

EL ROL DE LA MÚSICA EN LA COSMOVISIÓN DEL HOMBRE EN LA  
ANTIGUA GRECIA

MAURICIO PÉREZ

Monografía de grado presentada para optar por el título de filósofo

Dr. Carlos Arturo Plazas

Director del trabajo de grado

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA  
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE FILOSOFÍA  
2020

## TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN .....	3
1.1. Pregunta problema .....	10
1.2. Formulación del problema .....	10
1.4. Justificación.....	11
1.5. Objetivos .....	11
CAPÍTULO 2: EL MITO PERMITE EL ORIGEN DEL RITMO MUSICAL.....	12
CAPÍTULO 3: ROLES ANTROPOLÓGICOS EN GRECIA ALREDEDOR DE LA MÚSICA.....	28
3.1. La música en la educación .....	29
3.2. Poesía y música .....	34
3.3. La obra trágica y la música .....	39
3.4. Relación de Platón y Aristóteles con la música .....	47
CAPÍTULO 4: COSMOGONÍA Y COSMOLOGÍA A PARTIR DE LA MÚSICA	56
4.1. Cosmogonía y su relación con la música .....	57
4.2. La cosmología pitagórica en el mundo griego .....	63
CONCLUSIONES .....	72
BIBLIOGRAFÍA .....	82

## **CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN**

Con frecuencia se asocia la palabra música con todo sonido que se manifieste de cierto ritmo, melodía y armonía, el mundo está lleno de ejemplos que pueden ilustrar esta situación: el vuelo de una abeja, el canto de las aves, el galopar de un caballo, la lluvia, el golpe repetitivo de un madero contra un tambor, la respiración, los latidos del corazón y la voz de las personas. En esencia, el ser humano está rodeado de ritmos, se encuentra con ellos, los adopta, los modifica y los produce.

Cualquiera que sea el caso, las personas son capaces de identificarse con las melodías o armonías que escalan en la profundidad emocional de su ser, revelan su condición humana. De esta forma, la música afecta el sentimiento cuando genera nostalgias, depresiones, tristezas, alegrías, entusiasmos y locuras. La capacidad de la música de sintonizar con las estructuras sentimentales del ser humano se debe a los siglos de desarrollo en teórica métrica, tonal, modal y armónica.

Dependiendo de la escala musical, de los semitonos ejecutados, de los ritmos y las armonías se puede obtener un comportamiento diferente a nivel físico o a nivel mental. El primero se ilustra por medio de la expresión corporal como la danza, los gestos o la energía utilizada en la ejecución del instrumento musical, mientras que el segundo intenta relajar los pensamientos a través de la meditación, del diálogo o del canto circunspecto que alude a algún tipo de reflexión moral o simplemente conlleva a la satisfacción de los sentidos.

Los placeres que ofrece la música dan cuenta de la pluralidad de las armonías y de las composiciones matemáticas que la integran. Una de las características académicas en la ejecución de instrumentos musicales es la relación que los ritmos tienen con los números, a decir verdad, la teoría matemática en la música es tan estrecha como la afinación de una cuerda sobre la nota adecuada. Si la teoría que reglamenta el instrumento es correcta, el sonido de la nota concordará con la escala que tiene por referencia. Es decir, si se quiere producir un ritmo tipo Blues, se deben elegir las notas correctas, esto determinará la escala que se ejecutará. Para ser más precisos se deben escoger seis de las doce notas, las cuales estarán a una distancia de 3-2-1-1-3-2 semitonos.

Otra escala musical que ilustra los fundamentos teórico-matemáticos en la práctica instrumental es la conocida como escala doble armónica que tiene siete notas con distancias 1-3-1-2-1-3-1. A través de los ejemplos se observa la inclusión del número como símbolo musical que reglamenta la posición de las notas una respecto de las otras. Para la teoría musical actual esta identificación es fundamental debido a que facilita la lectura tanto de las escalas musicales como de las armonías que se pueden crear a partir de ellas.

No obstante, la expresión de la música en términos numéricos, armónicos o melódicos no siempre fue fácil para el ser humano. La historia de la humanidad da cuenta de este arduo trabajo alrededor de la música y los ritmos, de modo que las investigaciones que reseñan el trabajo humano sobre la teoría musical ubican su origen en la antigüedad griega. En el occidente del mundo se dieron las primeras manifestaciones musicales, las cuales no se expresaban a través de la métrica, ni de la teoría matemática, ellas respondían a los sonidos biológicos del ser humano, en otras palabras, se asociaban a la respiración, a los latidos del corazón y a la voz.

Así mismo, investigadores como Espinar (2011), Auseron (2015) o Arcella (2013) rastrean el origen de los ritmos del mundo occidental en Grecia. Sobre este panorama, también se advierte que el sonido que los griegos adoptaron y tradujeron a su propia manera de sentir el mundo tuvo influencia en el Oriente Próximo. Las aseveraciones frente a este tema carecen de fuentes fidedignas que revelen la autenticidad del origen de la música. Lo que sí es cierto es que a través de los rituales griegos donde veneraban a los dioses se dieron los primeros vestigios de sonidos musicales.

En relación con esto, el presente trabajo monográfico hace hincapié en el rastreo de los primeros sonidos musicales que pudieron haberse creado en Grecia, frente a este hecho no existen evidencias claras sobre el origen de la música en ese territorio, sin embargo, “existe una tendencia, entre historiadores de la música, de ubicar el origen de la música occidental en la Grecia antigua” (Montoya, 2005, p.64) debido a que esta cultura desarrolló los instrumentos musicales y con ellos, el sonido.

Otro aspecto que desarrolla el actual trabajo son los roles que los griegos adquirieron desde la música en la cultura griega, los cuales son aedos, maestros, poetas trágicos y filósofos. Por una parte, los aedos y maestros se encargaban de conservar la tradición oral griega por medio de la enseñanza de la lira, por la otra, los poetas trágicos

dedicarían sus esfuerzos a ensamblar partes tradicionales de la historia griega como la poesía, el mito, la danza y la palabra en el escenario, esta fusión daría como resultado la actualización de las historias heroicas desde la música y la reflexión moral.

Lo anterior coadyuva al tercer punto que desarrolla ese trabajo el cual describe la visión del mundo a través de la música, esto es, el origen del mundo a través de la cosmogonía y la cosmología. De la música, los mitos, y los roles se entretajan algunas relaciones que se serán explicadas a continuación.

Durante el primer capítulo se efectúa un rastreo de los ritmos primitivos griegos, aquí se hace referencia a los rituales religiosos donde la figura del sacerdote canta los mitos a través de instrumentos musicales fabricados por los mismos dioses. En el pensamiento tradicional griego era usual que los dioses olímpicos frecuentaran terrenos mortales con la intención de ayudarlos o maldecirlos. Desde esta situación, múltiples mitos se organizaron gracias a la convivencia de los dioses con los humanos; los que interesan para este trabajo monográfico son aquellas narraciones que evidencian la intervención divina en la construcción de los primeros instrumentos como la lira y la flauta.

Espinar (2011) describe cómo Hermes, el dios mensajero, creó la lira con un caparazón de tortuga e intestinos de animales que servían como cuerdas. Este instrumento se lo regaló al dios Apolo y desde ahí fue considerado como símbolo representativo de este. El sonido que producía la lira ejemplificaba la armonía, la medida y el equilibrio tanto en el comportamiento del griego como en la naturaleza. Incluso, se le atribuye a este instrumento poderes mágicos como el movimiento de las aguas o de las piedras. La asociación del dios Apolo con la lira conllevó a que esta fuera utilizada en los rituales religiosos y en la poesía cantada.

Las festividades religiosas alrededor de este dios permitían la comunicación directa con él a través de los aedos quienes eran las personas escogidas por las musas para inspirar bellos versos (Espinar, 2011). Era usual que dentro de las celebraciones las musas inspiraran a los hombres en las artes, de ahí su importancia en la poesía, en la elocuencia, en el teatro, de hecho, “la designación de las artes musicales parece derivar del nombre de las musas” (Auseron, 2015, p.29).

Para los griegos la inspiración divina permitía pedir a los dioses sus beneficios, por ejemplo, los participantes del rito a través de la invocación del dios Apolo solicitaban

sabiduría, salud, armonía y equilibrio en la vida. Para ellos, la actitud apolínea representaba la luz en la cotidianidad, Nietzsche (2009) lo describe como “el resplandeciente, de modo tal: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor” (p.245). En esta cultura la lucha de contrarios producía todas las cosas existentes, si existía el dios Apolo representando la medida, por ende, habría un lugar para el dios Dioniso quien desata el descontrol del sentimiento humano en la danza orgiástica.

Dioniso ilustra la vida, el éxtasis, la locura y la comunión de los seres de la naturaleza en la danza orgiástica (Auseron, 2015). Esta divinidad es responsable de los ritmos que exaltan el sentimiento humano. Su instrumento es el ditirambo y la flauta. El primero representa los sonidos del corazón en el humano, el segundo fue dado al hombre por la diosa Atenea (Espinar, 2011). En la creencia del griego, el sonido de estos instrumentos fabricaba el puente entre lo humano y lo divino, entre las fuerzas opuestas del mundo, es decir, entre la medida y el descontrol.

Al seguir con la estructura de la monografía, el segundo capítulo abordará los roles sociales que se crearon a partir de la música. En primer lugar, será necesaria la figura del aedo como aquel profesional que es capaz de cantar los poemas debido a la inspiración divina que reposa sobre él. En este sentido, la ejecución de instrumentos musicales lo convierte en poseedor del contenido de la tradición, lo cual significa que las historias de los héroes mortales y la intervención de los dioses en el mundo terrenal viven en la música y la palabra del poeta lírico (Auseron, 2015).

De igual manera, el aedo junto a su conocimiento musical ejerce el rol de maestro en la educación de los jóvenes aristócratas griegos. Díaz (2001) subraya el ejercicio docente de la siguiente manera: “el maestro de música y el alumno se sentaban uno frente al otro con sus respectivas liras: el primero tocaba y el chico (...) trataba de imitar la melodía” (p.100). De este modo, el maestro enseña la ejecución y los poemas líricos que se preservan en la cultura como indicador del logro en materia física y moral de sus antepasados. La profesionalización en el instrumento lo convierte en figura que resalta durante las festividades y acontecimientos de índole militar, cultural y social.

Cabe señalar que la música representa un alto valor moral, pues ella sólo puede ser interpretada en reuniones de la nobleza, bajo ninguna circunstancia será ejecutada para

recibir algún pago, “cobrar por cantar o por tocar un instrumento con ocasión de un banquete era parte de las artes vulgares” (Shiner, 2004, p.49).

En segundo lugar, en la cultura griega surge el rol de poeta trágico. Este se considera un artista debido a que puede organizar obras artificiales desde la articulación de elementos como el mito, la música, el vestuario, actores y coros. Las piezas de la tradición griega se reúnen sobre el escenario con el propósito de actualizar el mito y orientarlo hacia una reflexión moral (Vélez, 2013). La obra trágica en la Grecia clásica también recoge de la tradición antigua la veneración de los dioses griegos Dioniso y Apolo. El primero se manifiesta a través de la música en el coro, mientras que el segundo se relaciona con el diálogo de los actores, Abad (2013) lo expone con mayor claridad cuando afirma que “las pasiones y la música son dionisiacas, el lenguaje y la dialéctica en el escenario son apolíneas; ambas dimensiones juntas producen en la conciencia la representación clara de los poderes oscuros del destino” (p.14).

La actualización de los mitos en el desarrollo de la tragedia griega hace alusión a los dioses Apolo y Dioniso desde un lente racional pues el poeta trágico y el público saben que la representación de los actores solo tiene lugar desde un matiz sobrenatural, esto permite que la reflexión moral tenga lugar dentro de la continuidad de la obra. Según Vélez (2013) contar el mito en la obra trágica supone extraer de él los motivos “asociados que dan cuerpo a la acción y al padecimiento de la gente, depende en últimas no sólo de la propia naturaleza del mito sino del tipo de racionalidad que se instala en la ciudad” (p.89).

En último lugar, se podrá mencionar el papel de los filósofos en la teorización de la música. Ellos no ejecutan los instrumentos musicales, para este trabajo ya existen los virtuosos de la música quienes se hacen cargo de interpretar las sofisticadas piezas musicales que se crean en la cultura. Por el contrario, la tarea de los filósofos como Platón y Aristóteles es asociar la teoría musical con la polis, es decir, ellos relacionan conceptos como armonía y afinación con los ciudadanos y los gobernantes.

Para estos filósofos, la sociedad es la analogía de un instrumento musical que necesita ser afinado. La armonía del sonido en la música se asemeja a la sincronía que el ciudadano debe poseer no sólo entre cuerpo y mente, también entre el ciudadano y las leyes que pronuncia el gobernador. Frente a esta situación, el griego será educado moralmente a través de la música.

Platón resalta que la música afecta el alma de la persona, el ritmo lo conduce a obrar de buena o mala manera. En este sentido, las armonías quejumbrosas que penetran en el interior del alma son la lidia mixta y la lidia tensa (República, III, 398e) mientras que las armonías relajantes son las jónicas (República, III, 399a). La selección platónica de las armonías se realiza con el fin de distinguir qué géneros son esenciales para la formación de la juventud griega, el propósito es la preservación de las cualidades comportamentales de los adultos dentro de la polis griega.

La importancia moral que los filósofos le adjuntan a la educación musical revela que esta es importante en la realidad política, social, personal y matemática. Frente a este último tópico, la filosofía pitagórica ayudó al paso del mito hacia el logos cuando fundamentó la música sobre el número. Este acontecimiento da lugar al tercer capítulo donde se describe cómo el hombre griego construye tanto la cosmogonía que apunta hacia la creación de las cosas con base en el mito, como la cosmología donde interviene el pensamiento de Pitágoras al ordenar el caos del universo desde las proporciones numéricas que derivan en la armonía, en las notas musicales y en el descubrimiento de las distancias de astros en el universo (Albino de Lima, 2016).

En este caso, las representaciones cosmogónicas y cosmológicas se sustentan a través de componentes musicales. En las cosmogónicas se resalta el uso del mito para ejemplificar la ley de los contrarios, dioses contrapuestos que crean las cosas en el mundo, Espinar (2011) señala este hecho a través de la fabricación de instrumentos musicales como la lira o la flauta que señalan directamente a Apolo y a Dioniso. Entre tanto, con las asociaciones cosmológicas Pitágoras incluye las leyes que rigen el universo al percatarse de la “estrecha relación de la música con el cosmos y el número” (Albino de Lima, 2016, p.88).

Con la fabricación del monocordio se generan importantes descubrimientos en materia de astronomía. Gracias a este instrumento se puede medir la longitud y la distancia de los astros celestes, también se le atribuye la identificación de las órbitas planetarias, de igual forma, es posible delimitar las notas y los géneros musicales. A raíz de esto, la armonía sobresale como el concepto que une los elementos contrarios o discordantes en el mundo. Este concepto se retoma en varios sentidos: para generar simetría entre el cuerpo - alma del hombre griego, o afinar la sociedad con el ciudadano y, en el caso de la cosmología, asegura una relación intrínseca entre los cuerpos celestes

como el sol, la luna, los planetas, las estrellas con las especies de vida superior entre ellas el hombre y la mujer (Atilano, 2014).

Con todo lo anterior, la música en el pensamiento griego se considera como eje transversal que define la cultura. Las relaciones que de ella se desprenden pueden ser señaladas desde el mito como representación del mundo hasta la organización social de Grecia por medio de la educación. Los avances teóricos musicales de los griegos sirvieron como base para el posterior desarrollo de la música. Frente a ello, las implicaciones matemáticas que rigen los astros se originaron en la vibración de la cuerda del monocordio. A su vez, en la Edad Media y en la Ilustración estas investigaciones fueron consideradas como base y punto de partida que establecen el mapa del universo.

### **1.1. Pregunta problema**

¿Cuáles son los roles de la música en la cosmovisión del hombre en la antigua Grecia?

### **1.2. Formulación del problema**

En la antigua Grecia, el griego elaboró instrumentos con los identificaba aspectos de su existencia. Cada ritmo poseía independencia y se asociaba con la caza, la alimentación, el culto a los dioses o rituales de iniciación. A pesar de que se desconoce cómo pudo ser la música en la antigua Grecia, investigadores indican que los principales ritmos e instrumentos permiten pensar en la creación de la música desde elementos artesanales y animales.

La interpretación de los instrumentos artesanales indicaba una actividad específica dentro de la cotidianidad griega, lo cual permitiría construir una manera de ver, sentir y experimentar el mundo desde la música. De esta manera, el hombre griego podía interpretar y dar sentido al mundo desde la música al vincularla con actividades diarias, emociones y expresiones lingüísticas.

Con los ritmos producidos por los instrumentos artesanales, el griego organiza su modo de supervivencia a la par que crea un escenario propio donde surgen símbolos que organizan la sociedad. A medida que la creación de un lenguaje sonoro aparece, la sociedad griega da inicio a la construcción de un legado cultural que derivará en los códigos, referencias y significados de las cosas que identifica en el mundo.

Ante la construcción de una cosmovisión griega propia, es posible pensar el problema antropológico desde un ambiente filosófico cuando se logra identificar símbolos, códigos y expresiones sonoras que dan sentido a la interacción en la comunidad. Esto permitirá describir el mundo occidental pensado en la cultura griega a través de los ritmos primitivos convertidos en vínculos con los dioses y actividades diarias.

#### **1.4. Justificación**

Si bien los ritmos primitivos generan un vínculo con cada actividad de la vida diaria del hombre griego, también será importante reconocer que se desconocen los registros sonoros de los primeros instrumentos. Desde este punto de partida, la presente monografía propone rastrear los ritmos que vinculan al hombre de la antigua Grecia con el modo de ver e interpretar el mundo que habita. La identificación de ritmos evidenciará los roles que la música ocupa en la cotidianidad, a su vez que indicará su uso y su ejecución en la creación de un ambiente emocional que enlaza las cosmovisiones de cada comunidad.

La importancia de esta monografía radica en el aspecto antropológico de la música como punto de origen del pensamiento mítico del hombre primitivo en su comunidad. De esta manera, las cosmovisiones que este hombre crea a través de la música permitirán observar las bases que sostienen las creencias, rituales y modos de relacionarse con lo desconocido.

#### **1.5. Objetivos**

##### **1.5.1. Objetivo general.**

- Exponer los roles de la música en la cosmovisión del hombre en la antigua Grecia.

##### **1.5.2. Objetivos específicos.**

- Rastrear los primeros ritmos que contribuyen a la construcción de la cosmovisión del hombre en la antigua Grecia
- Señalar los roles que el hombre griego adquiere a través del desarrollo de la música en la antigua Grecia.
- Describir de qué manera el hombre griego concibe el origen del mundo a través de la cosmogonía y cosmología.

## **CAPÍTULO 2: EL MITO PERMITE EL ORIGEN DEL RITMO MUSICAL**

En la historia de la humanidad, la música es una de las construcciones sonoras que presenta diferentes matices y distintas exaltaciones en el espíritu del ser humano. Parece ser que la música a través del ritmo y la armonía que la componen conducen el estado de ánimo del hombre a través de la alegría, la tristeza, la melancolía o la locura. En ese sentido, lo que muestra la música por medio de expresiones faciales y corporales no es más que la escala de emociones humanas que conmocionan al ser en escenarios culturales como rituales, danzas orgiásticas o cantos funerarios. Es precisamente el carácter transformador de la música en el espíritu humano el índice de su interés y estudio.

Los primeros rastros de música que la historia occidental registra se ubican en la antigua Grecia, de hecho, el estudio de su origen y, por consiguiente, de los primeros ritmos se remontan a las asociaciones míticas que los griegos realizaban en los rituales dionisiacos. El acompañamiento musical en los rituales y danzas se relaciona con la intervención de los dioses en el plano terrenal. Arcella (2013) expone esta idea al subrayar que la “música hace que ellos se comuniquen con los seres humanos por medio de un estado estático, que en el caso de Dioniso es sobre todo la acción, en el caso de Apolo es más bien la palabra” (p.100). Para los griegos existe una conexión entre el mito, la danza y los dioses con la música y el canto. Esta situación orgiástica y de tranquilidad del espíritu humano es conocida gracias a los relatos homéricos y a los textos filosóficos.

Sin embargo, pese a los registros homéricos no se tienen datos verosímiles de un origen exacto de la música. Tal es el caso de Espinar (2011) quien enfatiza sobre la ausencia de documentación verídica que dé cuenta del sonido de los primeros instrumentos antes del siglo II a.C. Ello conduce a pensar que la historia que hoy se conoce sobre la música inició con los ritos míticos, los poetas y sus cantos acerca de las hazañas divinas. Lo que indica Espinar (2011) no solo es la escasa documentación sobre el tema, sino también que alrededor del origen de la música y de sus ritmos existen especulaciones de índole matemática y filosófica, lo cual quiere decir que los datos obtenidos son poco útiles para estudiar la música real.

En la misma perspectiva, Comotti (2016) señala que, ante la inexistencia de material bibliográfico sobre las composiciones de los primeros músicos de la antigua Grecia, es

poco probable que se conozcan indicaciones precisas o exhaustivas sobre el acontecimiento rítmico en Grecia. Pese a que las fuentes que datan y cimentan el estudio de la historia musical en el mundo son poco confiables, al tiempo que desconocidas y oscuras en sus detalles, los teóricos como Montoya (2005) y Auseron (2015) ubican el posible origen de la música en la antigua Grecia fundamentándose en dos razones: la primera se trata del desarrollo de la cultura en diferentes ramas como la educación, la gimnasia, la poesía y la segunda estriba en la sistematización que realizaron los griegos sobre la teoría y prácticas musicales.

Tal parece que el desarrollo cultural griego junto a los hallazgos arqueológicos posibilita dividir la historia de la música en un antes y un después. Al respecto, Montoya (2005) apunta que si la evolución de la música se entiende desde el punto de enunciación griego entonces tendría que reconocerse una escisión en las expresiones musicales, lo cual conlleva a categorizar la música en ritmos primitivos o pre-musicales y ritmos míticos de la antigua Grecia.

La caracterización de los ritmos que Montoya (2005) menciona como tendencia de los historiadores debido al fuerte desarrollo de las actividades musicales griegas, puede explicarse desde la influencia oriental que llegó a Grecia a lo largo del II milenio a. C. Según Espinar (2011), los fenicios y los egipcios fueron musicalmente decisivos en las formas, instrumentos y expresiones musicales del pueblo griego. Ello se podrá observar en los instrumentos que son relevantes y parte de los mitos de la antigua Grecia como la lira arcaica, las arpas y los cardófonos.

Parece ser que la temprana cultura griega y la cultura egipcia están conectadas con el mundo ibérico. La relación que existe entre las culturas se constata a través de la creación de instrumentos musicales de uso similar. Según Hortelano (2003) y Espinar (2011) la base musical griega tuvo importantes aportaciones de los pueblos del Oriente Próximo, es decir que los hallazgos arqueológicos evidencian, junto al mundo ibérico, los mismos tipos de instrumentos como las flautas dobles y sencillas, las tubas, las trompas, las liras y los panderos.

El hecho que compartan instrumentos similares en diferentes culturas indica que los orígenes e influencias que comunicaron los pueblos europeos es el mismo. Si bien el rastreo del origen de los instrumentos se atribuye como influencia al Oriente Próximo, también debe reconocerse que el pueblo griego creó los mitos como un ambiente

atmosférico que reúne a los dioses, a los instrumentos y con ellos, a los orígenes de la música. Inclusive, la difusión de las cualidades y características de los dioses griegos también tiene parte de su raíz creativa en el Oriente Próximo. Para el investigador Arcella (2013) la inclusión de la figura de Dioniso como dios griego fue “una consecuencia de una sucesiva transferencia de la Tracia, su patria originaria” (p.100).

Según Arcella (2013) quien cita al filólogo Erwin Rohde (1948), el culto de Dioniso se difundió en Grecia como una epidemia afectando al mundo helénico. Tal fue su expansión en el mundo griego que, alrededor de su figura, se crearon mitos, danzas, cantos y asociaciones con el desenfreno, la locura y el éxtasis de la vida. Aquellas representaciones cuyas danzas eran integradas con música tienen matices que exponían el desenfreno, el trance de la posesión del dios sobre los sentimientos humanos.

Era usual en la antigua Grecia que los instrumentos musicales representaran a una divinidad en particular. La dupla de dioses que más se conoce por escenificar lados opuestos en la actitud humana es Dioniso y Apolo. Al primero se vincula con la flauta y el tambor, es decir, instrumentos de aire y percusión, entre tanto el segundo se relaciona con la lira y con los personajes de la tradición griega que la interpretan. Para Espinar (2011) la relación entre deidades contrarias es clara: “si el mito de Orfeo representa la serenidad y el embeleso de la lira, el de Dioniso es su antítesis, el desenfreno del aulós” (p.144). Mientras Apolo refleja el lado calmado, tranquilo y comedido de la vida, Dioniso encara la cumbre e intensidad del sentimiento en un estado de aparente locura.

Ante esto, Hortelano (2003) evidencia que la relación de los instrumentos griegos con las divinidades supra-terrenales y los mortales se encuentra en hallazgos arqueológicos de la cultura de la Edad del Bronce griega. Según sus investigaciones, se descubrieron dos esculturas en mármol que son consideradas las más antiguas representaciones de músicos en el mundo griego. La primera de ellas representa a un hombre con actitud de tocar una flauta doble, la segunda representa también una figura masculina sentada en un trono tocando un arpa de bastidor triangular.

Las esculturas halladas en la Edad de Bronce griega reflejan el culto a dos divinidades mencionadas con anterioridad: Dioniso y Apolo. Sin embargo, estas representaciones de instrumentos musicales no son las únicas: “en un grupo de tierra cocida, datado en torno al 1600 a.C., se representan una serie de figuras en círculo en torno a otra que toca una lira de bastidor redondeado” (Hortelano, 2003, p.146). La

escena que describe la escultura de tierra cocida se interpreta como parte del ritual donde la música protagoniza la danza y la celebración a los dioses.

A decir verdad, el ritual griego representado en las muestras arqueológicas tiene centro y comunión en la alabanza al dios Apolo a través de la lira. Así lo manifiestan no sólo Hortelano (2003) sino también Auseron (2015) quien establece que en la temprana cultura griega existe un alto sentido del ritual a través de las prácticas musicales antiguas. Para el pueblo griego “el canto, la marcha procesional y el sacrificio ritual cumplían la función de reunir diversas creencias locales en un solo rito estacional, bajo la admonición de Apolo” (Auseron, 2015, p.27).

Tal parece que en el sentido ritual de los instrumentos musicales no sólo tiene cabida el dios Apolo, sino también Artemisa y Poseidón quienes tenían festivales propios donde se celebraban concursos atléticos y musicales, de danza y de canto. Todas estas celebraciones en el pensamiento griego eran posibles gracias a las musas quienes inspiraban al hombre a llevar a cabo la interpretación del cuerpo y de los instrumentos musicales.

Sobre este panorama de posesión e inspiración de las musas se debe resaltar la participación predominante de éstas en la construcción del concepto de música. Varios autores como Espinar (2011), Comotti (2016) o Auseron (2015) concuerdan en que el arte inspirado llamado música deriva o es relativo a las musas. Se trata así del arte protegido por ellas donde se integraba conjuntamente poesía, danza, gimnasia, es decir, medios artísticos que interactuaban entre la melodía, la palabra, el gesto y la expresión corporal como medio de transmisión de la cultura griega.

Gracias a la proliferación del arte que las musas inspiraban y a su vasta producción en diferentes aspectos culturales la cultura griega es referencia en el mundo occidental cuando se indaga sobre el origen de la música (Montoya, 2005). Probablemente, las musas también inspiraron el ambiente mítico y artesanal en lo correspondiente a la fabricación de los instrumentos musicales. De esta manera, se pueden mencionar dos perspectivas: la primera tiene origen en la historia arqueológica y la segunda, revisa las creencias griegas en tanto mitos, dioses y música.

En la primera de estas perspectivas, la arqueología indica que los ejemplos de liras encontradas en la época micénica (1600-1150 a.C.) se fabricaron con estructuras muy

parecidas a las arpas egipcias y fenicias. De forma similar, en el siglo VII a.C., aparecen ejemplos de liras descritas en los poemas homéricos, las cuales poseían siete cuerdas y se tocaban con púa (plectro) según lo describe Espinar (2011).

Para los griegos, las liras eran instrumentos relacionados con altos valores musicales que se utilizaban para alabar a los dioses, por ello no es de extrañarse que a este instrumento se le añadieran modificaciones hasta el punto de convertirse en uno nuevo. La *cítara* es conocida por ser la evolución de la lira en el mundo griego, esta tenía una “base plana, una caja de resonancia casi rectangular, unos gruesos brazos que sobrepasaban el yugo delgado, que podía pulsarse con los dedos o con plectro y que sólo era tocada por varones” (Espinar, 2011, p.146).

Además de la *cítara* había otro instrumento de cuerda llamado la *sambuca*, una especie de arpa triangular interpretada por mujeres en las fiestas y banquetes. Tal parece que la inspiración de las musas no sólo influyó el ingenio de los griegos para fabricar instrumentos de cuerda como la lira y el arpa, también se crearon instrumentos de viento como el *aulós* en el siglo VIII a. C. Este instrumento consistía en una correa de cuero que pasaba por los labios rodeando las mejillas; la correa de cuero era atada por detrás de la cabeza para mitigar el cansancio. Su sonido era dulce, penetrante y parecido al oboe (Espinar, 2011).

El ingenio griego para la elaboración de instrumentos musicales ofrecía ideas para innovar el repertorio musical. En esta ocasión las musas orientaron la capacidad inventiva del hombre griego hacia la elaboración de un instrumento de viento llamado *siringa*, el cual aparece en la historia durante el siglo IV a.C. Este instrumento podía ser un solo tubo parecido a la “flauta de pico o dulce, o más frecuentemente de dieciséis cañas, dispuestas las más largas en el centro y las más cortas en los costados (...) es una disposición similar a las flautas de Pan” (Espinar, 2011, p.147).

En este contexto, los griegos inventarían dos instrumentos fundamentales para el desarrollo de la música y las actividades deportivas en Europa. El primero se trata del *hidráulide*, el cual funcionaba con un teclado rudimentario de cobre que mediante “unos pistones y compresores insuflaba aire por unos tubos cuya presión era regulada por una cantidad de agua” (Espinar, 2011, p.147). La ingeniería utilizada por los griegos les permitió incursionar en nuevos sonidos, ritmos a partir de la utilización de elementos naturales, en este caso el agua. El segundo instrumento que se fabricó gracias a los

avances en materia del trabajo metalúrgico fue la trompeta, conocida en Grecia como *salpinge*. Este instrumento de viento se fabricaba con hierro, bronce o plata cuya embocadura de hueso medía un metro de longitud.

Además de los instrumentos de cuerda y viento, los griegos agregarían a su galería musical artefactos que mezclarían el carácter rítmico y repetitivo del sonido con las vibraciones producidas por la percusión. Ejemplo de ello serán el *crótalo*, *címbalo*, *tímpano*, *ropton* utilizados en los rituales dionisiacos por permitir un ritmo puro y obsesivo que facilita la posesión del dios sobre el cuerpo humano.

Si bien la primera perspectiva daba cuenta de la historia y composición de los instrumentos a través de la arqueología, el segundo punto de vista relacionará la creación de los artefactos musicales desde una perspectiva mítica, es decir, a través de la intervención divina que da origen a los ritmos musicales con los cuales se identifica a la cultura griega. Dentro de la perspectiva mítica es usual encontrar la intervención de los dioses en la construcción de los instrumentos musicales que los humanos reciben, por ello es posible mencionar a algunos dioses como Apolo, Zeus, Hermes, algunas musas que son intermediarias entre la inspiración divina y la acción humana como Urania, Calíope o Tersípcore y, por supuesto, algunos humanos que reciben dones divinos como Orfeo o Lino.

Entre los mitos populares de la tradición griega se cuenta cómo el joven dios Hermes mata a una tortuga y ata a su caparazón doce cuerdas hechas con los intestinos de doce vacas del rebaño para crear la lira. Instrumento musical que el joven dios entrega a Apolo junto con un caramillo, una especie de flauta que sirve para conducir el ganado. Según Espinar (2011) el caramillo o aulós también tiene relación con la divinidad, no en su creación sino en su rechazo por parte de la diosa Atenea quien, al darse cuenta que su cara sea afeaba por el hecho de soplar, lo arrojó lejos de sí. En ese sentido, Arcella (2013) parece continuar la historia cuando relata que dicho instrumento fue recogido por el sátiro Marsias quien empezó a tocarlo y a recorrer Frigia detrás de la diosa Cibeles.

De esta forma, la narrativa mítica de la antigua Grecia además de dar respuesta a la creación de instrumentos, también reseña desafíos entre humanos y dioses, tal es el caso de Lino quien obtuvo la muerte tras retar al dios Apolo a un duelo de liras. Espinar (2011) enfatiza que la interacción entre humanos y dioses no sólo revela conflictos entre ellos dentro de una narrativa oral expuesta por medio de la música, sino que incluso

resalta las bondades de los dioses con los seres humanos. Ante esto, el mito de Anfión hijo de Zeus y Antíope, o la historia de Orfeo, hijo de Eagro, rey de Tracia y de Calíope musa de la poesía lírica sirven para ejemplificar esta situación.

Según la narración mitológica griega, en su nacimiento Anfión recibe de Apolo una lira que al ser interpretada le confiere un gran poder musical capaz de levantar objetos de considerable peso. Situación similar sucede con Orfeo, en su nacimiento Apolo le regala una lira cuya magia hábilmente envolvía por igual a humanos y a dioses. De Orfeo se cuentan historias de gran significado para la tradición griega, la más famosa es aquella donde desciende al Hades para salvar a su esposa Eurídice. Para lograr aquella hazaña deberá encantar con su lira a los seres que habitan y protegen el mundo de las tinieblas.

Ahora bien, en los relatos míticos tanto hombres como mujeres y los propios dioses se encontraban en continua interacción sobre el plano terrenal. De esta manera, los dioses descendían del Olimpo bien sea para otorgar cualidades sobrehumanas en diferentes ámbitos como poesía, música o gimnasia, o para generar desventuras a quienes desafían su potestad. Las creencias griegas sobre los dioses y sus acciones obedecían a la intención de explicar lo sucedido en el mundo, es decir, los fenómenos de la naturaleza, la forma y textura de las cosas o el nacimiento de la vida y de las artes.

El discurso griego en el mito desarrolló capacidad para representar el mundo a través de la tradición oral y la música. Esta última es de gran importancia pues el acompañamiento de los instrumentos durante el relato confería un ambiente donde la influencia del dios era manifiesta. Precisamente, el poder discursivo del mito radica en que su repetición produce deleite, a la vez que representa “la complejidad de la experiencia humana por medio de sonidos capaces de armonizar la información, a menudo contradictoria, que las palabras portan consigo” (Auseron, 2015, p.24).

No sólo el relato mítico contenía códigos que representaban a la cultura griega, también la música configuraba un ambiente ancestral donde el hombre compartía las fábulas en presencia de los dioses. Al parecer ellos acudían a los ritos una vez eran invocados por los ritmos y sonidos de los instrumentos de cuerda y percusión.

Aunado a lo anterior, se debe destacar el carácter musical como el complemento rítmico que no se atiene a las representaciones visuales, lo cual indica la no necesidad

de la presencia física de los dioses durante el ritual. Respecto a esto, la música griega posee la capacidad de invocar el ambiente propicio para que durante el relato del mito los asistentes sientan la presencia incorpórea de los dioses sin la necesidad de que se manifiesten físicamente. El rol de la música dentro de la cultura griega no sólo se limita a acompañar el culto a los dioses durante la narrativa mítica, también de ella se podrá decir que su capacidad sonora reestructura el mito, lo depura y lo vuelve más coherente. En palabras de Auseron (2015) el contenido musical transforma al mito y le añade más dramatismo e impresión.

Sucede que la repetición de las armonías y de los ritmos realzan las palabras que conforman el mito, les confiere orden, imagen y danza. Espinar (2011) recalca esta idea cuando manifiesta que los aedos crearon “ritmos en los que el verso se sometía al compás musical, de modo que pudieran agrandar e interesar al público” (p.154). La música organiza el verso, al tiempo que resalta la intención discursiva que se transmite a la expresión corporal por medio de la danza. En el ambiente donde la palabra vive a través de la música, el canto toma parte al seleccionar lo más relevante del mito, ello establece el puente que comunica a los aislados dioses olímpicos con los griegos que les rinden culto.

Para Auseron (2015) la relación que existe entre los primeros ritmos musicales, los cantos y los mitos se desarrolla de dos maneras: en primer lugar, “los relatos míticos más antiguos y cercanos a la tradición oral están compuestos en versos épicos que pudieron ser cantados o recitados (...) en segundo lugar, la importancia de las prácticas musicales se refleja en los contenidos mismos del mito” (p.25). En efecto, la tradición oral se manifiesta en la capacidad de los poetas de transmitir las escenas con viveza a través de la palabra y el canto, ello se podrá verificar a través de los relatos de Homero, quien narra cómo los aedos cantaban los poemas de contenido épico acompañados de la lira.

En la antigua Grecia, según Espinar (2011) los aedos eran considerados mediadores entre los dioses y los humanos debido a que poseían la información y los detalles de las hazañas de los dioses en el terreno mortal. Además de ser músicos adiestrados, su relevancia social los ubicaba como parte importante en el performance del rito. Ante esto, también es imprescindible destacar que no sólo el aedo estaba facultado para relatar los mitos, también era posible que seres humanos normales sin ninguna

formación en oratoria y canto pudieran narrar las hazañas de los dioses siempre que fueran inspirados por las musas.

Lo anterior indica que la actividad de las musas en el ingenio artístico del hombre griego se mantendría activa en la narración de las fábulas épicas. No conforme con la palabra que contaba la historia, las musas inspiraron a los hombres para la creación de ritmos y sonidos que acompañarían las hazañas divinas. Tal parece que en la música como sucesión de sonidos expresivos no sólo intervendría la lira, sino también la percusión como ritmo biológico que se asemeja a los latidos del corazón. El ritmo de los *crótalos*, *címbalos* y *tambores* adecuaron el verso a los ritmos que de ellos emanaba.

De esta manera, los versos al ritmo del compás se hicieron agradables e interesantes para el público asistente a los rituales. Frente a ello, no sólo fue el verso que se acomodó al ritmo de los tambores, también la danza inclinó su expresión corporal hacia los ritmos repetitivos que se adornaban con la narrativa poética de los versos. Para Espinar (2011) la combinación entre música, danza, poesía y canto originó algunos ritmos basados en la duración larga o breve de las sílabas durante el culto ya sea al dios Apolo o Dioniso.

Una vez que los ritmos musicales eran de la misma duración que el verso se podrían clasificar en dos: “ritmos ternarios (yambo, breve y larga; troqueo, larga y breve) y ritmos cuaternarios (dáctilo, larga, breve y breve; espondeo, larga y larga; anapesto, breve, breve y larga)” (Espinar, 2011, p.154). En los ritmos ternarios y cuaternarios se realizaban unas pausas llamadas pneumas, que eran intervalos en la respiración, en otras palabras, silencios musicales.

En efecto, los ritmos que provenían tanto de instrumentos de cuerda como de viento y percusión hacían parte de los rituales que los griegos realizaban a los dioses Apolo y Dioniso. La actividad musical incorporaba danzas y coros que evidencian la composición de himnos religiosos cantados por hombres y mujeres de diferentes edades. De esto se tiene conocimiento bibliográfico gracias a las referencias de Auseron (2015) cuando indica que existen vasos arcaicos de los siglos VIII y VII a.C. donde los grabados “muestran danzas o coros procesionales, probablemente rituales, acompañados por una especie de clarinete u oboe doble llamado aulós” (p.93) en Delos, Delfos y Esparta.

Auseron (2015) manifiesta que los ritos colectivos eran propios de festividades religiosas que se celebraran de manera pública o privada. Para este autor dentro de las festividades era usual la interpretación de la lira y el ditirambo como manifestación musical para los dioses Apolo y Dioniso. De hecho, la intención musical cambiaba de acuerdo al instrumento interpretado. Por una parte, el éxtasis que generaba el ditirambo servía para llevar a la cumbre los sentimientos, pues la música a través de ritmos repetitivos causaba emoción en el alma humana, a la vez que se producían gritos y sonidos articulados (Espinar, 2011).

De esta forma, los sonidos y gritos que las personas vociferaban durante el ritual religioso correspondían a la posesión y a la presencia del dios en el escenario. Según Arcella (2013), la música ya sea de aire o cuerda, “representa el medio técnico, el catalizador para producir estados alucinatorios, en relación a Dioniso, como al dios Apolo” (p.121). El caso del dios Dioniso es un ejemplo de cómo el ser humano al alcanzar estados altos de ebriedad sonora obtiene poderes como la clarividencia o la cura de los males que aquejan al cuerpo humano. De ahí que la adoración a los dioses se considerara benéfica en tanto manifiesta la vivacidad del vínculo entre humanos y dioses, y a su vez encuentra un compartir de saberes que sólo los seres inmortales poseen.

De la posesión dionisiaca se podrá afirmar que el hombre griego encuentra en el éxtasis que le confiere el dios una vinculación extraterrenal con todos los participantes del rito, es decir, una comunión que aniquila la individualidad al invocar la naturaleza y todos sus seres. En el siguiente pasaje, Nietzsche (2009) manifiesta cómo los límites de la individualidad se aniquilan cuando el griego se sumerge en la danza dionisiaca:

El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza. Y de este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisiaco quedó abolido y aniquilado lo apolíneo (p.61).

El carácter performativo de la posesión dionisiaca permite señalar la transformación del ser humano en las criaturas mágicas de la naturaleza como sátiros o musas. Tal encarnación de lo mítico en lo mortal sugiere que el ser humano se redime mediante un sentimiento místico de unidad por medio de la música como acción corpórea.

El pensamiento mítico-mágico griego presenta a Dioniso como el dios de la danza orgiástica, entre tanto, también muestra a Apolo como aquel dios de la medida, del equilibrio, de la palabra. Ante esto, la lectura de la tradición griega corresponde a ubicar a estos dioses como contrarios, lo cual quiere decir que, si bien Dioniso es la comunión de los humanos con la naturaleza y los excesos, Apolo se considera como la individualidad que rige el comportamiento del hombre en la Grecia antigua (Nietzsche, 2009).

Si bien a Dioniso se le relaciona con los tambores y las flautas, a Apolo se le atribuirá la armonía que produce la lira, la cual se considera como el instrumento más usado en Grecia. Martínez (2008) lo relaciona con los valores más elevados de la música, a la vez que relega a los instrumentos de viento a un segundo plano. Para este autor, “los dioses se asociaban a la lira, mientras que los pastores se relacionaban con el aulós” (p.5).

En el mito griego usualmente los sonidos que producen los instrumentos de cuerda como la lira, por ejemplo, representan los altos valores estéticos y morales de la música en la cultura griega por dos motivos: por un lado, permite la expresión verbal en términos de palabra y canto, actividad que no será posible en instrumentos de viento; por el otro, posibilita la evolución de la palabra en voz poética, expresión que desarrolla la capacidad artística y atmosférica de la tradición oral en el mito. Este hecho es reforzado por Aristóteles al opinar que la flauta no es:

(...) un instrumento de carácter ético, sino más bien orgiástico, de modo que debe emplearse en aquellas ocasiones en que el espectáculo persigue más la purificación que la enseñanza. Añadamos que la flauta conlleva un elemento contrario a la educación, el impedir servirse de la palabra cuando se toca. Por eso hicieron bien los antiguos en prohibir su uso a los jóvenes y a los libres, aunque al principio la habían utilizado (Política, VIII, 1341a20-25).

En efecto, el carácter moral de los instrumentos depende directamente del comportamiento que los dioses producen en el ser humano, por un lado la danza orgiástica de la flauta representa a Dioniso, mientras que por el otro, la poesía que se sirve de la lira se asocia con Apolo. En el sentido ritual de los griegos, los dioses están conectados por la música como representación de la parte del mundo que ellos ejemplifican. Con ello, la invocación de los dioses a través de la música y la danza corresponde a un acontecer que contribuye a configurar el orden social por medio de los

ritmos y composiciones de los instrumentos creados por inspiración de las musas. Para Auseron (2015) no es posible separar la música del mito porque la música hace “parte intrínseca del ritual mismo: las voces y los sonidos instrumentales compartían con las manifestaciones visibles la representación comunitaria. Estrechamente unida a la palabra memorable, la música era en sí misma un evento religioso” (p.26).

Por consiguiente, la música como evento religioso resaltaba los valores que la sociedad griega debía preservar en su tradición. De esta forma, los rituales representaban la armonía entre inmortales y mortales, además la música dentro del rito ayudaba a exigir la presencia divina en el campo terrenal por medio de la atmósfera sentimental que construían los ritmos. Ello señala que la música instrumental y el canto, según Auseron (2015), influyeron en los “hábitos mentales de los griegos, condicionando de manera todavía poco explícita el desarrollo de su pensamiento” (p.9).

De la influencia de los ritmos musicales en el mito se infiere el comportamiento de los griegos frente a las diversas artes culturales, esto se traduce como la profundidad en el desarrollo del concepto musical, poético, literato y filosófico. Si en el pensamiento griego existe una transversalidad de la música en los ámbitos culturales, entonces se podrá indicar que ello influyó en la habilidad interpretativa de los instrumentos musicales, por lo tanto, también se manifestó no sólo en la práctica del arte musical sino en la composición elevada de ritmos armónicos y en la declamación de la palabra como poesía lírica.

Al seguir la idea sobre la música como evento religioso que preserva las prácticas comportamentales de la cultura griega, se entrevé que durante los cultos a las divinidades tanto las danzas como el canto representan la naturaleza del sufrimiento humano. La expiación de los bailes junto al acompañamiento de la música genera un estado mental que reproduce las dolencias ante el mundo y las cosas. Cassirer (1968) expone que el tocar la flauta o bailar no son más que imitación. Para este filósofo “el flautista o el bailarín representan con sus ritmos los caracteres de los hombres y lo que hacen y sufren” (p.120).

Durante los cultos de la tradición mítica griega, la presencia de los dioses era reclamada como el analgésico de la vida, por un lado, se les pedía sabiduría para la solución de problemas de orden social o político, por el otro, se les invocaba con la intención de curar los males físicos y festejar la vida a través de la unión con los

elementos naturales. A través de los ritmos musicales del ditirambo o de la lira, los rituales de los griegos antiguos “tenía un sentido de acontecer que contribuía a configurar el orden social por medio de actividades musicales” (Auseron, 2015, p.26). Sin embargo, los sonidos que rendían homenaje a la creación del mundo, de los hombres y del destino, evolucionaron de tal manera que fue posible sofisticar los ritmos repetitivos de los instrumentos arcaicos.

Para los griegos, los sonidos rítmicos obedecían al orden biológico, esto es, que el sonido correspondía a los latidos del corazón. Ellos se consumaban en el sentimiento por medio del ritmo de la vida. En ese sentido, los ritmos ternarios y cuaternarios fueron la base para una composición de mayor complejidad. Frente al hecho compositivo musical, el pensamiento griego ordenó los sonidos de acuerdo con la proximidad que existían entre ellos. De ahí que Espinar (2011) recuerde que la base compositiva de los griegos es el tetracorde lo cual significa intervalos de sonido de cuarta justa (4:3).

Para el mismo autor, la complejidad de la composición de la cultura griega permitió que la música expuesta en los cultos religiosos se ordenara bajo otras clasificaciones:

(...) el género diatónico constaba de una sucesión de tonos y semitonos; el género cromático se fundamentaba en un intervalo de tercera menor y semitono que se usaba durante la ejecución del diatónico para dar variedad a la melodía; y el género enarmónico en un intervalo de bitono (dos tonos) y cuarto” (Espinar, 2011, p.153).

En efecto, la música se ordena en diferentes tonalidades y armonías gracias a los griegos que designaron una base rítmica a partir de la cuarta. El tetracorde y su composición en notas se representaban a través del alfabeto griego, a su vez, el modelo de instrumento que utilizaron para realizar tal clasificación fue la *cítara*, la cual reproducía sonidos que fueron llamados, de acuerdo a su tono grave o superior, como notas musicales. De esta manera, la cultura griega designaba el nombre de las notas según su idioma y su nomenclatura. En ese orden de ideas, la nota *mi* era llamada hípate; el semitono siguiente era llamado perípate, es decir, *fa*; entre tanto, el sonido que correspondía al lícano es el que hoy se entiende por *sol*; la nota del medio, mese, es *la*; la siguiente, paramese, se refiere a la nota *si*; la antepenúltima llamada trite es *do*; paranete es *re* y por último, nete se conoce como *mi*.

A partir de la clasificación que generaba el sonido de la *cítara* se conformarían los modos de interpretar la música. Para la cultura occidental es usual hallar en las

composiciones diferentes sonidos y armonías dentro de la escala de sonido, esta configuración rítmica y melódica tiene raíz en los griegos. Ellos pensaron en el desarrollo de la música hasta el punto de convertirla en arte, la cual estaba al mismo nivel de la poesía, la literatura y la filosofía.

En este punto, Martínez (2008) afirma que los modos de entender y escuchar la música proceden de diferentes zonas geográficas, ante ello es posible encontrar el modo dórico, frigio, lidio y mixolidio. Al mismo tiempo, Espinar (2011) señala que el nacimiento de los modos musicales tiene causa en el desarrollo de la cultura griega. Para este último, los modos corresponden al nivel de ordenación de los cuatro sonidos o notas que conforman el tetracorde griego. Él lo explica de la siguiente manera:

(...) en el género diatónico hubo tres modos: el dorio, que correspondería a nuestra escala de mi (mi, re, do, si, la, sol, fa, mi), con semitonos entre do y si, y fa y mi; el frigio, que se identifica con nuestra escala de re (re, do, mi, la, sol, fa, mi); el lidio, que sería la actual escala de do (do, si, la, sol, fa, mi, re, do). Luego se añadió un cuarto, el mixolidio (sí, la, sol, fa, mi, re, do, si). Cada uno de estos modos tenía un modo secundario, a una quinta abajo o a una cuarta arriba (hipodorio, la, sol, fa, mi, re, do, si, la; hipofrigio, sol, fa, mi, re, do, si, la, sol; hipodilio, fa, mi, re, do, si, la, sol, fa; hipomixolidio, mi, re, do, si, la, sol, fa, mi) (p.153).

La cita de Espinar (2011) propone dos puntos de vista en la tradición musical griega. Por un lado, se señalan las primeras manifestaciones musicales que son producidas por instrumentos de cuerda y percusión cuya finalidad es configurar el mito al hacer parte del mismo. Así mismo, los ritmos se vinculaban con los sentires de la mortalidad que alcanzaban la naturaleza divina. Los sonidos primitivos del mito en la cultura griega enaltecían la expresión tanto del espíritu como del cuerpo en la representación comunitaria de la vida. Eso en relación con los ritmos ternarios y cuaternarios. Por otro lado, se observa cómo aquellos ritmos construyeron la base musical griega hasta el punto de sofisticarlos por medio de variaciones, de ahí que se pueda hablar de notas, armonías, tonos y modos, las cuales son expresiones musicales que exponían la tradición oral y mítica en el ambiente cultura de la antigua Grecia.

Es claro que la evolución de la estructura musical se debe a la cultura griega y a sus tradiciones. Este desarrollo en la jerarquía y clasificación tanto de las notas como de las armonías refuerza la tesis que señala a Grecia como el lugar de origen de la música. Los

hallazgos antropológicos y culturales muestran cómo el proceso evolutivo del pensamiento mítico en los griegos les permitió fabricar instrumentos musicales cuyo sonido era desconocido para ellos. Ante ese caso, tanto hombres como mujeres acudieron a las explicaciones míticas para dar forma y contexto al mundo musical que nacía en sus territorios.

Gracias a los primeros ritmos, los griegos encontraron un puente comunicativo entre los dioses y su propia naturaleza, en ese sentido, los dioses permitieron a los griegos realizar las cualidades festivas de la vida, encontrar el punto de equilibrio entre la medida y exaltación de los sentidos y, sobre todo, les ayudaron a inspirarse para desarrollar composiciones que rindieran culto a las hazañas humanas guiadas por los dioses del Olimpo. De ahí que alrededor de la atmósfera mítica se organizaran las artes que, posteriormente, definirían la cultura en occidente.

En la cultura griega, los instrumentos musicales tanto de viento como de cuerda exaltaban las cualidades humanas y a sus respectivos dioses. Cada griego se adiestraba en un arte con la intención de participar de la vida activa dentro de la cultura. Por lo tanto, se perfeccionó el arte de la poesía, del canto, del drama, de la comedia, de la música y de la filosofía hasta que fueron consideradas profesiones integrales que representaban los altos valores culturales que debían preservarse en los hábitos y costumbres griegas.

De esta manera, es usual encontrar en la historia tradicional del pueblo griego personas que, al mismo tiempo son poetas y músicos o, atletas y músicos. En esa perspectiva, el ritmo era transversal a las artes humanas siempre que las musas estuvieran acompañando las historias de los dioses. Gracias a esta intervención divina en el plano mortal, la profesionalización de las artes fue posible, en esa medida se podrán señalar roles que se crearon alrededor de las manifestaciones culturales. Entre los roles culturales destacables se encuentran los aedos, considerados intermediarios entre los humanos y los dioses porque en ellos se encuentra la información y los detalles tanto de las hazañas como de la interpretación de la música.

De acuerdo a esto, también existen los poetas líricos cuyas referencias se pueden encontrar en la tradición griega descrita por Homero. Tal parece que la poesía cantada por medio de la interpretación de los instrumentos daba cuenta del avance de los ritmos que se enraizaban en la cosmovisión del mundo griego. Con ello, no se debe olvidar el

papel de los dioses como Dioniso y Apolo ejemplificados a través de las obras de la dramaturgia, arte escénico que vinculaba la alta composición musical con la tradición mítica.

Ante ello, los dioses griegos no abandonaron las creencias humanas hasta la llegada de los filósofos quienes deconstruyen el mito desde la enunciación de la razón y de la lógica (Espinar, 2011). A partir del pensamiento filosófico griego, la música se escucha y se lee desde la influencia en el comportamiento y en el carácter de la persona. Pensadores como Pitágoras, Sócrates, Platón y Aristóteles ayudarían a la comprensión teórica de la música en el espíritu humano. A partir de aquí, la composición musical ejemplifica valores sociales y culturales desde la perspectiva virtuosa del hombre griego.

A través del sentido musical algunos roles se pueden señalar dentro de la cultura griega. Estos parten desde la construcción del mito hasta la conceptualización del mismo y posterior abandono. Los roles que se mencionarán en el siguiente capítulo corresponden a profesiones que en el mundo griego eran aceptadas con gran valor y reconocimiento, estos son: aedos, dramaturgos y filósofos, cada uno dentro de sí posee habilidades musicales, pues es de recordar que este arte se integra en la enseñanza y en la educación griega.

### **CAPÍTULO 3: ROLES ANTROPOLÓGICOS EN GRECIA ALREDEDOR DE LA MÚSICA**

Según la tradición griega, el origen de la palabra ‘música’ proviene de la inspiración que las musas daban a los hombres en la interpretación de instrumentos dentro de los rituales religiosos y sociales. La creencia de los griegos antiguos los conducía a rendir culto a los dioses olímpicos, siendo Apolo y Dioniso los más notorios dentro de la tradición oral que se extendió a través del territorio de occidente. A aquellos dioses que representaban aspectos contrarios del comportamiento griego les correspondía un instrumento en particular. De esta manera, para el dios Apolo era usual la interpretación de la lira como manifestación de la individualidad y medida, en tanto que, para el dios Dioniso, los ritmos del ditirambo o las tamboras representaban la comunión de los griegos con la naturaleza y los dioses.

Bajo el éxtasis que producían los rituales a deidades se entretajan los mitos que explican el mundo, la vida y la existencia. Es por esto que los griegos a través del relato mítico representaban las actitudes y las acciones de los dioses sobre la tierra cuando involucran el destino humano, la creación de las artes y de la música. Esta intención es visible en el contenido del mito que se transmite por medio de la oralidad y la inclusión de ritmos que modifican su narración hasta el punto de hacerlo persuasivo al espectador.

Gracias a la implementación de la música en el contenido mítico, se pudo incluir la expresión corporal, es decir, la danza como elemento artístico que expone el sufrimiento, el goce, y el placer del cuerpo cuando es poseído por los dioses. Bajo esa perspectiva, los griegos antiguos consideran tanto la palabra, la danza como la música artes inspiradas por la musa que luego se profesionalizan bajo la educación. Ello indica que las artes de las musas serán parte integral de la cultura y de los valores griegos que se preservan en sus costumbres.

En ese contexto, la música será parte importante de la enseñanza griega junto a otras artes como la literatura, la gimnasia y la poesía. En las actividades de la antigua Grecia, la música es un arte transversal debido a su ejecución en los encuentros deportivos, poéticos y educativos. La importancia de la música en la antigua Grecia propone pensar en los roles que de ella se desprendieron, o bien, los roles que ejercieron los ciudadanos griegos alrededor de ella. Ellos se pueden enumerar dentro del ámbito educativo, poético, teatral y filosófico.

### **3.1. La música en la educación**

En Grecia, la educación en las artes culturales era privilegio de la clase aristócrata, con ello, sólo los jóvenes de dicho estatus social recibían la enseñanza de las artes liberales, las cuales comprendían el estudio de geometría, aritmética, matemática, gimnasia, gramática, retórica y música. En efecto, la enseñanza tanto de teorías que describieran el mundo y los fenómenos presentes en él, como del fortalecimiento del cuerpo a través de la destreza física y la práctica de instrumentos musicales, se consideraban parte de la integralidad que el ser humano alcanzaba por medio del desarrollo de sus habilidades.

En este sentido, las letras, los números y las melodías presentes en las artes que integran a la educación dan cuenta de la importancia que se le confería dentro de la cultura como valores humanos y herencia que debía preservarse entre las altas esferas griegas. De esta manera, aprender artes resultaba ser parte básica de la educación (Espinár, 2011) y, por consiguiente, era sinónimo de cultura (Auseron, 2015).

Para los griegos, la educación se diseñaba como método para cultivar el espíritu y desarrollar destrezas físico - mentales, de ahí que las artes fueran parte esencial de la enseñanza a los jóvenes que podían acceder al conocimiento. Aquellos jóvenes se ilustraban en las artes libres cuyo objetivo era formar personas de alcurnia que llevaran el estandarte del avance cultural griego. Ellos aprendían artes verbales y artes matemáticas. Dentro de la primera categoría de arte se encuentra la gramática, la retórica y la dialéctica; entre tanto, hacen parte de la segunda categoría de arte la aritmética, la astronomía y la música.

En el pensamiento de los hombres ilustrados de Grecia, la música hacía parte del arte matemático gracias a su naturaleza teórica y numérica, es decir que se consideraba arte liberal por su función educativa y porque se dedicaba a explorar las teorías de las armonías. De acuerdo con Shiner (2004), la música se considera arte liberal desde dos puntos de vista: el primero se organiza alrededor del estatus social, es decir, mientras la música fuese interpretada para el esparcimiento de la clase alta o formara parte de su educación, se le podría categorizar como arte no vulgar.

El segundo punto de vista radica en la función teórica de la música como herencia de Pitágoras, quien estudió la armonía entre la octava, el alma y el cosmos. Fue este filósofo el encargado de desarrollar la teoría musical que se conoce en occidente, sus

estudios alrededor de las armonías en código matemático determinaron la organización de los sonidos en escalas y ritmos. En efecto, Pitágoras dedicó todo su esfuerzo filosófico en edificar una cosmología basada en números que, posteriormente, aplicó a las relaciones entre los distintos intervalos musicales. Para López (2008), el estudio y la teoría sobre los números en la música se deben al interés de Pitágoras:

(...) a él se debe la definición del tono (=5ª justa en nuestra escala) y los intervalos aún hoy conocidos. Estudió las frecuencias de los sonidos y las proporciones de las cuerdas y así estableció dicho tono. También intentó relacionar este descubrimiento con los planetas y las distancias, afirmando que cada astro emite una nota, y todas juntas conforman la música celestial, imperceptible para el oído humano, (la armonía de las esferas) pues los pitagóricos concebían la escala musical como un elemento estructural dentro del cosmos (p.5).

La influencia de Pitágoras en el ámbito musical fue decisiva para la composición de los ritmos, sonidos y métricas que posteriormente teorizaría el pensamiento griego. En ese sentido, las relaciones numéricas que Pitágoras observó en sus estudios permitieron que la música evolucionara desde el ámbito mítico cuyos rituales obedecían a la interacción del sonido con los dioses hasta el escenario académico donde se transformó en teorías de enseñanza a las altas clases griegas. Con los descubrimientos de este filósofo se inaugura el desarrollo del concepto de música tanto en teoría como en composición.

Alrededor de la idea de música como evolución en el pensamiento griego, Espinar (2011) señala que fue Pitágoras quien declaró a la música como concepto filosófico. En esencia, la transición entre el ambiente mítico donde los sonidos eran parte fundamental del contenido transmitido a los humanos cuando eran poseídos por los dioses, y las complejas composiciones que dieron base a la cultura a través de la educación, tuvo lugar a partir del estudio del número.

En conexión con los estudios pitagóricos sobre los números impares, pares, primos y cuadrados, “se estableció el número como principio de toda proporción, orden y armonía en el universo; y establecieron el llamado Teorema de Pitágoras” (Espinar, 2011, p.152). Con estos avances, se organiza el concepto de música no desde la influencia de las musas, sino, por el contrario, como teoría donde el número tiene especial connotación y definición en sus estructuras rítmicas.

A decir verdad, las investigaciones de Pitágoras alrededor de la teoría musical, no sólo apuntan al número como eje compositivo, también vinculan las indagaciones sobre las vibraciones y la creación de sonidos desde experimentos con instrumentos existentes. Algunos de esos estudios pueden señalarse de la siguiente manera:

- Creación de la actual sección de doce sonidos de la música occidental, la cual se fundamenta en la matemática pitagórica.
- Descubrimiento del sonido a partir de la vibración de un cuerpo en un medio elástico, el cual se propaga por medio de ondas. La longitud de esta onda depende del número de vibraciones, del grosor y de la longitud del cuerpo en vibración. Los pitagóricos encontraron que la relación entre vibración y onda se puede expresar a través de los números.

No conforme con el descubrimiento de la onda y las doce notas de la música que hoy se conoce en el mundo occidental, los pitagóricos inventaron el monocorde-diapasón como instrumento experimental, el cual, en palabras de Espinar (2011) consistía en una caja de resonancia, con una cuerda tensada que se apoyaba sobre dos caballetes que luego se dividían en dos. Con este instrumento se comprobó que el sonido producido por cada uno de los segmentos del caballete era la octava del sonido que emitía la cuerda, lo cual demostró que su longitud es inversamente proporcional a la frecuencia del sonido.

Con esa nueva información matemática y musical se determinó el número sonoro, en otras palabras, se halló la proporción rítmica de las notas en cuarta, quinta y octava cuya progresión se expresaría en términos matemáticos a través de la relación 1:2:3:4. Para los griegos dicha relación representaba la medición de la música en octava más quinta (1:2:3) y dos octavas (1:2:4).

La evolución de la teoría musical en Pitágoras permitió que se relacionara con “símbolos aritméticos, con la astronomía, el misticismo y la aritmética, especialmente a partir del siglo II, con escasa afinidad con la música práctica o su ejecución, que ya era desconocida” (López, 2008, p.6). La importancia del pensamiento pitagórico en Grecia fundamentó la base musical, desde este punto de vista, sus estudios, más que prácticos, eran considerados teóricos y filosóficos, por tal motivo en la actualidad no es posible encontrar referencias auditivas de la música en Grecia.

Sin embargo, las referencias teóricas desde Pitágoras sirven como fundamento en la composición del ritmo a través del número, lo que posibilita su estudio tanto en la antigua Grecia como en el mundo oriental y occidental. A través de las investigaciones pitagóricas, la música adquiere un lugar en la categoría de las artes libres debido a su naturaleza matemática. Como se señaló, estas artes eran enseñadas a jóvenes de la aristocracia quienes aprendían su composición teórica y ejecución en reuniones y festines cuyo objetivo era el esparcimiento de la clase alta griega.

En el contexto de la música como arte libre desde la educación, los jóvenes aristócratas aprendían a interpretar la lira ya sea por medio de la utilización de la púa (pectro) o de los dedos, dos habilidades distinguidas y reconocidas en los concursos escolares. Díaz (2001) señala el método empleado por los maestros griegos de música en la enseñanza del instrumento a su alumno: “se sentaban uno frente al otro con sus respectivas liras: el primero tocaba y el chico, puestos oídos y vistas en aquél, trataba de imitarlo y memorizar la melodía” (p.100). En el proceso de aprendizaje musical se instruía en dos tipos de canto: el monódico, el cual estaba acompañado de la lira y el coral, cuyo seguimiento cántico se marcaba en el aulós.

En la enseñanza de la música es observable el rol de alumno y de maestro. Estos roles exigen, por un lado, el interés de aprender y, por el otro, el progreso técnico que posteriormente conduce a la profesionalización del instrumento y de la teoría musical. En la perspectiva de Díaz (2001), la especialización en materia de música separó a la cultura común de la educación, un divorcio que se concretó a comienzos del siglo III a. C. En consecuencia, Espinar (2011) indica que la diferencia manifestada por la especialidad en el conocimiento musical conllevó a clasificarla en dos tipos: de un lado se le denominó popular y del otro, se le llamó profesional.

Ante tal clasificación, la música popular era considerada como arte vulgar al ejecutarse sobre la base de un pago en ocasión, no de esparcimiento culto sino de celebración de banquetes y festines populares. Caso contrario sucede con la música profesional interpretada por personas cultas y de alcurnia cuyo propósito no es más que el placer y deleite de los sentidos (Shiner, 2004).

Sin embargo, con el transcurso del tiempo el carácter de la educación musical como actividad integral dentro de la cultura griega va perdiendo importancia, según Díaz (2001), la música “cede definitivamente el lugar a los elementos literarios, en efecto, la

educación se va a ir haciendo más libresca, más escolar, cobrando valor pleno máximas del tipo *las letras son el mejor comienzo para la vida*” (p.94). La razón de la pérdida paulatina de la música en la educación se debe a las letras como centro activo del aprendizaje en la antigua Grecia, a partir del aprendizaje literario la educación adquiere un espectro más amplio, es decir, se pueden conseguir un sin número de conocimientos como base formativa y, por consiguiente, se generan comportamientos cultos y de alcurnia.

En efecto, el desplazamiento de la música como lugar importante en la educación griega por las letras no significa que la primera desaparezca por causa de la segunda; lo que sucedió al interior de la cultura griega fue que la música adquirió una dimensión auditiva y otra práctica. Lo anterior señala que la importancia musical se presentará en dos sentidos: uno de ellos será la apreciación de los acordes y composiciones rítmicas por medio del oído, en ese sentido, la estética de la música será garantía del goce griego; en el otro sentido, se delegará la función de interpretación de instrumentos a personas que se han especializado en ellos, con esto, se reconoce el rol social de los virtuosos profesionales quienes han dedicado parte de su vida a la práctica de la música.

A partir del hecho donde las letras ocupan el núcleo de la educación en Grecia, se puede indicar cómo la teoría musical se hizo comprensible al tener como base la enseñanza de las letras, pues se entiende que la lectura y composición musical tiene por objeto estructural la indicación de sus notas a partir de las letras del alfabeto griego. Esto conduce a pensar que la producción de los ritmos estudiados a través de números y letras dentro de la música se conservó en tanto teoría debido a que las reglas rítmicas griegas realizan combinaciones entre vocales largas y breves que dan lugar a diversos tipos de metro como yambos, troqueos, dáctilos, anfíbracos y anapestos.

La música tiene base numérico-literaria, ejemplo de ello es el vocabulario musical que procede del griego, entre el cual se puede nombrar a la melodía, armonía, ritmo, metro, pentagrama, sinfonía, coro, tono, orquesta, entre otros. Frente a esto, López (2008) y Espinar (2011) indican la importancia del alfabeto griego en la música pues de ahí se desprenden los conceptos como escala, octava, modos (mayor y menor) y bases armónicas. Conceptos cuya lectura parten de la letra y el número. En ese sentido, los griegos integraron la literatura al ámbito educativo no con la intención de desplazar las

artes como la gimnasia o la música, sino para integrarlas a un sistema de fácil acceso que permitiera la adquisición e integración del conocimiento.

A través de lo anterior se podrá resumir el presente apartado al indicar que la educación musical en Grecia tuvo como base el pensamiento y desarrollo pitagórico por medio del número, el cual permitió avances en teoría de composición armónica y melódica. De manera similar, gracias a Pitágoras el pensamiento musical se desprendió del mito y obtuvo un lugar en la academia al considerarse como ciencia. De ahí que la enseñanza incluyera la música como parte de las artes liberales que el griego debe cultivar como altos valores culturales.

Los valores para los griegos se cultivan a través de las artes liberales, pues ellas presentan narraciones, cantos y teorías matemáticas que conducen a la juventud hacia la virtud, la sabiduría, la valentía y la fuerza física. Este es el caso de la poesía y la música, la relación que existe entre ellas hace posible que el joven griego conozca los alcances de las destrezas físico-mentales de sus héroes. Con esto en mente, la tradición poética se armoniza con la música cuando expone el conocimiento del instrumento y las proezas de una cultura que estuvo marcada por su pasado. Bajo esta perspectiva, en la educación la profesionalización de la música estuvo en manos de los maestros musicales, quienes eran considerados figuras representativas e importantes en las celebraciones cultas de la cultura.

Sobre el contexto de la poesía y la música, será necesario observar en el siguiente apartado la relación que existe entre ellas, donde se menciona la figura del aedo como actor relevante en la sociedad griega cuya función educativa es vital para las costumbres de las futuras generaciones y para el desarrollo de la obra trágica.

### **3.2. Poesía y música**

En la cultura griega la poesía, el mito y la danza compartían un punto en común: la música. En la tradición oral que comenzó en Grecia se incluye la poesía lírica como el arte que recopila y cuenta a través del canto la historia de los pueblos, sus costumbres y sus creencias en los dioses que veneraban. La figura que resaltaba en el canto épico era el aedo, persona considerada como el puente entre los dioses y los humanos. Los antiguos aedos eran compositores, cantores de poemas e intérpretes de la lira cuyo sonido armonizaba los relatos en los ritos religiosos.

En la historia antigua de occidente son conocidas las destrezas y las habilidades de los aedos gracias a los relatos de Homero quien los describe como cantores profesionales con cierta relevancia social. No obstante, si los aedos alcanzaron fama en la sociedad griega no por ello estaban exentos de críticas. Para Platón, según lo expone en el diálogo de Ion, los poetas líricos necesitan de la intervención divina para recrear los bellos versos que los caracterizan, ellos no precisan de técnicas, al contrario, sus composiciones son realizadas “bajo las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco” (Ion, 534b).

Tal parece que la influencia de las musas en los versos poéticos de los aedos conduce a clasificarlas en dos sentidos: el primero es negativo en tanto sin la presencia de las musas y de la posesión de Baco no logran la composición del ditirambo, de las loas, de las epepeyas, de los yambos (Platón, Ion, 534c). Pues sin un poder divino no podrían hablar bien. Por el contrario, el otro sentido que se le atribuye a los aedos como poetas líricos los ubica en un lado positivo donde son profesionales de la técnica y a través de ella interpretan sus poemas épicos en las casas de los nobles.

Ante este hecho, López (2008) destaca que Homero menciona el término aedo una sola vez en la Ilíada, pero en la Odisea los nombra y los categoriza como profesionales de relevancia social: “Femio de Itaca y Demódoco de Corcira, que acompañan los banquetes y danzas atléticas en la corte de los feacios. Su instrumento es ya la cítara. En ambos poemas los músicos son siempre hombres libres” (p.12).

Según la tradición griega que expone Homero en la Odisea, Femio y Demódoco son aedos profesionales que replican y transmiten por medio de cantos las historias de los héroes mortales. Tal es el caso de Ulises quien escucha sus desventuras acompañadas de la lira en voz de Demódoco. La musicalización de la tragedia del héroe griego da pie para conservar la historia y para realizar la danza alrededor del relato. Esto indica que desde tiempos anteriores a la Odisea y a la Ilíada las “prácticas musicales –tocar la lira, cantar, participar de danzas corales- eran parte indispensable de la educación de los jóvenes” (Auseron, 2015, p.94).

Sobre este contexto, los aedos como maestros musicales y poéticos poseían la habilidad de combinar la letra épica con la melodía para crear relatos atractivos. Desde este punto de vista, se hace manifiesta la fuerte relación entre música y poesía cuyo

punto de expresión es el aedo quien la canta, mas no la recita, así lo evidencia López (2008) cuando señala que el poeta o cantor se:

(...) acompañaba de un instrumento de cuerda, la lira, que dio nombre a todo el género poético. No sabemos exactamente cómo acompañaba la lira al poema, aunque una descripción posterior, de Platón, sugiere que doblaba la melodía vocal. El canto vocal era la parte fundamental y la lira, partiendo de la misma melodía, la ejecutaría literalmente, o adornaba según la voluntad del artista (p.13).

A través de la cita de López (2008) se entrevé la capacidad del aedo de interpretar la lira y moldear la palabra hasta que se sincronice con la melodía. Esta destreza profesional del cantor épico le permitía crear ritmos, adornos y compases que no sólo pudieran agrandar al público, sino que también pudieran ser interpretados por los asistentes a través de la danza. En este sentido hay una conjunción entre danza, verso y música que el aedo podía organizar de acuerdo a la combinación determinada de sílabas de breve y de larga duración. La música en este aspecto intervenía en la creación del verso, lo modificaba y lo adaptaba según la métrica expuesta por el cantor.

De hecho, en Espinar (2011) se plantea que la semejanza entre ritmos poéticos y musicales se debe a que ambos son intervenidos por el aedo. De esta manera, se podría entablar la relación entre ritmos ternarios y cuaternarios con sus respectivas pausas respiratorias. Entre los ritmos mencionados, prevalecían los nomos o leyes encargadas de marcar las reglas compositivas tanto de los versos como de los instrumentos. Los nomos producían gran variedad de ritmos que acompañan el verso, ejemplo de ello será el nomo ideado por Arquíloco de Paros (siglo VII a.C.) el cual consistía en:

El acompañamiento musical de un poema yámbico con ritmo rápido y en la intervención añadía un solista entre las estrofas, el cual, a veces, introducía notas discordes, es decir, que no se ejecutaban a la vez que la melodía principal. Es lo que se ha llamado heterofonía, es decir, una sola línea musical con distintas voces que emitían diferentes variaciones de dicho tema mediante adornos espontáneos o fraseos individuales. (Espinar, 2011, p.149)

Tal parece que las leyes que intervienen en la composición musical determinan la calidad y la variedad del ritmo que el aedo expresa a través de su destreza con el instrumento y con la voz. Sobre este panorama, el arreglo y el ensayo que empleaba el cantor épico sobre la melodía y el verso se establecía como regla general en la interpretación de la música por parte de ciudadanos y aprendices, es decir, el aedo por

medio del nomo generaba los métodos prácticos para el uso correcto del canto poético en la tradición griega.

Para los griegos, el valor estético de la música y de la poesía corresponde a la correcta ejecución de los instrumentos y de la voz en el canto de las piezas épicas. Ante ello, el aedo como maestro compositor define melodías fijas y estables que deben ser interpretadas de acuerdo a la ocasión. Ejemplo de ello será la interpretación de instrumentos y el canto de historias en reuniones de la nobleza o de la aristocracia. En ese sentido, los aedos determinaban la ocasión, el método y la técnica para la correcta ejecución de la música y del verso. A decir verdad, la importancia del aedo fue tal que sus directrices y creaciones compositivas “constituirían el núcleo de la tradición musical ulterior e incluso la base sobre la que se asentará una verdadera enseñanza de la música” (Vélez, 2013, p.102).

Si bien los aedos fueron los profesionales que determinaron las bases compositivas de la música que luego serían retomadas en la enseñanza, también deberá mencionarse que la música obtiene su expresión compleja en la antigüedad griega desde el número enunciado por Pitágoras. La composición pitagórica en la música alude a la teoría, mientras que la interpretación del cantor épico se establece como práctica cuya razón es la conservación de los relatos épicos divinos y mortales que hoy se conoce como tradición oral de la antigua Grecia. Frente a este panorama, la teoría y la práctica de la música se conjugan en la educación como un arte liberal que promueve valores y destrezas del joven griego.

En efecto, el aedo a través de sus composiciones propone las bases prácticas de la música y de la poesía en la educación. Esto es posible observarlo desde dos puntos de vista. El primero es la preservación de las artes necesarias para la supervivencia de la cultura griega, el aedo por medio de la tradición oral fue capaz de mantener vivo el ambiente ritual de los primeros rastros culturales de Grecia. En segundo punto bien podría referirse a la destreza en la interpretación de los instrumentos que hicieron posible, por medio de patrones rítmicos y melódicos de la lira monódica y coral, el desarrollo del discurso griego. Para Auseron (2015) gracias a la habilidad del aedo, “los griegos se fueron haciendo conscientes de las estructuras subyacentes en el discurso que aspiraba a hacerse memorable” (p.14).

De esta manera, la modificación del verso que se adaptaba a la melodía del instrumento producía discursos culturales, épicos y sociales. Esto es, nuevas formas comunicativas para referirse a las cosas, a las situaciones y a la historia de sus pueblos. Como consecuencia, las maneras discursivas se hicieron memorables en los griegos a través de la réplica del canto y del nomo que reglamentaba las composiciones de los versos épicos a partir de la música. En este sentido, la actividad rítmica modifica y crea formas de expresión verbal que los aedos transmitían durante siglos en la cultura griega.

En efecto, el rol del aedo en la música y en la poesía griega permitió que se crearan variaciones de ritmos en la interpretación de los instrumentos musicales, al mismo tiempo, produjo formas discursivas que se sumarían a la actividad social, educativa, teatral y filosófica. De ahí la importancia del aedo en los diferentes escenarios culturales de la antigua Grecia. Por un lado, las composiciones de los aedos recontextualizaron los mitos al integrarlos con música y danza, por el otro, la tradición mítica cantada no se perdió en los anales históricos, por el contrario, se mantuvo vigente y permitió que los instrumentos que daban forma, color y matiz a los relatos épicos evolucionaran al ser conceptualizados por futuros pensadores.

No conforme con lo anterior, la tradición oral que preservó el poeta junto a su música se observó en el teatro trágico griego. Gracias al nomos creado por el aedo, se ejecutaron piezas musicales que, gracias a la estructura política y educativa de Grecia, permitieron la participación de los ciudadanos en coros. Así mismo, la presencia de los héroes griegos se mantuvo dentro del imaginario cultural cuando se adaptaban sus hazañas a través de representaciones teatrales donde era notorio el acompañamiento del coro, el cual, le cantaba a las divinidades y a los humanos para realzar sus bienaventuranzas y desventuras.

Ahora bien, es posible indicar que la herencia de los aedos es la música como parte fundamental en el arte poético y en el dramático. A partir de sus composiciones se diseñaron obras de teatro cuyo tema principal era la tragedia de los héroes griegos de los tiempos remotos. Aunado a ello, el coro se establecía como refuerzo y acompañamiento de la desventura del héroe. Para López (2008), la similitud entre arte poético y dramático es notoria cuando se observa desde la música:

Al igual que en la poesía lírica, también en la dramática es fundamental el elemento musical. En la tragedia clásica, el canto (coral y solos) era equivalente al texto dialogado y la acción

dramática, cuando no más importante. (...) Al principio la música consistía exclusivamente en coros sin acompañamiento o acompañados de aulós y ocasionalmente de la lira. Se agregaban monodias (para voces solistas) pero el papel fundamental era la danza del coro (p.15).

Parece ser que el rol del compositor de la obra trágica toma del aedo, en calidad de préstamo, su capacidad para utilizar la música, el relato mítico y los instrumentos musicales con la intención de generar el ambiente que desenvuelve la narración trágica. Si bien el dramaturgo toma habilidades prestadas del aedo, estos no se consideran iguales bajo ninguna circunstancia. Tanto el poeta épico como el dramático se diferencian en la ejecución de arte. Ante esto, será necesario mencionar en el siguiente apartado dedicado a la música y al teatro las características de la obra trágica, del coro y de la conversión del mito como protagonista en las obras dramáticas.

### **3.3. La obra trágica y la música**

Entre la obra poética y la obra trágica existe un elemento que las relaciona con fuerza y persistencia: la música. Se indica que la relación es fuerte porque esta integra las obras hasta el punto de modificar su contenido y desarrollar nuevas formas discursivas, al mismo tiempo es persistente porque no se puede pensar en una obra tanto poética como trágica sin el elemento musical que las integra.

Si bien es cierto que el aedo se considera el rol protagónico en la obra poética por sus habilidades narrativas y musicales, también lo será que, en el teatro, el poeta trágico es capaz de trasladar la armonía y el equilibrio del arte lírico hacia el escenario, pues en él confluyen las diversas artes culturales de la época clásica en Grecia.

De hecho, el poeta trágico no compone, ni canta sobre eventos de héroes pasados, tampoco improvisa, ni interpreta algún instrumento. Este tipo de poeta es capaz de dejar su firma personal cuando mezcla en perfecta armonía el sonido, los ritmos, las melodías, el canto, la danza y el diálogo de las narraciones en sus obras teatrales. La capacidad del poeta del teatro trágico radica en la combinación de elementos tradicionales de la Grecia mítica como las danzas, el ditirambo, la locura y la exaltación del espíritu con la sofisticación de la teoría musical. La cualidad fundamental de quien desarrolla la tragedia como director y escritor es el ensamble del hecho estético desde elementos preexistentes en la cultura griega.

Bajo el sentido de la creación desde elementos ya existentes en la cultura griega que luego serán presentados sobre el escenario, el poeta trágico supera al aedo y se establece como rol protagónico de la cultura en Grecia. Es preciso señalar que la inclusión del coro acompañado de instrumentos musicales como el aulós y la lira, junto a la expresión corporal en danza innovaron en la concepción narrativa de los griegos, es decir, la propuesta de este tipo de poeta introduce una nueva forma de narrar el mito, de vivificarlo y expresarlo al público griego.

En palabras de Nietzsche (2009) el propósito de la obra trágica era crear un fingido estado natural donde los seres que intervienen ofrecían un ambiente que intentaba imitar a la realidad. Un mundo que no se interponía de manera arbitraria entre el cielo y la tierra, “es, más bien, un mundo dotado de la misma realidad y credibilidad que para el griego creyente poseía el Olimpo, junto con todos sus moradores” (p.79). En ese espacio creado por el poeta trágico coexistía la realidad admitida por la religión y la sensación del mito.

En efecto, la tragedia se nutre del mito, de los acontecimientos del pasado, de las hazañas y relatos de los héroes que dieron nombre a ciudades y a historias memorables. Este pasado remoto se construye con las historias contadas por los aedos en los escritos de Homero y Hesíodo. Relatos que se han preservado en la tradición griega y que, a través de la tragedia, reaparecen como herencia mítica griega. De hecho, para Vélez (2013), la tragedia griega es la actualización de los contenidos míticos que forman la complejidad de la tradición, la cual no es posible ignorar porque en ella están presentes los aspectos de la vida social y personal de los griegos.

Lo anterior se puede afirmar al indicar que:

(...) la atribución de sentido mítico a la propia situación presente se soporta en dos circunstancias de facto, relativas, la primera, a lo que podría caracterizarse como una aquilatada estabilización de la tradición mítica, y, la segunda, al ambiente cultural que se respira durante el siglo V dentro de la misma ciudad de Atenas. Con ‘aquilatada estabilización’ queremos indicar, no que el conjunto de mitos pierda una parte importante de su riqueza poética de su fuerza religiosa, (...) sino que ese acervo mítico recibe una primera ordenación discursiva en los poemas de Homero y Hesíodo (Vélez, 2013, p.78).

De acuerdo a la situación cultural de Grecia y a la conservación de la riqueza religiosa y poética, el mito se impone como núcleo del teatro y, a su vez, se incluye con

estatuto pedagógico cuando las obras trágicas proponen el pensamiento y la racionalización de las creencias expuestas durante la narración mítica, esto es, que los poetas y actores que hablan de los mitos los abordan sin ingenuidad, sin creer de facto en ellos porque saben que hablan de seres sobrenaturales e inexistentes que han sido alabados desde la creencia y no desde la razón.

Es ante esta situación que Nietzsche (2009) aclara que el mito alcanza su dimensión más honda, es decir, “su forma más expresiva, una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con sosiego lleno de sabiduría del moribundo” (p.102). Es la fuerza de la sabiduría con la que se nutre el mito en la representación trágica lo que conduce a su nacimiento a partir de la música. Tanto los símbolos y significados que adquiere gracias a los ritmos, el mito se esfuerza en ofrecer nuevas imágenes y conocimientos sobre la realidad griega.

Desde esta perspectiva, el mito deja de ser entretenimiento y adquiere un matiz de enseñanza. Matiz que la música también adquiere al ser parte integral de las representaciones míticas, poéticas y trágicas. Es gracias a este triple carácter que posee la música, que se le llega a considerar como un engrane importante en la composición de las obras narrativas en la tragedia griega. Ante ello, no se debe omitir que a través de la música se une la danza, la palabra y el canto, los cuales se consideran elementos esenciales en el desarrollo de la obra trágica.

En ese sentido, Vélez (2013) al observar que la música funciona como conector entre los elementos de la obra trágica, decide indagar por los motivos históricos que en Grecia conducen a la inserción de la música en el drama. Para este investigador los hechos que dan respuesta a su indagación son dos: el primero corresponde a la vida social y general de los griegos quienes le otorgan una importancia especial a la música, pues ella está presente en banquetes, rituales religiosos, alabanzas, celebraciones deportivas y militares; el segundo hecho histórico tiene relación con los géneros literarios como la épica y la lírica que sirven como antecedentes al drama.

Nótese cómo la música se manifiesta en el drama como una línea transversal que une y asocia las diferentes expresiones artísticas de la antigua Grecia. Ello es posible gracias a los antecedentes de la música desde el ritual mítico, pasando por la composición e integración de los versos hasta desembocar en las obras trágicas. A decir verdad, la

música al unir diferentes oficios y artes dentro de un ambiente teatral, también refuerza la composición y la ejecución del drama, de ahí que la atención del público se centre en las palabras y acciones que se impregnan de la fuerza del sentimiento. Al respecto, Nietzsche (2009) aclarará que gracias a la música “el drama alcanza un grado supremo de visualidad, inaccesible, por lo demás, al drama hablado” (p.180).

La complejidad de la composición de la obra dramática utiliza la sencillez de los sonidos instrumentales para establecer armonía, coherencia y expectativa en el desarrollo de la narración trágica. Ejemplo de esta sencillez radica en la ejecución del aulós, instrumento de viento similar al oboe cuyo sonido sordo genera un vínculo entre la desventura del héroe y el público:

Desde el centro de la orquesta donde se sitúa el intérprete, el sonido del aulós o flauta doble, ejecutado al compás de una estructura métrica que se acomoda al tipo de palabra utilizada, envuelve, con su resonancia tumultuosa, la atmósfera teatral y produce en el espectador (...) un efecto similar o superior al que suscita la contemplación del padecimiento experimentado por el héroe. (Vélez, 2013, p.103)

Según Nietzsche (2009) y desde las interpretaciones de Vélez (2013) la música genera un vínculo sentimental entre la desventura del héroe y el público asistente. Esta conexión que sólo puede ser generada por la música genera un ambiente donde los acontecimientos del pasado y los mitos son actualizados a través de la organización de la obra dramática, esto es, la conversión del mito en una narración pedagógica por medio del acompañamiento del coro y la danza como expresión corporal.

En ese sentido, la música que se incluye en la organización del drama no se contempla como improvisación, al contrario, de las composiciones musicales que los aedos crearon se tiene en cuenta *el nomos*, es decir, la codificación establecida desde un léxico completo de modos y escalas musicales que son ejecutadas de acuerdo al tiempo y al lugar. La música se sirve de este *nomos* para hacer evidente lo invisible: el éxtasis de la representación, el sentimiento del héroe en peligro, la tragedia que se traslada del pasado al presente dentro de un ambiente que emula las condiciones del relato tradicional griego.

Precisamente, la herencia de los aedos en las métricas y composición junto a la teoría musical que los pensadores griegos estudiaron para dar forma y contexto a las escalas desde el número y sus relaciones, es retomada por la tragedia griega y por los elementos

que la conforman. Tal es el caso del acompañamiento del coro, el cual se considera parte fundamental de la tragedia. Este ejecuta las estructuras musicales de instrumentos como el aulós o la lira para establecer, como asegura Vélez (2013), la atmósfera indicada para extraer de la herencia griega los sentimientos de exaltación, locura o frenesí tanto de los héroes como de los dioses que los antiguos griegos veneraban.

Estas características que expone Vélez (2013) acerca del coro, en Nietzsche (2009) se asemeja a un:

(...) muro vivo erigido contra la realidad asaltante, porque él - el coro de sátiros - refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado (p. 83).

En efecto, el muro conformado por coreutas sátiros que cercan la realidad logra en los espectadores la sensación de los primeros rituales, lo cual se debe a su organización en tres filas alrededor de los asistentes. La primera fila se situaba en la derecha para cantar, entre tanto la segunda fila estaba a la izquierda para cantar la antístrofa, mientras que la última se ubicaba en el centro para enunciar al epodo. La formación descrita se asemeja a un cuadrado que simula el envío de información musical desde diferentes flancos. Parece ser que la organización tradicional del coro había sido cuadrangular, sin embargo, con la llegada de Arión de Corinto en el siglo VI a. C la transformación del espacio del coro de cuadrado pasó a ser circular:

Los coreutas no evolucionaban en fila, como en las danzas procesionales, sino en círculo en torno al altar del dios, primero en un sentido y luego en el contrario (estrofa-antístrofa). El público se situaba alrededor de los danzantes. El teatro griego tenía su propio espacio destinado al conjunto de instrumentos (...) que acompañaba los pasajes del coro trágico (López, 2008, p. 16).

Con la organización del coro en círculo, el público se establecía como receptor único de los cantos y de las composiciones musicales. De esta forma, el sonido del ditirambo, el contenido órfico, la epifanía de los dioses y la catarsis de la tragedia tenían por único destinatario al espectador griego quien comprendía el drama y sentía en carne propia los

azares de los mortales y de los dioses. En ese sentido, durante el desarrollo dramático del actor que encarna a los héroes, se hacía presente Dioniso y Apolo a través de los sonidos rítmicos que generaba el ditirambo y la lira.

Para representar a los dioses a través del diálogo, la danza y la música, las personas que conformaban el coro debían ser diestros en las artes culturales de Grecia, en otras palabras, debían ser elegidos “por sus cualidades vocales, auditivas, rítmicas y morales; durante muchos meses los coreutas se sometían a permanentes ensayos, entendiendo que el ritmo hacía aparecer al dios Dioniso” (García, 2017, p.356). Las habilidades que los coreutas debían poseer garantizaban la sacralidad en el desarrollo de la obra dramática y, por consiguiente, de la tragedia misma.

En el sentido sacro de la tragedia, se enlazan los dioses que representan el comportamiento contrario de la cultura: Dioniso y Apolo. Por una parte, las pasiones y la música corresponden a Dioniso, por el otro, el lenguaje y la dialéctica en el escenario se le atribuye a Apolo. La conjunción de los dioses manifiesta el equilibrio perfecto durante el desarrollo de la obra trágica. Parece ser que las cualidades de los dioses griegos en mención indican la dualidad luz-oscuridad de los griegos, la cual se representa sobre las tablas y genera, en opinión de Abad (2013), la conciencia clara de los poderes oscuros del destino.

Pero no sólo dan cuenta de los poderes del destino, para Nietzsche (2009) la dupla de dioses es indispensable en el pensamiento griego debido a que sobre sus hombros se edifica el arte:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte» (p.41).

Desde los antiguos rituales religiosos hasta el desarrollo del teatro en Grecia, los dioses se ven inmiscuidos y relacionados con el destino y el arte en el mundo griego. La actualización de los mitos durante el drama evidencia que la presencia de los dioses griegos sigue vigente en la conciencia de los hombres y mujeres de la antigua Grecia.

Esto es posible observarlo en las afirmaciones de García (2017) cuando asegura que delante de los teatros existe un altar dedicado a los dioses, lo que significa la compañía tanto de Dioniso como de Apolo en el desarrollo y exposición del arte dramático.

Este acompañamiento divino encarnado en los coreutas y en el teatro a través de altares y símbolos, también es posible observarlo en la utilización de implementos coreográficos como las máscaras y los disfraces. Utensilios que serían innecesarios y carentes de significado sin el ritmo musical que los cubre de sacralidad. En ese sentido, la máscara es utilizada para indicar la presencia del dios en su ausencia, es decir, la personificación que el actor genera a través de la máscara advierte al espectador que la divinidad se encuentra ahí, interviniendo en la obra, ayudando con ella. Si la máscara muestra al Dios, el disfraz propone todo lo contrario, esto significa que oculta la presencia de los dioses.

En efecto, la visibilización y el ocultamiento de los dioses a través de vestuarios y artefactos se deben a la manera como se concibe la presencia de los dioses al interior de la tragedia. Ante ello, es posible mencionar cuatro aspectos. En primer lugar, el relato trágico alude a hechos reales dentro de la cultura griega, los dioses se comunican con los mortales pero también intervienen para que les sucedan fatalidades, un ejemplo de esta situación será la conocida historia de Edipo Rey, la cual se desarrolla en Tebas, ciudad de Dioniso; en segundo lugar, la narración mítica dentro de la tragedia se compone de piezas tradicionales griegas, es decir, que el ensamble de artes culturales genera un nuevo ambiente ficcional donde se reúnen los mejores oficios de la cultura. De este modo, las historias de los héroes y dioses se cuentan con variaciones y alteraciones que funcionan dentro del drama.

En tercer lugar, se hace manifiesto como columna vertebral de la obra trágica el mito, ello señala que la herencia griega aún permanece en el imaginario colectivo de la cultura y, en cuarto lugar, se señala el componente místico, García (2017) lo expone de la siguiente manera: “no vemos a Dioniso en el desarrollo de la tragedia, pero el coro, las máscaras, la música, el sacrificio ritual, una nueva naturaleza humana que nace y la katarsis liberadora nos dice sin duda que Dioniso, al menos virtualmente está” (p.353).

Tal parece que el coro incluye y expone los aspectos míticos, ficcionales, místicos y reales de las historias tradicionales griegas durante el drama. Son ellos los que observan el acontecer humano desde afuera, es decir, como si ellos dentro de la obra dramática se

ubicaran en otro tiempo para acompañar a través del sentido musical las historias que encarnan los actores de la tragedia. Ahora bien, el coro y sus funciones pueden ser considerados como parte de los actores. Según Abad (2013), Aristóteles asume esta integración de los coreutas al papel actoral desde la acción que imprimen a la historia desde sus funciones y capacidades musicales.

Esta vinculación del coro como parte del ejercicio actoral se debe no sólo a los componentes de la música coral como la poesía, la melodía, la danza y la ejecución de la flauta, sino que también su inclusión en la actuación sobre el escenario responde al cumplimiento de tres funciones que desarrolla el teatro trágico, ellas son de orden: 1) imprecativa, es decir, la capacidad de generar el ambiente de invocación ritual a través de las oraciones; 2) meditativa, la cual propone la reflexión sobre las consecuencias de la acción, esta función se entrelaza con la adaptación del mito al teatro cuando desplaza toda matiz de creencia irracional y 3) narrativa donde se expone lo sucedido en un orden coherente y argumentativo.

En esa medida, el coro cumple roles actorales al dar sentido y orientación al drama como si fuese parte del diálogo. A través de la música que acompaña a la narración, a las oraciones de invocación y a la restructuración del mito el teatro griego se reconoce como un arte de gran valor al integrar personas que posee conocimientos elevados en las diferentes artes. Las piezas teatrales son combinaciones perfectas y armónicas de los oficios griegos que se profesionalizaron en su debido momento, estos oficios son de orden musical, poético, literario y corporal. Aunque el valor de teatro griego enalteciera los valores culturales de Grecia, se debe señalar que paulatinamente la importancia de la música y del coro perdió relevancia social debido a la complejidad e innovaciones en la música griega.

Según López (2008) la alta complejidad de las composiciones griegas realzó, por un lado, las piezas musicales y, por el otro, visibilizó a los poetas trágicos como referentes de la cultura. Sin embargo, la dificultad de la composición, aunada a la modificación de los instrumentos musicales no permitió que los nuevos compositores de obras trágicas pudieran continuar con la creación musical sofisticada. Por tal motivo, a partir del siglo IV “el músico empezó a considerarse a sí mismo más como ejecutante que como autor, y se hace profesional. Así nacieron conceptos como el virtuosismo y el culto al aplauso” (p.17). A raíz de la profesionalización en la interpretación, los flautistas y los citaristas

vieron crecer su reputación social debido a las cualidades que manifestaban con su instrumento.

Debido al estilo sofisticado que se imponía en los compositores musicales en Grecia, los instrumentos fueron modificados de tal manera que pudieran crear nuevos sonidos. Uno de los conceptos que emergieron como causa de la alteración de los instrumentos fue el cromatismo, los sonidos enarmónicos y diatónicos que eran producto del aumento a 11 cuerdas de la cítara. En las variaciones que fluían de este instrumento se incluían las armonías y ritmos que se acompañaba con una compleja dicción imitativa. En opinión de López (2008) lo anterior “hacía más compleja la ejecución, que requeriría ya las habilidades profesionales” (p.17).

Ante la compleja armonía de la música y su eventual influencia en el comportamiento humano, los filósofos comenzaron a indagar sobre la mejor manera de aprovechar las virtudes que ofrece la música. Con esto en mente, pensadores como Platón y Aristóteles vincularon el carácter humano con la suavidad o agresividad del tono musical, a partir de esto se organizaron diferentes teorías, las cuales serán mencionadas en el siguiente apartado.

### **3.4. Relación de Platón y Aristóteles con la música**

En la tradición griega, la música ha estado presente en las jerarquías sociales y en los centros de reunión. De esta forma, es posible señalar la importancia de las composiciones musicales en los ritos religiosos, en las reuniones de la nobleza, en la educación, en las expresiones culturales como la poesía y el teatro, en las competencias atléticas y en las marchas militares. En este sentido, la música recorre la cultura griega desde aspectos académicos hasta los generales y personales, entre ellos se encuentra el pensamiento filosófico que intentó dar cuenta de cómo la música interviene en el ámbito social griego.

El interés filosófico de la música radicaba en la composición teórica de los sonidos que los profesionales interpretaban con sus instrumentos. Para pensadores como Platón y Aristóteles la música no era sólo deleite de los sentidos debido a la sofisticación de la técnica, sino que ella se consideraba como una herramienta de función social que intervenía e influenciaba el comportamiento de los ciudadanos en la polis. Para esta clase de pensadores griegos, lo importante en la música no era su capacidad de interpretación pues ya existían los virtuosos musicales cuya ejecución de instrumentos

como la lira o la cítara era excepcional, contrario a lo anterior, lo trascendente para la actividad filosófica eran las bases teóricas de los sonidos y ritmos que se relacionaban con el espíritu y la razón griega.

Desde este punto de vista, el filósofo consideraba a la educación como parte importante en la formación del joven griego debido a que sus bases de enseñanza contemplaban los fundamentos teóricos no solo de la música sino también de la gimnasia. Platón es el ejemplo de este tipo de pensamiento, para él tanto la música y la gimnasia eran fundamentales para la educación integral del joven griego. Por un lado, el ejercicio físico brindaba el fortalecimiento del cuerpo, mientras que, por el otro, la música producía, en lugar de fuerza bruta, valentía (República, II, 410b).

Según lo anterior, el complemento entre fuerza y valentía en la educación griega se generaba en la correcta armonía entre las disciplinas musicales y deportivas. En la educación se sustentaba la cultura de las futuras generaciones, las cuales debían aprender la *gymnopaideia* y la *mousiké* cuya traducción será la gimnasia y la música. La primera hará referencia a la cultura física del joven griego, esta se vincula con la capacidad competitiva y el grado máximo de desarrollo corporal, mientras que la segunda, se relaciona con las artes griegas como el canto, la ejecución de un instrumento musical, la danza y la oratoria (López, 2008).

De hecho, el instrumento musical que Platón sugiere aprender a interpretar en la edad de los trece a los dieciséis años es la cítara (Leyes, VII, 810a), ello indica el especial interés del filósofo por la poesía lírica en la formación educativa del niño y del joven griego. Para Platón es importante formar adultos bien educados que sepan identificar la belleza de las formas, de las melodías, del canto y la danza, las cuales son adquiridas en la práctica musical pues ellas consisten “esencialmente en el rimo y la armonía, hay sin dudas formas y melodías. Puede afirmarse, pues, que cuando las formas y las melodías están dotadas de ritmo y de una buena armonía, la poesía y la música son bellas” (Cappelletti, 1987, p. 43).

De hecho, para Platón la música termina en el amor de lo bello (República, III, 403c). Con esta característica de la música, el filósofo también advierte que toda persona debe ser educada en ese arte desde la niñez hasta la vejez, es decir, toda la vida. Con ello indicará que un alma que se inició desde temprana edad en el arte de la música hará que su cuerpo se conserve lo mejor posible (República, III, 403d). En ese sentido,

la música para este filósofo significa atender suficientemente el espíritu, a la vez que transfiere el cuidado más preciso al cuerpo. A través de esta resolución platónica, la música ha de conservar el alma y el cuerpo por esta razón es indispensable su inclusión en la educación.

Tal parece que la visión de Platón alrededor de la educación es conservar las costumbres griegas. Según la opinión de Cappelletti (1987), Platón hace énfasis en la necesidad de evitar que los niños imiten los nuevos modelos poéticos, musicales y coreográficos debido a que despiertan nuevas emociones en ellos. Precisamente para Platón la educación musical:

(...) es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son los que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia y crea gracia si la persona está debidamente educada, no sí no lo está. Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más 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 (República, III, 401e).

En este sentido, la persona educada en música alabará las cosas hermosas, se nutrirá de ellas y se convertirá en un hombre de bien. El fin de la educación propuesta por Platón desde la música es convertir al hombre en un ser que esté debidamente justificado en sus opiniones y actitudes hacia la estética del mundo.

Bajo este motivo, la preferencia de Platón alrededor de la música se sitúa dentro del género dorio en lugar de los géneros cromáticos y enarmónicos, ello precisamente con la esperanza de mantener la ecuanimidad en los comportamientos de la niñez griega, por tal razón propone hacer sagradas tanto la danza como la música de manera que se pueda ordenar primero las fiestas que se realicen durante el año. Esto posibilita “en qué tiempo deben tener qué dioses, sus hijos y los espíritus, además, qué hay que cantar en cada uno de los sacrificios de los dioses y con qué danzas debe celebrarse el sacrificio” (Leyes, VII, 799a). Esta actitud conservadora de Platón también se registra en la República (III, 424b) cuando decide no introducir innovaciones en música y gimnasia porque ello pondría en peligro las leyes que rigen el Estado. De lo anterior se puede pensar que este filósofo griego incentiva el aprendizaje de la tradición griega sin permitir elementos nuevos que alteren el espíritu cultural de los jóvenes.

En ese sentido, la educación del joven griego comprende la tradición griega en materia de arte, al mismo tiempo que prepara el cuerpo y la mente para participar de la vida culta de la antigua Grecia. Los filósofos griegos observan que la música está presente en todas las esferas sociales de la cultura, por ello averiguan cuál es la mejor manera de aprovechar sus cualidades y virtudes en la actitud de los jóvenes griegos.

En un primer momento, los filósofos matemáticos como Pitágoras estudiaban la teoría musical desde el número encontrando las relaciones armónicas que darán origen a nuevos sonidos y escalas; cualidad que se aprovechará en las composiciones musicales que los jóvenes practicarán. En un segundo momento, los filósofos que se vinculan con la teoría añaden, como es el caso de Platón y Aristóteles, que la música es el vínculo entre el alma y el cuerpo, por tal motivo, proponen terapias rítmicas que devolverán el equilibrio perdido entre ellos.

La influencia de la música en el alma y la gimnasia en el cuerpo es notoria en Platón desde la siguiente cita: “Ahora bien, la variedad produce intemperancia en un caso, en la otra enfermedad; en cambio la simplicidad en la música genera moderación en el alma y la simplicidad en la gimnasia confiere salud al cuerpo” (República, III, 404e). Con intemperancia, Platón se refiere a las armonías discordantes que producen alteraciones en el alma, de igual manera, la ausencia de ejercicio físico produce enfermedades. Sobre este contexto, Espinar (2011) indica que este filósofo desecha “los géneros cromáticos y enarmónicos, así como la música puramente instrumental, pues pensaba que actuaban de un modo desenfrenado sobre las emociones, poniéndolas fuera de control” (p.156).

La anterior cita de Espinar (2011) se aclara mejor desde las palabras de Platón. Para él, las armonías quejumbrosas son las lidias mixtas y las lidias tensas (República, III, 398e) mientras que las armonías consideradas relajantes son las jonias y lidias (República, III, 399a). En la actitud de Platón se entrevé que su interés es mantener a la juventud calmada, tranquila y equilibrada frente a los acontecimientos de la vida. Sucede que el aplomo en el carácter griego se controla por medio de los ritmos medidos, una ciudad que se encuentra equilibrada significa que ella está guiada por la razón.

Si Platón desecha la música instrumental donde predominan los géneros cromáticos y enarmónicos, entonces debe considerar pertinentes los sonidos compuestos desde el género dorio y jonio donde se manifiesta el carácter equilibrado y medido de la persona, por lo tanto, resalta que la función de la música es la organización de un Estado

ideal, es decir, en un proyecto de república utópico donde se tenga una vida feliz; para ello requiere:

Creo incluso poder decir que algún dios ha concedido a los seres humanos estas dos artes, la de la música y la gimnasia, con miras a estas dos cosas: la fogosidad y el ansia de saber. Por lo tanto, no con miras al cuerpo y al alma, excepto en forma accesoria, sino de modo que ambas alcancen un ajuste armonioso entre sí, después de ponerse en tensión adecuadamente y adecuadamente relajarse, hasta llegar al punto más conveniente. (...) en tal caso, aquel que combine la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia es el músico más perfecto y armonioso (Platón, República, III, 412a)

De esta manera, la educación en Platón es la base fundamental para una vida digna de valor que desarrolle cualidades del espíritu como la dulzura y la fuerza sin que esta pierda sensibilidad. La música organizará el espíritu humano para llevar a cabo las tareas que desembocan en una república ideal. En tal escenario, los ciudadanos que conforman la polis se organizan en sincronía como si se tratase de un instrumento musical que produce un sonido en escala dórica. La afinación de todos los ciudadanos convendrá en la acción unitaria a través de la palabra pues la vida del hombre griego necesita ritmo y armonía para lograr la felicidad.

En la república ideal de Platón, los ciudadanos se mueven en sincronía según las leyes del gobierno. Para este filósofo la sociedad debe afinarse según el sistema pitagórico. Respecto a esto, González (2013) señala que dicha manera de sincronía interviene los dos primeros números primos, 2 y 3 que se basan en la octava, la cuarta y la quinta. Este sistema es planteado por Platón en la República. Sin embargo, este investigador hace referencia a otros posibles sistemas que Platón menciona en su diálogo. Estos podrían indicarse como la justa afinación, la cual se basa en la octava, la quinta y la tercera mayor que podría ejecutarse en los matrimonios. “Un sistema adicional sería el que divide la octava exactamente en doce tonos iguales, y que es el llamado bien temperado” (p.49).

Según lo anterior, Platón piensa la República y el comportamiento social desde la música y la gimnasia. Claro está, él hace una analogía entre un instrumento musical que necesita ser afinado con el carácter griego que, de igual manera, necesita estar en sincronía con el Estado para encontrar la felicidad y la armonía. En el sentido de una

sociedad coordinada por la música en términos de carácter y pensamiento, los planteamientos de Platón serían retomados por su discípulo Aristóteles, quien considera a la música como una influencia para las emociones humanas:

(...) es evidente que debemos servirnos de todas las melodías, pero no debemos emplearlas todas de la misma manera, sino utilizar las más éticas para la educación, y para la audición, ejecutadas por otros, las prácticas y las entusiásticas. Pues la emoción que se presenta en algunas almas con mucha fuerza se da en todas, pero en una en menor grado y en otra en mayor grado, como la compasión, el temor y también el entusiasmo (Aristóteles, Política, VIII, 1342a5).

Para el filósofo estagirita, el estado anímico de la persona es influenciado por las melodías, ellas pueden producir placer y purificación dependiendo de la armonía utilizada. En este sentido, para García (2013), existe una relación entre los planteamientos aristotélicos y platónicos respecto a la música debido a que ella es capaz de mover al individuo a un determinado comportamiento. Esta razón es suficiente para que ambos filósofos analicen el papel que desempeña la música en la ciudad ideal.

Aristóteles comparte con Platón la influencia moral de la música que no sólo observa en las afirmaciones de su maestro, sino que también se evidencia en la tradición griega representada en la obra trágica. El análisis que el filósofo estagirita realiza sobre la música en la tradición griega lo conduce a observar la purificación y el alivio que esta produce sobre los ciudadanos. Para él, los espectadores de la música teatral son, por un lado, personas libres y educadas, y por el otro, personas vulgares, a estos últimos también hay que ofrecerles concursos y espectáculos para su descanso.

Pues lo mismo que sus almas están desviadas de su disposición natural, también hay desviaciones de las armonías y de las melodías en sonidos agudos e irregulares. A cada uno le produce placer lo familiar a su naturaleza, por eso hay que conceder a los concursantes la facultad de emplear para tal tipo de espectador tal género de música (Aristóteles, VIII, 1342a20-25)

Pensando en todo tipo de público, Aristóteles indica que la tragedia se conforma de seis elementos constitutivos a saber: la trama, los caracteres, la expresión lingüística, el pensamiento, el espectáculo y la música (Reznik, 2016). La conjunción de los elementos trágicos genera la armonía, placer estético y sensibilidad a partir del contenido, la ejecución de la música y el desarrollo de los personajes sobre el escenario. Sobre este

planteamiento, Aristóteles manifiesta el carácter emocional y moral de la música en las artes miméticas como la poesía, la tragedia y la comedia.

Desde el punto de vista aristotélico sobre las artes, la tragedia representa una enseñanza moral que se combina con el placer, esa mezcla conduce a estados del alma como la piedad y el miedo, pero también puede llevar a emociones catárticas que procuran en el hombre una alegría inofensiva (Política, VIII, 1342a15). En palabras de Shiner (2004), los estados de catarsis significan “no sólo purgación y purificación sino sobre todo una clarificación, un esclarecimiento del alma y una profundización de la comprensión moral” (p.54).

Así mismo, el componente musical está al servicio de la moral. Vélez (2013) expone que tanto Aristóteles como Platón concuerdan en este hecho cuando se refieren a la obra trágica. Para el primero la palabra, el ritmo y la música están al servicio de la imitación que supone la actuación, la interpretación musical y el baile sobre el escenario; para el segundo, tanto la música como la armonía deben acompañar el relato. Ambas posiciones coinciden en ubicar a la música como transversal tanto a las artes como a las actitudes presentes en los niños y jóvenes de la antigua Grecia. De este modo, Aristóteles señala sobre la moral en la música lo siguiente:

Y como resulta que la música es una de las cosas agradables y que la virtud consiste en gozar, amar y odiar de modo correcto, es evidente que nada debe aprender tanto y a nada debe habituarse tanto como a juzgar con rectitud y gozarse en las buenas disposiciones morales y en las acciones honrosas. Y, en los ritmos y en las melodías, se dan imitaciones muy perfectas de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza y de sus contrarios y de las demás disposiciones morales (y es evidente por los hechos: cambiamos el estado de ánimo al escuchar tales acordes) (Política, VIII, 1340a15-20).

Desde el caso del pensamiento aristotélico, el vínculo de la música y el comportamiento moral del ser humano es producto de la mimesis que se enlaza con el espíritu, es decir, las vibraciones afectan el espíritu humano y, por consiguiente, alteran el carácter de la persona. Ante esto, el filósofo estagirita estudia la teoría musical y da cuenta de cuatro tipos de melodías que deben constituir la base de la educación en materia de música. Estas melodías son de tipo moderadas las cuales corresponden al modo dorio (Política, VIII, 1340b5), entusiastas cuya influencia radica en el modo

frigio, (Política, VIII, 1340b5), relajadas (Política, VIII, 1340b40) y las tristes de tipo mixolidio (Política, VIII, 1340a40). Respecto a las primeras, Aristóteles las define como las más apropiadas para el ejercicio de la enseñanza; entre tanto, con las segundas melodías advierte que ellas llevan a la purificación espiritual mediante la expulsión del sufrimiento y exceso de emoción. El resultado que producen las melodías entusiastas en el espíritu humano se puede traducir en términos de equilibrio y de purga.

En relación con las melodías relajadas, Aristóteles señala que además de pertenecer al tercer tipo de ritmos que deben ser incluidas en la educación, esta permite beneficios para el conocimiento y para el juego; como última clase, el filósofo menciona las melodías tristes, las cuales afiebran la mente del hombre y lo hacen sentirse grave, melancólico, nostálgico. A través de la identificación aristotélica de las melodías, se comprende el carácter psicológico y anímico del ser humano cuya estabilización será fundamental para la estructura social del mejor régimen político. En esa perspectiva, el estudio de la educación musical tiene como objetivo la vida feliz del ser humano griego.

En efecto, para el pensamiento del estagirita lo importante es la organización social del Estado ideal y por ello, organiza la teoría musical sobre la base educativa. Aristóteles sabe que la importancia de la academia en la vida griega desarrollará bases estables donde se podrá edificar no sólo un sistema emocional sino también un sistema político que sea acorde a todos los ciudadanos. El fomento de las emociones es indispensable para el ejercicio “de las responsabilidades cívicas; algunas porque responden a los requerimientos sociales o de edad; mientras que otras (...) son restringidas a determinados propósitos, edades y ámbitos” (Suñol, 2008, p.142).

La efectividad del control de las emociones en el pensamiento platónico y aristotélico se defiende siempre y cuando se tenga en cuenta la educación como base cultural y política. Ambos filósofos orientan sus teorías musicales hacia la función educativa en los niños y jóvenes de la antigua Grecia. Ante esto, el carácter de la música en términos de melodías dóricas ejemplifica el control de las emociones y la preservación de la tradición cultura griega que comienza con los rituales religiosos y se mantiene con la teoría sobre música que los filósofos replican en la academia.

Sobre el panorama educativo es posible señalar cómo el arte literario, épico y dramático involucra a la música de diferentes maneras, por un lado, acompaña el verso y lo modifica, por el otro adquiere importancia en la obra trágica a través de la

promoción de los dioses griegos sobre el escenario. No conforme con esta característica, también involucra la catarsis moral desde la entonación y ejecución de los instrumentos como los tambores, la lira o el aulós. La educación en este sentido se sostiene de la música para diversificar las enseñanzas sobre los aspectos morales del ser humano en Grecia, de ahí que sirva como vehículo del pensamiento político y social.

Con todo lo anterior, el presente capítulo abarcó la educación cuyo eje musical permitió la proliferación de contenido épico y literario, a la vez que ubicó en la obra trágica las expresiones musicales que dieron origen a la actualización del mito y de las enseñanzas morales. De manera similar, señaló cómo los filósofos Platón y Aristóteles pensaron la música desde la arista educativa con fines sociales y políticos. Ellos generaron las directrices que confirman las teorías sobre la influencia de la música en el comportamiento humano, de igual manera, organizaron su pensamiento alrededor de la jerarquía emocional que la música propone a través de los sonidos y los ritmos.

Al tener en cuenta que la música evolucionó en Grecia desde el mito hasta el encuentro con el pensamiento filosófico, se puede avanzar en la construcción del tercer capítulo al describir la visión que la música construyó del mundo griego en términos de cosmogonía y cosmología.

## **CAPÍTULO 4: COSMOGONÍA Y COSMOLOGÍA A PARTIR DE LA MÚSICA**

Según se indicó en capítulos anteriores, el sentido musical estuvo presente en la cultura griega desde el mito hasta el pensamiento filosófico. En un primer momento, se señala cómo en las representaciones míticas el elemento musical se integraba a la expresión narrativa sobre los acontecimientos de los dioses en el mundo humano; en un segundo momento, la técnica musical hace parte de la poesía lírica como norma que conserva la tradición oral griega desde el mito hasta la ejecución teórico-práctica de la lira, el aulós o el ditirambo.

Como tercer momento se indica que la música en las obras de los poetas trágicos resalta el carácter moral de las historias interpretadas por los actores griegos sobre el escenario. En este aspecto, se actualizan los mitos por medio de la danza, el canto lírico, el diálogo de personajes y el uso de indumentaria teatral. Estos elementos confluyen en el desarrollo de la obra trágica como si fueran analogías de la intervención divina, tómese por ejemplo el diálogo como representación de Apolo, o la expresión corporal guiada por la música que relaciona a Dioniso con el éxtasis del ser humano, de manera similar, la utilización de máscaras y disfraces indicaría a los asistentes la presencia o el ocultamiento de las deidades en el escenario. De hecho, la función del teatro trágico es ensamblar los materiales artísticos de la tradición griega para crear un ambiente artificial donde la comunión entre los dioses y los seres humanos rememoren la intervención divina en el destino de los mortales.

Por último, se considera que el pensamiento pitagórico transformó el concepto de música al ser estudiado desde los números, lo que significó la creación de términos como armonía, métrica, escalas y notas musicales. En el sentido pitagórico, Platón y Aristóteles continuaron filosofando sobre ella desde la matemática, esto les permitió señalar la influencia de la composición musical tanto en la organización social como en la educación moral.

Al observar el contexto socio-cultural griego, se revelan las conexiones de la música con los conocimientos artísticos de la época. Esto se debe, en primer lugar, a la integración del sonido instrumental con los cantos aédicos sobre las proezas humanas que se lograron gracias a la acción de los dioses. La forma en que moldeaban el verso cuando se integraba al sonido de la lira no sólo dio significado a las danzas orgiásticas y

a la medida del alma humana por medio de la poesía lírica, sino que también reiteraba la presencia de los dioses en la creación de las cosas existentes. De ahí que la música tenga una estrecha relación con la cosmogonía griega. En efecto, los mitos y los comportamientos de los dioses interfiriendo en el mundo humano cuentan cómo se crearon los instrumentos musicales que utilizan para su veneración.

En segundo lugar, el pensamiento matemático al intervenir en la composición teórica de la música permite que evolucione desde “la idea de arte extraído de los dioses e interpretado por los intermediarios hasta una ciencia definida por los filósofos” (Espinar, 2011, p.151). Este hecho asocia la base musical con el desplazamiento de las órbitas celestes, la composición de la materia y el origen del universo. Por tal motivo, la cosmología encuentra en la armonía musical la esencia que la define.

Como tercer y último lugar, la música se relaciona con la moral de la cultura griega, a partir de aquí, la educación encontrará un punto de apoyo que vincula los ritmos con el comportamiento del ciudadano en la antigua Grecia. Los géneros musicales ya sean dorios, enarmónicos o cromáticos serán materia de cuestionamiento filosófico. En esa medida, se les asociará con la capacidad de afectar o armonizar el espíritu humano, lo cual evidencia catarsis y rupturas en el carácter del griego dentro de la cultura.

Según lo anterior, el presente capítulo abarcará las relaciones de la música con las explicaciones griegas sobre el origen del mundo y del universo. Esto querrá decir, que los ritmos musicales tienen una estrecha conexión con la cosmogonía y la cosmología que se desarrolló por medio del mito y del estudio del número en las composiciones musicales.

#### **4.1. Cosmogonía y su relación con la música**

El estudio de la música en la antigüedad griega revela no sólo la integración de los ritmos primitivos a la narrativa del mito, sino que también presenta la relación existente entre los dioses y la manera como los griegos conciben la creación del mundo. De hecho, la música acompaña y configura los diferentes momentos de la realidad griega debido a que se le adjunta una fuerza capaz de inducir tanto al bien como al mal. Para los griegos, la influencia del ritmo guía los comportamientos desde las primeras manifestaciones religiosas hasta los sentimientos morales de las obras trágicas.

Para Albano De Lima (2016) la música en el escenario cultural griego se consagra como una “una fuerza oscura, conectada con las potencias de bien y mal, capaces de curar enfermedades, de elevar el hombre hasta la divinidad, o precipitarlo hacia las fuerzas del mal” (p.86). En esta perspectiva, el culto a los dioses tenía como finalidad elevar el espíritu de los participantes con la intención de obtener la cura a los malestares de los griegos o, con el propósito de comunicarse con ellos a través de los ritmos del ditirambo o el aulós. Según el imaginario griego, cuando la música conecta los sentimientos humanos con los dioses, no sólo está invocando la presencia de ellos sino que está preservando la creación del mundo tal como ellos la conocen.

Sobre este panorama, el sacerdote religioso es la figura que expone la realidad del mundo a través del ritual de invocación. Les recuerda a los participantes que el relato sagrado alude al origen de los tiempos donde habitaban los dioses y que, fueron ellos los que bridaron existencia a las cosas conocidas dentro de la cultura. De tal manera que la ejecución del ritmo, de la danza y de la palabra son creaciones de los dioses cuya finalidad es alabar la vida y el comienzo de todo. A decir verdad, la celebración ritual es un recordatorio de la existencia del mundo y el sencillo hecho de bailar sobre la tierra, de escuchar el sonido de los instrumentos junto a su influencia en el espíritu, es prueba suficiente que corrobora el contenido del mito.

De esto se sigue que el mito es verdadero pues la existencia tanto de los instrumentos musicales como de la propia vida están ahí para demostrarlo. Frente al panorama mítico, Costelo (2019) resalta que el relato mítico del mundo no es sólo la transmisión de la historia concreta sobre los dioses, es decir, su función no radica en contar el porqué de la creación de la lira o del ditirambo, lo que interesa del discurso mítico es el “poder de evocar y, para algunas culturas, de dominarlo, modificarlo o multiplicarlo. Es un conocimiento ritual que se vuelve real y palpable al evocar, ya que no se trata de una simple conmemoración de acontecimientos, sino de su reiteración” (p.17).

De acuerdo a la cita de Costelo (2019), el griego fue capaz de dominar el instrumento musical al crear nuevos sonidos a través de su modificación, de forma similar, multiplicó los rituales religiosos que veneraban a los dioses Apolo y Dioniso. Dentro de la celebración mítica, ellos son deidades importantes al reflejar la dualidad del comportamiento griego; por un lado, Apolo enuncia la armonía y la serenidad; por el otro Dioniso refleja el sentimiento desbordado de los placeres del hombre. De esta

forma, los griegos al ser poseídos por los dioses durante las festividades religiosas no sólo los están conmemorando sino que también los encarnan en sus propios cuerpos, esto es, hacerlos palpables, volverlos reales.

La celebración de la presencia de los dioses en la realidad del mundo es equivalente a la reiteración de su poder en el plano mortal. Los dioses griegos no son olvidados en la historia, son recordados como hacedores del mundo en tanto ellos intervengan en la bendición o maldición del destino de los hombres. El ritual significa preservar las costumbres griegas que fueron heredadas de los dioses olímpicos. En este sentido, las figuras destacables son Apolo y Dioniso, ellos dieron a los humanos los primeros sonidos e instrumentos musicales. Apolo creó la lira con un caparazón de tortuga cuyas cuerdas eran intestinos de animales. Dioniso creó el ritmo a partir de los latidos del corazón del hombre. Con esto, la materialidad de los instrumentos y su sonido en la celebración es prueba suficiente de la realidad de los dioses en el plano terrenal.

Como ejemplo de la realidad que los griegos le adjuntaban a los dioses se pueden mencionar conceptos que se relacionan con sus instrumentos. Según Costelo (2019) los mitos sobre Apolo son representativos debido a las asociaciones comportamentales que circulan alrededor de su instrumento: la lira. Para esta magister en música, la lira de Apolo es protagonista en los textos de la tradición griega por varias razones.

La primera se debe a la capacidad embaucadora y persuasiva del sonido armónico apolíneo. Según los relatos míticos, con la recién creada lira Hermes calmó la ira de Apolo cuando este escuchó por primera vez el sonido de este instrumento. Así mismo, la lira no sólo calma el ánimo de los dioses, también mueve objetos inanimados como el agua y las piedras. De similar forma, su capacidad persuasiva se entrevé en la política. Respecto a esto, los filósofos estudian qué sonidos son mejores para lograr estados de ánimos afines a las intenciones de los gobernantes.

La segunda razón se relaciona con la armonía. Costelo (2019) subraya que la lira además de representar el orden y el ajuste también alude a la proporción tanto del alma como de las cosas:

Afinar la lira no es sólo ajustar la altura de las notas, es una metáfora del alma y de cómo ésta también debe estar ajustada y temperada. No es que se considere el instrumento como un objeto divino en sí, sino más bien, el objeto terrenal más claro para ejemplificar ideas

abstractas, puras e inmateriales. Por eso la lira será una puerta de acceso a la divinidad y se le considerará una “escalera mística” que facilita el acceso al otro mundo (p.64).

De esta manera, la armonía de la lira no sólo ejemplifica la afinación sino también genera una analogía que asocia al instrumento con la forma de hacer música, política, moral y matemáticas. Las connotaciones conceptuales de la lira de Apolo se evidencian en su ejecución belleza, equilibrio y mesura. Sobre este panorama se podrá mencionar la tercera y última relación que ilustra la realidad del mito sobre la cultura griega a través de la lira de Apolo, esta estriba en la capacidad del sonido de acceder a la profundidad sentimental del ser, lo que señala el vínculo entre la armonía con la emoción que se encuentra en el interior del corazón humano.

Tal parece que durante las celebraciones rituales el sonido de la lira enunciaba el equilibrio del alma con el entorno natural. Los altos valores que ejemplifica la lira la ubican como el instrumento moral por excelencia dentro de la cultura griega. Entre tanto, el ditirambo y la flauta, instrumentos dionisiacos, son considerados inferiores, primero porque las tamboras desbordan el sentimiento humano, segundo porque la flauta al ser instrumento de aire no permite la articulación de palabras. Frente a ello, es notorio el contraste del comportamiento humano que se reitera en las celebraciones que conmemoran a estos dioses.

Si bien la celebración de los rituales advierte la presencia de los dioses, este acto no explicará su nacimiento, ni su origen, en otras palabras, aludir a la explicación del nacimiento de Dioniso o Apolo durante el desarrollo de la celebración significa abordar aspectos teogónicos. Contrario a esto, la única función de la festividad mítica es cantar a los dioses como una habilidad que el hombre desarrolla a partir del habla. Esta idea la sostiene García (2013) cuando se percata de que el griego “puede ‘decir’, un grado más ‘cantar’, pero para la Deidad se reserva la palabra ‘celebrar’. Celebrar supone comunión con la Deidad (...) Por lo mismo, Homero, a diferencia de Hesíodo, canta a los dioses, pero no los explica” (p.90).

Según lo expresa García (2013), los cánticos griegos revelan que la celebración es un acto de alto grado propio de la condición humana, por lo tanto, su epicentro no es la réplica de información sino la comunión del participante con los dioses en la intención de reivindicar los procesos que dieron origen al mundo. La alabanza a los dioses Apolo y Dioniso es una acción de veneración a fuerzas contrarias en la naturaleza humana. A

decir verdad, las actitudes humanas que encarnan estos dioses no son las únicas que se manifiestan en la cosmogonía griega. Alrededor de esta tradición se tejen historias cuyo argumento central es la lucha de contrarios.

Piénsese por ejemplo en la cosmogonía griega plasmada en la teogonía de Hesíodo. Para esta cultura en primer lugar existió Caos y después Gea. De Caos surgió Érebo y la negra noche, de estos nacieron el Éter y el Día, a su vez Gea alumbró a Urano con sus mismas proporciones para que pudiera ser sede segura de los felices Dioses. A través de la narración mítica de Hesíodo se revela una serie de sucesiones divinas que constituyen “un progreso progresivo desde el Caos hasta el orden perfecto sancionado por la justicia de Zeus” (p.66). En la explicación de la cosmogonía griega Hesíodo señala el triunfo del bien sobre el mal para dar cuenta de esa dualidad que aqueja a los hombres tanto en la vida pública como privada.

Para Costelo (2019) en el contenido hesiódico se encuentra la primera dupla de contrarios: Caos y Gea, divinidades que dan origen al mundo conocido en la cosmovisión griega pues engendran toda una descendencia futura que intentarán compensar a Caos inicial. Sobre esta idea es posible mencionar a Afrodita y a las Erinias, divinidades contrapuestas que nacen de la sangre de Urano para manifestar el amor y la venganza en el mundo. Las anteriores relaciones de contrarios en la cosmogonía griega apuntan al equilibrio y al orden siempre que exista un “elemento discordante. La clave está en que no lo consideran como un ingrediente negativo, sino todo lo contrario. El caos es un elemento generador y creador, de hecho, el elemento primigenio del cual surge todo lo demás” (Costelo, 2019, p.53).

Respecto a la lucha de contrarios en la naturaleza, los griegos observan que existen energías tanto femeninas y masculinas como generativas y activas, esto les sugiere asociarlas como deidades primigenias y maternas que colaboran con la producción del mundo y del ser. De esto se sigue la clasificación en deidades masculinas como el cielo, el éter, el sol y divinidades femeninas como la tierra, el aire y la luna (García, 2013). En este contexto, es posible identificar en los poemas de Homero y en las historias de Hesíodo cómo las fuerzas de la naturaleza se conciben como personas en pugna. Mientras que Hesíodo explica su nacimiento, Homero les rinde culto a través del canto y de la interpretación de los instrumentos musicales.

De hecho, la ejecución de la lira en el pensamiento griego corresponde al orden que sólo es posible a través de la armonía. Incluso, el instrumento que pertenece a Apolo, dios del sol, no sólo representa la persuasión en los ámbitos político, moral o educativo, sino que también simboliza la protección, la venganza, el control de la naturaleza y la sanación. Los conceptos atribuidos a la lira son posibles desde la armonía que equilibra el caos en el origen del mundo hasta el desarrollo social de la cultura griega. Desde la perspectiva de Costelo (2019), la armonía es un elemento aglutinador siempre que exista multiplicidad de mundos físicos, tipos de alma y luchas de contrarios.

En relación con la armonía, el origen etimológico de la palabra propone el ajustamiento y la articulación de varios elementos en un orden placentero, de modo que se produzca un cambio tras el cual se evidencia una mejora de la situación inicial. Los griegos estudiaron la armonía con especial atención, principalmente Pitágoras quien relacionó los números con los sonidos de las cuerdas del monocordio, esto le permitió aplicar el concepto de armonía con el universo. “Para los pitagóricos los números forman la esencia de los seres, así que el número como elemento y la armonía como vínculo, son los principios constitutivos de las cosas” (Costelo, 2019, p.56).

En esencia, el pensamiento pitagórico fue el responsable de abandonar la esfera mítica como centro explicativo de las cosas para centrarse en los elementos numéricos que constituyen el mundo y el universo. Desde este planteamiento, la cosmogonía de Hesíodo que explicaba el proceso progresivo desde Caos hasta el orden perfecto, perdía fuerza ante los estudios filosóficos que delimitaban la ley de los elementos naturales a través de las teorías matemáticas.

Por medio del sentido matemático de las cosas, los pitagóricos deciden explicar las cosas tanto de la naturaleza como del universo. En ese sentido el concepto Cosmos para los filósofos matemáticos proviene del verbo *Kosmein* que significa organizar. Albano de Lima ilustra la situación pitagórica alrededor de la simetría como un:

(...) estadio que perdura al fluir, pero que, a su vez, fluye en un suceder más lento, revela una acordancia entre los discordantes, una simetría entre opuestos, una simetría que implica siempre opuestos analogados, porque la armonización implica algo en el cual se armonizan los pares, que es la multiplicidad. Así, donde hay armonía existen los contrarios. En los contrarios hay un logos de cada uno que se distingue, si no serían idénticos y no hay armonía entre idénticos, solo identificación (p.89).

De la anterior cita se extrae que la armonía sólo es posible entre contrarios, ahora bien, entre la cosmogonía hesiódica y la cosmología pitagórica se presenta una transición establecida desde el número. Si la narración del mito en Hesíodo muestra que a través de la generación de dioses se plantea un proceso progresivo desde el Caos hasta el orden perfecto, entonces debe indicarse que Pitágoras reemplaza la acción divina que ordena el mundo por las matemáticas, específicamente por el número, por lo tanto, se inaugura el estudio del cosmos desde el número, desde la armonía tanto del instrumento musical como del ser humano y la materia. El pensamiento pitagórico posibilita el contenido del siguiente apartado donde se mencionarán los estudios cosmológicos que dan inicio a la nueva comprensión del universo en la antigua Grecia.

#### **4.2. La cosmología pitagórica en el mundo griego**

Tal parece que el estudio del universo inició con los egipcios y los babilonios, pero fueron los griegos quienes le dieron un gran impulso. Esta situación es similar si se piensa en el origen de la música. Los griegos tomaron en calidad de préstamo del Oriente Próximo los sonidos e instrumentos e iniciaron su profundización compositiva y sonora, luego explicaron que esos ritmos eran producto de la intervención divina y después, elaboraron narrativas míticas que preservarían la bondad de los dioses creadores.

El comportamiento griego alrededor de la música y del cosmos parece repetirse. En el contexto musical de la antigua Grecia primitiva el mito explicaba el sonido que provenía del instrumento, mientras que en la Grecia clásica fue Pitágoras quien iniciaría las investigaciones que ordenarían el universo a través de la matemática. A través de este planteamiento, García (2013) concuerda con Espinar (2011) cuando advierte que fue Pitágoras el filósofo que estableció la base armónica musical que se vincula al universo.

Según parece Pitágoras estableció parte del vocabulario astronómico y utilizó por primera vez el término *Kósmos*, así lo señala García Peña (2013) cuando cita las palabras del filósofo peripatético Aecio el cual dice que Pitágoras “fue el primero en aplicar al mundo el nombre de *Kósmos*, como reconocimiento del orden que evidenciaba” (p.27). Albano De Lima (2016) y García (2013) trabajan sobre esta idea, para ellos Pitágoras elabora una teoría que sincroniza los opuestos que componen el mundo. Precisamente, la afinación de elementos naturales en la ley de opuestos se debe

al número como vínculo que representa, a la vez que explica, el origen de todas las cosas.

Ante esto, se debe aclarar que el número pitagórico se utiliza como símbolo cuya dimensión cualitativa representa no sólo la relación de humanos y dioses sino también la conexión entre la música y la creación misma del universo. La palabra número proviene del latín *numerus*, que a su vez, viene del griego *nomos*, esto cataloga al número como ley, norma y orden. El uso del vocablo *nomos* es visto en las composiciones rítmicas de los aedos, lo cual induce a pensar en la presencia del número en la tradición mítica griega.

Si bien en las narraciones míticas había una relación entre ritmo, narración y música, entonces debe indicarse que el pensamiento pitagórico alimenta tal conexión desde la inclusión del número como referente teórico-simbólico, por lo tanto, transforma la ejecución musical, a la vez que se observa el flujo de la creación del mundo a través de la explicación que proporciona las matemáticas. En ese caso, según Albano De Lima (2016), los números no eran sólo la medida cuantitativa, eran también:

La forma en tanto proporcionalidad intrínseca de las cosas. El número era orden, coherencia; era aquello que daba la fisionomía de la tensión a un todo; involucraba la relación y también la relación de la relación, o sea, la función. En esa proporción, el número iba más allá de lo cuantitativo, o cualitativo, de lo racional, o lo modal, de los valores u otras categorías. Era proceso, flujo y ritmo (p.88).

Tanto orden, coherencia, ritmo y flujo eran características del número que reglamentaba la armonía de las partes contrarias en las cosas existentes. No obstante, estas funciones no serían descubiertas si no se tuviera en cuenta el monocordio como instrumento que alimenta la creencia en el pensamiento griego de que todos los fenómenos del mundo podían ser explicados a través de los números. Este instrumento fue de gran importancia en las investigaciones matemáticas que los pitagóricos iniciaron alrededor de la escala musical, la afinación y la armonía.

En el mundo musical griego, el monocordio era una caja de resonancia rectangular provista de una cuerda, tenía un caballete móvil en el cual se podría ajustar su longitud según las notas musicales. La vibración de esta cuerda permitió el desarrollo de la afinación y la armonía, conceptos que luego serían utilizados en la astronomía. Gracias a la afinación del monocordio los pitagóricos y cosmólogos educaban sus oídos hasta el

punto de asociar la melodía con las figuras geométricas, este ejercicio también les permitía relacionar una secuencia de notas con las esferas planetarias, esto era posible gracias al uso de una cuerda imaginaria extendida entre el centro y la periferia del universo (Albino de Lima, 2016).

Para establecer la estructura del universo, los filósofos matemáticos usaban una cuerda imaginaria de monocordio extendida a través de él. La vibración de esa cuerda producía una nota musical y una distancia específica que luego se asociaba con un planeta y sus periodos orbitales. Bajo el método de audición musical se ordenaba el universo en caos, es decir, se determinaba la longitud y la distancia de millones de astros con respecto al centro del cosmos, esto originó la explicación del movimiento de los planetas como si estuviesen anclados a esferas de cristal invisibles, lo que en astronomía se conoce como órbitas.

Las teorías que explican el orden del universo desde la proporción matemática - musical tienen raíz en el monocordio, este instrumento ofreció las primeras coordenadas geométricas que serían utilizadas para medir el cosmos. De esta manera, los cuatro primeros números (1,2,3,4) identifican el punto, la línea, la superficie y el volumen. Pitágoras llamó a la relación que encontró entre música y geometría por medio del monocordio: Tetraktys. En palabras de Atilano (2014) este conjunto de números que sumados dan diez, también podría denominarse proporción sonora o números sonoros.

Ahora bien, la Tetraktys suponía un orden cósmico que configuraba el universo pues todas las leyes donde las cosas son generadas, provenían y estaban contenidas en ella. Desde la perspectiva de Albino de Lima (2016) en la tetractys se encuentran: la ley de la Unidad la cual integra todas las cosas; la ley de la Oposición que expresa la composición de las cosas en dos órdenes contrapuestos; la ley de la Relación que afirma la correlatividad de los opuestos, ellos son imprescindibles el uno del otro; la ley de la Reciprocidad y de la Forma está conectadas debido a que la primera no se podría ejercer sin la segunda, es decir, la reciprocidad entre opuestos no tendría lugar si no tuviese un forma que los contenga. Esto ayuda a ejemplificar la ley de la Armonía, pues si son contrarios, recíprocos y se relacionan hay una subordinación que los cohesionan en diferentes totalidades.

Otra ley pitagórica que menciona Albino de Lima (2016) es la Evolución Cósmica, en donde “los entes finitos son constantemente transmudados de una orden hacia otra,

de un conjunto hacia otro, de una tensión esquemática hacia otra” (p.92). Estas evoluciones son susceptibles de trascender hacia otro orden donde alcanzan un nuevo equilibrio al integrar el todo, a esta situación Pitágoras lo llama Ley de Evolución Superior. Conforme a esto, aún falta mencionar dos leyes más, se trata de la ley de Integración Universal y de la ley de Unidad Transcendental. La primera alude a la inclusión de las cosas en el todo, mientras que la segunda “es la ley de participación, porque todas las cosas que son y en aquello que son, son por participar del infinito poder de aquel que es la suprema y origen de todas las cosas” (p.93).

Las anteriores leyes no serían posibles sin el valor numérico y musical que se le adjunta a la Tetraktys, de ahí que las notas que produce el monocordio sean el reglamento tanto del mundo como del universo. Sin embargo, para llegar a los valores que definen el universo en las leyes pitagóricas, primero se experimentó con los cuatro números de la Tetraktys, luego se determinó la longitud de las cuerdas, después se combinó los sonidos agradables y, por último, se creó la escala diatónica donde se ordenan los siete sonidos de la música.

De la siguiente manera se organiza la escala diatónica: la nota musical *do* representa el número 1; *re* expresa la proporción  $9/8$ ; *mi* señala que la nota se encuentra en una relación de  $5/4$ ; *fa* está en  $4/3$ ; *sol* en  $3/2$ ; *la* se asocia con  $27/16$ ; *si* tiene una proporción de  $243/128$  y finalmente se retorna a la nota *do*, la cual expresa  $2/1$  de la nota. Para Bertos (2017), la escala diatónica usual se obtiene “tomando la 5ª y la 8ª y repitiéndolas sistemáticamente hasta que vuelvan a coincidir. Resultan así que 12 quintas equivale (casi) a 7 octavas” (p.4).

Respecto a los experimentos con el monocordio, los pitagóricos no sólo determinaron la base de la escala diatónica que se utiliza en la música de occidente, también elaboraron teorías donde el número explicaba la naturaleza del sonido y de los fenómenos de orden físico o cósmico, a lo cual se le llamó leyes pitagóricas. Con la inclusión de la matemática en la composición rítmica y el descubrimiento de las distancias entre planetas, la música se dividió en dos concepciones: humana y mundana.

Para los griegos la música humana era aquella que pertenecía al dominio de lo limitado, es decir, incluía la ejecución del instrumento sobre la base de la teoría musical, mientras que la música mundana refería a la música de las esferas, en otras palabras, a los ritmos que producían los astros al girar alrededor del cosmos. En estos dos tipos de

música, eran notorios los adelantos experimentales con el monocordio que daban cuenta de las leyes numéricas y las proporciones de las notas ejecutadas tanto por el universo como por el ser humano. Era común en el pensamiento griego comprender que los:

(...) números y la música actuaban no solo sobre el espíritu humano, sino también sobre la procreación, las generaciones humanas, y hasta, en la existencia de creaturas sobrenaturales. El número era el resumen de todas las órdenes en el universo. Platón, adepto del pitagorismo, entendía que las diversas doctrinas matemáticas y las teorías psiquiátricas que se apoyaban en la metafísica de los números podían ser unificadas mediante el estudio de la armonía del universo (Albino de Lima, 2016, p. 91 parafraseando a Molina y Ranz, 2000).

En relación con lo anterior, el número se considera parte fundamental en el pensamiento griego, de ahí que Pitágoras y sus discípulos, Platón, Aristóteles y Ptolomeo le prestaran especial atención a sus conexiones con el mundo y el universo. Una de esas asociaciones es la armonía como teoría general que ordena el caos en el universo, recuérdese que la existencia y el origen de todas las cosas radica en la contraposición de elementos naturales. Siempre que exista la lucha de opuestos será posible advertir que ellos pueden estar sincronizados gracias a la armonía.

Para el pensamiento matemático griego que inicia con Pitágoras, el universo estaba compuesto por unidades diferentes, su unión radicaba en la capacidad de armonizar las partes que los integraban. De esta manera, el conjunto de números con su respectiva suma podía explicar la sincronía de dichas unidades, de ahí que se hable de la Tretaktys como representación no sólo de la música y la matemática, sino también del universo.

Si bien la disposición de los números en cierto orden causaba efectos benéficos o maléficos, también será verídico que la connotación mágica de los números ayudaba a que las composiciones musicales guardaran cierta relación con el carácter apacible o exaltado del ser humano. La fuerza de los números en la cultura griega ayuda a señalar el interés en un comportamiento cultural a la altura de la moral. De ahí que la música ejemplifique una ética o doctrina del carácter que las generaciones griegas deben conservar y replicar.

En este contexto, el concepto armonía no sólo designa la afinación de un instrumento musical, también se utilizaba como sincronía del hombre con el organismo político social de Grecia. Aunado a lo anterior, se mencionará el carácter de unificación de las cosas impares tanto del cosmos como del ser humano. Ante esto, Albino de Lima

(2016) manifiesta que la música es la base del “acuerdo entre las cosas de la naturaleza y del mejor gobierno del universo. Normalmente, supone la forma de la armonía del universo, del gobierno legal en un Estado y de un modo razonable de vida en el hogar” (p.89).

La multiplicidad semántica del concepto armonía cubre el pensamiento y la acción del griego en la antigüedad. De hecho, este concepto vincula, por un lado, los elementos básicos de la naturaleza siendo agua, tierra, aire y fuego la fuerza primigenia del mundo con las formas elevadas de la vida en el planeta, es decir, con los hombres y mujeres; por el otro lado establece las estructuras del universo al relacionarlas según su distancia y nota musical, en otras palabras, asocia la presencia de los planetas, de la luna y del sol respecto a la vibración del monocordio.

De hecho, para los pitagóricos era posible representar el cielo, el alma humana y el cuerpo a través de números y escalas musicales. Esta idea concuerda con Atilano (2014) cuando señala que la armonía en los griegos funciona como una metáfora que interconecta todas las partes del mundo como si se tratara de una cadena matemática. En ese sentido, González (2004) subraya que toda la teoría matemática de la música que exponen los pensadores filosóficos de la época griega forma parte de una “teoría general conocida como la Armonía del Cosmos” (p.81).

Sobre el contexto griego, la armonía se estudia como un concepto general que abarca diferentes momentos de la realidad astronómica, educativa, social y política de la antigua Grecia. Ante ello, filósofos como Platón y Aristóteles siguen los planteamientos pitagóricos sobre la música y la matemática, ello incluye la armonía, el ritmo y sus implicaciones en la esfera política de la tradición griega. Ejemplos de lo anterior se observan en Platón cuando asegura que:

(...) no hay que ir en pos de ritmos muy variados ni de pasos de toda índole, sino observar los ritmos que son propios de un modo de vivir ordenado y valeroso y, una vez observados, será necesario que el pie y la melodía se adecuen al lenguaje propio de semejante hombre, y no que el lenguaje se adecue al pie y a la melodía (República, III, 399e-400a).

En Platón la música coadyuva a la convivencia ordenada de los ciudadanos dentro de la polis, ello se evidencia en el uso de las armonías y ritmos que generan una sincronía

con la buena naturaleza humana. De hecho, tal afinación entre las costumbres y el alma se evidencian en las ocupaciones de la vida diaria y de ahí avanza hacia las leyes que organizan el Estado. Tal parece que para Platón la música escala no sólo en la evolución de las bondades del espíritu sino también en el orden que la persona le confiere a la organización política y a la vida personal (República, IV, 424d-e).

Otra situación que ilustra el concepto de armonía en la vida política griega, será la educación emocional en Aristóteles. Para él, los sonidos y los ritmos son capaces de afinar el espíritu con el cuerpo. La armonía no sólo corresponde a un instrumento musical sino también hace parte del ser. Tal vez, lo anterior se logre visibilizar mejor desde las palabras del filósofo estagirita:

(...) resulta evidente que la música puede imprimir una cierta cualidad en el carácter del alma, y si puede hacer esto es evidente que se debe dirigir a los jóvenes hacia ella y darles una educación musical. El estudio de la música se adapta a la naturaleza de los jóvenes pues éstos, por su edad, no soportan de buen grado nada falto de placer, y la música es por naturaleza una de las cosas placenteras. Parece también que hay en nosotros una cierta afinidad con la armonía y el ritmo. Por eso muchos sabios afirman, unos, que el alma es armonía, y otros que tiene armonía (Política, VIII, 1340b10-15).

Tanto para Platón como para Aristóteles la música es fundamental en la educación del griego. Por un lado, se expresan las melodías que deben ordenar la vida del ciudadano, mientras que, por el otro, se realza la vinculación de los ritmos con los comportamientos del griego dentro de la polis. Parece ser que la educación musical escala en el alma de tal manera que sus comportamientos se ven reflejados en la organización estatal, bajo este punto de visto es posible afirmar que el ciudadano se puede observar como un instrumento musical donde la afinación es importante para el funcionamiento del gobierno.

Las referencias a conceptos como armonía, sonido, ritmo o melodía no serían posibles sin tener en cuenta el pensamiento de Pitágoras y el desarrollo de la composición musical a través del número. El estudio de la música en los griegos resulta esencial no sólo para contextualizar las métricas usadas en la narración mítica a través del nomos, sino también es importante para expresar los argumentos matemáticos que explican el ser humano, la naturaleza y el cosmos.

Ante ello, es posible designar los dos sentidos de la música en la cosmovisión del griego, por un lado, la cosmogonía de Hesíodo establece un proceso progresivo que parte del Caos inicial hasta el orden que establecen los dioses olímpicos, esto enuncia no sólo la creación de la tierra o del cielo, sino también el surgimiento de Zeus y con él, nacerían sus hijos Apolo y Dioniso los protagonistas del ritual mítico y de las obras trágicas. Esto supone que el sonido de los instrumentos como la lira o la flauta emergen de estos dioses. Para Hesíodo (1978) de las musas y del flechador Apolo:

Descienden los aedos y citaristas que hay sobre la tierra; y de Zeus, los reyes. ¡Dichoso aquel de quien se prendan las Musas! Dulce le brota la voz de la boca. Pues si alguien, víctima de una desgracia, con el alma recién desgarrada se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante las gestas de los antiguos y ensalce a los felices dioses que habitan en el Olimpo, al punto aquel se olvida de sus penas y ya no se acuerda de ninguna desgracia (p.75, fragmento 95-100).

Nótese que en la tradición griega los instrumentos como la lira y la flauta son creaciones humanas cuya inspiración proviene de los dioses y de las musas. El sonido que estos instrumentos producían con regularidad se les atribuyen a los dioses Apolo y Dioniso, en este caso, su ejecución indicaba la comunión entre los mortales con las cosas existentes en el mundo divino.

El segundo sentido de la música en la cosmovisión griega radica en las matemáticas que impulsó los estudios pitagóricos a través del número. El orden que generaban los dioses olímpicos fue reemplazado por las explicaciones en términos de armonía, ritmo, melodía. Se recuerda que fue Pitágoras quién, a través de la creación del monocordio estableció la distancia entre los astros del cosmos. Este descubrimiento tuvo como base la vibración de las cuerdas de ese instrumento para ordenar el universo en una categoría denominada cosmología.

Es precisamente, la armonía que ordena el caos existente en el mundo, el mismo caos sobre el cual los dioses mitológicos crearon el mundo en el pensamiento primitivo griego. En ese sentido, la música, como sonido perfecto reglamenta e influencia dos épocas de diferente manera: la primera es la modificación del mito que conduce a la poesía lírica; el segundo, se establece como el orden de la esfera celeste y terrenal.

Con lo anterior es posible indicar que la matemática, el número, las escalas musicales y el comportamiento humano encuentran estrecha relación a través de la armonía. Allí

radica la evolución del pensamiento cosmogónico a una concepción del mundo a través de la cosmología. Los astros, los planetas, el ser humano, la sociedad, la vida son organizados bajo este concepto. De esta manera, en el siguiente apartado se recopilarán las conclusiones que se desprenden de la música en tanto ritmos primitivos, roles dentro de la sociedad griega y concepciones tanto del mundo como del cosmos.

## CONCLUSIONES

Las conclusiones de este trabajo monográfico se fundamentan sobre tres puntos importantes que representan los resultados investigativos de los capítulos que la conforman. El primer punto abordará el sonido primitivo de la cultura griega que se expresó en el mito; el segundo asociará los roles que se desarrollaron en Grecia con la música, aquí se entreveran figuras como los aedos, poetas trágicos y filósofos; mientras, el último punto relacionará la cosmogonía, la cosmología y la música en la cultura griega.

Es pertinente mencionar en este apartado que el origen de la música en el mundo occidental carece de fuentes confiables que sostengan que la cultura griega fue el lugar donde se crearon los primeros sonidos de la humanidad. Lo que sucede en este caso es que la opinión de los historiadores converge en enunciar a Grecia como el lugar donde se desarrolló la teoría y la práctica musical que luego se extendió en el mundo académico. Investigadores como Espinar (2011) y Montoya (2005) concuerdan sobre esta idea. Para el primero, los textos y datos que abordan la música griega son escasos desde el punto de vista sonoro, por lo tanto, es difícil acercarse a una apreciación sonora de las composiciones griegas; entretanto para el segundo investigador, si bien existe una tendencia entre historiadores en ubicar a Grecia como el lugar de origen de la música en occidente, esta se debe sólo a la sistematización que desarrolló la cultura desde los aedos, los poetas y los filósofos como Pitágoras, Platón y Aristóteles.

Con la anterior información se podrá indicar que el rastreo de los sonidos en la antigua Grecia tiene lugar en los rituales religiosos. Las divinidades que protagonizan estas festividades son Dioniso y Apolo, dioses que representan en el pensamiento griego dos comportamientos contrarios. Mientras que Dioniso exalta los sentimientos humanos hasta la locura, Apolo refleja la armonía y la ecuanimidad. De hecho, en la interpretación que realiza Nietzsche (2009) Apolo se manifiesta como la individualidad, la luz, el sol, en tanto Dioniso se considera el productor de la comunión de los humanos con la naturaleza por medio los excesos.

En el desarrollo de los rituales se hace presente la integración del mito con el sonido de un instrumento musical. Es usual que el acompañamiento de la celebración mítica se realice con la lira o con la flauta, la intervención de los instrumentos de cuerda o de

viento ilustran la presencia de las características apolíneas y dionisiacas en el comportamiento del ser humano. Para los griegos, los sonidos que producen estos instrumentos tienen explicación desde el mito. Por un lado, la lira fue creada por Hermes a partir de un caparazón de tortuga e intestinos de animales. Según Costelo (2019) este instrumento connota poderes mágicos como mover objetos inanimados, ofrecer sabiduría, protección y persuasión a quien invoque al dios Apolo. Por el otro, tal como recalca Espinar (2011) la flauta es un artefacto propio de los campesinos que la recibieron de Atenea, ella la rechazó al sentir que su cara se afeaba al ejecutarla.

La explicación de cómo se fabrican los instrumentos musicales adquiere sentido en el mito. Los dioses intervinieron en la producción de su sonido, de ahí, que ellos sean los representantes de las actitudes contrarias de los seres humanos. Además, tanto a Apolo como a Dioniso se les invoca a través de sus instrumentos por dos razones: la primera para encarnar sus cualidades y habilidades, de manera que sea garantía de salud y conocimiento; la segunda radica en hacer real la presencia de los dioses dentro de la cultura.

A raíz de lo anterior, no se debe omitir el papel de las musas las cuales son divinidades femeninas que inspiran a los maestros de ceremonia en la celebración de los rituales, ellas influyen el comportamiento del hombre hasta llevarlos a la creación de bellos versos y de composiciones armónicas. Tanto las musas como los dioses tienen presencia física en las manifestaciones del rito gracias a los sonidos producidos por la ejecución de los instrumentos musicales. Desde esta perspectiva, es posible asociar los primeros sonidos en la cultura griega como parte de la construcción de la cosmovisión del hombre a partir de lo siguiente:

- Los instrumentos musicales son fabricados o bien por inspiración de las musas en los hombres, o por acción divina, tómesese como ejemplo la creación de la lira por Hermes.
- La palabra música deriva de las musas, divinidades femeninas que inspiran a los hombres.
- Los griegos explicaron el origen de los sonidos a través del mito. Sin la actividad de los dioses no hubiese sido posible las armonías que producen la lira, ni menos las danzas que produce el ritmo de la flauta.

- La ejecución de los instrumentos musicales tiene como finalidad invocar a los dioses del olimpo, en este caso, a Dioniso y Apolo. Esta acción refleja que los humanos sirven de puente entre el mundo divino y el terrenal, pues ellos encarnan a través de la posesión las divinidades que adoran.
- Bajo los anteriores puntos el ser humano se comunica no sólo con los dioses, sino también mantiene relación con la preservación del mito y con la actividad divina la cual está presente desde el origen de la naturaleza hasta el mundo conocido por los griegos.

Uno de los primeros roles que es posible mencionar gracias al desarrolló de la música en Grecia es la figura del aedo, el cual era considerado como el intermediario entre los dioses y los seres humanos. Él se encargaba de transmitir las hazañas de los héroes que, si bien caían en desgracia, también podían recibir los favores divinos. Exactamente, los aedos eran compositores, cantores de poemas e intérpretes de la lira cuyo sonido armonizaba los relatos de los ritos religiosos.

Debido a su conocimiento sobre la historia de los héroes griegos, los aedos eran bien recibidos en las festividades que organizaban los nobles en sus casas, esto da cuenta de la fama que gozaban estas figuras en la antigua Grecia. No conforme con sus habilidades en la ejecución de la lira, estos poetas eran capaces de modificar los versos del mito y del relato a voluntad siempre que encajaran en la melodía que interpretaban con su instrumento. Tal destreza les permitía crear ritmos, adornos y compases que agradaban al público. Cabe señalar que su inspiración eran las musas, pues el origen de su maestría radicaba en la influencia de las divinidades femeninas.

En el escenario mítico griego el aedo era considerado como un maestro musical siempre que tuviese el favor de las musas para contar sus historias. Esto señala que en la antigüedad ellos determinaban las bases musicales de las obras, lo cual indica que establecieron la base de la educación musical en Grecia (Vélez, 2013). Sin embargo, la maestría que los caracteriza no resaltaba por la técnica que utilizaban en sus ejecuciones, más bien destacaba por la influencia de las musas. Platón recalca que la creación de los versos al igual que la maestría en la ejecución del instrumento musical sólo era posible bajo los dominios de Baco y de las divinidades (Ion, 534).

En ese sentido, la intervención divina en la música del aedo no era garantía de técnica. Pese a ello, la educación posterior tomó como base sus composiciones y edificó

la teoría musical que se desarrolló en la antigua Grecia. La evolución de la música en la sociedad griega significó un alejamiento del mito, es decir, un distanciamiento de las bases míticas que explicaban el origen de los sonidos ya sea por inspiración de las musas o intervención de los dioses (Espinar 2011). Lo anterior revela el reemplazo de la narración mítica por la argumentación matemática desde el número pitagórico. En este sentido, las armonías, las melodías y el ritmo serían teorizadas desde la matemática.

El pensamiento racional que fundamentó la música permitió que roles como el maestro musical nacieran en la antigua Grecia. La educación tomaría como línea de enseñanza las artes liberales como la aritmética, la geometría, la oratoria, la música y la gimnasia. Las dos últimas serán necesarias para equilibrar la mente y el cuerpo en la vida del griego. Para Platón, la instrucción de la música ejemplifica los altos valores de la cultura, es decir, ilustra al joven griego en la mejor manera de cultivar el alma (República, III, 403d), la capacidad de criterio ante lo bello (República, III, 401e) y la valentía (República, II, 410b).

Desde el pensamiento platónico, se sugiere que el estudiante inicie su educación desde la niñez y que, a la edad de los trece años se instruya en la cítara (Leyes, VII, 810a). El especial interés de Platón en la educación musical de los habitantes de la polis indica que observa una importancia en cómo afectan los ritmos al comportamiento del alma, es decir que según la armonía esta actuará de manera vigorosa (República, III, 401e) o intemperante (República, III, 404e).

El énfasis de Platón en la educación musical lo conduce a clasificar las armonías en quejumbrosas (República, III, 398e) y en relajantes (República, III, 399a). Tal división induce a pensar en el carácter formativo que el alma debe adquirir para armonizar con las leyes de los gobernantes en la sociedad griega. En la misma línea de pensamiento se sitúa Aristóteles, quien observa que la música influye en el carácter de la persona (Política, VIII, 1342a5) llevándola a obrar ya sea por placer, piedad, miedo o reflexión (Política, VIII, 1342a15). Esto se debe a que las melodías pueden imitar las buenas o malas disposiciones de las personas como la ira, la mansedumbre, la fortaleza o la templanza (Política, VIII, 1340a15-20).

En el sentido educativo aristotélico, las emociones humanas están vinculadas con la música y con los instrumentos que representan, de esta manera, el filósofo estagirita sugiere que sea omitida la práctica de la flauta debido a que ejemplifica actitudes

orgiásticas que no son propias de la educación (Política, VIII, 1341a20), en lugar de ello, deberían practicarse instrumentos cuya técnica pudiese servir al control de las emociones desde un término medio.

Parece ser que la función y el rol de los filósofos griegos era teorizar sobre los conceptos que constituyen la música. De igual forma, las directrices educativas que ellos presentan se orientan hacia la conservación de la moral en el ciudadano griego, esto evidencia que la música se estudia como un elemento transversal de la política en Platón y Aristóteles.

Además del aedo, maestro musical y filósofo será preciso abordar un último rol que se desarrolla a partir de la música en la antigua Grecia, este es el poeta griego. De este se dirá que posee la habilidad de integrar las artes de la cultura en el escenario con el objetivo de transmitir bajo el lente racional las historias que conforman la tradición griega. En palabras de Nietzsche (2009) el propósito de la obra trágica es crear un fingido estado natural donde los seres que intervienen imiten la realidad griega. Ese mundo se dota de una credibilidad que hace posible la presencia de los dioses griegos como Apolo y Dioniso a través de los recursos que utiliza el poeta trágico como el coro, el diálogo, la danza, la música y el vestuario.

En el ensamble de las piezas de la tradición griega sobre el escenario se presenta la actualización del mito que emerge como reflexión moral. La propuesta del poeta trágico a través de la música es que coexista la realidad admitida por la religión y la sensación del mito. Para Nietzsche (2009) el mito alcanza su dimensión más honda debido a que consigue su “forma más expresiva, una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con sosiego lleno de sabiduría del moribundo” (p.102).

De este modo, es posible señalar el rol que el hombre griego adquiere desde el desarrollo de la música de la siguiente manera:

- Aedo: su rol ilustra la presencia de los dioses olímpicos en el plano terrenal. El hombre griego considera al aedo como el intermediario entre los dioses y los mortales, las facultades que adquieren durante el rito hacen pensar que son elegidos por los dioses para transmitir conocimientos e historias. Tal parece que dentro de la cultura griega aún persiste la creencia en los dioses como presencias

físicas y espirituales que intervienen en el destino de los hombres. Respecto a esto, es posible que el aedo invoque a Dioniso y Apolo cuando ejecuta la flauta o la lira, esto sucede siempre que su destreza esté bajo el dominio de las divinidades. Según relatos platónicos, los aedos no poseen técnica musical en la ejecución de los instrumentos pues la habilidad de sus composiciones es producto de la influencia de las musas y de los mismos dioses. Poseen reconocimiento social, ello se comprueba en las invitaciones a eventos importantes como celebraciones militares, religiosas y deportivas. Su narración y canto es mítica, de ahí que veneren a los dioses cada vez que ejecuta la lira.

- Maestros de la música y poesía: Con la transición de la música del escenario mítico a la esfera matemática, ellos se constituyen como narradores de historias y ejecutores de piezas instrumentales desde la racionalidad, es decir, desde la base numérica. Son profesionales en la interpretación del instrumento, por ello son de importancia para la formación de los jóvenes aristócratas de la antigua Grecia.
- Poetas trágicos: Ellos integran las piezas de la tradición griega como los mitos, la música, la danza orgiástica de los rituales religiosos, los diálogos, los coros, los disfraces y las representaciones a Dioniso y Apolo en el escenario para crear un ambiente artificial donde lo mítico se realza desde cimientos morales y racionales.
- Filósofos: Rol que se dedica no a la práctica musical sino a su teorización. Estos pensadores observan que la música puede ser un elemento transformador que orienta a la sociedad griega desde los planteamientos educativos. El especial interés de estos pensadores abarca la matemática, la moral, la música y la organización política. Principalmente destacan Pitágoras, Platón y Aristóteles.

La música en la antigüedad griega revela la integración de los ritmos primitivos a la narrativa del mito, las relaciones existentes entre los dioses, la manera cómo los griegos conciben el mundo y la explicación del universo a través del instrumento musical llamado monocordio.

Frente a la integración de los ritmos primitivos al contenido del mito se podrá observar como el sonido producido por las liras y los ditirambos generan el ambiente propicio para la manifestación de los dioses ya sea Apolo o Dioniso. De acuerdo con esto, los dioses representan actitudes contrarias en el comportamiento del ser humano. Uno se relaciona con la medida y el otro con el descontrol en la danza orgiástica. Las comunicaciones que generan los mortales con los dioses a través de las celebraciones religiosas evidencian en primer lugar, el reclamo de la presencia divina en el plano terrenal y en segundo lugar indican que aún creen en una cosmogonía hesiódica.

Si bien es cierto que la cosmogonía de Hesíodo alude a la creación del mundo desde el Caos inicial, también lo será que el surgimiento de dioses como Gea, Urano, Cronos orientan al mundo hacia un orden que se establecerá por manos de Zeus. Una vez que el dios del trueno se establezca en el monte Olimpo engendrará las musas y los dioses, entre ellos Dioniso y Apolo. Sobre este contexto, los humanos le adjudicarán al dios de la medida y de la danza orgiástica la creación de los instrumentos musicales a través de las narrativas míticas, por un lado, explicarán que Hermes creó la lira y se la regaló a Apolo; por el otro, aseguran que Dioniso se identifica con la flauta que rechazó Atenea cuando la utilizó por primera vez.

La narración de Hesíodo (1978) sobre el origen de las cosas en la cultura griega apuntará a que Apolo dio vida a los aedos y a los citaristas. Múltiples historias señalan al dios de la luz como el propietario de la lira, aunado a esto, también definirán el sonido de su instrumento como armonía que genera placer, persuasión, protección y salud. Parece ser que las explicaciones de los griegos primitivos conducen a pensar que los instrumentos musicales son creados por los dioses, de ahí que el sonido producido por ellos invoca características divinas en los cuerpos mortales. Un ejemplo puede ser el éxtasis que producen las danzas orgiásticas cuando la flauta o el ditirambo integra el rito, Nietzsche (2009) interpreta que ese ritmo conduce a la aniquilación de la individualidad que representa Apolo.

De acuerdo a lo anterior, el origen del mundo griego contempla la instalación de los dioses olímpicos en el cielo, por ello es posible indicar que la música creada por Apolo y Dioniso representa cualidades divinas en los mortales cuando son poseídos por ellos. Es en este momento que se hace visible una cosmogonía donde la música ejerce un rol importante ya sea desde las celebraciones religiosas o en las narraciones míticas que dan cuenta de la creencia en la existencia de los dioses griegos.

Ante esto, es posible generar una transición entre el origen del mundo explicado como el orden que los dioses le dan a las cosas existentes y el origen de las cosas que se fundamentan en las matemáticas. Pitágoras inició el camino donde la racionalidad propone ordenar el mundo y el universo a través de la música. Con la invención del monocordio se inauguró la posibilidad de medir la distancia entre los astros y desarrollar la teoría musical que filósofos como Platón y Aristóteles estudiaron posteriormente.

El descubrimiento de la Tetractys permitió que se formalizarán las artes libres como la aritmética y la geometría, ante esto, la posibilidad de medir la longitud de los planetas, así como de explicar la naturaleza humana por medio del número permitió que los avances académicos no sólo se centraran en el ámbito musical. Si bien las bases matemáticas tienen origen en la música, entonces es necesario señalar que las notas musicales que conoce el mundo occidental se desarrollaron gracias a la integración del número. Desde esta perspectiva, las notas, escalas y modos musicales evolucionaron en teorías que, posiblemente, fueron aplicadas a la sociedad griega. El rastro de la teoría musical como influencia en la organización social es visible en las República de Platón y en la Política de Aristóteles.

La teoría matemática se desarrolló gracias a Pitágoras, aunado a esto, el estudio del cosmos y del mundo empezó a considerarse como posibilidad desde la base número-musical. En esta medida, la cosmología de los antiguos griegos se podría estudiar desde bases racionales. Precisamente en eso radica la evolución de la música, en que abandona la creencia en el mito, como base explicativa, para ahondar en las probabilidades matemáticas.

Ahora bien, teniendo como base las anteriores conclusiones que responden a los objetivos específicos de la actual monografía, se podrá abordar la pregunta problema que rige esta investigación. La respuesta a la formulación *¿Cuáles son los roles de la*

*música en la cosmovisión del hombre en la antigua Grecia?* se puede considerar desde las relaciones de la música con el hombre griego. De esta manera los roles que se identifican son los siguientes:

- Rol mítico: explica el origen de los sonidos musicales a partir de las narraciones de los aedos. Aquí se señala que la música tiene razón de ser gracias a las musas. Estas divinidades femeninas inspiran a los hombres cuando declaman los bellos versos, a la vez que les proporcionan las habilidades necesarias para ejecutar los instrumentos musicales como la lira y el aulós. De igual forma, el ambiente que generan los sonidos instrumentales y las narraciones de los aedos dan cuenta de la presencia de los dioses, los cuales se manifiestan físicamente en la posesión de los asistentes.
- Rol social: Se ejemplifica en los poetas trágicos quienes integran los elementos tradicionales de la cultura griega en una obra dramática con el propósito de ofrecer una actualización del mito y una reflexión moral. Ellos retoman ingredientes míticos como la presencia de los dioses, su vinculación con los seres humanos y los integran con la música a través del coro.
- Rol cosmológico: Los avances de Pitágoras en matemáticas posibilitan que el orden del universo sea factible en tanto se aplique los conocimientos musicales en el cosmos. El monocordio es un instrumento fundamental para el desarrollo de estas teorías, a través de este se puede estudiar el universo, la naturaleza y el ser humano. Además, el descubrimiento del monocordio sirvió como base para perfeccionar las notas, acordes y armonías musicales que serían utilizadas por filósofos como Platón y Aristóteles.
- Rol académico: se hace presente en la investigación musical por parte de los filósofos como Platón y Aristóteles. Estos pensadores se dedican a investigar los efectos de la música tanto en el cuerpo como en el alma. Su objetivo es fundamentar una teoría que ordene tanto la sociedad como la vida del griego. Con este propósito en mente determinaron qué tipos de melodías afectan el alma del ser humano, de igual forma delimitaron las prácticas artísticas que se adecuan mejor a la conservación del alma. Para estos filósofos la música se complementa con la gimnasia, la primera educa el alma en lo bello, así como la segunda ejercita el cuerpo.

- Desde los roles míticos, sociales, cosmológicos y académicos la música tiene interacción con la cultura griega. A través de estas relaciones, la música griega es referencia en estudios de siglos posteriores en esa medida gracias a la sistematización teórica de los griegos es posible estudiar, practicar y desarrollar las bases musicales que se conocen en el mundo occidental.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad, A (2013). El mito y la música como referencias contra-aristótelicas en el nacimiento de la tragedia. *Revista Estud. Filos.* (48). 9-22 recuperado de <https://bit.ly/363GGtc>
- Albano de Lima, S (2016). Las relaciones de la música con la cosmología. *Epistemus, Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura.* 4(1). 83-110. Recuperado de <https://bit.ly/2WRA5PF>
- Arcella, L (2013). Apolo y Dionisos: la música de los dioses. *Revista Praxis Filosófica.* (37). 95-125. Recuperado de <https://bit.ly/3bWgeDb>
- Aristóteles (1988). *Política. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés.* Madrid, España. Editorial Gredos.
- Atilano, D (2014). *La secuencia espacial y auditiva: relaciones entre la experiencia del espacio arquitectónico y del tiempo en la música a través de la percepción.* Tesis doctoral. Universidad Central de Venezuela. Recuperado de <https://bit.ly/2WRfF9A>
- Auseron, S (2015). *Música en los fundamentos del lógos.* Tesis doctoral. Madrid, España. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://bit.ly/3gjIsLC>
- Bertos, M (2017). *Música Y Matemáticas.* IES Villanueva del Mar (La Herradura, Granada, España). 1-7. Recuperado de <https://bit.ly/3bYoFho>
- Búa, J (2014). *Ontología de la música en la biblia y en la Grecia Clásica.* *Revista Factotúm.* (11). 31-43. Recuperado de <https://bit.ly/36loaN6>
- Cappelletti, A (1987). *Platón y la poesía lírica.* *Revista ideas y valores.* 36(73). 37-46. Recuperado de <https://bit.ly/2yTPFBo>
- Cassirer, E (1968). *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura.* México, México D.F. Fondo de cultura económica de México.
- Castelo, L (2019). *La lira como mito y símbolo en la antigua Grecia.* Tesis de Maestría. Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://bit.ly/2LNR5A4>

- Comotti, G (2016). La música en la cultura griega y romana. Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazana Traducido por Rubén Fernández Piccardo. Madrid, España. Ediciones Turner S.A
- Díaz, J (2001). La educación en la antigua Grecia. Actas de la III jornada de humanidades clásicas Almendralejo. Trabajo de proyecto de investigación subvencionado por la DGES y por la consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León. Recuperado de <https://bit.ly/2TcYGfM>
- Espinar, J. (2011). Una aproximación a la música griega antigua. Revista *Thamarys*. 2. 141- 157. <https://bit.ly/3c2Pp0m>
- García, C (2013). El concepto de deidad en las antiguas cosmogonías. Revista *Byzantion Nea Hellás*. (32). 81-110. Recuperado de <https://bit.ly/2TyuYSC>
- García, C (2017). Para la comprensión de la tragedia -¿Quién es Dioniso?-. Revista *Byzantion Nea Hellas*. (36). 347-371. Recuperado de <https://bit.ly/2z3cz9f>
- García, I. (2013). Cuatro sentidos de la música en la filosofía griega. Revista *Filos*. 15. 21-37. Recuperado de <https://bit.ly/2ZUF7Nm>
- Girón, J (2019). Matemáticas Y Música. Conferencia impartida en Málaga el 22 de octubre de 2018 con motivo de la apertura del curso académico 2018-19. Boletín Academia Malagueña de Ciencias. (21). 45-57. Recuperado de <https://bit.ly/2LP9dcR>
- González, C (2013). El acuerdo (acorde) social en Platón. Revista *Variaciones semióticas del acorde*. (30). 39-71. Recuperado de <https://bit.ly/3e4fYUf>
- González, J (2004). Matemáticas y Música. Sobre la contribución de las matemáticas a la teoría del sonido. En *Matemáticas, historia y fronteras: sociedad, ciencia, tecnología y matemáticas*. coord. por María Isabel Marrero Rodríguez, José Manuel Méndez Pérez, María Edith Padrón Fernández. 81-96. Recuperado de <https://bit.ly/3gAYkJS>
- Gutiérrez, G (2016). Sobre el concepto de Mímesis en la antigua Grecia. Revista *Byzantion Nea Hellas*. (35). 97-116. Recuperado de <https://bit.ly/36vP9Wh>

- Hesíodo (1978). Obras y Fragmentos. Teogonía - trabajos y días – escudo-fragmentos-certamen. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid, España. Editorial Gredos
- Hortelano, L (2003). Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos. Trabajo de Investigación de tercer ciclo dirigido por: Dr. Valentín Villaverde Bonilla. Valencia, España. Universitat de Valencia – Estudi General. Recuperado de <https://bit.ly/2Xtj3qb>
- López, A (2008). El arte de las musas: La música griega, desde la antigüedad hasta hoy. Revista Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas / coord. por Carlos Manuel Cabanillas Nuñez, José Ángel Calero Carretero. 1-54. Recuperado de <https://bit.ly/2LtLA9H>
- Martínez, J (2008). Estudiando los orígenes de la música. Revista Innovación y experiencias educativas. 1-8. Recuperado de <https://bit.ly/3d2Skrd>
- Montoya, P (2005). Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música. Revista Universidad EAFIT. 41(139). 57-66. Recuperado de <https://bit.ly/2Zvay0y>
- Nietzsche, F (2009). El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, España. Alianza Editorial.
- Platón (1985). Diálogos I. Introducción general por Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas por J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, c. García Gual. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Platón (1988). Diálogos, IV República. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid, España, Editorial Gredos.
- Platón (1999). Diálogos Vol. 9 Leyes (libros VII- XII). Introducción, traducción y notas de Francisco Lisi. Madrid, España. Editorial Gredos.
- Reznik, C (2016). El estilo escrito y el estilo performativo según La poética de Aristóteles: un estudio sobre la representación teatral griega. Tesis de Maestría

de Estudios Clásicos, Especialidad: Cultura. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://bit.ly/3cNajl2>

Shiner, L (2004). La invención del arte, una historia cultural. Argentina, Buenos aires, Editorial Paidós.

Suñol, V (2018). La función emocional de la educación musical en Aristóteles. Revista Praxis filosófica. (47). 137.155. Recuperado de <https://bit.ly/36fGCab>

Vélez, M (2013). Tragedia y reaprehensión mítica. Revista Co-herencia. 10(9). 73-112. Recuperado de <https://bit.ly/3fRACsi>