

EL PENSAMIENTO MUSICAL PITAGÓRICO, PLATÓNICO Y ARISTOXÉNICO DE ARÍSTIDES QUINTILIANO

PARTE I. FUNDAMENTOS PITAGÓRICOS Y PLATÓNICOS

THE PYTHAGOREAN, PLATONIC AND ARISTOXENIAN MUSICAL THOUGHT OF ARISTIDES QUINTILIANUS

PART I: PYTHAGOREAN AND PLATONIC FOUNDATIONS

José María DIAGO JIMÉNEZ*
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Este artículo constituye la primera parte de un estudio formado por dos artículos en el que se desglosa y analiza pormenorizadamente el pensamiento musical de Arístides Quintiliano, autor de uno de los principales tratados musicales de la Antigüedad. A través de dicho estudio se analizarán cuáles son las influencias y orientaciones filosóficas en cada uno de los puntos clave de su obra, demostrando cómo su estética se articula principalmente sobre las influencias pitagóricas, platónicas y aristoxénicas, corrientes aparentemente contradictorias. Para ello, este primer artículo se centra en el análisis de los fundamentos pitagóricos y platónicos. En primer lugar, se sitúa la obra dentro del contexto cultural e histórico y se expone la estructura y los contenidos del tratado. En segundo lugar, se desarrolla el cuerpo principal del artículo, constituido por el análisis de los aspectos filosóficos y estéticos pitagóricos y platónicos de su pensamiento musical, demostrando la fuerte raigambre de los mismos en la concepción de la música de Arístides.

* Profesor de Música de ESO en el Colegio Divina Pastora de Toledo. Doctorando en Musicología (Universidad Complutense de Madrid). E-mail: jdiago@ucm.es

PALABRAS CLAVE: Arístides Quintiliano, Aristóxeno, pitagorismo, platonismo, música griega, Antigüedad.

ABSTRACT: This article is the first part of a study consisting of two articles that break down and analyze, in detail, the musical thought of Aristides Quintilianus, author of one of the main musical treatises of Antiquity. This study will analyze the influences and philosophical orientations in each of the key points of his work, showing how its aesthetics are mainly structured on the apparently contradictory influences of Pythagorean, Platonic and Aristoxenian thought. The first article focuses on the analysis of the Pythagorean and Platonic foundations. To start, the work is situated within the cultural and historical context and the structure and contents of the treaty is presented. Secondly, the main body of the article is developed, consisting of the analysis of the philosophical and aesthetic aspects of Pythagoreans and Platonists and their musical thinking, demonstrating their strong roots in the conception of the music of Aristides.

KEYWORDS: Aristides Quintilianus, Aristoxenus, Pythagoreanism, Platonism, Greek music, Antiquity.

1. Introducción

El pensamiento de Arístides Quintiliano, recogido en su famoso tratado *Sobre música*¹, engloba los dos mundos principales en los que, *grosso modo*, tradicionalmente se ha dividido la mayoría del pensamiento musical de la Antigüedad: el pitagórico-platónico² y el aristoxénico. El carácter globalizador de su tratado supone una característica compartida en mayor o menor medida con varios tratados musicales de la Antigüedad tardía. No obstante, y en comparación con estos

¹ De aquí en adelante las citas que se hagan en castellano de este tratado serán de la traducción realizada por Luis Colomer y Begoña Gil (Madrid: Editorial Gredos, 1996), basada en la edición crítica de R. P. Winnington-Ingram (Leipzig: Teubner, 1963), en la que se han comprobado el texto y el léxico griego.

² El pitagorismo, desde una época bastante anterior a Arístides, aparece fuertemente unido o fusionado con el pensamiento musical platónico, que, obviamente, tiene una gran inspiración pitagórica, por lo que, en cierta manera, nos encontramos ante un bucle cerrado con influencias mutuas en el que ambas corrientes se confunden. No obstante, podemos observar en muchas ocasiones que el grado de esta fusión, así como la preponderancia de pitagorismo o platonismo en cada texto conservado, varía dependiendo del autor. Así, por ejemplo, en el caso de Nicómaco de Gerasa o de los cuatro primeros libros del tratado de Boecio observamos un gran peso de la tradición pitagórica en su sentido más puro; es decir, la tradición que otorga al número y a la proporción el lugar central de su pensamiento, lugar que podemos observar a través de la casi exclusiva dedicación a estos aspectos en ambos tratados. En el caso de Arístides observamos principalmente un platonismo (o neoplatonismo) de clara influencia pitagórica, en el que el carácter cosmológico, ontológico y ético de la música ocupa un lugar fundamental.

últimos, en el tratado de Arístides es donde los contenidos de ambas corrientes son analizados con mayor profundidad.

2. Datación del tratado, estructura y contenido

Existe cierta controversia para fijar la fecha exacta o aproximada en la que pudo vivir Arístides Quintiliano. Se le sitúa como un teórico de la música tardío, que vivió ya en nuestra era entre los siglos I y V. Arístides cita en su obra a Cicerón (II 62), y Marciano Capela tiene muy en cuenta la obra de Arístides Quintiliano en su tratado *De nuptiis philologiae et Mercurii* del siglo V. No obstante, estas fechas se pueden concretar aún más. La tradición lo sitúa entre los siglos II y IV (la mayoría de las fuentes a finales del siglo III y, sobre todo, en el siglo IV), pero no existen argumentos concluyentes³.

El tratado tiene una perspectiva global, ya que recoge todos los aspectos que según el autor debe tener la música, por lo que a veces, debido a esta temática tan amplia, no se detiene a examinar con detalle algunos puntos. Arístides distingue entre la música teórica (Libros I y III) y música práctica o educativa (Libro II). La música teórica es dividida en música del arte (Libro I) y música de la naturaleza (Libro III).

El Libro I trata la música del arte, es decir, las leyes y normas que rigen los aspectos técnicos del arte musical. Se divide en tres apartados: armónica⁴, rítmica y métrica. Tiene una clara influencia aristoxénica tanto en su enfoque filosófico como en su estructura y planteamiento. El Libro II trata la música práctica o educativa y engloba los aspectos relativos a la composición (a los que

³ Para conocer los distintos argumentos al respecto véase la introducción a la traducción del texto de Arístides, también realizada por Luis Colomer y Begoña Gil (1996), pp. 11-18. También ZANONCELLI (1977).

⁴ Harmonía (o armonía) es un término ambiguo que puede hacer referencia a varias cosas. Nosotros en este momento nos referimos al análisis de la melodía, de los aspectos melódicos. Los traductores del tratado de Arístides Quintiliano traducen armonía sin *h*. Sin entrar en cuestiones puramente filológicas, nosotros escribimos armonía con *h* con el fin de diferenciar el concepto griego de armonía, del concepto moderno de armonía y, además, por ser la grafía utilizada en las traducciones al castellano de la gran mayoría de los textos musicales griegos de los últimos años, incluidas las reflexiones de carácter general sobre la armonía de la música griega. No obstante, cuando ponemos citas textuales del tratado analizado, respetamos la ortografía de la traducción. Para los textos latinos, (puesto que más adelante citamos a Boecio) utilizamos *armonía*, ya que este autor no utiliza la letra *h* en dicha palabra.

dedica una mayor atención) y a la interpretación. Tiene una clara influencia pitagórico-platónica en su intención ética. Analiza la correcta combinación de los aspectos melódicos, rítmicos y métrico-poéticos teniendo en cuenta tres ámbitos fundamentales: a) las reglas de la armonía, el ritmo y la métrica; b) el valor educativo y ético de los diferentes elementos que componen la melodía, el ritmo y la métrica; y c) la intención y el objetivo que tiene el compositor. El Libro III trata la música de la naturaleza mediante un análisis de los elementos constitutivos de la aritmética, primero, y del cosmos, después, a través de las relaciones que tienen con la música, sus proporciones y sus elementos o partes. Todo el libro está dedicado a fundamentar las teorías pitagóricas y platónicas relativas a esas dos ramas de conocimiento.

3. Pensamiento musical

El tratado de Arístides Quintiliano es el más completo de cuantos se han conservado de toda la música griega. El mismo autor en el capítulo 1 habla de las pretensiones del tratado y expone su intención de crear una obra que trate todos los aspectos de la música, ya que según él *“ninguno de los antiguos, casi diría, registró de manera completa en un solo tratado los razonamientos sobre la música, sino que cada uno explicó parcial y dispersamente algunas cuestiones”* (I 3).

Este interés globalizador también lo podemos observar en el enfoque filosófico. Arístides Quintiliano es un teórico de clara influencia pitagórica y platónica; sin embargo, esto no le impide poder adoptar en el estudio de la armónica y la rítmica una influencia claramente aristoxénica debido a su practicidad, sobre todo de cara a la interpretación musical. No obstante, a la hora de establecer una conciliación entre la exposición claramente aristoxénica del primer libro y los principios pitagóricos y platónicos de los otros dos libros, son los principios aristoxénicos los que intentará supeditar a los pitagórico-platónicos como explicación del fin último de la música, tal y como veremos más adelante. Aun reconociendo los sonidos desde el punto de vista de la percepción musical, intenta establecer los principios matemáticos y éticos de la doctrina pitagórica y platónica sobre la realidad acústica y perceptiva de cada sonido.

El tratado de Arístides es rico en datos y analiza algunos contenidos con una profundidad que no podemos encontrar en otros tratados musicales, por lo que la fuente de Arístides Quintiliano se convierte en necesaria. Estamos hablando de una de las principales fuentes de información que tenemos relativa al uso de las

antiguas escalas denominadas *harmoniai* (en este último aspecto también resulta interesante el tratado de Pseudo-Plutarco), una de las fuentes principales junto con Baquío el Viejo, Gaudencio y Alipio en lo relativo a la notación musical de la época imperial y una de las principales para conocer aspectos de la armónica y la rítmica aristoxénicas, junto al propio Aristóxeno y a Cleónides⁵.

Este tratado también es una fuente fundamental en lo que se refiere a la transmisión de los conocimientos de la concepción ética pitagórico-platónica de la música. Especialmente ilustrativo en este ámbito es el comentario al fragmento del *Timeo* platónico en el que se describe la creación del alma del mundo, comentario que por su profundidad y extensión no tiene comparación con ningún otro comentario contenido en otro tratado musical de la Antigüedad⁶. Este comentario es realizado con el objetivo de explicar que el alma del mundo y el alma del hombre han sido construidas a partir de unas razones numéricas, las mismas que otorgan el carácter armónico a los sonidos y a los ritmos musicales. En base a esto queda justificada toda la doctrina ética y educativa de la música posterior. El propio autor lo resume de manera clara cuando escribe:

Un argumento dice que el alma es una cierta armonía, y una armonía de números, y que la armonía musical está constituida por esas mismas proporciones; y, por consiguiente, cuando los semejantes son puestos en movimiento también se mueven a la vez los de naturaleza semejante (II 86).

En el comentario del fragmento del *Timeo* resalta las razones y proporciones que utilizó el Demiurgo como razones armónicas y musicales para poner en relación el cosmos y la música. La mezcla primigenia utilizada para la creación del alma fue dividida mediante los números 1, 2, 4 y 8 en razón doble; y 1, 3, 9, 27 en razón triple. Esta serie de números, 1, 2, 3, 4, 8, 9 y 27 forman lo que

⁵ Para los textos de los teóricos menores de la música griega resulta interesante la edición crítica del texto griego de JAN (1962), la traducción al italiano de ZANONCELLI (1990), y la reciente traducción castellana de GARRIDO (2016).

⁶ No obstante, antes que Aristides, Nicómaco dedica el brevísimo *Capítulo VIII* de su *Manual de Harmónica* a comentar unas notas sobre este pasaje platónico. Véase JAN (1962), pp. 250-251; y GARRIDO (2016), pp. 141-142. Véase también el comentario de dicho capítulo en GARRIDO (2016), pp. 237-251. Para el pasaje platónico, véase *Timeo*, 29d-47e, Traducción de Francisco Lisi (2008).

Arístides y otros platónicos denominaron la *héptada*⁷, que es una especie de desarrollo de la famosa sucesión aritmética de la *tetraktys* de la década (1, 2, 3 y 4), símbolo casi sagrado de origen pitagórico, a la que, por cierto, no nombra expresamente en ningún momento de su tratado. Obviamente, los números, cuya naturaleza es superior a la del mundo corpóreo, son la relación más directa que el alma tiene con la mezcla primigenia y la esfera de lo divino. Por tanto, para Arístides el alma actúa mediante números, el alma individual en los números de las artes y el alma del universo en los de la naturaleza, porque el alma es una armonía de números. Por tanto, utiliza el argumento de los semejantes tan característico de la doctrina pitagórica cuando afirma que cuando los semejantes (los números de la música) son puestos en movimiento mueven a los semejantes (los números del alma humana), que, a fin de cuentas, son los mismos números.

Por otra parte, los incrementos a partir de razones y proporciones (en este caso tan solo se demuestra la proporción geométrica par e impar) muestran el progresivo camino de la adimensionalidad del alma hacia la dimensionalidad de la misma, del mundo incorpóreo al corpóreo. Esta serie de números se ha representado tradicionalmente en un esquema en forma de lambda, pero, en los últimos años, diferentes estudiosos plantean otras posibilidades alternativas a la hora de su representación, puesto que es muy probable que el gráfico en el que se ha representado este esquema no se corresponda con el que describe Arístides Quintiliano⁸. Así, por ejemplo, Andrew Burker (1989, pp. 527-529, n. 205) propone dos complejas series de proporciones que triplican la cantidad de los números considerados. En un punto intermedio entre la complejidad de las proporciones de este último autor y el esquema tradicional en forma de lambda podemos establecer otro planteamiento que tenga en cuenta las proporciones aritméticas y armónicas, puesto que el propio Arístides deja claro que también considera estas otras proporciones, ya que

⁷ Nicómaco también trató el número 7 en el *Fragmento VI* de los *Excerpta ex Nicomacho*, atribuidos al de Gerasa, donde, además, indica que trató el número 7 en otra obra hoy perdida. Véase JAN (1962), pp. 276-278; y GARRIDO (2016), pp. 321-322. Véase también el comentario de este fragmento en GARRIDO (2016) pp. 337-339.

⁸ Esta falta de acuerdo ya se puede observar en los pocos pasajes sobre el tema de los textos griegos conservados anteriores a Arístides, principalmente en Teón de Esmirna y Nicómaco. Para Teón, véase DUPUIS (1966), especialmente un pasaje (p. 105) del cap. XIII (bis), dentro de un fragmento mayor, pp. 96-107; también la nota explicativa de ese fragmento, nota X, pp. 342-343. Para Nicómaco, además de los pasajes comentados en las notas 6 y 7, véase el *Capítulo VII* de los *Excerpta* en JAN (1962), pp. 278-279; y en GARRIDO (2016), p. 322; véase también el comentario de dicho capítulo, pp. 339-341.

las aritméticas, que se observan por la identidad de los excesos, manifiestan la homeomería del alma; las geométricas, que difieren en magnitudes, muestran el volumen corporal; y las armónicas, que resultan ser adecuadas relaciones entre ambas, expresan la constitución del ser vivo a partir del alma y el cuerpo (III 128).

Por tanto, dicho planteamiento intermedio incluirá, además de la progresión geométrica, también las medias aritméticas y armónicas de los números de la *héptada*, de tal manera que la serie estuviese formada por los números 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12, 18, 27, que son los que menciona Platón.

Además del comentario a este fragmento del *Timeo* que ya bastaría por sí solo para justificar el poder ético de la música, a lo largo de gran parte del Libro III establece las más variadas relaciones entre la constitución del cosmos y del hombre y los principales elementos de la música griega, como, por ejemplo, los sistemas, los géneros o los intervalos, para aumentar más si cabe esta justificación ética de la música. Especialmente interesantes son las relaciones que establece entre las cuatro virtudes cardinales y los distintos sistemas, algo muy característico por otra parte en los teóricos de tradición pitagórica y platónica.

Continuando con nuestro análisis, resulta interesante destacar el papel fundamental que adquieren los instrumentos como portadores del carácter ético de la música dentro de este laberinto de relaciones cosmológicas, ontológicas y musicales. Arístides, que cree en ello de manera ciega, afirma “*que el alma es naturalmente movida por la música de los instrumentos es algo que todos conocen*” (II 86).

De hecho, si resulta interesante el papel fundamental que esta visión de la música otorga a los instrumentos, más interesante aún resulta la explicación que realiza Arístides para llegar a la conclusión de que “*la materia y la naturaleza de los instrumentos es análoga a la primera constitución del alma, mediante la cual ella se ha unido al cuerpo*” (II 86). Para explicar esto recurre otra vez a Platón, a una adaptación de la teoría platónica del descenso del alma que encontramos en la narración de la caída del alma en el *Fedro* o en la narración del mito de Er en la *República*. El alma, creada por el Demiurgo con las proporciones anteriormente mencionadas en el comentario del *Timeo*, al desear un cuerpo desciende a través de las distintas esferas planetarias hacia la esfera sublunar extrayendo de cada una de las regiones más altas fragmentos para poder realizar el ensamblaje corporal

posterior. A medida que va atravesando las distintas esferas va creando diferentes líneas y lazos que forman una especie de retícula que le servirá para ensamblar el cuerpo. Al llegar a la esfera sublunar comparte también el aliento característico de esa región. También progresivamente va perdiendo su forma esférica y al llegar a la tierra adquiere su forma humana, la superficie y las líneas originales han sido transformadas aparentemente en tendones y nervios y ha añadido el aliento húmedo de la tierra, *“de suerte que esto [refiriéndose al resultado] sea una especie de primer cuerpo natural para el alma, compuesto de superficies membranosas, líneas nervadas y viento”* (II 88). Por tanto, los elementos que forman los instrumentos y que producen su sonido, cuerdas y aire, son los mismos que ha ido adquiriendo el alma a lo largo de su descenso y le han servido para constituir su forma humana; alma que, como ya se ha explicado, fue constituida por el Demiurgo mediante proporciones armónicas.

Además, si interesante y curiosa resulta también esta explicación, no lo son menos los otros dos argumentos utilizados para constatar el carácter ético de los instrumentos. El primero toma forma a través de una elocuente exégesis homérica en la que realiza una interpretación platónica (o neoplatónica) del famoso mito de Afrodita y Ares atrapados por la red de Hefesto en la que vuelve a aparecer otra explicación más del origen del alma a través de estos tres dioses (Afrodita representa el alma, Ares el cuerpo y Hefesto el Demiurgo). El segundo argumento lo realiza mediante una relación a través de la cual asocia los distintos instrumentos con su mayor o menor utilidad en la educación teniendo en cuenta su origen mitológico, su importancia dentro de la mitología y el modo de producción sonora de cada uno. Al igual que ocurre durante prácticamente toda la tradición musical griega, Arístides otorga un papel mucho más elevado a los instrumentos de cuerda que a los de viento, básicamente por un motivo asociado a la primera explicación que hablaba del descenso del alma: el viento, el aire, el *pneuma*, se encuentra a partir de la región sublunar y se vuelve más húmedo a medida que nos acercamos a la tierra por oposición al éter de las regiones superiores. Por tanto, es un elemento mucho más inferior que las cuerdas de los instrumentos que se empiezan a formar en las primeras esferas cuando el alma va creando sus primeras líneas (sus primeros nervios, cuerdas) en su camino hacia la tierra. Arístides considera que el alma a medida que se acerca hacia la tierra va adquiriendo una progresiva dimensionalidad. Primero de la adimensionalidad, pasaría a la línea, luego a la superficie y por último, movido por el viento de las regiones lunares y sublunares, al volumen.

A lo largo de nuestro análisis venimos tratando diferentes aspectos que corresponden con la particular visión de Arístides Quintiliano de la música de las esferas. La armonía de las esferas o música de las esferas responde a una idea característica de toda la tradición musical griega de origen pitagórico y platónico que parte de la base de la existencia de una serie de conexiones entre las proporciones musicales y las proporciones del universo, de todo lo que nos rodea y del alma del hombre. Platón, basándose en la tradición pitagórica⁹, fue quien otorgó a esta idea una entidad metafísica al plasmarla por escrito en un texto que la fundamentaba. Hablamos del famoso pasaje del *Timeo* que venimos comentando, en el que narra la creación del alma del universo y del hombre mediante las proporciones musicales. Conviene destacar que el *Timeo* fue el diálogo platónico más conocido de toda la Antigüedad y la Alta Edad Media, lo que contribuyó notablemente a la difusión de la idea. Una vez que Platón puso por escrito esa teoría (de una manera magistral), todo fue mucho más fácil. Los tratadistas posteriores en muchas ocasiones se limitaban a acudir al texto platónico en busca de autoridad y otras veces realizaban verdaderos comentarios, tal y como estamos viendo con Arístides Quintiliano. Pero de una u otra manera, independientemente de que se acudiera al texto platónico o no, la relación entre la música y el universo fue tratada a lo largo de toda la Edad Antigua por hombres de la talla de Teón de Esmirna, Nicómaco, Ptolomeo o Arístides Quintiliano en el ámbito griego; o Plinio el viejo, Cicerón, Censorino, Macrobio y el propio Boecio en el ámbito latino. Incluso desde el ámbito cristiano podemos observar las referencias de san Atanasio, san Clemente o, incluso, san Agustín. Esta idea se concretará en Boecio, quien va un paso más allá en la sistematización de la armonía¹⁰ o música de las esferas, dividiéndola en *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*, aportación que, como es sabido, se convertirá en una constante a lo largo de la Edad Media.

Arístides Quintiliano, siguiendo la tradición pitagórica y platónica, no puede obviar la relación de la música con el número, tan característica de la doctrina pitagórica. Desde un primer momento los pitagóricos establecieron el número como el principio sobre el que fundamentaban su doctrina y para la música el número es el eslabón principal que la une con la esfera de lo divino. Esta relación

⁹ Lo que sabemos por fuentes primarias sobre la doctrina pitagórica musical anterior a la época de Platón es bastante poco debido fundamentalmente a los pocos textos pitagóricos conservados de esa época. Véase BARKER (1989) pp. 28-45 y GARCÍA LÓPEZ, PÉREZ CARTAGENA y REDONDO REYES (2012) pp. 204-222.

¹⁰ Tal y como afirmamos en la nota 4, cuando hablamos de Boecio escribimos armonía en lugar de armonía.

entre música y número la aborda en los primeros capítulos del Libro III de su tratado, el dedicado a la música de la naturaleza y en el que explica la música aritmética y la música física y metafísica.

Para justificar el poder cósmico y ético de la música establece bastantes relaciones entre los números y multitud de elementos relacionados con el cosmos y el alma del hombre. Con ese mismo punto de vista explica el nombre, las propiedades y funciones que para los antiguos (pitagóricos) tenían los doce primeros números. Además, dará una especial relevancia a los números (las razones) que analiza en su comentario al fragmento del *Timeo*. Así, a modo de ejemplo, podemos observar cómo asocia cualidades del alma y bienes corporales con la sucesión aritmética de los cuatro números de la *tetraktys* de la década. De este modo el uno es asociado a la sabiduría, el dos al coraje y la fuerza, el tres a la moderación y la belleza, y el cuatro a la justicia y la salud. Obviamente no se asocia nada corporal con el uno, ya que este número está asociado a la sabiduría (y en otras ocasiones a la sustancia primigenia más cercana a la esencia indivisible), y para Arístides “*no hay en los cuerpos nada semejante a la sabiduría*” (III 127). Esta asociación de las cuatro virtudes básicas ya se realizó también con los diferentes sistemas harmónicos.

Al igual que los pitagóricos que le preceden, Arístides Quintiliano también estudia, aunque de pasada, los diferentes intervalos a través del monocordio. Como la gran mayoría de los manuales de corte pitagórico, el autor comienza hablando del descubrimiento de las distintas proporciones a través del monocordio y su relación con los diferentes intervalos. Así, relaciona la doble con la octava, la triple con la octava y quinta, la sequiáltera con la quinta, la sesquitercia con la cuarta y la sesquioctava con el tono. No obstante, como buen pitagórico observa que el tono no se puede dividir en dos mitades iguales, por lo que también hará referencia al *leima*, término característico de la escuela pitagórica¹¹. Posteriormente, a través de la división del canon, establece una cantidad para cada uno de los sonidos del Sistema Perfecto Mayor: partiendo de 9216 para el *proslambanómenos*, 4608 para la *mésē* (la mitad entre las dos) y 2304 para la *néē hyperbolaïōn*. Y por último muestra las proporciones a través del helicón, donde aparecerán los números 12, 9, 8 y 6, considerados desde el pitagorismo antiguo como números armoniosos, el paradigma de la armonía musical. Arístides los

¹¹ Esta observación de la no división del tono en dos mitades iguales, la retomaremos en el Artículo II de este estudio para explicar la relación de los fundamentos pitagóricos y aristoxénicos de su pensamiento.

relaciona con la estructura de una escala, ya que está formada por un tetracordio y un pentacordio o dos tetracordios y un tono disjunto. En la proporción de estos números el 8 es la media armónica que divide la octava en cuarta y quinta. El 9 sería la media aritmética. En lugar del 10 resalta la importancia del 12 por sus relaciones con los números que constituyen la *tetraktýs*, pero sobre todo por sus relaciones con los de la tétrada musical: 6, 8, 9 y 12.

El aspecto educativo de la música resulta fundamental en la obra de Aristides Quintiliano y es el tema básico de su Libro II. Con los fundamentos cosmológicos, matemáticos y ontológicos anteriores, el autor defiende la doctrina del *ethos* de la música y sostiene que la música se debe utilizar para educar, puesto que es capaz de moldear el espíritu del hombre, ya que, como acabamos de explicar, la música y el alma están íntimamente relacionadas.

Desde este punto de vista, nuestro autor divide el alma en dos partes, racional e irracional, la primera relacionada con la sabiduría y la segunda con lo relativo al cuerpo. Asigna para la educación de la primera la filosofía y para la de la segunda la música. Además, siguiendo la ordenación de las materias que ya hiciera Platón en la *República*, considera el estudio de la música junto con el de la aritmética, la geometría y la astronomía como materias previas al estudio de la filosofía. El propio Aristides lo afirma de manera clara: “*La música proporciona los principios de todo aprendizaje y la filosofía sus cimas*” (III 134). Relaciona, por tanto, íntimamente música y filosofía y otorga la más alta distinción a la segunda: “*la filosofía es irreversible para conseguir el cambio, ya que libera el alma de su inclinación hacia los cuerpos*” (III 133).

No obstante, no solo utiliza argumentos pitagóricos y platónicos, sino que defiende los beneficios de la educación musical utilizando otros puntos de vista, tal y como ocurre en este caso, en el que afirma que la educación musical es superior a la educación que pueden ofrecer las otras artes.

Sin duda, la pintura y el arte plástico educan sólo mediante la vista y, sin embargo, estimulan el alma y la conmueven; ¿cómo, pues, no la iba a cautivar la música que hace la imitación no por medio de un solo sentido sino de más? (II 56).

En esta misma línea, ofreciendo unas razones de corte mucho más aristotélico, el autor defiende la preeminencia de la música en la educación puesto que es el arte más completo y elevado, ya que sugestiona el alma directamente de una forma que otras artes no pueden hacer, realizando una mimesis mucho más auténtica que el resto de artes.

Efectivamente, puesto que en los hechos que acontecen, la voluntad va en primer lugar, le sigue la palabra y tras ello se realiza la acción, la música imita los *ethe* y las pasiones del alma con los conceptos, las palabras con las armonías y la modulación de la voz, y la acción con los ritmos y el movimiento del cuerpo (II 57)

Además, siguiendo básicamente a Aristóteles, junto al valor educativo de la música también añade la visión de la música como distracción placentera, digna y honorable del hombre libre, tal y cómo se deduce de los siguientes fragmentos: “*que hemos de educar a los jóvenes con música y que nosotros mismos debemos dedicarnos a ella durante toda la vida siempre que nos fuera posible, es algo que nadie, pienso yo, puede negar*” (II 65); o “*la música tiene la capacidad no solo de beneficiar rápidamente a quienes gustan del esfuerzo, sino también de dar como fruto un placer digno e incomparable*” (I 3).

Así pues, una vez defendidas sus ventajas, pasa a tratar como se debe educar mediante la música. En primer lugar, parte de la premisa de que no a todo el mundo le afecta la educación musical por igual, ya que hay almas más predispuestas hacia la música que otras. La edad, por ejemplo, es un factor fundamental, ya que dependiendo de la edad de cada individuo, el interés por la música varía. En este sentido Arístides afirma que los ancianos son movidos a cantar por el entusiasmo, las mujeres por la pena y los niños por el placer. Por tanto, aunque cualquier momento y edad es bueno para educar mediante la música, durante la infancia resulta más fácil debido al placer que proporciona la música a los niños y al carácter más maleable de la juventud. Por tanto, se debe ser muy precavido a la hora de elegir la música correcta para la educación, ya que, aunque las cualidades de la música son extremadamente beneficiosas, si se usa mal, la música también puede resultar perjudicial. Para Arístides Quintiliano, alrededor de la educación musical pueden aparecer dos problemas: “*la carencia de educación musical y la educación musical nociva. La primera se origina por la ausencia de aprendizaje y*

la segunda por la enseñanza perjudicial” (II 63). Debido a esto se pueden señalar dos tipos de educación ética, la beneficiosa y la terapéutica o correctora. La primera, sumatoria, es usada para mejorar la correcta disposición ética del alma. La segunda es usada para reconducir aquellas almas que han perdido su recta forma de actuar y se deleitan con las cosas corporales ajenas a su naturaleza.

Para utilizar las melodías correctas se debe tener en cuenta una serie de aspectos que, según Arístides, ya estaban totalmente definidos en época de Damón, tanto por el propio maestro como por sus discípulos. En principio toda composición debe crearse teniendo en cuenta cuatro elementos: el concepto que conviene, la dicción, la armonía y el ritmo. Por concepto se entiende la finalidad de la propia composición, es decir, el contenido ético y racional que se quiere transmitir. La dicción es la correcta y adecuada pronunciación de las palabras. La armonía y el ritmo constituyen los elementos restantes. Todos los elementos deben haber sido elegidos y formulados de manera adecuada para que la composición tenga su efecto ético y educativo.

Además, se debe tener en cuenta el grado de masculinidad o feminidad de cada alma a la hora de aplicar los elementos anteriores. Los conceptos de masculino y femenino resultan básicos a la hora de entender el pensamiento educativo-musical de Arístides Quintiliano, quien considera que todos los elementos musicales son masculinos o femeninos y, además, dentro de estos dos géneros existen también otras categorías de más o menos masculinidad y feminidad. También, del mismo modo, se deben tener en cuenta esos mismos factores en el alma del individuo que se quiere educar, ya que existen almas masculinas, femeninas e intermedias.

Desde el punto de vista armónico, cada sonido, cada tetracordio o cada escala también son más o menos masculinos, femeninos e intermedios. El grado de masculinidad o feminidad de cada sonido viene determinado en función de la vocal con la que se solfee cada sonido y en función del lugar que ocupe dentro de cada escala y cada tetracordio dicho sonido. A su vez, el carácter de cada tetracordio y de cada escala o modo viene determinado por el carácter de los sonidos internos que lo componen, bien de todos, bien de los principales, bien de los más numerosos, bien de los que tengan las principales funciones. Para Arístides, igual que anteriormente lo fue para Damón, el modo dórico es el más indicado para ser usado en la educación, sobre todo para la educación de los varones independientemente de la edad, tanto por su carácter como por

la gravedad de sus sonidos, ya que, obviamente, el sonido (y el modo) grave se asocia a lo masculino y el agudo a lo femenino.

En la rítmica los ritmos correctos usados en educación deben ser los que comiencen con la *thesis*, “*pues predisponen la mente al orden*” (II 82), y en la representación se han de utilizar los ritmos y movimientos que imiten lo masculino. No obstante, está permitido que los espectadores se deleiten con otros movimientos si su alma tiene tendencia hacia ellos, a excepción, lógicamente, de las almas virtuosas. Lo mismo ocurre con los instrumentos, tanto de viento como de cuerda, unos tienen carácter masculino y otros tienen carácter femenino y hay que cuidar los instrumentos elegidos dependiendo del caso.

Por último, es importante destacar una primordial apreciación que Arístides realiza para poder llevar a cabo todo el proceso educativo de manera satisfactoria. Y es que para reconducir un alma desde lo femenino a lo masculino o viceversa esto no se debe hacer utilizando los extremos opuestos, sino hacerlo de manera gradual a través de los estadios intermedios. Así pues, por ejemplo:

No se ha de hacer la mezcla [de las partes de la composición] mediante opuestos puros, sino mediante intermedios unidos armónicamente con sus extremos: por ejemplo, un sistema masculino se ha de mezclar no con un ritmo femenino, sino con uno intermedio... (II 86).

Las cuatro definiciones de la música que aparecen en el tratado de Arístides tienen esta concepción pitagórico-platónica, incluida la que el propio Arístides considera como más lograda de todas. De estas definiciones de la música, dos son suyas y otras dos las atribuye a otras personas o escuelas sin determinar. Entre estas últimas están las siguientes: “*arte teórico y práctico del mélos perfecto y del instrumental*” (I 4), y “*arte de lo conveniente en las voces y en los movimientos*” (I 4). Entre las suyas están las siguientes: “*la música es la ciencia del mélos y de lo que concierne al mélos*” (I 4), y la que considera como más conseguida, “*conocimiento de lo conveniente en cuerpos y movimientos*” (I 4). Definiciones similares a esta última aparecen en el tratado de Baquío, en los *Anónimos de Bellermann* y

en los fragmentos *Excerpta Neapolitana* de contenido aristoxénico¹². En efecto, esta última definición resulta mucho más relevante en lo que concierne al propósito y la orientación de la obra de Arístides Quintiliano. Para Arístides la sustancia de la música se concreta en los cuerpos, de ahí que la música sea lo que conviene al cuerpo. Es importante subrayar el significado de la palabra convenir, ya que no todas las músicas son convenientes ni correctas (con las implicaciones éticas y educativas que ello conlleva y que ya hemos visto). Y por último y más importante, la música es definida como movimiento de la voz y del cuerpo. Esta definición se corresponde con la de Ptolomeo (I 3), quien también la define como movimiento (vibración) del aire y del cuerpo en la danza; y difiere de la de Aristóxeno (I 12) quien prescinde de su naturaleza física y la define teniendo en cuenta únicamente su percepción. No obstante, la definición de Arístides va más allá y hay que encuadrarla dentro de la concepción del movimiento de la tradición pitagórico-platónica, puesto que hay que considerar el movimiento en última instancia como el movimiento de las armonías del alma y del cosmos, que tienen su concreción en la música con el movimiento de los aspectos armónicos y rítmicos.

Cuando aborda el estudio de la composición melódica aporta otras dos definiciones de música que corresponden con dos concepciones aristoxénicas. Por un lado, igual que desde el punto de vista del *ethos* musical consideraba perfecta la melodía que ejercía un beneficio completo, desde este considera perfecta a la melodía “*que consta de armonía, ritmo y dicción*” (I 28), lo que equivaldría a la acepción aristoxénica de la melodía como sinónimo de la creación musical fruto de la acción de un compositor. Por otra parte, Arístides también diferencia la pura melodía como “*un entrelazado de sonidos que difieren en agudeza y gravedad*” (I 28), lo que correspondería con la concepción aristoxénica como sucesión de tonos desligándola del ritmo.

4. Conclusiones

Ha quedado suficientemente demostrado como Arístides Quintiliano posee unos sólidos principios pitagóricos y platónicos en su concepción musical.

¹² En Baquío, *Introducción al Arte Musical* 292, 1; en *Anónimo de Bellermann* 12 y 29; y en *Excerpta Neapolitana* 4-5. Para Baquío el Viejo y el *Excepta Neapolitana*, hemos utilizado la edición de JAN (1962) y la traducción de ZANONCELLI (1990). Para los *Anónimos de Bellermann*, REDONDO REYES (2004).

Principios que, tal y como hemos visto, constituyen la esencia de su pensamiento. Arístides es un músico pitagórico y platónico. No obstante, tal y cómo observaremos en la segunda parte de este estudio, en el artículo dedicado a analizar los fundamentos de raíz aristoxénica, Arístides incluye ideas aristoxénicas (de clara esencia aristotélica) basadas en la experiencia de la percepción, lo que también lo relaciona directamente con la música práctica. Esto le permitirá crear un fundamentado equilibrio entre ambos mundos que le proporcionará una singularidad dentro la historiografía musical grecorromana, orientada en su mayor parte a la formulación filosófica y teórica, por un lado, o a la experiencia sensible, por otro.

5. Bibliografía

- AGUSTÍN DE HIPONA (2008). *Sobre la música*, Traducción de Jesús Luque y Antonio López. Madrid: Gredos.
- ALBRECHT, M. VON (1997). *Historia de la literatura romana*. Barcelona: Herder.
- (1999). *Historia de la literatura romana, vol. II*, Barcelona: Herder.
- ARÍSTIDES QUINTILIANO (1996). *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (2004). *Problemas*. Traducción de E. Sánchez Millán. Madrid: Gredos.
- (2015). *Política*. Traducción de C. García Gual y A. Pérez. Madrid: Alianza.
- ATKINSON, CH. M. (2009). *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press.
- BARKER, A. (1984). *Greek Musical Writings: I*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1989). *Greek Musical Writings: II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007). *Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOECIO (2009). *Sobre el fundamento de la música*. Traducción de J. Luque, Fco. Fuentes, C. López, P.R. Díaz y M. Madrid. Madrid: Gredos.
- CAPELLA, M. (2001). *Le nozze di Filologia e Mercurio*. (Edición bilingüe latín-italiano). Introduzione, traduzione, commentario e appendici di Ilaria Ramelli. Milano: Bompiani.
- CICERÓN (2002). *Sobre la República*. Traducción de Álvaro D'Ors. Madrid: Gredos.
- COMOTTI, G. (1991). *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- DUPUIS, J. (1966) (ed.). *Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium*. Bruxelles: Culture et Civilisation.

- FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza música.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (1969). “Sobre el vocabulario ético-musical del griego”, *Emerita* 37, pp. 335-352.
- GARCÍA LÓPEZ, J.; PÉREZ CARTAGENA, F.J.; REDONDO REYES, P. (2012). *La música en la Antigua Grecia*. Murcia: Editum.
- GARRIDO, F. (2016) (trad.). *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. Barcelona: Editorial Cérix.
- GODWIN, J. (2009). *Armonía de las esferas*. Girona: Editorial Atalanta.
- GÓMEZ PANTOJA, J. (ed.) (2005). *Historia antigua. Grecia y Roma*. Madrid: Ariel.
- GROUT, D. J.; PALISCA, C. (2005). *Historia de la música occidental 1*. Madrid: Alianza música.
- HOPPIN, R. (1991). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- JAN, K VON (1962). *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae*. Hildesheim: Olms.
- LANDELS, J. G. (1999). *Music in Ancient Grece and Rome*. London/New York: Routledge.
- LESKY, A. (2009). *Historia de la Literatura Griega I*. Madrid: Gredos.
- (2010). *Historia de la Literatura Griega II*. Madrid: Gredos.
- LEÓN, G. (2009). *Númerus-Proportio en el De musica de San Agustín (Libros I y VI). La tradición pitagórico-platónica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LUQUE, J. (1995). *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*. Granada, Universidad de Granada.
- MATHIESEN, T. (1983). *Aristides Quintilianus on Music: in Three Books*. New Haven/ Londres: Yale University Press.
- (1999). *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. London: University of Nebraska.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (2011). “Marciano Capela, disciplinarum fons uberrimus. Pervivencia y tradición clásica”, *Calamus Renascens* 12, pp. 43-61.
- PÉREZ CARTAGENA, F. (2004) (ed.). *La Harmónica de Arístóxeno de Tarento: Edición crítica con introducción, traducción y comentarios*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, D.L.
- PLATÓN (1983). *Gorgias*. Traducción de J. Calonge Ruiz. Madrid: Gredos.
- (1985). *Hippias Mayor, Protágoras*. Traducción de Emilio Lledó. Madrid: Gredos.

- (1988). *Banquete, Fedón, Fedro*. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Ediciones Orbis.
- (2008). *Filebo, Timeo*. Traducción de M^a A. Durán y F. Lisi. Madrid: Gredos.
- (2013). *República*. Traducción de J.M. Pabón y M.F. Galiano. Madrid: Alianza.
- (2014). *Leyes*. Traducción de J.M. Pabón y M.F. Galiano. Madrid: Alianza.
- PLUTARCO (2004). *Obras morales y de costumbres (Moralia). Tomo XIII*. Traducción de José García López. Madrid: Gredos.
- PÖHLMANN, E.; WEST, M. (2001). *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford: Oxford University Press.
- REALE, G.; ANTISERI, D. (1991). *Historia del pensamiento filosófico y científico. Vol.1. Antigüedad y Edad Media*. Barcelona: Herder.
- REDONDO REYES, P. (2004). “Los Anónimos de Bellermand y la teoría musical griega”, en *Florentia Iliberritana* 16, pp. 193-215.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (2010). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- SALAZAR, A. (1954). *La música en la cultura griega*. Méjico.
- STAHL, W.; JOHNSON, R.; BURGE, E. (1971). *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. Vol I*. Nueva York: Columbia University Press.
- TATARKIEWITZ, W. (1987). *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal.
- (1989). *Historia de la estética II. La estética medieval*. Madrid: Akal.
- URREA MÉNDEZ, J.; PÉREZ CARTAGENA, F. J.; REDONDO REYES, P. (2009). *Hefestión, Métrica griega. Aristóxeno, Harmónica-Rítmica. Ptolomeo, Harmónica*. Madrid: Gredos.
- WELLESZ, E. (ed.) (1986). *New Oxford History of Music 1. Ancient and Oriental Music*. London: Oxford University Press.
- WEST, M. L. (1994). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.
- WINNINGTON -INGRAM, R.P. (1963) (ed.). *Aristides Quintilianus de musica libri tres*. Leipzig: Teubner.
- ZANONCELLI, L. (1977). “La filosofía musicale di Aristide Quintiliano”, *Quaderni Urbini di Cultura Classica* 24, pp. 51-93.
- (1990) (trad.). *La manualistica musicale graeca: Euclides, Cleónides, Nicómaco, Excerpta Nichomachi, Baqueo el Viejo, Gaudencio, Alipio, Excerpta Neapolitana*. Milano: Guerini.

Enviado: 21/11/2016

Aceptado: 26/06/2017



Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No-Comercial-SinObraDerivada 4.0

