

**FILOSOFIA DE LA MÚSICA EN LA ANTIGUA GRECIA**

**RUBÉN DARÍO GÓMEZ COLORADO.**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE FILOSOFIA  
CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C  
2010**

**FILOSOFIA DE LA MÚSICA EN LA ANTIGUA GRECIA**

**RUBÉN DARÍO GÓMEZ COLORADO.**

**Trabajo de grado para optar al título de Filósofo**

**Asesor**

**JUAN FELIPE BARRETO**

**Docente**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE FILOSOFIA  
CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C  
2010**

*Al Gran Imaginador  
Quien crea con Armonía  
Y a Nini quien me enseñó  
En que consiste Confiar*

## CONTENIDOS

1. INTRODUCCION
2. OBJETIVOS
  - 2.1 OBJETIVO GENERAL
  - 2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS
3. JUSTIFICACION
4. MARCO HISTORICO: “Música En La Antigüedad Clásica”
5. PITAGORAS
6. PLATÓN
7. ARISTÓTELES
8. CONCLUSIONES
9. ANEXOS
  - 9.1 ANEXO A: CLASES DE ESCALAS DIATONICAS
    - 9.1.1 CLASES DE ESCALAS DIATÓNICAS
      - 9.1.1.1 Escalas diatónicas naturales (modales)
        - 9.1.1.1.1 *Escala Mayor o modo jónico*
        - 9.1.1.1.2 *Escala o modo dórico*
        - 9.1.1.1.3 *Escala o modo frigio*
        - 9.1.1.1.4 *Escala o modo lidio*
        - 9.1.1.1.5 *Escala o modo mixolidio*
        - 9.1.1.1.6 *Escala o modo eólico o escala menor natural*
        - 9.1.1.1.7 *Escala o modo locrio*
      - 9.1.1.2 Escala Cromática
      - 9.1.1.3 Escala Enarmónica
    - 9.2 ANEXO B: INSTRUMENTOS MUSICALES DE LA ANTIGUA GRECIA
    - 9.3 ANEXO C: ATRIUMMUSICÆ DE MADRID - MUSIQUE DE LA GRÈCE ANTIQUE
10. BIBLIOGRAFIA BASICA.

## 1. INTRODUCCIÓN

De todas las artes, la música es una de las más espontáneas y constituye uno de los elementos esenciales de la condición humana, no un mero entretenimiento. En ella, al igual que en las otras artes, son expresadas aquellas facetas del comportamiento humano que no pueden mostrarse de manera abiertamente racional. El ser humano tiene una reacción instintiva ante el canto de un pájaro, porque capta lo que se supone estremecimiento de gozo que el pájaro expresa con su melodía, de manera análoga es notada su agitación si alguien invade su territorio y las alteraciones que esto comporta en su canto. Cuando somos niños, con arrullos y sonajeros somos recreados, y a medida que vamos creciendo desarrollamos personalidad imitando gustos y preferencias melódicas; esto nos demuestra que la música se halla entre las pulsiones instintivas del ser humano. Sin embargo, el carácter racional del ser humano ha permitido elaborar estas facultades para lograr un desarrollo artístico universal. Es así que en música el elemento irracional se halla sometido a las técnicas y las formas de la expresión artística.

La música no solo es arte, es también una ciencia física con un lenguaje propio y matemático preciso. El material que integra la música es el sonido producido por medio del movimiento físico en forma de vibración. Así pues, la música puede definirse como el arte del sonido. Pero ¿qué es lo que los sonidos traducen? ¿Qué leyes presiden la selección que, entre las infinitas combinaciones de sonidos, tienden a reservar solo las que presentan una significación musical? El sonido es producido por un cuerpo que vibra con una frecuencia regular, tanto en longitud como en amplitud. En caso de que estas vibraciones sean irregulares las llamamos ruidos. Por longitud de un sonido entendemos el número de vibraciones por segundo que produce dicho sonido en el aire. Cuanto mayor sea este número

más agudo será el sonido y, al contrario, cuanto más bajo sea, aumentara su gravedad. Las diferentes posibilidades de longitud sonora (de longitud de vibraciones) reciben el nombre de tono o, también, altura. Llamamos amplitud de un sonido a la potencia de las vibraciones. El sonido será más fuerte cuanto más potentes sean, y más débil en caso contrario. Evidentemente, también hay un máximo y un mínimo de amplitud admisibles para el oído humano. Las diferentes amplitudes constituyen lo que se conoce como intensidad de sonido.

Otros dos elementos esenciales son el ritmo y el timbre; el ritmo depende de las diferentes duraciones, y el timbre es lo que nos permite distinguir el sonido de un instrumento del otro, según los diferentes materiales de los que está hecho. El sonido se produce en el tiempo, tiene una duración. Cuando se combinan diferentes notas, la duración de éstas puede hacer que el conjunto sea más o menos variado. Este elemento es también limitado: el oído humano es incapaz de captar con claridad un sonido que dure menos de una centésima de segundo.

La música, en un sentido amplio, es la organización del sonido, la combinación intencionada de sonidos de igual o diferente tono, intensidad, timbre y duración hecha por seres humanos para comunicar o expresar ideas, sentimientos, etc., a otros seres humanos.

Este trabajo busca versar sobre el análisis de este componente esencial de la condición humana, que en nuestro entorno ha sido dejado de lado por situaciones ajenas que no se plantearan en este breve esbozo, más bien, nos esforzaremos por mostrar a grandes rasgos lo que ha constituido el reflexionar en torno a la música en la antigüedad con especial detenimiento en la Grecia clásica, sin pretender entrar en los detalles, más allá de los que la misma investigación exija.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1. Objetivo General:**

Exponer las formas de la música antigua y el despliegue teórico que ha surgido de esta, en la filosofía griega antigua.

### **2.2. Objetivos Específicos:**

- Verificar la incidencia de la música en el hombre.
- Mostrar el panorama musical de la época clásica.
- Aterrizar el pensar filosófico de la época sobre la música que lo propicia.

### 3. JUSTIFICACIÓN

La filosofía siempre se ha preocupado por intentar responder cuestiones, que a su juicio, son fundamentales.

Tales cuestiones van desde la pregunta por el origen de la vida hasta la pregunta por lo que hay más allá de la muerte, pasando por un sinnúmero de interrogantes. De esta forma, la filosofía ha ido tomando con el paso del tiempo, múltiples rostros o, lo que es lo mismo, diferentes objetos de estudio. Al acercarnos a ella, es muy típico encontrar sus facetas más conocidas como la filosofía antigua griega, la filosofía política, la teoría del conocimiento etc. Todos estos objetos de estudios llegan a aprendientes y maestros dependiendo de la idiosincrasia, tendencias y necesidades intelectuales e incluso necesidades contextuales de cada uno, en nuestro caso, en la Universidad de Cartagena, fue muy sencillo acceder a ciertos contenidos, pero hay que reconocer que también existen abismos temáticos, casi insondables para los desprevenidos.

Y fue en uno de estos tópicos ocultos bajo capas de silencio que encontramos un tema tan capital como callado hasta ahora, y que a nuestros ojos merece no solo nuestra atención sino la de todo el cuerpo filosófico actual como un punto clave más en la comprensión de la psique humana, y este es la Filosofía de la Música.

La música es uno de los elementos más influyentes sobre el alma humana, puede causar la conmoción o la excitación de las pasiones, es universal, todo ser humano ha tenido contacto de una u otra forma con la música, convirtiéndola en un fenómeno digno de atención, la música ha existido desde inicios del ser humano; cantaba a los dioses para pedir la lluvia o asegurar su cosecha, lo cual muestra lo intrínseco que es a nuestra condición humana. Ha sido testigo de la historia, de las guerras, de las civilizaciones e imperios y ha cambiado con ellos,



con el paso del tiempo y la invención de nuevos instrumentos, así como el estudio mismo de la música, ha generado su evolución en nuevos tonos, melodías y sonidos, iniciando como música tribal ritual hasta la música electrónica de hoy día, pasando por el ditirambo y los coros griegos, la música sacra del Medioevo, la música de cámara, etc.

La filosofía también ha abordado la pregunta por la música desde tiempos antiguos, se ha preguntado por su naturaleza y sus usos, y no ha sido una pregunta vana, ha encontrado su espacio en el reflexionar del hombre y ha caminado en la historia un paso atrás de la música, y así, ha llegado al presente, cambiando con la música, adaptándose a los tiempos y a las formas de pensar, obteniendo respuestas para quien las solicite sin restar sentido a la cuestión por la música, como flor perenne que aun después de tanto tiempo aún tiene olor para brindar. Este trabajo se encuentra justificado plenamente en el hecho de que en nuestro entorno la pregunta por la música ha quedado silenciada, es poco o nada lo que se sabe sobre la filosofía de la música, es justificada en la importancia que está tiene en el apoyo que brinda en la comprensión del hombre, de su psique, se argumenta en la actualidad de la cuestión, en el potencial que posee al responderse, en lo fresco de su objeto y, finalmente, en el cansancio de todo aquel que busca un tópicos que le brinde calma y pasión a su corazón, en el que busca más allá de la política, el lenguaje o la ciencia, en el que sabe que incluso en el silencio puede encontrar sus respuestas.

Es así, que tomando por sentado el inicio de la filosofía occidental en Grecia, vale la pena echar un vistazo a la reflexión que se pudo generar en torno a la música en la cuna de toda la filosofía actual.

## 4. MARCO HISTÓRICO

### Música en la Antigüedad Clásica

Desde las más antiguas culturas aparece la música con un alto grado de complejidad. Las primeras referencias escritas de ella aparecen en Sumeria, en la antigua Mesopotamia. Los sacerdotes de sus templos formularon la primera teoría musical. Los canticos religiosos contenían ya diálogos entre un solista y coros, acompañados de flautas y timbales; en las excavaciones de Ur se han encontrado liras y arpas del siglo XVIII a. de J. C.<sup>1</sup>

“La cultura de esta región del mundo se mantuvo en un elevado nivel durante la ocupación babilónica y asiria, y del tiempo del imperio persa (a partir del 538 a. de J. C.) se conservan restos evidentes de música sacra y popular”.<sup>2</sup>

Los antiguos egipcios creyeron que la voz humana era el instrumento más poderoso para comunicarse con los dioses. Se conserva el texto, aunque no la música, de algunos de los cánticos de sus templos y de ellos se deduce que intervenían solo 2 voces, y que se utilizaba como recurso el dialogo entre dos sacerdotisas. Los faraones ostentaban a la vez el poder real y el religioso, de lo que se deduce la relación entre la música religiosa y la de la corte. El instrumento más usual era el arpa.<sup>3</sup>

La tradición musical de occidente por intermedio de la cultura griega, se halla conectada estrechamente con estas primeras músicas. Antes de entrar en su

---

<sup>1</sup> <http://historiarte.net/descubrimientos/ur.html>

<sup>2</sup> Diorki traductores, Nueva Enciclopedia Temática Planeta. Tomo Arte y filosofía. Bogotá. Ed. Planeta, S.A. 1993, pag. 89

<sup>3</sup> <http://www.atinachile.cl/content/view/45113/LA-MUSICA-EN-EL-ANTIGUO-EGIPTO.html>

historia, es conveniente resaltar el esplendor que esta forma de expresión posee desde la antigüedad en oriente. En la india cuya escala musical primitiva posee siete notas, la música se encuentra relacionada ante todo con la cultura religiosa. Debido en gran parte a ello, la música hindú, más que ninguna otra se basa en el canto. En ocasiones las piezas instrumentales tratan de captar un rasgo de humor lo mismo que haría la expresión vocal y sobre esta misma base se ha desarrollado el sistema melódico clásico de la India, llamado *raga* (color o sensación).<sup>4</sup>

En china, la música fue favorecida primordialmente por los emperadores, que ofrecieron su apoyo a orquestas particulares. La escala china es de cinco notas y se establece a partir de doce notas básicas. Del pronto desarrollo que tuvo este arte da idea el hecho de que al menos doscientos instrumentos distintos datan de hace tres mil años.<sup>5</sup>

Grecia heredó gran parte de las tradiciones musicales del próximo oriente. “En la actualidad, constan significativos fragmentos sobre la anotación musical utilizada por los griegos así como muchas referencias literarias a la música de la Antigua Grecia. A través de las fuentes se ha podido investigar - o al menos hacerse cierta idea - sobre cómo sonaba la música griega, su rol en la sociedad, las cuestiones económicas relacionadas con ese arte o la importancia social de los músicos. La propia actividad de tocar instrumentos musicales está presente a menudo en los dibujos encontrados en las cerámicas griegas. Por su parte, la propia palabra música procede de la denominación de las musas, las hijas de Zeus que, según la mitología griega, inspiraban todas las actividades creativas e intelectuales.”<sup>6</sup> A pesar de que no se poseen datos confiables sobre las antiguas composiciones griegas, está perfectamente documentada la importancia que la expresión musical tuvo en el teatro griego.

---

<sup>4</sup> Diorki traductores, Nueva Enciclopedia Temática Planeta. Tomo Arte y filosofía. Bogotá. Ed. Planeta, S.A. 1993, pag. 83

<sup>5</sup> [http://www.angelfire.com/hero2/mis\\_asignaturas/musicantigua.html](http://www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/musicantigua.html)

<sup>6</sup> <http://aula2.el-mundo.es/aula/noticia.php/2000/10/04/aula970596557.html>

Por otra parte, “La escala fundamental de los griegos de la Antigüedad era la doria<sup>7</sup>: re, mi, fa, sol, la, si, do, re. Sin embargo, mientras que la escala moderna es esencialmente «ascendente», la doria era «descendente»: subirla, era, a ojos de los griegos, emplearla al revés. El sitio de los semitonos en las dos escalas es el mismo, si se considera cada escala en su sentido directo, y no en el inverso. No olvidemos que una escala es un movimiento melódico, y que la dirección de este movimiento depende de las atracciones entre las notas, y después por la determinación del lugar de los semitonos.

Nuestra escala tiene una tónica que está en el primer grado. Pero la noción de la tónica no tiene sentido más que desde el punto de vista moderno de la armonía, concepto que tal y como la entendemos, era ignorado por los griegos. Su escala no tenía tónica y, no obstante, había una nota que jugaba un papel preponderante: era la mediana. En la escala doria, la mediana era *la*. Su nombre se debía a su posición casi central, y su importancia se debía a que la mayoría de las relaciones melódicas se percibían directa o indirectamente en relación con ella.<sup>8</sup>

La doria era la escala fija en la música griega. Pero se transformaba en una serie de diversas escalas o modos, según se desplazara el punto de partida y la mediana. Los modos griegos eran: dorio, hipodorio, frigio, hipofrigio, lidio, hipolidio, mixolidio, hipomixolidio. (=dorio).<sup>9</sup> <sup>10</sup> Otra característica de esta era que “La música griega era esencialmente homófona, como todas las músicas de la antigüedad. Los griegos no consideraban musical la producción simultánea de dos melodías diferentes. Además, no conocían la armonía en el sentido moderno de la palabra.

---

<sup>7</sup>Véase anexo A

<sup>8</sup> Diorki traductores, Nueva Enciclopedia Temática Planeta. Tomo Arte y filosofía. Bogotá. Ed. Planeta, S.A. 1993, pag. 84

<sup>9</sup> Véase anexo A

<sup>10</sup>[http://www.angelfire.com/hero2/mis\\_asignaturas/musicantigua.html](http://www.angelfire.com/hero2/mis_asignaturas/musicantigua.html)

“Cuando cantaban los coros, siempre era al unísono o a la octava, y el aumento de un canto a la octava, tal y como se producía cuando se asociaban voces infantiles con voces de adultos, les parecía una complicación audaz. Los instrumentos que acompañaban a las voces se contentaban con aumentar su parte; a veces, sin embargo, añadían una «nota cambiata». Pero tales ornamentos o mezclas de sonidos no tenían, en ningún grado, el carácter o papel de nuestros contrapuntos o armonías modernas.

En definitiva, los sonidos de las escalas varían en función del lugar en el que se ubican los tonos y los semitonos. Mientras que la música occidental moderna distingue relativamente pocos tipos de escalas, los griegos usaban esta ubicación de tonos, semitonos e incluso la cuarta parte de tono para desarrollar un gran repertorio de escalas, cada una con un supuesto "ethos". No existe sin embargo ninguna evidencia que lleve a concluir que una secuencia de notas en una escala concreta corresponde "de forma natural" a una emoción particular o a una característica de la personalidad. Sin embargo, la idea griega de la escala (incluido su nombre) llegó hasta la música romana posterior y hasta la Edad Media, pudiendo encontrarse un ejemplo en el sistema modal eclesiástico.”<sup>11</sup>

La Grecia Clásica fue la primera civilización occidental que describió la música como un arte y una expresión de importancia en la formación de los ciudadanos. Los griegos consideraban de gran valor a la música. La utilizaban en funerales, bodas, nacimientos y festivales religiosos. Cantaban y bailaban al son de instrumentos lejanos como el oboe doble "aulós" o la flauta de Pan, es de ellos que proviene la palabra actual música (mousike) que englobaba tanto la danza como la música.

---

<sup>11</sup>Diorki traductores, Nueva Enciclopedia Temática Planeta. Tomo Arte y filosofía. Bogotá. Ed. Planeta, S.A. 1993, pag. 89

Y fue gracias al imperio romano que la música griega se transmitió por toda Europa. En ella se encuentra la semilla de la música cristiana, que a su vez originó la tradición musical de occidente.

Demos paso, entonces a los autores alrededor de la reflexión de la música de la antigua Grecia, a saber, Pitágoras, Platón y Aristóteles, iniciando de manera cronológica, nos ocuparemos inicialmente de Pitágoras de Samos.

## 5. PITÁGORAS

Si bien podemos afirmar con seguridad que el espíritu griego empezó reflejándose en la poesía, debemos entonces tener en cuenta que uno de los elementos de esta, fue precisamente, la música. Y no fue de extrañar que debido a este mismo espíritu haya surgido reflexión sobre la música en la antigua Grecia. Uno de los primeros en hacer de la música un campo de reflexión serio fue Pitágoras; si bien no sabemos mucho de la vida de Pitágoras, sabemos que este poseía conocimientos en astronomía, matemáticas y geometría, para los pitagóricos todo era número, esta era la esencia de su doctrina, el cosmos, la naturaleza, el hombre, todo era número, y la música no escapaba de esta concepción, es más, en la doctrina pitagórica podemos encontrar una analogía entre la música, el cosmos y la relación de estos con los números: los pitagóricos descubrieron que la altura de un sonido depende del número, en cuanto depende de las longitudes de las cuerdas, y es posible representar los intervalos de la escala con razones numéricas, entonces así como la armonía musical depende de un número, se puede pensar que la armonía del universo depende también del número. Aristóteles lanza una crítica contra los pitagóricos diciendo que como vieron que los atributos y las relaciones de las escalas musicales se podían expresar en números, desde entonces todas las demás cosas les parecieron modeladas en toda su naturaleza según los números, y juzgaron que los números eran lo primero en el conjunto de la naturaleza y que el cielo entero era una escala musical y un número.

Pero en cuanto a la relación música-cosmos, ¿Cuáles son los descubrimientos de los que habla Aristóteles que hicieron los pitagóricos? Pitágoras fue el primero en

evitar la nota media de los tetracordos<sup>12</sup> conjuntos (siendo igual la distancia -una cuarta- desde los extremos *hypatey nete*<sup>13</sup>), para obtener un sistema más variado, y también hacer que los extremos produzcan la consonancia más satisfactoria, la ratio de octava de 2:1. Esto no podía suceder con los tetracordios existentes. Por tanto, él intercalo una octava nota entre *mese* y el *paramese*. De esta manera, la cuerda que anteriormente representaba el *paramese* en la lira heptacordica se seguía llamando *trite* -“tercera”, contando desde el *nete*- y sigue ocupando esta posición, mientras que la cuerda intercalada era la cuarta desde la *nete* y produce con ella una cuarta: consonancia que originalmente sonaba entre *mese* e *hypate*. La nota (Si) situada entre estas dos -la *mese* y la cuerda intercalada- recibía el nombre de la antigua *paramese*, y según estuviera unida a uno u otro tetracordo, era más veces “netoide” (si está unida al tetracordio superior), a veces más “hipatoide” (unida a la parte más alta del inferior). Proporcionaba la consonancia de una quinta, marcando los límites de un sistema formado por el tetracordo mismo más el tono añadido. De este modo, el ratio de sesquialtera [3:2] de la quinta es reconocido como la suma de la sesquitercia<sup>14</sup> y la sesquioctava o tono [4:3 veces 9:8].

<sup>12</sup> Según [http://www.histomusica.com/hitos/20\\_grecia.html](http://www.histomusica.com/hitos/20_grecia.html) un tetracordo es un grupo de cuatro sonidos juntos.

<sup>13</sup> Según, Saura Buil. Joaquin en su texto: “La música en los diez libros de arquitectura de Marco Lucio Vitruvio” Trabajo Inedito, los tetracordos quedarían así: (para más información se puede revisar: <http://www.sea-acustica.es/Cadiz09/ASL%20008.pdf>)

Tetracordo hyperboleon	La	Nete hyperboleon			
	Sol	Paranete hyperboleon			
	Fa	Trite hyperboleon			
Tetracordo Diezeugmenon	Mi	Nete diezeugmenon			
	Re	Paranete diezeugmenon	Nete synemmenon	Re	Tetracordo synemmenon
	Do	Trite diezeugmenon	Paranete synemmenon	Do	
	Si	Paramese	Trite synemmenon	Si	
Tetracordo Meson	La	MESE		La	
	Sol	Lichanos meson			
	Fa	Parahypate meson			
Tetracordo Hypaton	Mi	Hypate meson			
	Re	Lichanos hypaton			
	Do	Parahypate hypaton			
	Si	Hypate hypaton			
	La	Proslambanomenos			

<sup>14</sup> La Universidad de León ha publicado recientemente una traducción al castellano de la Aritmética de Boecio basándose en el incunable 288 de la Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro de León que corresponde a una edición que se realizó en Venecia en el año 1499. La autora de la traducción es María Asunción Sánchez Manzano. Uno de los textos fundamentales de la historia de las matemáticas europeas es la Institutio Arithmetica de Boecio, en esta se definen las ratio así: “...si tiene una mitad, se dice que la proporción es sesquialtera ( una vez y media), si contiene una tercera parte se dice que la proporción es



En cuanto a la cantidad numérica que representa la distancia de cuerdas que hacen sonar la cuarta, la quinta y su suma la octava -de hecho, la nota adicional colocada entre los dos tetracordos- he aquí como se cuenta que Pitágoras realizó su descubrimiento.

Un día salió a pasear, perdido en sus reflexiones y en los pensamientos que sus esquemas le habían sugerido, preguntándose si podría inventar una ayuda para el oído, segura y libre de error, como la que poseen los sentidos de la vista y el tacto, el uno en la brújula, la regla, o incluso la dioptra;<sup>15</sup> el uno en las ubicaciones, el otro en las escalas o invención de las medidas, y el último para medir las distancias de las estrellas. Sucedió que por coincidencia providencial pasó junto al taller de un herrero, y allí oyó con bastante claridad cómo los martillos de hierro golpeaban el yunque y emitían confusamente intervalos que, con la excepción de uno, eran consonancias perfectas. Reconoció entre aquellos sonidos las consonancias del diapason (octava), diapente (quinta), y diatessaron (cuarta). En cuanto al intervalo entre la cuarta y la quinta, observó que era en sí mismo disonante, pero por lo demás complementario de la mayor de estas dos consonancias. Entusiasmado, entró en el taller como si un dios lo estuviera ayudando en sus planes, y después de varios experimentos descubrió que era la diferencia de pesos la que provocaba las diferencias de altura, y no el movimiento del hierro trabajado. Con el mayor cuidado, determinó los pesos de los martillos y su fuerza impulsora, que encontró perfectamente idéntica, luego volvió a casa.

Fijó un solo clavo en el ángulo formado por dos paredes, para evitar incluso aquí la más mínima diferencia, y por temor a que varios clavos, al tener cada uno su propia substancia, pudieran invalidar el experimento. De este clavo colgó cuatro

---

sesquitercia ( de una vez y un tercio ), si una cuarta parte, se dice que es sesquicuarto, ( de una vez y un cuarto ), etc." [http://www.matematicas.profes.net/archivo2.asp?id\\_contenido=33330](http://www.matematicas.profes.net/archivo2.asp?id_contenido=33330)

<sup>15</sup> (del lat. "dioptra", del gr. "dióptra", instrumento óptico para medir distancias) según <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=es&base=moliner&page=showid&id=29503>

cuerdas idénticas en substancia, número de hilos, espesor y torsión, y suspendió del extremo más bajo de cada una de ellas un peso. Hizo, además, que la longitud de las cuerdas fuera exactamente la misma, y luego, pulsándolas juntas dos a dos, escuchó las consonancias arriba mencionadas que variaban con cada par de cuerdas. La cuerda estirada por el peso mayor, comparada con la que soportaba el más pequeño, daba lugar a un intervalo de una octava.

Ahora bien, la primera representaba 12 unidades de peso dado, y la última 6. Demostró de este modo que la octava está en un ratio doble como los pesos mismos lo habían hecho sospechar. La cuerda mayor comparada con la más pequeña, que representaba 8 unidades, hacía sonar la quinta, y probó que estaban en una ratio de sesquitercia, al ser ésta la ratio de los pesos. Luego la comparó con la siguiente, con respecto al peso que soportaba. La más grande de las dos cuerdas, de 9 unidades hacía sonar la cuarta; así se estableció que estaba en la proporción sesquitercia inversa, y que esta misma cuerda estaba en el ratio, así como la segunda cuerda más pequeña con 8 unidades está en una ratio de sesquitercia con la de 6 unidades, y en una ratio de sesquiáltera con la de 12 unidades.

Por consiguiente, se confirmó que el intervalo entre la quinta y la cuarta –la cantidad por la que la quinta excede a la cuarta- está en la ratio de sesquioctava, 9:8. La octava era el sistema formado por la unión de una y otra, a saber, la quinta y la cuarta situadas una al lado de la otra. Así la proporción doble se compone de la sesquiáltera y la sesquitercia, 12:8:6; o, a la inversa, por la unión de la cuarta con la quinta, de manera que la octava está compuesta de la sesquitercia y la sesquiáltera en este orden, 12:9:6.

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 un rincón de su casa a la tabla armónica de un instrumento que él llamaba “cordotono”, 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 demon 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. Llamó a la nota correspondiente al número 6 *hypate*; a la nota del 8, una sesquitercia por encima, *mese*; a la nota del 9, un tono más alto que el medio y, por consiguiente, una sesquioctava, *paramese*; y, finalmente, llamó *nete* a la nota correspondiente a 12. Luego estableció puntos intermedios según el género diatónico, por medio de notas proporcionales, y así vinculó la lira octacórdica con los números consonantes, a saber, el doble, la sesquiáltera, la sesquitercia y la diferencia entre la última pareja, la sesquioctava.

Pitágoras reconoció de la siguiente manera, en virtud de la necesidad natural, la progresión de sonidos desde el más grave al más agudo, según este mismo género diatónico; porque el cromático y el enarmónico los describió después<sup>16</sup>. Así, este género diatónico parece tener por naturaleza ciertos grados y ciertas progresiones así: un semitono, un tono, un tono que forman un sistema de una cuarta, compuesta de dos tonos más un semitono; luego, por adición de otro tono (el tono intercalado), resulta el sistema de una quinta, compuesta de tres tonos más un semitono. Luego siguen un semitono, un tono, un tono: otro sistema de una cuarta, que es sesquitercia.

De este modo, en la lira heptacórdica, anterior a esta, cada cuarta nota a partir de la más grave estaba siempre a distancia de una cuarta, con el semitono ocupando sucesivamente, según su colocación, el primer grado, el grado intermedio y el tercer grado del tetracordo. Pero en la lira pitagórica u octacórdica hay “en el caso

---

<sup>16</sup> Se puede encontrar mayor información sobre las escalas musicales griegas en el anexo A

de conjunción” un sistema compuesto de un tetracordo y un pentacordo, o “en el caso de disyunción” dos tetracordos separados por el intervalo de un tono<sup>17</sup>. Así, la progresión desde la cuerda más baja será tal que cada quinta nota es consonante por el intervalo de una quinta, ocupando sucesivamente el semitono cuatro grados diferentes: el primero, segundo, tercero y cuarto<sup>18</sup>.

Cabe anotar que lo más importante en toda la teoría Pitagórica, como lo señala Olof Gigon (1985)<sup>19</sup> no es precisamente el interés teórico por las proporciones tonales, sino el valor de la música para la purificación y amansamiento del alma. Con estos elementos construyen todo este sistema musical perfectamente armonizado y construido en base a ratios numéricas, el cual desempeñó un papel muy importante en la educación no solo de los pitagóricos sino de los griegos en general, en el cual la música ocupaba un lugar mucho más importante que en nuestros días, asunto que notaremos con mayor claridad con nuestro siguiente autor.

---

<sup>17</sup> Por conjunción, con nota común. Por ejemplo: **La Sol Fa Mi Re Do Si**

Por disyunción, con separación de un tono entre los tetracordos. Por ejemplo: **Mi Re Do Si La Sol Fa Mi**

El intervalo de octava o *diapasón* se obtiene, por disyunción de dos tetracordos.

<sup>18</sup> Este relato es más mítico que real y se puede encontrar en Nicomaco de Gerasa, Gaudencio y Boecio con respecto al experimento de Pitágoras, también lo podemos ver en Diógenes Laercio, VIII.12. Sobre este hay suficiente documentación en internet por citar algunos casos:

<http://portallengua.fsanmillan.es/portallengua/fcc/libro.jsp?isbn=84-239-6450-7&npagina=69>

<http://www.elementos.buap.mx/num44/htm/21.htm>

<http://elmason.blogspot.com/2006/09/enseanza-pitagrica.html>

<sup>19</sup> Gigon, Olof. **Los orígenes de la filosofía griega: de Hesíodo a Parménides**. Madrid, Ed. Gredos. Pag, 159

## 6. PLATON

Hasta ahora, con Pitágoras, la reflexión alrededor de la música ha sido en forma de teoría musical, pero con Platón pasamos a un nuevo estadio de esta reflexión, a saber, el pensar filosófico con su estilo personal: el dialogo. En los diálogos platónicos podemos ver el lugar y la importancia que este le da a la música, posición que es heredada desde Pitágoras, y aunque intentemos pensar en su noción de música, esta es muy distante a lo que hoy conocemos. Por ello, nos parece importante -como lo sugiere Daniel Martin Sáez<sup>20</sup>- que el lector tenga presente que la teoría de la música (filosofía, científicos, teóricos) no tuvo nada que ver con la práctica musical (instrumentalistas, compositores, directores) hasta bien entrado el siglo XVIII, y que la música instrumental no adquirió importancia real hasta el siglo XIX (con Beethoven a la cabeza). Por tanto, enfrentarnos a la noción que de la música tiene Platón significa mucho más de lo que parece. Entre otras cosas, veremos aquella idea de la música que predominó durante más de 2000 años y que fue expresada de modos diversos pero siempre bajo una misma concepción: la música, como ciencia, como estudio de los intervalos, de la proporción y la simetría, supone un acercamiento al orden del *cosmos*, como ya había ocurrido en la escuela Pitagórica y la teoría de la armonía de las esferas.

Retomando entonces precisamente, la cuestión de la música como un acercamiento al cosmos, tenemos que en el Timeo (dialogo del periodo de la vejez)“el estudio del mundo sensible es importante precisamente porque éste es, aunque algo menos que Ser, algo más que devenir (contra Demócrito); detenta cierto orden, belleza, constancia, regularidad. Las estaciones, la noche, el día o el

---

<sup>20</sup> Sáez, Daniel Martin, Artículo para la revista nº0013 de Sinfonia Virtual. Octubre de 2009: [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/platon\\_ciencia\\_musica.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/013/platon_ciencia_musica.php)

movimiento periódico de los planetas revelan la base modélica que debe mantener el mundo sensible; por ello el Demiurgo habría creado un mundo imperfecto, pero que participa de la perfección”<sup>21</sup>. Uno de los pasajes más difíciles del dialogo es cuando Platón se da a la tarea de describir como el Demiurgo elabora el alma del mundo, este pasaje es una mezcla de matemáticas, música, astronomía y metafísica, en Godwin, Joscelyn (2009) encontramos este pasaje:

(35a) De la esencia indivisible, y siempre subsistente conforme a la inmutabilidad del ser, y de la naturaleza divisible como los cuerpos, formó mezclándolas una tercera forma de esencia, de subsistencia intermedia entre las dos. Y de nuevo, entre lo que es indivisible y lo que divisible como los cuerpos, puso la naturaleza de lo mismo y de lo otro. Y, tomando éstas, que ahora son tres, las mezcló todas en una idea. Pero como la naturaleza de lo otro no podía mezclarse sin dificultad con lo mismo, los armonizó empleando la fuerza en su conjunción.(35b) Pero después de que hubo mezclado estos dos componentes con la esencia, y de los tres hubo producido uno, dividió de nuevo este conjunto resultante en partes apropiadas; mezclando al mismo tiempo lo mismo, lo diferente y la esencia en cada una de esas partes. Pero empezó a dividir de este modo: en primer lugar, separó una parte del todo; luego separó una segunda parte, doble de la primera; después una tercera, sesquiáltera de la segunda, pero triple de la primera; luego una cuarta, doble de la segunda; después una quinta, triple de la tercera; una sexta, óctuplo de la primera; (35c) y finalmente una séptima, veintisiete veces la primera. Después de esto, llenó los intervalos dobles y triples, (36a) separando de nuevo partes del todo; y las colocó así entre los intervalos, para que pudiera haber dos partes medias en cada intervalo; y para que una de ellas pudiera por la misma parte superar a uno de los extremos, y ser superada por el otro; y para que la otra parte pudiera sobrepasar por un número igual uno de los extremos, y ser sobrepasada por un número igual por el otro. pero cuando de este modo fueron producidos los intervalos de la sesquiáltera, sesquitercia y sesquioctava, de estos vínculos en los primeros espacios, (36b) llenó con un intervalo de sesquioctava todas las partes sesquitercias, dejando al mismo tiempo un parte de cada uno de éstos. Y luego, de nuevo asumido el intervalo de esta parte, sus términos estaban en una relación numérica de 256 a 243. Y así, el

---

<sup>21</sup>Ibíd.

conjunto de la mezcla de la que éstos fueron separados quedaba consumido por la división en las partes. A continuación, cortó a lo largo el conjunto de este compuesto, y de uno produjo dos; y adaptó mitad a mitad, según la forma de la letra X. después, dobló cada mitad en un círculo, (36c) uniendo cada una de ellas consigo misma y con la otra, de manera que sus extremos se pudieran unir en un punto frontalmente opuesto al de su mutua intersección; y exteriormente les imprimió un movimiento de rotación uniforme y en lo que es perpetuamente lo mismo. Y además de esto, hizo que uno de los círculos fuese exterior, pero el otro interior; y estableció que el movimiento local del círculo exterior era el movimiento de la naturaleza que subsiste según lo mismo; y el del interior, el movimiento de la naturaleza que subsiste según lo otro. Igualmente, hizo que el círculo que participa de lo mismo girara lateralmente hacia el lado derecho; y el que participa de lo otro en sentido contrario hacia la izquierda. Pero confirió predominio a la circulación de lo que es lo mismo y similar: (36d) pues el círculo exterior sufrió esto sólo para permanecer indiviso. Pero en cuanto al círculo interior, lo dividió seis veces, y produjo siete círculos desiguales, cada uno según el intervalo del doble y el triple; como si cada uno de los intervalos fuera tres; el demiurgo ordenó que los círculos avanzaran en sentido contrario unos de otros, y a tres de los siete círculos interiores los ordenó girar con una velocidad similar; pero a los cuatro restantes con un movimiento disímil entre sí y respecto de los tres primeros; pero de modo que no abandonaran el orden y la proporción en su circulación.

Después, por tanto, de que toda la composición del alma fuera completada según la intención de su artífice, formó en el alma el conjunto de una naturaleza corpórea; y, conciliando mitad con mitad, las armonizó apropiadamente. (36e) Pero estando el alma extendida por todas partes desde el centro a los extremos del universo, y envolviéndolo externamente en un círculo, girando ella misma dentro de sí misma, dio origen al comienzo divino de una vida incesante y sabia, a lo largo de todo el tiempo. (37a) Y, en efecto, el cuerpo del universo fue generado visible; pero el alma es invisible, participando de una energía y armonía racionales, y subsistiendo como la mejor de las naturalezas generadas, puesto que su artífice es el mejor de los seres inteligibles y perpetuos.

Es de indiscutible influencia pitagórica con respecto a la teoría de la armonía de las esferas, a pesar de que el Timeo es uno de los diálogos de la etapa de vejez de Platón, pero con este texto el autor nos quiere demostrar que las ciencias esenciales para el conocimiento son las matemáticas, la geometría, la música y la

astronomía ya que nos permiten tener acceso al mundo inteligible, y, por lo tanto llevarnos a la verdad, es decir, aunque la verdad no se halla sino lejos de los sentidos, esta solo se puede hallar a través de la inteligencia y a la inteligencia solo se puede llegar por medio de estas ciencias, por esa razón es que estas ciencias son indispensables en el pensamiento Platónico porque con ellas nos haremos partícipes de la armonía y la perfección que solo puede ser posible en el mundo de las ideas, y con este breve pasaje del Timeo podemos darnos cuenta como Platón relaciona ese mundo con el mundo factico, de una manera que solo el lograría interpretar correctamente pues este pasaje es casi místico y las interpretaciones que se tienen sobre el no son pocas.

Pero veamos un poco más atrás del Timeo, en la república, un dialogo de madurez, escrito treinta años antes que el texto del demiurgo, pero se supone que fue el día anterior al dialogo con Timeo, aquí podemos encontrar a Sócrates decir cosas como esta: “Ahora bien, Glaucón, la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afectan más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá mas agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien.”<sup>22</sup> Para Platón el conocer la belleza nos llevará a conocer lo bueno también, pero la belleza que busca adquirir es una belleza que se encuentra en el mundo de las ideas, y para ello alude desde la música a varios conceptos para ir purificando la música y su instrucción en la ciudad ideal, estos conceptos son el ritmo, la armonía, la melodía y la letra.

---

<sup>22</sup>Platón. La Republica. Libro III-401e- Editorial Universitaria Buenos Aires.1963, pag 210



La melodía está compuesta por tres elementos: letra, armonía y ritmo<sup>23</sup> y es preciso que la armonía y el ritmo se adapten a la letra<sup>24</sup>, pero es posible encontrar armonías que no son buenas para el ciudadano, armonías lastimeras, entre las que enumera, la lidia mixta y la lidia aguda, ya que propenden a las quejas y lamentaciones; pero hay además, armonías que incitan a la laxitud, entre las que enlista la jonia y la lidia, pero estas tampoco son recomendables. De este modo, solo nos quedan la armonía doria y la frigia, que imitan convenientemente el tono y acento del hombre valeroso, así que de modo análogo también suprime Platón los instrumentos de muchas cuerdas y diversas armonías, excluyendo también la flauta y dejándole paso solamente a la cítara y la lira. En cuanto a la letra, debe imitar de las cualidades que conviene adquirir: valor, templanza, grandeza de alma y todas aquéllas del mismo género; no deben imitarse ni la baja ni ningún otro vicio, porque cuando la imitación empieza en la infancia y se prolonga durante mucho tiempo, se torna en hábito y llega a ser una segunda naturaleza que cambia el cuerpo, la voz y el pensamiento. Por eso Platón propone supervisar la labor no sólo de los poetas sino también de los demás artistas, y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter; la imitación de lo malicioso y desenfrenado es pernicioso, porque existe el riesgo de que los jóvenes formados en medio de las imágenes del vicio, recolecten y se nutran diariamente de ellos, llegando por dosis pequeñas pero repetidas a engendrar sin darse cuenta una gran corrupción en su alma. Así, los jóvenes, recibirán por ojos y oídos, saludables impresiones que les induzcan insensiblemente desde la infancia a amar e imitar lo bueno y a establecer entre esto y ellos mismos un acuerdo perfecto. El joven educado debidamente, impulsado por un sentimiento que no podrá contener, alabará con entusiasmo cuanto encuentre hermoso, abriéndole cabida en su alma, haciendo de ello su alimento y formándose de este modo en lo bello y en lo bueno. Mientras que por otro lado, sentirá un desprecio y aversión invencibles por todo lo feo, y esto desde la edad más temprana y antes de poder darse cuenta, con ayuda de la

---

<sup>23</sup>Op. Cit. Libro III -398 c- pag, 206

<sup>24</sup>Ibíd.

razón, con la que, apenas llegada, se sentirá unido con un lazo tanto más fuerte cuanto mayor haya sido la influencia que la educación musical haya ejercido en él. Finalmente, en la República Platón pone de manifiesto cual debe ser el objeto de la música, a saber, el amor a la belleza. Y termina la reflexión en torno a esta, dejándola expuesta como el arte educador por excelencia que, penetrando en el alma por medio de los sonidos, sabe inspirarnos el gusto de las virtudes. Confió tanto Platón en la armonía de las esferas de Pitágoras, que tan silenciosamente como está, él, imitó esta música en sus libros.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Nos referimos a un descubrimiento reciente que tuvo lugar en la universidad de Manchester, U.K. donde el Dr. Jay Kennedy, descubrió una escala musical oculta en los textos de Platón. Para mayor información, se puede consultar el centro de noticias de la Universidad de Manchester, el día 28 de Junio de 2010. <http://www.manchester.ac.uk/aboutus/news/display/?id=5894>

## 7. ARISTÓTELES

Una vez abordado el tema con Platón y ya más cerca a su concepción de la música, llegamos a Aristóteles el estagirita. Con Aristóteles tenemos 2 referencias Principales acerca la música, por un lado tenemos *La Política* y por el otro *La Poética*. Adentrémonos un poco en *La Política*, aquí hay capítulo en el que se aborda especialmente la cuestión educativa, en este Aristóteles fija tres márgenes de atención para la educación: el término medio, lo conveniente y lo posible.<sup>26</sup> En la educación para el ciudadano ejemplar hay, hasta 4 disciplinas que se suelen enseñar: la de leer y escribir, la gimnástica, la música e incluso, el dibujo.<sup>27</sup> Una vez definidos los asuntos de la educación, el discurso continua con la pregunta sobre la necesidad de que la música haga parte de este pensum educativo, alude él a quienes la incluyeron allí diciendo que lo hicieron porque no solo se busca trabajar correctamente, sino también la capacidad de gozar bien el ocio.<sup>28</sup> Acerca de la música, ésta confiere al carácter ciertas cualidades, acostumbrándonos a recrearnos rectamente, contribuye en algo al entretenimiento intelectual y a la cultura moral. La educación de los jóvenes no debe tener por fin el juego, ya que no se aprende jugando sino que el aprendizaje va con dolor.

El juego tiene como fin el reposo, que es necesariamente agradable, siendo un remedio a las penas causadas por los trabajos, debiendo ser el divertimento, no sólo bello sino también placentero. De la música todos afirman ser una de las cosas más placenteras y agradables, tanto solas como acompañadas por el canto, de aquí que pueda aceptarse que todos los jóvenes reciban educación musical. Todos los placeres inocentes contribuyen no sólo a los fines humanos, sino a la tregua del ánimo, los hombres hacen de la diversión un fin, sin

---

<sup>26</sup> Aristóteles. *La Política*. Edición preparada por: Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. Ed. Nacional. Madrid. 1977. Pag. 335

<sup>27</sup> Aristóteles. *Op.cit.* pag. 321

<sup>28</sup> *Ibíd.*

duda porque el fin de la vida implica cierto placer, pero no un placer cualquiera. El fin, por lo tanto, es deseable por sí mismo y no por ningún otro resultado, y los placeres de la diversión a su vez tampoco se proponen ninguna cosa futura, sino que tienen por causa las pasadas, como los trabajos y el dolor.

Para el peripatético, la música implica un placer natural, y por esto es amable, su uso en todas las edades y a todos los caracteres, la música es una de las cosas que dan placer, y la virtud por su parte consiste en gozar, amar y odiar rectamente, se impone con evidencia la necesidad de aprender y habituarse sobre todo a juzgar con rectitud y a complacerse en los caracteres virtuosos y en las bellas acciones. La enseñanza de la música conviene además a la naturaleza juvenil, ya que en razón de su edad, los jóvenes no toleran nada que no esté endulzado por el placer, y la música es por naturaleza dulce, hay además algo en nosotros que está emparentado con la armonía y el ritmo, y por esto dicen muchos sabios que el alma es una armonía.<sup>29</sup>

Afirma también que en la educación musical no deberían introducirse instrumentos profesionales como la cítara o la flauta, quien tiene el inconveniente de impedir el uso de la palabra durante su utilización, sino aquellos instrumentos que formen buenos estudiantes, ya sea en el campo de la música o en cualquier otro campo de la educación.<sup>30</sup> Mientras que por otro lado acepta la división de las melodías establecidas por algunos filósofos, que las clasifican en éticas (expresivas del carácter), prácticas (o de la acción) y entusiásticas(o de la emoción), él, por su parte, afirma que la música no debe practicarse por un provecho único, sino por muchos, uno es la educación, otro la purificación y el tercero, es el divertimento, como relajamiento y tregua del esfuerzo. Por lo tanto, debemos utilizar todas las melodías aunque no de la misma manera, sino que para la educación hay que recurrir a las que son más expresivas del carácter; y para la audición las que son

---

<sup>29</sup> Aristóteles. Op. Cit. Pag. 329

<sup>30</sup> Aristóteles. Op. Cit. Pag. 331

expresivas de la acción y la emoción. Esto es basado en el hecho de que, en las obras musicales, hay directamente imitaciones de los estados morales, la prueba está en la diferencia que desde luego se ofrece en la naturaleza de las melodías, de suerte que los oyentes son afectados de modo distinto y tienen diferente reacción con respecto a cada una de ellas, unas hay que los ponen más tristes, otras que relajan la mente, otras que producen un estado de moderación y compostura y otras que inspiran el entusiasmo.<sup>31</sup> En cuanto a los ritmos, unos tienen un carácter más reposado, que inducen a emociones más propias del hombre libre y otros más movidos, que conllevan emociones más vulgares.

De todas formas para Aristóteles es importante el auditorio, y eso queda demostrado cuando habla de los tipos de espectadores, a saber, son de dos clases, la de los hombres libres y educados, y otra clase vulgar, también a estos hay que darles certámenes y espectáculos para su recreo; y así también hay desviaciones de las armonías y melodías estridentes y de exceso colorido, con lo que cada cual recibe placer lo que es acomodado a su naturaleza.<sup>32</sup> Así, dice que para la educación deben emplearse las melodías expresivas del carácter y las armonías de la misma clase, de esta especie es el modo Dórico, pero es aceptable también cualquier otro que haya recibido la aprobación de quienes son versados en las disciplinas filosóficas y en la educación musical.<sup>33</sup>

Ahora bien, en cuanto a *La Poética* el estagirita, da inicio diciendo que “la epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo<sup>34</sup> y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos (15) imitaciones si se los considera de manera general. Pero, al mismo tiempo difieren entre sí de tres maneras ya por la diferencia de clase en sus medios, o en los objetos, o en la

---

<sup>31</sup>Aristóteles. Op. Cit. Pag. 329

<sup>32</sup>Aristóteles. Op. Cit. Pag. 334

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup>El ditirambo era en su origen un himno cantado en honor de Dionisio. Su evolución en Corinto dio nacimiento a la tragedia.

manera de sus imitaciones.<sup>35</sup> <sup>36</sup> Hecho esto describe los modos imitativos de las artes descritas, que "...son, en general, el lenguaje y la armonía, empleados bien simplemente o en determinadas combinaciones. Una combinación de sólo armonía y ritmo es el medio adecuado en el arte de tocar la flauta y la lira y otras artes que responden a la misma descripción, por ejemplo la siringa (25) imitativa. El ritmo solo, sin la armonía, es el recurso en las imitaciones del bailarín; pues aun éste, mediante el ritmo de sus actitudes puede representar los caracteres de los hombres, así como también lo que ellos hacen y sufren."<sup>37</sup> De esta manera, con la exposición de los modos imitativos Aristóteles reafirma lo dicho en *La Política* con respecto a la fuerte influencia que ejerce la música en el ánimo y el carácter del hombre, dejando entrever, en esta oportunidad que es debido a que ambos participan de la armonía, ya sea uno por sus modos y el otro en su alma.

Ahora bien, continua Aristóteles, al ser natural en nosotros el instinto de imitación, al igual que lo son la armonía y el ritmo –ya que es evidente que los metros no son más que partes del ritmo-, al comienzo los que estaban mejor dotados para ello hicieron poco a poco sus primeros progresos y nació de sus improvisaciones la poesía.<sup>38</sup> En cuanto a la métrica, se sustituyó el tetrámetro trocaico por el trímetro yámbico; antes, en efecto, se utilizaba el tetrámetro trocaico, porque la poesía era satírica y estaba más cerca de la danza; pero cuando se introdujo en ella el tono de conversación, la misma naturaleza de las cosas sugirió el metro más apropiado, puesto que el trímetro yámbico es el más frecuente en el tono de conversación; prueba de ello es que en el diálogo hacemos espontáneamente gran número de trímetros yámbicos, mientras que muy raramente hacemos hexámetros y solo apartándonos del tono de voz propio de la conversación.<sup>39</sup> En la

---

<sup>35</sup> La palabra imitación, mimesis en griego, se debe entender, como representación de la realidad.

<sup>36</sup> Aristóteles. Poética. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Pag. 2

<sup>37</sup> *Ibíd.*

<sup>38</sup> *Op.cit.* pag 5

<sup>39</sup> *Op.cit.* pag 6

poética el ritmo, la musicalidad y la melodía son propios del lenguaje agradable.<sup>40</sup>  
En la poética la melodía termina siendo el adorno de mayor elevación y lo que permite que, en últimas, la tragedia pueda ser fuente de un verdadero placer.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup>Op.citpag 7

<sup>41</sup>Op.cit. pag 31

## 8. CONCLUSIONES

Una vez terminado este breve artículo hemos de llegar a diversas conclusiones, a saber, en primer lugar nos es evidente que la música es inherente al ser humano, muchos teóricos actuales afirman que la música data de el mismo momento en que el hombre aparece en la prehistoria, y lo hacen apoyados en referencias arqueológicas, pistas que es lo que nos queda, pero que nos permite pensar casi con certeza lo importante que fue la música, aun en la vida del hombre tribal.

Pues bien, en un segundo lugar podemos ver que a pesar del complejo carácter matemático que posee la música, en torno a esta hay un halo mágico, un algo místico; siendo capaz de llegar a modificar el ánimo y el carácter. Ella es capaz de ponernos la piel de gallina o de infundirnos valor y gallardía, no es necesario a ver leído los autores antiguos para notar esto en la música, pero si es necesaria verlos leído para descubrir que, a pesar de la gran diferencia que hay entre ambos tipos de música- el antiguo y el actual- esta capacidad que tiene la música es esencial a ella y que ha sido así siempre, ya sea desde el trino de un ave, hasta un concierto de música de cámara.

Ahora bien, como es conocido por todos la civilización griega es la cuna del pensamiento accidental, pero esta es una civilización eminentemente artística, volcada hacia el ocio, hacia el placer y aquí la música es de capital importancia, el surgimiento de la filosofía incluso, se da gracias a esos caracteres formados en el ocio, pero forjados correctamente gracias a la educación musical que es de sospechar que tuvieron los presocráticos. El afán por conocer, racionalizar su universo, purificar su alma, lograr la armonía internamente a modo imitativo de las esferas, que producen un sonido que es inaudible para nosotros, y que posee tal armonía que es innegable, pero que solo podremos comprender si tenemos



conocimientos en música y, que para lograr dicha armonía, se nos presenta como medio indispensable junto a la geometría, matemática, y astronomía.

Y finalmente, afirmamos que en el hombre griego al reflexionar en torno a la música lo hizo buscando el para que servía, su finalidad y la mejor manera de lograrlo, sus límites y capacidades, todo esto basado en los estudios pitagóricos, ya que es este quien con la teoría de la armonía de las esferas y sus experimentos en teoría musical, es capaz de crear un precedente para toda la historia, que sitúa la música en un lugar privilegiado, la encontramos útil y necesaria en la educación, en los rituales religiosos, en los ratos de ocio del hombre, e incluso en el campo científico, hombres como Plinio, el viejo; Nicomaco de Gerasa; Teon de Esmirna; Ptolomeo; Censorino; Arístides Quintiliano; Macrobio. Todos ellos reflexionaban la cuestión musical desde Pitágoras y aun hoy podemos referirnos a él con toda seguridad. Obviamente, las posturas de Platón y Aristóteles pesan, de lo contrario no estarían aquí consignadas, pero el mérito de tomar la música como objeto de estudio experimental lo tiene Pitágoras y si no lo hubiese hecho él, muy seguramente la hubiese hecho alguien más porque ya sea para una cosa u otra, la importancia de la música es innegable.

## 9. ANEXOS

### 9.1. Anexo A

#### 9.1.1. CLASES DE ESCALAS DIATÓNICAS

##### 9.1.1.1. Escalas diatónicas naturales (modales)

según la especie de octava griega dórica (τατετα)

MI-FA SOL LA | SI-DO RE MI

según la especie de octava griega mixolidia (τατατα)

SI-DO RE MI-FA SOL LA SI | DO

según la especie de octava griega hipodórica (τετατε)

según la especie de octava griega frigia (τωτωτω)

según la especie de octava griega hipofrigia (τωτητω)

G<sup>42</sup> A B C | (C) D E F | G (= hiperlidia)

especie T<sup>43</sup>Tst T TTst

C D E F G A B C [moderna sin alteraciones]

C D E F | G A B C [según la especie de octava griega lidia (τητητη)]

especie T TTst T Tst

F G A B C D E F [moderna sin alteraciones]

---

<sup>42</sup>Las equivalencia de las notas español-ingles es:  
Do:C; Re:D; Mi:E; Fa:F; Sol:G; La:A; y Si:B.

<sup>43</sup> T: Tonos; st: semitonos

F | G A B C | (C) D E F [según la especie de octava griega hipolidia (τητατη)],

F G A B C | (C) D E F [según el modo lidio eclesiástico medieval, V auténtico]

#### 9.1.1.1.1. Escala Mayor o modo jónico

Es la que rige el modelo de escala mayor. Se caracteriza por tener un semitono entre la tercera y la cuarta, y entre la séptima y la tónica. La escala sin alteraciones es comenzando en *Do*. Esta es una escala mayor, pues la tercera desde la tónica es una tercera mayor. Su estructura, mostrando los espacios de los doce semitonos, es la siguiente:

Escala tónica												
tónica	--	Mayor	--	Mayor	menor	--	Mayor	--	Mayor	--	Mayor	tónica

En el caso de que C, sería así: C <2M> D <2M> E <2m> F <2M> G <2M> A <2M> B <2m> C

Escala jónica												
tónica	--	2. <sup>a</sup> mayor	--	3. <sup>a</sup> mayor	4. <sup>a</sup> justa	--	5. <sup>a</sup> justa	--	6. <sup>a</sup> mayor	--	7. <sup>a</sup> mayor	tónica

o más técnicamente: T, T, 1/2, T, T, T, 1/2

**Ejemplo:** *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*

#### 9.1.1.1.2. Escala o modo dórico

Es una escala menor, con la diferencia de que tiene una 6.<sup>a</sup> mayor en vez de menor. Sus semitonos se sitúan entre el segundo y el tercer grado, y entre el sexto y el séptimo. La escala sin alteraciones es comenzando en *D*. Es una escala menor porque al medir la tercera desde la tónica es una tercera menor. Aquí su estructura:

Escala dórica														
tónica	-	2. <sup>a</sup> mayor	-	3. <sup>a</sup> menor	-	4. <sup>a</sup> justa	-	5. <sup>a</sup> justa	-	6. <sup>a</sup> mayor	-	7. <sup>a</sup> menor	-	tónica

o también: T, 1/2, T, T, T, 1/2, T

**Ejemplo:** *re mi fa sol la si do re*

### 9.1.1.1.3. Escala o modo frigio

Es una escala menor, con la diferencia de que tiene una 2.<sup>a</sup> menor en vez de mayor. Sus semitonos se sitúan entre el primer grado y el segundo, y entre el quinto y el sexto. La escala sin alteraciones es comenzando en *mi*. Es una escala menor porque al medir la tercera desde la tónica es una tercera menor. Aquí su estructura:

Escala frigia												
tónica	2. <sup>a</sup> menor	-	3. <sup>a</sup> menor	-	4. <sup>a</sup> justa	-	5. <sup>a</sup> justa	6. <sup>a</sup> menor	-	7. <sup>a</sup> menor	-	tónica

o también: 1/2, T, T, T, 1/2, T, T

**Ejemplo:** *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*

### 9.1.1.1.4. Escala o modo lidio

Es una escala mayor, con la diferencia de que tiene una cuarta aumentada en vez de una cuarta justa. Se caracteriza por tener un semitono entre el cuarto y el quinto grado, y entre el séptimo y el octavo. La escala sin alteraciones es comenzando en *F*. Es una escala mayor, pues la tercera desde la tónica es una tercera mayor. Su estructura es la siguiente:

Escala lidia												
tónica	-	2. <sup>a</sup>	-	3. <sup>a</sup>	-	4. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>	-	6. <sup>a</sup>	-	7. <sup>a</sup>	tónica
	-	mayor	-	mayor	-	aumentada	justa	-	mayor	-	mayor	

o también: T, T, T, 1/2, T, T, 1/2

**Ejemplo:** *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa*

#### 9.1.1.1.5. **Escala o modo mixolidio**

Es una escala mayor con la diferencia de tener una séptima menor en vez de una mayor. Es la más conocida de las escalas gregorianas después de la mayor (jónica) y la menor (eólica). Se caracteriza por tener un semitono entre la tercera y la cuarta, y entre la sexta y la séptima. La escala sin alteraciones es comenzando en *sol*. Es una escala mayor, pues la tercera desde la tónica es una tercera mayor. Su estructura es la siguiente:

Escala mixolidia												
tónica	- -	2. <sup>a</sup> mayor	- -	3. <sup>a</sup> mayor	4. <sup>a</sup> justa	- -	5. <sup>a</sup> justa	- -	6. <sup>a</sup> mayor	7. <sup>a</sup> menor	- -	tónica

o también: T, T, 1/2, T, T, 1/2, T

**Ejemplo:** *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol*

#### 9.1.1.1.6. **Escala o modo eólico o escala menor natural**

Es la que rige el modelo de escala menor. Sus semitonos se sitúan entre la segunda y la tercera, y entre la quinta y la sexta. La escala sin alteraciones es comenzando en *A*. Es una escala menor porque al medir la tercera desde la tónica es una tercera menor. Aquí su estructura:

Escala eólica												
tónica	-	2. <sup>a</sup> mayor	3. <sup>a</sup> menor	-	4. <sup>a</sup> justa	-	5. <sup>a</sup> justa	6. <sup>a</sup> menor	-	7. <sup>a</sup> menor	-	tónica

o también: T, 1/2, T, T, 1/2, T, T

**Ejemplo:** *la si do re mi fa sol la*

### 9.1.1.1.7. Escala o modo locrio

Es una escala menor con la diferencia de tener una 2.<sup>a</sup> menor en vez de mayor y una 5.<sup>a</sup> disminuida (en vez de una quinta justa). Sus semitonos se sitúan entre la tónica y la segunda, y entre la cuarta y la quinta. La escala sin alteraciones es comenzando en *si*. Es una escala disminuida porque al medir la quinta desde la tónica es una quinta disminuida. Es la escala más inestable de todas, por que además la siguiente tercera después de la menor también es menor, lo que da lugar a un acorde disminuido (la séptima es menor). Aquí su estructura:

Escala locria												
tónica	2. <sup>a</sup> menor	- -	3. <sup>a</sup> menor	- -	4. <sup>a</sup> justa	5. <sup>a</sup> dim.	- -	6. <sup>a</sup> menor	- -	7. <sup>a</sup> menor	- -	tónica

o también: 1/2, T, T, 1/2, T, T, T

**Ejemplo:** *si do re mi fa sol la si*<sup>44</sup>

### 9.1.1.2. Escala Cromática

Uno de los géneros en que los teóricos antiguos y clásicos dividen el sistema musical. Los acústicos distinguen el semitono diatónico del semitono cromático, que distan una coma uno de otro. La división de la octava en doce semitonos, por el sistema del temperamento igual, no deja apreciar esta diferencia por el oído, pero se hace sensible a la vista por la notación y puede expresarse en el canto a solo y en la ejecución en un instrumento de cuerda. Desde el punto de vista de la ortografía musical es esencial esta distinción. Un intervalo cromático es el que sólo puede formarse con la ayuda de un signo de alteración accidental, extraño a la tonalidad del fragmento musical<sup>45</sup>.

<sup>44</sup>[http://es.wikipedia.org/wiki/Escala\\_musical](http://es.wikipedia.org/wiki/Escala_musical)

<sup>45</sup><http://boards3.melodysoft.com/malkoa/re-notas-al-programa-canto-gregorianogenero-42.html>

### 9.1.1.3. Escala Enarmónica

Uno de los tres géneros en la antigua música griega fundado en la especial división de los tetracordos, que convertía el intervalo de semitono en dos intervalos de un cuarto de tono. Este género está muy alejado de la concepción modal moderna europea en la que el intervalo mínimo utilizado es el de medio tono cromático. A juzgar por lo que dijo Aristógenes sobre el género enarmónico, para los griegos era el más distinguido, el de superior expresividad y valor técnico, al cual sólo podían aspirar los artistas más encumbrados y eminentes, lo cual demuestra que era una manifestación de alto refinamiento<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup>Ibíd.

## 9.2. ANEXO B

### Instrumentos Musicales de la Antigua Grecia

© José Fco. Ortega Castejón<sup>47</sup>

Del mundo de la Grecia clásica se conservan aproximadamente unos cuarenta fragmentos musicales que permiten reconstruir, aunque sea de forma esquemática, cómo fue la música de entonces. No obstante, la principal fuente de información sobre la cultura musical griega son los textos literarios.

El estudio de los mitos y leyendas grecolatinos o, lo que es lo mismo, al estudio de las obras literarias que los han transmitido, constituye una interesante vía de acceso al mundo musical de la Antigüedad. Por otra parte, el análisis de las fuentes iconográficas, proporciona así mismo un complemento indispensable. Ahora bien, cómo sonaba realmente esa música, no podemos saberlo de modo cierto; todo será cuestión de hipótesis e imaginación pues si bien todos estos testimonios nos brindan la posibilidad de asistir a una especie de representación teatral, lo hacemos separados por un grueso cristal que nos impide escuchar lo que sucede dentro.

Una dificultad a la que han de enfrentarse los especialistas es la interpretación de los textos y del léxico utilizado por los distintos autores. En el campo de los instrumentos musicales, sucede a menudo que, para designar a un mismo

---

<sup>47</sup> El profesor José Fco. Ortega Castejón ha publicado múltiples artículos sobre música entre los que se encuentran: Instrumentos musicales de la antigua Grecia; Estampas musicales de la mitología clásica; La Música y la Historia: un corto paseo a través de los siglos. Además de llevar a cargo la dirección de la revista de investigación sobre flamenco de la Universidad de Murcia, fue hace poco el director académico del I CONGRESO INTERNACIONAL DE FLAMENCO SOBRE LOS CANTES MINEROS, que se llevó a cabo del 3 al 14 de agosto de 2010.



instrumento, se utilizan diferentes términos. Tal ocurre, por citar un caso paradigmático, con la denominación de la **lira** en el *Himno homérico IV* dedicado a Hermes: hasta cuatro veces diferentes utiliza el autor para referirse a dicho instrumento al que denomina *phorminx*(vs. 64 y 506), *chelys*(vs. 153), *lyra*(vs. 423) o *kithára*(vs. 499, 509, etc.). Si a esto se añade el descuido de ciertos traductores, no es difícil imaginar la enorme confusión que se puede organizar. En muchas versiones de textos clásicos encontramos que se ha traducido por el genérico “flauta” instrumentos tan dispares como puedan ser la siringa o el *aulós*. Para remediar estos desatinos se hace del todo necesario una estrecha colaboración entre los especialistas en organología y los traductores de textos clásicos.

### **Las familias de instrumentos**

Los instrumentos musicales de la Antigua Grecia pertenecen a tres familias:

- la familia de la **percusión**,
- la familia de los **aerófonos** y
- la familia de los **cordófonos**.

### **La familia de la percusión**

La familia de la **percusión** puede dividirse a su vez en dos subfamilias. De una parte, tenemos el grupo de los **idiófonos** o autorresonadores, instrumentos contruidos con materiales duros como la madera o el metal. Entre ellos cabe citar los **crótales**(*krótala*), dos piezas cóncavas fabricadas en madera, con una cierta semejanza a nuestras castañuelas y que producían sonidos al ser entrechocadas; los **címbalos**(*kúmbala*), una pareja de pequeños platillos de metal, también de entreochoque. A ellos habría que añadir el **sistro** (*seístron*), un tipo de sonajero que constaba de varias tiras de las que se colgaban pequeños discos de metal y que procedía de Egipto, donde se utilizaba en el culto a Isis.

De otra parte, está el grupo de los **membranófonos**, instrumentos en cuya construcción se utiliza una membrana o parche (generalmente una piel de animal)

extendida sobre un aro o cilindro de madera. Entre ellos podemos enumerar el *týmpanon*, un **tambor de marco** muy semejante al pandero, y un pequeño tambor que recibe por nombre *rhóptron*. Todos los instrumentos de percusión que hemos citado eran propios de los ritos en honor de la diosa Cibeles y de Dioniso.

Entre los idiófonos también podríamos mencionar una especie de sonajero infantil, cuya construcción atribuye Aristóteles a Arquitas, un político, filósofo de la escuela de Pitágoras y matemático de Tarento, amigo y discípulo de Platón que vivió en torno a los años 400 al 365 a J.C., y que así mismo parece ser el inventor de mecanismos tales como la polea y el tornillo (*Política* VIII 1340b 25).

Otro instrumento de la familia de los idiófonos son las *krouúpala*, conocidas entre los latinos como *scabella*, unas sandalias de madera cuya suela estaba hendida y que producía un sonoro tableteo al golpear el suelo con el zapato. Su finalidad era marcar de una forma clara el ritmo en las danzas.

### **Los aerófonos**

Como de todos es conocido, los **aerófonos** son instrumentos en los que el sonido se genera por la vibración del aire dentro de un tubo. Entre ellos se encuentra la *syrinx* y pertenece a la familia de las **flautas**. No obstante, el término *syrinx* puede referirse a dos instrumentos: o a un tipo de **flauta** simple (*syrinxmono kálamos*) o a la **flauta de Pan** (*syrinxpoly kálamos*). La **siringa** (también **siringe**) o **flauta de Pan** se compone de una serie de tubos (de 5 a siete), unidos en hilera.

En un principio, parece ser que todos los tubos tenían igual longitud y que se acortaba la misma con unos tapones de cera; con el tiempo adquirió el formato trapezoidal con el que comúnmente se la conoce.

Otro aerófono conocido es el *aulós*, al que a menudo se denomina **flauta frigia** (contribuyendo de este modo a crear confusión). Pertenece casi con toda

probabilidad a la familia de los **aerófonos de caña**, también llamados **instrumentos de lengüeta**. Su invención la atribuyen a Atenea de la que cuentan que al ver su imagen reflejada en un espejo mientras tocaba el instrumento, se vio tan fea y deforme, que arrojó el instrumento lejos de sí. Esta deformidad, provocada por la hinchazón de los carrillos, es más comprensible si el instrumento que toca es un instrumento de lengüeta, pues para insuflar el aire en ellos se necesita realizar mayor fuerza que en el caso de las flautas. Los antiguos describen su sonido como penetrante, dulce y apasionado. Se solía fabricar en madera o caña, pero también los había de marfil. Habitualmente un solo intérprete solía tocar dos a la vez (doble *aulós*). Puesto que para introducir el aire en la lengüeta era necesario una cierta fuerza, los intérpretes tendían a hinchar los carrillos y ello probablemente les provocaría cansancio. Parece ser esta la razón por la que los *auletas* usaban unas correas de cuero que rodeando sus mejillas se ataban detrás de la cabeza obteniendo así mayor presión con un cansancio menor. Dichas correas recibían el nombre de *phorbeia*. a pesar de ser un instrumento apreciado, Aristóteles desaconsejaba el empleo del *aulós* en la educación al no ser un instrumento de carácter ético, sino más bien orgiástico.

Además de mencionar el conocido episodio de Atenea, sostiene el estagirita que el rechazo de la diosa no vino sólo porque deformaba su rostro, sino también porque el instrumento “no sirve en nada al desarrollo de la inteligencia y a Atenea es a quien atribuimos la ciencia y el arte” (*Política* VIII 1341a, 20.). Probablemente, en el fondo de esta cuestión estaba el litigio entre los partidarios de la cítara, instrumento que consideraban de origen griego y los partidarios del *aulós*, de procedencia frigia. Aunque es curioso reseñar que esa rivalidad entre la cuerda y el viento aún subsiste en nuestros días.

### **Los cordófonos**

La familia de los **cordófonos** se caracteriza por la utilización de cuerdas que al vibrar producen el sonido. Entre los griegos, los **cordófonos** pertenecen a una de

estas tres familias: la de las **liras**, la de las **cítaras** y la de las **arpas**. Las dos primeras tienen en común que las cuerdas discurren paralelas a la caja de resonancia; en las arpas, caen de manera perpendicular.

La **lira**, cuya invención atribuyen al dios Hermes, es un instrumento que goza de gran estima entre los griegos. Estaba formado por una caja de resonancia (un caparazón de tortuga) de la que brotaban dos brazos o montantes (fabricados en madera o bien con los cuernos de un animal), que se unían en la parte superior por un yugo; a él se ataban las cuerdas que discurrían sobre una especie de puente hasta la base de la caja. Los numerosos testimonios iconográficos dan fe de que para su construcción se utilizaban caparazones de tortuga: de ahí que en ocasiones se las denomine *chélyls*(en latín, *testudo*). Pausanias (*Descripción de la Grecia* VIII 54, 7) afirma que en el monte Partenio, en la Arcadia, viven tortugas muy apropiadas para fabricar liras aunque, añade, se evita atraparlas pues están consagradas a Pan. Aunque es variable, el número de cuerdas acostumbraba a ser siete y solían puntearse con un plectro. Según Calímaco (*Himno IV* 250 y ss.) la lira, o la cítara, de Apolo tenía siete cuerdas en recuerdo de las siete veces que cantaron los cisnes del Pactolo en el momento de nacer el dios. (Cf. Mariano Valverde “El léxico musical en Calímaco” emparentado con la **lira**, hay un instrumento que recibe el nombre de *bárbiton*. En realidad, se trataba de una **lira** de 7cuerdas, de largos brazos flexibles y caja estrecha. Para tocarla, el intérprete la apoyaba sobre la cadera izquierda y podía hacerlo estando tumbado, sentado o incluso andando. De una gran sonoridad, es un instrumento asociado al culto a Dioniso, a la alegría de vivir, y por ello era frecuente su uso en banquetes y bacanales.

Las **cítaras** griegas son **cordófonos** similares a la **lira**, pero de una construcción más sólida y con una caja de resonancia de madera con forma semicircular o trapezoidal. La *phórmix*, también conocida como la **lira homérica**, es con mucha probabilidad la antecesora de la **cítara**. Su construcción era similar a una **cítara de cuna**; se trataba de un instrumento de caja pequeña, redondeada en la parte

inferior, con montantes recios y más cortos que los que posteriormente tuvo la cítara. Los testimonios iconográficos la representan con cuatro o cinco cuerdas. No se debe olvidar que, con frecuencia, los términos de *kithára*, *lýrao chélysy phóminx* se entrecruzan y los autores los utilizan con un significado similar. Con el nombre de **cítaras** (*kithára*) había entre los griegos dos instrumentos. Uno, más pequeño, al que podríamos referirnos como **cítara de cuna**, que poseía una caja de resonancia en forma de herradura, similar a la de la *phorminxy* que con frecuencia solía llevar pintados unos ojos; era de uso doméstico y también pedagógico. El otro, de mayor tamaño; disponía de una caja de resonancia plana en el frente, cóncava en la parte posterior y recta en su base; su número de cuerdas iba de siete a doce y era el instrumento de los citaristas profesionales que solían tocar con un plectro que estaba unido por un fino cordel a la caja. La **cítara** es el instrumento consagrado al dios Apolo. De hecho, según los textos, Apolo ya era un solvente intérprete de la misma cuando Hermes le regaló la lira (cf. *Himno homérico III a Apolo* 131 y ss; *Luciano Diálogo de los dioses XI* (VII) 4).

Las **arpas** se diferencian de las **cítaras** y de las **liras** por su forma triangular y la desigual longitud de las cuerdas que, como ya hemos comentado, caen en forma perpendicular sobre la tabla armónica. Según nos muestran las pinturas, había al menos dos tipos de arpas: una, que cabría denominar **arpa de ángulo**; y otra, un arpa provista de una columna delantera de apoyo.

Probablemente, el término *trígonon*, podría hacer alusión al último tipo citado. En cuanto al **arpa angular** se barajan dos posibles nombres, el de *pektíso* el de *sambýke*, sin que sea posible afirmar nada con completa seguridad. *Pektís*, en griego, viene a designar todo objeto formado por el ensamblaje de varias piezas; de ahí que pudiera referirse a un tipo de arpa, pero también se utilizaba para designar un tipo de **lira**. Por citar un ejemplo, Luciano en *Diálogos marinos I* 4 utiliza el término *pektís* para referirse a una rudimentaria lira que Polifemo intenta

construir sirviéndose del cráneo de un ciervo. Por su parte, Ateneo (*Deipnosophista* 635<sup>a</sup>) identifica la *pektís* con un tipo de arpa de origen lidio.

En relación con este tema, Tranchefort en *Los instrumentos musicales en el mundo* (Madrid: Alianza, 1985) pág. 101 afirma que en el período homérico se designaba la lira con el nombre de *pectís* y apunta que este término significa “brazo”. Sin embargo, parece que esto es un error motivado por la confusión entre el sustantivo *pektís* con el sustantivo *péchys* que, efectivamente, significa “brazo, codo” y que se utiliza para referirse a los brazos o montantes de la lira (cf. Herodoto *Historias* IV 192 y Luciano *Diálogos de los dioses* XI (VII), 4 ).

La voz **sambuca** (*sambýke*) se emplea para designar cualquier tipo de arpa y, con mayor propiedad, un tipo de **arpa angular**. Persio (III 65) pone dicho instrumento en manos de mujeres de procedencia siria, que participaban en los banquetes alegrándolos con sus sonos y sus cantos y que, en ocasiones, ejercían la prostitución. Una *sambucistria* era una intérprete de la sambuca (cf. Livio XXIX 6,8.). Pero una sambuca era también una antigua máquina de guerra que se utilizaba para lanzar proyectiles y que es descrita por Vitruvio (X 17). En la Edad Media se utilizó el término para designar de forma genérica diferentes instrumentos de cuerda pulsada. Así, por ejemplo, Fabio Colonia (1567-1650), botánico, matemático e inventor napolitano, construyó un instrumento experimental de música, una suerte de clave enarmónico, que tenía cincuenta cuerdas y seis teclados al que denominó *sambuca lincea*. Por otra parte, la *sambuca rotata* designa la viola de rueda o zampoña medieval.

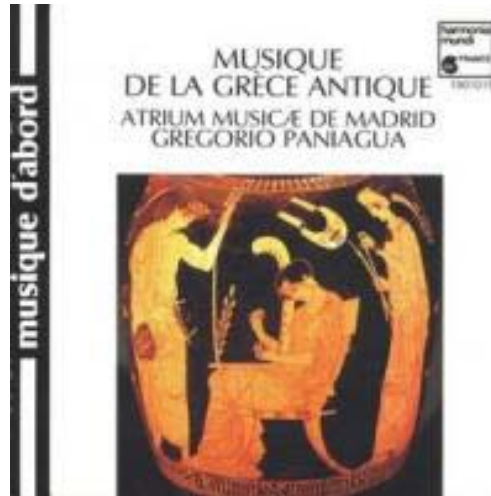
Ya para finalizar añadiremos que en griego se utiliza otro término, *mágadis*, para referirse al arpa, probablemente a un tipo arpa angular. El verbo *magadízein* puede significar cantar a la 8ª, y parece ser que la *mágadis*, cuando se utilizaba junto al *bárbiton*, solía hacerlo cantando por arriba, probablemente doblando la melodía a la 8ª. Sin embargo, A. Barker (“Che cos’era la *mágadis*” en B. Gentili y R.

Pretagostini *La musica in Grecia*, Roma-Baria, 1988) apunta la posibilidad de que tal término no se utilizara en realidad para designar instrumento alguno sino para señalar la práctica interpretativa consistente en cantar a la 8ª.

### 9.3. Anexo C

Material Auditivo incluido en el trabajo:

#### AtriumMusicæ de Madrid - Musique de la Grèce Antique



Tracklisting

**01** - [3:07]

G. PANIAGUA. Anakrousis

EURIPIDE (c. 480 - 406 av. J.C.). Orestes Stasimo. Fragment d'un chœur de l'Oreste

**02** - Fragments instrumentaux de Contrapollinopolis [1:02]

**03** - 1er Hymne Delphique à Apollon (c. 138 av. J.C.) - compositeur athénien [4:54]

**04** - Plainte de Tecmessa, s. II-III ap. J.C. [1:18]

**05** - Papyrus Wien 29825, III-II av. J.C. - Papyrus Wien G 13763 - 1494 [5:01]

**06** - Hymne au Soleil (conservé par divers manuscrits byzantins) [1:58]

**07** - Mésomède de CRÊTE (c. 130 ap. J.C.). Hymne à la Muse [1:00]

**08** - Hymne à Némésis [1:38]

**09** - Papyrus Michigan, s. II ap. J.C. [4:08]

**10** - ARISTOPHANE (450 - 385 av. J.C.). Aenaoi Nefelai [1:28]

**11** - SEIKILOS, fils d'Euterpe (s. I ap. J.C.). Epitaphe de Seikilos [1:54]

**12** - Pean. Papyrus Berlin 6870 - c 160 ap. J.C. [1:49]

**13** - Anonymi Bellermann 97 - 104 [4:13]



Kolonexasimon, Allosexasimon, Tetrasimos, Allosexasimos, Dodekasimos, Allosdodekasimos, Oktokedekasimos

**14** - PINDARE (522 - 446 av. J.C.). 1er Ode Pythique [1:35]

**15** - Papyrus Oxyrhynchus 2436, s. I - II ap. J.C. [1:12]

**16** - HymneChrétiennd'Oxyrhynchus, s. III - IV ap. J.C. [1:32]

**17** - HOMÉRE (?). Homero Hymnus [0:30]

**18** - Papyrus Zenon. Cairo Fragment , s. III av. J.C. [0:51]

**19** - TERENCE. Terencio. Hecyra 861 [0:27]

**20** - Grigorios NAZIANZENOS. Poem. Mor 1, 11f. Migne 37, 523 [0:39]

**21** - LIMENIOS, fils de Thoinos, athénien (c. 128 av. J.C.). 2e HymneDelphique à Apollon [7:15]

**22** - Papyrus Oslo A/B saec I - II ap. J.C. - G. PANIAGUA. Epilogos-Katastrophe [5:06]

**23** - B' DelfikosYmnos (organikon) [6:15]

## ATRIVM MUSCAE DE MADRID

Gregorio Paniagua

### Intérpretes:

Gregorio Paniagua, Batriz Amo, Eduardo Paniagua, Pablo Cano, Luis Paniagua, Maximo Pradera, Carlos Paniagua

### Instrumentos:

Askaules, aulos, auloscalaminos, aulohyperteleioi, aulospaedikoi, aulosparthenios, aulospyxinos, aulosteileioi, aulosthracian, baboulion, bakyllion, barbitos, canon (monochordon), clochettes, crécelle, crepitaculum, cymbala, cymbalion, diaulos, dikalamos, discos, echeion, elymos, epigoneion, flûtebasse, grelots, hydraulos, kithara, kitharis, krotala, lyra, magadis, monaulos, monochordon, mortarium, nabla, pandoura, pektis, phorminx, photinx, physallis, plagiaulos, psalterion, psalterium, psaltinx, roptron, salpinx, sambyke, seistron, seistron de Apulia, seistron de coquilles, sirène de Helmholtz, skindapso, syrinx, tityros, trichordon, trigonon, triton-kéras, tympanon, xylophonon.

## 10. BIBLIOGRAFIA BASICA

-Diorki traductores, Nueva Enciclopedia Temática Planeta. Tomo Arte y filosofía. Bogotá. Ed. Planeta, S.A. 1993

-GODWIN, Joselyn. Armonía de las esferas: un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música. Girona. Ed. Atalanta, S. L. 2009

-Gigon, Olof. Los orígenes de la filosofía griega: De Hesiodo a Parmenides. Madrid. Ed. Gredos. 1985

-ARISTÓTELES. La Política. Edición preparada por Garcia Carlos Gual y Pérez Jiménez Aurelio. Madrid. Ed. Nacional. 1977

-PLATÓN. La República. Buenos Aires. Ed. Buenos Aires. 1963

-ARISTÓTELES. La Poética. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

### **BIBLIOGRAFÍA ANEXO B**

ANDRÉS, R. *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona: Península, 2001.

*ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA* ESPASA-CALPE. Madrid, 1990.

MICHELS, U. *Atlas de Música I*. Madrid: Alianza, 1989.

RANDEL, D. ed. *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza, 1986.

SACHS, C. *La musicanel mondo antico*. Firenze: SansoniEditore, 1981.

TRANCHEFORT, F. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza, 1985.

MICHAELIDES, S. *The Music of Ancient Greece.AnEncyclopaedia*, Londres, 1978.