la lira Robert Graves nos dice que esta fue hecha con tripas de vaca, las cuales Hermes extrajo del ganado de Apolo. Y Hermes por estar en deuda con Apolo, pues tuvo que robarle algunas de sus vacas para encordar su instrumento, le regaló a él su lira. Y según fue así como Apolo se convirtió en un gran tañedor de la lira, llegando a consagrarse como el dios de la música. Por otra parte, respecto a la invención de la flauta Robert Graves nos relata el mito sobre la invención de este instrumento, dándole el crédito de la invención a la diosa Atenea:

Un día Atenea hizo una flauta doble con huesos de ciervo y la tocó en un banquete de los dioses. No podía comprender al principio por qué Hera y Afrodita se reían silenciosamente tapándose el rostro con las manos, pues su música parecía complacer a los otros dioses; en consecuencia se dirigió sola a un bosque frigio, tomó otra vez la flauta junto a un arroyo y contempló su imagen en el agua mientras tocaba. Inmediatamente se dio cuenta de lo ridícula que le hacía parecer el rostro azulado y los carrillos hinchados, por lo que arrojó la flauta y maldijo a quienquiera que la recogiera.⁵

También Aristóteles hace una referencia sobre este mito en el libro VIII de la *Política*, aduciendo una razón más apegada al factor cognitivo para explicar el por qué Atenea se deshizo de este instrumento, y según fue porque la flauta no era un instrumento útil para desarrollar las facultades racionales.

⁵ Obra citada, p. 80

(...) dicen que Atenea después de haberla descubierto, la tiró. Y no está mal afirmar que la diosa lo hizo disgustada porque la flauta deformaba su rostro. Sin embargo, es más verosímil que fuera porque la enseñanza de tocar la flauta no sirve en nada al desarrollo de la inteligencia y a Atenea es a quien atribuimos la ciencia y el arte.⁶

Continuando con la invención de instrumentos musicales por parte de las deidades griegas queremos señalar por último el invento de la siringa, el cual es atribuido a Pan, quien en su plan seductor con Siringe, y al ser mal correspondido por ella inventa la siringa alineando varias cañas, el mito lo describe de la siguiente manera:

En otra ocasión persiguió a la casta Siringe desde el monte Liceo hasta el río Ladon, donde se transformó en una caña; allí, como no podía distinguirla a ella de todas las demás, tomó varias cañas al azar e hizo con ellas una siringa.⁷

Lo que queremos remarcar con esta breve descripción mítica de la invención de los instrumentos es la versión no filosófica ni científica del origen de la música. Para los antiguos griegos el mito fue fundamental para corresponder la realidad con la justificación o explicación de lo dado, es decir, el mito permitía explicar verosímilmente fenómenos que se le presentaban al hombre y que a falta de una explicación científica era válido representar las causas del origen a través del relato mítico.

⁶ Aristóteles, *Política*, 1341b 5, Gredos, Madrid, 1988, p. 472

⁷ Robert Graves, *Los mitos griegos*, Planeta, España, 2012, p. 108

1.3 Música y filosofía

Por otra parte, respecto a la relación entre música y filosofía podemos decir que las primeras indagaciones filosóficas sobre la música están circunscritas dentro de la antigua tradición pitagórica en tanto que es en este periodo en donde empieza el cuestionamiento riguroso por dicho fenómeno. Sin embargo, según María Zambrano a Pitágoras no lo podemos considerar dentro de esta tradición en tanto que éste hizo ciencia y no filosofía, esto lo dice de la siguiente manera: "No fue el pensamiento filosófico en todo su rigor el fruto del pitagorismo, sino de su desdeñoso antagonista Aristóteles. Sus dones han sido: música y matemática, dos hijas del número, no de la palabra."⁸ Ciertamente que Aristóteles tuvo la iniciativa de empezar a definir la realidad a través del concepto, sin embargo, la labor pitagórica no la podemos reducir a mero quehacer científico, ya que su teoría armónica resquebrajó la esfera científica de la que surgió, filtrándose al campo de la filosofía. Y si la ética es una rama de la filosofía, entonces podemos comprender cuál fue el aporte de Pitágoras en la apertura de este campo a través de su teoría armónica, con esto podemos afirmar que marcó históricamente no sólo el inicio de la teoría musical sino también el inicio de la filosofía. Para María Zambrano y José

⁸ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p.78

Vasconcelos esta numerología tiene un aspecto negativo en tanto que la conversión de la realidad a número roba el hálito de vida. En este sentido José Vasconcelos lanzó una fuerte crítica a la teoría matemática de Pitágoras, reprochando esa actitud científica de reducir a simple número el ritmo musical:

El concepto de ritmo como nervio interno de todos los fenómenos está contenido en la doctrina pitagórica del número y la música. Pitágoras percibió el ritmo que gobierna las cosas, como se percibe un dato puro de la conciencia; pero se dejó engañar por una de las formas en que esa percepción íntima se expuso y llevado de ese engaño intelectualizó, como decimos hoy, la noción del ritmo y desde ese instante la aniquiló para identificarla con la idea cuantitativa del número. Sustituyó un valor estético, como es el ritmo musical, con un valor formal, con una idea, con el concepto de número. Y al hacer este trueque de la sustancia por una de sus expresiones, perdió traza de su valor verdadero. [...] el número en sí, nada significa, y la ley numérica no nos determina la naturaleza del fenómeno vibratorio.⁹

Lo primero que podemos preguntarnos respecto a esta cita es si realmente Pitágoras habla sobre el ritmo como una categoría fundamental de su teoría, o Vasconcelos confunde la armonía con el ritmo, a mi parecer el concepto de armonía, y no el de ritmo, es el eje rector en la sistematización matemática de la música, por eso Pitágoras decía que lo más bello era la armonía. Por otra parte, creo que hay una exageración en condenar al número de Pitágoras, pues la racionalidad no mata al fenómeno como lo piensan tanto Vasconcelos como María Zambrano, yo diría que no hay que

⁹ José Vasconcelos, *Pitágoras, una teoría del ritmo*, Cultura, México, 1921, pp. 92-93

confundir el esqueleto de la radiografía con el cadáver mismo. Schopenhauer en su libro *Pensamiento, palabras y música* valora la teoría pitagórica, la cual se vislumbra no desde su aspecto estético sino desde su aspecto empírico, permitiéndonos así “[...] percibir, de modo directo y en concreto, los grandes números y las relaciones numéricas.”¹⁰ Lo que queremos enfatizar en esta breve descripción sobre la teoría musical de Pitágoras es su trascendencia dentro de la filosofía. Sin duda que el aspecto matemático de la música no fue el más abordado y explotado dentro de la filosofía, pero sí fue un factor determinante para volver los oídos hacia el fenómeno musical, lo que permitió la indagación y reflexión por cuestiones más filosóficas que matemáticas, y así poder edificar una filosofía de la música en épocas posteriores a Pitágoras.

Sin duda que a Pitágoras se le conoce más como un frío matemático, sin embargo, su posición como maestro y guía de la escuela Pitagórica lo llevó a asumir seriamente el papel de un sensible pedagogo, tomando a la música como un factor determinante en la educación del *ethos*, y desde esta perspectiva se puede uno percatar del desarrollo de temas filosóficos, es decir del vínculo que se suscitó entre música y filosofía, en el que se germinaron temas que serían

¹⁰ Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Edaf, Madrid, 1998

desarrollados por venideros filósofos. Para Jaeger el quehacer matemático de Pitágoras fue trascendental para la conformación de la filosofía,

Basta recordar la importancia de la música para la educación primitiva de los griegos, y la íntima relación de la matemática pitagórica con la música, para ver que la primera teoría filosófica sobre la acción educadora de la música había de proceder de la consideración de las leyes numéricas del mundo sonoro. La conexión de la música con la matemática establecida por Pitágoras fue, desde aquel momento, una adquisición definitiva del espíritu griego. De esta unión nacieron las ideas pedagógicas más fecundas y de mayor influencia entre los griegos. En aquella fuente se alimenta evidentemente una corriente de nuevos conocimientos normativos que se derraman sobre todos los dominios de la existencia. En el siglo VI salen a la luz los maravillosos conceptos fundamentales del espíritu griego que han llegado hasta nosotros como una especie de símbolo de su más profunda idiosincrasia y que parecen inseparables de su esencia. No existieron desde un principio. Vieron la luz a través de un proceso histórico necesario. La nueva concepción de la estructura de la música constituye un momento decisivo de aquella evolución.¹¹

1.4 Etimofonía, una arqueología de la *harmonía*

Sin duda que el marco conceptual en el que se apoyó Aristóteles para elaborar su teoría musical está fundado por el pitagorismo y el platonismo. Pero esto no significa que su pensamiento esté falto de originalidad, no se debe de creer que por el simple hecho de que Aristóteles retomara temas de sus predecesores éste tuvo que decir y pensar lo mismo que aquellos. Para Aristóteles la filosofía antigua no estaba agotada, al contrario, las aporías que afloraban en la tradición filosófica eran indicios de la necesidad de

¹¹ Werner Jaeger, *Paideia, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 163*

proseguir con el escrutinio filosófico. Ciertamente que los temas y los conceptos que utilizó Aristóteles referente a la música en el libro VIII de la *Política*, por ejemplo: *ethos*, armonía, ritmo, modo musical, etc., son los que utilizó Platón en el libro III de la *República*, sin embargo, Platón también tuvo que echar mano de conceptos de la escuela pitagórica para formular su filosofía, y esto no significó que Platón careciera de un pensamiento original, puesto que la labor filosófica de Platón no se cernió a la simple repetición del discurso presocrático. En este sentido, la agudeza intelectual, tanto de Platón como de Aristóteles, les permitió que erigieran una genuina concepción filosófica, lo que facilitó que la historia catalogara a estos dos grandes pensadores como máximos representantes de la filosofía griega.

El hecho de que Aristóteles tratara la *paideia* musical no significó que asumiera la misma perspectiva de su maestro, al contrario, su insubordinación lo desapegó del platonismo. Aristóteles no sólo asumió a su tradición desde la hermenéutica, sino que a través del ejercicio de la crítica pudo resolver las aporías de sus predecesores.

Para Guthrie no es sencillo determinar la originalidad de un sistema filosófico, y menos cuando la influencia de la

tradición marca y exige referencias conceptuales, respecto a esto nos dice lo siguiente:

Señalar hasta qué punto un sistema filosófico deja de ser una síntesis del pensamiento anterior y se convierte en una creación original no es fácil en modo alguno. Pocos podrían negar originalidad a Platón, aunque su filosofía pudiera ser plausiblemente presentada como si hubiera surgido, sencillamente, de la reflexión sobre las doctrinas de Sócrates, los pitagóricos, Heráclito y Parménides.¹²

Para comprender la filosofía de la música, tanto de Platón como de Aristóteles, es necesario aproximarse primero a la base epistémica de la ciencia armónica postulada por Pitágoras, es decir, es necesario reconocer el origen de la teorización del sonido, ya que la teoría de la música explica los conceptos de intervalo, tono, escala, *harmonía*, etc., los cuales son fundamentales para la comprensión de los modos musicales (dorio, frigio, lidio, etc.).

Es de suma importancia señalar que el concepto de *harmonía* griega es muy diferente a nuestro concepto moderno, el primero significa, en sentido pitagórico, ajuste, concordancia o proporción, en referencia a una escala musical; mientras que para el mundo moderno significa enlazamiento de acordes. Con el fin de indagar por la naturaleza de la *harmonía* griega realizaremos una analogía entre el concepto de *etimología* y el neologismo *etimofonía* vislumbrando cuál es el origen del concepto de *harmonía*.

¹² W. K. C. Guthrie *Historia de la filosofía I, Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, Gredos, Madrid, 1984, p. 29

¿Qué debemos de entender por *etimofonía*? La palabra *etimofonía* es un neologismo que hemos compuesto por dos vocablos: *étimos* (verdadero, real, auténtico) y *foné* (sonido), con dicho término queremos designar la verdadera, real y autentica raíz de la *harmonía*. La *etimofonía* tiene como fundamento los conocimientos generados por la teoría musical griega, en tanto que la racionalización del fenómeno sonoro permitió la concepción de una teoría musical, cuya matemática elevó su estatus epistemológico por encima de una mera cuestión estética. Esta epistemología musical permite entender a la *etimofonía* como el origen matemático de los sonidos.

La palabra *etimología*, de la cual nos inspiramos para crear el neologismo mencionado arriba, se entiende de manera general como el *estudio del origen de las palabras*, pero en sentido literal esta significa *ciencia o enseñanza de lo verdadero* (*étimos*: verdadero, auténtico, y *logía*: tratado, estudio). El primer sentido, de la palabra *etimología* que mencionamos arriba, nos permite pensar en un origen no de las palabras, sino de los sonidos, pues, así como hay una raíz etimológica también existe una raíz *etimofónica*, la cual nos da cuenta del origen de la tonalidad. La etimología es parte de la filología y de la lingüística, mientras que la *etimofonía* es parte de la musicología y de la teoría de la

música, la primera responde por el significado de las palabras, mientras que la segunda responde por las propiedades y relaciones armónicas del sonido. El sonido armónico, también denominado intervalo, tono, escala, consonancia, es un concepto que la *etimofonía* abordará para así explicar su origen y naturaleza.

Hablar actualmente sobre la antigua música puede parecerle a muchos un tema anacrónico, en tanto que la música moderna tiene formas y contenidos muy distantes de las antiguas, sin embargo, la *etimofonía* nos permitirá comprender y valorar la *episteme* diatónica, cromática y *enharmónica* (escalas griegas) como paradigmas armónicos que permitieron el desarrollo del constructo sonoro llamado arte del tiempo, el cual se ha maximizado conforme el hombre ha desplegado sus fuerzas creadoras. Así, la teoría musical griega está cimentada como un *cantus firmus* (canto fijo), generándose un contrapunto cultural, en donde la voz griega permite el desarrollo de la voz moderna. La escala de ocho notas, sistematizada por Pitágoras, actualmente tiene una vigencia en la conformación de nuestras melodías, canciones y sinfonías, esto no significa que seguimos tocando como los griegos, sino que seguimos jugando a combinar esas ocho notas de la escala diatónica pero bajo parámetros modernos, obteniendo como resultado un repertorio que se acrecienta

conforme el músico crea nuevos sentidos melódicos y armónicos. Lo impresionante de esto es que hasta la fecha el hombre aún sigue jugando a combinar esas ocho notas musicales. De lo finito hemos pasado al plano de lo infinito, pues no hay posibilidad de agotar las combinaciones y posibilidades melódicas. De un plano epistemológico hemos pasado a un plano estético, en donde la verdad se ha tornado bella.

1.5 Número y armonía

Un caso particular de la conmensurabilidad pitagórica fue la sistematización de la escala musical, la cual fue representada o reducida a número. Desde esta perspectiva se analizó la naturaleza del sonido, lo cual ameritó diseccionarla, des-ritmarla, para así conocer el valor intrínseco que la conformaba. La inquietud por discernir las propiedades del sonido llevó a Pitágoras a realizar el análisis acústico desde el campo de la matemática, puesto que lo que le interesaba era traducir lo empírico en datos formales, es decir, en números. Así, Pitágoras formalizó la primera representación de la escala musical. De manera analógica podríamos decir que tal representación era una partitura exclusiva para lectores matemáticos, en la cual se especificaba la naturaleza numérica de la escala, es decir, del tono pitagórico.

El descubrimiento de la proporción numérica de la escala musical es uno de los aportes más importantes de Pitágoras, lo cual detonó en una convención armónica que fijó los fundamentos universales de la música. ¿Al decir que la escala diatónica es un descubrimiento pitagórico debemos de entender que antes de esto no existía la música? En primer lugar debemos de distinguir y aclarar la diferencia entre lo que fue el descubrimiento de la sistematización de la escala y la invención de la música. Para esto es importante señalar que *descubrir* e *inventar* son dos conceptos con denotaciones diferentes, la primera remite al encuentro de algo que ya está dado, mientras que la segunda remite a algo que no existía pero que debido a cierta capacidad de invención existe, tal es el caso de la flauta, la cual es, según el mito griego, invención de Atenea, mientras que el descubridor de este instrumento fue Marsias. Respecto a este mito se cuenta que Atenea inventó la flauta, pero que se deshizo de ella porque cuando la tocaba su rostro se desfiguraba, por tal razón Atenea la tiró en un bosque, teniendo la mala fortuna de que Marsias la descubriera, digo la mala fortuna porque terminó desollado por Apolo por jactarse de ser mejor músico que él. Este mito nos permite dejar clara la diferencia entre los conceptos de inventar y descubrir, lo cual nos ayudará a entender que con la sistematización de la

escala musical no empezó la historia de la música, es decir, Pitágoras no fue el inventor de la música, su mérito fue el de haber abstraído las propiedades cuantitativas de la música, lo cual fue un gran descubrimiento que propició y consolidó el estudio de la música como una de las cuatro ciencias que conformaron el plan de estudio dentro de la escuela pitagórica, más adelante Boecio tradujo al latín a este conjunto de disciplinas (aritmética, geometría, astronomía y música) como *cuadrivium*, lo cual ilustra la relevancia que tuvo el estudio de la música en épocas posteriores.

El estudio matemático de la música por parte de Pitágoras se centró específicamente en torno a los intervalos, los cuales se obtenían de acuerdo a la subdivisión de una cuerda, la cual al ser vibrada se lograban diferentes alturas del sonido, por ejemplo, para Pitágoras una octava era el resultado de dividir a la mitad la cuerda, lo cual permitía obtener un mismo tono pero más agudo, esto lo representaban con 1:2, mientras que si quería escuchar la tonalidad de una quinta tenía que ser dividida la cuerda en dos tercios, especificando la medida con 2:3, y para obtener una cuarta dividían la cuerda en tres cuartos utilizando la medida de 3:4. Para Pitágoras las proporciones de 1:2, 2:3 y 3:4 representaban las consonancias perfectas, puesto que veía

en su relación una combinación armoniosa. Para Pitágoras estas medidas encarnaban a la *tetractys*, la cual era para él "fuente y raíz de la naturaleza eterna".¹³ La *tetractys* estaba conformada por los cuatro primeros números enteros: 1, 2, 3, 4, los cuales sumados daban como resultado el número diez: $1+2=3$, $3+3=6$, $6+4=10$. Por esta razón la armonía para Pitágoras se encontraba en los intervalos de octava, quinta y cuarta, la razón de esto nos la explica Sexto de la siguiente forma:

(...) la armonía es un sistema de tres concordancias, la cuarta, la quinta y la octava y las proporciones de estas tres concordancias se encuentran en los cuatro números mencionados —en el uno, dos, tres y cuatro.¹⁴

Con lo anterior podemos comprender cual era la relación entre número y armonía, o al menos podemos entender cómo "el estudio de las proporciones aritméticas podía explicar los hechos de la armonía musical."¹⁵

1.6 La escala de Pitágoras

La música es una convención tonal determinada por la matemática. Cada instrumento plasma en su registro la regla de la proporción, la cual debe de entenderse como la escala que rige el orden de los intervalos. Así, el músico es un caminante que recorre escalas, ascendiendo y descendiendo por los grados que cualifican la altura del sonido, esto sin perder su punto tonal, el cual es principio y fin de la

¹³ Jámblico, *Vida pitagórica*, 26, Gredos, Madrid, 2003, p. 108

¹⁴ G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, GREDOS, España, 1987, pp. 31-32

¹⁵ Ángel Ruíz Zúñiga, *Matemáticas y filosofía*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 1990, p. 472

armonía. En este sentido podemos decir que el músico es un Teseo que sabe recorrer laberintos sujetando el hilo de la tonalidad, en donde la regla melódica que se tiene que seguir para vencer al minotauro (ruido, horror, desarmonía) es asirse a la escala, pues más allá de la proporción armónica está la discordancia. El músico es un peatón melódico que asciende y desciende escalas. Cuando vemos a un músico, por ejemplo a un guitarrista, entrando y saliendo por laberintos melódicos nos sorprendemos por la facilidad con la que circula en el diapasón, y nuestra admiración crece cuando vemos la velocidad de sus recorridos melódicos tan exactos y precisos. Una pieza musical que nos permite comprender esto es *El vuelo del moscardón*, de Nikolái Rimsky-Kórsakov, este interludio orquestal se caracteriza por la velocidad de su ejecución, cuyo movimiento representa a un moscardón, aquí lo interesante es escuchar cómo el músico recorre la escala (con sus accidentes cromáticos) ascendiendo y descendiendo con la mayor naturalidad. ¿Cómo es que no pierde el rumbo melódico? ¿Cuál es la pauta que le permite orientarse por esa melodía laberíntica?

La música tonal tiene como referente a la escala diatónica, la cual ha sido el campo de acción de los músicos, convirtiéndose en el paradigma musical que ha permitido desplegar melodías y armonías por más de dos mil años. La

formulación de este paradigma armónico tiene sus antecedentes en la escuela pitagórica, atribuyéndosele al gran matemático de Samos: a Pitágoras.

Pitágoras es el fundador del paradigma armónico, al menos así lo han propagado sus biógrafos. Jámblico en su libro *Vida pitagórica* nos describe la forma en que Pitágoras pudo concebir su ciencia armónica. Según Jámblico ésta la concibió al escuchar los sonidos producidos por el martillo contra el hierro en el yunque del taller de un herrero, dichos golpeteos producían tonos específicos. “En ellos reconocía la consonancia de la octava, de la quinta y de la cuarta.”¹⁶ Este hallazgo le permitió a Pitágoras lubricar su entendimiento, permitiéndole concebir su teoría de la proporción armónica, para esto tuvo que realizar experimentos con cuerdas tensadas por pesos específicos, las cuales producían las tonalidades que había percibido en el taller del herrero, Jámblico lo describe de la siguiente manera:

(...) encontró que la diferencia de sonido radicaba en el peso de los martillos, pero no en la fuerza de los que los golpeaban, ni en la forma de los martillos, ni en el cambio de posición del hierro tratado. Tomó exactamente pesos y tamaños totalmente iguales a los de los martillos y regresó a casa. Y de un clavo fijado en un ángulo de los muros, para que no se dejara ver diferencia alguna por ello o supusiera enteramente una singularidad por la peculiaridad de los clavos, colgó cuatro cuerdas del mismo material y componente, de idéntico grosor y trenzado, las enlazó entre sí, y les colgó además un peso por la parte de abajo, logrando que las longitudes de las cuerdas fueran exactamente iguales.

¹⁶ Jámblico, *Vida pitagórica*, 26, Gredos, Madrid, 2003, p. 90

A continuación, golpeando al mismo tiempo las cuerdas de dos en dos alternativamente, encontró las consonancias anteriormente mencionadas, en diferentes pares. En efecto, comprobó que la que estaba tensada por el peso mayor respecto a la que tenía suspendido un peso más pequeño producía el sonido de la octava.¹⁷

Nicómaco de Gerasa también comparte esta anécdota en su *Tratado de armónica*, tal descripción no varía de la de Jámblico, incluso concuerdan en la descripción sobre los resultados que obtuvo Pitágoras con el experimento, y sobre la traslación de éstos a los instrumentos musicales, lo cual nos permite comprender no sólo la valía del descubrimiento, sino también el proceso por el cual Pitágoras pudo discernir la medida de la proporción armónica:

Después de haber ejercitado su mano y su oído en el estudio de los pesos suspendidos, y habiendo establecido a partir de estos pesos las proporciones indicadas, transfirió ingeniosamente los resultados obtenidos por las cuerdas colgadas de un clavo colocado en el rincón de su casa a la tabla armónica de un instrumento que el llamaba «cordótono», en el que la tensión, elevada a un punto proporcional al que producían los pesos, pasaba al movimiento de las clavijas colocadas en la parte superior. Una vez instalado en este terreno, y poseyendo, por decirlo así, un gnomon infalible, amplió su experimento llevándolo a cabo con diferentes instrumentos: por ejemplo, golpeando vasos, con flautas, siringas, monocordios, trigones, etc. Invariablemente, encontró que la determinación numérica era consonante y fiable.¹⁸

Esta *determinación numérica* de la que nos habla *Nicómaco* debemos de entenderla como la medida de tensión a la que debe ser sometida la cuerda, con el fin de obtener tonalidades específicas, sin esto, no estaríamos percibiendo cuartas,

¹⁷ Obra citada, 26, pp. 90-91

¹⁸ Nicómaco de Gerasa, "Tratado de armónica", en *Armonía de las esferas*, Godwin, Joselyn, Atalanta, España, 2009, p. 55

quintas ni octavas. Víctor Gómez Pin en su libro *La tentación Pitagórica, Ambición filosófica y anclaje matemático*¹⁹ habla de ondas armónicas para referirse al concepto de proporción, las cuales son producto de ciertas propiedades del sonido como longitud, frecuencia, periodo, velocidad e intensidad. Y las diferencias numéricas de estas propiedades es lo que permite definir los tonos de la escala musical.

¿Por qué a la teoría armónica de Pitágoras se le puede contemplar como un paradigma musical? En primer lugar debemos de entender que el término paradigma significa modelo, así lo maneja Platón en su teoría de las ideas, siendo el mundo inteligible el paradigma del mundo sensible. *Paradeigma* (paradigma) es aquello que sustenta a la *mimesis* y a la reproducción, pero también, en un sentido lúdico, a la recreación. En este sentido podemos afirmar que el paradigma musical de Pitágoras ha sido la base modélica que permitió que la música aflorara en tonalidad diatónica, la cual no es mas que una escala conformada matemáticamente por tonos y semitonos, dando por resultado dos tetracordios, es decir, ocho grados, los cuales son los eslabones que permiten ascender y descender por el laberinto de la música. La escala de Pitágoras es análoga al hilo de Ariadna, pues ambos son

¹⁹ Víctor Gómez Pin, *La tentación Pitagórica, Ambición filosófica y anclaje matemático*, Síntesis, España, 1999

guías que permiten adentrarse, sin temor de perderse, por los caminos laberínticos de Creta y de la *mousiké*.

1.7 El impulso artístico de Pitágoras

Para Pitágoras la música no sólo tenía valor festivo, es decir, a la música no sólo se le coronaba como la reina de la fiesta, sino que también la consideraba como buena mentora de las pasiones, e incluso la consideraba como una medicina para el cuerpo, al menos así nos lo hace saber Porfirio cuando nos refiere que Pitágoras vislumbró en la proporción musical un poder que servía no sólo para educar al *ethos*, sino también para equilibrar la salud del cuerpo, respecto a esto, refiriéndose a Pitágoras, nos dice lo siguiente:

También tenía para las enfermedades somáticas cánticos guerreros; al entonarlos, restablecía a los enfermos. Había otros que provocaban el olvido del dolor, calmaban los arrebatos de cólera y eliminaban los deseos absurdos.²⁰

Tanto para el cuerpo como para el alma existían curas melódicas, y Pitágoras conocía perfectamente cómo usar los efectos medicinales de la música. Su incursión en la música no sólo la hizo como matemático, sino también como instrumentista, pues él mismo ejecutaba la lira, y gracias a esta experiencia directa con la música sabía cuáles eran los ritmos y las armonías idóneas para corregir los desajustes somáticos y psíquicos. Por lo común tenemos la idea de que Pitágoras tuvo sólo un acercamiento científico hacia la

²⁰ Porfirio, *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos*, Gredos, Madrid, 1987, p. 44

música, que su empeño frío, calculador y analítico, tal como lo exige la matemática, no le permitió conocer las palpitaciones del ritmo y la melodía, sin embargo, su educación musical lo habilitó en la práctica de la música, instruyéndolo en el arte de la meloterapia. Tanto Porfirio como Jámblico nos permiten conocer esta faceta de Pitágoras como músico, describiéndolo como un tañedor de lira, la cual utilizaba para acompañar sus cantos y ensalmos. Respecto a esto Porfirio nos dice lo siguiente:

En efecto, desde el alba ocupaba su tiempo conversando en el umbral de su casa, acompañando su voz a la lira y cantando algunos peanes antiguos de Teletas. Entonaba también los versos de Homero y Hesíodo que, estimaba, suavizaban el alma.²¹

En esta cita podemos señalar como característica pitagórica el uso del *peán*, este canto era una plegaria dedicada a Apolo, el dios del arco y la lira, lo cual muestra el gran fervor religioso por parte de Pitágoras, evidenciando que fue este tipo de prácticas lo que lo llevó adentrarse al mundo de la música. No olvidemos que para los griegos la música tenía una función religiosa, pues a través de ésta era como el griego podía acercarse a sus dioses. Y conociendo la religiosidad dentro del círculo pitagórico podemos entender una de las razones del por qué a Pitágoras se le describe como músico. Además, hay que tener presente que la práctica musical era fundamento de la educación de los griegos, y esta

²¹ Obra citada, p. 43

se inculcaba en los niños desde los siete años. Lo cual nos permite entender el por qué Pitágoras tenía conocimientos musicales. Pero tampoco hay que exagerar creyendo que Pitágoras era un músico profesional, el aprendizaje de los elementos básicos de la música le fue suficiente para tañer la lira y entonar cantos en honor a Apolo. Dicho lo anterior, podemos entender las referencias que hacen Porfirio y Jámblico sobre la participación directa de Pitágoras en la ejecución musical.

Si nos hemos sorprendido al conocer la faceta de Pitágoras como intérprete musical, nos sorprenderá más saber que él también incursionó en el campo de la *poíesis*, su inventiva no sólo fue fecunda en el campo de la matemática, sino que también lo hizo en el campo de la música. Según Jámblico la actividad *poiética* de Pitágoras consistió en la creación de ciertas melodías vocales que tenían propiedades curativas, las cuales apaciguaban las excitaciones del alma, tanto pasiones, impulsos y apetitos eran controlados por los efectos medicinales de la música. Jámblico nos da cuenta de esto en la siguiente cita:

Determinados cantos tenían como objetivo la curación de las pasiones del alma, los desánimos y las duras pesadumbres (que los había concebido precisamente Pitágoras como de una gran ayuda) y, a su vez, otros para los arrebatos de cólera, la ira y todas las alteraciones del alma de este tipo; y también para los apetitos inventó otra clase de melodía.²²

²² Jámblico, *Vida pitagórica*, 26, Gredos, Madrid, 2003, pp. 87-88

La invención de melodías por parte de Pitágoras nos muestra la otra cara de su faceta racional: su espíritu creador. Su capacidad de intuir formas melódicas, las cuales estaban cargadas de sortilegios benéficos para restaurar el buen semblante del cuerpo y del alma, le permitió enfatizar en el aspecto pedagógico de la música. Para Pitágoras la importancia de utilizar a la música como medicina para el alma era fundamental, puesto que esto permitía que el alma experimentara una especie de purificación. Según Guthrie esta creencia era similar a la de Orfeo puesto que "(...) ambos proclamaban el mismo objetivo: la *kátharsis* o «purificación» del alma."²³ Esta potencia de la música fue lo que llevó a Pitágoras adentrarse al campo de la psicagogia, creando melodías idóneas para el buen encauzamiento del *ethos*. Respecto a este arte de conducir y educar al alma (*psicagogia*) Tatarkiewicz nos refiere lo siguiente:

Según los griegos, la danza y aún más la música, tenían un poder «psicagógico», podían conducir al alma a un buen o mal «ethos». En base a esta creencia surgió una disciplina dedicada a investigar el «ethos» de la música, es decir, su función «psicagógica» y educativa, que se convirtió en un elemento permanente de la doctrina musical de los griegos, más popular aún que su interpretación matemática. En nombre de esta disciplina, los pitagóricos y después los seguidores de ese pensamiento atribuyeron gran importancia a la distinción entre buena y mala música.²⁴

²³ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, EUDEBA, Argentina, 1970, p. 220

²⁴ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética I, La estética antigua*, Akal, Madrid, 2000, p. 89

Según Aristóteles los defectos o los excesos del alma no se pueden erradicar, por lo que la idea de curar las pasiones debemos de entenderlas en un sentido de moderación. Si las enfermedades crónicas y degenerativas del alma no son curables, sí es posible controlarlas por la música, por eso para Pitágoras la música funcionaba como una medicina que tranquilizaba el ánimo. Tal fue la razón por la que se dio a la tarea de crear un repertorio melódico que le permitió atender los desajustes del alma. La idea pitagórica sobre la armonía del alma consistía en moderar los impulsos, los apetitos y las pasiones, logrando con esto que el hombre lograra dinamizar la parte racional. Esta visión sobre la educación del *ethos* fue preponderante en la escuela pitagórica, siendo Pitágoras uno de los primeros en reflexionar sobre la *paideia* musical de los griegos.

La música fue uno de los ejes fomentados dentro de la escuela pitagórica ya como estudio de la armonía, ya como musicoterapia para el alma, e incluso como actividad creadora de melodías útiles al buen desarrollo del *ethos*, Jámblico deja un testimonio sobre esto:

(...) toda la escuela pitagórica realizaba el llamado arreglo, la composición armónica y la ejecución de determinadas melodías apropiadas, que llevaban útilmente las disposiciones del alma a sus afectos contrarios.²⁵

²⁵ Jámblico, *Vida pitagórica*, 121, Gredos, Madrid, 2003, p. 89

Lo anterior nos permite conocer el lado artístico de Pitágoras, aspecto poco conocido y reconocido entre sus críticos, y debido a este desconocimiento ha sido catalogado como un científico lúgubre con el ritmo, sin embargo, a lo largo de esta investigación nos hemos percatado que tanto el ritmo como la armonía fueron los dos ejes rectores que cimentaron su pensamiento, y esto es plausible analizando, por ejemplo, su *psicagogia*, la cual estaba integrada por ambos elementos. Por otra parte, el gusto que tenía Pitágoras por la práctica musical lo arraigó en las dinámicas del ritmo y la armonía, lo que le permitió tener una concepción bien fundamentada sobre la música. Theodor Gomperz menciona que gracias a este gusto por la ejecución musical Pitágoras pudo educar el oído, permitiéndole con esto elucubrar su teoría de la proporción armónica:

Pitágoras cultivó con ardor el arte musical que en el círculo de sus adeptos ocupaba siempre el lugar principal como medio para excitar y apaciguar los afectos. Pero sin esta afición artística no hubiera llegado seguramente nunca a su descubrimiento más importante y lleno de consecuencias: a la comprensión de que la altura del sonido depende del largo de la cuerda en vibración.²⁶

²⁶ Theodor Gomperz, *Pensadores griegos*, Herder, Barcelona, 2000, p. 144

CAPÍTULO II

PLATÓN Y LA ARMONÍA DEL ALMA

2.1 La influencia pitagórica en el pensamiento de Platón

La música fue un tema que no pasó desapercibida en el pensamiento de Platón, bien podemos decir que fue uno de los principales temas que se pueden enumerar como característicos de su filosofía. Pero, ¿por qué la música fue de primera índole en el pensamiento de Platón? ¿Cuál fue la razón principal por la cual Platón la adoptó como cimiento filosófico? ¿Podemos olvidar o ignorar el valor de la música en la comprensión de la filosofía de Platón?

Sin duda que Platón no planteó su concepción musical de manera genuina, es decir, Platón no parte de cero en la elaboración de su teoría musical, sus pensamientos respecto a este tema nacen debido a la música de la esfera pitagórica, pues es esta escuela la que insemna en su pensamiento los conceptos de ritmo y armonía.

Si se quiere comprender la filosofía de la música de Platón es de primer orden entender que esta tiene rasgos esenciales de la teoría pitagórica, los cuales fueron adquiridos cuando Platón caminó por la senda arcaica de los pitagóricos, por ejemplo, el concepto de armonía es un término pitagórico que Platón utilizó no sólo para fundamentar su *mousiké*, sino también para elaborar su filosofía de lo suprasensible y lo sensible, permitiéndole plantear una filosofía idealista que afirmaba la existencia

de un orden preestablecido del universo, del cual participa el mundo, y del cual el hombre también debería de participar.

Para Platón la armonía era un tipo de combinación perfecta que establecía un orden entre los elementos. Ya la misma idea de orden (*cosmos*) es una marca pitagórica en el pensamiento de Platón, lo cual nos permite reconocer la influencia pitagórica en la conformación conceptual de su filosofía. Otro concepto que Platón recupera de la escuela pitagórica es el de proporción, aplicándolo como fundamento de su metafísica y de su moral, es decir, de lo suprasensible y lo sensible.

El logro de Platón consistió en des-arcaizar el concepto de armonía y darle un status más amplio, para esto, utilizó una categoría estética que englobaba no sólo a la armonía sino también a la medida (*metrón*) y a la proporción (*symmetria*): el concepto de belleza. Para Platón lo bello era armonía, medida y proporción, y a la vez la armonía, la medida y la proporción manifestaban la categoría de lo bello (*kalón*). En el campo estético lo bello era la categoría que predominaba, mientras que en el campo moral la categoría de lo bueno era la que determinaba un criterio loable, sin embargo, tanto en el campo estético como en el moral, el concepto de armonía fue preponderante para definir lo bello, y lo bueno.

Sin duda que para Platón la noción de armonía pitagórica fue una óptima y contundente influencia para determinar la trascendencia de su filosofía. Tatarkiewicz visualiza en Platón no sólo una influencia pitagórica, sino también la adopción del concepto pitagórico de armonía, dicho concepto fue de gran utilidad para fijar fundamentos geométricos y aritméticos para la configuración de su visión cosmogónica. Respecto a la similitud entre el concepto platónico de belleza y el concepto pitagórico de armonía Tatarkiewicz nos dice lo siguiente:

"(...) el concepto de Platón y el de los pitagóricos se complementaban mutuamente, ya que la Idea de la belleza no podía consistir sino en la regularidad y en la armonía. Incluso en los años posteriores Platón insistió más en el concepto pitagórico que en el suyo, confirmando a sus meditaciones sobre la belleza formulaciones mas bien matemáticas que idealistas, y transmitiendo a la posteridad una estética matemática y metafísica."²⁷

En el *Timeo*, podemos constatar lo dicho anteriormente por Tatarkiewicz, en donde los argumentos elucidados respecto a la creación del universo están fundamentados aritmética y geoméricamente, lo cual indica claramente la simpatía y beneplácito que tenía Platón por la teoría pitagórica, pues para él la armonía era fundamento matemático de su cosmovisión. Algo importante que aclarar respecto al concepto de armonía es la sinonimia entre este concepto y el de proporción, por lo que debemos de entender la razón de dicha

²⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 2000, p. 125

equivalencia. En primer lugar debemos dejar claro que tanto para Pitágoras como para Platón la armonía era proporción, en tanto que ambos conceptos denotan la idea de orden. En sentido estricto la armonía hace referencia al resultado de estabilidad de un conjunto de elementos, mientras que la proporción es la razón o el por qué de la relación entre uno y otro elemento. Esta descripción que damos nos permite visualizar la diferencia entre la armonía y la proporción, y a la vez, también nos permite comprender la relación o simbiosis que existe entre ambos fenómenos. Sin duda que el concepto de armonía es preponderante al de proporción, sin embargo, la armonía no existiría si no se diera la proporción. Platón en el diálogo del *Timeo* nos explica la consistencia y la función de la proporción de la siguiente manera:

“El vínculo más bello es aquél que puede lograr que él mismo y los elementos por él vinculados alcancen el mayor grado posible de unidad. La proporción es la que por naturaleza realiza esto de la manera más perfecta.”²⁸

De acuerdo a la cita anterior Platón considera a la proporción como la condición que propicia la medida, en este sentido podemos considerarla como causa de la perfección, en tanto que es ésta la que establece la relación equilibrada entre uno y otro elemento. Para Platón lo bello es perfecto, y lo perfecto es sinónimo de proporción.

²⁸ Platón, *Timeo*, 31c, Gredos, España, 1992, p. 175

Para comprender aún más la diferencia y la similitud entre armonía y proporción podemos comparar ambos conceptos con los conceptos de principio y causa, por una parte el concepto de armonía es similar al de principio, y por otra el concepto de proporción es similar al de causa. En síntesis podemos afirmar que la proporción es causa de la armonía, y la armonía es principio del orden. En este sentido, la noción de tono o semitono no son más que representaciones de la proporción, mientras que la escala musical es representación de la armonía. Aristóteles explica esto de manera más clara de la siguiente manera:

“Las causas se dicen tales, pues, en muchos sentidos, y entre las de la misma especie unas son anteriores y posteriores respecto de otras: por ejemplo, el médico y el hombre de arte son causa de la salud, y de la octava lo son el doble y el número,”²⁹

2.2 La ciencia armónica

La ciencia armónica siempre ha generado una confusión entre los lectores de Platón, por una parte se cree que el estudio de la música en la Academia consistía en practicar la música para convertirse en un hábil músico, y por otra parte se cree que la ciencia armónica hace referencia a la cuestión estética emanada de la inspiración de los músicos. Para Platón la música englobaba dos vertientes, la primera, desde un enfoque teórico, se encargaba de estudiar las medidas

²⁹ Aristóteles, *Metafísica*, V 1013b, 30, Gredos, Madrid, 1994, p. 209

existentes entre los intervalos, y la otra, desde un enfoque práctico, se enfocaba al estudio del carácter de las armonías.

Es importante distinguir entre ciencia armónica y armonía musical con el fin de distinguir los dos conceptos que subyacen en el discurso de Platón, ya que ambas tienen diferentes connotaciones. Respecto a la primera sabemos ya que esta surgió con Pitágoras y que fue el resultado de sus investigaciones sobre la proporción tonal. De manera general a esta ciencia se le conocía como la ciencia de la proporción armónica, la cual hablaba de la medida aritmética que imperaba en la escala musical. Para Pitágoras la armonía de las esferas era el modelo que regía el canon de la ciencia armónica, y de esta ciencia armónica se desprendían las leyes acústicas que fijaban la armonía en los instrumentos musicales. Por lo tanto, son dos discursos los que encontramos en la *mousiké*, uno referente a las leyes armónicas establecidas por los pitagóricos, y otro referente al carácter moral de las *armoniai*.

Por otra parte, respecto a la armonía musical podemos decir que esta sí es una ciencia que trata sobre la música en tanto fenómeno sustentado por el ritmo y la armonía, la cual es manifestada a través de peanes, himnos, etc. La *mousiké* es de dominio público, mientras que la ciencia armónica es de

dominio privado, pues su estudio competía a un reducido grupo de matemáticos, quienes, según Platón, "buscan números en los acordes"³⁰, lo cual significaba que se enfrascaban en un análisis matemático y no en una mera apreciación estética del fenómeno musical como lo hacía y lo sigue haciendo el público en general. Joaquín Zamacois cree señalar de manera pertinente la diferencia entre estas dos maneras de percibir la música preguntándose si "la música ¿es Arte o Ciencia?"³¹, respondiendo que la música se le catalogaba como una ciencia en tanto que la labor pitagórica así lo demarcó. Dicha respuesta pareciera dejar claro el asunto, pues para él como moderno, la música es arte o ciencia según el uso o enfoque que se le asigne. Pero en el caso del estudio de la música como ciencia armónica, la cual es una visión pitagórica, y de la que no hay duda de su estatus epistemológico, no es fácil hacer una distinción entre arte y ciencia, puesto que en la antigua Grecia el concepto de *techne* hacía de estos dos conceptos una sinonimia, así pues, para los griegos la matemática era tanto el arte como la ciencia de los números. Recordemos que el concepto de arte que nosotros los modernos manejamos es muy diferente al que usaban los antiguos, para ellos la *techne* englobaba el arte y la ciencia, mientras que para nosotros dichos conceptos tienen connotaciones

³⁰ Platón, *República*, 531c, Gredos, España, 1988, p. 363

³¹ Joaquín Zamacois, *Temas de estética y de historia de la música*, Labor, España, 1975, p. 226

diferentes, por lo que no se puede hablar en un sentido estricto sobre arte o ciencia para referirse a la música de los antiguos griegos.

2.3. Ritmo y armonía en Platón

En el campo de la música ritmo es lo que mueve y armonía lo que entona. El ritmo y la armonía más que dos simples términos son dos conceptos vitales que han dado forma eurítmica a la cultura griega.

Sin duda que dentro de la música el ritmo es un fluir con medida, es decir, con métrica, por lo que el ritmo lleva dentro de su expresión a la métrica. Sin embargo, ambos conceptos denotan significados muy propios, puesto que cada uno es una cosa diferente a la otra. Mientras que el ritmo es, de manera general, movimiento cadencioso, en donde la sucesión continua de sonidos generan una secuencia o una serie, la métrica es aquella parte racional que limita el ímpetu y le da orden o medida al movimiento. Por una parte, el ritmo es una manifestación natural, un fluir espontáneo. Adolfo Salazar nos dice que "*rythmós* procede de *réein*, que significa, simplemente, lo que fluye, una corriente de algo como *réethron*, *reoo*, el arroyo, un riachuelo"³², mientras que la métrica es más racional en tanto que es conciencia de la duración y por lo tanto medición de lo que fluye. Para San

³² Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega I*, El colegio de México, México, 1954, p. 506

Agustín el ritmo es número, y el metro es medida³³, según él el ritmo no es métrica pero la métrica sí es ritmo, respecto a la idea de que el ritmo es número San Agustín se refiere a esto en el sentido de que el ritmo se da debido a una cantidad de pies, y estos pies tendrán ritmo cuando "discurran en continuado encadenamiento".³⁴ Sin embargo, ya al denominar cuantitativamente al ritmo podemos percatarnos que también se le está racionalizando, al menos pensar el ritmo pitagóricamente, es decir, representarlo a través del número es claramente una comprensión matemática de éste. Por lo que podemos decir que tanto el ritmo como la métrica agustiniana tienen una connotación racional, lo cual es fundamental en el arte. Sin embargo, es importante señalar que también el ritmo, como fluir cinético sin objetivación racional, es principio de dinámicas no sólo musicales, sino de otras cosas más, por ejemplo, la dinámica cardiaca, la dinámica de rotación de la tierra, la dinámica de las mareas, por mencionar sólo algunas, con esto queremos valorar el impulso vital que representa el ritmo. Vasconcelos se percata bien de esto, y denomina a este movimiento perpetuo como "ritmo primario de donde nacen a un tiempo la unidad y la variedad"³⁵. Nuestro interés en remarcar el ritmo perenne y el

³³ San Agustín, *Sobre la música*, III 2, Gredos, Madrid, 2008, p. 193

³⁴ Obra citada, III 1, Gredos, Madrid, 2008, p. 192

³⁵ José Vasconcelos, *Pitágoras, una teoría del ritmo*, Cultura, México, 1921, p. 74

ritmo musical, es con la finalidad de percatarnos de la transición por la que el ritmo atraviesa, de lo ontológico pasa a lo cultural, transitando de un movimiento natural a una tecnificación de éste. Y efectivamente, el ritmo musical es una tecnificación del movimiento. Platón se percata bien de este ritmo ontológico, y visualiza los riesgos que corre el hombre al dejarse arrastrar por él, por lo que la exhortación que hace es la de darle un orden al movimiento, puesto que el ritmo es la forma de moderar la efusión ontológica. Platón lo describe de la siguiente manera:

“La naturaleza de todos los jóvenes, al ser fogosa, no sería capaz de tener en calma ni su cuerpo ni la voz, sino que hablaría siempre de manera desordenada y estaría dando brincos, y que ninguno de los otros animales percibiría el orden de estos dos, pero que la naturaleza del ser humano sería la única que tiene esa capacidad. El nombre del orden del movimiento sería ritmo, al de la voz cuando se mezclan lo agudo y lo grave de ella se aplicaría el nombre de armonía.”³⁶

El énfasis en la educación de los jóvenes por parte de Platón estriba en la forzosa canalización de las fuerzas del cuerpo y del alma, denominadas también como apetitos, instintos, pulsiones, etc. Estas fuerzas si no son controladas terminan por habituar al hombre en el vicio, en cambio, según Platón, si se trabajan conforme a ritmo y armonía el alma estaría siendo educada, de tal modo que se le enseñaría a moderar esos impulsos para generar un modo de ser virtuoso. Es por eso que Platón deifica el valor de la música, puesto que el

³⁶ Platón, *Leyes*, II 664e, Gredos, Madrid, 1982, p. 268

ritmo y la armonía son dos elementos divinos que permiten el orden y la gracia entre los mortales.

(...) cuanto de la música utiliza la voz para ser escuchado ha sido dado por la armonía. Ésta, como tiene movimientos afines a las revoluciones que poseemos en nuestra alma, fue otorgada por las Musas al que se sirve de ellas con inteligencia, no para un placer irracional, como parece ser utilizada ahora, sino como aliada para ordenar la revolución disarmónica de nuestra alma y acordarla consigo misma. También nos otorgaron el ritmo por las mismas razones, como ayuda en el estado sin medida y carente de gracia en el que se encuentra la mayoría de nosotros.³⁷

2.4 Sobre la armonía en el *Timeo*

Timeo, catalogado por Critias como un experto en astronomía y conocedor de la naturaleza del universo, relata las razones proporcionales que dieron origen al mundo. Para *Timeo* la desproporción era lo que imperaba en un principio, pero debido a la benevolencia de dios el orden fue una necesidad ontológica. Agua, aire, tierra y fuego fueron los elementos que bajo una "relación proporcional mutua"³⁸ generaron las condiciones físicas del mundo. Para *Timeo* la amistad es la expresión lograda por la proporción, en tanto que existe una relación moderada entre los elementos conjuntados. Cuando hay discordia hay desproporción, y como el *telos* de lo divino no es el desorden, sino lo bello, entonces tuvo que amistar lo que estaba distanciado, y por ende, armonizar lo que antes era caos. Para *Timeo* el caos era

³⁷ Platón, *Filebo*, 47c, Gredos, España, 1992, p. 197

³⁸ Platón, *Timeo*, 32b, Gredos, España, 1992, p. 175

aquello que no tenía relación numérica, al menos no bajo la proporción, por eso expone cómo el Demiurgo a través de divisiones, sustracciones y adiciones matemáticas logra imponer el orden, y por orden debemos de entender aquello "que está construido de manera armónicamente bella."³⁹

En el texto del *Timeo* se aprecia una dicotomía preponderante: el desorden/orden, la cual sustenta el discurso metafísico de *Timeo*. Es esta dicotomía la que le genera a Platón sus ideas filosóficas, las cuales tratan sobre la génesis del universo. En el fondo existe una pregunta filosófica que indaga sobre el origen del mundo, pero de antemano sabe ya que el orden que percibe no es producto del azar sino de una entelequia que lo dispuso todo conforme a "forma y número"⁴⁰, "proporción y medida"⁴¹, "cantidad"⁴² y "equilibrio"⁴³, o en otras palabras, armonía y ritmo. Tanto la creación del cuerpo como la del alma del universo están forjadas bajo estricta racionalización matemática, en tanto que el Demiurgo está formulando un mundo sensible a semejanza del formal. David Ross hace una distinción importante entre el demiurgo y el mundo de las

³⁹ Obra citada, 41b, p. 188

⁴⁰ Ob. Cit. 53b, p. 206

⁴¹ Ob. Cit. 53, p. 206

⁴² Ob. Cit. 56c, p. 211

⁴³ Ob. Cit. 57d, p. 213

Formas, lo cual permite comprender cómo se da el proceso de imitación entre lo formal y lo sensible:

“Las Formas y el Demiurgo son independientes entre sí. En ningún momento Platón da base para creer que el demiurgo se identifica con la Forma del bien, o con el conjunto de las formas o que el demiurgo fabrique las formas”.⁴⁴

Según Platón, dios es una conciencia creadora que a partir del *eidos* fundamenta el alma y el cuerpo del mundo, lo que le permite que el universo esté participando de los cánones del ritmo y la armonía, los cuales son principios del orden. Para Platón Dios es la razón que maneja el orden, y sólo debido a esta intencionalidad divina de ordenar el caos es como las cosas tienen su lugar apropiado. Dios no es un mago o un hechicero que hace aparecer y desaparecer las cosas, sino más bien es un Demiurgo, un creador, un artesano que inmerso en la eternidad genera a través de la medida la realidad.

De manera general denominamos creación a aquello que manifiesta un ser, ya generado o producido, en este caso, hablando de dios como creador, se debe de entender no como una generación que proviene de la naturaleza, sino de lo divino. Recordemos que Timeo especifica su discurso aclarando que tratará sobre la generación del universo, por lo que se visualiza en el desarrollo del diálogo una respuesta afirmativa respecto a una intervención divina en la generación de éste. Según Timeo para que se haya logrado

⁴⁴ David Ross, *Teoría de las ideas de Platón*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 153

dicha creación o generación se debió de haber cumplido con el principio de la proporción, lo cual hace pensar en la figura de dios no como fin de sí mismo, sino como un puente que vincula lo formal con lo sensible. Sin Demiurgo no hay teleología, en palabras aristotélicas podemos decir que no habría causa final, es decir, orden.

¿Cuál es el fin del dios de Timeo? Sin duda que la respuesta que encontramos en varias partes del relato es el orden, y es debido a esta benevolencia del Demiurgo que el desorden fue dispuesto bajo la proporción, produciendo a imagen y semejanza del mundo formal un nuevo mundo tangible, y para que este estuviera animado también bajo el mismo principio de proporción creó, con anticipación al mundo, el alma que gobernaría el cuerpo del mundo. Para Timeo el acto de composición por parte del Demiurgo es parecido a la de un matemático, sino es que hasta la de un científico, pues su conocimiento y manejo de los elementos con magnánima o excelsa maestría lo hacen aparecer como "hacedor y padre de este universo."⁴⁵

Sin duda que la intención de Platón respecto al relato de Timeo es la de hacernos comprender la necesidad de imitar al Demiurgo en la creación de un orden social, cultural y espiritual, con la finalidad de experimentar los beneficios

⁴⁵ Platón, *Timeo*, 28c, Gredos, España, 1992. P. 171

de la medida, la proporción y la armonía. Recordemos que Timeo es un pitagórico, y que la armonía de las esferas es una constante en el pensamiento de Platón, lo que significa que para él el orden cósmico es una fuente que inspira a armonizar el cuerpo y el alma, sin olvidar que el mundo formal es el modelo primitivo por excelencia. Aprender el orden cósmico puede estimular la racionalidad del hombre para que éste pueda entender y comprender las leyes intrínsecas que conforman el orden, para así despertarle en él un sentimiento de emulación, que le permitan generar un pensamiento, una acción y un entorno bello y bueno. Según Platón el sentido de la vista nos fue proporcionado por dios con la siguiente finalidad:

“dios descubrió la mirada y nos hizo un presente con ella para que la observación de las revoluciones de la inteligencia en el cielo nos permitiera aplicarlas a las de nuestro entendimiento, que le son afines como pueden serlo las convulsionadas a las imperturbables y ordenáramos nuestras revoluciones errantes por medio del aprendizaje profundo de aquellas, de la participación en la corrección natural de su aritmética y de la imitación de las revoluciones completamente estables de dios.”⁴⁶

Para Platón el hombre no sólo tenía que imitar las revoluciones de la inteligencia del cielo, sino que también tenía que imitar al gran Filósofo, aquél dios que lo sabía y conocía todo, por eso en la Academia de Platón era fundamental aprender astronomía, geometría, aritmética y la

⁴⁶ Obra citada, 47b-c, pp. 196-197

ciencia armónica, pues éstas eran las ciencias que dios usó para la generación del universo. Ya en el *Timeo* podemos ver cómo el poder de estas ciencias, regidas, según Platón, por la inteligencia y la necesidad, le permitieron al Demiurgo transformar el caos en cosmos.

2.5 De la armonía cósmica a la armonía de la *polis*

Para Platón era una necesidad filosófica presentar su cosmología, pues esto le permitía justificar de manera más precisa sus argumentos sobre la justicia, la verdad, lo bello, lo bueno, etc., los cuales tenían como fundamento la medida, la proporción y la armonía. Estos conceptos eran para Platón definiciones o expresiones de la entelequia divina, por lo que era conveniente explicarlos a partir de una perspectiva cosmológica con la finalidad de hacer ver cómo el hombre participa de lo divino. Efectivamente, Platón estaba convencido de que el hombre era creación de los dioses, por lo tanto, era parte de su naturaleza que tendieran hacia el bien. Pero, ¿cómo librar al cuerpo y al alma de los accidentes del mal? Respecto a la cuestión del mal Platón afirma que "nadie es malo voluntariamente, sino que el malo se hace tal por un mal estado del cuerpo o por una educación inadecuada."⁴⁷ Respecto a la idea platónica de que "nadie es malo voluntariamente" Taylor lo interpreta en el sentido de

⁴⁷ Ob. Cit. 86d, p. 253

que el hombre confunde lo malo con lo bueno, sin embargo, dicha interpretación es llana o muy general, en tanto que lo que Platón trató de decir en el *Timeo* es que hay causas corporales (enfermedades) que inducen a la acción mala. Ciertamente que Platón también habla sobre el placer como causa de nuestras elecciones, sin embargo, en la cita mencionada es muy clara la idea del determinismo volitivo que plantea Platón. Taylor lo interpreta de la siguiente manera:

“Lo que se quiere dar a entender es que aquel que prefiere el mal al bien, no es a causa de la maldad sino a “pesar” de ella. Sufre la ilusión, o se ilusiona a sí mismo, con la creencia de que el mal que elige es un bien, previamente a la selección.”⁴⁸

Para Platón lo que origina la mala acción no es una ilusión o confusión, sino la enfermedad que padecen los cuerpos, los cuales terminan transmitiéndosela al alma y ésta a la vez padeciendo y respondiendo a dicha causa. Y respecto a esto, Platón estudia en el *Timeo* las enfermedades del cuerpo y del alma, enfatizando que las segundas son a consecuencia de las primeras. Para Platón lo que origina el desajuste en el cuerpo es su “exceso o carencia”⁴⁹ lo cual repercute en el “orden natural de las revoluciones.”⁵⁰ Véase pues que para Platón no había hombres que fueran malos voluntariamente, sino que debido a patologías del cuerpo y del alma eran

⁴⁸ Alfred Edward Taylor, *El platonismo y su influencia*, Nova, Argentina, 1946, p. 97

⁴⁹ Platón, *Timeo*, 82, Gredos, España, 1992. P. 246

⁵⁰ Obra citada, 87, p. 247

inducidos involuntariamente a hacer el mal. Y si había que buscar algún responsable de estas conductas malas, entonces, se tenía que culpar, según Platón, a los padres y a los maestros en tanto que los primeros no cuidaron la salud corporal del hijo, mientras que los segundos no educaron adecuadamente al discípulo. Para Platón lo que sí era preocupante era no corregir los desajustes del cuerpo, al igual que los del alma, si sí es cierto que tales desajustes no fueron asumidos voluntariamente tampoco se pueden ignorar, puesto que lo que afecta no sólo es la salud particular del intemperante, sino la armonía social de la *polis*.

Respecto a la idea de armonía cósmica podemos comprender la necesidad platónica de emular a ésta. Y para ello visualiza en la figura del educador un papel fundamental para regular los desajustes (desorden) tanto del cuerpo como del alma. Dar orden a la ciudad implica trabajar en la educación de los ciudadanos y no meramente en constituir un orden estético de la ciudad, por lo tanto, el espíritu de la *paideia* griega era la de armonizar las partes del alma con la misma finalidad que el demiurgo divino introdujera la razón al alma del mundo. Según Platón el alma está conformada por tres facultades distintas, la del aprendizaje, la de la pasión y la del deseo, él lo enumera de la siguiente manera:

“por medio de uno de estos géneros que hay en nosotros aprendemos, por medio de otro somos fogosos y, a su vez, por

el tercero deseamos los placeres relativos a la alimentación, a la procreación y todos los similares a ellos.”⁵¹

La idea de armonizar el alma consistía para Platón en generar un orden entre las tres facultades, a tal grado de que ninguna se impusiera sobre otra, sino que se sujetaran a la razón, y no al ímpetu de los impulsos, pues para Platón el exceso no conlleva a lo bueno, sino a la injusticia y por lo tanto a la desarmonía. Platón hace uso de una analogía entre la armonía del alma y la armonía de la escala musical para clarificar aún más la idea de orden descrito arriba:

Tal hombre ha de disponer bien lo que es suyo propio, en sentido estricto, y se autogobernará, poniéndose en orden a sí mismo con amor y armonizando sus tres especies simplemente como los tres términos de la escala musical: el más bajo, el más alto y el medio. Y si llega a haber otros términos intermedios, los unirá a todos; y se generará así, a partir de la multiplicidad, la unidad absoluta, moderada y armónica.”⁵²

Vemos pues cómo Platón toma como ejemplo a la armonía musical, planteando la necesidad de imitarla para que así el hombre pueda estabilizar sus fuerzas internas y adquirir un orden que le permita interactuar con sus semejantes sin fricción. Para Platón la idea de orden es fundamental, pues bajo esta premisa es como se puede hablar de una armonización del alma del hombre, pues sin esto, también el alma de la ciudad estaría regida por el desorden.

Dicen los sabios, Calicles, que al cielo, a la tierra, a los dioses y a los hombres los gobiernan la convivencia, la amistad, el buen orden, la moderación y la justicia, y por

⁵¹ Platón, *República*, IV 436a, Gredos, Madrid, 1998, p. 228

⁵² Obra citada, IV 443e, p. 152

esta razón, amigo, llaman a este conjunto «cosmos» (orden) y no desorden y desenfreno.⁵³

2.6 Sobre los modos musicales en Platón

Los *nomos* o modos musicales no son mas que una expresión de la cultura musical de los pueblos lidio, frigio y dorio. Para Adolfo Salazar tanto la armonía lidia como frigia eran “estilos procedentes de los países fronteros a la extensión griega.”⁵⁴ Mientras que la armonía dórica se le consideraba como una armonía nacional. Cada pueblo tenía un tono propio que caracterizaba su escala musical, con el cual manifestaban un sentimiento idiosincrático, o en otras palabras un carácter regional. Adolfo Salazar, como experto en esta dilucidación sobre la antigua música griega, nos permite comprender ciertos conceptos fundamentales que se exponen en el libro III de la *República* de Platón. Para iniciar dicha comprensión es importante, en primer lugar, definir qué es un modo musical. Según Adolfo Salazar el término modo es una traducción latinizada de *nomos*, el cual significa ley, y respecto al *nomos* o modo nos dice lo siguiente:

En calidad de patrones-tipo para las formaciones melódicas, se entendió que el vocablo *nomos*, era equivalente a ley: por decirlo así, el *nomos* era lo que regía la fórmula melódica y lo que le daba su valor expresivo, más tarde entendido como *ethos*.⁵⁵

⁵³ Platón, *Gorgias*, 508^a, Gredos, España, 2004, p. 118

⁵⁴ Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega*, El colegio de México, 1954, p. 113

⁵⁵ Obra citada, p. 269

Referente a esta fórmula melódica podemos también entenderla como armonía, puesto que para los griegos un *nomos* era un tipo de figura o patrón melódico, lo cual daba como resultado una determinada escala regida por el ajuste de dos tetracordios. Según Salazar armonía es un "vocablo que literalmente significa esa manera de ajuste"⁵⁶, significado muy diferente al concepto moderno de armonía, pues el primero tiene como base el *melos*, es decir, un desarrollo monódico, mientras que el segundo tiene una connotación polifónica. Respecto a la noción de ajuste ésta se da cuando el primer tetracordio, por ejemplo, (mi-re-do-si) se unifica con un segundo tetracordio (la-sol-fa-mi), entonces es cuando se da la armonía *doristi*. Estas ocho notas al ser ejecutadas producen una melodía cargada de cierto afecto. En el caso del modo *doristi* ésta, según Platón (*República* III 399b) despierta en el espectador un sentimiento de moderación. Pero prosiguiendo con análisis de los modos musicales podemos concluir respecto a esto diciendo que la noción de ajuste va emparentada a la idea de proporción, incluso para Pitágoras la escala musical es una armonía en tanto que sus elementos (tonos y semitonos) están agrupados bajo un orden, lo cual manifiesta netamente una armonía.

⁵⁶ Ob. Cit., p. 407

Los modos musicales predominantes en la antigua Grecia eran tres: el *doristi*, el *frigisti* y el *lydisti*, diferenciándose por el tono en el que iniciaban, mientras que el *doristi* empieza en un tono de mi, el *frigisti* tiene como fundamental el tono de re, y el *lydisti* el tono de do. Recordemos que las escalas griegas tenían un desenlace descendente por lo que las escalas mencionadas están compuestas de la siguiente manera:

armonía *doristi*: mi-re-do-si-la-sol-fa-mi

frigisti: re-do-si-la-sol-fa-mi-re

lydisti: do-si-la-sol-fa-mi-re-do

Si analizamos la composición de los intervalos de cada armonía notaremos que el orden de los tonos y semitonos es lo que genera una sensación emotiva diferente, mientras que en las primeras cuatro notas de la armonía *doristi* (primer tetracordio) tenemos de mi a re un tono, de re a do un tono, y de do a si tenemos un semitono; en la armonía *frigisti* tenemos de re a do un tono, de do a si un semitono, y de si a la un tono, es decir, mientras que en el primer tetracordio del *doristi* tenemos tono-tono-semitono (t-t-s), en el *frigisti* tenemos tono, semitono y tono (t-s-t). Esta articulación de tonos y semitonos es lo que le da el carácter a cada modo musical. Si lo comparamos con el cromatismo de los colores entenderíamos la diferencia que hay entre el modo

doristi con el *frigisti*, así como la hay entre el color rojo y el amarillo. Goethe habla de esta relación entre el color y los afectos en el alma, diciéndonos lo siguiente "Y también en el alma. La experiencia nos enseña que los distintos colores determinan estados de ánimo bien definidos."⁵⁷ Incluso Salazar se atreve a decir que los modos musicales son como los colores, esto en referencia con el carácter de los modos musicales.

Después de esta breve descripción, respecto a la composición armónica de los modos es conveniente analizar las armonías que menciona Platón en la *República*, específicamente por las que Sócrates pregunta a Glaucón:

¿Cuáles son las armonías quejumbrosas? ...Dímelo ya que eres músico.

La lidia mixta, respondió, la lidia sostenida y otras semejantes.⁵⁸

Respecto a esta cita es importante señalar el tipo de tonalidad que tienen estas armonías con el fin de diferenciarlas del resto de las armonías que se mencionan en el desarrollo de este tema. Respecto a la lidia mixta, cuya palabra griega corresponde a *mixolidia* (μειξολυδιστι), esta empieza en un tono de si, teniendo una estructura de si-la-sol-fa-mi-re-do-si; mientras que referente a la armonía lidia sostenida, cuya palabra griega corresponde a *syntolidisti*

⁵⁷ Johann W. Goethe, *Esbozo de una teoría de los colores*, en Obras completas I, Aguilar, Madrid, 1987, p. 587

⁵⁸ Platón, *República*, 398e, UNAM, México, 1971, p. 93

(συντονολυδιστι), esta empieza en un tono de la, teniendo una estructura armónica de la-sol-fa-mi-re-do-si-la. Según Salazar esta armonía tiene un parentesco con la armonía *hypolidisti*, nombre que suplió el de *syntonolidysti*, también relacionada con el *nomos eolio*. Respecto al prefijo *hypo* Salazar nos comenta lo siguiente:

“En cuanto algunos *tonoi hypo*, en realidad no eran sino nuevos nombres para *harmoniai* antiguas, así el hypodórico, que era un nombre nuevo en tiempos de Heráclides del eolio anterior, el cual nombre parece que había dejado de usarse en tiempos de Platón, mientras que el hypofrigio en tiempos de Heráclides era el jónico conocido por Pratinas.”⁵⁹

Esta cita es de gran valor para comprender la diversidad de nombres de armonías que se mencionan en los textos de Platón, de Aristóteles y de Aristóxeno, y si no tuviéramos conocimiento de estas modificaciones en los nombres de las antiguas armonías caeríamos en una confusión respecto al referente tonal de cada armonía.

Hechas las observaciones anteriores volvamos al tema del *ethos* de las *harmoniai* tratadas por Platón. Respecto al segundo par de armonías que se mencionan en la República Sócrates pregunta lo siguiente:

¿Cuáles son, pues, las armonías muelles y usadas en los banquetes?
Ciertas armonías jónicas y lidias, replicó, que se denominan relajadas.⁶⁰

⁵⁹ Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega*, El colegio de México, 1954, p. 338

⁶⁰ Platón, *República*, 399a, UNAM, México, 1971, p. 94

Respecto a la armonía jónica es importante recalcar que esta corresponde a la armonía *hypofrigisti*, pues también fue suplido el nombre antiguo por éste. Esta observación es importante, pues a veces pensamos que la armonía jónica es diferente a la *hypofrigia*. Respecto a la armonía *lydisti* esta mantuvo el mismo nombre, siendo reconocida así tanto por Platón, Aristóteles y Aristóxeno. El orden o los grados de estas dos armonías son los siguientes:

Hypofrigia: sol-fa-mi-re-do-si-la-sol

Lydia: do-si-la-sol-fa-mi-re-do

Por último, respecto a las dos últimas armonías que se mencionan en la República Sócrates dice lo siguiente: "De ninguna manera, respondió, y por lo visto no te quedan otras que la dórica y la frigia."⁶¹ Referente a estas dos armonías ya habíamos descrito sus escalas, sin embargo, volvemos a recalcar que la armonía dórica empieza en un tono de mi, mientras que la armonía frigia empieza en un tono de re, correspondiéndole a cada una el siguiente orden:

dórica: mi-re-do-si-la-sol-fa-mi

frigia: re-do-si-la-sol-fa-mi-re

Platón menciona un total de seis armonías, las cuales son diferentes entre sí, tanto por el tono en el que inician como por su estructura armónica.

⁶¹ Obra citada, 399a, p. 94

Muchos de los que leen sobre los modos musicales en Platón catalogan a estos como mera teoría sin referente musical, en tanto que, supuestamente, la música antigua la desconocemos, sin embargo, muchos musicólogos, por ejemplo, West⁶² o Chailley⁶³ se han dado a la tarea de recopilar la música antigua, presentándonos en transcripciones fragmentos de diversas obras antiguas, por ejemplo, himnos, peanes, invocaciones, etc. También existen grabaciones fonográficas, las cuales nos permiten captar y conocer el espíritu musical de los antiguos griegos, por ejemplo, escúchese *Musike de la Grèce Antique* de Gregorio Paniagua⁶⁴, el cual es un excelente referente para conocer la música antigua griega.

Nuestro énfasis en describir las estructuras de las armonías mencionadas por Platón, es con el fin de tener una aproximación al fenómeno musical griego, y con esto poder comprender la consistencia de los modos, pues es de máxima importancia conocer la estructura melódica para así percibir, aunque sea de manera llana, el *ethos* de las armonías que Platón expone en la República.

En términos aristotélicos podemos decir que para Platón los modos musicales tenían una potencia que se actualizaba en el ánimo de quien lo escuchaba. Esta potencia era un tipo de

⁶² M. L. West, *Ancient greek music*, Clarendon Press-Oxford, 1992

⁶³ J. Chailley, *La musique grecque Antique*, Les belles lettres, París, 1979

⁶⁴ Gregorio Paniagua, *Musike de la Grèce Antique*, Harmonia Mundi, France, 1979

sortilegio que movía y conmovía al escucha, quien de manera involuntaria respondía al pronunciamiento melódico de la lira, del aulos o del canto. Para Platón el receptor primario de la música era el *pathos*, y no la razón, el cual al percibir la música se regocijaba en el placer que esta producía. Por esta razón la pasión se incendia con la chispa de la música, a tal grado que los cuerpos bailan como el fuego, cuerpos ígneos erotizados por la flauta e hipnotizados por el ritmo y la armonía dionisiaca son propensos a la desmedida.

La música es un placer involuntario, este placer no nace por sí mismo, es generado por fuerzas exteriores, y tal pareciera que nuestra condición humana es vulnerada por el torrente de vibraciones sonoras. Para Platón la música es una de las enfermedades menos silenciosas, la cual ataca al alma y al cuerpo, descomponiendo su equilibrio, y haciendo padecer fuertes espasmos febriles. Ya más arriba hablábamos que para Platón no habían hombres malos, sino patologías somáticas que hacían actuar involuntariamente a los hombres, y en este mismo sentido podemos comprender el por qué para Platón la mayoría de la música era un tipo de enfermedad, la cual inducía a la acción desenfrenada, a la concupiscencia, a la intemperancia báquica. Para Manuel Valls el espíritu erótico era una constante entre los antiguos griegos, lo cual se

puede apreciar en diversos objetos, Valls lo describe de la siguiente manera:

La presencia de un ente sonoro en el quehacer erótico queda atestiguada en infinidad de documentos -imagen que representa el abrazo de los amantes al son de cítaras, aulos y de otros instrumentos. En pinturas murales, en dibujos, en vasos y cráteras, en frescos y en muestras plásticas de diversa índole (de las que son ejemplo las que adornaban las casas de Pompeya) se hace tangible el trasfondo musical imprescindible para acompañar el juego del amor.⁶⁵

Este espíritu erótico que predominaba entre los griegos, y que de una u otra manera arraigaba sentimientos más propios de la pasión que de la razón (sentimientos moderados) era contra lo que Platón disentía. Ciertamente que no era una actitud voluntaria de los hombres, sino inducida por los modos musicales predominantes de esa época. Por eso Platón veía la necesidad de modular la armonía y cambiarla a un tono menos exaltado. A la música podía considerársele, según Platón, como una enfermedad o como una medicina, según fuera el modo que se ejecutase, por ejemplo, en el libro III de la *República* se catalogan como "perniciosas" a cuatro armonías: la lidia mixta, la lidia sostenida (las cuales tenían un carácter quejumbroso), la jónica y la lidia (estas son, según Platón, muelles y relajadas); mientras que sólo dos armonías eran consideradas como saludables y óptimas para el alma: la dórica y la frigia. La primera era altamente recomendada en tanto que era un aliciente para despertar la "sabiduría" y la

⁶⁵ Manuel Valls, *La música en los brazos de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1982, p. 36

"moderación", lo cual era excelente para la conformación del *ethos*; mientras que la segunda armonía era apreciada en tanto que esta infundía el valor que se necesitaba para afrontar las contingencias bélicas. Ciertamente que el modo frigio era la armonía que por su naturaleza festiva era considerada como una melodía dionisiaca, pues esta era el modo musical empleado por las bacantes, quienes gustaban del éxtasis que producía el desprendimiento de la moderación. Sin embargo, Sócrates, consciente de esto, alinea la armonía frigia con un ritmo mesurado, de tal modo que el resultado de esto fuera idóneo para despertar un espíritu guerrero y no un estado voluptuoso del alma. Incluso, se percata de la necesidad de seleccionar los instrumentos musicales adecuados a la moderación, y para esto desecha al instrumento más dionisiaco: la flauta, prefiriendo en lugar de éste los instrumentos apolíneos: la lira y la cítara. Sócrates se expresa de la siguiente manera respecto a la elección de los instrumentos: "Nada nuevo haremos, mi amigo: escogeremos a Apolo y sus instrumentos antes que a Marsias y los de éste."⁶⁶ Para Sócrates la lira y la cítara son los instrumentos apolíneos, sin embargo hace una excepción e incluye la siringa entre los instrumentos seleccionados pero con la condición de que éste sea utilizado en el campo por los

⁶⁶ Platón, *República*, 399d, UNAM, Gredos, 1988, p. 172

pastores, mientras que la lira y la cítara serían utilizadas en la ciudad. Para Platón, tanto el modo dórico como el modo frigio eran suficientes y necesarios para conformar el *ethos* del nuevo hombre que habitaría la ciudad platónica, dicho hombre sería diferente al resto por caracterizarse por el valor y la moderación, lo cual es el resultado de la práctica de los modos musicales modo y frigio.

Estas dos armonías, la violenta y la libre, y que son las que mejor imitan los acentos de la desdicha, de la felicidad, de la sabiduría, de la valentía, éstas, déjanoslas.⁶⁷

2.7 El arco y la lira, o sobre el valor y la medida

¿Para qué hombres sabios y valientes? La pregunta por la factibilidad del hombre ideal de la República platónica no se pone en duda cuando la posibilidad de su existencia emana de la filosofía, por lo que para Platón el hombre bueno y valiente no es sólo una posibilidad sino también una necesidad vital, pues su aparición permitiría instaurar un orden social fundamental para la sana convivencia entre los hombres. Para Platón el hombre ideal de su república está encarnado en la figura de Sócrates, pero en un plano divino Apolo es la representación por excelencia de la moderación y de la valentía, incluso el arco y la lira son dos símbolos de estas dos virtudes que Platón elogia e induce para su adquisición. La ciudad ideal de Platón es una ciudad

⁶⁷ Platón, *República*, 399c, UNAM, México, 1971, p. 94

apolínea, en donde el arco y la lira serían los ejes que determinarían el carácter de los ciudadanos. Hombres valientes y prudentes, capaces de tender la cuerda del arco y de la lira, serían los elegidos para habitar una ciudad en donde la desmesura y la cobardía no tendrían lugar. Y para esto, Platón encumbra dos fuerzas, una guerrera y otra racional, la primera fundada por la valentía, la segunda caracterizada por la medida. El hombre elegido por Platón para habitar la ciudad ideal estará equipado con los dos instrumentos de Apolo, el arco para la guerra y la lira para la paz. Dadas las circunstancias bélicas por las que Atenas fue marcada era razonable fomentar el espíritu guerrero, pues la patria y la familia deberían de ser defendidas, y para esto los hombres deberían de estar no sólo equipados con armamento, sino que también deberían de estar constituidos de valentía, pues sin esta virtud no se afrontan las guerras. Por otra parte, respecto al segundo instrumento de Apolo, la lira, podemos decir que este es un símbolo del espíritu dórico, el cual representa la medida, y por lo tanto la forma del ser racional. El valor y la medida, según Platón, son la combinación perfecta para forjar un buen carácter en los hombres, pues ambas cualidades son la antítesis de la desmesura y de la cobardía, estas últimas censuradas por no ser indispensables para la constitución de una persona buena,

en cambio, el valor y la medida inculcados en la personalidad de los hombres conllevan a la instauración no sólo de gente buena, sino también de una ciudad acorde a los preceptos de lo bueno y lo bello. Pero, ¿cómo dotar al hombre de estas dos cualidades? El énfasis de Platón por el asunto de la música es una respuesta a esta pregunta, pues ve que el poder de la música doma fieras, y alienta a descender a los infiernos, es decir, educa el instinto y exalta el valor. Por eso Platón desarrolla con énfasis esta idea sobre la educación musical de los jóvenes tanto en la *República* como en las *Leyes*, ya que para él el fundamento que debe de imperar en la ciudad debe de ser aquel que propicie un estado eurítmico, y es, según Platón, la música la que moldea de forma adecuada el alma de los hombres. Sin embargo, la teoría musical de Platón conlleva a una crítica de la música, separándola en dos tipos: música sobria y ordenada, y música servil. En el libro VII de *Leyes* lo expresa de la siguiente manera:

“Toda práctica musical desordenada que ha recibido un orden, aunque no la acompaña la música dulce, es mucho mejor. El placer es común a todo tipo de música. Pues si uno vive desde niño hasta la edad adulta e inteligente criado en un tipo de música sobria y ordenada, al escuchar la contraria, la odia y la llama servil, pero si se ha criado en la popular y dulce, dice que la contraria a ella es fría y desagradable. Por tanto, como acabamos de decir, el placer o displacer no son mayores en ninguno de los dos casos, pero uno hace a los hombres educados en él mucho mejores, mientras que el otro los hace peores.”⁶⁸

⁶⁸ Platón, *Leyes*, VII 802c. d, Gredos, Madrid, 1982, pp. 102-103

Para Platón el problema sustancial de la música reside en los contenidos armónicos y rítmicos de ésta, los cuales generan dos tipos de emociones: una mejor y otra peor. El asunto de las emociones era fundamental analizarlo en tanto que a partir de éstas se edificaban los modos de ser en sociedad. Por lo que para Platón era necesario primero enfocarse en una crítica musical con la finalidad de analizar el carácter de ésta y valorar la pertinencia de su uso educativo. Para Platón era indispensable erradicar las emociones exacerbadas y dejar aquellas que no corrompieran el orden, y por orden podemos entender aquello que la moral platónica estipulaba como bueno, verdadero y bello, pues sin estos cimientos la ciudad apolínea era imposible de edificarse. La música que se armonizaba dentro de la filosofía de Platón estaba regida bajo parámetros morales, pues sólo bajo esta perspectiva era viable abordar a las pasiones, y por lo tanto, realizar una reformatión de la sociedad griega. Para Platón el vínculo entre música y moral tenía como finalidad la de crear armonías idóneas para la conformación de hombres prudentes capaces de maniobrar la vida personal y social acorde a la justicia y a la verdad, y en este sentido Platón justificaba su tesis sobre la necesidad de vincular la música con la moral. Boecio comprendía bien las razones platónicas sobre este asunto y en tal sentido decía que "la música, en

realidad, no sólo está ligada a la especulación, sino también a la moralidad.”⁶⁹

El trasfondo de la educación musical de Platón era religioso, y esto era la razón por la cual una moral se instituía. Y nos atrevemos a hablar de un trasfondo religioso en tanto que el dios Apolo era la fuente de inspiración, recordemos que las influencias órficas tanto en la escuela pitagórica como en la platónica cimentaron este trasfondo, y se entiende el por qué para Platón la figura preeminente era la de Apolo, sólo que Platón desarrolló estos contenidos bajo la argumentación filosófica. Por eso en Platón vemos un desapego no sólo del mito, sino también de la figura de Dionisio, así, la postulación del *logos* le permitió rebasar la doctrina órfica, aunque para Giorgio Colli no es correcto hablar de una doctrina órfica puesto que según él “hablar de doctrina resulta inadecuado, puesto que Orfeo cuenta mitos.”⁷⁰ Sin embargo, lo que sí es cierto es que Platón superó a través de la filosofía el antiguo estilo de la narración poética, al menos, para Platón la filosofía era más que la poesía. Respecto al trasfondo religioso y al tema de la música Eugenio Trías nos dice que Orfeo fue precursor de estos temas, y ese mérito lo vincula con la tradición

⁶⁹ Boecio, *Sobre el fundamento de la música*, Gredos, Madrid, 2009, p. 61

⁷⁰ Giorgio Colli, *La sabiduría griega I*, Trotta, Madrid, 2008, p. 40

pitagórica y platónica, la siguiente cita lo expone de la siguiente manera:

Adelantándose al pitagorismo y a Platón, la religión órfica es consciente del gran poder de la música, o de la conjunción de la música y palabra en el cántico. En la economía de la liberación y salvación del alma el cultivo de la música es necesario. Ese poder de la música es un poder religioso, fundado en un mensaje de salvación.⁷¹

Es indudable que a Orfeo, Pitágoras y Platón la compatibilidad temática los unificaba, pero la forma de expresarlo los diversificaba. Mientras que el ámbito de expresión de Orfeo era netamente religioso, Pitágoras se movía entre lo religioso y el ámbito de la matemática, en cambio en Platón vemos una decidida elección de tomar el segundo camino vislumbrado por Pitágoras, optando por adentrarse al camino de la filosofía, sin embargo, vemos claras evidencias en varios de sus diálogos de que Platón también se auxiliaba del mito, aunque no lo usaba cuando abordaba contenidos epistemológicos, sino cuando lo referente a la moral lo ameritaba, lo cual era viable en tanto que para Platón la verosimilitud era otra forma de hacer entender las cosas.

Prosiguiendo con la figura de Apolo, como símbolo de la moderación y del valor, es importante señalar que para Platón era más importante vivir bajo los preceptos de este dios que de los de Dionisio, incluso estaba convencido de que la

⁷¹ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 41

filosofía era la única forma de aproximarse al espíritu apolíneo, es decir, de adquirir prudencia y valor. Jean-Pierre Vernant habla respecto de esto de la siguiente manera:

Para el oráculo de Delfos, «Conócete a ti mismo» significó: Sabe que tú no eres dios y no cometes la falta de pretender serlo. Para el Sócrates de Platón, que hace suya la fórmula, ésta quiere decir: Conoce al dios que, en ti, es tú mismo. Esfuérzate en asemejarte en lo posible al dios.⁷²

Para Platón la figura de Sócrates fue el prototipo de hombre prudente y valiente, es decir, de hombre apolíneo, quien en vida mostró un carácter dórico, una actitud netamente moral, y por otra parte una actitud guerrera. Prudencia y valor fueron los estandartes de Sócrates, quien en vida no sólo se dedicaba a hablar de la moral del buen ciudadano, sino también la predicaba con el ejemplo. Ya en el diálogo del *Banquete* Alcibiades se encargó de resaltar estas dos virtudes de Sócrates, caracterizándolo como un hombre recto y valiente. Respecto a la inquebrantable rectitud de Sócrates cuenta Alcibiades que este frustró su plan de seducirlo debido a esa gran fuerza de continencia que imperaba en él. Y respecto a la segunda virtud Socrática nos dice Alcibiades que por su valor mostrado en el campo de batalla debió de ser condecorado con el premio al valor:

“Y ahora, si queréis, veamos su comportamiento en las batallas, pues es justo concederle también este tributo. Efectivamente, cuando tuvo lugar la batalla por la que los generales me concedieron también a mí el premio al valor,

⁷² Jean-Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la antigua Grecia I*, Taurus, España, 1997 p. 57

ningún otro hombre me salvó sino éste, que no quería abandonarme herido y así salvó a la vez mis armas y a mí mismo. Y yo, Sócrates, también entonces pedía a los generales que te concedieran a ti el premio, y esto ni me lo reprocharás ni dirás que miento.⁷³

Sin duda que Sócrates, este hombre divino, representa el espíritu apolíneo, incluso podemos decir que para Platón era el hombre ideal de su república, en tanto que poseía ritmo y armonía, dos cualidades que adquirió, como lo venía diciendo Vernant, esforzándose por asemejarse a un dios, claro que sin arco y sin lira pero sí con mucho valor y medida.

"Pero como es este hombre, aquí presente, en originalidad, tanto él personalmente como sus discursos, ni siquiera remotamente se encontrará alguno, por más que se le busque, ni entre los de ahora, ni entre los antiguos."⁷⁴

⁷³ Platón, *Banquete*, 220d, Gredos, España, 1988, p, 281

⁷⁴ Obra citada, 221d, Gredos, España, 1988, pp, 282-283

CAPÍTULO III
MÚSICA Y POLÍTICA EN ARISTÓTELES

3.1 La potencia de la música

Para Aristóteles, así como para Pitágoras y Platón, la música era una potencia que podía afectar el ánimo de los hombres, ya sea positiva o negativamente. Recordemos que para Pitágoras era fundamental mover el alma acorde a la armonía en tanto que la música permitía vincularla matemáticamente con el universo, pues esto conllevaba a perfeccionarla. Aquí vemos cómo el influjo musical servía para proporcionar orden en las pasiones del hombre, es decir, para armonizar el alma. Ciertamente que Pitágoras fue el primer crítico musical al fundar su teoría de la armonía, puesto que encumbraba una escala musical como eje de la buena música, y esta era la razón por la que se servía de las bondades de ésta para configurar el *ethos* colectivo de su escuela, sólo que el interés principal de Pitágoras era la de custodiar el alma de sus discípulos, y no tanto la de sus conciudadanos. Cornford se percata de esta tendencia elitista de Pitágoras y respecto a esto nos dice lo siguiente:

(...) Pitágoras (y esto lo subraya Platón en el único sitio en el que menciona su nombre) era valorado preeminentemente por su conversación privada con sus discípulos, a los que legó un «modo de vida» que los distinguiría del resto de la humanidad (Rep. 600B).⁷⁵

Diferente a este hermetismo educativo o elitismo pedagógico Platón mostró una postura diferente a la de Pitágoras, quien

⁷⁵ F. M. Cornford, *Platón y Parménides*, VISOR, Madrid, 1989, p. 66

aparte de impartir sus enseñanzas dentro de la Academia también se preocupó por exteriorizar su filosofía, mostrando así una injerencia social. Grube nos dice que Platón al asumir esta encomienda "se estaba ofreciendo a sí mismo, en realidad, como maestro del bien".⁷⁶ Así, Platón, heredero de la tradición pitagórica y conocedor de las potencias de la música, abre la educación musical al exterior de la academia, con el fin de erradicar conductas contrarias a la moral, las cuales se agudizaban por la falta de valores que regularan las pasiones de los ciudadanos. Esta situación obligó a Platón a mirar al exterior de la academia y tomar el rol de legislador educativo, haciendo extensiva a toda la ciudadanía el uso de la buena música, esto con el fin de que no sólo los individuos gozaran de una buena salud del alma, sino que también el alma de la ciudad fuera similar a la concordancia de la música. Por esta razón sus diálogos, y específicamente la *República* y las *Leyes* tienen como eje una reforma educativa, todo tendiente a la adquisición del bien, de lo bello, de la prudencia, y en resumidas cuentas de la virtud. Para Platón, al igual que para Pitágoras, la música tenía una función fundamental en la armonización del alma, y para esto tenía que ser crítico con las armonías utilizadas por sus contemporáneos, puesto que la música que más se tocaba o se

⁷⁶ G. M. A. Grube, *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1973, p. 274

escuchaba era, según Platón, de índole perniciosa para el ciudadano. A comparación de Pitágoras, quien se empeñó en fomentar la buena música dentro de su círculo, Platón legisló el canon musical, sin embargo, su postura reglamentaria increpaba toda tendencia libertaria, es decir, censuraba toda expresión que no se rigiera bajo el fundamento moral.

Referente a la *paideia* musical, la cual era el punto de convergencia de los filósofos griegos, podemos preguntarnos ¿existen diferendos que marcan una ruptura entre platonismo y aristotelismo? Sin duda que no sólo en la *Metafísica* se evidencian críticas contra las aporías platónicas (en este caso de corte epistemológico), sino que también en la *Política* se señalan desacuerdos respecto a temas sobre educación musical, por ejemplo, para Aristóteles era incongruente que en la *República* se desecharan los instrumentos frigios y que se legislara a favor del modo frigio, o que se equiparara el placer musical con los placeres intemperantes, o que la simbiosis música-moral fuera la única expresión artística oficial del estado.

Aristóteles, más condescendiente que Platón, valora los diferentes tipos de música sin menoscabar la libre expresión artística. La actitud de Aristóteles referente a la teoría pitagórica y platónica no es desdeñosa, pero tampoco se empecina en desterrar al artista de la ciudad. Adolfo Salazar

visualiza un rasgo ecléctico en Aristóteles, lo cual está originado por la teoría pitagórica y por las innovaciones en teoría musical por parte de los especialistas en música (*musikós*), respecto a esto nos dice lo siguiente:

(...) al hablar de la música, se muestra ecléctico, unas veces como pitagórico, pues que no era posible renunciar a principios tan sólidos como los obtenidos en esta escuela, y otras veces como *praktikón*, reconociendo el valor empírico de la otra parte de la ciencia musical.⁷⁷

Pero a esto también debemos de agregarle las expresiones del imaginario griego lo cual en conjunto con las otras dos razones mencionadas arriba le determinó un juicio estético que se igualó al juicio moral, y esto lo llevó a desviarse de la postura ortodoxa de Platón, asumiendo una actitud pluralista con la cultura y con los artistas.

Para Aristóteles la música no tenía ningún carácter utilitarista, pero sí cumplía con una serie de funciones, ya fueran sociales, estéticas o pedagógicas, y por esta razón en el libro VIII de su *Política* habla de tres tipos de melodías: las melodías prácticas, las entusiásticas y las éticas. Cada una de estas melodías satisfacían un fin para el espectador, ya fuera la diversión, el juego, la purificación o la educación, y por estas razones Aristóteles no simpatizaba con la idea de sólo darle un carácter moral al arte, puesto que veía indispensable que el ciudadano se sirviera también de

⁷⁷ Adolfo Salazar, *La música en la cultura griega I*, El colegio de México, México, 1954, p. 131

los otros beneficios mencionados arriba. Respecto a esto Aristóteles lo expresa de la siguiente manera:

(...) la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación; (...) en tercer lugar debe cultivarse para distracción, para relajamiento y para descanso tras la tensión del trabajo).⁷⁸

De una u otra manera lo que indujo a Aristóteles a considerar los diferentes beneficios de la música fueron los usos que la gente le daba para satisfacer su ocio, por lo que la música como potencia, es decir como el arte de mover los afectos, era imposible de circunscribirla a un solo fin como lo quería hacer Platón.

3.1.1 La música como potencia de placer

Respecto a las potencias de la música Aristóteles nos dice que éstas son potencia de placer, potencia de purificación, y potencia de educación. Referente a la primera Aristóteles la cataloga como detonante del juego y de la diversión, por tales razones era apreciada por la mayoría de los individuos. Pero, ¿cuáles son los elementos que permiten que la música sea placentera? Respecto a esto Aristóteles afirma que el placer musical es producto del ritmo y la armonía. En el libro de los *Problemas*, específicamente en la sección XIX dedicado a la música, Aristóteles habla sobre el movimiento ordenado como una causa del gusto por la música, y

⁷⁸ Aristóteles, *Política*, VIII 7, 1341b 35, Gredos, España, 1999, p. 474

es esta condición armónica y rítmica lo que permite que la música sea potencia del placer, Aristóteles nos dice al respecto lo siguiente:

¿Por qué todo el mundo disfruta con el ritmo, el canto y, en general, con las composiciones musicales? ¿Es porque naturalmente nos agradan los movimientos acordes con la naturaleza? La prueba es que a los niños recién nacidos les gustan. Por la costumbre disfrutamos de los modos de los cantos. Nos agrada el ritmo por tener un número conocido y fijo, y porque nos excita de forma mesurada: pues el movimiento ordenado es más familiar por naturaleza que el desordenado, de modo que también es más conforme a la naturaleza.⁷⁹

Para Aristóteles, independientemente del modo musical que se utilice, el placer es inherente a la música, pues la armonía tiene como fundamento a lo bello, y lo bello es causa de placer, en este sentido nos dice Aristóteles que "la música implica un placer natural y por eso su uso es grato a personas de todas las edades y caracteres."⁸⁰ Sin duda que la valoración que hace Aristóteles es respecto al placer estético, y es esta valoración la que lo distingue de las apreciaciones platónicas, apreciaciones cargadas de un dogmatismo moral. Ingemar Düring nos dice que el tipo de placer del que nos habla Aristóteles en el libro VIII de la política es un placer inocuo, Düring lo refiere así:

Aquí considera que su tarea es demostrar, como de ordinario en oposición a Platón, que aquellas formas de música que sirven sólo para diversión y recreo, producen un gozo inocuo. (...) El deleite que se experimenta por una música amena o por una representación teatral, artísticamente mala por cierto, pero

⁷⁹ Aristóteles, *Problemas*, XIX 38, 920b30, Gredos, España, 2008, p. 270

⁸⁰ Aristóteles, *Política*, VIII 5, 1340a, Gredos, España, 1999, p. 466

alegre, no tiene que ver nada con educación (*paideia*); no se va ahí para aprender algo, sino para reponerse de las fatigas del día.⁸¹

Mientras que para Platón el arte sin telos pedagógico era un descarrío del alma, para Aristóteles este placer inocuo, aún vivenciándolo en exceso, no era perjudicial, ya en la *Ética Nicomáquea* y en la *Ética Eudemia* expone las razones del por qué deslinda este tipo de placer de lo intemperante, dejando en claro que el placer estético no debe de enjuiciarse bajo parámetros morales, Aristóteles lo dice de la siguiente manera:

Así, también, con los placeres del oído. A los que se deleitan con exceso en las melodías o las representaciones escénicas nadie los llama licenciosos, ni moderados a los que lo hacen como es debido.⁸²

Hay que señalar que el análisis que hace Aristóteles sobre el placer que producen los sentidos, el cual es abordado en sus tratados de ética, le permite escindir los placeres de la música de aquellos que emanan de otras actividades licenciosas, catalogando a los primeros como placeres nobles, y es esta la razón por la cual valora a la música como potencia de placer estético, el cual es altamente recomendado por Aristóteles para disfrutarlo en horas de ocio.

⁸¹ Ingemar Düring, *Aristóteles*, UNAM, México, 2010, p. 275

⁸² Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, III 10, 118a5, Gredos, Madrid, 1993, p. 202

3.1.2 La música como potencia de purificación

Pasando al tema de la música como potencia de purificación Aristóteles nos señala que esta se da, por un lado, en el campo de la religión y, por otro, en la melodía frigia. En relación a la *catarsis* religiosa nos dice Aristóteles que esta se experimenta con los cantos religiosos, los cuales arrebatan el alma, lo cual podemos entenderlo como una especie de éxtasis en el que el individuo se desprende de lo terrenal para compenetrarse con lo divino, la siguiente cita nos ilustra al respecto: "cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos que están afectados por los cantos religiosos como si encontraran en ellos curación y purificación."⁸³ Para Aristóteles la purificación ha sido un fenómeno inherente a la religión, por ejemplo, en los ritos dionisiacos describe cómo la purificación es el culmen de la resolución de los sentimientos exaltados, por eso se entiende esta como purgación o desahogo. Para Aristóteles la *catarsis* no es exclusiva del éxtasis religioso, sino que también se experimenta con melodías que conmueven a la pasión, y aquí Aristóteles se está refiriendo específicamente al modo frigio, pues es esta armonía a la que se le consideraba como música pasional. En la poética encontramos otra referencia a la *catarsis*, sólo que aquí en

⁸³ Aristóteles, *Política*, VIII 7, 1342a10, Gredos, España, 1999, p. 474

lugar de la música se considera a la tragedia como generadora de purificación. Para Aristóteles este drama en acción, es decir, la tragedia, es una manera de purificar al espectador, puesto que "mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones."⁸⁴ Con esta mención de la tragedia queremos señalar cómo la *catarsis* es experimentada tanto en la música como en la tragedia, y no olvidemos que dentro de la tragedia la música jugaba un rol importante.

Aristóteles habla someramente de la *catarsis* en la *Poética*, al igual que en la *Política*, y tal parece que para él no era suficiente ese acercamiento, al menos así lo expresa en la *Política*, en donde indica que este concepto lo volvería a abordar en la *Poética* para desarrollarlo con más detalle, la cita que refiere esto es la siguiente: "qué queremos decir con el término «purificación», que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*."⁸⁵ Al parecer Aristóteles no cumplió con lo prometido, puesto que no existe en la *Poética* un desarrollo posterior de este concepto, al menos esto es lo que se puede interpretar al no haber texto que confirme lo dicho, sin embargo, para muchos biógrafos y traductores de Aristóteles sí hubo un desarrollo posterior del concepto de *catarsis* tal como lo había anunciado Aristóteles, sólo que el

⁸⁴ Aristóteles, *Poética*, I 6, 1449b25, Gredos, Madrid, 1974, p. 145

⁸⁵ Aristóteles, *Política*, VIII 7, 1341b40, Gredos, España, 1999, pp. 474

libro en el que plasmó estas ideas se perdió. Manuela García Valdez, traductora de la *Política*, explica la anterior cita diciéndonos que:

Tal vez la alusión que hace Aristóteles en el presente pasaje corresponde al libro II de la *Poética*, hoy perdido; en él parece que exponía ampliamente la naturaleza de la *kátharsis*, purificación.⁸⁶

Esta idea de la pérdida del libro II de la *Poética* es muy generalizada y aceptada por la mayoría de los estudiosos de la obra aristotélica. Pero, aún no teniendo el libro II de la *Poética* Aristóteles sí especificó en el libro I de la *Poética* y en el libro VIII de la *Política* el rasgo más común y general de la *catarsis*: el ser poseídos por la pasión, lo cual deja en claro que este tipo de movimiento emotivo involucra involuntariamente al espectador, en donde las emociones son manipuladas a tal grado que la persona es conmovida al máximo, pues sin este máximo no se podrían derramar los sentimientos, y hay que entender este derramamiento como una acción de desahogo, por lo tanto, efervescencia y desahogo emocional parece ser la dinámica de la *catarsis*:

Esto mismo tienen forzosamente que experimentarlo los compasivos, los atemorizados y, en general, los poseídos por cualquier pasión, y los demás en la medida en que cada uno es afectado por tales sentimientos, y en todos se producirá cierta purificación y alivio acompañado de placer. De un modo

⁸⁶ Cita 1573, en Aristóteles, *Política*, Gredos, España, 1999, p. 474

análogo, también las melodías catárticas procuran a los hombres una alegría inofensiva.⁸⁷

3.1.3 La música como potencia de educación

Así como Aristóteles jerarquizó en la *Metafísica* los diversos modos de conocer (sensación, experiencia y arte o ciencia) también hizo lo mismo con los diversos tipos de música, dando el máximo grado a la música ética, claro que con esto no buscaba obtener un conocimiento de *causa* como lo exige el arte y la ciencia, pero sí consideraba a la música ética como una causa máxima para la educación. En este sentido, la exhortación aristotélica era la de considerar a la música ética como la vía más efectiva para lograr transformaciones benignas del carácter de los jóvenes, lo cual los dispondría para la adquisición de la virtud política, pero también para adquirir fuerza de voluntad en el control de sus instintos e inclinaciones naturales. Pero, ¿cómo es que la música ética influye en la conformación del carácter? Respecto a esto Aristóteles lo explica de la siguiente manera:

(...) la música incita de alguna manera a la virtud, en lo que ella es capaz; como la gimnasia proporciona al cuerpo ciertas cualidades, también la música infunde ciertas cualidades al carácter, acostumbándolo a poder recrearse rectamente.⁸⁸

En primer lugar es importante señalar que para Aristóteles la música ética era aquella que genera "un estado de ánimo

⁸⁷ Aristóteles, *Política*, VIII 7, 1342a10, Gredos, España, 1999, pp. 474-475

⁸⁸ Obra citada, VIII 5, 1339a20, Gredos, España, 1999, pp. 464

intermedio y recogido, como parece hacerlo el modo dorio únicamente.”⁸⁹ Con esta postura Aristóteles se deslinda de la valoración platónica, la cual prefería tanto el modo dorio como el frigio. Aristóteles, de acuerdo a su teoría del término medio (*mesótes*), reprocha a su maestro el querer imponer el modo frigio dentro de las actividades educativas de los jóvenes, pues “el modo frigio (...) lleva al entusiasmo y al delirio báquico.”⁹⁰ Para Aristóteles esto es negativo ya que en lugar de aquietar el ánimo lo lleva a un estado de exceso, lo cual es inconveniente para el carácter, pues lo habituaria a la experiencia de la desmesura afectiva, pasional, teniendo como consecuencia un modo de ser incontinente, licencioso, o desenfrenado, y según Aristóteles, la cosa no pararía ahí, pues habría repercusiones sociales, éticas y políticas inminentemente perjudiciales. Sócrates había deliberado ya sobre este estado emocional que genera el modo frigio, percatándose de que efectivamente dicho modo musical perturbaba al alma, pero le adjudicaba este efecto de agitación más al timbre de la flauta que a la propia escala musical, por lo que señaló como suficiente la exclusión de la flauta de los instrumentos a usarse en la educación, dejando la escala frigia para infundir en el alma una cualidad guerrera, esto último por

⁸⁹ Ob. Cit. VIII 5, 1340b3, Gredos, España, 1999, p. 469

⁹⁰ Aristóteles, *Problemas*, XIX 48, 922b20, Gredos, España, 2008, p. 277

razones beligerantes. Para Aristóteles dicha disertación socrática sobre el modo frigio le pareció infundada, puesto que "el modo frigio ejerce entre los modos exactamente la misma influencia que la flauta entre los instrumentos: uno y otro son orgiásticos y pasionales."⁹¹ Por tal razón excluyó Aristóteles el modo frigio de la música ética, postulando el modo dorio como la excelencia de las armonías. Y si Sócrates hubiera tenido razón en la recomendación del modo frigio como aliciente del valor ¿con qué otro modo musical o actividad suplió Aristóteles el fomento de la valentía al eliminar el modo frigio de la *paideia* musical? Parecería que Aristóteles fue pusilánime frente al tema de la guerra, y que tal actitud lo llevó a desinteresarse en ella, sin embargo, para Aristóteles la actividad idónea para fomentar e incentivar el valor era la gimnasia, y entiéndase ésta como el ejercicio de entrenamiento militar, la lucha, el boxeo, las carreras, y todo tipo de ejercicios practicados en los gimnasios, lo cual era para Aristóteles suficiente para incitar el valor. Según Aristóteles la gimnasia "contribuye a desarrollar la hombría."⁹² Y a la vez es "útil para la salud y la fuerza"⁹³, y por dichas razones creía que la gimnasia era suficiente

⁹¹ Aristóteles, *Política*, VIII 7, 1342b1. Gredos, España, 1988, p. 476

⁹² Obra citada, VIII 3, 1337b 25, Gredos, España, 1999, p. 458

⁹³ Ob. Cit. VIII 3, 1338a 15, Gredos, España, 1999, p. 459

para el fomento del valor, sin necesidad de recurrir al uso de la escala frigia como lo sugería Sócrates.

Es importante señalar que para Aristóteles la música ética no convierte a los hombres en ciudadanos buenos, pero sí los hace más sensibles a la justicia, al bien, a lo correcto, y por lo tanto más propensos a deliberar sobre aquello que excede el término medio. ¿Por qué o cómo es posible esto? Para Aristóteles esto es posible porque la música ética infunde un sentimiento de belleza, de bien, de moderación, de orden, de armonía, el cual impera ante situaciones contrarias a estos principios. Con esto podemos entender que la música permite cimentar en el carácter el poder de la moderación, lo cual dispone a los hombres a regular sus estados de excitación. Sintetizando, podemos decir que a través de la música se adquiere un gusto estético, el cual influye no sólo en la apreciación de la representación bella, sino que también de la acción bella, así, la música ética permite conjugar lo bello con lo bueno en tanto que ambos son condiciones del término medio. Esto no significa que la educación musical inmunice contra el exceso y el defecto, sino que produce una cierta resistencia a lo grotesco, a lo caótico, en fin, a la desproporción. En términos ético-políticos, es decir, en cuanto a afecciones y acciones, para Aristóteles esto es benéfico en tanto que

permite que los individuos no vivan bajo sus facultades irracionales, sino que se despotencialicen por dictámenes racionales.

Aristóteles creía conveniente, al igual que Platón, que a los jóvenes se les debería de imponer leyes que los indujeran a adquirir hábitos regulados por la racionalidad, así, bajo lo permisible y lo prohibitivo el carácter era modelado, logrando que la personalidad de los jóvenes se distinguiera por amar el bien, lo bello y lo verdadero, y esto era fundamental para lograr modos de ser acordes a la virtud política, pues, según Aristóteles, "siempre el carácter mejor es causante de un régimen mejor."⁹⁴ Y por supuesto que la música ética fungía un papel determinante en la educación del carácter de los jóvenes, y esta era la razón por la que se legislaba en favor de ella.

3.2 El *ethos* aristotélico

Otra de las características conceptuales que distinguen la filosofía Aristotélica de la Platónica es sin duda su idea de la educación del carácter, la cual es presentada para sustituir la teoría platónica de la armonización del alma. Para Aristóteles la idea de armonizar el alma era insostenible, puesto que para el maestro estagirita el alma es una sustancia, lo que significa que el alma no está

⁹⁴ Ob. Cit. VIII 1, 1337a15, Gredos, España, 1999, p. 455

conformada por diversos elementos, y si no está conformada por elementos entonces no hay posibilidad de armonizar estas partes, por tal razón, descartaba la posibilidad de armonizarla. Por lo anterior creía conveniente y necesario desarraigar dicha creencia platónica, respecto a lo anterior Aristóteles lo argumenta como sigue:

(...) encaja mejor con los hechos aplicar la palabra armonía a la salud y, en general, a las virtudes corporales que al alma: para comprobarlo sin lugar a dudas, bastaría con intentar atribuir las afecciones y acciones del alma a cualquier tipo de armonía; a buen seguro que resultaría difícil encajarlas. Más aún, puesto que al utilizar la palabra armonía se suele aludir a dos cosas distintas -de una parte y en sentido primario se aplica a la combinación de aquellas magnitudes que se dan en seres dotados de movimiento y posición, cuando encajan entre sí de tal modo que no dejan lugar a ningún elemento del mismo género; de otra parte y derivadamente, se alude a la proporción de los elementos en mezcla- ni en un sentido ni en otro es correcto aplicarla al alma.⁹⁵

Aristóteles argumenta la dificultad de aplicar la armonía al alma, y desiste de esta idea, sin embargo, prosigue con el escrutinio filosófico sobre la armonía de los afectos y las acciones de los hombres, y para esto toma un rumbo diferente, internándose en el campo de la ética, en donde opta por tratar la educación del carácter.

La cuestión de la educación del carácter es desarrollado enfáticamente en la *Ética Nicomáquea*, en donde se hace una distinción entre virtudes dianoéticas y virtudes éticas, estas últimas referidas netamente al carácter. Barnes hace

⁹⁵ Aristóteles, *Acerca del alma*, I 4, 408a5, Gredos, Madrid, 1978, pp. 152-153

una aclaración sobre el término *ética*, diciéndonos lo siguiente:

El propio Aristóteles se refiere a sus tratados como «ethika» y la transliteración de esa palabra griega da el título de «Ética». Pero el término griego significa «cuestiones relacionadas con el carácter», y un título mejor sería *Sobre cuestiones de carácter*.⁹⁶

En la *Ética Nicomáquea* Aristóteles nos aclara la relación existente entre *ética* y *costumbre*, con el fin de marcar la diferencia existente entre las virtudes adquiridas por el hábito y aquellas que son adquiridas a través de la enseñanza, estas últimas denominadas virtudes dianoéticas, referente a esto Aristóteles lo explica de la siguiente manera:

(...) la *ética*, en cambio, procede de la *costumbre*, como lo indica el nombre que varía ligeramente del de «*costumbre*». De este hecho resulta claro que ninguna de las virtudes éticas se produce en nosotros por naturaleza, puesto que ninguna cosa que existe por naturaleza se modifica por *costumbre*.⁹⁷

De ahí la preocupación de Aristóteles por educar el *ethos*, pues acostumbrarlo al término medio no era cosa sencilla, sino cosa pedagógica, y por supuesto que la razón de esto era la de cuidarlo del exceso y del defecto, pues estos dos extremos son principios de destrucción, mientras que para Aristóteles seguir el término medio era realizar la causa final del *ethos*: la virtud. "Así pues, la moderación y la virilidad se destruyen por el exceso y por el defecto, pero

⁹⁶ Jonathan Barnes, *Aristóteles*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 130

⁹⁷ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, II 1, 1103a15, Gredos, Madrid, 1993, p. 158

se conservan por el término medio.”⁹⁸La insistencia de Aristóteles sobre la idea de que el que quiera ser virtuoso tiene que practicar la virtud no es más que la sensata convicción de forjar un carácter acorde a los ideales de la virtud. En la *Ética Nicomáquea* Aristóteles se preguntaba ¿Qué *ethos* es el más idóneo para nuestra alma? Y su respuesta perfilaba ya a la apertura de una reflexión en torno a la virtud política.

3.3 Politeía

Una de las interrogantes que surgen de la lectura del libro VIII de la *Política* de Aristóteles trata sobre el propósito de incluir cuestiones de índole musical en un tratado de política. En este sentido nos preguntamos ¿Cuáles son los fundamentos aristotélicos que sustentan las prácticas musicales dentro de la política? o en otras palabras, ¿Cuál es la finalidad política de contemplar dentro de la educación las prácticas musicales?

Para comprender el sentido de la educación musical es necesario indagar primero sobre algunos conceptos y temas de la filosofía de Aristóteles, por ejemplo: el concepto de *politiká*, los tipos de gobierno, la idea del *zoon politikón*, el concepto de *frónesis*, y por último, los conceptos de ritmo y armonía. Esto nos permitirá tener una mejor comprensión de

⁹⁸ Obra citada, I 2, 1104a25, Gredos, Madrid, 1993, p. 161

la filosofía política de Aristóteles y a la vez de su ideal de *politeía*.

Para Aristóteles la praxis artística debe de tener un fundamento político, bajo esta idea se podría pensar en una coerción del individuo por parte de un régimen político, es decir, podemos creer que se está hablando de una sumisión del artista para reproducir una ideología política, sin embargo, el sentido viene siendo otro. Para Aristóteles arte y política pueden ser vinculados por el factor educativo.

Las figuras del legislador y del artista son predominantes en la enmienda pedagógica, por una parte la tarea del legislador será la de formular leyes que contemplen las prácticas musicales dentro de la sociedad, y por otra parte, la figura del artista también será fundamental para atender estas indicaciones legislativas. Ambos tendrán la responsabilidad de arraigar en el campo pedagógico el *telos* político con el fin de erigir al ciudadano ideal que ennoblezca con su modo de ser virtuoso a la *polis* griega. ¿Cuál es el fin de la política? Según Aristóteles "el fin de la política no es el conocimiento, sino la acción."⁹⁹ Y, ¿cuál es el fin de la acción? Si dicha acción es una elección, es decir, un acto intencionado, y si la intención es interactuar con otras voluntades políticas, entonces el fin de la acción

⁹⁹ Ob. Cit. I 3, 1095a6, Gredos, Madrid, 1985, p. 132

será la política. La acción política, para Aristóteles, siempre alcanza un bien, no un bien particular, sino un bien general, en este sentido, la política es un bien máximo que garantiza la administración de todos los bienes del hombre y para el hombre. En el caso de que el bien no fuera general sino particular, entonces no se estaría hablando de una política positiva, sino de un retrógrado afán de poder. Aristóteles de acuerdo a este mezquino deseo menciona tres tipos de gobierno, los cuales son corrupciones de la monarquía, la aristocracia y la república:

Las desviaciones de los regímenes mencionados son: la tiranía de la monarquía, la oligarquía de la aristocracia y la democracia de la república. La tiranía es una monarquía que atiende al interés del monarca, la oligarquía al interés de los ricos y la democracia al interés de los pobres; pero ninguno de ellos atiende al provecho de la comunidad.¹⁰⁰

Antes de proseguir creemos que es necesario definir el significado del término *politeía*, con el fin de entender el sentido que Aristóteles le adjudica, además también es importante conocer las diferentes acepciones que tiene el término, pues esto nos llevará a comprender la connotación que Aristóteles le da a este concepto.

La traducción al español más común y general de *politeía* es la de *república*, por ejemplo, en la traducción que presenta la editorial Gredos de *La Política* de Aristóteles, a

¹⁰⁰ Aristóteles, *Política*, III 7, 1279b5 Gredos, Madrid, 1988, p. 172

cargo de Manuela García Valdés, encontramos el término de *república*, sin embargo, la traductora es consciente que este término griego tiene varios sentidos, y en una nota a pie de página de la *Política* hace mención de cuatro acepciones de este término:

El término griego *politeía* tiene diversas acepciones. Puede referirse a la organización jerárquica de las diferentes magistraturas: el *régimen*. Puede designar el conjunto de ciudadanos: el *cuerpo cívico*. O bien los derechos cívicos y políticos: la *ciudadanía*, acepción que parece ser la adecuada en el presente pasaje. Y también puede indicar la *constitución moderada o mixta*, que Aristóteles llama, a falta de otro término, *politeía*, que traducimos frecuentemente por *república*.¹⁰¹

Respecto al término de *república* cabe señalar que este viene del latín *res-pública* (*república*: la cuestión pública) el cual fue utilizado para traducir el concepto de *Politeía* de Platón, por lo que se hizo una tradición traducir el término de *politeía* como *república*.

Para Ross la *politeía* debe de traducirse como *constitución*, distanciándose con esto del término de *república*, Ross nos dice al respecto lo siguiente: "Aristóteles da a esta constitución, a falta de un término propio para designarla, el nombre genérico de *politeía*, *constitución*. En *Ética a Nicómaco* 1160a36 la llama *timocracia* o constitución basada en la consideración de la propiedad."¹⁰²

¹⁰¹ Nota 138 en Aristóteles, *Política*, Gredos, Madrid, 1988, p. 88,

¹⁰² W. D. Ross, *Aristóteles*, Gredos, 2013, Madrid, p. 297

Este mismo sentido de *politeía* como *constitución* lo enfatiza Ingemar Düring, no sin antes marcar su sentido social, el cual debe de entenderse como pauta que unifica a una sociedad, Düring lo expresa de la siguiente manera: "Como ya he advertido, la mayoría de las veces debemos de traducir *politeía* por *constitución*; el sentido del término, sin embargo, es *la forma de vida de los ciudadanos, el orden político.*"¹⁰³

La *Politeía* en sentido aristotélico, ya sea como república, *constitución* o timocracia, tiene una definición que rebasa la simple asociación política interesada en satisfacer ya sea el interés particular, el de los ricos o el de los pobres. Para Aristóteles la *politeía*, en tanto modo político, es la *constitución* por excelencia en tanto que es la ley la que imperará en la coexistencia social entre ricos y pobres. La *politeía* aristotélica se aparta de la *politeía* platónica, caracterizándose como un tipo de gobierno emanado de la democracia y la oligarquía, así pues, la *politeía* de Aristóteles es término medio entre dos regímenes imperfectos.

Por otra parte, respecto al concepto de democracia, debemos de entender las circunstancias histórico-políticas por las que Aristóteles se refiere a ella de manera despectiva, aunado a esto, es de igual importancia comprender

¹⁰³ Ingemar Düring, *Aristóteles*, UNAM, 2000, México, p. 767

su concepto de *politeía* como régimen de su simpatía, lo cual lo dispone a catalogar a la democracia como una desviación de ésta. Manuela García Valdés en su introducción al texto *Constitución de los atenienses* de Aristóteles explica la razón por la que la democracia pierde méritos ante los ojos del estagirita:

Aristóteles se sitúa en el mundo real griego, atiende a los hechos y analiza un panorama histórico bien definido: las consecuencias de la guerra del Peloponeso y aparición de dos bloques políticos, representados por Atenas y Esparta que apoyan las democracias y las oligarquías respectivamente, las hegemonías sucesivas de bloques (Atenas, Esparta, Tebas, Macedonia), las luchas internas de Estados griegos y la crisis de la democracia de su tiempo. Esta realidad política induce a Aristóteles a presentar las constituciones como si hubiese sólo dos formas: oligarquía y democracia.¹⁰⁴

La cita anterior nos permite comprender por qué para Aristóteles la democracia no era el régimen óptimo para la *polis*, en este sentido se entiende su intención de escribir una *Politiká*, ya que para él era fundamental criticar los gobiernos imperantes de su tiempo, pues éstos se caracterizaban por darle más valor a la voluntad del pueblo (democracia) o de la minoría (oligarquía) que a la ley. Respecto al valor que Aristóteles le daba a la democracia podemos entender la razón de su juicio sobre ella, sin embargo, nos dice en su *Ética Nicomáquea* que "La democracia es la menos mala de las desviaciones, porque se desvía poco

¹⁰⁴ Aristóteles, *Constitución de los atenienses*, Gredos, Madrid, 1984, p. 36

de la forma de la república."¹⁰⁵ Pero aun siendo la menos mala de los regímenes nunca fue aprobada ni por Aristóteles, ni por Sócrates, ni Platón. El hecho de que la democracia fuera un gobierno vigente en la antigua Atenas, y que fuera respaldada por el pueblo esto no la exentaba de la crítica filosófica, "en este periodo el *demos* ateniense es, sin duda, soberano y, como señala Aristóteles en tono de reproche, podía hacer todo aquello que deseara."¹⁰⁶

3.3.1 *Zoon politikón*

El *zoon politikón* de Aristóteles es uno de los conceptos que cimienta su filosofía política. Este concepto separa al hombre que vive bajo un estado de naturaleza del que tiene una natural disposición hacia la vida comunitaria. El animal político es para Aristóteles la conversión del estado natural al social. Para Aristóteles el hombre en estado natural se caracteriza por sus apetitos, lo cual lo aleja de la comunidad por no respetar el principio social que es el bienestar común y lo acerca a la jauría o al deambular solitario. Incluso podemos afirmar que la ética, como parte de la política, es un tratado dedicado al hombre que vive bajo el instinto, o al menos es una alusión a la irracionalidad humana, la cual debe de ser moderada con la

¹⁰⁵ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, VIII 10, 1160b15, Gredos, Madrid, 1985, p. 340

¹⁰⁶ Del águila, Rafael, "Los precursores de la idea de democracia: la democracia ateniense", en *La democracia en sus textos*, Alianza, Madrid, 1998, p. 25

intención de alcanzar el *telos* político, es decir, el bien de la *polis*.

El animal político se puede comparar con el *estado civil* de Rousseau en tanto que en ambos se renuncia a la libertad natural con el fin de poder integrarse a una *polis* o a un Estado. En ambos filósofos podemos visualizar que la voluntad particular, egoísta, individualista, tiene que ser moderada, pues tanto el bien común como la voluntad general son actos racionales que exigen una disposición contraria a la del simple animal, por eso dice Aristóteles que "así como el hombre perfecto es el mejor de los animales, así también, apartado de la ley y de la justicia, es el peor de todos."¹⁰⁷

Para Aristóteles la democracia venía careciendo de un apego a la ley y ese era el gran defecto que le criticaba a este régimen. La falta de virtud de los ciudadanos y de sus gobernantes hacía de los animales democráticos seres imperfectos, y esto a la vez perjudicaba a la misma ciudad convirtiéndola también en una ciudad imperfecta. Sin duda que para Aristóteles era más importante delinear a la ciudad, ya que el todo era más importante que la individualidad.

Pues aunque sea el mismo el bien del individuo y el de la ciudad, es evidente que es mucho más grande y más perfecto alcanzar y salvaguardar el de la ciudad; porque procurar el bien de una persona es algo deseable, pero es más hermoso y divino conseguirlo para un pueblo y para ciudades.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Aristóteles, *Política*, I 2, 1253a5, Gredos, Madrid, 1988, p. 52

¹⁰⁸ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, I 2, 1094b5, Gredos, Madrid, 1985, p. 131

El concepto de animal social o animal político hace referencia a la actitud de comunión, y no tanto a la definición de régimen, es decir, para Aristóteles un animal político podía ser monárquico, aristocrático o republicano, o en su defecto miembro de un régimen tiránico, oligárquico o democrático. Sin embargo, para Aristóteles el animal político ideal era aquél que tenía como mira de sus acciones el bien común, y para que este bien comunitario fuera efectivo tenía que sustentarse en dos aspectos primordiales: la ética y el apego a la ley. Tal modo de ser era fundamental para poder erigir la *politeía*. Para Aristóteles era necesario moderar los regímenes de su época, y en este sentido podemos entender a la *politeía* como un Estado Moderado, lo cual significa que "la república es, por decirlo sencillamente, una mezcla de oligarquía y democracia."¹⁰⁹

3.3.2 Música y política

El concepto de moderación en Aristóteles nos remite a un ejercicio de racionalidad. Los excesos y los defectos son extremos de los cuales debemos de tender hacia el término medio. Pero, ¿cómo sacamos al ser de lo ideal para hacerlo real? Es decir, ¿cómo puedo practicar el término medio? O en otras palabras ¿cómo pasamos de la teoría a la práctica?

¹⁰⁹ Aristóteles, *Política*, IV 8, 1293b3, Gredos, Madrid, 1988, p. 240

Respecto a este ideal político Aristóteles visualiza una forma que posibilita que el ser del animal social se perfeccione y logre una conversión en animal virtuoso, en otras palabras, si Aristóteles nos dice que practicando la justicia nos hacemos justos, entonces practicando la armonía nos hacemos armoniosos.

El vínculo que debe de existir entre política y música debe de ser de índole pedagógico, y lo que se pretende con este tipo de educación es forjar un *ethos* acorde a la virtud política, por lo tanto el tipo de educación que Aristóteles propone es una educación del carácter, por lo que el legislador debe de tener en cuenta la educación de los jóvenes como principio de la formación de buenos ciudadanos. Para Aristóteles la *politeía* debe de transmitir su carácter a todos los ciudadanos con la finalidad de que los miembros de una misma *polis* compartan el mismo modo de ser. Una de las razones que expone Aristóteles respecto a la necesidad de educar a través de la música es porque a través de la armonía se podría infundir un carácter justo. Dicha idea propició que esto se asumiera como un imperativo ético-político, lo cual fue fundamental para clasificar a la música no sólo como mero juego y diversión sino como una actividad educativa para la adquisición de la virtud política. Para Aristóteles la conversión de los modos de ser acordes a los

ideales de la *polis* tenía que efectuarse a través de la música, ya que "la música puede imprimir una cierta cualidad en el carácter del alma."¹¹⁰ Sin embargo, la recomendación aristotélica no era simplemente la de ser meros espectadores, sino la de participar directamente en la ejecución de un instrumento, ya que este tipo de experiencia musical permite tener un acercamiento más genuino con la armonía musical, pues la idea no es contemplar al justo para hacernos justos, sino practicar la justicia para hacernos justos. Por lo tanto, la práctica musical debería de ser, según Aristóteles, en tono dórico, pues este modo musical era el más excelso para adquirir la virtud política. Para Aristóteles la experiencia artística era la modalidad más efectiva para que el carácter se templara a ritmo moderado y armonía dórica. Pues a igual que en el campo de la ética lo importante no era tener un concepto de ésta, sino una práctica de la ética, así también en el campo de la música quien no ejecuta una armonía no es capaz de darle un sentido a la teoría de la armonía, pero más que un sentido teórico se trata de encontrar una vivencia transformadora, una sensación de armonía, la cual, ejercitada periódicamente generará un estado armonioso en las personas. Si la música doma fieras, entonces es posible que también eduque a ese animal llamado hombre. Tocar una

¹¹⁰ Ob. Cit. VIII 5, 1340b12, p. 469

melodía, una escala, o un tono musical es de las experiencias estéticas más fructíferas para la educación, ya que el sentimiento de lo bello, la sensación de equilibrio, de proporción, y de orden que transmite la música permiten transformar los modos de ser del hombre. En este sentido para Aristóteles un modo de ser musical es más valioso que muchos discursos sobre ética, ya que los conceptos se imprimen en la memoria, mas la armonía se imprime en el carácter. Y como la armonía es una influencia en la formación del carácter Aristóteles advierte sobre el uso de armonías contrarias al término medio, por ejemplo, la armonía frigia, la cual genera un carácter efusivo, impidiendo con esto que los jóvenes estabilicen sus impulsos y sus instintos, en este sentido para Aristóteles la armonía dórica debe de ser un preludio para la vida política.

Respecto al modo dorio todos reconocen que es el modo más grave y es el que mejor expresa un carácter viril. Además, puesto que alabamos el medio entre los extremos y declaramos que es preciso seguirlo y el modo dorio ocupa esta posición natural en relación a los otros modos, es manifiesto que las melodías dorias convienen preferentemente a la educación de los jóvenes.¹¹¹

¹¹¹ Ob, Cit, VIII 5, 1342b13, p. 476

3.4 Sobre el movimiento sonoro

Este último apartado posiblemente esté inconexo con los anteriores, sin embargo, queremos agregarlo para dar cuenta de un análisis ontológico de la música desde ciertos conceptos elementales de la física aristotélica. Aquí pretendemos dejar en claro que la música no es el arte del tiempo, definición muy moderna, sino el arte de los sonidos, lo cual nos llevará a revisar el concepto de movimiento y la teoría de la causa eficiente de Aristóteles.

Muchos sobrevaloran la idea de que la música sea el arte de los sonidos, y terminan subsumiendo al sonido en el tiempo, afirmando que la música es el arte del tiempo, claro que esto ha servido para diferenciarla de las artes del espacio, pero también para confundir el concepto de música, pues el tiempo es inherente a toda expresión artística, tanto de las plásticas como de la sonoras. Respecto a la música podemos decir que lo que prevalece en la duración, en la temporalidad, es el sonido, y es esta cualidad la que permite que podamos afirmar que la música es el arte de la combinación tonal, claro que regida por un criterio estético.

Los instrumentos musicales son, más que generadores de tiempo, generadores de sonidos, una vibración es sonora, y también es temporal en tanto que la duración es la realidad que muestra el sonido, puesto que el tiempo es la condición

ontológica de la música. Sin embargo, no debemos de confundir el elemento sonoro con el tiempo. Para Aristóteles el sonido y el tiempo son dos cosas diferentes, la primera es un tipo de movimiento y de cambio, mientras que la segunda es la condición inherente al ser, lo cual quiere decir que el sonido es un tipo de ser que se da en el tiempo, y no que el tiempo es un tipo de movimiento y de cambio. Ciertamente que Aristóteles en la *Física* no habla específicamente sobre el fenómeno del sonido, sin embargo, cuando habla del cambio y del movimiento se refiere a todo tipo de ser que se mueve y cambia. Aristóteles lo expresa de la siguiente manera:

(...) puesto que se piensa que el tiempo es un cierto movimiento y un cierto cambio, habrá que examinar esto. Porque sólo hay cambio y movimiento en la cosa que está cambiando o allí donde se dé el caso que algo se mueva o cambie; pero el tiempo está presente por igual en todas partes y con todas las cosas.¹¹²

Desde esta perspectiva podemos comprender que la música es un tipo de movimiento y de cambio. Es un tipo de movimiento en tanto que es una vibración sonora, y es cambio en tanto que el sonido es tonalidad. Estos dos elementos son el fundamento de la música, lo cual permite comprender el por qué la música no es el arte del tiempo y sí es el arte de los sonidos.

Muchos dicen que la música está compuesta por sonidos y silencios, cierto, aunque el silencio no se escucha sí se percibe a través de la duración de éste. ¿El silencio es

¹¹² Aristóteles, *Física*, IV 10, 218b 10, Gredos, Madrid, 1995, p. 268

ausencia del sonido o es reposo del móvil? Para Aristóteles todo el ser que participa en el tiempo tiende al movimiento o al reposo, referente a la música podemos entender esto observando la cuerda de un instrumento musical, mientras esta vibre el movimiento generará ondas sonoras, y mientras esté en reposo no habrá más que ausencia de sonido, es decir, silencio. Tanto el sonido como el silencio son perceptibles por la conciencia, por eso la música es una racionalización tanto del sonido como del silencio, pues la expresión caprichosa no establece una medida, sino sólo aquella que respeta la métrica. Y como producto de esta exigencia nació el metrónomo, el cual es la herramienta que divide el tiempo, acompañando las duraciones de los sonidos y de los silencios, permitiendo unificar en una sucesión regular de tiempos estos elementos, dando como resultado la agógica musical, es decir, los tipos de movimientos o *tempos* con los que se interpreta una obra musical.

La música es, en el sentido aristotélico, *ser en el tiempo*, "porque «ser en el tiempo» es «ser medido por el tiempo», y el tiempo es la medida del movimiento y el reposo."¹¹³ La música discurre en el tiempo, se manifiesta en él, pero a la vez representa el tiempo. La música es una representación del tiempo, así como para Paul Ricoeur la

¹¹³ Obra citada, IV 12, 221b 20, p. 281

narración permite representar al tiempo, así la música también permite representarlo. La música no define al tiempo, pero sí permite sentirlo, apreciarlo, y mostrarlo. Al menos la vertiginosidad del presente como *límite*, según Aristóteles, la podemos caracterizar musicalmente, visualizándola como flecha melódica que atraviesa el tiempo.

La teoría del movimiento de Aristóteles nos permite comprender cuál es la física de la música, es decir, nos permite conocer y comprender los principios del sonido. ¿Por qué es posible interpretar la música con la teoría del movimiento de Aristóteles? En primer lugar, esto es posible en tanto que esta teoría retoma un principio que es atributo del ser en general, para Aristóteles el movimiento es una manifestación de la *physis*, por lo que su investigación no se ocupa de cierto tipo de objeto en particular, sino de los principios generales que afectan a los particulares. Por lo que la física de Aristóteles se puede aplicar a todos los fenómenos que manifiestan movimiento, y siendo la música un fenómeno que se caracteriza por el movimiento y el cambio no podemos excluirla de esta teoría, al contrario, la ontología de la música es un fenómeno que se puede discernir a partir de estos postulados aristotélicos.

Volviendo al tema de la escala musical, hemos analizado el movimiento sonoro para discernir sobre el valor de la

tonalidad, concluyendo que es el sonido el que le da un matiz al tiempo. Decir *cuando suena el tiempo es porque lleva música* significa simplemente que cuando suena la música suena el tiempo, pues de acuerdo a la teoría del movimiento de Aristóteles el tiempo no es un movimiento, en cambio el movimiento sonoro es un movimiento en el tiempo. La música es el arte del movimiento sonoro en tanto que la tonalidad y el ritmo son fundamentos que sonorizan el tiempo. Con esto queremos decir que el tiempo es insonoro, a menos que la gracia del músico nos revele lo contrario, pues este como causa eficiente es capaz de armonizarlo y ritmarlo. Ya Aristóxeno hablaba de esto, quien abordando el tema de la rítmica y desde una perspectiva aristotélica lo expresa de la siguiente manera:

(...) el ritmo no se puede dar a menos que haya una materia ritmable y alguien o algo que divida el tiempo; pues el tiempo no se divide a sí mismo -como ya hemos señalado- sino que necesita de un agente que lo divida.¹¹⁴

Recordemos que el ritmo ontológico es un ímpetu que impulsa al ser, es un movimiento innato, es un exceso vital, por lo que es importante, según el maestro estagirita, regular este impulso de vida, y para esto es necesario que nuestro carácter confluya con los principios de la música, para que así nuestro ser en el tiempo sea con ritmo y armonía.

¹¹⁴ Aristóxeno, *Elementos de la rítmica*, II 6, en Carmen Chuaqui, *Musicología griega*, UNAM, México, 2000, p. 254

CONCLUSIONES

Conclusiones

La incursión que realizamos por el mundo musical de la antigua Grecia nos ha permitido, en un primer momento, una concepción más clara de la *musiké*, esto nos ha facilitado encontrar respuestas a la pregunta ¿Qué es la *musiké*? Retomando la idea aristotélica sobre las diversas maneras de entender el ser, podemos decir que la *musiké* en la antigua Grecia también se entendía de muchas maneras, en primer lugar, esta se entendía como el arte de las Musas; o como la expresión unificadora de las artes, en donde la danza, la poesía y la música eran englobadas en el término *musiké*. Por otro lado, para Pitágoras la música era una representación de la proporción armónica, de ahí la idea de la música de las esferas. Mientras que para Platón la *musiké* era aquella que comprendía texto, ritmo y armonía, al menos así lo especifica en la *República*.¹¹⁵ Sócrates también da dos acepciones de música en el *Fedón*, diálogo en el que comenta que en sueños escuchaba que le decían “;Sócrates, haz música y aplícate a ello!”¹¹⁶ La primera acepción a la que Sócrates hace referencia alude a la filosofía, diciéndonos que “la filosofía era la más alta música.”¹¹⁷ Por otra parte, como

¹¹⁵ Véase Platón, *República*, III 398d, Gredos, Madrid, 1988, p. 169

¹¹⁶ Platón, *Fedón*, 60e, Gredos, Madrid, 1988, p. 32

¹¹⁷ Obra citada, 61a, p. 33

segunda acepción hace referencia a la poesía, diciéndonos que versificar el mito era una manera de hacer música, y en este sentido cumplió la exhortación de hacer música versificando las fábulas de Esopo. Esta segunda acepción tiene una connotación diferente a las referidas arriba, ya que en este diálogo Sócrates hace referencia a la *musiké* como una actividad más apegada a la métrica que a la armonía, es decir, más poética. Aristóteles por su parte nos dice que la música era aquella actividad artística que podía ser expresada ya sea con ritmo y armonía, como lo hacía la *citarística* o la *aulética* (música instrumental). Pero que también la música podía contener ritmo, armonía y palabra, como era el caso de la *aulodia* y la *citarodia* (música vocal-instrumental). Dadas las anteriores características podemos entender por qué la *musiké* tenía sus diversas acepciones, y a la par de estas acepciones estaban los usos y funciones que incrementaban su valor. Las diversas acepciones de la música que presentamos arriba nos dejan ver claramente que para los griegos la música era un concepto polisémico, al igual que poli-funcional, pero a pesar de las diferentes acepciones que tenía el término *musiké* es importante señalar que todas estaban regidas por el ritmo y la armonía.

Por otra parte, el estudio de la *etimofonía* que hemos realizado nos ha permitido detectar que nuestra moderna

teoría musical está arraigada en la *episteme* pitagórica, lo cual significa que somos herederos de esa tradición musical. Incluso nuestros términos musicales como tono, escala, melodía, intervalo, son propios de la semántica musical antigua. En el capítulo I de este trabajo¹¹⁸ habíamos expuesto ya la diferencia entre el concepto de armonía antiguo y el moderno, pero es importante señalar que el segundo concepto, el cual significa de manera general "enlace de acordes", no se sustentaría sin el primero, puesto que la idea de proporción, ajuste o concordancia (significado de la armonía antigua) determinan el concepto moderno de acorde, recordemos que un acorde no es más que una agrupación de dos o más tonos, lo cual nos remite a la idea de escala, y esto a la vez nos remite a la idea de proporción. Otra característica fundamental de la influencia griega es la analogía de la escala mayor moderna con la escala de Pitágoras, y esto no es una mera coincidencia sino una clara evidencia de la atribución que tuvo la ciencia armónica de Pitágoras en la teoría musical moderna, analicemos ambas escalas para comprender lo dicho:

T T S T T T S

Escala de Pitágoras: Mi-re-do-si-la-sol-fa-mi
Escala mayor moderna: Do-re-mi-fa-sol-la-si-do

¹¹⁸ Véase p. 22

Ambas escalas están conformadas por el mismo orden de tonos (T) y semitonos (S), es decir, por las mismas proporciones, lo cual deja en claro que nuestra música moderna es una evolución de lo que en un principio se plasmó en la escuela pitagórica.

Sin duda que el concepto de música que rige nuestra modernidad es diferente al de la antigua Grecia, pero esto no nos desvincula de nuestros antecesores, desvincularnos sería como afirmar que la filosofía moderna es ajena a la filosofía antigua. Las perspectivas son diferentes, y es parte de la cultura el despliegue heterodoxo. La heterodoxia no es disidente de la nada, sino de su misma tradición, puesto que la cultura se crítica a sí misma. En este sentido podemos valorar la evolución musical y entender la diseminación de formas, géneros y corrientes musicales, las cuales fueron desarraigándose paulatinamente de la axiología matemática y de la moral.

Otro de los temas que abordamos en esta investigación fue el de la educación musical griega, con la finalidad de comprender las posturas de los tres filósofos que abordaron dicho tema. Más allá de las diferencias entre Pitágoras, Platón y Aristóteles lo que queremos remarcar es la existencia de un punto de común acuerdo entre ellos: la aprobación de la primacía de la música para la conformación

de hombres buenos. Para los tres filósofos el vínculo entre música y moral era indisoluble, pues esto era idóneo ya para armonizar el alma, o ya para forjar el carácter. Según ellos el contacto directo con la armonía y el ritmo permitía que el hombre pudiera lograr una conversión más eficaz de lo estético a lo ético. Por lo tanto, la educación musical debía de considerarse como una actividad preponderante dentro de la educación.

El tema de la música como medio de conversión moral es un tema ríspido para nuestros oídos, pues nos es difícil creer que esta pueda transformarnos en buenas personas, sin embargo, la *paideia* musical griega es más convincente si señalamos y atendemos ciertas condicionantes que anteponían tanto Platón como Aristóteles para el cumplimiento de dicho objetivo, dichas condicionantes son las siguientes: a) que la educación debe darse a partir de la etapa de la juventud; b) que los magistrados e inspectores deben de vigilar la conducta de los jóvenes para que se cumpla la ley sobre educación musical. Sin estas dos condiciones, las cuales las podemos rastrear en la *República* y en las *Leyes* de Platón, así como en la *Política* de Aristóteles, la educación musical sería un mero simulacro, como lo es la tentativa moderna de la educación artística en primarias y secundarias de nuestro país. Respecto a la primera condicionante es comprensible la

necesidad de empezar a educar en la etapa de la juventud, ya que la *psique* o *ethos* de los jóvenes no está tan maleado, pervertido, o viciado como la de los adultos. Respecto a estos últimos, según Platón, es más difícil hablar de una conversión moral de éstos, puesto que ya tienen un "alma arisca y salvaje de la que nacen innumerables injusticias."¹¹⁹ El remedio que ponen Platón y Aristóteles para regular este tipo de bríos pasionales sería el atarlas con la cuerda de la ley, y he ahí la importancia de la actividad legislativa que practicaban los antiguos griegos.

Platón y Aristóteles, como expertos en el tema del alma, sabían que ésta tendía a su destrucción o a su perfección, y por esta razón, su discurso filosófico ancló en el tema de la *paideia*, pues sabían que la educación, como memoria histórica de lo que hace bien al hombre, era un factor determinante e imprescindible para la construcción de un modo de ser elogiado. A veces creemos que porque somos hombres del siglo XXI, hombres en el límite del tiempo, o como dijera Octavio Paz "contemporáneos de todos los hombres"¹²⁰, ya no necesitamos de teorías pedagógicas para discernir sobre nuestras conductas. En realidad no somos el efecto antropológico de teorías éticas y pedagógicas, no encarnamos la evolución social, tampoco nacemos programados para actuar

¹¹⁹ Platón, *Leyes*, II 649e, Gredos, Madrid, 2007, p. 239

¹²⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, F. C. E., México, 1973, p. 174

conforme a las más lúcidas teorías ético-sociales, simplemente somos el eterno retorno de la ignorancia, somos cavernícolas a la usanza postmoderna, somos carne cruda impulsada por el deseo, y por esta razón cada generación y cada individuo tiene que iniciarse y adentrarse en el plano de la ética, pues la convivencia colectiva exige un movimiento unísono, una acción moderada.

Pero la educación musical no es suficiente con el simple hecho de escuchar música, está bien que a la música se le considere como mágica, sin embargo, su encantamiento debe de ser evocado por la pedagogía y vigilada por el Estado. Para Platón e igualmente para Aristóteles el Estado debería de asumir el compromiso y la obligación de velar por la educación de los jóvenes, pues el Estado sería el primero en beneficiarse con la conversión de los hombres, y a la vez los hombres se beneficiarían con la conformación de un Estado integrado por hombres justos. Actualmente habrá quien se desinterese por esta idea, y se preguntará ¿para qué hombres buenos? Pero también habrá quien reproche el perjuicio que producen ciertos géneros musicales, principalmente de aquellos que marcados por la mercadotecnia y el respaldo de la libertad de expresión saturan con melodías y letras fútiles el ambiente de los jóvenes, por ejemplo, los narcocorridos son un género musical que incita a través de

sus letras a imitar el estilo de vida de delincuentes prófugos de la justicia. Respecto a este género musical es importante señalar que en el año dos mil once hubo un dictamen en el congreso del poder legislativo de Chihuahua en contra de este tipo de música, en donde se aprobó la ley contra el narcocorrido, ley que en el fondo tiene reminiscencias platónico-aristotélicas, puesto que emana el tema de la censura contra la mala música. La razón de esta censura es porque en este género musical se evidencia una clara apología del narcotráfico, lo cual no es favorable ni para la salud mental de los jóvenes, ni para los programas de seguridad del Estado. Dicho dictamen expresa lo siguiente:

“Tristemente, a pesar de la abrumadora cantidad de devastadoras historias y evidencias de las consecuencias de las actividades del narcotráfico, aún existen sectores de la sociedad que pretenden exaltar y justificar las actividades de estas cobardes organizaciones delincuenciales, plasmando en canciones las historias y vidas de estos asesinos, fomentando una reprochable cultura que apologiza el narcotráfico y lava el cerebro de nuestros jóvenes.”¹²¹

La anterior cita nos hace comprender que la música también puede tener una función desfavorable en el aspecto conductual de los ciudadanos. Lo peor de esto es que las conductas criminales son una forma de autodestrucción no sólo del individuo sino también de su sociedad. Y este es un ejemplo que nos permite comprender la idea de tocar un instrumento en

¹²¹ Diario de los debates del Poder Legislativo del Estado de Chihuahua, Año I, II P. O., de la LXIII Legislatura, Tomo III, Número 66, con fecha del día 3 de mayo de 2011, Dictamen 6.1, p. 1500

lugar de tocar un arma, pues los ritmos de vida son más convenientes que los ritmos de muerte. Ciertamente que nuestra cultura está sustentada por el impulso de *Eros* y el impulso de *Tánatos*, pero gracias a la conciencia del ritmo y la armonía hemos regulado las tendencias de destrucción y tomar la vida bajo un principio de armonía.

Nuestro estudio sobre los conceptos de ritmo y armonía en la antigua Grecia nos ha llevado a comprender que estos dos conceptos son cimientos de nuestra cultura. Y esto fue lo que comprendieron los filósofos antiguos. Por tal razón Pitágoras decía que la armonía era lo más bello, y que era fundamental que los hombres emularan el cosmos, tal influencia impregnó el pensamiento de Platón, quien cimentó el tema de la eurythmia para contraponerla a la libre manifestación de las pasiones. Por su parte Aristóteles habló en este mismo sentido sobre el animal político, en tanto que este era la moderación de la naturaleza humana. Esto nos deja ver y comprender que el ritmo y la armonía son principios de toda aspiración cultural, social y espiritual en tanto que las creaciones de este tipo imponen un orden, el cual es imprescindible para la vida bella, buena y verdadera.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Acerca del alma*, Gredos, España, 1988
- , *Constitución de los atenienses*, Gredos, Madrid, 1984
- , *Del sentido y lo sensible, del recuerdo y la memoria*, Aguilar, Argentina, 1973.
- , *El arte poética*, Espasa-Calpe, México, 1981
- , *Ética a Nicómaco*, GREDOS, Madrid, 1993
- , *Ética Eudemia*, GREDOS, Madrid, 1993
- , *Física*, GREDOS, Madrid, 1995
- , *Política*, GREDOS, España, 1999
- , *Retórica*, GREDOS, España, 1999
- , *Metafísica*, Espasa-Calpe, México, 1992
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía de la música*, Siglo XXI, México, 1995
- Aubenque, Pierre, *El problema del ser en Aristóteles*, Taurus, Madrid, 1984
- Barnes, Jonathan, *Aristóteles*, Cátedra, Madrid, 1999
- Baston i Prat, Miquel, *La inteligencia práctica, La filosofía de la acción en Aristóteles*, Prohom Edicions, Barcelona, 2003
- Baumgarten, A. G., *Belleza y verdad: sobre la estética entre la ilustración y el romanticismo*, Barcelona, España: Alba, 1999
- Bennett, Roy, *Léxico de música*, Akal, Madrid, España, 2003
- Berti, Enrico, *Aristóteles*, Gredos, Madrid, 2012
- Boardman, John, *El arte griego*, Ed. Destino, España, 1967
- Borges, Jorge Luís, *Historia de la eternidad*, EMECE, Buenos Aires, 1953
- Brisson, Luc, *Platón, las palabras y los mitos*, Adaba, Madrid, 2005
- Bröcker, Walter, *Aristóteles*, Universidad de Chile, Chile, 1963
- Burnet, John, *La aurora del pensamiento griego*, Coyoacán, México, 2012
- Brun, Jean, *Aristóteles y el Liceo*, Eudeba, Argentina, 1970
- , *Platón y la academia*, Paidós, Barcelona, 1992
- Calvo Martínez, José Luís, *Religión, Magia y mitología en la antigüedad clásica*, Universidad de Granada, España, 1998

- Chailley, J., *La musique grecque Antique*, Les belles lettres, Paris, 1979
- Chuaqui, Carmen, *Musicología Griega*, UNAM, México, 2000
- , *El texto escénico de "Las ranas" de Aristófanes*, UNAM, México, 1996
- , *El texto escénico de Las bacantes de Eurípides*, UNAM, México, 1994
- Colli, Giorgio, *La sabiduría griega I*, Trotta, Madrid, 2008
- Cornford, F. M., *Platón y Parménides*, Visor, Madrid, 1989
- Crombie, I. M. *Análisis de las doctrinas de Platón*, Alianza, Madrid, 1979
- Cruz Prados, Alfredo, *Ethos y Polis, Bases para una reconstrucción de la filosofía política*, EUNSA, España, 1999
- Cullin, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Paidós, España, 2005
- Del águila, Rafael, De Gabriel, José Antonio, *La democracia en sus textos*, Alianza, Madrid, 1998
- Descartes, René, *Compendio de música*, Tecnos, Madrid, 1992
- Draper, Maureen McCarthy, *La naturaleza de la música: un camino para bienestar interior*, Paidós, Barcelona, España, 2002
- During, Ingemar, *Aristóteles*, UNAM, México, 2000
- Eggers Lan, Conrado, *El sol, la línea y la caverna*, EUDEBA, Argentina, 1975
- , *Introducción histórica al estudio de Platón*, EUDEBA, Argentina, 1974
- Fubini, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 1999
- Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 2001
- , *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1996.
- , *Verdad y método vols. I y II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- , *Acotaciones hermenéuticas*, Trotta, Madrid, 2002
- , *El inicio de la filosofía occidental*, Paidós, Barcelona, 1999
- García Bacca, Juan David, *Filosofía de la música*, Anthropos, Barcelona, 1990
- , *Los presocráticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- García Bazán, Francisco, *La concepción Pitagórica del número y sus proyecciones*, Biblos, Argentina, 2005

- García Gual, Carlos, *Diccionario de mitos*, Siglo XXI, Madrid, 2003
- [García López, José](#); [Pérez Cartagena, Francisco Javier](#); [Redondo Reyes, Pedro](#), *La música en la antigua Grecia*, Universidad de Murcia, España, 2012
- García, Manuel, *Bucólicos griegos*, Gredos, España, 1986
- Giannini, Humberto, *El pasar del tiempo y su medida*, Ed. Universitaria, Chile, 2001
- Goldaráz Gainza, Javier, *Afinación y temperamento en la música occidental*, Alianza, Madrid, 1992
- Gómez Pin, Víctor, *El drama de la ciudad ideal, el nacimiento de Hegel en Platón*, Taurus, España, 1974
- , *La tentación Pitagórica, Ambición filosófica y anclaje matemático*, Síntesis, España, 1999
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Planeta, España, 2012
- Godwin, Jocelyn, *Armonía de las esferas*, Atalanta, España, 2009
- , *Armonías del cielo y la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Paidós Ibérica, Barcelona, España, 2000
- Gomperz, Theodor, *Pensadores griegos I*, Herder, Barcelona, 2000
- González Ochoa, César, *La música del universo*, UNAM, México, 1994
- Gorman, Peter, *Pitágoras*, Crítica, Barcelona, 1988
- Gosling, J. C. B., *Platón*, UNAM, México, 2008
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981
- Grube, G. M. A., *El pensamiento de Platón*, Gredos, Madrid, 1973
- Guthrie, W. K. C. . *Historia de la filosofía I, Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, Gredos, Madrid, 1984
- , *Historia de la Filosofía antigua Grecia y el helenismo*, Gredos, Madrid, 1984
- , *Orfeo y la religión griega*, EUDEBA, Argentina, 1970
- , *Historia de la Filosofía griega, 6 volúmenes*, Gredos, Madrid, 1998
- Havelock, Eric A., *Prefacio a Platón*, Visor, España, 1994
- Harrauer, Christine, *Diccionario de mitología Griega y Romana: Con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*, Herder, Barcelona, España, 2008

- Hefestión, Aristóxeno, Ptolomeo, *Métrica griega. Harmónica-Rítmica. Harmónica*, Gredos, Madrid, 2009
- Heidegger, Martin, *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles*, Trotta, Madrid, 2002
- Heller, Ágnes, *Aristóteles y el mundo antiguo*, Península, Barcelona, 1983
- Hernández de la Fuente, David, *Vidas de Pitágoras*, Atalanta, España, 2011
- Jaeger, Werner, *Paideia*, FCE, México, 2000
- Jámblico. *Vida pitagórica*, Gredos, Madrid, 2003
- Jünger, Friedrich Georg, *Los mitos griegos*, Herder, Barcelona, 2006
- Károlyi, Ottó, *Introducción a la música*, Alianza, Madrid, España, 2001
- Kirk, G. S., Raven J. E. y Schofield M., *Los filósofos presocráticos*, GREDOS, España, 1987.
- Kivy, Peter, *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós, Barcelona, España, 2005
- La Rue, Jan, *Análisis del estilo musical : Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Span Press Universitaria, Cooper City, Florida, 1998
- Liberman, Arnoldo, *En los márgenes de la música, breves anotaciones en torno a una búsqueda*, Simancas Ediciones, España, 1999
- Lefebvre, René, *Platón, filósofo del placer*, Biblos, Argentina, 2011
- Lomba Fuentes, Joaquín, *Principios de filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona, 1987.
- Mace, Federico, Dr. Eduardo Alfonso, *La sabiduría pitagórica*, Orión, México, 1986
- Marti, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961
- Martino, Eutimio, Aristóteles. *El alma y la comparación*, Gredos, Madrid, 1975
- Méndez Aguirre, Víctor Hugo, *El modo de vida idóneo en la República de Platón*, UNAM, 2001
- Michaud, Yves, *El juicio estético*, Idea books, Barcelona, España, 2002
- Mila, Massimo, *Breve historia de la música*, Península, Barcelona, España, 1998
- Molina, Radamés, Ranz, Daniel, *La idea del cosmos*, Paidós, España, 2000

- Moncada García, Francisco, *Teoría de la música*, Framong, México, 1983
- Mondolfo, Rodolfo, *El pensamiento antiguo I*, Losada, Buenos Aires, 2003
- , *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica*, EUDEBA, Argentina, 1971
- Mosterín, Jesús, *Aristóteles*, Historia del pensamiento, Alianza, Madrid, 2006
- Murdoch, Iris, *El fuego y el sol, por qué Platón desterró a los artistas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982
- Nietzsche, Federico, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza, Madrid, 1984
- Onians, John, *Arte y pensamiento en la época helenística*, Alianza, Madrid, 1996
- Platón, *Diálogos I, Apología, Criton, Eutifron, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protagoras*, Gredos, Madrid, 1985
- , *Diálogos II, Gorgias*, Gredos, Madrid, 1987
- , *Diálogos III, Fedón, Banquete, Fedro*, Gredos, Madrid, 1988
- , *Diálogos IV, República*, GREDOS, Madrid, 1988
- , *Diálogos VI, Filebo, Timeo, Critias*, Gredos, Madrid, 1992
- , *Diálogos VII Leyes*, Gredos, Madrid, 1982
- Pater, Walter, *Platón y el platonismo*, Emecé, Buenos Aires, 1946
- Picó Sentelles, David, *Filosofía de la escucha: El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Crítica, Barcelona, España, 2004
- Plotino, *Enéadas*, Gredos, España, 2002
- Porfirio, *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos*, Gredos, Madrid, 1987
- Pomeroy, Sarah, B., M. Burstein, Stanley, Donlan, Walter, Tolbert Roberts, Jennifer, *La antigua Grecia*, Crítica, Barcelona, 2001.
- Reale, Giovanni, *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, España, 2001
- Reese, Gustave, *La música en la Edad Media: con una introducción sobre la música en la edad antigua*, Alianza, Madrid, 1989
- Reinach, Theodore, *La musique Grecque, D'Aujourd'hui*, Paris, 1926
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México, 2004
- Rodríguez Sández, Rafael, *La filosofía técnica política y terapéutica. Una lectura del Gorgias de Platón*, Universidad de Cádiz, España, 1995

- Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, Barcelona, 1990
- Ruíz Zúñiga, Ángel, *Matemáticas y filosofía*, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 1990
- Ross, W. David, *Teoría de las ideas de Platón*, Cátedra, Madrid, 1989
- Ross, W. David, *Aristóteles*, Gredos, Madrid, 2013
- Sagot Muñoz, Carlos, *Música y significados, introducción a la semiología de la música*, Heredia, C. R. UNA, Costa Rica, 1997
- Salazar, Adolfo, *La música*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953
- , *La música en la cultura griega*, El colegio de México, México, 1954
- , *La era monódica en oriente y occidente*, El colegio de México, México, 1958
- San Agustín, *Sobre la música*, Gredos, Madrid, 2008
- Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990
- Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Edaf, Madrid, 1998
- Small, Christopher, *Música. Sociedad. Educación*, Alianza, México, 1991
- Sobrevilla, David, *La estética de la antigüedad*, Universidad de Carabobo, Venezuela, 1981
- Suñol, Viviana, *Más allá del arte, mimesis en Aristóteles*, Universidad Nacional de la Plata, Argentina, 2012
- Taylor, Alfred Edward, *El platonismo y su influencia*, Nova, Buenos Aires, 1946
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas, arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1997
- , *Historia de la estética, I. La estética antigua*, AKAL, Madrid, 1987
- Thiebaut, Carlos, *Cabe Aristóteles*, Visor, Madrid, 1988
- [Trías](#), Eugenio, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1976
- , *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg, Madrid, 2007.
- Valls, Manuel, *La música en el abrazo de Eros, aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo*, Tusquets, España, 1982
- Vasconcelos, José, *Pitágoras, una teoría del ritmo*, Cultura, México, 1921

- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la antigua Grecia*, volumen I y II, Taurus, España, 1997
- Veatch, Henry B. *Ética del ser racional*, Labor, Barcelona, 1972
- Vives, José, S. J., *Génesis y evolución de la ética platónica*, Gredos, España, 1970
- West, M. L., *Ancient Greek Music*, Clarendon Press-Oxford, 1994
- Wersinger, Anne Gabriel, *La sphère et l'intervalle*, Jerome Millon, Paris, 2008
- Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Península, Barcelona, 1987
- Zamacois, Joaquín, *Temas de Estética y de historia de la música: con textos de numerosos autores de diferentes épocas*, Labor, Barcelona, 1997
- Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995