



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN PEDAGOGÍA

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

**HERENCIA DE CONSONANCIAS Y DISONANCIAS EN LA EDUCACIÓN  
MUSICAL: DE PLATÓN A ROUSSEAU, UN ESTUDIO DE DETERMINADAS  
POSTURAS CLÁSICAS DE LA FILOSOFÍA DE OCCIDENTE**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN PEDAGOGÍA

**PRESENTA**

PABLO MARÍN ACOSTA

**TUTOR**

DR. LUIS ANTONIO VELASCO GUZMÁN  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, Noviembre de 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*La presente obra está dirigida a...  
mis padres  
por su inagotable amor y paciencia,  
mis hermanos  
por las enseñanzas, dedicación y entrega a una profesión.*

## AGRADECIMIENTOS

Seleccionar es una tarea complicada para aquel que decide escribir esta sección en un trabajo que lleva una parte importante de su vida, no sólo en cuanto a tiempo, puede ser algo más complejo lo que lleva a una elección de personas que son enlistadas, donde, sin importar el orden, son esa parte vital que impulso la totalidad de lo plasmado. Sin tanto preámbulo, esperando que sientan esa gratitud, agradezco...

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, porque sin el apoyo percibido mediante la beca no se hubiera materializado este escrito. Así también, por la confianza que me fue depositada como persona intelectualmente capaz de proporcionar una obra que pueda generar un pensamiento, una emoción o un sentir a aquel que decida interactuar con el presente material.

A la Universidad, porque sin sus espacios y personas no se hubieran adquirido aquellos conocimientos que han sido plasmados. Por sus imponentes bibliotecas, que fueron visitadas con el propósito de desprender de sus libros los saberes hoy plasmados. Por sus aulas y espacios, que fueron ocupados con el fin de generar aquellas discusiones que desarrollaron mi persona. Por sus docentes y compañeros, que amablemente contribuyeron a germinar las ideas que hoy se pueden discutir.

Personalmente al Dr. Luis Antonio Velasco Guzmán, que dirigió su atención a la idea detonadora de este esfuerzo y su seguimiento a lo largo de todo el proceso casi kafkiano que siempre lleva elaborar un trabajo de esta índole.

A los aportes de la Dra. Rosario Leticia Cortes Ríos, el Dr. Arturo Torres Barreto, el Dr. Marcos Miserit Kostelec y el Dr. Celerino Casillas Gutiérrez por afinar muchas de las ideas que, con su cuidado y valiosa revisión, han sido depositadas.

Al Lic. Gerardo Antonio Bautista Coronado por ser un extraordinario músico, profesionista y sobre todo persona, que siempre está, aunque sea en su esencia pues hoy vive y persigue sus sueños.

A Namibia Rivera López y Rodolfo Coronado Tamez, por las pláticas que dejaron una gran cantidad de lecciones, muchas de las cuales han sido de vida, gracias por tolerarme... gracias por ser personas ejemplares.

A Erick Alain García Zamora y Gustavo Iván Corona Moreno por los invaluable momentos e incondicional amistad, por simplemente estar durante tantos años.

A Mitzi, Viri, Yesenia, Bladimir y Braulio del posgrado, por la oportunidad de conocerlos en este trayecto tan corto.

A Tania Renata Leal Montagno, por ser un ejemplo de salir adelante, por los días vividos, por la calidez mostrada y las risas otorgadas.

A Dana por haber estado y a Dasha por estar.

## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
<b>CAPÍTULO 1 DE LA HERENCIA EDUCATIVO-MUSICAL DENTRO DEL MUNDO GRIEGO: PLATÓN.....</b>	<b>12</b>
1.1. Preludio a las nociones a explorar en Grecia: educación y música .....	12
1.1.1. Sobre las instituciones griegas.....	14
1.2. Lo multidisciplinario de la música .....	16
1.2.1. La importancia de la teoría sobre la práctica musical .....	18
1.3. La formación de la <i>Polis</i> : Platón y su sistema educativo.....	20
1.3.1. Sobre la narración de mitos.....	21
1.3.2. Sobre los modos musicales y los ritmos .....	26
1.3.3. Adiciones sobre la educación en las <i>Leyes</i> platónicas.....	32
1.3.4. La otra postura: La <i>Política</i> de Aristóteles .....	36
1.4. De la Herencia, sus Disonancias y Consonancias .....	45
1.4.1. Disonancias en el pensamiento griego .....	46
1.4.2. Consonancias en el pensamiento griego.....	46
1.4.3. Aspectos puntuales sobre las ideas platónicas y aristotélicas.....	48
<b>CAPÍTULO 2 LA HERENCIA DE SAN AGUSTÍN EN EL MEDIEVO .....</b>	<b>49</b>
2.1. La música como ciencia .....	49
2.1.1. Disciplina al servicio de la Iglesia .....	53
2.2. Las “artes liberales”: ciencias a enseñar y aprender .....	57
2.2.1. La música en la patrística medieval .....	63
2.3. San Agustín y su tratado “Sobre la música” .....	67
2.3.1. El libro sexto del tratado <i>Sobre la música</i> .....	69
2.3.2. La propuesta religiosa de la música .....	73
2.3.3. Complemento: observaciones sobre música en las <i>Confesiones</i> .....	78
2.4. Las consonancias, las disonancias y las herencias .....	82
2.4.1. Disonancias con la época griega .....	83
2.4.2. Consonancias con la época griega.....	85
2.4.3. De las herencias .....	86
<b>CAPÍTULO 3 SÍNTESIS DE LA HERENCIA: ROUSSEAU.....</b>	<b>89</b>
3.1. Bases sobre el pensamiento Ilustrado .....	89
3.1.1. La labor de los enciclopedistas .....	92
3.2. La transferencia educativa.....	96
3.2.1. La educación de Rousseau .....	100
3.2.2. La teoría rousseauiana .....	103
3.2.3. Anotaciones para la educación musical en Rousseau .....	107
3.3. El Diccionario de música .....	110
3.3.1. Definiciones y conceptos.....	113
3.3.2. Definición del término música: presentación de la síntesis .....	128
3.4. Consonancias y disonancias de la Ilustración respecto a sus épocas predecesoras.....	131
3.4.1. Disonancias con las etapas precedentes: mundo griego y medieval .....	133
3.4.2. Consonancia del hilado de las tres épocas .....	134
3.4.3. De la síntesis .....	135

<b>APUNTES FINALES DE LA HERENCIA MUSICAL: CONSONANCIAS EN EL PENSAMIENTO OCCIDENTAL.....</b>	<b>137</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>142</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>148</b>

## INTRODUCCIÓN

La música, a lo largo del pasar de los tiempos ha cambiado completamente en su forma de hacerse, mostrarse y sobre todo enseñarse. Exactamente lo mismo pasa en el ámbito educativo, pues la enseñanza ha pasado por muchas transformaciones en el pasar de su historia. En ambos casos, las modificaciones que se han hecho no siempre han representado una idea de progreso o avance.

Una postura teórica que hace el abordaje de lo afirmado es la de John Dewey (1859-1952)<sup>1</sup> en su *Democracia y Educación* donde afirmará en el apartado *La educación conservadora y progresiva* que “La educación se realiza por la instrucción tomada estrictamente en un sentido literal, una construcción del espíritu desde fuera”<sup>2</sup>, lo anterior en vías de criticar el innatismo, las facultades y disposiciones mentales de la educación humana promovida por otras teorías educativas. Esto permite establecer que toda educación es un conjunto de prácticas adoptadas desde “fuera”. Explicado de otro modo, la educación es un conjunto de asociaciones y conexiones, de un determinado contenido, presentadas mediante una materia o disciplina externa, siguiendo la lectura de su postura, esto implica que el proceso de aprendizaje de una determinada disciplina se da a partir de la apropiación de todo un entramado de enseñanzas desarrolladas en otros momentos. Lo anterior no es una postura teórica propia de Dewey, pues afirma que es Johann Friederich Herbart (1776-1841)<sup>3</sup> el que mejor representa históricamente esta postura.

Dicho planteamiento en sí mismo sustentaría su propio desarrollo, en tanto Dewey presenta su postura como dependiente del posicionamiento de Herbart, lo cual hace que difícilmente se admita la propiedad de esta teoría incluso en el pensador alemán pues de aceptarse, se consideraría que este pensamiento se desprende del conjunto de aprendizajes realizados por el pedagogo alemán a partir de aquellas disciplinas que aportaron a su formación. Es así como la teoría abordada tiene un sentido dependiente del exterior, lo que la convierte en una teoría autosustentable. Ante este proceder, se postularon los siguientes conceptos: Herencia, Consonancia y Disonancia, como la terminología que permitirá

---

<sup>1</sup> Pedagogo, psicólogo y filósofo estadounidense, considerado como el más importante de la primera mitad del siglo XX.

<sup>2</sup> DEWEY, John, *Democracia y Educación, Una introducción a la filosofía de la educación*, Traducción de Lorenzo Luzuriaga, Madrid, España, Ed. Morata, 2004, p. 68.

<sup>3</sup> Pedagogo, psicólogo y filósofo alemán.

adentrarnos en los propósitos del presente trabajo. A modo de apropiación del postulado, se exponen las definiciones correspondientes como una forma de aceptación de la conjetura puesta en práctica en la disciplina musical, bajo el fundamento de que se cumple lo expuesto hasta este punto, la educación musical es un conjunto de posturas que se encuentran relacionadas, de modo que se le llamará a este entramado:

Herencia:

Del lat. *haerentia*, n. pl. del part. act. de haerēre '**estar adherido**', infl. en su significado por heredar.<sup>4</sup>

La educación musical se genera a partir de la “adhesión” de todas las posiciones que la han abordado con los siguientes rasgos:

Consonancia:

2. f. Relación de conformidad o **correspondencia** que tienen algunas cosas entre sí.<sup>5</sup>

Disonancia:

2. f. **Falta de la conformidad** o proporción que naturalmente debe tener algo.<sup>6</sup>

Definir estos tres aspectos presentes en el título, tiene como finalidad explicar por qué tomar determinadas posiciones de varios contextos históricos para realizar un estudio de lo que representó la educación musical para épocas en las cuales se “corresponderían” rasgos que hoy ya no son vigentes debido a una “falta de conformidad”. Las definiciones que se han hecho sobre la disciplina a lo largo del tiempo han sido diversas y cambiantes, un ejemplo es Albert Lavignac que señala en 1905 “la música es un arte, una ciencia y una lengua”,<sup>7</sup> dicha definición es una forma de expresar lo que ha sido la música a través, del tiempo, del contexto y del uso que se le ha dado, principalmente como disciplina. Es así como la enseñanza de la música se puede edificar en base a sus cualidades según lo que se presentará a lo largo de los tres capítulos que conforman el cuerpo del presente trabajo de investigación.

---

<sup>4</sup> Definición de la RAE, véase <http://dle.rae.es/?id=KCSxJPx> el subrayado es mío.

<sup>5</sup> Definición de la RAE, véase <http://dle.rae.es/?id=AQaohIg> el subrayado es mío.

<sup>6</sup> Definición de la RAE, véase <http://dle.rae.es/?id=DwT3wq6> el subrayado es mío.

<sup>7</sup> Extracto recuperado en ESCUDERO RÍOS, Isabel; GODED RAMBAUD, Elena y LAGO CASTRO, Pilar, *Tratamiento y aplicación de las artes en las diversas áreas del conocimiento*, Madrid, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2010, p. 197.

Mostrar diversas posturas filosóficas viene justificado, a partir, de una revisión de la concepción contemporánea que se tiene sobre la educación musical; la cual, a pesar de encontrarse muy distante de la noción que se expondrá, resulta tener un enfoque muy particular de acuerdo a determinadas finalidades, en esencia, recreativas. Las formas y modos en los cuales se modificó de manera sobresaliente la educación musical tiene que ver con una valoración de la hoy llamada arte, una visión muy distinta a la que se tenía en los autores que el presente estudio pretende revisar. El no delimitar el proyecto a una determinada época se debe a que las diferentes teorías clásicas de la filosofía que abordan a la música, tienen puntos de encuentro o nociones heredadas que se corresponderán y de igual modo contarán con una falta de conformidad al paso de las diferentes épocas. Las posturas que se abordan en el proyecto son derivadas de tres finalidades identificadas en sistemas filosóficos: ver a la educación musical con fines políticos, verla con fines ético-moral-religiosos, y finalmente con fines de erudición, todas las anteriores nociones siempre mediante la enseñanza de lo que es la disciplina.

Dichos posicionamientos concentran una gran riqueza en la forma en que es abordada la educación musical, y por lo tanto, la sola idea de música, incluirá muchas disciplinas que, a lo largo del paso de las épocas, han adquirido su autonomía y reconocimiento, alejadas completamente de la noción aglutinante que tenía. Pues como arte, la educación musical se ha visto encasillada en sólo aspectos lúdicos, de goce y como una forma de preservar ciertas prácticas musicales, dejando de lado lo que fue y representó.

Una constante de lo mencionado es que la música, en las diferentes épocas que se abordaron, es parte fundamental del proceso enseñanza-aprendizaje, conjuntamente con otros aprendizajes que como se mencionó obtendrán posteriormente su autonomía. La música se encontraría en un papel central en el desarrollo integral del hombre, la cual actúa directamente sobre él, de acuerdo a los pensadores más antiguos de los cuales se puede constatar la información vertida.

Los autores seleccionados para mostrar el posicionamiento del cual parte este trabajo son Platón, San Agustín de Hipona y finalmente Jean-Jaques Rousseau como las posturas más consonantes y disonantes, dentro de una concepción heredada, es decir, los anteriores autores parten de ideas hasta cierto punto compartidas, lo que significa que sus posturas no son originales, sino más bien se encuentran adheridas a lo que ya enunciaron

sus antepasados; por otra parte, sus aportes y sobre todo las finalidades son esa falta conformidad que define las vertientes que toma la música y su enseñanza.

Las posturas y autores mencionados defienden sistemas teórico-conceptuales de los cuales tenemos fuentes documentales que nos muestran sus ideas y sus postulados en torno a la Música, es decir, se abordan esos autores en específico porque han llegado hasta nuestro tiempo sus textos acabados sobre música, los cuales muestran posturas concretas entorno a la disciplina. Sin embargo, cupo la posibilidad de ampliar el marco teórico con posturas como la de diferentes teóricos como Pitágoras(569-475 a. de C.),<sup>8</sup> Gioseffo Zarlino (1517-1590),<sup>9</sup> Vincenzo Galilei (1520-1591),<sup>10</sup> Jean-Philippe Rameau (1683-1764),<sup>11</sup> René Descartes (1596-1650),<sup>12</sup> entre otros personajes históricos que aportan algunos pasajes que serán de relevancia para el desarrollo de todas las consonancias con los principales autores a abordar, compartiendo muchas de las ideas que se tenían de esta disciplina, por ello se propuso la idea de que son concepciones “heredadas” o admitidas entre diferentes personajes.

Hablar de herencia y no de continuidad, se debe incluso por el texto expuesto al principio por John Dewey definiendo que “la herencia significa que la vida pasada ha predeterminado de algún modo los rasgos principales de un individuo y que éstos se hallan tan fijados que pueden introducirse pocos cambios en ellos”.<sup>13</sup>

Es necesario realizar entonces una breve reseña biográfica de los pensadores que se abordarán de manera predominante a lo largo de la investigación, bajo el entendido de que es necesario contextualizar algunos aspectos para cada uno de los pensadores y de este modo quede aclarado que la relación entre las diferentes épocas representa un aspecto somero. De este modo se procede a realizar las breves biografías:

Platón (Atenas 427-347 a. C.) nace en una familia aristocrática, y las pocas fuentes de las cuales se hace mención sobre su formación es Aristóteles, el cual nos indica que fue discípulo de Cratilo y a la edad de 20 años comienza a frecuentar a Sócrates, después de la muerte de su maestro en Atenas entrará en contacto con comunidades pitagóricas, es

---

<sup>8</sup> Filósofo y matemático griego.

<sup>9</sup> Compositor y teórico musical italiano.

<sup>10</sup> Músico italiano, padre del famoso astrónomo Galileo Galilei.

<sup>11</sup> Compositor, músico clavecinista y teórico musical francés.

<sup>12</sup> Filósofo, matemático y físico.

<sup>13</sup> Op. Cit. p. 72.

fundador de la escuela denominada Academia y hasta sus 81 años se desempeñaría exclusivamente a la enseñanza.<sup>14</sup> De su amplia obra sólo se abordarán dos tratados muy significativos para el tema en cuestión, a saber, la *República* y las *Leyes*.

Aurelio Agustín o San Agustín de Hipona (Tagaste 354-430 d. C.), hijo de Patricio que era pagano y Mónica que era cristiana la cual ejerce la influencia religiosa. Cultiva los estudios de los clásicos siendo atraído a la filosofía de Hortensio de Cicerón a los 19 años, adhiriéndose a los maniqueos con sus dudas, finalmente se hace catecúmeno y en el 387 recibe el bautismo de manos de San Ambrosio, a partir de ahí decide difundir y predicar la fe cristiana.<sup>15</sup> Más tarde es ordenado sacerdote y posteriormente obispo de Hipona.<sup>16</sup> Los criterios agustinianos son parecidos a los de sus predecesores griegos; sin embargo, los aportes que realiza no son de carácter político sino, más bien, coloca sus argumentos en la introspección psicológica y la percepción de la música, de este modo se apela a una continuidad y diferencia de ideas entorno a la música. La obra principal a abordar es *Sobre la Música*.

Finalmente, Jean-Jaques Rousseau (Suiza 1712-1778), nace bajo la influencia protestante, para posteriormente adentrarse al catolicismo y después regresar a su base religiosa el protestantismo, es uno de los pensadores de los cuales se ha documentado su amplia formación en la disciplina musical desde su infancia, disciplina que estará presente a lo largo de toda su vida.<sup>17</sup> Es necesario citar que “la pedagogía de Rousseau representa el primer intento radical y apasionado de oposición fundamental a la pedagogía de la esencia y de creación de perspectiva para una pedagogía de la existencia”,<sup>18</sup> de modo que las prácticas educativas que llevará (no sólo en su obra máxima sobre educación, el *Emilio*) tienen la cualidad de resignificar el papel de la educación gestante hasta estos tiempos. Para el autor en cuestión se abordará como documento base su *Diccionario de Música*.

Es necesario anotar que se habrán abordado, a lo largo de los tres capítulos, aquellos aportes en la materia educativo-musical que han sido considerados enriquecedores para las posturas que se plantean. El desarrollo y conclusión del trabajo comprenden la revisión de determinadas posturas sobre educación musical como una parte de la Pedagogía que ha sido

---

<sup>14</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp.71-72.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 143.

<sup>16</sup> LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*,... p. 236.

<sup>17</sup> VÁZQUEZ, Lydia, *Jean-Jaques Rousseau*, España, Ed. Síntesis, 2007, p. 14.

<sup>18</sup> GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*, México, Ed. siglo XXI, 1998, p. 88.

poco estudiada, esto se debe en gran medida a la noción tan compleja que se tenía sobre la música, lo más relevante han sido trabajos descriptivos muy poco desarrollados. De manera específica, la educación musical como disciplina y ojo de atención del presente trabajo permitió realizar un estudio temporal bastante amplio, las concepciones que se tienen en un determinado contexto demuestran similitud entre autores de ahí la herencia y consonancia, sin embargo, a pesar de encontrar una la relación de conformidad también se puede encontrar la falta, es decir, aquellos aspectos que hacen característico la postura de un determinado autor, derivando así las disonancias.

La culminación se da a partir de desechar ideas concernientes a todo lo que implicaba la música y, por lo tanto, la formación en la disciplina, se encontrará en el pensamiento enciclopédico ilustrado, el inicio del arte y el fin de la ciencia, encarando al fenómeno sonoro desde la visión de Bella Arte. La música deja de ser una multidisciplina para tener un camino trazado hacia la exaltación de sus cualidades auditivo-preceptuales dejando casi en el olvido su carácter multidisciplinar. De este modo se vislumbra el final de la herencia, la cual es rastreada desde los griegos. Es Platón el primer pensador del cual tenemos documentos que prueban su interés en la educación musical y es hasta Rousseau que los intereses aún fungían en un primer orden. El constante señalamiento de que la música tiene diferentes enfoques, crea en la misma disciplina un cuidado detallado de la forma en cómo se enseña.

## CAPÍTULO 1 DE LA HERENCIA EDUCATIVO-MUSICAL DENTRO DEL MUNDO GRIEGO: PLATÓN

*Tratemos de representarnos  
ese mundo tan alejado y cuyos restos  
se han perdido casi en su totalidad*  
Hipólito Taine, *Filosofía del Arte*<sup>19</sup>

El presente capítulo explorará, en un primer momento y de manera descriptiva, algunas de las nociones preliminares a la noción que tienen Platón y Aristóteles acerca de la educación musical, de igual modo, se presentará la visión sobre el mismo tenor de ambos pensadores. Posteriormente, se presentará una recopilación de los diferentes extractos recuperados de sus obras para encontrar aquellas “disonancias”, o bien, puntos de desacuerdo entre ambos autores, así también, aquellas “consonancias” como los argumentos que son consecuentes en ambos autores. En consecuencia el objetivo del presente capítulo es conformar las bases documentales de la educación musical desarrollada para la época.

### 1.1. Preludio a las nociones a explorar en Grecia: educación y música

Entender la música desde su aspecto contemporáneo más aceptado, es entenderla como un “arte”. Sin embargo, no siempre fue considerada como tal; ni los personajes que han entablado teorías la han entendido de esta manera (o desde esta perspectiva), ni las prácticas alentaban a clasificarla en un solo ámbito como mera teoría o mera práctica<sup>20</sup>. Encasillar solamente al fenómeno sonoro desde el punto de vista de “Bella Arte”, como es entendida modernamente, sería para la antigüedad un error o una visión muy limitada de la misma. Rescatar un tipo de visión antigua para las prácticas educativas que hoy se llevan a cabo con respecto a la música es la tarea general de la que se pretende partir en el presente capítulo, debido a que las prácticas actuales nos hacen pensar que no tiene una utilidad y sólo es un “adorno superfluo” dentro de la formación del individuo --lo cual se llega a ver

---

<sup>19</sup> TAINÉ, Hipólito, *Filosofía del Arte*, Prólogo de Raymond Dumay, México, Ed. Porrúa, Colección “Sepan Cuantos”, 1994, p. 234.

<sup>20</sup> Bajo la mirada antigua, la música era excluida de las artes, entendidas como *τεχνη*, al ser más un producto de la inspiración; ya en la Edad Media, serían combinadas ciencia, arte y práctica según el agrupamiento medieval de las “siete artes liberales”, véase ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1990. pp. 30-31.

en el sistema educativo contemporáneo y su organización--,<sup>21</sup> lo que corresponde ahora es rescatar algunos puntos sobre la teoría de la educación-musical griega como principal aporte e informar una noción aparentemente caducada y que puede ser re-interpretada.

De este modo, Keith Swanwick afirma que las teorías más antiguas sobre la educación musical defienden que los alumnos son herederos de los valores y las prácticas culturales de su respectivo contexto, en las cuales el alumno debe dominar ciertas destrezas.<sup>22</sup> Para los griegos --los cuales son los primeros en dejar escritos sobre ésta-- , “A medida que la música instrumental contó con mayor autonomía, el número de virtuosos se fue multiplicando; al mismo tiempo, la propia música se tornaba más compleja en todos sus aspectos.”<sup>23</sup> la complejidad de la música no sólo radicaría en la ejecución misma sino también en la ausencia de una clara definición como la que tenemos hoy; por tal motivo, es necesaria la documentación de las prácticas musicales para la comprensión de una funcionalidad en tanto que es enseñada. La música implicaría una actividad ligada a una función social de acuerdo con todas las prácticas de su vida cotidiana, al estar vinculada desde el culto religioso y los fundamentos de la constitución de varias *Polis*, pasando también por tener un significado médico, y encontrarse vinculada al lenguaje mismo a través de la tragedia y la poesía, sumando las variables sobre los “beneficios” de la música nos encontramos con los autores específicos: en la obra aristotélica la escucha musical es un proceso de purificación emocional y en la obra platónica se le consideraría como la base de la educación ciudadana.<sup>24</sup> El tratamiento que se le da a la multidisciplina será de carácter prioritario tomando en cuenta que la música tiene una función diferente dada las características presentadas. De igual modo, los tratadistas exploran a la música considerada como una rama de la matemática convirtiéndola en un asunto intelectual.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> BOLANDI, Cindy, *Platón y Aristóteles: consideraciones musicales*, Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. En <https://es.scribd.com/doc/26627014/Platon-y-Aristoteles-consideraciones-musicales> consultado el 28 de Mayo de 2017. p. 2.

<sup>22</sup> SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Traducción de Manuel Olasagasti, Madrid, España, Ed. Morata, 1991, p. 14.

<sup>23</sup> GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental 1*, Versión española de León Mamés, Madrid, España, Ed. Alianza, 5ª Edición, 2001. p. 20.

<sup>24</sup> BOLANDI, Cindy, *Platón y Aristóteles: consideraciones musicales*,... pp. 1-2.

<sup>25</sup> CHUAQUI, Carmen, *Musicología griega*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000, p. 25.

### 1.1.1. Sobre las instituciones griegas

La diversidad de disciplinas y especialidades que se encontrarán ligadas a la música, o incluso completamente unidas, tanto a su práctica y a su teoría, en todo contexto se necesitaría no sólo de educadores que la enseñaran, también, de igual modo, se requirió de instituciones en los cuales se desarrollaran los virtuosos de la música. Los aparatos institucionales, en torno a la música, forman un primer avance, como organismos relevantes en el proceso de construcción de conocimientos en torno a la música, de tal manera, tenemos noticia de escritos de la época de Pitágoras (569-475 a. C.)<sup>26</sup> que sugieren diversas teorías acerca de instituciones que fundamentaron las bases para la educación musical, tales son *la orquestrica y la melopea*.<sup>27</sup> Uniendo varias τεχνη (techne) como el verso, la danza, la actuación, el ritual, la liturgia, la especulación astronómica, y otras materias con la música,<sup>28</sup> logran de manera exitosa lo que Swanwick afirmaría, una forma de transmisión de conocimientos que permeará varias épocas posteriores de acuerdo a lo multidisciplinar que se establece bajo el nombre de música.<sup>29</sup>

Muchas de estas ideas, serán ramificaciones de la Música en su forma más general de conceptualizarla para la época griega, como bien anuncia Enrico Fubini: “Es extremadamente problemático reconstruir el pensamiento griego en torno a la música”,<sup>30</sup> las

---

<sup>26</sup> Filósofo y matemático griego, contribuyó e influyó en el pensamiento de varios de los autores que se presentarán en los Capítulos 1 y 2, es el pensador que establece las bases sobre la relación música-matemáticas principalmente; sin embargo, no se conservan escritos propios del autor.

<sup>27</sup> Sobre el tratamiento de las Instituciones griegas es de relevancia revisar TAINE, Hipólito, *Filosofía del Arte*, Cuarta parte, Capítulo III “Las Instituciones”. Las descripciones sobre estas “Instituciones” son poco elaboradas por parte del autor, sobre ambas es desconocido mucho de lo que se enseñaba y hay escasa información documental acerca del tema, no mencionando de manera clara a la *orquestrica* como una Institución, si lo hará como una de las formas en las cuales se educaba al ciudadano, pues así como en la Palestra se formaba en la Gimnasia será en los teatros donde se forme para la Orquestrica y la Melopea. Ramón Ortero nos menciona lo siguiente acerca de la *Orquestrica*, en voz de uno de los más grandes filólogos y apoyando la concepción sobre la mezcla de disciplinas: “El ilustre Beck, uno de los geniales maestros -lo fue de Nietzsche- de la Filología clásica, define la “orquestrica” de los antiguos como “una gimnasia refinada en la que la agilidad de los movimientos está sometida a las leyes del ritmo” ORTERO PEDRAYO, Ramón, *Una historia del arte universal*, Editorial Galaxia, 2004. pp. 230-231. También Adolfo Salazar nos menciona que mientras que la *orkhēstrica* [sic.] presupone la existencia de la danza y el canto, la estructura de la *melopea* presupone sólo el conocimiento de la métrica del verso, véase SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 135.

<sup>28</sup> ROWELL, Lewis, *Introducción*... p. 47.

<sup>29</sup> SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*... p. 14.

<sup>30</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Versión Castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, España, Ed. Alianza, 2005. Pág. 41.

formas de enunciar al fenómeno sonoro nos dan noticia que el término μουσική (mousike) comprende diferentes actividades de las más diversas características.<sup>31</sup>

Sólo mediante la información que nos llega de teóricos posteriores al periodo arcaico de Grecia --los cuales llegaron a documentar de manera un poco más elaborada a la música--, encontramos el problema de distinguir los datos realmente históricos de los que sólo funcionaban como mitos o leyendas.<sup>32</sup> Algunos apuntes con más tendencia a la teoría y, por otra parte, aquellos apuntes que se enfocan a la mera práctica muestran que la especulación musical que se hace de las reflexiones, anteriores al pensamiento platónico, muestran doctrinas diversas que nos dan como resultado una definición clara sobre lo que es la música.<sup>33</sup> Sólo para afirmar, como lo hace Erwin Panofsky, que la teoría platónica es ajena al Arte como la conocemos hoy en día, teniendo aspectos concordantes con la noción contemporánea y otros, demasiado contrapuestos a lo que entendemos bajo la relación arte-música.<sup>34</sup>

La educación en el área musical tenían finalidades distintas, pues, en la educación básica el ciudadano debía aprender poesía, música y danza; en cambio, la profesionalización de la música se encontraba en los esclavos haciendo nula una formación profesionalizante del área.<sup>35</sup> La formación del ciudadano libre, en ese sentido, no estaba pensada para que adquiriese habilidades semejantes a las del maestro en música, pues solo se adquirirían los conocimientos para cumplir en deberes religiosos y sociales.<sup>36</sup> Todo ello se daba en espacios que concentraban a estudiantes como lo sería la Academia o el Liceo.

---

<sup>31</sup> Ídem.

<sup>32</sup> Ídem. A pesar de no ser fuentes documentales certeras nos dice Fubini que tanto el mito y la leyenda son las fuentes más cercanas a lo que significaba la Música, sin entrar en definiciones o experimentaciones como lo harán los pensadores que entablaron discusiones, propuestas y análisis sobre la Música. Es quizás por este aspecto que las afirmaciones acerca de la existencia de la Melopea y la Orquestrica sean tan limitadas pues se recuperan de los mitos de los cuales se tiene noticia.

<sup>33</sup> *Ibíd.* Pág. 60.

<sup>34</sup> Sobre la idea de la μίμητική τεχνη (mimetike techne) en Platón y su semejanza con la idea moderna de Arte véase PANOFSKY, Erwin, *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte*, Traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, España, Ed. Cátedra, 1978, pp. 13-16.

<sup>35</sup> CHUAQUI, Carmen, *Musicología griega*,... p. 26.

<sup>36</sup> SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*, México, El colegio de México, 1954, p. 105.

## 1.2. Lo multidisciplinario de la música

La forma de concebir ideas en lo que respecta a la música --así también, a las manifestaciones que conocemos como Arte--, para la antigüedad, quedan rebasadas por las consideraciones actuales sobre su definición, en el caso de esa época tan lejana, la idea de música muchas veces es más inclusiva, tal como nos describen la denominada poesía lírica para el siglo VI A. de C.:

En los alrededores del 600 se afirma verdaderamente la poesía lírica y, con ella, se expresa <<una nueva imagen del hombre>> [...], el descubrimiento del alma humana, en lo que forma sus dimensiones propiamente espirituales: interioridad, intensidad, subjetividad. [...] La idea de que los hechos intelectuales y espirituales (sentimiento, reflexión, conocimiento) tienen una “profundidad” que se manifiesta en la poesía arcaica.<sup>37</sup>

Al no haber una distinción para el filósofo o pensador griego de manera categórica entre las diferentes artes como las concebimos, tal como es descrita en la anterior cita, lo que se denomina como “poesía lírica” estará íntimamente ligada y será una parte del fenómeno auditivo-cognitivo conocido para la época como música pese a la característica señalada en la anterior cita. Para el pensamiento griego toda manifestación que conllevara a “hechos intelectuales y emocionales” se considerará como música en la medida de un fenómeno que conlleva a una escucha interior, de este modo será un reto para muchos autores describir la complejidad con la que se inscribe esta multidisciplina en el pensamiento antiguo dotándola de innumerables cualidades:

Los escritores griegos creyeron que la música poseía cualidades morales y que ésta podía afectar al carácter y al comportamiento. Esta idea cuadraba con la concepción pitagórica de la música como un sistema de alturas y sonido y ritmo, regido por las mismas leyes matemáticas que obran en todo el mundo, visible e invisible. El alma humana se veía como una combinación que se armonizaba mediante relaciones numéricas.<sup>38</sup>

Tal como se describió a la “Poesía lírica”, la música en la antigüedad también conlleva a hechos intelectuales y emocionales que desembocan en cualidades morales, ambas disciplinas son, al tener los mismos fines, identificadas como una sola disciplina; sin embargo, la particularidad de dicho pensamiento con respecto a la música, nos permite ver que, más allá de la práctica, la teoría de los griegos es la que afectará las ideas sobre la

---

<sup>37</sup> EYOT, Yves, *Génesis de los fenómenos estéticos*, Traducción de Graziella Baravalle Barcelona, España, Ed. Blume, 1980, p. 310.

<sup>38</sup> GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental I*,... p. 23.

visión de la música en Europa Occidental, pues incluso en algunas regiones se promovería la educación musical hasta los treinta años de edad.<sup>39</sup>

Ocurre que se posee mucha más información sobre las teorías musicales de los griegos que de su propia práctica, tal como afirmarán Grout y Palisca en su *Historia de la música occidental 1*, la teórica griega sobre la música respondería a dos categorías: por una parte serán todas aquellas doctrinas acerca de su naturaleza, el lugar que ocupa en el cosmos, sus efectos y sus empleos; mientras que, por otro lado, la teoría se ha de referir a descripciones sistemáticas de los materiales y esquemas de la composición musical.<sup>40</sup>

Ya sea en la teoría o en la práctica, los griegos adquirieron nociones de las cuales derivaron principios, muchos de los cuales sobreviven al día de hoy. La postura que se sostiene, es que la música tenía una función en la sociedad:

Tanto Platón como Aristóteles estaban de acuerdo en que la manera de producir la clase <<idónea>> de persona era mediante un sistema de educación pública cuyos dos elementos principales fuesen la gimnasia y la música, la primera para la disciplina del cuerpo y la segunda para la de la mente. En la República, escrita alrededor del 380 a. C., Platón insiste en la necesidad de un equilibrio entre estos dos elementos en la educación: demasiada música tornará al hombre afeminado o neurótico; demasiada gimnasia lo volverá incivilizado, violento e ignorante. [...] En su Política (ca. 330 a. C.), Aristóteles es menos restrictivo que Platón en lo que concierne a determinados ritmos y modos. Admite el uso de la música para la diversión y el goce intelectual, así como para la educación. También sostiene que las emociones como la pena y el miedo se pueden extirpar mostrándolas a la gente a través de la música y el drama.\*

Es posible que, al limitar de este modo los tipos de música permisibles en el estado ideal, tanto Platón como Aristóteles deplorasen conscientemente ciertas tendencias de la vida musical de su época, en particular el empleo de ciertos ritmos vinculados con los ritos orgiásticos, la música instrumental complicada y los virtuosos profesionales. Estos filósofos eran conscientes de que la música ejercía un gran poder sobre la mente y los sentimientos. En la historia ha habido muchos ejemplos de prohibición de ciertos tipos de música en beneficio del bienestar público. La música estuvo reglamentada en las primeras constituciones, tanto de Atenas, como de Esparta. En siglos posteriores los escritos de los padres de la Iglesia contienen muchas advertencias contra tipos específicos de música. Este tema tampoco ha muerto en el siglo XX.<sup>41</sup>

Resulta irrelevante presentar todos los escritos que no tienen que ver con la educación del individuo para cada pensador tratado a lo largo de este trabajo.<sup>42</sup> Las diferencias de opiniones sobre que “modos” o “tipos de ritmos” son más benéficos para la población resultan enriquecedores para fines meramente informativos; sin embargo, la esencia de

---

<sup>39</sup> SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 106.

<sup>40</sup> Op. cit. p. 21.

<sup>41</sup> GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental 1*,... pp. 23-24. El subrayado es mío. Dentro del texto se cita la *Política* aristotélica en la cual se refiere a la revisión del pasaje que abarca 1339b-1340a. se marca con un \* donde se hace la referencia.

<sup>42</sup> Una de las fuentes documentales a las cuales sólo se llega a realizar una mención es al *Timeo* de Platón o a *La Poética* y *De Anima* de Aristóteles, los cuales abordan en algunos pasajes aspectos del fenómeno sonoro sin realizar un aporte relevante para los fines de la tesis.

ambos pensadores *resuena* en una idea fundamental: La música tiene una función para la sociedad, y es educar para su inserción en la *Polis*. La consonancia y por lo tanto la herencia que se presenta a partir de la cita anterior alcanza aún el siglo pasado, no obstante lo que se plantea en el trabajo es que su alcance sólo se presenta hasta el siglo XVIII debido a la riqueza multidisciplinar que podía presentar el sentido del concepto música como ciencia y no como arte.

### 1.2.1. La importancia de la teoría sobre la práctica musical

Tanto para Platón como para Aristóteles, resulta evidente utilizar a la música para educar, la diferencia entre ambos pensadores radica en las herramientas de una misma disciplina, limitando sólo ciertos tipos de música, respectivamente, para ciertos fines que no necesariamente veían en común; sin embargo, la idea de los griegos es vigente hasta nuestros días, recibir beneficios y maleficios a partir de la audición de ciertos tipos de afinaciones que en conjunto se llaman *modos*<sup>43</sup> es una idea que estará presente en diferentes épocas y que dicha idea caducará al paso del tiempo, debido a que no existen bases suficientes para “normar” la escucha de diferentes tipos musicales, la cual será una pretensión de muchos modelos políticos de la época griega.<sup>44</sup>

Un último aspecto a resaltar de la presente sección es que existe una distinción muy importante en lo que será la música como disciplina educativa, con lo anteriormente señalado y lo que son las artes de la época, la música no es un arte, así lo hace saber Platón al establecer una distinción, encausando a estas disciplinas al mismo título que reciben los sofistas, mientras que las prácticas musicales buscarán encausar al buen ciudadano, las consideradas Artes son responsables de los vicios de una ciudad.<sup>45</sup> Resulta importante

---

<sup>43</sup> Más adelante se presenta el término de “modos musicales” para referir a la distribución de afinaciones que generaban determinadas emociones según la teoría musical de esta época. Tipos de afinaciones o tipos de modos es una forma de llamar antiguamente a lo que se conocen como tonalidades o escalas musicales modernamente construidas a partir de determinar frecuencias sonoras determinadas con los nombres modernos conocidos como “do, re, mi, fa, sol, la y si”.

<sup>44</sup> Encontramos en la presente investigación que incluso para el siglo XX se alentaban ciertas prácticas donde la composición musical podría ser prohibida para un determinado gobierno, tal como lo haría Hitler con el Serialismo establecido por Arnold Schoenberg, véase el artículo de LUTOSLAWSKY, Witold, *La música del pasado, del presente y del futuro*, en *Pauta* No.50-51, México INBA-CENIDIM, 1994. Pp. 19-27. La prohibición de ciertos modos musicales para la educación del ciudadano ya se encuentra en el dialogo platónico de *La República*, dialogo que será revisado en el presente capítulo.

<sup>45</sup> EYOT, YVES, *Génesis de los fenómenos estéticos*,... p. 430.

encaminar una distinción entre lo que serán las artes y lo que es la música lo cual se encuentra fundamentado en el aspecto teórico de la disciplina auditiva.

Como afirma Lucía Álvarez en su libro *La música, el Dionisos vivo*, “En Grecia, la música era fundamental para la vida”<sup>46</sup>, para después completar su afirmación --a partir de revisar *Las Leyes* de Platón-- diciendo “La educación musical era central en la educación griega y desempeñó un papel decisivo en la configuración del nuevo Estado [Griego]”<sup>47</sup>. Para reforzar dicha idea Fubini nos menciona lo siguiente: “Una educación de cuño aristocrático exigía, pues, el aprendizaje de la lira, el canto y la poesía, así como de la danza y la gimnasia. Este significado compuesto del término [música] va a perdurar durante muchos siglos”<sup>48</sup>.

Encausar las ideas y pensamientos predominantemente teóricos de Platón --ya precedidas por los fundamentos Pitagóricos y descritos por Aristóteles--, para una investigación en educación es un punto a resaltar del presente capítulo. El abordar determinados escritos con respecto a la música, nos pueden dar un panorama general de lo que se entendía sobre este aspecto en particular. Tal es el caso del diálogo *Timeo* de Platón, donde nos dice:

También la música, en tanto emplea sonido audible, fue concebida por la armonía. Y la armonía, que tiene movimientos emparentados con las revoluciones del alma interna a nosotros, le es dada por las musas al que hace uso inteligente de ellas, no como ayuda del placer irracional sino como auxiliar para la revolución interna del alma, cuando ésta ha perdido su armonía, para ayudarla a que la restaure y la ordene y este en concordancia consigo misma.<sup>49</sup>

El pasaje anterior del diálogo platónico busca mostrar que el fenómeno sonoro tiene efectos determinados sobre el alma y el cuerpo, los cuales tendrán una incidencia para promover una “buena ciudadanía” y desarrollar así los intereses del Estado,<sup>50</sup> el elaborar una teoría sobre lo que él determina como “sonido audible” deja claro el antecedente pitagórico, al establecer que la música emplea sonidos audibles, suponiendo que hay sonidos “no audibles” como los que se encuentran en el movimiento de los planetas o en la relación numérica con la que cuentan los intervalos de un sonido a otro son características teórico-musicales de la época, las cuales, en última instancia, permiten derivar la relación con las

---

<sup>46</sup> ÁLVAREZ, Lucía, *La música, el Dionisos vivo*, México, Ed. Arteletra/Axial, 2014, p. 84.

<sup>47</sup> Ídem.

<sup>48</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 42.

<sup>49</sup> Platón, *Timeo*, 47c-47d., Extracto recuperado en ROWELL, Lewis, *Introducción...* p. 46.

<sup>50</sup> ROWELL, Lewis, *Introducción...* p. 47.

emociones, es mediante el concepto de “armonía” que Platón a través del texto establece la relación entre música y emociones.

El término Ἀρμονίαι (Armoniai) no es propio de la disciplina analizada,<sup>51</sup> sino más bien, de la relación que guardan los astros, los números y en el presente caso la correspondencia de la música con los movimientos del alma; por tal motivo, el estudio de la música era considerado como parte de la educación general del ciudadano. La educación y formación musical representa un aspecto relevante para sus tratados, así nos dice en un primer momento las *Leyes* platónicas:

La música, podemos estar seguros, jamás cometería el grave error de dar lenguaje masculino a una escala afeminada, o una melodía de bodas, una tonada o posiciones dignas de los hombres libres con ritmos sólo adecuados para esclavos y fiadores [...] pero nuestros poetas van aún más lejos. Divorcian al ritmo y la figura de la melodía, dándole forma métrica al discurso desnudo y separando a la melodía del ritmo de las palabras, mediante el empleo de la cítara y la flauta sin acompañamiento vocal<sup>52</sup>

Lo relativo a la música llevará un claro mandato de legalidad, establecido en los parámetros educativo-formadores de la *Polis*, siendo propia de los hombres libres. Así esta disciplina sería considerada como algo valioso y a la vez como algo de lo cual se tenía que desconfiar de acuerdo a los fines educativos que se le daba para la ciudad ideal. De acuerdo a lo anterior se empiezan a conformar las ideas propias para la educación griega, a continuación se revisarán los diálogos que ayuden a la comprensión de la disciplina musical.

### 1.3. La formación de la *Polis*: Platón y su sistema educativo

De acuerdo a la lectura de la *República* de Platón<sup>53</sup> y la *Política* de Aristóteles<sup>54</sup> --como texto de apoyo--, ambos tratados abordan el papel que tiene la música dentro de la

---

<sup>51</sup> Según la Nota al pie 36 del Libro III de la Edición UNAM se puede leer sobre el tema: “Como profano en la materia, y más en la música griega, copio humildemente la nota explicativa de Chambry: [...] <<La armonía resulta de un arreglo de notas altas y de notas bajas, pero de ordinario la palabra armonía se aplica a los modos musicales. Los modos difieren los unos de los otros no solamente por intervalos, sino también por la altura del sonido>> Véase p. CXLVIII. Nótese que Antonio Gómez Robledo, quien escribe la nota de la edición UNAM, admite en las líneas citadas su escasa formación en temas de música.

<sup>52</sup> Platón, *Las leyes*, 669c-669e. Extracto recuperado en ROWELL, Lewis, *Introducción...* p. 48. A lo largo de la investigación se utilizó la traducción de Gredos de las *Leyes*, se recurre a la traducción de Rowell por la simplicidad de la traducción.

<sup>53</sup> El texto base es PLATÓN, *República*, Traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid, España, Ed. Gredos, 2014. Se revisaron otras ediciones como Losada, UNAM, Alianza y Porrúa. Se proponen las Ediciones Gredos debido a que la mayoría de las obras examinadas en los Capítulos 1 y 2 cuentan con la respectiva traducción por parte de la editorial, la fuente editorial base cuenta con criterios adecuados para la revisión de los textos.

construcción de la Καλλιπολις (Kalipolis), es decir, sus Ciudades-Estado ideales.<sup>55</sup> Ambos autores coinciden en que la música tiene un aspecto relevante en sus sistemas político-educativos, teniendo ambos autores pocas diferencias en este aspecto. Lo que procede para este apartado es abordar la *República* platónica, para posteriormente pasar a los comentarios que hará Aristóteles en su *Política* de acuerdo a lo teorizado por Platón.

Algunos de los aspectos más generales –antes de adentrarnos a las finalidades de la presente investigación-- es que para Platón y su Estado ideal se prefiere el gobierno de pocos, también nos dice que todos los hombres tienen diferencias naturales las cuales son transmisibles por herencia, y sólo existirán tres clases: filósofos o regentes, guerreros y trabajadores. Propone una especie de jardín de infantes con juegos, cantos y fábulas debidamente seleccionados, a partir de los 16 hasta los 20 años se propone una activa participación en la vida militar. Hasta los 35 años de edad se podrá aspirar a ser filósofo, y a partir de los 50 años se les permite tener un tipo de vida contemplativa. Uno de sus mayores adelantos es que las mujeres pueden recibir prácticamente el mismo tipo de educación, con la salvedad de no aspirar a convertirse en filósofas. El Libro 3 particularmente muestra el papel que juega la música de acuerdo a su concepción poética la cual tiene una conexión con las fiestas y ceremonias religiosas.<sup>56</sup>

### 1.3.1. Sobre la narración de mitos

Es en éste tercer libro donde encontramos lo más relevante sobre las relaciones música-educación.<sup>57</sup> Dicho libro comienza hablando de la función que tendrían los relatos heroicos “¿O consideras que alguien que dé cabida dentro de sí a ese temor alguna vez llegará a ser valiente?”<sup>58</sup> ante tal cuestionamiento se requiere que sean valientes los ciudadanos y se les debe alentar a no temer a la muerte como continuará diciendo Platón en voz de Sócrates

---

<sup>54</sup> Ambos tratados en griego se denominan Πολιτεία (Politeia) los cuales tienen la finalidad de hablar de la estructura política de su ciudad-estado. Los libros que hablan de la música en cada autor son: el 3º para Platón que será revisado en el presente apartado y el 8º para Aristóteles que será revisado en el apartado siguiente.

<sup>55</sup> EYOT, YVES, *Génesis de los fenómenos estéticos*,... p. 428.

<sup>56</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía*,... pp. 79-83.

<sup>57</sup> Para Badiou las reglas que se sientan en el libro 3 de la *República* de Platón devienen del poder que tiene la música para la interioridad del sujeto de ahí el analizar que música es apropiada para la educación. Véase BADIOU, Alain, *La República de Platón*, Traducción María del Carmen Rodríguez, Argentina, Ed. FCE, 2013. p. 128.

<sup>58</sup> PLATÓN, *República*,... 386b. En la edición de la *República* correspondiente a Losada cambia la formulación, por ejemplo: “¿Y qué deben escuchar si deben de ser valientes?” traducción de Marisa

Pues entonces será necesario, creo, que supervisemos también a los que se ponen a contar tales clases de mitos, y que les pidamos que no desacrediten tan absolutamente lo que concierne al Hades, sino que más bien lo elogien; ya que lo que relatan ahora no es cierto ni provechoso para los que vayan a ser combatientes.<sup>59</sup>

Es a partir de los “relatos” que Platón da cuenta de un aspecto educativo “será correcto que eliminemos los lamentos de los varones de renombre, y que los refiramos a las mujeres -y no a aquellas que son valiosas- y a los hombres viles, de modo que, a quienes decimos que **hemos de educar** para la vigilancia del país, les desagrade parecerse a éstos”.<sup>60</sup> Encuentra Platón así, una forma de educar a los ciudadanos que se dedicarán a las armas y que encuentren entonces el valor para no desertar de esta función en la ciudad. De la anterior idea, desarrollará la siguiente afirmación:

En efecto, mi querido Adimanto, si nuestros jóvenes escucharan seriamente tales cosas y no se echasen a reír por tratarse de palabras indignas, menos aún un hombre podría considerarlas indignas de sí mismo, y nadie le reprocharía si se le ocurriera decir o hacer algo de esa índole; tal hombre, por el contrario, ante los más pequeños infortunios, prorrumpiría en una multitud de quejas y lamentaciones, sin sentir vergüenza ni tener paciencia.<sup>61</sup>

La idea de que los jóvenes “entonen” todo relato mítico sobre los héroes y cualquier aspecto que contemplan estos relatos de sus vidas y hazañas, resulta ser relevante para Platón en la forma en que los ciudadanos son educados; sin embargo, considera que en algunos ciudadanos, aspectos considerados como negativos, pueden ser viables en su formación “Si es adecuado que algunos hombres mientan, éstos serán los que gobiernan el

---

Dimenosa y Claudia Mársico; mientras que en la edición correspondiente a la UNAM se puede leer “¿O crees que pueda ser valiente quien tenga en sí este temor?” traducción de Antonio Gómez Robledo. Las ediciones presentan diferencias significativas en cuanto a la construcción de la pregunta y a pesar de conservar en esencia el sentido, los párrafos de las diferentes ediciones son discrepantes en las traducciones y utilización de términos.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, 386c. Siguiendo una comparativa de ediciones, en Losada se puede leer “Es necesario que vigilemos también a los que se ocupan de relatar este tipo de mitos y les pidamos que no desacrediten tan absolutamente lo concerniente al Hades, sino más bien que lo elogien, porque las cosas que cuentan no son verdaderas ni provechosas para los que en el futuro serán combatientes”. Otro ejemplo es la Edición de la UNAM, la cual refiere al mismo pasaje con la siguiente traducción “Será preciso pues, a lo que parece, estar sobre aquellos que pretenden hablar de estos mitos, y pedirles que no denigren así no más las cosas del Hades, antes bien que las encomien, en razón de no ser verdad lo que nos cuentan, ni útil a los guerreros.”; la finalidad del trabajo no es presentar en cada cita una comparativa salvo que un término presente características importantes para la exploración de los argumentos en torno a la educación, las ediciones presentadas contiene traducciones aceptables para los fines de la tesis. En adelante se presentará la comparativa de tener dicha necesidad.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, 388a. Edición Losada: “Así se lamentarán los hombres viles, para que a quienes **decimos que se educan** para la custodia de nuestra región les disguste hacer cosas semejantes a éstas”; Edición UNAM: “eximimos de lamentaciones a los hombres ilustres, y las reservamos a las mujeres (y ni siquiera a las que se distinguen por algo), y a los hombres despreciables; todo con el fin de inspirar la repugnancia de estas cosas a aquellos **que pretendemos educar** para la defensa del país”. El subrayado es mío.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 388d.

Estado, y que frente a sus enemigos o frente a los ciudadanos mientan para beneficio del Estado, a todos los demás les estará vedado”<sup>62</sup>. Las emociones que los relatos míticos y, según la anterior cita, todo relato que pueda generar en los ciudadanos emociones o placeres comenta “no creo que sean cosas adecuadas para que escuchen los jóvenes respecto a la moderación. Claro que no hay que asombrarse de que les produzca alguna clase de placer”.<sup>63</sup> Al ser el relato mítico un aspecto intrínseco de cualquier *Polis* a partir de una tradición oral, Platón se da cuenta de que existen relatos poco valiosos para la formación de sus ciudadanos como el que expone poco después en las siguientes líneas:

O que Zeus, cuando tanto dioses como hombres dormían, quedándose sólo él despierto tomó decisiones, pero se olvidó de todo fácilmente movido por el deseo sexual. Tanto se excitó al ver a Hera que no quiso llegar a su dormitorio, sino que prefirió tener relaciones con ella en el suelo, arguyendo que estaba tan tomado por el deseo como no lo había estado siquiera cuando estuvieron juntos por primera vez “escondiéndose de sus queridos padres”<sup>64</sup>

Todo relato, según Platón, debe de contener información que sea beneficiosa para el ciudadano que está siendo educado. Es en el mito, donde encuentra pasajes nocivos que son relatados y que “Por esta razón hay que poner término a semejantes mitos, no sea que creen en nuestros jóvenes una fuerte inclinación hacia la vileza”;<sup>65</sup> por lo tanto, debe analizar cada aspecto referente a la forma con la cual se narra, para posteriormente indagar en el sonido instrumental, sin palabras, como parte de la práctica del relato mítico. Para el filósofo es necesario segmentar cada aspecto de la música, para teorizar posteriormente con cada uno de estos como lo hará a continuación.

Para distinguir el tipo de discurso del poeta, Platón logra analizar tres tipos de narración:<sup>66</sup> 1) la que es puramente imitativa de personajes omitiendo al relator, 2) la que reposa en la enunciación del poeta como el que cuenta las acciones que será la no imitativa y, finalmente, 3) la que contempla ambos tipos mezclando la narración del poeta y la imitación en tanto enunciada por el poeta aplicándolo a otra persona.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibíd.*, 389c.

<sup>63</sup> *Ibíd.*, 390a.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, 390c. Extracto recuperado por Platón de HOMERO, *Ilíada*, XIV. 294.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, 392a.

<sup>66</sup> Todo el apartado relativo a los tipos de discurso del poeta son enunciados a partir de 392d hasta 393d.

<sup>67</sup> La forma más clara de entender las formas de narrar es justamente lo que hace Platón: la imitativa cuando Platón habla en voz de Sócrates, la no imitativa cuando comienza el diálogo narrando las circunstancias y movimientos de los personajes narrados en sus diálogos, y la tercera que es la combinación cuando Platón enuncia que hablará uno de los personajes que participa en el diálogo junto con lo expresado por el personaje.

Para Platón será la tragedia y la comedia los ejemplos más claros de relatos imitativos donde el poeta se encuentra oculto en lo que enuncia:<sup>68</sup>

[...] que hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa – como tú dices, la tragedia y la comedia–; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarías en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares.<sup>69</sup>

Dicha forma imitativa es de suma importancia para Platón dado que se busca un modelo de ciudadano que imite justamente las virtudes, es de vital importancia que el “ditirambo”,<sup>70</sup> como el estilo de composición más utilizado en la forma de relatar, sea cuidadoso para la formación del guerrero, siguiendo la lectura del 3er. Libro. Es en la imitación que desde niños se educa para corresponder a:

[...] que imiten ya desde niños los tipos que le son apropiados: valientes, moderados, piadosos, libres y todos los de esa índole. En cambio no debe de practicarse ni el servilismo ni el ser hábil en imitarlo, como ninguna otra bajeza, para que no suceda que, a raíz de la imitación, se compenetren con su realidad. ¿Acaso no has advertido que, cuando las imitaciones se llevan a cabo desde la juventud y durante mucho tiempo, se instauran en los hábitos y en la naturaleza misma de la persona, en cuanto al cuerpo, a la voz y al pensamiento?<sup>71</sup>

La respuesta para la pregunta planteada se resuelve en la siguiente sentencia “Hay que conocer, en efecto, a los locos y a los malvados, hombres o mujeres, pero no se debe de obrar como ellos ni imitarlos”.<sup>72</sup> La cita anterior nos muestra ya varios problemas para un posible “sistema teórico” en Platón, debido a que en cierto punto lo anterior contradice la idea de controlar lo que escucha el ciudadano, es decir,

- ❖ La premisa, al principio del diálogo, constaba de controlar ciertos pasajes desagradables para la educación del sujeto, suprimir ideas que puedan ser nocivas es una de las principales tareas a controlar para la *Polis* platónica; sin embargo, en la última cita nos muestra que se debe de conocer los aspectos negativos de la ciudad

---

<sup>68</sup> El modo en cómo se componía la tragedia y la comedia se denominaba “ditirambo” como una forma más exacta de hablar de ese tipo de forma estilística. Véase Nota al pie de página No. 38 en PLATÓN, *República*, Introducción, traducción y notas de Marisa Dimenosa y Claudia Marsico, Argentina, Losada, 2005.

<sup>69</sup> PLATÓN, *República*, 394c. En la Edición Losada se puede leer: “hay un tipo de poesía y relato de mitos que es totalmente imitativo, como bien dices, la tragedia y la comedia, y otro que reposa en la enunciación del poeta”.

<sup>70</sup> Sobre el tema del ditirambo véase COMOTTI, Giovanni, *La música en la cultura griega y romana*,... pp. 22-25.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, 395d.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, 396a.

en los “hombres y mujeres locos y malvados”, es en este punto que Platón nos muestra que no se puede controlar todos los aspectos, la contradicción se presenta en tanto que, por una parte quiera controlar la educación de los aspectos nocivos y, por otro, afirme en este pasaje que es “deber” conocer los aspectos nocivos.

El anterior planteamiento nos muestra que no se pueden evitar los aspectos nocivos en una determinada Polis, o bien, no es claro Platón en determinar quiénes pueden entrar en contacto con los aspectos nocivos para justamente eliminarlos de la ciudad, de ahí se deriva el problema sobre qué tipos de ciudadanos puedan mediar estos aspectos y que tipo de ciudadanos simplemente reciban ya la información que corresponda a una buena educación.

La imitación de las ideas que puedan ser benéficas de aprender o perjudiciales es un problema que el filósofo encausará al poeta, él es el relator sobre el que sienta todo el aspecto educativo según lo hace notar el siguiente extracto:

[...] el relator que no sea como ése será tanto más mediocre, preferirá imitar todo y no considerará nada indigno de él, de modo que tratará de imitar seriamente y ante muchos todo lo que acabamos de mencionar: truenos, ruidos de viento y granizo, de ejes de ruedas y poleas, trompetas, flautas, siringas y sonidos de todos los instrumentos así como voces de perros, ovejas y pájaros. Y así todo su relato estará formado por imitaciones de sonidos y gestos, y muy poco de narración.<sup>73</sup>

Se asume que el papel del educador está en el poeta, quien hace todo lo relativo a mostrar los efectos señalados “todas las armonías y todos los ritmos, si es que ha de recitarse del modo que le es propio, ya que cuenta con variedades de toda forma.”<sup>74</sup> Este pasaje nos da noticia de aspectos no muy claros para el poeta, pues en el sentido actual “recitar” es una forma que alude a la composición lingüística; sin embargo, los conceptos relativos a “las armonías” y “ritmos” están estrechamente ligados a la música en su forma y convención más aceptada: formas sonoras que no componen la cuestión lingüístico-conceptual, es necesario para la lectura del texto pasar a este aspecto muy particular. Lo que cerrará el aspecto de la evocación de emociones y sobre todo modos de actuar es:

¿Admitiremos en nuestro Estado todos estos tipos, o bien alguno de ellos en estado puro, o bien uno mezclado con el otro?  
Si mi opinión se impone, admitiremos la imitación pura del hombre de bien.  
Mi querido Adimanto, también es agradable para los niños, así como para sus maestros y para la mayoría de la muchedumbre, es el opuesto al que tú eliges.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibíd.*, 387a-b

<sup>74</sup> *Ibíd.*, 387b.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, 397d.

Ponderar de forma predominante la función hacia la formación del “hombre de bien” es una tarea que involucra el análisis de cada aspecto de la música, lo que le corresponde a Platón en voz de Sócrates es fungir como los constructores de su ciudad ideal por lo que “empelaremos un poeta y narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que no sea más provechoso, que imitar el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo [...] Después de esto resta lo que atañe al carácter de los cantos y de las melodías”.<sup>76</sup>

Hasta este punto, el autor, a través de su texto, ha hablado sobre algo que hoy en día no es considerado parte de la música estrictamente, la letra de los cantos debe de ser vigilada y suprimida si es el caso al ser contraproducente para la educación del ciudadano a futuro.

### 1.3.2. Sobre los modos musicales y los ritmos

La narración del poeta --o bien música en su sentido amplio--, según Platón, no sólo contendrá una estructura puramente conceptual para su respectivo análisis, sino que contendrá un aspecto muy determinado, así comienza la introducción de los modos o estilos musicales:

¿Y cuáles son esas armonías quejumbrosas? Dímelo, ya que eres músico [Refiere a Glaucón].  
La lidia mixta, la lidia tensa y otras similares.  
Entonces, éstas deben de ser suprimidas; [...]  
[...] la embriaguez, la molicie y la pereza son por completo inapropiadas para los guardianes.<sup>77</sup>

Lo anterior mencionado, es una de las tesis más abordadas en el tratamiento de la música, la correspondencia de sonidos con emociones, en el presente caso como uno de los aspectos formativo-educativo más propios del fenómeno sonoro en cuanto a puro sonido:

Algunas armonías jonias y lidias son consideradas relajantes.  
¿Y podría empleárselas ante varones que van a la guerra?  
De ningún modo y me temo que no te queden ya más que la doria y la frigia.  
De armonías yo no sé nada; pero déjanos una con la cual se pueda imitar adecuadamente los tonos y modulaciones de la voz de un varón valiente que, participando de un suceso bélico de un acto cualquiera de violencia, no tiene fortuna, sea por que sufre heridas o cae muerto o experimente alguna otra clase de desgracia; pero que, en cualquiera de esos casos, afronte el infortunio de forma firme y valiente. También piensa en otra armonía con la cual se pueda imitar a quien, por medio de

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, 398b-c.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, 398e.

una acción pacífica y no violenta sino atenta de la voluntad del otro, lo intenta persuadir y le suplica: con una plegaria a un dios, con una enseñanza o una exhortación a un hombre; o a la inversa, que se somete por sí mismo al intento de otro de suplicarle, enseñarle y persuadirle, sin comportarse con soberbia tras haber obtenido lo que deseaba, sino que en todos esos casos actúa con moderación y mesura, y se satisface con los resultados. Las armonías que debes dejarnos, pues, son las que mejor imitarán las voces de los infortunados y de los afortunados, de los moderados y de los valientes.<sup>78</sup>

Es importante resaltar de la anterior cita que términos como armonía, ritmo, cadencia al día de hoy son propias de la música. Lo que caracterizará el pensador, por armonías, son lo que actualmente se llamarán *Modos musicales*, donde se busca el aspecto netamente sonoro, indagar cuales son los sonidos que abonan a cierto tipo de actitudes: jonio, lidio, dorio y frigio. El tercer libro toma un giro con respecto a tocar el tema de la música en los términos que la conocemos: sonidos mediados por ritmos dispuestos de manera que causan una sensación al que los escucha, y a partir de estos momentos Platón sólo hablará de aquellos sonidos que no se encuentren mediados por lenguaje. Para tal fin recurre a introducir a un personaje que es músico, Glaucón, donde dicho personaje ayudará a definir no sólo los *Modos* más propios que deben de escuchar los ciudadanos para su buena educación. Pasará a definir aquellas “armonías” y “ritmos” --utilizando la terminología empleada en el texto revisado-- que correspondan a estados de ánimo que alienten a tener determinadas cualidades, como parte vital de su educación:

Bien, purifiquemos lo que queda. Porque a las armonías debe de seguir lo relativo a los ritmos: 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. Decir cuáles son esos ritmos es función que debes de cumplir tú [Glaucón], tal como hiciste hablar de las armonías.

[Glaucón:] Sin embargo, por Zeus, no estoy en condiciones de decirlo. En efecto, por lo que he visto, afirmaré que hay tres clases de pasos a partir de los cuales se forman combinaciones, así como hay cuatro clases de notas de donde se generan todas las armonías pero no podría afirmar qué modo de vida representa cada clase.

En ese caso --dije--, consultaremos a Damón sobre qué pasos corresponden a la bajeza, a la desmesura, a la demencia y a otros males, y cuáles ritmos hay que reservar para los estados contrarios a éstos. Creo haber oído hablar, no muy claramente, acerca de un compuesto que él llamaba ‘enoplio’, así como de un dáctilo y de otro heroico que organizaba no sé cómo, igualando los tiempos no acentuados con los acentuados, y que desembocaban tanto en una sílaba breve como en una larga. También hablaba, me parece, del yambo, y llamaba a otro ‘troqueo’, asignando a ambas sílabas largas y breves. Y a alguno de estos, creo, censuraba o elogiaba en cuanto a los movimientos impresos al pie mismo, no menos que a los ritmos en sí mismos, o bien a alguna

---

<sup>78</sup> *Ibíd.*, 399a-c. Ya se había hablado del tema de la armonía, el uso que le da en estos pasajes es el más cercano al moderno en tanto a afinaciones y mezcla de sonidos.

combinación de ambos, no puedo decirlo bien. Pero como dije, para eso debemos remitirnos a Damón; pues discernirlo nos requerirá un tratamiento extenso.<sup>79</sup>

El utilitarismo del autor en la búsqueda de ciertos ritmos propicios para la formación, tiene mucho que ver con el sistema de educación que quiere imponer. La educación de su ciudadano es lo que lo llevará a cumplir determinados fines. La diferencia de ritmos se da a partir de una correspondencia entre una determinada emoción, por ello Platón llega a censurar los que corresponden a emociones que no dejan nada bueno para su ciudadano ideal. Una vez que comienza a establecer las censuras, los elementos que pasarán a ser transmisibles los enunciará del siguiente modo: “el lenguaje correcto como el equilibrio armonioso, la gracia y el ritmo perfecto son consecuencia de la simplicidad del alma; más no de esa falta de carácter que por eufemismo llamamos simplicidad, sino de la disposición verdaderamente buena y bella del carácter y de ánimo.”<sup>80</sup> la importancia de la censura en el modo de educar tiene que ver con la enseñanza de pasajes, armonías y ahora ritmos que sean propicios para generar cualidades que puedan “penetrar el alma”:

Ahora bien, Glaucón, la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no sino 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; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien. Por el contrario, reprobará las cosas feas, también justificadamente, y las odiará ya desde joven, antes de ser capaz de alcanzar la razón de las cosas; pero, al llegar a la razón, aquel que se haya educado del modo descrito le dará la bienvenida, reconociéndola como algo familiar.

Me parece, en efecto, que la educación musical apunta a eso.<sup>81</sup>

La anterior cita nos muestra aspectos sumamente relevantes para la educación del ciudadano ideal de la *Polis* platónica; da por hecho una serie de afirmaciones, tal es el caso de la correspondencia de la música con emociones muy definidas como lo deja ver al final del anterior extracto. Otro de los aspectos a resaltar es que sólo busca estos dos tipos de

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, 400a-c. Damón (siglo V a. C.) es uno de los teóricos musicales más grandes de su época debido a su influencia pitagórica, fue tan grande su influencia para el pensamiento de la época que se hablaba de una eradamoniana, una damoniana y finalmente una posdamoniana. Véase sobre ello WILLEMS, Edgar, *El valor de lo humano de la educación musical*, Barcelona, España, Ed. Paidós, 1981, p. 190. Anexo a dicha información se sabe que Damón fue maestro de Dracón, quien finalmente sería el maestro de Platón, véase SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*, México,... p. 120; así también, véase CHUAQUI, Carmen, *Musicología griega*,... p. 27.

<sup>80</sup> *Ibíd.* 400c.

<sup>81</sup> *Ibíd.* 401e-402a.

emociones, la moderación y la valentía, debido a que en anteriores pasajes nos muestra la gran gama de emociones que pueden causar los poetas a los ciudadanos griegos. Para tal empresa, se nota la ausencia de educación musical en Platón, es decir, a pesar de que dicha formación es obligatoria para cualquiera que se diga ciudadano griego, es evidente que la formación que recibe el autor es consecuente con las nociones básicas de la disciplina sonora, por ello, repetidas veces se nota que relega a otros personajes las decisiones sobre que armonías, ritmos, melodías son propicios.

La ausencia de saberes propios de la disciplina musical también se contrapone a nociones aparentemente básicas de educación musical para el ciudadano griego, pues en el escrito podemos encontrar nociones que son de difícil comprensión para alguien ajeno a la disciplina. La última cita nos señala el punto cumbre sobre lo tocante a la música y es de especial notoriedad que muchos de los aspectos que señala, al dejarlos en boca de otros denota la falta de formación por parte del autor en la disciplina, lo cual es de considerar la insistencia de hablar del tema, pues a pesar de señalar el siguiente cuestionamiento “¿Y no te parece que ahora ha alcanzado su fin el discurso acerca de la música?”<sup>82</sup> El autor seguirá apelando a la educación en virtudes propias de su sistema ideal “Ahora bien, después de la música los jóvenes deben de ser educados por medio de la gimnasia”.<sup>83</sup> Para Platón sólo hay dos disciplinas en todo lo concerniente a la educación ya sea en la música o en la gimnasia:

Por lo tanto, también en ese sentido hay que educarlos, desde niños, toda la vida. Te diré lo que pienso sobre este asunto, pero examínalo tú también. No creo que, aun cuando el cuerpo esté en condiciones óptimas, su perfección beneficie al alma; pero en el caso inverso un alma buena, por medio de su excelencia, hará que el cuerpo sea lo mejor posible.<sup>84</sup>

Varios de los aspectos teóricos del autor, serán transmisibles entre la música y la gimnasia de manera que deja ver un concepto clave del texto analizado: la imitación. Si existen los contrarios de belleza, nobleza, bondad; las cuales deben de ser transmisibles “¿La mejor gimnasia no estará hermanada con la música que hace un momento describíamos?”<sup>85</sup> la diferencia entre ambas disciplinas es de suma importancia para el ateniense “Pues bien Glaucón, los que han instituido la educación por medio de la música y de la gimnasia no lo

---

<sup>82</sup> *Ibíd.* 403c.

<sup>83</sup> *Ídem.*

<sup>84</sup> *Ibíd.*, 403d.

<sup>85</sup> *Ibíd.* 404b.

han hecho, como algunos creen, para cuidar por medio de esta al cuerpo y por medio de aquella al alma.”<sup>86</sup> El cultivo de sólo una de las disciplinas puede traer consecuencias, sólo el cultivo de la gimnasia hace a los ciudadanos más “rudos” de lo debido, el cultivo únicamente de la música los convierte en “blandos”, se hace una división en la cual de manera natural se inclinarán los ciudadanos a uno u otro tipo de carácter.<sup>87</sup> El ejemplo que se extrae del texto, sobre lo anteriormente mencionado es el siguiente:

En tal caso, cuando alguien se abandona a la música de modo tal que el sonido de la flauta hechice su alma y fluya a través de sus oídos como de un embudo, para oír armonías como las que hemos descrito, dulces, suaves y plañideras, y pasa toda su vida canturreando y disfrutando las canciones, lo primero que le ocurre es que, si cuenta con alguna fogosidad, esta se vuelve dúctil como el hierro, y de rígida e inservible se hace útil. Pero si continúa sin resistir al hechizo, su fogosidad pronto se disuelve y se funde, hasta consumirse, como si cortaran los nervios del alma misma, y el hombre se convierte en un guerrero pusilánime.<sup>88</sup>

La sola práctica de una de las disciplinas tendrá sus consecuencias “Ahora, si un hombre se ejercita con asiduidad en la gimnasia y se alimenta con festines opíparos, dejando de lado la música y la filosofía, ¿no sucederá primeramente que el buen estado corporal lo llene de orgullo y buen ánimo y lo hará ser más valiente de lo que era?”<sup>89</sup> la pregunta la puede realizar debido a que se había afirmado anteriormente que mientras que la gimnasia es para educar al cuerpo, la música lo será para el alma, se elabora a continuación otro supuesto de lo que se puede interpretar bajo los extractos recuperados:

- ❖ Los anteriores pasajes aluden principalmente a que la provocación de caracteres no sólo se podría encontrar en la música; sino también, en la afirmación que el cuidado excesivo del cuerpo por medio de la gimnasia es causante de un carácter muy específico, la valentía, por lo que la afirmación sobre que una de las disciplinas es al cuerpo y la otra al alma queda ante la interrogante bajo el anterior supuesto. Platón realiza el último cuestionamiento a partir de la experiencia que ha tenido al observar determinados pueblos como el Espartano donde se inculca la gimnasia principalmente y por lo tanto el tipo de carácter predominante en este pueblo en específico. La interrogante sobre si la formación en la disciplina que se enfoca al cuerpo también encuentra su repercusión en el estado anímico sin alcanzar al alma.

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, 410c.

<sup>87</sup> Véase en el diálogo 410d.

<sup>88</sup> *Ibíd.* 411a-b.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, 411c.

Ante dicha problemática establecida, los comentarios de Platón dejan abierta la pregunta debido a que se complicaría y prolongaría el tratamiento del problema.

Platón puede tener dos vías: 1) La educación es un tema del cual quiere establecer sólo bases, pues deja de lado disciplinas en boga, centrandose en sólo mostrar las bases de la buena educación o b) Se puede interpretar que lo poco que asevera sobre música y más aún sobre gimnasia son elementos que cree de primera necesidad de acuerdo a las enseñanzas que tiene aprendidas. Hasta este momento las dos posibles deducciones sólo pueden apuntar a la siguiente afirmación del texto “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 que es el músico más perfecto y más armonioso, con mucha más razón que el que combina entre sí las cuerdas”.<sup>90</sup> La importancia de ambas disciplinas sigue reflejando una tendencia a expresar sus ideas bajo conceptos más enfocados a la disciplina musical, a lo largo de todo el libro la temática musical es más predominante que la discusión sobre la gimnasia, por lo que también se deducen dos aspectos: 1) Platón dedica más líneas a la música debido a la complejidad que representa o 2) Platón tiene una formación más encaminada a la música y por lo tanto su conocimiento y documentación sobre la misma es más amplio que el de la gimnasia.

Los conocimientos de Platón sobre la música se encuentran de manera muy dosificada al final del tercer libro tocando puntos adyacentes sobre la formación:

Y habrá que crear una tercera especie de prueba, una prueba de hechicería, y contemplarlos en ella. Así como se lleva a los potros adonde hay fuertes ruidos y estruendos, para examinar si son asustadizos, del mismo modo se debe conducir a nuestros jóvenes a lugares terroríficos, y luego trasladarlos a lugares placenteros. Con ello los pondríamos a prueba mucho más que al oro con el fuego, y se pondría de manifiesto si cada uno está a cubierto de los hechizos y es decente en todas las ocasiones, de modo que es un buen guardián de sí mismo y de la instrucción en las Musas que ha recibido, conduciéndose siempre con el ritmo adecuado y con la armonía que corresponde, y, en fin, tal como tendría que comportarse para ser lo más útil posible, tanto a sí mismo como al Estado. Y a aquel que, sometido a prueba tanto de niño como de adolescente y de hombre maduro, sale airoso, hay que erigirlo en gobernante y guardián del Estado, y colmarlo de honores en vida; y, una vez muerto, conferirle la gloria más grande en funerales y otros ritos recordatorios. Al que no salga airoso de tales pruebas, en cambio, hay que rechazarlo. Tal me parece, Glaucón, que debe de ser la selección e institución de los gobernantes y de los guardianes, para dar las pautas generales sin entrar en detalles.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, 412a.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, 413e-414a.

La prueba, que nos relata Platón sobre la elección de sus ciudadanos, muestra una selección meticulosa de las llamadas virtudes que quiere establecer, siendo concordante con sus ideas sobre alentar determinadas actitudes, el filósofo necesita establecer pruebas como la anterior relatada para la formación de sus ciudadanos ideales. Su postura se mantendrá firme hasta su último dialogo: las *Leyes*.

### 1.3.3. Adiciones sobre la educación en las *Leyes* platónicas

De manera cronológica, este tratado es el último que dedicará a la cuestión que concierne a la educación musical en su ejercicio. Son las *Leyes* las que darán una continuidad a lo ya expuesto en la *República* de forma más acentuada,<sup>92</sup> encontrando en el libro VII, de la primer obra mencionada, toda la información que conlleva a cerrar el pensamiento platónico sobre la educación musical a un plano más concreto siendo su penúltima obra escrita entre los años 361-348 a. C. la cual ofrece algunos aspectos más apegados a la tradición.<sup>93</sup> La música es un tema contenido a lo largo del libro dando paso al análisis y problemática de otros temas, siendo recurrente en Platón el regreso al tema que convoca: la música.

El diálogo presenta dos interlocutores Clinias que será el personaje examinado por el otro personaje, el cual no es Sócrates, sólo siendo manejado como el Ateniese, evitando así nuevamente colocarse en sus propios diálogos. El primer pasaje que da entrada a la materia examinada es el siguiente que pertenece a su exposición de las leyes que conducen a las obras buenas y a las malas en el ciudadano:

Ateniense.- [...] Todos los otros cambios, los que son cambios exteriores, serían menos malos, pero cuanto cambia frecuentemente en relación con la alabanza o la crítica de los caracteres sería, creo, lo más importante de todo y estaría necesitado del mayor cuidado.

Clinias.- Así es.

Ateniense.- ¿Y qué pues?, ¿damos fe a nuestras afirmaciones anteriores cuando decíamos que los ritmos y la música en general son imitaciones de maneras de ser de hombres buenos y malos, o qué?<sup>94</sup>

Este es el pasaje que abre las puertas nuevamente a dialogar entorno a la musical, las diferencias abordadas al anterior dialogo es que tenemos a un Platón que se encuentra al final de su vida y retomará este aspecto de la educación “At.- Por tanto, tiene que quedar

---

<sup>92</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía*,...p. 83.

<sup>93</sup> LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*, México, Ed. Porrúa, 1981, p. 159.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, 798e.

prescrito este hecho curioso: que las canciones se nos conviertan en leyes, como parece que también los antiguos denominaron entonces la canción acompañada por la cítara”.<sup>95</sup> En el caso del presente tratado la música se torna en términos de ley más allá de una disciplina “Ateniense.- ¿Cuál sería la segunda ley de la música? ¿No será que los cantos deben ser plegarias para los dioses a los que realicemos nuestros sacrificios en cada caso?”<sup>96</sup> dichos cuestionamientos dan el indicio de que la música nuevamente tiene una forma multidisciplinaria, sin embargo poco después afirmará el ateniense:

At.- Que el poeta no componga nada que se aparte de lo que es costumbre, justo, bello o bueno a los ojos de la ciudad. Que no pueda mostrar lo que ha hecho a ningún particular, antes de haberlo presentado a los jueces designados para eso y a los guardianes de la ley y contar con su aprobación. En general, se trata de los legisladores que elegimos para la música y del encargado de la educación.<sup>97</sup>

Nuevamente nos encontramos con el cuestionamiento de ¿A quién se le encomienda la enseñanza musical? Sobre qué personaje, dentro de la distribución política queda encomendada la tarea señalada por el Ateniense, la gran diferencia con respecto a quién se le encomienda la tarea de seleccionar la “música” en su concepción más amplia quedará bajo el siguiente pasaje:

At.- [...] Hay muchas composiciones musicales antiguas bonitas y, asimismo, danzas de semejante calidad, de las que sin problemas se seleccionaría lo conveniente y adecuado para el orden político instituido. Una vez elegidos los censores, no más jóvenes de cincuenta años, deben hacer la selección y han de admitir la composición de la época anterior que les pareciera adecuada. Cuando una les parezca deficiente o totalmente impropia, en este último caso rechácenla de plano y, en el primer caso, tras reconsiderarla y enmendarla, deben de tomar poetas y músicos y utilizar su capacidad para la poesía, pero sin dejarla al árbitro de sus placeres o deseos, excepto en el caso de unos pocos placeres y deseos en los que sí pueden determinar. Interpreten así las intenciones del legislador y organicen según su entendimiento la danza, el canto y toda la música coral hasta donde sea posible. Toda práctica musical desordenada que ha recibido un orden, aunque no la acompañe la música dulce, es mucho mejor. El placer es común a todo tipo de música. Pues si uno vive desde niño hasta la edad adulta e inteligente criado en un tipo de música sobria y ordenada, al escuchar la contraria, la odia y la llama servil, pero si se ha criado en la popular y dulce, dice que la contraria a ella es fría y desagradable. Por tanto, como acabamos de decir, el placer o displacer no son mayores en ninguno de los dos casos, pero uno hace a los hombres educados en él mucho mejores, mientras que el otro los hace peores.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, 800a. La nota al pie de página que se indica al final de la presente cita menciona lo siguiente: “Juego de palabras intraducible con el doble significado de *nomos* en el ámbito jurídico y en el musical”.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, 801a.

<sup>97</sup> *Ibíd.* 801d.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, 802a-d. Se puede leer en la siguiente Nota al pie 67: “La traducción interpreta, contrariamente a la opinión que se ha impuesto desde E. B. ENGLAND, *Laws...*, II, págs. 266 s., que *tisin olgois* no hace referencia a un grupo selecto de poetas capaces de decidir acerca de lo que es bueno o bello, sino (como por otra parte es lógico a partir de la estructura de la frase) al reducido ámbito en el que los gustos de los poetas pueden ser determinantes, en la armonía y el ritmo (cf. II 670e-671a). Es decir, los censores determinarán al poeta, el contenido y el género, mientras que éste tendrá libertad para plasmar la composición de acuerdo con sus gustos dentro de los límites de la ley. No se trata, por tanto, de aquel núcleo de conocedores que integran

Un aspecto que no se relató más a detalle en la *República* es justamente el de los denominados censores, quedando bajo interpretación que las decisiones serían exclusivas del poeta. Las funciones de los censores están en la selección de pasajes que abonen al *ethos* del ciudadano, resulta ser el censor un personaje crucial para la educación platónica. Además de los denominados censores --y dando respuesta a la pregunta anteriormente planteada sobre a quién se le encomienda la enseñanza musical--, es el legislador el que tendrá la responsabilidad en lo que concierne a la materia auditiva:

At.- Además, el legislador tendría que separar las canciones convenientes para las mujeres y los varones, distinguiéndolas a grandes rasgos y sería necesario que las adecuara a las melodías y tiempos. En efecto, es terrible desafinar a la melodía o perder el tiempo del ritmo, por no haber asignado a cada una de las composiciones lo que les corresponde. Al menos los aspectos fundamentales de cada uno de estos ámbitos deben regularse también por medio de leyes. Es posible atribuir a ambos tipos de canciones el ritmo y la melodía que la necesidad exige, aunque hay que distinguir también claramente la música de las mujeres por medio de la diferencia específica de la naturaleza de cada sexo. Es evidente entonces que debemos decir que lo masculino es magníficamente y tiende a la valentía, mientras que lo que se inclina más al orden y la prudencia habría que transmitirlo en el texto de la ley como siendo más femenino. Éste, en realidad, es un orden posible. A continuación debe de exponerse la enseñanza y transmisión de estos principios, de qué manera y a quiénes y cuándo es necesario hacer cada una de ellas.<sup>99</sup>

De este modo surge la cuestión de la enseñanza instrumental, --aspecto tratado en la *República* de forma superficial--, el dialogo es más definido en esta materia pues nos proporciona la siguiente información:

At.- Lo siguiente, que todavía no te ha distinguido si es adecuado que el que vaya a ser ciudadano llegue a tener un conocimiento preciso o si ni siquiera hay que ofrecérselo en absoluto. Lo mismo sucede con la lira. Pues bien, ahora decimos que hay que ofrecerlo. El niño de diez años debe de ir unos tres años a aprender a leer y a escribir, mientras que un momento apropiado para comenzar a tocar la lira es cuando llegan a los trece años, deben permanecer otros tres años aprendiendo. Y no debe de serle posible al padre o a él hacer, durante más o menos tiempo un estudio mayor o menor de estas materias de lo que especifica la ley, aunque le guste aprender y no odie ir a la escuela.<sup>100</sup>

Las sugerencias educativas marcadas en el diálogo analizado, tienen siempre en la mira la formación del carácter más propicio para el ciudadano, el cuidado de las actitudes y sobre todo en el cuidar de las emociones más adecuadas para el desarrollo del ciudadano, como bien señala el extracto anterior, constantemente realiza dichos señalamientos a lo largo de su obra como un pensamiento recurrente, de igual forma hará lo propio en la siguiente cita:

---

los coros dionisíacos y tienen libertad de expresión, sino de los poetas al servicio de la ciudad. Cf. II 658e-659b, 670c-671a; VIII 829d-e; XI 935e-936b.”

<sup>99</sup> *Ibíd.* 803a-b.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, 810a.

At.- [...] La música no marcial, propia de los que con danzas rinden honores a los dioses y a los hijos de dioses, sería un género único que se origina en la creencia de que uno se encuentra bien. A esa clase de música podríamos dividirla en dos grupos uno corresponde a los que han salido con bien de ciertas penas y peligros y tiene placeres mayores. El otro se da cuando se conservan y acrecientan bienes anteriores y son propios de él placeres más suaves que los anteriores. En tales danzas, todo ser humano realiza movimientos mayores del cuerpo cuando los placeres son mayores; menores, cuando son menores, y, si es más ordenado y está más entrenado en la valentía, también menores, mientras que, si es cobarde y carece de entrenamiento en la templanza, hará cambios de movimiento mayores y más violentos. En general, absolutamente nadie es capaz de mantener el cuerpo tranquilo, cuando se expresa, sea en canciones o en discursos. Por eso, la imitación que se hace con las posturas de lo que se dice produjo el arte de la danza en su totalidad. Algunos de nosotros realizan esos movimientos con orden, otros sin orden. En consecuencia, si uno reflexiona, debe alabar, sin duda, qué bien y adecuadamente puestos están muchos de nuestros nombres antiguos, aunque hay especialmente uno, el de las danzas de los que se encuentran bien y son mesurados en el placer, en el que hay que encomiar cuán correcta y musicalmente lo puso quienquiera que haya sido, y de qué manera tan adecuada llamó a ese tipo de danzas <<decoro>> e instituyó dos clases de danzas bellas, a la marcial la llamó <<pírrica>> y a la pacífica, <<concinidad>>, poniendo a cada una el nombre conveniente y adecuado. Lo que ciertamente el legislador debe de explicar con modelos amplios, pero el guardián de la ley debe buscarlos y – cuando los ha encontrado– debe reunir la danza con el resto de la música y asignar en todas las fiestas lo conveniente a cada sacrificio. Una vez que en un orden las haya consagrado a todas, no debe de cambiar nada relacionado con la danza ni con el canto de ahí en más, sino que la misma ciudad y los ciudadanos deben pasar su vida teniendo los mismos placeres de la misma manera, y, siendo todo lo semejante que sea posible deben vivir bien y felices.<sup>101</sup>

Otro de los aspectos que enriquecen la lectura de las *Leyes*, es el culto religioso en concordancia con la música a enseñar, este será un aspecto muy profundizado en la siguiente etapa histórica. La constante búsqueda de emociones adecuadas deriva en finalidades para su ciudad ideal.

Los aspectos platónicos derivados, de la revisión de ambos diálogos se pueden resumir en los siguientes aspectos señalados por Francisco Larroyo en su *Historia general de la pedagogía*, sobre la música destaca los siguientes puntos:

- De los 3 a los 13 años, el niño es sometido a un entrenamiento físico, estético y moral. Aprenden la danza y cantan poemas.
- De los 13 a los 16 años, el niño recibe ya una educación musical más formal, teniendo un programa dividido en dos: una literaria que abarca gramática y aritmética; y otra musical que abarca la poesía, el canto coral y la orquestrica, educando a tocar la cítara y aprender el modo dorio.
- De los 17 a los 20 años, tenían que “armonizar” la música y la gimnástica.
- De los 21 a los 30 años, la educación tiene un carácter preferentemente científico donde se aprenderá armonía y rítmica como las ramas abstractas de la música.

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 815e-816d.

- A partir de los 31 años, en adelante, se dejan los estudios en música, abocándose en la formación filosófica y la función pública.<sup>102</sup>

Sus obras abocadas a la formación de su ciudad ideal se encuentran estructuradas de modo que se puede ver una sistematicidad en la forma tan progresiva que lleva la educación del ciudadano. La música es un aspecto vital para los diálogos trabajados. Las definiciones y argumentos que presenta para la época nos dan noticia de un pensamiento estructurado para realizar las finalidades antes descritas de tal modo que se puede dar cuenta del interés que tiene en describir los aspectos necesarios para educar a sus ciudadanos. La música es un punto medular para la tarea de la educación, según relata el ateniense. La temática también es ampliamente abordada por su contemporáneo: Aristóteles, como su interlocutor más cercano.

#### 1.3.4. La otra postura: La *Política* de Aristóteles<sup>103</sup>

El libro VIII de la *Política*<sup>104</sup> trata las mejores constituciones teóricas como las de Faleas de Calcedonia e Hipodamo de Mileto; así también, revisa las constituciones en vigor de su tiempo en Esparta, Creta y Cartago,<sup>105</sup> siendo este libro el que corresponde a cierta crítica sobre lo que se necesita para un estado ideal pues su revisión pasa por las ciudades mejor gobernadas en su época.<sup>106</sup> El estagirita trata a la música desde el punto de vista del público que presencia los espectáculos y los efectos al escucharla; en la *Poética* realiza juicios hacia la música como un tipo de proceso purificador o liberador de emociones que sufre el

---

<sup>102</sup> LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*,... pp. 157-159.

<sup>103</sup> El texto trabajado para la presente sección es ARISTÓTELES, *Política*, Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés, Madrid, España, Ed. Gredos, 2015.

<sup>104</sup> El término griego Πολιτικά (polítika) nos indica (según Manuela García Valdés a través de la primer nota al pie de página del texto) el plural neutro griego que se suele traducir por Los Políticos, en el sentido de Tratados, Cuestiones o Investigaciones de Política, pudiéndose traducir como Tratados del tema político.

<sup>105</sup> En la Introducción que presenta la traductora nos menciona que el texto en su conjunto, no es un tratado homogéneo, ni suponen una concepción unitaria, sino más bien un conjunto de lecciones o ensayos que se encuentran relacionados entre sí, su enfoque tiene el sesgo de informar y estudiar aquellas opiniones de los autores contemporáneos a su época que han tratado cuestiones como la constitución, prosperidad y ruinas de las diferentes ciudades a causas de su buena o mala administración, todo lo anterior con una fuerte base ideal. Véase ARISTÓTELES, *Política*, Introducción pp. 11 y 13.

<sup>106</sup> Sobre la información tratada véase la Introducción de Manuela García Valdés de la *Política* de Aristóteles, p. 14.

espectador,<sup>107</sup> al igual que Platón el tema de la música se presenta en otras de sus obras.

Tratando específicamente el tema de la educación en la *Política*:

[...] el legislador debe ocuparse sobre todo de la educación de los jóvenes, nadie lo discutiría. De hecho, en las ciudades donde no ocurre así, eso daña los regímenes, ya que la educación debe adaptarse a cada uno de ellos: pues el carácter particular de cada régimen suele nos sólo preservarlo, sino también establecerlo en su origen; por ejemplo, el carácter democrático engendra la democracia, y el oligárquico la oligarquía, y siempre el carácter mejor es causante de un régimen mejor. Además, en todas las facultades y artes se requiere educar y habituar previamente con vistas al ejercicio de cada una de ellas, de modo que es evidente que también esto se requiere para la práctica de la virtud.<sup>108</sup>

Si la educación es el aparato vital para formar parte de una sociedad organizada, y siguiendo una lectura del texto platónico, se notará que Aristóteles procederá en advertir de igual modo la importancia de la educación: “es manifiesto también que la educación debe necesariamente ser única y la misma para todos, y que el cuidado de ella debe ser común y no privado, como lo es actualmente cuando cada uno se cuida privadamente de sus propios hijos, instruyéndolos en la enseñanza particular que le parece.”<sup>109</sup> Existirá una correspondencia entre autores claramente marcada por el papel de las virtudes y la buena ciudadanía; así también, ambos autores muestran un claro interés por las finalidades sobre todo en el tema educativo.

Como interlocutor de Platón --en tanto que busca los mismos fines-- “Actualmente, en efecto, se discute sobre estos temas, pues no todos aceptan que haya que enseñar lo mismo a los jóvenes, ni en cuanto a la virtud, ni en cuanto a la vida mejor, ni está claro si conviene atender más a la inteligencia que al carácter del alma.”<sup>110</sup> Cabe la pregunta: ¿la educación musical también debe de tener la importancia que se demostró para Platón? Aristóteles partirá de la importancia de lo que se estaba enseñando en su tiempo:

Son cuatro las que suelen enseñarse: la lectura y escritura, la gimnasia, la música y, en cuarto lugar, algunas veces el dibujo. La lectura y escritura y el dibujo por ser útiles para la vida y de muchas aplicaciones; la gimnasia porque contribuye a desarrollar la hombría; en cuanto a la música podría plantearse una dificultad. Actualmente, en efecto, la mayoría la cultiva por placer, pero los que en un principio la incluyeron en la educación lo hicieron, como muchas veces se ha dicho, porque la misma naturaleza busca no sólo el trabajar correctamente, sino también poder servirse noblemente del ocio, ya que, por repetirlo una vez más, este es el principio de todas las cosas. En efecto, si ambos son necesarios, pero el ocio es preferible al trabajo y a su fin, hemos de investigar a qué debemos dedicar nuestro ocio.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> BOLANDI, Cindy, *Platón y Aristóteles: consideraciones musicales*,... p. 3.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, 1337a1-1337a25.

<sup>109</sup> *Ídem.*

<sup>110</sup> *Ibíd.*, 1337a35.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, 1337b25-1337b35.

La base de nuestras acciones se encuentra en la educación recibida para poder actuar de manera consecuente en una sociedad determinada. Este es un punto clave para la comprensión del texto aristotélico, es claro que Aristóteles pretende una revisión previa de los hechos que acontecen en la historia de las ciudades para después plantear una postura a defender, lo cual no realiza Platón, el estagirita continua una descripción de lo que es la educación y cómo, a partir de establecer las bases de la educación, se incluyó a la música según lo mencionado en el extracto recuperado. El ocio, pasará a ser un aspecto relevante a cultivar según demuestra el pasaje que se citó, pues históricamente vuelve a recalcar:

Por eso precisamente los que primero introdujeron la música en la educación no lo hicieron como algo necesario (pues nada tiene de tal), ni como útil, como lo son la lectura y la escritura para los negocios, para la administración de la casa, para la instrucción y para muchas actividades políticas, ni como parece serlo también el dibujo, para juzgar mejor las obras de los artesanos, ni como la gimnasia, que es útil para la salud, y la fuerza (pues ninguno de estos efectos vemos que resulta de la música). Nos queda, por tanto, concluir que la música es para diversión en el ocio, y por ello precisamente parecen haberla introducido; porque creen que es una diversión propia de hombres libres, la ordenan en la educación.<sup>112</sup>

Al ser incluida en la educación como un tema de carácter relevante a tratar en función del mejor desarrollo de la ciudad, la justificación en primer orden es el aspecto histórico: “Ahora nos ha salido al paso esto, porque entre los antiguos tenemos un testimonio en las enseñanzas tradicionales, pues la música hace evidente este hecho.”;<sup>113</sup> a pesar de lo mencionado, la razón histórica no parece ser algo que satisfaga los argumentos para permitir la educación en música como lo será para la pintura, por ejemplo:

Además, es claro igualmente que hay que instruir a los niños en algunas disciplinas útiles no sólo por su utilidad, como por ejemplo la lectura y la escritura, sino porque mediante ellas puede llegarse a otros conocimientos; e igualmente deben aprender el dibujo, no para cometer errores en sus compras particulares y para no ser engañados en la compra y venta de objetos, sino más bien porque el dibujo da capacidad de contemplar la belleza de los cuerpos<sup>114</sup>

De tal modo que Aristóteles admite que su ciudad ideal también necesita de la educación musical para llegar a ciertos fines, pues continúa diciendo:

[...] hay que pensar que la música insita de alguna manera a la virtud, en lo que ella es capaz; como la gimnasia proporcionada al cuerpo ciertas cualidades, también la música infunde ciertas cualidades al carácter, acostumbrándolo a poder recrearse rectamente. O también –y esto sería la tercera explicación entre las dichas– contribuye de alguna manera a la diversión y al cultivo de la inteligencia.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*, 1338a5-1338a20.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, 1338a35-1338b.

<sup>114</sup> *Ídem.*

<sup>115</sup> *Ibíd.*, 1339a25.

Clasificar e identificar las propiedades de la música en su ciudad es una tarea más complicada, al ser un elemento que es propio de una actividad aparentemente nociva: el ocio. De este modo aparece un cuestionamiento interesante para la problemática sobre educar en esta disciplina “¿por qué se obligaría a los niños a aprender música, en vez de participar del placer y de las enseñanzas de la música a través de otros que se dedican a ella, como hacen los reyes de los persas y de los medos?”;<sup>116</sup> puede no ser necesariamente inútil la enseñanza de la música, pues resulta pertinente el cuestionamiento de incluir o no a la música en las actividades a enseñar para el ciudadano: “La primera investigación es si la música debe incluirse o no en la educación. Y cuál es su sentido de los tres discutidos: si es educación, juego o diversión.”,<sup>117</sup> las posibilidades que plantea el autor sobre responder al mismo cuestionamiento que realiza, desembocarán en la respuesta sobre la utilidad, por tal motivo, el siguiente paso será si su función realmente agrega a la educación, o simplemente abona a un aspecto lúdico. Definir los aspectos adicionales de la enseñanza de la música en la ciudad, tiene el matiz de las implicaciones al escucharla y por lo tanto señalar su utilidad, por ello continúa diciendo:

Sin embargo, hay que examinar si esta utilidad no es algo accidental y si la naturaleza de la música es más valiosa que la que se limita a la mencionada utilidad, y es preciso no sólo participar del placer común que nace de ella, que todos perciben (pues la música implica un placer natural y por eso su uso es grato a personas de todas las edades y caracteres), sino ver si también contribuye de algún modo a la formación del carácter y del alma. Esto sería evidente si somos afectados en nuestro carácter por la música. Y que somos afectados por ella es manifiesto por muchas cosas y, especialmente, por las melodías de Olimpo; pues, según el consenso de todos, éstas producen entusiasmo en las almas, y el entusiasmo es una afección del carácter del alma. Además, todos, al oír los sonidos imitativos, tienen sentimientos análogos, independientemente de los ritmos y de las melodías mismas.<sup>118</sup>

En este punto es donde se encuentra por fin el análisis que hace Platón, si bien, no de forma tan detallada como lo hizo el ateniense sobre como:

[...] 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)<sup>119</sup>

De este modo continuará empatando estados anímicos con tipos de imitaciones en la música “y la costumbre de experimentar dolor y gozo en semejantes imitaciones esta

---

<sup>116</sup> *Ibíd.*, 1339a35-1339a40.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, 1339b10.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, 1340a5-1340a10.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, 1340a20-1340a25.

próxima a nuestra manera de sentir en presencia de la verdad de esos sentimientos.”<sup>120</sup> La equiparación de los diferentes tipos de música con estados emocionales y anímicos, para la formación del alma será un elemento constante en ambos pensamientos, continuará afirmando así, sobre las imitaciones del carácter:

En cambio, en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter (y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos. Respecto a algunos se sienten más tristes y más graves, como ante el llamado mixolidio; ante otros, sienten más lánguida su mente; como ante los relajados, y en otros casos, con un estado de ánimo intermedio y recogido, como parece hacerlo el modo dorio únicamente, y el modo frigio inspira el entusiasmo).<sup>121</sup>

Resulta que la educación musical debe de ser un tema tratado para su ciudad ideal, como lo fue para Platón, no es un tema único para ambos pensadores, el mundo griego se encuentra inmerso en empatar música y educación como seguirá afirmando, pues el estagirita es cuidadoso sobre este aspecto al mencionar sobre el tema:

Estas cuestiones las exponen bien los que han filosofado acerca de este tipo de educación. Aducen en testimonio de sus argumentos los mismos hechos. Del mismo modo pasa con los ritmos (unos tienen el carácter más reposado; otros agitado, y de éstos, unos tienen los movimientos más vulgares, y otros, más dignos).<sup>122</sup>

Claramente refiere al ateniense y a sus contemporáneos, la música en la educación es un tema recurrente y polémico según nos da noticia en este apartado el estagirita, pues las ideas sobre la correspondencia entre la música y los diferentes tipos de ánimo que puede generar en las siguientes líneas, ya no será histórico, sino más bien documental con respecto a este tema como una crítica informada,<sup>123</sup> pues continuará diciendo:

De estas consideraciones, en efecto, resulta más 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.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Ídem.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, 1340a40-1340b30.

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 406.

<sup>123</sup> En la nota al pie de página No. 1558 se puede leer como para Platón y para Aristóteles los modos musicales representan uno de las principales problemáticas: “La crítica de Platón a la música nueva en *República* III 398d y ss., y *Leyes* II 669b-670e. Aristóteles distingue tres modos: el frigio, el lidio y el dorio; cada uno por su propio carácter influye de manera diferente en quien los escucha. Para él, como para Platón, el modo dorio es el modo moral y educativo por excelencia” Véase Aristóteles, *Op. cit.* p. 328.

<sup>124</sup> Ídem.

Los presentes extractos de la *Política* forman un aspecto central del cuerpo aristotélico respecto a la educación, y específicamente al tema que nos convoca: la importancia de la enseñanza musical en el individuo. Tanto Platón como Aristóteles pretenden una finalidad para esta disciplina en sus respectivas ciudades ideales, y por ello lo que procederá para Aristóteles, son las especificaciones como lo mostrará el siguiente fragmento:

Ahora debemos tratar sobre lo que antes fue planteado: si los niños deben aprender la música cantando y tocando ellos mismos, o no. No cabe duda de que hay gran diferencia, para adquirir ciertas cualidades, si uno mismo participa personalmente en la ejecución, pues es cosa muy difícil o imposible llegar a ser buenos jueces sin participar en estas acciones. Y al mismo tiempo también, los niños deben tener algún pasatiempo, y se considera que fue buen invento el sonajero de Arquitas, que se da a los niños pequeños para que lo manejen y no rompan nada de la casa, pues el niño no puede estar quieto. El sonajero es, pues, adecuado a los niños pequeños, y la educación es un sonajero para los muchachos mayores. Es evidente de lo expuesto que la música debe enseñarse de modo que los jóvenes participen en su ejecución.<sup>125</sup>

La visión aristotélica en torno a la música es semejante a la visión platónica, la música debe de ser aprendida desde una edad temprana, aludiendo no sólo a un tipo de escucha, sino que su formación en la disciplina, también involucrará la ejecución. El niño también debe de participar en la realización de música, como un proceso activo, en la cual “adquirirá ciertas cualidades”. Incluso agrega una funcionalidad de cierto instrumento en dos etapas diferentes de la vida del ciudadano.

Las observaciones aristotélicas sobre la educación son poco sistemáticas, a pesar de que los grandes teóricos y lectores de su obra establecen en él, bases para declarar que sigue una metodología y una sistematización, el tema que se está tratando no presentan un orden al tratar y concluir determinados temas, es decir, en tanto que regresa al tema de la gimnasia, equipara a la música con otras disciplinas, mencionando los efectos que puede tener la educación musical con el ciudadano en diferentes etapas o edades de su vida, resulta de que al igual que Platón, el tema no es su especialidad y que muchos de los aspectos tratados son aspectos empíricos a los cuales quiere dar un respaldo teórico, tal es el caso de los efectos que causa en las personas el escuchar determinados tipos de música:

En cuanto al reproche que algunos hacen de que la música vuelve vulgares a las personas, no es difícil refutarlo si se considera hasta qué punto deben participar en la ejecución los que se educan con vistas a la virtud política, y qué melodías y qué ritmos deben practicar, y, además, en qué instrumentos deben hacer el aprendizaje, pues también esto es verosímelmente de importancia. En estos puntos reside la solución al reproche, pues nada impide que ciertas especies de música produzcan el efecto antes dicho.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Ídem.

<sup>126</sup> *Ibíd.*, 1341a5.

Nuevamente nos encontramos con un pasaje, siguiendo una lectura lineal del texto, que regresa al tema de las emociones y su relación con lo que escucha, en palabras del autor, los “efectos” que puede provocar el escuchar determinados tipos de música. La funcionalidad de la música en este sentido tiene que ver con lo siguiente:

Está claro, por tanto, que el aprendizaje de la música no debe ser un obstáculo para las actividades futuras, ni debe degradar el cuerpo, ni hacerlo inútil para las prácticas militares y cívicas, ya se trate de su práctica inmediata o de los estudios posteriores. Sería conveniente en este aprendizaje que los discípulos no se esforzaran en certámenes propios de profesionales, ni en obras sensacionales y extraordinarias, como las que actualmente se han introducido en las competiciones, y de las competiciones han pasado a la educación, sino que se aplicaran a ella en la medida precisa para poder gozar de las buenas melodías y ritmos, y no sólo de la parte común de la música, como les ocurre incluso a algunos de los animales, así como a la mayoría de los esclavos y de los niños.<sup>127</sup>

Un aspecto que seguirá teniendo recurrencia en su postura es el aspecto del ocio. La música tiene y parte de su funcionalidad en las actividades de recreación que son demasiado evidentes e importantes en el texto político-educativo. El “goce”, en palabras del autor, tiene una repercusión no sólo en el ciudadano, sino en organismos como lo son los esclavos y los niños.<sup>128</sup>

Como ya se mencionó Platón habla de los instrumentos musicales propios de la *Polis* ideal, y el caso de Aristóteles no es la excepción “No se utilizarán en la educación ni flautas ni ningún otro instrumento técnico, como la cítara o cualquier otro de este tipo, sino sólo los que formen buenos oyentes de la música o de cualquier otra parte de la educación.”,<sup>129</sup> y continua su mención con la siguiente línea “Añadamos que la flauta conlleva un elemento contrario a la educación, el impedir servirse de las palabras cuando se toca.”,<sup>130</sup> de tal modo que la postura del estagirita no se encuentra tan alejada del ateniense, las visiones restrictivas, son una constante en ambos autores. En Aristóteles no se encuentra un análisis tan exhaustivo de este aspecto, abocando su postura a otros aspectos relevantes en materia musical “Rechazamos, pues, la instrucción técnica tanto en los instrumentos como en la ejecución (por técnica entendemos la orientada hacia las competiciones; en ésta,

---

<sup>127</sup> *Ibíd.*, 1341a10-1341a15.

<sup>128</sup> En el caso de Aristóteles, seres como los esclavos o los niños no son ciudadanos y por lo tanto no pueden participar de las decisiones propias de la ciudad; sin embargo, cumplen funciones dentro de la ciudad.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, 1341a20-1341a25.

<sup>130</sup> *Ídem.*

el ejecutante no actúa con vistas a su propia excelencia, sino por el placer de los oyentes, y este placer es vulgar”.<sup>131</sup>

Parte de la falta de sistematicidad en Aristóteles --como ya se hizo mención--, tiene mucho que ver con la misma carencia que sufría Platón, una falta de especialidad sobre el tema de la música, lo que es evidente en el pensador que ahora se está analizando es que describe de forma adecuada procesos, formas y restricciones en lo tocante a la disciplina tratada. Regresar al tema del ocio tiene que ver con el aspecto a resaltar en el siguiente fragmento “Por eso precisamente no consideramos esta actividad propia de hombres libres, sino de asalariados. Y el resultado es que llegan a ser vulgares artesanos, puesto que el blanco que ponen como fin es malo.”,<sup>132</sup> finalmente concluye el tema de los ejecutantes con las siguientes líneas “El espectador, en efecto, que es vulgar, acostumbra alterar la música, de modo que influye en los propios profesionales, que se ocupan de él, influye incluso en sus cuerpos a causa de los movimientos”.<sup>133</sup>

De forma demasiado escueta y poco expositiva cierra el tema de los ejecutantes, sin realmente proporcionar argumentos sobre el por qué, el cómo y el cuándo del tema que gira en torno a los ejecutantes, disminuyendo su función y dando a entender que no son ciudadanos, pasando al tema relacionado con los ritmos y las armonías:

Todavía debemos examinar, respecto de las armonías y los ritmos, si hay que emplear en la educación todas las armonías y todos los ritmos, o si hay que distinguirlos; en segundo lugar, si estableceremos la misma distinción que los que practican la música con vistas a la educación, o en tercer lugar, se debe establecer otra. Puesto que vemos que la música consta de melodía y ritmo, no debemos pasar por alto que influencia ejerce cada uno de estos elementos en la educación, ni si debe preferirse la música de buena melodía o la de buen ritmo. Pero como consideramos que algunos músicos modernos y cuantos filósofos tienen experiencia de la educación musical han hablado mucho y bien sobre estas cuestiones, remitiremos a ellos a los que quieran investigar con exactitud cada uno de estos puntos, y de momento los definiremos al modo de un legislador, diciendo sólo las líneas generales sobre ellos.<sup>134</sup>

Mientras que para Platón si hay que establecer ciertas restricciones en qué se debe de escuchar, para Aristóteles es claro que debe de existir otras implicaciones sobre la escucha, al referir a aquellos filósofos que tienen experiencia en la temática musical. La discrepancia e ideas que defenderá el autor que se está abordando en esta sección serán presentadas por el siguiente fragmento a modo de introducción:

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*, 1341b10-1341b15.

<sup>132</sup> *Ídem.*

<sup>133</sup> *Ídem.*

<sup>134</sup> *Ibíd.*, 1341b20-1341b30.

[...] y nosotros afirmamos, por otra parte, que la música debe de practicarse no a causa de un solo beneficio, sino de muchos (pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación; qué queremos decir con el término <<purificación>>, que ahora empleamos simplemente, lo explicaremos, de nuevo, más claramente en la *Poética*; en tercer lugar debe de cultivarse para distracción, para relajamiento y para descanso tras la tensión del trabajo)<sup>135</sup>

Continuando las ideas más fuertes a sostener de su teoría educativa-musical:

Pero para la educación, como se ha dicho, hay que utilizar las melodías éticas y los modos musicales de la misma naturaleza; tal es el modo dorio, como dijimos antes. Debemos admitir también cualquier otro que nos aprueben los que participan en los estudios filosóficos y la educación musical. Sócrates, en la *República*, no tiene razón al dejar subsistir sólo el modo frigio con el dorio, y eso que había rechazado la flauta entre los instrumentos, porque el modo frigio ejerce entre los modos exactamente la misma influencia que la flauta entre los instrumentos: uno y otro son orgiásticos y pasionales.<sup>136</sup>

Finalmente atendiendo aquellas recomendaciones, “Además, puesto que alabamos el medio entre los extremos y declaramos preciso seguirlo y el modo dorio ocupa esta posición natural en relación con los otros modos, es manifiesto que las melodías dorias convienen preferentemente a la educación de los jóvenes”,<sup>137</sup> el modo dorio seguirá siendo el tipo musical predilecto en la enseñanza para ambos pensadores, más allá de una herencia en el pensamiento de ambos la cuestión social de ambos sigue siendo predominante, siguiendo el consejo de aquellos expertos en el tema:

[...] por ejemplo, a los que con la edad han perdido las fuerzas no les es fácil cantar según los modos agudos, pero la naturaleza les sugiere los modos relajados. Por eso algunos expertos en música censuran precisamente a Sócrates esto, al haber rechazado los modos relajados en la educación por considerarlos embriagadores, no con los efectos de la embriaguez (pues la embriaguez produce más bien excitación báquica) sino como faltos de vigor. De modo de que en vista de la edad futura, la de la vejez, deben cultivarse también esas melodías. Además si hay algún similar que es adecuado a la edad de los niños, por implicar a la vez orden y educación, ése parece ser el caso del modo lidio. Está claro, pues, que debemos fijar en la educación estos tres límites: el término medio, lo posible y lo conveniente.<sup>138</sup>

La educación musical según el presente y último fragmento revisado, presenta un aporte significativo, no visto en la teoría platónica; así también, realizando una crítica a la postura platónica. La propuesta aristotélica, con respecto a la educación musical, llega para nuestro tiempo de forma inacabada, el texto se encuentra incompleto. Sólo quedará pasar a desarrollar aquellos aspectos consonantes y disonantes entre las dos posturas presentadas.

---

<sup>135</sup> *Ibíd.*, 1342<sup>a</sup>.

<sup>136</sup> *Ibíd.*, 1342b5.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, 1342b15.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, 1342b20-1342b30. Al finalizar el libro VIII de la *Política* (último libro del texto en su conjunto), se puede leer en la última nota al pie de página No. 1583: “Este libro nos ha sido transmitido incompleto”.

#### 1.4. De la Herencia, sus Disonancias y Consonancias

Es la disciplina musical la que toma mayor relevancia en el pensamiento educativo griego, al incluso estar reglamentada para su posible uso a nivel constitucional pues ambos autores manejan sus respectivos tratados en términos de reglas, recomendaciones y leyes que sean establecidas en sus ciudades ideales, para ambos autores el papel de la disciplina musical tiene una consecuencia, al encontrar la correspondencia entre melodías y armonías con sentimientos principalmente.<sup>139</sup> Paradójicamente a lo mencionado, la teoría griega --desde el punto de vista educativo--, resulta ser insuficiente pese al constante señalamiento lógico entre correspondencia sonido-emoción, el principio musical mismo y su desarrollo señalado por Swanwick, por ejemplo, no permiten dar una consecución de ideas, lo que procedería para el desarrollo de esta disciplina casi científica sería el averiguar qué cosa es el sonido musical.<sup>140</sup>

Por medio del pensamiento de John Dewey, sabemos que lo explicado hasta este punto tiene un hilo conductor entre todo el pensamiento griego, si bien son escasas las fuentes sobre el tratamiento de la música para la presente época no se deja de señalar una especie de interés por explicar en qué consiste la disciplina y sus implicaciones, es se debe posiblemente a lo que explica el pensador estadounidense por voz de Herbart, el cuál dirige este síntoma a acentuar la influencia del ambiente intelectual sobre el espíritu. Esto quiere decir que lo que explica la trasferencia de pensamientos sobre la disciplina educativa es el hecho de que el ambiente griego implica una participación personal para experiencias comunes.<sup>141</sup> Dicho de otro modo

Lo que queda para este apartado es mostrar aquellos puntos que son disonantes y consonantes para ambos autores.

---

<sup>139</sup> BOLANDI, Cindy, *Platón y Aristóteles: consideraciones musicales*,... p. 1.

<sup>140</sup> Ello será también para pensadores como Adolfo Salazar, la "protociencia" del sonido tendrá en su mismo desarrollo una multitud de aspectos que --por desconocimiento de autores como Platón y consecutivamente Aristóteles--, serán fenómenos poco abordados y tratados de manera menos rigurosa, a diferencia de otros planteamientos correspondientes a los temas políticos. Véase SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... pp. 130-133.

<sup>141</sup> Véase DEWEY, John, *Democracia y Educación, Una introducción a la filosofía de la educación*,... pp. 68-69

#### 1.4.1. Disonancias en el pensamiento griego

1) Ambos autores, a pesar de la familiaridad temporal y geográfica que guardan, lo cual implica concepciones compartidas sobre lo que ocurría en Grecia, tienden a tener posturas sustancialmente disímiles en la teoría educativa; si bien, logran identificar a las dos grandes disciplinas: la gimnasia y la música, es notorio en ambos autores que las instituciones que edifican son diversas, la institución musical Platónica tiene un peso más profundo en la relación que guarda con el carácter y los modos musicales, mientras que en Aristóteles se puede encontrar una tendencia más general, explorando un poco más la valía de la ejecución, el ocio y las edades.

2) La postura educativo-musical en términos teóricos también guarda sus matices, mientras que en Platón nos encontramos ante ideas más desarrolladas sobre teoría musical, en Aristóteles se profundiza menos este aspecto dándole mayor peso al aspecto histórico y social establecido por lo que enuncian pensadores y constituciones previas, el caso de Aristóteles presenta sus argumentos de acuerdo a las prácticas más aceptadas para su época.

3) La teoría Platónica es restrictiva en la mayoría de afirmaciones, sólo admite dos modos musicales, a saber el dorio y el frigio, mientras que para el estagirita se demuestra que se deben de considerar todos los modos musicales al tener contacto con la música a diferentes edades y por lo tanto adquirir la pluralidad de estados de ánimo.

4) Finalmente, una de las disonancias fundamentales para comprender la diferencia entre ambos autores es la finalidad o finalidades perseguidas para sus Ciudades Estados ideales. Para el primer autor que se trató en el presente capítulo, se continúa una línea de uso de la música de forma predominantemente restrictiva; es decir, la música debe de alentar tipos de caracteres benéficos para la ciudad ideal, por tal motivo la educación musical tiene la finalidad de segregar y dividir los diferentes tipos de profesiones y estratos sociales dentro de la Polis. Mientras que el segundo autor, al pensar en los diferentes aspectos positivos de una pluralidad de modos musicales, la finalidad se encuentra en el desarrollo intelectual del que será considerado ciudadano.

#### 1.4.2. Consonancias en el pensamiento griego

1) Tanto para Platón, como para Aristóteles, la sociedad a la cual refieren es una sociedad que tiene que ser educada por medio de la música.

2) Ambos autores mantienen una postura predominante explicativa al momento de argumentar el porqué de la educación musical. El valor de la educación gimnástica y musical, a pesar de mencionar las otras disciplinas como la escritura o la pintura en el caso aristotélico, es mayor en número de líneas dedicadas a la disciplina sonora. Incluso sobrepasa la explicación y argumentación, en ambos autores, en torno a la música tomándola como un aspecto de primer orden para sus respectivos tratados.

3) La argumentación teórica. En ambos autores desarrolla ideas sobre la armonía y los efectos que produce ésta en los individuos, las líneas que logran redactar sobre aspectos subyacentes como los instrumentos o determinar a qué edades se debe educar en determinadas temáticas resulta ser demasiado deficiente o pobre, lo cual deriva en que ambos autores no son especialistas del área musical y, sin embargo, encuentran un gran valor para la construcción de sus ciudades

3.1) Ambos autores admitirán que en la teoría armónica se encuentra una mejor oportunidad en los modos dorio y frigio para determinar ciertas actitudes o *ethos* prolíficas para los ciudadanos ideales.<sup>142</sup>

4) Encontrar una finalidad a la educación musical resulta ser algo sobrevalorado para la sociedad actual, no obstante, ambos autores son consonantes en una sola idea, se tiene que educar con música para el desarrollo de determinadas destrezas y habilidades.

Queda demostrado que la educación musical en la Grecia antigua cumple una función relevante para cumplir fines dentro de una sociedad. Como se ha insistido, la funcionalidad de la música no tiene el menor sentido que tenía para los griegos, resulta evidente que las líneas dedicadas a la música --de ambos autores--, tienen un trasfondo de relevancia y de un aspecto profundo en la vida intelectual, emocional y hasta cierto punto señalada (y magnificada en el segundo capítulo) espiritual. La vida intelectual en su totalidad es el principio rector del ciudadano griego desde el punto de vista filosófico y este se da a partir de una escucha y desarrollo de la disciplina auditiva.

---

<sup>142</sup> Observación también realizada por BOLANDI, Cindy, *Platón y Aristóteles: consideraciones musicales...* p. 5.

#### 1.4.3. Aspectos puntuales sobre las ideas platónicas y aristotélicas

Platón establece una depuración de la música, desterrando muchos de los modos musicales vigentes para su época con las excepciones del modo Dorio y el modo Frigio,<sup>143</sup> los cuales convienen a los miembros guerreros de la ciudad. Teniendo una mayor concentración en lo que le conviene a este sector de la ciudad.<sup>144</sup> El análisis que presenta el ateniense parte mucho de una maduración de saberes a través de la escritura y el paso del tiempo. La novedad en el segundo dialogo pareciera ser la depuración de información para llevar a cabo los fines de una ciudad ideal. El aspecto más relevante del tratado es lo concerniente al funcionario encargado en materia educativa donde sólo abordará rubros específicos de la educación musical y la educación gimnástica.<sup>145</sup>

Por su parte, el texto Aristotélico trabajado demuestra dos aspectos relevantes: la importancia de la educación y la necesidad de que el legislador se ocupe de ella, adaptando los aspectos citados a la constitución en vigor. Estableciendo un plan general en la educación. Por una parte, una educación para todos los ciudadanos; seguida de su finalidad encausada a la perfección moral.<sup>146</sup> Pues a pesar de hacer mención del dibujo y de la gimnasia, su principal interés se encuentra en la música, justamente porque ésta ayuda a formar el carácter. Todos los aspectos de la disciplina sonora involucran una educación, no sólo para la juventud. El estudio sobre la música llega a nuestras manos inacabado. Los últimos libros donde el estagirita establece sus ideas sobre su ciudad ideal serán aspectos esenciales para su teoría política y la educación musical,<sup>147</sup> como lo fue para Platón, ambos pensadores tendrían un especial interés en la disciplina sonora.

---

<sup>143</sup> Añadiría Giovanni Comotti que “Platón (Rep. III 398e ss.) define como plañideras las sintolidias y la mixolidia (dos variedades de la *harmonia* lidia), como blandas y conviviales la jónica y la lidia, como viril y decidida la dórica y como pacífica y adaptada a persuadir la frigia” COMOTTI, Giovanni, *La música en la cultura griega y romana*,... p. 23.

<sup>144</sup> Véase EYOT, YVES, *Génesis de los fenómenos estéticos*,... p. 429. El extracto aludido refiere a que Platón destierra aspectos como la risa o la bufonería dado que se apela a conservar características propias de la clase guerrera.

<sup>145</sup> Afirmará Jaeger que este funcionario debe de tener menos de 50 años. Véase JAEGER, Werner W., *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Versión de Joaquín Xirau, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 1067.

<sup>146</sup> Véase ARISTÓTELES, *Política*,... Introducción, p. 16.

<sup>147</sup> La editora nos menciona “en los libros VII y VIII, a esbozar su propia concepción del régimen ideal, específicamente distinto de cada uno de los estudiados: una constitución tan virtuosa como la de la aristocracia, tan estable y tan justa como la de la politeía, régimen mixto. Este remate sería el coronamiento de sus estudios sobre la política” *Ibíd.*, *Introducción*, p. 19.

## CAPÍTULO 2 LA HERENCIA DE SAN AGUSTÍN EN EL MEDIEVO

*Musica autem est scientia recta  
modulandi sono cantuque congrua.*  
Fórmula agustiniana<sup>148</sup>

San Agustín de Hipona, como el pensador que nos deja información acabada sobre la disciplina musical, advertirá cómo los efectos y usos de la música tienen una consecuencia directa en el hombre, ya no como ciudadano, sino más bien como sujeto individual. El presente capítulo tiene cuatro puntos a resaltar: en un primer momento, esclarecer la idea de la “música como ciencia” que ayudará a vislumbrar mucha de la terminología agustiniana y de la época medieval con respecto a la música. En un segundo momento, esclarecer que tipo de relación guarda la “ciencia musical” con las diferentes disciplinas educativas. En un tercer momento, establecer aquellos pasajes propios de los tratados de San Agustín que apoyen la teoría educativa de la música. Y finalmente --como cuarto punto--, establecer las consonancias y las disonancias pertinentes con lo establecido en el anterior capítulo. Es así como se continúa con el objetivo de rescatar las fuentes documentales de las cuales encontramos información sobre el tratamiento de la educación musical.

### 2.1. La música como ciencia

En el anterior capítulo se tomó como referentes las posturas de Platón y Aristóteles, ambos autores funcionan como antecedentes teóricos al tener tratados acabados, que ayudan a esclarecer la tendencia sobre la educación musical que se tomará a partir de la época que se tratará en adelante. La orientación de la cultura medieval --y por lo tanto, su educación--, se

---

<sup>148</sup> *La música es la ciencia de la modulación justa, conforme al sonido y al canto.* Extracto recuperado de FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Versión Castellana, prólogo y notas de Carlos Pérez de Aranda, Madrid, España, Ed. Alianza, 2005. p. 108. Según Rowell, la palabra *scientia* se debe de entender en un sentido más amplio como el de conocimiento, mientras que la palabra *modulandi* invita a la interpretación pues las acepciones son de orden muy variado con significados originales como medir, regular, limitar, mover, poner en movimiento, cambiar, modelar o dar forma véase ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música...* p.95. La primer definición que utiliza el santo en su texto *Sobre la música* en el Libro 1 es simplemente “La música es la ciencia de <<modular>> bien”, San Agustín en diferentes tratados manejará muchas variantes de la definición como la que se han presentado en las *Epístolas* CLXVI 5, 13; la define del siguiente modo “musica, id est scientia sensusve modulandi”, Véase HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*, introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman, Madrid, España, Ed. Gredos, 2007, p. 90.

concentra en los aspectos espirituales del hombre,<sup>149</sup> pues como afirmarían Grout y Palisca “Las opiniones de Platón acerca de la naturaleza y los usos de la música ejercieron profunda influencia, durante la Edad Media y el Renacimiento, sobre las especulaciones de los estudiosos acerca de la música y su papel en la educación”.<sup>150</sup> Mientras que la música para la Antigüedad se encuentra basada en un enfoque filosófico y poco científico bajo la mirada de Cullin en su *Breve historia de la música en la Edad Media*,<sup>151</sup> lo que se trata de sustentar en todo el presente capítulo es que la consecución de ideas --ya propuestas desde el período griego--, tienen una metodología diferente a lo que hoy comprendemos bajo el nombre Ciencia y bajo el nombre Música, las formas de hacer y enseñar son diferentes.

Para la comprensión de la disciplina musical, se sabe que se trata de una actividad consciente, de carácter espiritual e intelectual, atribuyéndole alcances científicos, religiosos, enigmáticos y estéticos.<sup>152</sup> Pitágoras funciona como el antecedente de varias ideas que se intensificarán para la Edad Media, un ejemplo de ello es la construcción de la escala musical que consta de 7 sonidos, con la adición de que el pensador en cuestión creía que cada uno de los sonidos se encontraba ligado a cada planeta del sistema solar.<sup>153</sup> Al no conservarse algún texto o referencia directa del matemático, nos llegan noticias del mismo por medio de varios autores de la época en cuestión, siendo las interpretaciones muy confusas en su cronología, confundiendo preceptos morales y emocionales con la música y la geometría, siendo la música un tipo de ciencia del número.<sup>154</sup> Es hasta la Edad Media que se heredan muchas de las ideas de forma directa o indirecta: “hacia principios de la era cristiana se simplificó la teoría musical griega y probablemente también para su práctica. La mayor parte de los ejemplos sobrevivientes de música griega que han llegado hasta nosotros provienen de períodos relativamente tardíos”<sup>155</sup>, por ello es indispensable hablar de escritos terminados que expliquen la relevancia de la disciplina sonora.

---

<sup>149</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía*,...p. 140.

<sup>150</sup> Donald Jay Grout; Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental I*,... pp. 21-22.

<sup>151</sup> CULLIN, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Traducción de Jordi Terré, Barcelona, España, Ed. Paidós, 2005, p. 17.

<sup>152</sup> ÁLVAREZ, Lucía, *La música, el Dionisos vivo*,... p. 81.

<sup>153</sup> BOLANDI, Cindy, *Platón y Aristóteles: consideraciones musicales*,... p. 4.

<sup>154</sup> Sobre la correspondencia música-matemática y ciencia musical, véase SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 123-128. Personajes seguidores de las doctrinas pitagóricas ya pertenecientes al período medieval son Jámblico (245-325 d. C.) y Diógenes Laercio (180-240 d. C.) como ejemplos mostrados por Adolfo Salazar para la explicación de las correspondencias.

<sup>155</sup> GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental I*, Versión española de León Mamés, Madrid, España, Ed. Alianza, 5ª Edición, 2001. p. 20.

El pensamiento pitagórico, sobre la música, se encuentra trazado a lo largo del Medioevo, ya sea en textos dedicados completamente a la disciplina musical o como menciones en textos no especializados sobre la disciplina en cuestión. Se sabe que el matiz que tomará la música, para la época tratada, se encuentra inclinado por el pensamiento pitagórico, al asumir en las matemáticas un elemento indisoluble para la música y a pesar de que en el capítulo anterior se puede ver que el fin de la educación musical, tanto para Aristóteles como para Platón, tiene un interés político, es en este período donde, podemos ver que tomará énfasis la formación del sujeto en otros objetos, presentando nuevos elementos, como menciona Fubini en *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*:

El planteamiento típicamente pitagórico se encuentra de nuevo en otro teórico de la música y filósofo contemporáneo de Boecio: Casiodoro. Dentro de sus *Institutiones* hay una sección dedicada a la música; a ella retornan todos los temas y conceptos hallados antes dentro de la obra de Boecio, aun cuando el acento, en el caso de Casiodoro, cae de modo más insistente sobre el aspecto religioso de la música y sobre su valor ético<sup>156</sup>

La anterior cita menciona a dos pensadores propios del medioevo de los cuales resulta escasa la información por ello el enfoque hacia un autor del cual encontramos todo un sistema filosófico bastante desarrollado que posibilitará en los apartados subsecuentes desarrollar el pensamiento medieval. Resaltar que en el extracto anterior la música tiene un enfoque hacia dos aspectos, los dos pensadores pertenecen al periodo de la Edad Media, tanto Boecio (477-524 d. C.) como Casiodoro (485-585 d. C.) son personajes que escriben sobre la cuestión musical como un tema predominante para comprender su época; sin embargo, las notas llegan a nuestro tiempo a través de la recuperación de fragmentos, para el medioevo las investigaciones se centran en los temas citados, convirtiendo a la música en una disciplina *quasi* científica, por las descripciones y usos que se le daría.

En el caso de Boecio, este realiza una correspondencia entre un determinado carácter y un modo melódico como ejemplo a lo anteriormente afirmado:

- Los personajes cómicos o trágicos corresponden al tono dorio, útil también para la guerra.
- El coro de la tragedia griega corresponde a las armonías frigia y lidia, propia de dolorido que gime, la lidia adecuada sobre todo para el lamento.

---

<sup>156</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 103.

- La Hyastia grave, corresponderá con los ebrios.<sup>157</sup>

La música como una ciencia, se da, en tanto teoría e indagación empírica como se asienta en las anteriores afirmaciones boecianas. La recuperación que se realiza en torno a la correspondencia entre lo que era llamado música y las emociones, como aquella herencia de conocimientos propios para la disciplina y trasladarlos al desarrollo de la ciencia con el siguiente aspecto, pues Fubini afirmará en la línea de pensadores sobre la música:

Esta concepción de la música como ciencia de todas las ciencias, punto de convergencia de dos mundos: el ético y el intelectual, se encuentra también en otro pensador un poco más joven que Casiodoro: san Isidro de Sevilla (muerto en el año 636). Dentro de su *Etymologiarum sive originum libri XX* afirma que <<sin música, ninguna disciplina puede ser perfecta, puesto que no puede existir nada sin ella. Se dice que el universo se mantiene unido gracias a determinadas armonías sonoras y que los propios cielos permanecen en rotación gracias a ciertas modulaciones armónicas>><sup>158</sup>

Serán varios autores los que pretenden hablar de esta disciplina como “ciencia”.<sup>159</sup> Para este contexto, muchos de los autores que son representativos harán afirmaciones aisladas y poco fundamentadas de la disciplina según los documentos que se encontraron en la presente investigación. A pesar de que nuestra concepción moderna tiende a entender a las ciencias como disciplinas con fundamentos rígidos, para el contexto medieval no hay nada que impida pensar a la música como ciencia, la relación que guardará con diversas disciplinas como paso para los griegos será el elemento central que justifique la postura de entenderla como tal, mientras que para los griegos la música se encontraba en conjunción con la poesía y la danza, abarcando la totalidad de la cultura intelectual o literaria, contemplando al canto y al texto como un mismo objeto,<sup>160</sup> se puede hacer notar que la disciplina comienzan a

---

<sup>157</sup> FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel, *La palabra cantada*,... p. 40. Boecio, quien retoma muchas de las doctrinas griegas, tiene el problema de que muchas de sus afirmaciones se dan por transmisión de otros pensadores. Véase SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 108.

<sup>158</sup> *Ibíd.* p. 104. La referencia que presenta el autor muestra los siguientes datos: Nota 43.- “San Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum*... (Los veinte libros de las etimologías o de los orígenes); cfr. M Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Postissimum*, vol. I, p. 20 [Referencia bibliográfica incompleta: Hildesheim, G. Olms, 1963. (N. del T.)]”.

<sup>159</sup> Se ha de resaltar que para los autores griegos, el término de “ciencia” nunca figura en alguno de los tratados mencionados en el primer capítulo, por ello se explora desde el comienzo el término de “ciencia musical” o la “música como ciencia”. La diferencia es categórica: mientras para la época griega se puede ver a la música como una multidisciplina con problemas de definición, para el medievo, la música figura en un ámbito más definido y orientado a ciertos fines más allá de una simple recreación.

<sup>160</sup> REESE, Gustave, *La música en la Edad Media Con una introducción sobre la música en la edad Antigua*, Versión española de José María Martín Triana, Madrid, España, Ed. Alianza, 1989, p. 31. Reese afirmará también que para los griegos “no es probable que se pueda aplicar una definición convenida de antemano a ninguna fase del arte [musical] durante todo este período.” p. 32

separarse de la concepción multiabarcante de la música, cambiando para el medievo su naturaleza y sus elementos, haciendo de ésta una disciplina más definida.

Un ejemplo de lo anterior es que para los pensadores medievales y su herencia pitagórica, sobre la relación matemática-música, se sigue contemplando tanto a una como a la otra disciplina como una sola, “la música debió de concebirse estrechamente ligada e integrada con otras artes, tales como la medicina, la brujería, la danza y la gimnasia”,<sup>161</sup> afirmaría Fubini; sin embargo, también menciona un punto de encuentro para la época que interesa en el presente capítulo “Asimismo, se la consideraba con carácter, de elemento esencial dentro de la educación de la clase aristocrática. En definitiva, la música abarcaba una función no sólo recreativa sino ético-cognoscitiva”.<sup>162</sup> La noción de música de la cual encontramos varias formas de enunciarse para la educación de los sujetos, con un enfoque más teorizado para el medievo, trasladado a términos de religioso y con una completa asimilación a la disciplina matemática como los aspectos heredados.

Previo a analizar a San Agustín, se presenta como necesario desarrollar la noción descrita sobre la música como ciencia, para la comprensión de ideas que permean el pensamiento del Medievo.

### 2.1.1. Disciplina al servicio de la Iglesia

Como menciona Grout y Palisca en su *Historia de la música occidental*, será en la Iglesia donde se concentrará en gran medida la teorización y las prácticas que conlleven al manejo de la música:

Los Padres de la Iglesia mantenían que había que valorar la música dado su poder de elevar las almas hacia la contemplación de las cosas divinas. Creían firmemente que la música podía influir para bien o para mal en los caracteres de aquellos que la escuchaban. Los filósofos y eclesiásticos del Medievo no se detuvieron mucho en la idea –que en nuestros días consideramos obvia- de que la música podía escucharse únicamente con fines de goce estético, por el mero placer que produce el juego de sonidos hermosos. No negaban, desde luego, que el sonido de la música fuese placentero; pero sostenían que todos los placeres debían juzgarse según el principio platónico de que las cosas bellas existen para recordarnos las bellezas aparentes del mundo que sólo inspiran un goce centrado en sí mismo o en el deseo de su posesión. En esta concepción se hallan enraizadas muchas de las opiniones acerca de la música que hallamos en los escritos de los Padres de la Iglesia (y, más adelante de algunos teólogos que siguieron la Reforma protestante).

---

<sup>161</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 43.

<sup>162</sup> Ídem.

Su filosofía era específicamente la de que la música es la servidora de la religión. Sólo es digna de oírse en la iglesia aquella música que abre la mente a las enseñanzas cristianas y la predispone a pensamientos sagrados<sup>163</sup>

Las prácticas y teorizaciones sobre la música se encuentran muy entrelazadas por las épocas hasta ahora descritas --como muestra el anterior extracto--, al señalar que hay una continuación de las ideas platónicas. Es en los padres de la Iglesia donde nos dicen Grout y Palisca que podemos encontrar sustentos sobre la música que se muestran como relevantes para la enseñanza de la llamada ciencia. San Agustín, como perteneciente a los denominados Padres, impone la necesidad de establecer toda una serie de doctrinas, dogmas, cultos y disciplinas de la “nueva religión”, creando un sistema de educación para el pueblo y otra para el clérigo.<sup>164</sup> Según Fubini, se aceptará que la institución religiosa es la referencia obligada para teorizar sobre la música y sus consecuencias en quien la escucha:

El patrimonio acumulado, primero durante los períodos griego y alejandrino y después gracias a las aportaciones de los primeros pensadores cristianos –san Agustín, Boecio, san Isidoro, etc.–, representará a lo largo de muchos siglos un punto constante de referencia para los filósofos y los teóricos de la música hasta el advenimiento del Renacimiento, incluso más allá de éste. Tanto fue así que, si se hecha una ojeada a las docenas de tratados sobre música escritos desde el Renacimiento carolingio en adelante, no puede uno abstraerse a la sensación de aburrimiento que genera la aparente uniformidad existente en los temas tratados, en las definiciones casi idénticas que calculan los unos de los otros, en los problemas que someten a debate y en las soluciones que ofrecen, cristalizadas siempre, al parecer, en los mismos esquemas. De modo particular, es Boecio quien aparece, más que nadie, como la deidad tutelar de la musicología medieval y la autoridad indiscutible a la que haya de referirse todo aquel que intente avalar las propias tesis. Por algo será, pues: se recurre al nombre Boecio en todos los tratados musicales; especialmente, se repite hasta la saciedad su tripartición de la música en *mundana, humana e instrumentalis*.<sup>165</sup>

La teoría musical tendrá cambios importantes al perder vigencia ciertas ideas adjudicadas a la música a lo largo de la antigüedad griega; así también, la teoría tendrá una continuidad en la forma en que se constituye principalmente en la formación del *carácter*,<sup>166</sup> con la salvedad de que la formación del éste se fomenta a partir de lo religioso, se educa con música para fomentar el pensamiento cristiano dentro del carácter propio del individuo. La finalidad de la abstracción religiosa para el medievo y su relación con la enseñanza

---

<sup>163</sup> GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental 1*,...p. 49.

<sup>164</sup> Otros nombres reconocidos bajo este grupo son Clemente de Alejandría (ca. 150-entre 211 y 215 d. C.), San Gregorio (ca. 330-ca. 389 d. C.), San Basilio (329-379 d. C.), San Juan Crisostomo (347-407 d. C.), San Jerónimo (ca. 347-419 o 420 d. C.) y el propio San Agustín (354-430 d. C.). Véase GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*, México, Ed. siglo XXI, 1998, p. 42.

<sup>165</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*... pp. 105-106.

<sup>166</sup> SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 107.

musical, tiene una similitud con la época griega y renacentista según nos muestra el extracto. Resulta importante resaltar este aspecto debido a la concepción moderna que se tiene entre ciencia y arte, es decir, la música como ciencia se plantea como otra disciplina diferente a la música como arte, más aún en los modos que se enseña. La tripartición de Boecio para la música nos da indicio de la diferencia entre ciencia y arte, los modos de enseñar y teorizar son diferentes. El rastreo de épocas nos permite señalar que para la Edad Media se revisa exhaustivamente la herencia escrita de Platón y Aristóteles, permitiendo sentar las bases de una “consonancia” de pensamientos que Fubini plantearía hasta el Renacimiento y la presente tesis establece que el alcance se da hasta la Ilustración, bajo el sustento de que la disciplina musical se enseña como una ciencia que explorar los efectos del sonido en el hombre. Seguirá afirmando Fubini:

Con el retorno del aristotelismo y a las teorías más antiguas sobre los efectos de la música, se llegará, cada vez con mayor frecuencia, al reconocimiento del placer como objeto y fin de la música, sin que haya ninguna rémora moralista que lo impida. [...] En el instante en que, lúcidamente, se reconoce como destinatario de la música el sentido, y en que, asimismo, se reconoce como fin de la música es el placer (*delectatio*), cambia radicalmente la perspectiva desde la que haya de juzgarse la música; en medio de la abstracción racionalista y moralista tan característica del Medievo, se abre paso a una nueva concepción de la música en dos claves distintas: por una parte la psicológica y, por otra, en lo que atañe a la teoría de la armonía, la representada por un racionalismo de cuño naturalista.<sup>167</sup>

El objeto música apunta hacia finalidades, mediante la disciplina sonora se retorna a concepciones antiguas, por ello es relevante tratar el presente capítulo como el puente a una continuidad de pensamiento a lo largo de épocas tan distantes pues se detecta una constante en retomar pensamientos. Si bien, se sostiene que una de las principales afirmaciones es tomar con una sistematicidad teórica toda afirmación sobre la disciplina, también existe el punto de no retorno en las indagaciones, donde a la música se afirma como mero entretenimiento y fomento del placer como también se declara en el anterior extracto.

Permitirnos hablar de una “herencia de pensamientos” no sólo en tanto permanencia de conocimientos, sino también, una herencia de rechazo sobre ciertas posturas, la disciplina musical adopta la forma de ciencia que permite informar sobre los efectos que causará en el individuo como también paso para la era antigua, lo cual nos permite hablar de símiles o diferencias; los símiles son todas aquellas ideas que compartirán y darán continuidad a una investigación teórica, mientras que muchas de las diferencias parten del

---

<sup>167</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 132.

contexto histórico que presentan y las finalidades a las que se apuntaban, como lo será lo religioso; sin embargo, lo relevante a mostrar es ese constante manejo de ideas que permanecen y que son heredadas:

Más que la práctica, fue la teoría de los griegos lo que afectó a la música de Europa occidental durante el Medievo; y ocurre que poseemos mucha más información acerca de las teorías musicales de los griegos, que sobre su música propiamente dicha. Esas teorías respondían a dos categorías: 1) doctrinas acerca de la naturaleza de la música, su lugar en el cosmos, sus efectos y sus empleos adecuados en la sociedad humana, y 2) descripciones sistemáticas de los materiales y esquemas de la composición musical. Tanto en la filosofía como en la ciencia de la música, los griegos adquirieron nociones y formularon principios, muchos de los cuales han sobrevivido hasta hoy.<sup>168</sup>

La base del pensamiento occidental es sabido que se encuentra en el pensamiento griego, con el cual, se dará fundamento a todo aquello que la sociedad occidental puede construir en su sistema de saberes. Como bien menciona Grout y Palisca, resulta evidente una permanencia en la transmisión de saberes teóricos más allá de la transmisión del material audible. Mucho de ello se debe a lo ya mencionado: la importancia y consecuencia de la escucha de determinados tipos de música pueden conllevar a actos de diversas clases para el ser humano, lo cual intrigaba a los pensadores que teorizaban y por lo tanto establecen doctrinas o principios a seguir para la “buena educación” en la asignatura audible. Con respecto a ello, la herencia de ideas entre ambas épocas es evidente también para Cullin, pues afirma al hablar de las prácticas griegas “se sitúa la dimensión ética de la música cuyos efectos influyen en la acción y la moral tanto privada como pública. Durante la Edad Media, **se mantendrá** este enfoque singular de la música, pero adaptándolo sutilmente a las finalidades espirituales y teológicas del cristianismo.”<sup>169</sup>

La ligadura que se realiza entre ambas épocas, va de la mano con la postura de corresponder sonidos con estados de ánimo, pues la instrucción de aquellos que educan tendrá un claro sesgo a la religión emergente y dominante: el cristianismo. La enseñanza de las doctrinas cristianas parte de las enseñanzas adquiridas, los monjes son instruidos y estos a su vez instruyen a los conversos por medio de la lengua en boga, que era el medio de acceso a las sagradas escrituras. Se enseñaba la caligrafía, el dibujo y la música como las disciplinas más relevantes para comprender las bases de los escritos sagrados. La educación es para enriquecer el alma y el cuerpo, las anteriores disciplinas se enfocan en nutrir el intelecto, fomentando el desarrollo religioso, así servirían las artes ornamentales y la

---

<sup>168</sup> Donald Jay Grout; Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental I*,... p. 21.

<sup>169</sup> CULLIN, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*,... pp. 17-18. El subrayado es mío.

arquitectura como medios para expresar la vida religiosa.<sup>170</sup> Para la vida religiosa más rudimentaria ya se establece a la música como una disciplina que figurará entre las más relevantes para el período tratado.

## 2.2. Las “artes liberales”: ciencias a enseñar y aprender

Muchos pensadores de la época tratan a la música bajo la definición de ciencia, los primeros intentos para definir los usos de las diversas disciplinas en desarrollo posicionarían a la música en un escaño de relevancia para el modo de pensamiento religioso; no obstante, definir a la música como una ciencia y posicionarla en dicho papel de relevancia, la disciplina sonora comenzará un proceso de especialización y decaimiento bajo lo que se conocerán como “artes liberales”, su catalogación y definición representará el punto crucial que la desplazará a un papel de menor relevancia:

La tradición pitagórica y, en general, la greco-helenística se revelan, principalmente, en la definición de la música como ciencia; ésta se halla repetida infinitas veces durante el Medioevo, si bien con matices muy diversos, incluso cuando ya se había alejado completamente del significado originario. Alcuino, ministro de Carlomagno, es el primer tratadista que intenta hacer un esbozo de sistematización teórica de los ocho modos litúrgicos del canto llano; siguiendo las huellas de Boecio y de Pitágoras.<sup>171</sup>

Según lo mostrado en la cita anterior, el pensamiento griego --y su continuación con el periodo romano-- da paso a recuperar a la música como un aspecto central en la vida propia del ser humano. Se ha insistido que la inquietud por definir correspondencia entre música y estados emocionales seguirá vigente para la época medieval y que esto lleva a teorizar y establecer bases que sustenten lo señalado por los griegos. La “música como ciencia” es un nombre recurrente debido a la gran cantidad de disciplinas con las cuales ésta se enseñaba, varios de los pensadores de la época (tanto Boecio como Alcuino serán dos autoridades para la época medieval, el primero un gran pensador y el segundo el primero en sistematizar de manera teórica a la música) trataban a la música de forma “natural”<sup>172</sup> al

---

<sup>170</sup> Véase ÁNGELES GALINO, María, *Historia de la educación Edades antigua y media*, Madrid, España, Ed. Gredos, 1988, p. 425.

<sup>171</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 107.

<sup>172</sup> Afirmaría Jaeger que la inclusión de la música en lo que se denominará como *quadrivium*, por ejemplo, se debe a que es una disciplina de enseñanza práctica pese a la característica de estar en constante teorización. Véase también SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega...* p. 112.

transmitirse y enseñarse de forma práctica. Es notorio que las disciplinas se encuentran conjugadas en grados de importancia, así lo demuestra Fubini:

Filosofía  
Ética Física Lógica  
Aritmética, Música, Geometría, Astronomía, Astrología, Mecánica, Medicina<sup>173</sup>

La estructura disciplinar que se presenta en forma piramidal --visualmente hablando--, contiene una idea recurrente en que la filosofía, como la punta de la pirámide, es la disciplina a la cual se debe de aspirar por medio de las materias que se encuentran en el nivel inferior y en la base. Consideradas como disciplinas de orden primario para el conocimiento y vías de acceso para la punta de la pirámide. La materia de nuestro interés se encuentra en el listado de la base, si bien ya no como materia de primer orden, aún se encuentra en el currículo general. Y, como ya se había mencionado, Alcuino el primer autor relevante en materia musical para este período, define a la música como la “disciplina que trata de los números que se descubren en los sonidos”.<sup>174</sup>

Dicha definición es una herencia del pensamiento pitagórico que se encuentra establecida en cada autor, tratadista y teórico de la música en el medievo; sin embargo, la explicación sobre encontrar a la música entre las ciencias abstractas, pese al ya mencionado carácter práctico con el cual se enseña, tiene otra vertiente “La inserción de la música entre <<las disciplinas matemáticas>> (Aritmética, Geometría y Astronomía) se justifica no sólo en función de una concepción abstracta de la música, que considera ésta únicamente como teoría, descartando todo su desarrollo práctico y sus consecuencias sonoras”,<sup>175</sup> pues no sólo se trata de establecer una relación entre la currícula, “sino también en función de la racionalidad implícita en las relaciones entre sonidos, sin la que no existiría la armonía musical en su conjunto”.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 107. La plantilla curricular es recurrentemente variada para el siglo I a. C. se admitían nueve artes: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría astronomía, arquitectura, medicina y música. Uno de los textos fundamentales sobre este tema fue el de Marciano Capella, hacia el año 430 d. C. *Las bodas de Mercurio y la filología*, reduciendo las artes liberales a 7, mientras que Isidoro de Sevilla compuso una serie de obras que servían para las escuelas onomásticas condensando disciplinas como la agricultura y otras artes manuales. Véase ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía...* p. 140

<sup>174</sup> Véase M. Gerbert, *Scriptores Ecclesiastii de Musica Sacra Potissimum* (1784), Vol. I. p. 26. Extracto recuperado en FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 107.

<sup>175</sup> *Ibíd.*, p. 112.

<sup>176</sup> *Ídem.*

Dicho de otro modo y como se anunció en el capítulo precedente, la música --en su teoría-- abarca términos demasiado ambiguos como el de “armonía”, el cual tenía una doble acepción, por una parte la relación entre sonidos, y por otra parte, ese término con el cual se podían enunciar las leyes, aún para este periodo nos encontramos con una carencia en la especificidad de la disciplina al encontrarse aparentemente inmersa en una gran cantidad de materias que encontrarán sus rasgos distintivos en el pasar de la historia. La música comenzará a separarse de la danza y la palabra, teniendo el enfoque claramente matemático que se comenzará a desarrollar bajo las finalidades de correspondencia música-emociones, de ahí, el interés de indagar la relación con las matemáticas bajo el supuesto de encontrar fórmulas que lleven a la correspondencia de una determinada emoción con una determinada afinación o modo musical. Es evidente --bajo la idea de Alcuino-- enunciar a la música como una disciplina rodeada de materias que se encuentran inmersas en la matemática y por lo tanto ser tratada como una ciencia.

Un motivo que puede resaltar de la estructura piramidal es que, bajo la señalada relación entre ética (en tanto la disciplina encargada del carácter del hombre) y música (en tanto disciplina enteramente conectada a la formación de carácter) en la pirámide, ambas disciplinas se encuentran conectadas, la forma piramidal se debe a una cuestión de relevancia en el papel que juegan, siendo la música una disciplina práctica queda relegada a la base a diferencia de la ética que se encuentra más relacionada con el intelecto.

El mundo Griego se vuelve a encontrar en el Medievo y es la música la que tienen un nuevo rol junto con otras ciencias. En estricto orden jerárquico la “ciencia” más relevante para la educación en este periodo es la Filosofía como la disciplina más elevada, en la cual el individuo puede encontrar los saberes que lo llevarán, no sólo a una vida acorde a los lineamientos establecidos con su régimen político, sino también, es la disciplina más completa al conectar todas las disciplinas de la pirámide.

Todas ocuparán un papel relevante para los estudios. La Ética, la Física y la Lógica cumplen un papel intermedio para los intereses derivados de la Filosofía; siendo un tercer escaño para la educación la Aritmética, la Música, la Geometría, la Astronomía, la Astrología, la Mecánica y finalmente la Medicina<sup>177</sup> debido a que se recurre a la metáfora del empleo de tres partes según la religión en boga.

---

<sup>177</sup> Véase FUBINI, Enrico, *La estética musical*,... pp. 106-107.

Muchos de los estudiosos encuentran en la currícula sólo siete materias indispensables y serán nombradas como el *Trivium* y el *Quadrivium*, simbólicamente, como las siete columnas de la sabiduría, los siete planetas y las siete virtudes (3 teologales y 4 cardinales) pues la metáfora religiosa permanecerá por entero según la forma de aprender:

- El *Trivium* a tres de las siete “Artes liberales” compuesto por gramática, dialéctica y retórica. También se denominaban “triviales”, “racionales”, “sermocinales” y “lógica”; tienen un carácter instrumental, constituyendo los estudios formativos; mientras que
- El *Quadrivium* a cuatro de las siete “Artes liberales” compuestas por la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. También denominadas “quadriviales”, “reales”, “*physica*” y “*mathemática*”; estas no tuvieron la misma fortuna que las del *Trivium* quedando reservadas al ámbito de la cultura especializada.<sup>178</sup>

Es importante recalcar que las llamadas “ciencias naturales” tenían un papel menos relevante para el hombre medieval. Será hasta el siglo IX, que bajo la inspiración de Carlomagno (768-814)<sup>179</sup> y la institución de las escuelas catedrales,<sup>180</sup> la enseñanza se comprendía de la siguiente manera:

- Una educación elemental, que será impartida por los sacerdotes en escuelas parroquiales, cuya finalidad era adoctrinar a las masas.
- Una educación secundaria, impartida en escuelas monásticas, también llamados conventos.
- Una educación superior, la cual se imparte en escuelas imperiales, en estas se preparaba a funcionarios del imperio.<sup>181</sup>

La anterior estructura es enunciada por el pitagórico Arquitas (428a.C. - 347a.C.). Se ha de recalcar que la educación para preparar a los funcionarios del imperio presenta una

---

<sup>178</sup> REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación*, Barcelona, España, Ed. Ariel, 2001, p. 276.

<sup>179</sup> Fundador de la Schola Palatina que es un modelo que intenta imitar las escuelas de la catedral y los monasterios. Véase ÁLVAREZ, Lucía, *La música, el Dionisos vivo*,... pp. 85-86.

<sup>180</sup> *Ibíd.*, p. 85.

<sup>181</sup> Véase GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*,... p. 42.

ausencia importante de escritos teóricos para esta época pese a lo enunciado en la anterior estructura. La finalidad religiosa es la formación del carácter también para muchos de los pensadores de la presente época, ésta se puede encontrar en estrecha relación con los planteamientos de Platón y Aristóteles --como se señaló en el capítulo anterior, la música y el carácter se encuentran muy entrelazados--; sin embargo, la educación musical en función de los intereses del Estado, será para el contexto medieval algo que no existe como una correspondencia, debido al empleo que se le da a la disciplina y al paso del tiempo la música se encuentra en una constante transformación debido a las disquisiciones que generaría la disposición y modo de empleo que tendrá:

No viene ahora al caso explicar el motivo por el cual los modos litúrgicos, realmente, no se correspondían del todo con los griegos: una serie de errores, de equívocos y de confusiones, perpetuados desde los tiempos de Boecio, se hallan en la base de un fenómeno que interesa aquí, no tanto desde el punto de vista musicológico, sino más por sus consecuencias culturales. Semejante transformación de las estructuras musicales se insertaba en un proceso más vasto, mediante el cual el mundo medieval, apelando continuamente a los teóricos y filósofos del mundo antiguo y adoptando las terminologías musical y filosófica del lenguaje propio de aquellos, modificó profundamente el entramado cultural con el que creía mantener lazos y construía poco a poco, quizás involuntariamente un mundo que no tenía ya nada que ver --de no ser por su vacía envoltura exterior-- con aquel otro mundo al que apelaba sin cesar. De la misma manera que en el plano musicológico los primeros teóricos medievales, al efectuar sus disquisiciones, entraron en contacto estrecho con los problemas derivados de las escalas modales fijadas por los griegos, también en el plano filosófico dichos teóricos se reafirmaron en los puntos más sólidos de la concepción musical de los antiguos: en conceptos tales como el de la música como ciencia y el de las leyes musicales como espejo de las del universo --causantes de la fractura radical que se dio entre teoría y práctica--; en las teorías sobre el *ethos* musical<sup>182</sup>

La existencia de temas recurrentes entre épocas tan distantes como las tratadas en este momento, tienen que ver con finalidades y posibilidades, aspecto valorado de la música a partir de la herencia teórica de los griegos pues “La música griega se asemejaba a la de la Alta Edad Media en varios aspectos fundamentales.”;<sup>183</sup> sin embargo, los rasgos a los cuales se alude de manera teórica tienen que ver con lo práctico y audible “En esencia [la música] era *monofónica*, es decir, melodía sin armonía ni contrapunto”<sup>184</sup> por lo que la disparidad entre teoría y práctica será algo que desarrolle posturas a favor y en contra de otorgarle un papel de primer orden en la vida educativa del hombre. Más allá de alentar ciertos criterios como la correlación entre tipos de música y las emociones, se concluye la presente idea señalando que “no hay pruebas de ninguna continuidad en la práctica musical

---

<sup>182</sup> ÁLVAREZ, Lucía, *La música, el Dionisos vivo*,... pp. 107-108.

<sup>183</sup> GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental 1*,...p. 21.

<sup>184</sup> Ídem.

desde los griegos a los primitivos cristianos”,<sup>185</sup> lo que, en base a lo dicho, se encuentra una falta de relación entre los modos y formas de enseñar, pues esto se debe a que:

Hubo una razón especial que motivo la desaparición de las tradiciones de la práctica musical romana [y griega] al comienzo de la Edad media: la mayor parte de esa música estaba vinculada a acontecimientos sociales que la Iglesia primitiva contemplaba con horror, o prácticas religiosas paganas que, según el pensamiento de la Iglesia, debían ser aniquiladas. En consecuencia, se hicieron todos los esfuerzos posibles no sólo para mantener al margen de la Iglesia una música que podía evocar esta clase de abominaciones en las mentes de los fieles, sino también para borrar todo recuerdo de la misma.<sup>186</sup>

Las prácticas musicales serán canalizadas a desarrollar una moral religiosa, del *Quadrivium* se tiene noticia que para la vida clerical solamente las matemáticas y la música forman parte de su interés y de una vida útil para los monjes siendo cultivadas con cierta dedicación,<sup>187</sup> mientras que el estudio de las disciplinas que conforman toda la currícula fue para las minorías.<sup>188</sup> Realizar todos los esfuerzos para desaparecer las prácticas precedentes, significo olvidar todos los avances en tanto formas de educar y enseñar, para ser encaminadas prácticas con motivaciones teológicas, de acuerdo al sentido moralista de la Iglesia alentando una formación apoyada del sonido. Por otra parte, las respuestas sobre modificar las prácticas educativas se encuentra en la relación que guardan las “artes liberales” apoyada de su teoría, dando como principal resultado una relación entre la música y las disciplinas que la acompañan, continuaría relatando Fubini:

La belleza de tipo matemático-musical por la cual se rige el mundo, principio pitagórico-platónico, representa uno de los puntos cardinales de todo el pensamiento medieval: el fundamento del concepto, estrechamente musical, que conecta la idea de armonía con la de música. [...] La referencia a la teología, hecha por parte de todos los teóricos de la época, se traduce en el hecho de elaborar sistemas de escalas, teorías armónicas y, más tarde, teorías rítmicas que se justifican siempre en función de motivaciones filosófico-cosmogónicas; de la misma manera que se justifican las orbitas de los planetas por obra de las escalas y los modos, también se justifican las posiciones y los movimientos de aquéllos por obra de las proporciones armónicas; a su vez, es frecuente, en relación con las cuestiones rítmicas, apelar a problemas teológicos manifiestos, ligados a menudo a la Trinidad.<sup>189</sup>

Lo anterior es un claro señalamiento al por qué no tenemos una imagen sonora concreta de cómo era la música griega, de igual forma lo recuperado en el Capítulo I nos demuestra que las prácticas educativas fueron transformadas y focalizadas hacia ciertas áreas, la disciplina musical ya no apelará únicamente al tratamiento de emociones generales y al desarrollo del

---

<sup>185</sup> Ídem.

<sup>186</sup> *Ibíd.* p. 18.

<sup>187</sup> REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación...* p. 278.

<sup>188</sup> ÁNGELES GALINO, María, *Historia de la educación Edades antigua y media...* p. 496.

<sup>189</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...*, p. 109.

ocio, adhiriéndose ante un carácter moral que elude a los vicios establecidos por la religión, la metáfora religiosa será el medio por el cual se aborda muchas de las prácticas y enseñanzas musicales. Uno de los progresos más importantes, que también se señalan en la cita anterior, es la funcionalidad de la relación música-matemáticas, de la cual no se habló en Platón o Aristóteles de modo tan predominante como lo sería para los religiosos. Las teorías que abordarían el ateniense y el estagirita, serán posturas modificadas de acuerdo a las finalidades religiosas, retomando la idea básica de la relación música-emociones sumado al aspecto matemático y teórico. Buscando, igualmente, la relación con otras disciplinas como la astronomía, medicina, retórica, teniendo siempre como trasfondo las motivaciones religiosas.

### 2.2.1. La música en la patrística medieval

Muchos personajes son los que teorizaron sobre el fenómeno sonoro, de igual modo son muchas las recomendaciones o pasajes que aluden al contexto musical en varias de sus formas y relaciones, un ejemplo de cómo se desarrolla la educación musical respecto a su característica multiabarcante, es el de Basilio de Cesarea (330-379 d. C.),<sup>190</sup> el cual, en su obra *Sobre el modo de sacar provecho de la literatura pagana*, al hablar del poeta nos dice:

En primer lugar, pues, en cuanto a los poetas (por empezar por ahí). Como son diversos los asuntos que tratan, no es fácil para todos una norma común, sino que cuando os relatan las hazañas, proezas y dichos de los héroes, debéis esforzaros por aceptarlo con afecto y tratar de imitarles e intentar con todo ahínco ser como ellos; pero cuando se trate de hombres perversos, entonces es necesario huir de imitarles, dejar su ejemplo, tapándonos los oídos no con menos preocupación de la que dicen que tuvo Ulises al huir del canto de las sirenas. [...]

Por eso no alabaremos a los poetas cuando insultan y escarnecen, ni cuando relatan escenas de amores lujuriosos y de embriagueces [sic.] ni cuando fijan la felicidad en una mesa bien surtida con canciones disolutas.<sup>191</sup>

El anterior pasaje en esencia es idéntico al pensamiento platónico relatado en el capítulo anterior, los consejos de Basilio no terminan en el examen de los poetas sino de aquellas *Artes liberales* que son enseñadas, bajo una profunda relación con el aspecto moral que se pueda desprender de las enseñanzas, tal es el caso de la música pues afirma en la sección correspondiente que se hace llamar *La purificación del Alma. Uso lícito de la música*:

---

<sup>190</sup> Es uno de los tres grandes Padres de la Iglesia de Capadocia. Escribió varios tratados teológicos, también es conocido por su obra asistencial. Su educación superior la realiza en Atenas.

<sup>191</sup> RAMOS GÓMEZ, Luis, *La educación en la Época Medieval*, México, Consejo Nacional del Fomento Educativo, 1985, p. 34.

La purificación del alma, para decirlo en pocas palabras y a vuestro alcance, consiste en menospreciar los deleites de los sentidos; no regalar los ojos con exhibiciones extravagantes de los prestidigitadores o con los espectáculos de cuerpos que estimulan al placer, ni dejar entrar por los oídos en el alma melodías morbosas y corruptivas.

Pues de este tipo de canciones necesariamente surgirán afectos bajos, hijos y producto del desenfreno y ruindad del espíritu.

Más bien debemos buscar nosotros otra clase de música, la más exquisita y que inspira afectos de más subido placer, la que usaba David, el autor de los sagrados cantos, para sacar al rey de su ira, según se dice en los libros santos.

Se dice también que Pitágoras encontró a unos comensales embriagados y mando al flautista que llevaba la dirección de la fiesta que, cambiando la melodía, les acompañase con la flauta un canto dórico; y que a estos les volvió la melodía tan cuerdos, que arrojaron sus coronas y se retiraron avergonzados.

Otros por el contrario, con la flauta se enfurecen como coribantes y saltan como bacantes. Tan grande es la diferencia que hay en llenarse los oídos de música sana o sensual. Así que vosotros debéis participar en la que está de moda ahora, menos que en cualquier otra torpeza.<sup>192</sup>

El extracto contiene una serie de componentes propios de las creencias de la época, la idea de un alma y las sugerencias del cuidado de la misma. Es notoria la mezcla de pensamientos al hablar de la doctrina pitagórica y a la vez de los cantos sagrados establecidos por David, finalizando el extracto con un breve ejemplo de lo que son los modos y cómo influyen en el carácter de los individuos, pese a que en su exposición sugiere el problema permanente de la música: un sólo tipo de modo musical puede provocar diferentes estados de ánimo en los oyentes.

Suscitar en el ser humano toda clase de emociones represento un problema para los pensadores griegos; de igual modo, será un problema para la presente época “Ahora bien, durante la Edad Media desempeñará un papel [para la música] aún más importante el componente moralista.”<sup>193</sup> pues “la música –se decía– suscita un placer sensible, razón por la que se la repudia en tanto que corruptora; por otro, la música tiene una utilidad desde el punto de vista litúrgico, razón por la que se la rehabilita a través de funciones religiosas en el seno de la Iglesia”.<sup>194</sup> La funcionalidad de la música para el ser humano parte de su utilidad, en tanto mecanismo para fomentar-educar en la religión.

Otro de los pensadores de la época que recibe su educación en miras de la formación es Juan Crisóstomo (347-407 d. C.),<sup>195</sup> quien en su *De la vanagloria y la*

---

<sup>192</sup> Extracto recuperado en RAMOS GÓMEZ, Luis, *La educación en la Época Medieval*, México,... pp. 48-49.

<sup>193</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...*, p. 114.

<sup>194</sup> Ídem.

<sup>195</sup> Juan Crisostomo o Juan de Antioquía es conocido por ser un exponente de la cultura de Antioquía y defensor de las tradiciones del paganismo grecorromano.

*educación de los hijos*, nos habla de un método educativo que hace llamar *Las leyes de las cinco puertas*, es en la segunda ley que nos habla de “La puerta del oído”, donde nos enuncia lo siguiente:

En efecto, si la puerta del oído no deja pisar sus umbrales a ningún corruptor ni corrompido, no crea grandes dificultades a la boca, pues el que no oye cosas vergonzosas y malas tampoco las habla.

[...]

En consecuencia, no oigan cuentos de viejas y tontos. “Fulano –dice– amó a fulana. El hijo del rey y la hija menor hizo esto”. Nada de esto han de oír. Oigan otras narraciones sin tantos rodeos, con toda sencillez. Pueden contarlas los esclavos y los acompañantes. No todos, pues no ha de permitirse a todos los esclavos mezclarse con los niños. Brillantes han de ser, como quienes se acercan a una estatua brillante, los que nos han de ayudar en esta arte. Si fuéramos arquitectos y tratáramos de construir un palacio para el emperador, no dejaríamos que todos los esclavos, sin más ni más, pusieran mano en la construcción: ¿no sería, pues, absurdo que, cuando fundamos una ciudad y queremos fundar a ciudadanos para el emperador celeste, encomendemos la obra a todo el mundo? No. Tomemos por colaboradores en la educación de los hijos aquellos esclavos que sean de provecho. Si no hay ninguno, toma a sueldo a un libre, que sea hombre virtuoso, y a ése encomienda toda la obra, ése sea tu colaborador.<sup>196</sup>

La enseñanza de la música continua su papel, es necesario tomar los medios necesarios para que el sujeto a formar reciba la mejor educación en este tema, evitando la escucha de determinados temas, como lo intento hacer Platón, e imponer aquello que haga virtuoso al sujeto; sin embargo, las finalidades cambiarán pues a pesar de que “Los primeros teóricos de los siglos VIII y IX se hallan muy ligados a los principios, a menudo cristalizados en fórmulas, del mundo antiguo; principios, sobre todo sometidos a reflexión por san Agustín y Boecio a través de sus escritos”,<sup>197</sup> la mayoría de sugerencias siguen una formulación derivada de experiencias, pues la finalidad apunta al manejo del carácter donde tratarán de establecer correspondencias utilizando un método empírico para establecer el paralelo, muchos pensadores intentarán establecer en teoría sus afirmaciones con respecto a cómo se debe de escuchar y por lo tanto educar en la materia sonora. Así lo señala Juan Tinctoris (1435-1511)<sup>198</sup> en el prólogo del *Proportionale musites* (1475):

muchísimos personajes célebres como Daniel, Ptolomeo, Epaminondas, maestro de Judea, de Egipto y de Grecia; Zoroastro, Pitágoras, Lino de Tebas, Zeto, Anfión, Orfeo, Museo, Sócrates, Platón, Aristóteles, Aristoxeno, Timoteo, se hayan ocupado tan intensamente del arte musical aún balbuciente, que según, el testimonio de Cicerón, abarcaron casi intelectualmente todas sus posibilidades y la inmensa amplitud de los temas relativos a él, de modo que muchos escritores griegos afirman que algunos de los autores citados, sobre todo Pitágoras, han sido los inventores de los primeros elementos de la música, sin embargo, nos queda muy poco por escrito acerca de cómo

---

<sup>196</sup> Extracto recuperado en RAMOS GÓMEZ, Luis, *La educación en la Época Medieval*,...pp.103-104.

<sup>197</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*..., p. 108.

<sup>198</sup> Nace en Nivelles, Brabante, escritor de doce tratados musicales, los cuales comprenden el *Terminorum musite diffinitionum*, el cual es una especie de diccionario musical compilado hacia 1472.

ejecutaban o componían,[...] ponían en esta ciencia, que Platón llama eficazísima, una extraordinaria aplicación, tanto que antiguamente todos la aprendían y quien no la conocía no era considerado suficientemente culto [...] y cuando llegó la plenitud de los tiempos en que el sumo músico, Jesucristo, nuestra paz, aplicando la *proportio dupla*, hizo una sola cosa de las dos naturalezas humana y divina, florecieron en su Iglesia admirables músicos, como Gregorio, Ambrosio, Agustín, Hilario, Boecio, Marciano, Guido, Juan de Muris, algunos de éstos establecieron en la salvífica [sic.] Iglesia el uso del canto, otros compusieron para este fin numerosos cánticos e himnos, unos transmitieron a la posteridad la teoría, otros la práctica de este arte.<sup>199</sup>

Es notorio que el anterior extracto mencione a san Agustín en términos de músico, al día de hoy se conservan sus textos y básicamente su pensamiento con respecto a la música a diferencia de varios autores antes mencionados. La cantidad de pensadores que nos proporciona Tinctoris, nos puede dar la idea de que la música --en el contexto medieval-- sigue siendo un tema central en la vida del pensamiento occidental. La distinción más relevante sobre este tema es que, a pesar de ya encontrar una currícula más desarrollada que en la época griega, la disciplina contaría con rasgos más definidos: por una parte la *musica practica* que a grandes rasgos es ejecución y audición de la materia sonora; y, por otro sentido, denominada *musica speculativa*, la cual es en palabras de Cullin, la música como filosofía de la cual los Padres de la Iglesia demuestran mayor interés.<sup>200</sup>

Los centros religiosos también deben su desarrollo educativo-teórico en sus instituciones educativas, como lo son las escuelas monásticas, catedralicias o episcopales y parroquiales o presbiterales;<sup>201</sup> Alejandro Álvarez Gallego nos dice que la “escuela” que existía durante la Edad Media tiene como principal función social el evangelizar y el adoctrinamiento cristiano, por ello se enseñaban los cantos religiosos como una de las manifestaciones más claras para el fin señalado, Álvarez continúa afirmando que “allí no había grados, ni psicología, ni métodos, ni evaluaciones, ni profesionales de la enseñanza; lo que acontecía tenía que ver más bien con el ritual religioso ordenado por la tradición evangélica”,<sup>202</sup> educando por medio de los monasterios a los pobladores fieles. Es así que los antecedentes señalados, nos pueden dar una posición de lo que será el enfoque

---

<sup>199</sup> Extracto recuperado en GALLO, F. Alberto, *Historia de la música El medievo Segunda Parte*, Traducido por Rubén Fernández Piccardo, México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 122.

<sup>200</sup> CULLIN, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media...*, p. 18.

<sup>201</sup> REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación...* p. 287.

<sup>202</sup> ÁLVAREZ GALLEGO, Alejandro, *El método como dispositivo pedagógico del proyecto civilizador de occidente*, México, Seminario Internacional: Juan Amos Comenio. Obras, andanzas atmósferas. Universidad Autónoma de México-CESU. Ponencia presentada en comisión, p. 268. El autor continuará afirmando que en lo concerniente a las instituciones de formación avanzada, se estudian a los clásicos latinos y griegos, aprendiendo la historia de los pueblos y todo aquel conocimiento de ciencia natural en torno a la teología.

educativo ya que así lo notará el tratado de san Agustín entorno al fenómeno musical, las artes liberales conformarán un sistema educativo conscientemente planificado, justamente ese adiestramiento es lo que permite la construcción agustiniana del tratado *Sobre la música*, el cual sustenta toda especulación filosófica teológica en el libro VI del texto.<sup>203</sup>

### 2.3. San Agustín y su tratado “Sobre la música”<sup>204</sup>

Agustín de Hipona (354-430 d. C.) es considerado como uno de los padres de la Iglesia, sus pensamientos en cuestiones de Filosofía o Teología son los más comentados por su riqueza para la época en cuestión. Poco se ha escrito acerca de sus ensayos y pensamientos acordes a la disciplina sonora; con respecto al tema educativo el religioso continúa la tradición platónica en la forma dialogada de sus manuscritos, estableciendo en su pedagogía recomendaciones principalmente sobre la jovialidad del educador,<sup>205</sup> el religioso tendría pensado escribir sobre cada una de las artes liberales, “dispuesto a recibir el bautismo, hice también el intento de escribir unos libros de las <<Disciplinas>>, a base de interrogar a los que conmigo estaban y no se hallaban lejos de intereses de este tipo”;<sup>206</sup> sin embargo, “Más de tales disciplinas, sobre la gramática pude concluir un solo libro, que después perdí de nuestro armario, y sobre la música seis volúmenes”.<sup>207</sup> De este modo, el santo nos da noticia de su interés sobre las disciplinas, siendo la música la única afortunada de la cual contamos con su obra e ideas integrales: “cuanto sobre el arte de hablar y discutir (gramática, retórica, dialéctica), cuanto sobre las mediciones de las figuras (geometría) y sobre la música y sobre los números (aritmética) he entendido, sabes tú, Señor Dios”.<sup>208</sup>

---

<sup>203</sup> El texto revisado es HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*, introducción,... Introducción pp. 26-27.

<sup>204</sup> También llamado *De música*, es un tratado básicamente dedicado a la exposición de la métrica musical. Véase GALLO, F. Alberto, *Historia de la música El medievo Segunda Parte*,... p. 4. También se habla de que es un texto dedicado a la versificación, los “números eternos” y “espirituales”, más allá de lo que entendemos hoy como música, véase REESE, Gustave, *La música en la Edad Media Con una introducción sobre la música en la edad Antigua*,... p. 90.

<sup>205</sup> Sobre este tema véase GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*,... pp. 46-47.

<sup>206</sup> HIPONA, San Agustín de, *Retractaciones*, 1.6, extracto recuperado en HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... p. 7.

<sup>207</sup> Ídem. El extracto continúa: “En realidad, sobre las otras cinco disciplinas allí de forma similar comenzadas, sobre la dialéctica, sobre la retórica, sobre la geometría, sobre la filosofía, sólo los principios quedaron, y hasta esos los perdimos”. No se tiene noticia de escritos hechos entorno a las disciplinas matemáticas como la aritmética y la astronomía, en cambio, si tenemos noticia de la retórica y la dialéctica, véase la Introducción de HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... p. 11.

<sup>208</sup> HIPONA, San Agustín de, *Confesiones*, extracto recuperado en HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... p. 28.

Mientras que las demás disciplinas no pasarían de un breve análisis o esbozo preparatorio, la música, es evidentemente una de las artes liberales que se hermanará con la retórica, la geometría y la aritmética. Las disciplinas liberales son el terreno que encuentra el santo para observar y analizar el orden de las cosas en el mundo para que el alma comprenda las cosas concernientes a la divinidad, mediante el mérito de la herencia Pitagórica y las enseñanzas antiguas.<sup>209</sup>

Como ya se mencionó, muchas veces es considerado músico, así Fubini lo llama teórico de la música, pues dice en *La estética musical*:

Este grupo de teóricos de la música –desde san Agustín hasta san Isidoro de Sevilla– servirá un poco a modo de puente entre el mundo antiguo y el medieval; todos ellos hundieron profundamente sus raíces en la cultura del período clásico de la Antigüedad griega, aun cuando llegaron a presentir, más o menos conscientemente según de quien se tratara, las marcadas transformaciones, ya acontecidas o que estaban aún por acontecer, en el seno de la música: en su estructura técnica y en su función social.<sup>210</sup>

La obra que nos deja entrever lo apuntado en la anterior cita, es su compendio de seis libros *Sobre la música*. La redacción del tratado comenzó en el 387 d. C., los cinco primeros tienen un carácter introductorio tratando básicamente cuestiones de teoría musical, es para el año 409 d. C. que se ocupa de la redacción del sexto libro, el cual contendrá temas sobre psicología, ética y estética de la disciplina sumado a más disertaciones sobre teoría.<sup>211</sup> Así es como lo hace ver incluso en sus *Retractaciones*:

Luego, según recordé más arriba, escribí los seis libros sobre música, de los cuales el sexto, se hizo por sí mismo notar, toda vez que en él se le da vueltas a una cuestión digna de conocimiento: como llegar desde los números corporales y espirituales, pero mudables, a los números inmutables, y como así las cosas invisibles de Dios se contemplan, entendidas a través de las que han sido hechas.<sup>212</sup>

San Agustín rescata las ideas platónico-aristotélicas para muchas de las características plasmadas en su pensamiento e incluso en su forma de trabajar los temas de su interés, los aspectos predominantes de la herencia platónico-aristotélica serán:

1. Una estructura dividida en libros, es decir, un compendio sobre el tema musical.

---

<sup>209</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>210</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*,... p. 104.

<sup>211</sup> Véase para la información proporcionada sobre las fechas de elaboración y otros datos de interés GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental 1*,... p. 50.

<sup>212</sup> HIPONA, San Agustín de, *Retractaciones*, II 1, extracto recuperado en HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... p. 9.

2. Una forma dialogada en el texto. Formula recurrente en Platón bajo la idea de presentar a dos interlocutores: por una parte al maestro (Sócrates para la obra casi integral en Platón) y un discípulo (en el caso del tratado agustiniano se sabe que el discípulo será Licencio el cual será uno de los jóvenes interlocutores del *De ordine*, el discípulo en la mayoría de ocasiones sólo se limitará a asentir u a colocar objeciones obvias, las cuales dan pie al maestro a realizar ampliaciones a explicaciones), formula que no sería ajena al ámbito de la enseñanza en general para las épocas hasta este momento tratadas.<sup>213</sup>

El tema de la música presenta una postura ambigua en las dos formas en las cuales se entiende, tanto en su forma “práctica” y en su forma “teórica”.<sup>214</sup> Entrando al aspecto que interesa para el presente trabajo, es el sexto libro donde se contendrán aquellas ideas que ayudarán a esclarecer mucho de su pensamiento y sus nociones sobre educación, convirtiéndose en uno de los ensayos más tempranos del estudio de la psicología de la música, atendiendo al problema de lo que se debe hacer con la disciplina en cuanto a modos de empleo y finalidades se haría notar este texto de los demás.<sup>215</sup>

### 2.3.1. El libro sexto del tratado *Sobre la música*

Dicho documento comienza con una fórmula que ayuda a sostener la distancia en redacción de los cinco libros previos de los cuales se compone el texto integral: “Bastante largo tiempo, tal vez, y, sobre todo, de una forma abiertamente pueril a lo largo de cinco libros nos hemos demorado en las huellas de los <<números>> relativos a las magnitudes de los tiempos”<sup>216</sup> estas primeras líneas dejan a un lado la forma dialogada para dirigirse directamente al lector a manera de introducción, posteriormente regresará a la forma dialogada entre maestro y discípulo perpetuada desde los griegos. Las afirmaciones en esta sección son un puente entre las ideas teóricas establecidas en los cinco primeros libros y sus propias ideas de acuerdo a las finalidades que quiere emprender a partir de este texto.

---

<sup>213</sup> Véase HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... Introducción p. 29.

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p.13. Luque Moreno y López Eisman afirman que el abordaje, por parte del santo, del canto, de la ejecución instrumental y de la danza, frente a los efectos que produce la música en sus escuchas, es una postura ambigua, yendo del hedonismo hasta la elevación religiosa, no encontrando en el santo una postura uniforme como lo sería en los pensadores antiguos.

<sup>215</sup> REESE, Gustave, *La música en la Edad Media*,... p. 91.

<sup>216</sup> HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... p. 343

Uno de los pasajes a enmarcar, para la mejor comprensión del pensamiento del santo, es el siguiente:

Cuando llegare, en cambio, a este libro, si como espero y suplicante ruego, nuestro Dios y Señor llevará el timón de mi propósito y voluntad y terminare conduciéndola allí a donde está orientada, entenderá que no es de vil camino por el que ahora en compañía de gente más bien insegura y sin estar nosotros mismos muy fuertes, hemos preferido andar antes que precipitarnos sin apenas plumas por más libres auras.<sup>217</sup>

El santo escribe una parte de su obra siendo pagano, no teniendo una formación religiosa; ello, no es el caso del sexto libro según lo citado, a pesar de tener una distancia entre la redacción de los primeros cinco libros, el pensador cuenta con una formación religiosa. La exploración de los pasajes presentados en el texto, tienen objetivos e ideas no presentes en la antigüedad. Por ejemplo, en los primeros cinco libros hace referencia de la música desde una óptica científica relacional con las matemáticas encontrando la herencia pitagórica, la música bajo esta óptica será: la ciencia de “modular” bien.<sup>218</sup>

El sexto libro tomará distancia de los primeros cinco, al tratar un aspecto sumamente relevante: la cuestión de cómo cognitivamente nos podemos relacionar con la música, y cómo esta afecta nuestro actuar. Dicho libro rompe en gran medida la estructura de los cinco primeros, debido a que éste advierte a manera de introducción: “los lectores son estos que no sólo no pueden andar por aquí con sus pasos inseguros e inexpertos sino que tampoco tienen ningunas alas de piedad con las que pasar volando todo esto sin darle valor, no se metan en una tarea que no les va”.<sup>219</sup> Las advertencias devienen de una predisposición a elementos matemáticos que son de difícil comprensión, debido a que siempre habla de los diferentes tipos de formas en las cuales nos relacionamos con el sonido aludiendo al término “número”.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 344.

<sup>218</sup> *Ibíd.*, p. 90.

<sup>219</sup> *Ibíd.*, p. 345.

<sup>220</sup> El *Numerus* es la base de la teoría agustiniana en torno a la música, el cual alude a la característica rítmica principalmente; sin embargo, tiene diferentes acepciones que va desde lo material/físico hasta lo inmaterial/espiritual/eterno, las acepciones son:

*numeri corporales*: producidos por la voz, un instrumento o una danza.

*numeri occurrentes*: los sonidos percibidos por el oyente.

*numeri progressores*: la operación de los sonidos dentro del alma.

*numeri recordabiles*: los sonidos que se pueden reproducir, sólo existentes en la memoria y en la imaginación.

*numeri sensuales*: Los ritmos que perciben y evalúan los movimientos del alma.

*numeri judiciales*: Categorías implantadas por Dios en la mente.

Los 6 tipos de números mencionados tienen características similares por lo que reciben el nombre genérico de *numeri*, véase ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música...* p. 94.

El “número” --descrito por el religioso como espectro sonoro en toda su extensión--, abarcará cinco aspectos que posteriormente devendrán en seis. Siendo el último “número” de vital importancia para relacionar su teoría musical --apoyándose en las teorías aristotélica y platónica-- con la explicación religiosa. La exposición de los primeros cinco libros es un reflejo de la enseñanza tradicional de la configuración de las escuelas de la época.<sup>221</sup>

La redacción del texto agustiniano, es de difícil comprensión para una lectura contemporánea, así lo hace notar el siguiente extracto del texto: “y hay que confesar que los <<números>> que están en la propia <<pasión>> de los oídos de cuando algo se oye, son introducidos por el sonido”.<sup>222</sup> El obstáculo del abordaje teórico de la época, como ya se ha señalado, tiene que ver con la concepción matemática muy presente en su formulación y estará acompañada de la carga emocional-psíquica. La teoría siempre está acompañada del empirismo rudimentario de los sentidos como hace notar la cita anterior, por lo que la

---

En la nota al pie de página número 12 del sexto libro de *Sobre la Música*, Luque Moreno y López Eisman nos dicen: “Quedan enunciados los tipos o géneros de <<números>> sonoros: los tres primeros cubren los tres ámbitos de la fonética moderna: el acústico, es decir, el de la señal sonora en sí misma; el auditivo, o sea, el de la percepción de dicha señal; y el articulatorio, correspondiente a su producción.

El primero, de entidad plenamente física, acústica, reside exclusivamente en el propio sonido que se oye (*in sono tantum qui auditur*) y es independiente de los tipos segundo, tercero y cuarto.

El segundo se halla en el sentido del oyente (*in sensu audientis*); tiene, por tanto, implicaciones psíquicas, en cuanto que a través del oído llega al alma. Depende del primero; sin él no puede existir: sin un estímulo previo no hay audición.

El tercer género de <<números>>, que, según palabras del santo, se realiza en el acto del ejecutante (*in acto pronuntiat*), son de entidad articulatoria; tienen también claras implicaciones psíquicas, pues es el alma la que los expresa a través de la voz, del gesto o de otros movimientos corporales; no dependen directamente de los dos anteriores ni tampoco de la memoria.

En la memoria precisamente residen los <<números>> del cuarto género: son independientes de los anteriores, aun cuando en su origen sean consecuencia de la percepción de una realización sonora (tipos segundo y primero).

Por lo que sigue de inmediato en el diálogo se advierte que estos cuatro tipos no son todos los <<números>> musicales; inmediatamente, en efecto, aparecerá uno nuevo, de mayor categoría que los anteriores: el de los que se haya en el juicio (*in iudicio*) del oyente, en su capacidad innata de valoración; dentro de ellos distinguirá San Agustín más adelante dos subtipos, uno sensitivo y otro racional”. Véase San Agustín de, *Sobre la música*,... p. 348.

El tema del número para relacionarlo con la música es ampliamente tratado por muchos teóricos de la época, condensando ideas en la herencia del platonismo, pues así también lo menciona Cullin “Platón, en el *Timeo*, retomará y comentará esta concepción de la unidad y la multiplicidad, de la estabilidad y la alteración. Estos comentarios serán a su vez objetos de numerosas discusiones durante la antigüedad tardía –Agustín (354-430), Martianus Capella (a comienzos del siglo V) y, especialmente Boecio– y tendrán un amplia difusión durante toda la Edad Media”, véase CULLIN, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*,... p. 20.

<sup>221</sup> Véase HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... Introducción p. 41.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 351. Véase nota al pie 17 del libro VI, donde se explica que el término *passio* hace referencia en el pasaje citado a un padecer como una afectación en el cuerpo, los antiguos también utilizan el término para hablar de los padecimientos psíquicos como respuesta de los influjos exteriores.

explicación agustiniana mezcla estos elementos como algo natural para el desarrollo de la disciplina musical. La continua exposición de los diferentes tipos de “números” plantean problemas para su elaboración teórico-metodológico, en tanto enseñanza de una escucha, pues así lo hace ver posteriormente:

[...] mira si pueden existir estos <<números>> sin aquellos que residen en la memoria; pues incluso callados, podemos hacer realidad dentro de nosotros mismos con el pensamiento algunos <<números>> con la magnitud de tiempo con que serían realizados también por la voz. Éstos es evidente que residen en una cierta operación del espíritu, la cual, puesto que no da lugar a ningún sonido y no aporta nada de <<pasión>> a los oídos, demuestra que este género puede existir sin aquellos dos de los que uno se halla en el sonido y otro en el oyente cuando oye.<sup>223</sup>

La problemática de estos “números”, o bien, traducido a la interpretación de que son sonidos no audibles, es resuelto con el siguiente pasaje “si el alma activa estos <<números>> que encontramos en el pulso de las venas, la cuestión queda resuelta; pues es manifiesto que éstos residen en una operación y que para ellos nada nos ayuda la memoria”.<sup>224</sup> La comprensión del análisis agustiniano, refleja una visión novedosa con respecto a la música, el trabajo que realiza el santo nos muestra el cuidado con el que realiza sus aseveraciones en la relación que guarda el sonido en la mente humana, apelando a la cualidad de la memoria para explicar de forma empírica lo que es el sonido en la memoria. Resulta ser un pensador adelantado a su tiempo, explicando al fenómeno sonoro de una forma sistemática muy distante a la época griega y que, si bien, sus afirmaciones serán desechadas para la posteridad, no deja de ser un pensador bastante completo para realizar un ejercicio analítico explicando que es la música.

Su sistema, demuestra una serie de problemas y sus soluciones acordes a su forma de enseñar la disciplina para su tiempo, la explicación teórica fundamenta los efectos que causa en el individuo por medio del oído como se afirma en la cita subsecuente. Su sistema teórico se encuentra fundamentado en la consecuencia empírica de la experimentación sensorial, así continúa su escrito “me veo obligado a dar la palma a los <<números>> que suenan, éstos, en efecto, sentimos al oír, y cuando estos sentimos, éstos padecemos. Éstos, entonces, hacen a aquellos que están en la <<pasión>> de los oídos cuando oímos”.<sup>225</sup> La experiencia sensorial auditiva es el punto culmine para cada pensador que debe de teorizar sobre la disciplina, como lo fue para Platón, Aristóteles y cada uno de los autores antes

---

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 352.

<sup>224</sup> *Ídem.*

<sup>225</sup> *Ibíd.*, p. 356.

referenciados, la experiencia sonora es un enigma que debe de ser explicado. Para el caso agustiniano, la forma de su redacción es bastante críptica debido a los diferentes tipos de “número”, haciendo referencia a cada una de las formas en las cuales se puede percibir, generar e incluso entender al sonido. Todo lo anterior enlazado a la experiencia auditiva mediante el sentido, como se ha expuesto hasta el momento.

### 2.3.2. La propuesta religiosa de la música

La postura de san Agustín tiene el sesgo de su formación religiosa. El personaje se encuentra fuertemente influenciado por las doctrinas religiosas en boga, constantemente se encontrarán pasajes que alienten a afirmaciones que para su época representan verdades incuestionables como lo será la idea de la existencia del alma por ejemplo:

Mas es completamente absurdo someter de cualquier modo a la actividad fabril del cuerpo el alma como materia; nunca, en efecto, el alma es inferior al cuerpo y toda materia es inferior al que fabrica. De ningún modo, por tanto, el alma es materia sujeta a la actividad fabril del cuerpo; lo sería, en cambio, si en ella el cuerpo obrara algunos <<números>>. Entonces, cuando oímos, no se hacen en el alma los <<números>> a partir de estos que conocemos en los sonidos.<sup>226</sup>

Dicha afirmación, muy anticipada a la revolución que haría Descartes con el dualismo *rex cogitans - rex extensa*,<sup>227</sup> nos demuestra que el santo hace la distinción mente-cuerpo dentro de su tratado, dando este último pasaje como punto de partida a su intención principal: realizar una conexión con Dios. El santo insistirá en el tema de la sensación como el modo de proceder del alma en correspondencia con el cuerpo,<sup>228</sup> debido a que “cuando Dios se digne a ayudarme, en conjetura y desarrollar qué se esconde ahí”,<sup>229</sup> se podrá realizar, una explicación sobre cualquier cualidad del sonido. Es en Dios, donde encuentra su axioma para explicar los efectos de la música.

Es imprescindible para la enseñanza de la música realizar la explicación de cómo funciona el cuerpo en relación con las disposiciones emocionales que se encontrarán íntimamente ligadas al alma, justamente por el motivo experiencial, esto quiere decir que, San Agustín elabora sus afirmaciones a partir de lo que sucede empíricamente al cuerpo:

---

<sup>226</sup> *Ibíd.*, p. 360

<sup>227</sup> La traducción literal de ambos términos son *cosa pensante* y *cosa extensa*, el dualismo cartesiano es la piedra angular de muchas teorías y problemáticas aún vigentes para este siglo XXI, el dualismo es una postura en la cual se contraponen términos entendidos como contrarios.

<sup>228</sup> *Ibíd.*, Véase Nota al pie de página No. 35 del sexto libro, p. 362

<sup>229</sup> *Ibíd.*, p. 360.

Y, para no hacerme largo, mi parecer es que el alma, cuando siente en el cuerpo, no padece algo de parte de él sino que en las <<pasiones>> de él actúa con especial tensión, y que estas acciones, sean fáciles por la conveniencia, sean difíciles por la inconveniencia, no le quedan ocultas; y a todo esto es a lo que se le dice <<sentir>>.<sup>230</sup>

El religioso expone sus ideas de forma sistemática bajo el supuesto educativo, es decir, las explicaciones elaboradas en el tratado tienden a explicar cada uno de los hechos que a juicio del autor del texto se encuentran interconectados para la comprensión de lo que sería el fenómeno sonoro. Esto quiere decir que, la forma por la cual enseña al educando es principalmente por toda la serie de conocimientos desarrollados para la época, sumando a esto sus juicios experienciales que abonen a su sistema explicativo, sobre todo a su postura tan particular de la división de los “números” los cuales como se ha mencionado hacen referencia a diferentes hechos sonoros. La cuestión empírica es explicada bajo la finalidad de exponer su propio sistema para la comprensión de la música, pues el texto se encuentra enriquecido con pasajes como “Cuando, entonces, lo que en dicho (miembro) hay semejante al aire se mueve por la percusión del aire, el alma aquella, que antes de ese sonido con su movimiento vital vivificaba en silencio el cuerpo de los oídos”.<sup>231</sup> La importancia de la relación alma-cuerpo es algo intrínseco para los fines de la formación en música en el pensador, el supuesto de la existencia del alma es incuestionable para llegar a afirmar otros aspectos más complejos como lo será la razón:

[...] de tales movimientos y afecciones, y otra cosa es estimar si estos deleitan de forma correcta o no, lo que tiene lugar al razonar- necesario es que confesemos que estos son dos géneros, de igual forma que aquellos son tres. Y, si correctamente nos ha parecido que, si el propio sentido del deleite no estuviera imbuido de ciertos <<números>>, no habría podido en modo alguno asentir a los intervalos equiparables y rechazar los desordenados, correctamente también puede parecer que la razón, que se impone sobre este deleite, no puede en modo alguno juzgar acerca de los <<números>> que tiene debajo de sí sin unos <números> más vivaces.

Si estas cosas son verdaderas queda claro que se han encontrado en el alma cinco géneros de <<números>>; a los que; cuando hayas añadido aquellos <<del cuerpo>> que dimos en llamar <<del sonido>>, llegarás a conocer seis géneros de <<números>>, bien dispuestos y jerarquizados.<sup>232</sup>

La resolución de San Agustín en tener un sistema dividido en 6 tipos de números, o bien, tipos de “disposiciones del sonido”, surge de esclarecer todas las posibles formas en que se puede entender el sonido, tanto en la percepción sensible, como en la introspección. Para los elementos de la época el santo busca conjuntar los aspectos señalados en una postura

---

<sup>230</sup> *Ibíd.*, p. 363.

<sup>231</sup> *Ibíd.*, p. 365.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, p. 384.

relacionada directamente con la figura divina. Pese a la división y jerarquización de los números, se trata de demostrar una idea unitaria. Conjuntando todos los elementos que presenta en el texto, nos encontramos ante un pensador que piensa a la música como una multidisciplina:

Busca, por tanto, la razón, y al deleite carnal del alma, que reivindica para sí el papel de juez, le pregunta, puesto que a ella la acaricia la igualdad en los <<números>> de los espacios temporales, si acaso dos sílabas breves, cualesquiera que haya oído, son verdaderamente iguales o si puede suceder que una de ellas sea emitida más prolongadamente, no hasta la medida de una sílaba larga, sino lo que se quiera por debajo, con tal que, sin embargo, excedas a su socia.<sup>233</sup>

Usar las sílabas para relacionar su efecto en “cualquier oído”, es una idea ya presente desde la antigüedad como ya se había revisado en el capítulo anterior, el agrado o desagrado de la escucha de determinados sonidos --o en el presente caso de sílabas--, tiene que ver con objetivos específicos pero sobre todo con la comprensión de que palabra y música son exactamente lo mismo no hay una distinción tajante entre ambas, y esto tiene que ver con la finalidad última del santo, Dios:

No miremos mal, por tanto, las cosas inferiores a lo que nosotros somos; y a nosotros mismos con el apoyo de Dios y Señor nuestro ordenémonos entre aquellas cosas que están por debajo de nosotros y aquellas que están por encima de nosotros, de tal modo que no experimentemos el choque de las inferiores y, en cambio, nos deleitemos con sólo las superiores.<sup>234</sup>

Es por medio de esta figura que la finalidad de la música se debe de encaminar a la búsqueda de Dios, es por medio de la música en una de sus formas numéricas que “Recibe, no obstante, la memoria no sólo los movimientos carnales del espíritu <<números>> de los que más arriba ya hemos hablado, sino también los espirituales, de los que brevemente voy a hablar”.<sup>235</sup> Dicho de otro modo, es por medio de los sonidos que se encuentran en la memoria que se dan los movimientos tanto del cuerpo como del alma, por ello, concluye que así como hay sonidos físicos, también hay sonidos con las características propias de lo intangible, debido a su interés por demostrar la presencia del alma en tanto que es ésta la que decide lo agradable y su contrario. La disposición sonora representa un enigma del cual el Santo establece sus deducciones:

En efecto, de un resplandor excesivo nos apartamos y las cosas demasiado oscuras no queremos mirarlas, al igual que también en los sonidos tanto huimos con horror de los que suenan demasiado, como no amamos los que son una especie de susurro. Cosa que no reside en los intervalos de los

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, p. 389.

<sup>234</sup> *Ibíd.*, p. 390.

<sup>235</sup> *Ibíd.*, p. 395.

tiempos, sino en el propio sonido, que es como la luz de tales <<números>>, al que se contraponen el silencio tal como a los colores las tinieblas.<sup>236</sup>

Lo anterior es una muestra de que se retoma la coincidencia con otros sentidos para establecer afirmaciones, en el caso de sus explicaciones en menor medida establece analogías con los demás sentidos; sin embargo, son los otros sentidos los que ayudan a explicar a la disciplina sonora. Lo que procede a partir de esas explicaciones es establecer la finalidad de entender a la música en su forma educativo-teórica “Hacia este fin, por tanto, si reconducimos todos aquellos movimientos de la acción humana y todos los <<números>>, sin duda quedaremos purificados”,<sup>237</sup> de modo que la música es un medio por el cual se logra entender a la religión dominante de occidente. La escucha de música, a diferencia de los griegos, tiene una clara finalidad hacia una elevación, y por tal motivo se debe de formar en la disciplina:

¿Qué clase de hombre te parece el que todos aquellos <<números>> que son relativos al cuerpo y en respuesta a las <<pasiones>> del cuerpo y los que a partir de estos se hayan contenidos en la memoria, los orienta no al placer carnal, sino exclusivamente a la salud del cuerpo, y todos aquellos que se operan en torno a las almas vinculadas a él o bien los que se despliegan para vincularlas, incluso los que de éstos se quedan adheridos a la memoria, los reconduce no a un soberbio afán de sobresalir, sino a la utilidad de las propias almas; e incluso los que en uno y otro tipo ocupa la presidencia en el sentido, como reguladores y exploradores de los demás que van pasando, los usa no para una curiosidad superflua y malsana, sino para la necesaria aprobación o desaprobación? ¿Verdad que no sólo ejecuta todos estos <<números>>, sino que no se ve envuelto en ninguno de sus lazos? Puesto que no sólo elige la salud del cuerpo, para no verse con los pies atados, sino que todas esas acciones las reorienta a la utilidad del prójimo, a quien en virtud del vínculo natural del derecho común tiene el mandato de amar como así mismo.<sup>238</sup>

Las preguntas agustinianas son completamente direccionales a lo que ya se había señalado desde los griegos: la música tiene una relación las pasiones. La propuesta del santo es un análisis exhaustivo del sonido, la gran distancia que demuestra respecto al mundo antiguo es su interés por indagar cada peculiaridad de la relación que guarda el sonido con el hombre, la memoria es uno de los elementos que usa el pensador para estructurar muchas de las aseveraciones que haría. Todo el tratado musical muestra una visión adelantada sobre el interés de la relación sonido-emoción. Nuevamente nos encontramos con finalidades al centrar sus afirmaciones en el aspecto inmaterial, el alma y el espíritu como elementos recurrentes para justificar su postura religiosa.

---

<sup>236</sup> *Ibíd.*, p. 402.

<sup>237</sup> *Ibíd.*, pp. 407-408.

<sup>238</sup> *Ibíd.*, p. 410.

La propuesta agustiniana de supeditar todo a Dios tendrá sus consecuencias en las sugerencias sobre la escucha de los sonidos, pese a la relación que guardan estos con las emociones provocadas, al igual que el mundo griego y muchos de sus contemporáneos, establece diferentes emociones correlacionadas con la música:

Pero ya pregunto algo relevante: una vez que más arriba quedo establecido entre nosotros que la prudencia es aquella (virtud) cuando el alma entiende dónde debe establecerse, lugar a donde se eleva mediante la templanza, esto es, la vuelta [*conversio*] del amor hacia Dios a la que se le dice caridad, y el apartamiento [*aversio*] de este siglo, templanza a la que también acompañan la fortaleza y la justicia, pregunto si estimas que, una vez que haya llegado hasta el fruto de su dilección y su desempeño, consumada la santificación, consumada también la vivificación aquella de su propio cuerpo, y, borradas de la memoria las ordas [sic.] de fantasmas, haya comenzado a vivir en Dios, para sólo Dios mismo, una vez que se haya cumplido lo que por parte de la divinidad se nos promete<sup>239</sup>

De lo anterior existe una dificultad en el pensamiento de agustiniano:

- ❖ Una de los principales aportes que encuentra san Agustín en la música es el papel relacional de los sonidos con las emociones encontrando un sesgo a las virtudes, como lo demuestra la cita previa. Es por medio del alma que se hace la relación entre el sonido y la emoción generada; no obstante, el pensador involucra dos aspectos relevantes: la *Memoria* como aquel lugar donde se resguardan los “números” de carácter inmaterial, y la *Razón* como un elemento de discriminación sobre aquellos sonidos que abonan a generar las virtudes mencionadas. Es importante para el santo recalcar las llamadas virtudes teologales, por lo menos dos de ellas aparecen en el último extracto, templanza y caridad, el problema es que la Razón es un elemento de discriminación lo cual da por entendido que no todos los sonidos son generadores de buenas actitudes, problema ya encontrado desde Platón y Aristóteles. No realiza una explicación más elaborada sobre el caso de emociones que no son adecuadas, salvo que el santo acepte que toda escucha es buena para el desarrollo de las virtudes, lo cual queda descartado bajo las afirmaciones que realizará posteriormente en sus *Confesiones*.

---

<sup>239</sup> *Ibíd.*, p. 419.

Para el pensamiento del padre de la iglesia, esto no aparenta ser una dificultad ya que es por medio de la educación en música que se pretende enseñar a aquel que escucha a discriminar los sonidos a aquellos que aporten a las virtudes otorgadas por Dios, siendo esta la finalidad última del pensamiento medieval en su vertiente religiosa.

La música, según las últimas líneas del tratado, sirve para el acercamiento a Dios, siendo una respuesta a lo anteriormente planteado por el santo el siguiente extracto:

Nosotros recordemos sólo –lo cual para la presente disertación emprendida es de máxima pertinencia– que esto es promovido por la providencia de Dios, por la que creo y rige todas las cosas, hasta el punto de que incluso el alma pecadora y cargada de calamidades es impulsada por <<números>> e impulsa <<números>> hasta lo más bajo de la corrupción de la carne; <<números>> que ciertamente pueden ser menos y menos hermosos, pero que no pueden carecer por completo de hermosura.<sup>240</sup>

La pertinencia de retomar el tratado, es que, por medio del trabajo agustiniano se puede entender como funcionó la educación musical en su vertiente teórica, el peso que se le da a la investigación y explicación del fenómeno sonoro para su comprensión. La importancia de la música sigue vigente en los primeros lugares. No sólo en el texto explorado se hace una revisión de lo que es el sonido para san Agustín, otro de los documentos que nos deja el religioso, también representa un complemento a lo expuesto hasta este momento.

### 2.3.3. Complemento: observaciones sobre música en las *Confesiones*

Es en el juicio donde se asimila el aspecto moral como un elemento clave para el santo, en el caso del tratado previo son los “números del juicio” los que apoyan mucho de la finalidad religiosa, toca el momento del desarrollo de reglas y normas que puedan ayudar a tener una vida “moralmente” aceptable para el individuo pues ya en sus *Confesiones* afirma lo siguiente:

Lo mismo acontece con las buenas voluntades. Porque si yo les pregunto si es bueno deleitarse con la lectura del Apóstol y gozarse con el canto de algún salmo espiritual o en la explicación del Evangelio, me responderán a cada una de estas cosas que es bueno. Mas en el caso de que deleiten igualmente y al mismo tiempo<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> *Ibíd.*, p. 423.

<sup>241</sup> DE HIPONA, San Agustín, *Las Confesiones*, Traducción, introducción y notas de Agustín Uña Juárez, España, Ed. Tecnos, 2007.

Nuevamente el aspecto abocado a las emociones inserto en la aprensión musical será un aspecto heredado de la época griega; sin embargo, el santo introduce un aspecto el cual causo mucho problema para una visión platónica: el goce y el disfrute. Deleitarse de una obra musical contiene implicaciones confusas para Agustín de Hipona. Del tratado *Sobre la música*, se puede hacer la afirmación de que el texto --es decir, el conjunto de los seis libros--, presenta una gran escasez en cuanto a información que abone a aquellos planteamiento educativos-morales; sin embargo, es en *Las Confesiones* donde podemos ver una continuidad sobre las preocupaciones en torno a la música, los criterios agustinianos son una herencia de sus predecesores griegos claramente, las recomendaciones que llega a redactar son advertencias sobre la disciplina, así llegará a afirmar:

Quando evoco las lágrimas que he vertido ante las canciones de Tú iglesia, en el principio de mi fe recordaba y cómo aun ahora me siento conmovido no por el canto, sino por lo que se canta, cuando se canta con una voz clara y hábilmente modulada, entonces reconozco la gran utilidad de esta costumbre. De esta suerte, vacilo entre el peligroso placer y la pureza a la que aspiro y antes bien me inclino (aunque no pronuncio una opinión irrevocable acerca de este asunto) a aprobar el uso del canto en la iglesia, pues de ese modo, en virtud de las delicias del oído, las mentes más débiles pueden sentirse estimuladas hacia un marco de devoción. Sin embargo, cuando ocurre que me siento más conmovido por el canto que por lo que se canta, me confieso a mí mismo que he pecado de una manera criminal y entonces quisiera no haber oído ese canto. ¡Ved ahora en qué situación me hallo! Llorad conmigo y llorad por mí, vosotros que reguláis vuestros sentimientos internos de modo que sus resultados sean buenos. En cuanto a vosotros, que no obráis así, estas cosas no os conciernen. Pero Tú, oh Señor, Dios mío, presta oído, mira y ve y ten piedad de mí y sálvame; Tú, en cuya contemplación me he convertido en un enigma para mí mismo; y ésta es mi dolencia.<sup>242</sup>

Las observaciones que hace san Agustín, revelan un número de indicaciones para la enseñanza de la misma, ahondar en los efectos que le causa al ser humano y los “peligros” que conlleva la audición de la misma revela que el autor se dirige en forma de maestro. Lo evidente del anterior fragmento es la importancia que le otorga a la música dentro de los actos religiosos. El canto está al servicio de la letra será uno de los aspectos predominantes de su postura y por lo tanto la música se debe de enseñar siempre al servicio de los actos litúrgicos.

La terminología agustiniana presenta el conflicto humano: mientras que el ser humano no participe de la Verdad y la Felicidad no podrá acceder a la divinidad. Es en la educación cristiana que se le puede dar respuesta a estos problemas distinguiendo tres

---

<sup>242</sup> HIPONA, San Agustín de, *Confesiones*, X, cap. 33, extracto recuperado en Donald Jay Grout; Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental 1*,... p. 51. Dicho fragmento es ampliamente citado y traducido en otros documentos, véase también REESE, Gustave, *La música en la Edad Media Con una introducción sobre la música en la edad Antigua*,... p. 91

aspectos: el ontológico como aspiración al ser, el noseológico como aspiración a la verdad y el eudemónico como aspiración a la felicidad, san Agustín presentará sus argumentos a partir de su convicción cristiana, ante la problemática musical como una respuesta global a todos los aspectos.<sup>243</sup> Pues, consciente de la tensión que representa la exaltación de las emociones continuará afirmando:

Siento que nuestros corazones son instigados a una devoción más ferviente si las palabras son cantadas y menos movilizadora si las palabras son sólo pronunciadas; que todos nuestros temperamentos tienen una capacidad específica que les es propia y a la cual corresponden determinadas melodías en canción y voz. Esta relación secreta es la que nos afecta. Pero, sin embargo, a menudo me siento sobrecogido por el placer de los sentidos.<sup>244</sup>

La introspección tan característica del pensador lo lleva a auto examinarse ante el fenómeno sonoro, pese a que la obra no es un estudio propio de educación en cuanto a que “modos” son los más adecuados para escuchar, sus recomendaciones suelen tomarse como lecciones, es decir, la idea de presentar estas ideas en textos, es debido al constante aleccionamiento que deben de recibir en la religión, la forma de enseñar ha cambiado pues ya no se hace en forma dialogada como lo fue en *Sobre la Música*, sino que el religioso plantea la formación en tanto introspección al plantear temores y dudas sobre el goce que le producen las melodías:

Otras veces, empero, queriendo inmoderadamente evitar este engaño, [s. Agustín se refiere al engaño provocado por el deleite sensual que le produce la escucha de los cantos] yerro por demasiada severidad; y tanto algunas veces, que quisiera apartar de mis oídos y de la misma iglesia toda melodía de los cánticos suaves con que se suele cantar el Salterio de David, pareciéndome más seguro lo que recuerdo haber oído decir muchas veces del Obispo de Alejandría, Atanasio, quien hacía que el lector cantase los salmos con tan débil inflexión de voz que pareciese más recitarlos que cantarlos.<sup>245</sup>

Es en su obra autobiográfica donde realiza apuntes sobre una educación física e intelectual,<sup>246</sup> el santo habla de melodías que le incitan emociones sobre todo en la forma “pura” de la música, a partir de recomendaciones muy puntuales como las citadas anteriormente, se puede ver que san Agustín constantemente alecciona sobre los procederes

---

<sup>243</sup> Véase ÁNGELES GALINO, María, *Historia de la educación Edades antigua y media*,... pp. 391-392.

<sup>244</sup> Extracto recuperado en ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*... p. 93. Véase también *Confessions* (Confesiones) 10.49, citado en Kaith Meyer-Baer, “Psychologic and Ontologic Ideas in augustine’s *De Musica*” pp. 224-225.

<sup>245</sup> Extracto recuperado en ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *De la lectio a la actio canendi. Palabras y Música en el Canto Gregoriano*, Conservatorio superior de música de Salamanca, en Universidad Complutense de Madrid, en REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Francesa, 2006, p. 49.

<sup>246</sup> LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*,... p. 238.

de la música. Es en dicho escrito donde sentenciaría lo relatado en su tratado *Sobre la música*, el paso de lo mundano material a lo elevado espiritual “Los placeres de los oídos me habían enredado y subyugado con particular tenacidad, pero Tú me desataste y me liberaste”,<sup>247</sup> al establecer la importancia de la liturgia en la música su afirmación cobra sentido en la palabra dentro de la música. Las reflexiones experienciales surgen de una introspección muy detallada en el grado de descripción:

A veces, sin embargo, más cauteloso de la cuenta ante esta falacia, me salgo del camino con mi excesiva severidad... hasta el punto de que todas las melodías de las suaves cantilenas con las que se ejecuta en las celebraciones el psalterio [sic.] de David quisiera apartarlas de mis oídos y de los de la propia asamblea eclesial; y me parece más seguro lo que recuerdo que con frecuencia se me ha dicho de Atanasio, el obispo de Alejandría, el cual al lector del salmo lo hacía entonar con una inflexión de voz tan mesurada que quedaba más vecino de uno que declama que de uno que canta.<sup>248</sup>

A partir de aquí, el pensamiento del santo se reduce a una serie de lecciones derivadas de su propia experiencia con la música, en este texto su abordaje deja la forma erudita de escritura, en su forma dialogada, obligándose a hablar de forma personal, el aleccionamiento existe para cualquier lector debido a las recomendaciones que él sugiere seguir. Es la escucha la que se promueve como el medio inmediato para redactar sus enseñanzas. Sin embargo, Fubini afirmará la caída de dicho camino, trazado para la música, pues “La posición que se adopta, dictada por preocupaciones con un trasfondo religioso más que estético, acabará por superarse finalmente, debido al interés, cada vez más inminente, que irán despertando los verdaderos problemas técnicos de la música con todas sus implicaciones de carácter didáctico.”<sup>249</sup> Anteponer el fin religioso fue un giro determinante para la música futura, el medievo es considerado como un período con escaso desarrollo a nivel intelectual, y bajo la mirada agustiniana se puede determinar el por qué la enseñanza tiende a proclamar a la educación musical como un peligro del cual se debe de tener los cuidados necesarios para su enseñanza pues así continuaría explicando Fubini:

Este nuevo enfoque, nuevo al menos para la Edad Media, aflora a la vez que la tendencia que se centra en la recuperación de una doctrina muy antigua, la de los efectos de la música sobre el espíritu humano, al objeto de esbozar una especie de psicología de la música. Este interés por aspectos musicales cuyo trasfondo es de índole estético-psicológico se puede descubrir no sólo en

---

<sup>247</sup> HIPONA, San Agustín de, *Confesiones* X 33, 49, extracto recuperado en HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música...* p. 14.

<sup>248</sup> HIPONA, San Agustín de, *Confesiones* X 33, 50, Ídem.

<sup>249</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...*, p. 115.

algunos teóricos, sino también en aquellos poetas y demás escritores cuya actividad se entrelaza íntimamente con la de los músicos<sup>250</sup>

Las prácticas teóricas tienden a proponer una visión de la música distante de la actividad práctica como lo muestra la anterior cita, las prácticas teóricas, y por lo tanto prácticas educativas promueven a la actividad, creación y formación en música desde un ángulo limitado. Es para el mundo latino que se difunde una distinción entre la música teórica y la música práctica más estrecha, dicha concepción fue recogida y profundizada a mitad del siglo XIII.<sup>251</sup> La música para esta época se postula como una ciencia, específicamente una ciencia de los sonidos.<sup>252</sup>

#### 2.4. Las consonancias, las disonancias y las herencias

Una de las necesidades educativas más concordantes a lo largo de ambas épocas es la relatada por Basilio de Cesarea en un apartado del texto *Valor pedagógico de la virtud*:

Y puesto que es necesario que nosotros lleguemos a nuestra vida a través de la virtud, y de ésta han escrito muchos poetas, historiadores y mucho más filósofos, debemos ocuparnos principalmente de los escritos de esta clase.

Pues no hay poca utilidad en engendrar en las almas de los adolescentes cierta afinidad y hábito de la virtud, puesto que suelen quedar estables y permanentes los conocimientos en tal edad, por estar impresos profundamente a través de sus tiernas y delicadas almas.<sup>253</sup>

La propuesta que se heredará es la constante preocupación por enseñar aquellos conocimientos propios para el cultivo de una moral religiosa, las disciplinas liberales no serán un objetivo en sí mismo según la exposición que se hizo, sino, más bien el medio por el cual se alcanza la sabiduría.<sup>254</sup> El pensamiento agustiniano es una filosofía educativa, tras colocar a la duda como principio a iluminar a través de la fe y la razón; en concordancia con la filosofía platónica, por medio de la mayéutica que implementa Sócrates, el saber no pasa del maestro al alumno como lo manifiesta en su extensa obra, pues a la par de Sócrates, la educación es autoactividad, un proceso del alumno mediante el cual “se dan a la luz las ideas que fecundan su alma; actividad que cada hombre desarrolla para conquistar

---

<sup>250</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>251</sup> GALLO, F. Alberto, *Historia de la música El medioevo Segunda Parte*,...p. 107.

<sup>252</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*... p. 119.

<sup>253</sup> Extracto recuperado en RAMOS GÓMEZ, Luis, *La educación en la Época Medieval*, México, Consejo Nacional del Fomento Educativo, 1985, p. 36.

<sup>254</sup> Véase HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... Introducción p. 49.

las ideas y vivir conforme a ellas. El conocimiento no viene al hombre de fuera; es un esfuerzo del alma por adueñarse de la verdad”<sup>255</sup>

En su *Sobre la música*, el conocimiento ya se encuentra en el discípulo. Es la música una de las disciplinas que examinaría; es en el *curriculum* que San Agustín diseña los pocos tratados que realizó en su vida para educar bajo un proceso de formación y purificación, esto último, con una mira distintiva de la época hacia el cristianismo y lo religioso. Todas las anteriores disciplinas serán bienes de Dios y el ser humano debe de servirse de ellos y aplicarlos bajo una función justa.<sup>256</sup> Ello es el panorama de la época, por lo que debemos de pasar a establecer los aspectos que importan en el presente trabajo.

#### 2.4.1. Disonancias con la época griega

Bajo el símbolo de las doctrinas religiosas que se encontraban en auge, la educación física fue considerada como pecaminosa al tratarse de una educación dirigida al cuerpo,<sup>257</sup> lo anterior es importante recalcar ya que en la época griega la educación corporal y mental eran la forma integral de comprender la educación del hombre. Para el medievo se ha señalado la constante especificidad de cada una de las disciplinas, dejando para sus primeros pensadores consideraciones cada vez más teóricas debido a una constante búsqueda de las cualidades de cada disciplina que constituiría la educación de la época, así, por ejemplo:

[...] la que en Boecio tiene un significado preciso y es el fundamento de una compleja y articulada filosofía cosmológica de la música se va perdiendo poco a poco, hasta convertirse en la repetición mecánica e insulsa de un esquema al que corresponde, sin embargo, con el transcurso de los siglos, una realidad teórica y estética cada vez más diferente de la representada por Boecio<sup>258</sup>

La obra agustiniana plantea una reflexión científica en la que --al igual que a Boecio--, tendrá sus repercusiones en una teoría sistemáticamente diferenciada de la reflexión griega, pese a la concordancia metodológica ya señalada sobre la elaboración y forma de sus tratados. En cuanto a la comprobación mediante la experimentación propia, pese a conservar una forma dialogada el *Sobre la música*, se pretende un proceso de ascensión a lo

---

<sup>255</sup> LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*,... p. 156

<sup>256</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía*,... p. 148.

<sup>257</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>258</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*... p. 106.

que el religioso entendió como una verdad liberadora. Su preocupación central no es preparar al hombre para la escucha de la música para formar un *ethos*, sino, la preparación en música plantea un orden armónico con el ascenso del alma.<sup>259</sup> Lo cual constituye la principal disonancia con el mundo griego, se educa en música bajo el fin religioso a diferencia del fin político griego.

De este modo una de las diferencias categóricas --para la época en cuestión-- es la que marca Enrico Fubini “Esta actitud ambigua por cuanto se refiere a la música se descubre en muchos teóricos que, por una parte, aprecian a la música como instrumento de elevación religiosa e intelectual”<sup>260</sup> y que, en el caso de San Agustín, muchas veces la música represento un mal a revisar cuidadosamente debido a los influjos sensuales “pecaminosos” que llegaría a generar para la moral establecida --según sus *Confesiones*--, lo anterior también significa un elemento disonante que hará mucha diferencia para la época, la importancia de analizar cuidadosamente cada uno de los elementos de la llamada ciencia. Para el mundo griego fue importante mencionar lo importante de la disciplina, mientras que para esta época, tiene un carácter trascendental explicar cada elemento de la disciplina, enunciados en una gran variedad de escritos elaborados para la época.

Un ejemplo de lo anterior es que la especulación griega terminaba en la práctica debido a que no se conserva algún escrito de los pilares de la época, es decir, el pensamiento pitagórico es transmitido a medias debido al constante señalamiento de que es a través de los discípulos que nos enteramos del pensamiento de dicha escuela, y no de la fuente principal, como lo hace el mundo teórico medieval.

Es así notoria la diferencia sistemática que se hace de los autores griegos y del religioso, la riqueza que nos muestra el mundo medieval en cuanto a especulación y creación de términos para la disciplina representa un avance significativo en la transmisión teórica que dejará nuevas prácticas en la forma de hacer música, de este modo la enseñanza cobrará un nuevo sentido en su teoría.

---

<sup>259</sup> Véase HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*,... Introducción pp. 49-50.

<sup>260</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*... p. 114.

#### 2.4.2. Consonancias con la época griega

San Agustín es un heredero del pensamiento platónico, afirmaría Moacir Gadotti en su *Historia de las Ideas Pedagógicas*, ya que existe una correspondencia en ambos de que el aprendizaje implica un recordar, también afirma un aspecto completamente heredado de la filosofía platónica: las ideas innatas; y finalmente se señala que el maestro “ilumina” al discípulo sobre las ideas innatas que ya hay en él.<sup>261</sup> El ejemplo de esto es su teoría numérica, donde los elementos están en términos platónicos, de igual forma se suman los elementos pitagóricos.

Según Abbagnano, San Agustín, representa uno de los pensadores de mayor influjo para su época debido a la profundidad con la cual abordaría las diversas preocupaciones de la época, bajo esta mirada se encuentra con la misma tendencia que Platón o Aristóteles.<sup>262</sup> La diferencia vital entre los griegos y la formación agustiniana es la centralidad de su doctrina en Dios, visto desde la fe cristiana<sup>263</sup> como ya se había expuesto en la “disonancia”; sin embargo, es notorio el aprecio del religioso por la especulación musical quedando de manifiesto que la disciplina es una ciencia humana que está supeditada, ya desde Platón, a la búsqueda de la sabiduría como una asignatura previa para llegar al supremo bien, teniendo como consonancia aspectos esenciales: su vertiente ética o psicológica en su acepción como disciplina ligada a los sentimientos, y en su vertiente cósmica o metafísica, definidas en una naturaleza numérica contenida en la música, vigente durante todo el medievo, afirmaría Jesús Luque Moreno.<sup>264</sup>

Un último aspecto consonante es la idea generalizada sobre educar bajo el influjo de determinada música: no toda la música es buena para la escucha. Ello será un elemento aceptado por ambas épocas, bajo la premisa de que la música genera determinados *ethos* no propios para las finalidades antes señaladas. El elemento prohibitivo en la música es “consonante” para ambas épocas. Si bien, la finalidad religiosa dista mucho de ser la finalidad política nos encontramos ante la búsqueda de un fin último para la disciplina, al cual se debe de apegar, es mediante la educación y aleccionamiento musical que se podrá realizar el fin agustiniano.

---

<sup>261</sup> GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*,... p.48.

<sup>262</sup> ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía*,... p. 142.

<sup>263</sup> LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*,...p. 236.

<sup>264</sup> HIPONA, San Agustín de, *Sobre la Música*,... Introducción pp. 15-16.

### 2.4.3. De las herencias

La investigación propuesta, plantea una consecución de pensamientos no sólo con miras hacia cerrar cada uno de los aspectos heredados y no heredados para las épocas temporales, es necesario hacer mención que para la época que se está tratando en el presente capítulo se realizó una de las más importantes herencias en torno a la música, y a la forma de enseñarla, así afirmara Rowell en su *Introducción a la Filosofía de la música*:

San Agustín, obispo de Hippo (354-430) y Santo Tomás de Aquino (1225-1274), que representan las etapas de inicio y término del proceso por el cual los filósofos católicos de la Edad Media llegaron a un acuerdo con la filosofía griega y armonizaron las doctrinas de Platón y Aristóteles con sus propias creencias.<sup>265</sup>

La herencia se da principalmente a partir de la transmisión de lecturas, habiendo una simpatía por las ideas propuestas por los griegos para adecuarlas y adicionar a las creencias propias del medievo, lo cual crea aquellas “disonancias” y “consonancias”. El abordaje de varios personajes de la época da un mayor sustento a que la época es una verdadera heredera de los precarios sistemas teóricos gestados en la época griega, incluso que la cultura Romana. Es la antigua Grecia la que genera una herencia que alcanzará la época del siguiente capítulo. Innegablemente, pese al abordaje que tienen los griegos, este es un detonante para la especulación medieval.

Es este período en el cual Guido de Arezzo (991-1050 d. C.) se le atribuye la creación del nombre que reciben las notas hasta el día de hoy. Condensando las prácticas teóricas de la música para una enseñanza de la música más compleja mediante su teoría y a la vez para simplificar su transmisión. La actual notación musical sólo comprende siete nombres para las notas musicales, como un método práctico y breve para su enseñanza,<sup>266</sup> prestándole así una atención diferente a los elementos técnicos y desconfiando de las proyecciones establecidas en los tratados de sus contemporáneos como Boecio o el mismo San Agustín, los cuales sólo guardan una utilidad para los eruditos.<sup>267</sup>

La herencia sobre la correspondencia de sonidos con emociones se encuentra muy vigente y en boga para las épocas presentadas, los pensamientos que se inician con la

---

<sup>265</sup> ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música...* p. 92.

<sup>266</sup> ÁNGELES GALINO, María, *Historia de la educación Edades antigua y media...* p. 497.

<sup>267</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 115.

filosofía político-educativa griega alcanzarán a diversos personajes como lo es Vincenzo Galilei (1520-1591)<sup>268</sup> quien afirmará sobre la música:

[...] vendendosi manifestamente per l'opposto, che con maggiore efficacia son'atte ad esprimere l'istesso affetto col simile, che col diverso; e che l'allegrezza e la mestizia insieme con l'altre passioni, possono esser cagionate nell'uditore non solo con il suono acuto e grave, e col veloce e tardo movimento; ma con la diversa qualità degli intervalli<sup>269</sup>

La alusión de la correspondencia sonido-emoción se produce a partir de lo que ya había analizado Platón, la emoción se produce de los elementos musicales, la palabra, el ritmo, y el modo; de hecho, la teoría más antigua sobre la música sostiene que los modos antiguos son similares a los modos medievales.<sup>270</sup> Lo cual podría ser cierto debido a que adoptan nombres de los modos antiguos, equiparables a las emociones descritas.

Un señalamiento, entendiendo y siguiendo la explicación herbartiana descrita por Dewey, como base pedagógica, es la afirmación de las ideas innatas encontradas en Platón y en San Agustín, donde la respuesta no está en la forma de construcción de sus sistemas, sino en el matiz que le dan, es decir, ambos pensadores se desenvuelven en sus respectivas épocas con sus respectivos avances ideológicos, técnicos y culturales; no se puede decir que ambos llegaron a las mismas intenciones por el hecho de tener ideas innatas, sino que el santo es un heredero de las lecturas antiguas y por ello, acepta y le da su propio seguimiento a la postura griega que aún sigue vigente en gran parte del pensamiento occidental. Si san Agustín acepta el posicionamiento platónico, según Dewey, es por el aspecto heredado, en palabras de John Dewey: “el conocimiento consiste en el modo como éste interactúa con los contenidos ya sumergidos [...] elevar sobre el piso de la conciencia aquellas representaciones antiguas que se han de asimilar a las nuevas”,<sup>271</sup> en esencia, san Agustín desprende sus ideas bajo la “interacción de lo viejo con lo nuevo; después viene la

---

<sup>268</sup> Padre de Galileo Galilei, fue compositor y tratadista.

<sup>269</sup> Extracto recuperado en FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel, *La palabra cantada: de los antiguos griegos a Vincenzo Galilei*, Universidad Complutense de Madrid, en REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Francesa, 2006, p. 38, la traducción dice “vemos claramente que se prestan a expresar el mismo afecto con mayor eficacia con lo similar que con lo contrario; y que la alegría y la tristeza, junto con las otras pasiones, pueden suscitarse en el oyente no sólo con el sonido agudo y grave, y con el movimiento veloz o tardío, sino con la distinta calidad de los intervalos”.

<sup>270</sup> FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel, *La palabra cantada*,... pp. 39-40.

<sup>271</sup> DEWEY, John, *Democracia y Educación, Una introducción a la filosofía de la educación*, p. 69.

aplicación del contenido nuevamente formado”.<sup>272</sup> Lo cual sería ya la incorporación de las ideas platónicas a su sistema.

El pensamiento religioso a lo largo de la época y la importancia incuestionable de la música, se extenderá más allá del periodo que estamos tratando por ello el capítulo representa un puente entre pensamientos heredados que serán transmisibles hasta la Ilustración con Rousseau, como otro punto clave para la culminación de ver a la educación musical como una disciplina que contaba con ciertas características para su enseñanza. Rousseau se enuncia como el pensador criticó el sistema de notación musical que habría sido propuesto por la Edad Media, tachándolo de complejo para la comprensión, será en este último pensador donde se encuentran bases suficientes para concentrar la idea de una continuidad de pensamientos en torno a la disciplina musical alejada de las bellas artes, dignificando aspectos poco explorados para ser considerada más una disciplina de rigor que se encontraba posicionada en el interés principal de la educación.

---

<sup>272</sup> Ídem.

## CAPÍTULO 3 SÍNTESIS DE LA HERENCIA: ROUSSEAU

*Sentí antes de pensar:  
tal es el destino común de la humanidad,  
que yo experimente más que nadie.*  
Jean-Jaques Rousseau, Las Confesiones<sup>273</sup>

Los anteriores capítulos y la concepción que se generó sobre una herencia de pensamientos culmina en esta etapa histórica, la música en adelante, históricamente hablando, tomará el estandarte de arte, dejando de lado la riqueza de la multidisciplina que venía generando, y, por lo tanto, el presente capítulo presenta la culminación de aquellas ideas que se fueron heredando desde la época griega. El primer apartado contempla exponer el contexto de la música en las formas de cómo se enseña; el segundo apartado, abordará aquellos escritos y pasajes que ayuden a comprender la visión de Rousseau para el periodo en cuestión, el tercer apartado tomará el Diccionario de Rousseau como la forma más acabada sobre teoría musical abordando aquellos aspectos que cierren la comprensión de la enseñanza musical; finalmente en la última sección, mostrar aquellos aspectos heredados que funcionan como el punto cumbre de las formas heredadas. El objetivo del presente capítulo es cerrar aquella consecución documental por medio de lo que se denominará la síntesis de los aspectos heredados.

### 3.1. Bases sobre el pensamiento Ilustrado

La también llamada Edad Moderna abarcará de 1453 hasta 1789, dicho periodo tendrá una clara continuación de poderes en el clero y en la nobleza. Sin embargo, el contexto educativo nos muestra que las clases populares comienzan a reivindicar el saber, pues por primera vez el Estado instituye la obligatoriedad escolar, y se comienza a poner en discusión nuevamente los elementos de la formación del ciudadano a través de las escuelas. Sería para el siglo XVII que la educación ya no sería una práctica religiosa, cambiando de fines y por lo tanto de sentido social, orientando el conocimiento hacia la perfección del

---

<sup>273</sup> ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Las confesiones*, Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, edición electrónica: [www.philosophia.cl/biblioteca/Rousseau/confesiones.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/Rousseau/confesiones.pdf). Consultado el 28 de Septiembre de 2018. p. 3.

hombre y su sociedad, convirtiendo a la escuela en una institución de carácter universal.<sup>274</sup> Posteriormente serán los teóricos ilustrados los que enfocan sus ideas en predicar una escuela cívica y patriótica, donde la base de todo ello es liberar el pensamiento de la represión o elitismo de la cual se encontraba presa, aunque lo que realmente termina ocurriendo es una transición del poder escolar que ya no recaerá enteramente en la Iglesia pasando al Estado. A pesar de apelar a una forma de educación plural, la educación no era la misma para todos, admitiendo una desigualdad.<sup>275</sup> Una de las bases sustanciales es la fuerte actitud crítica hacia la escolástica, mientras que la Edad Media aún producida bajo una visión cristiana del mundo occidental se mantenía al margen de la creencia religiosa, la ruptura con la Edad Media es básicamente con la versión medieval del cristianismo generada de la fe medieval cristiana.<sup>276</sup> De igual forma el rompimiento se da precisamente en la definición y especialización de las disciplinas pues para esta época la mayoría de pensadores colocaban a la música como una de las últimas disciplinas en la jerarquía de las “artes” resultando ya una mera diversión, encontrándose con un valor ambivalente, pues sólo cobraría relevancia al conjugarse con la voz adquiriendo otro sentido.<sup>277</sup>

De lleno en el siglo XVIII, la palabra Ilustración tendría varios significados identificándolo con los términos de “racionalista”, “reformista”, “secularizador” y “siglo pedagógico”. Éste último atributo por la preocupación, ocupación y atención que generó el tema educativo.<sup>278</sup> Sin embargo, las transformaciones son lentas, los pensadores de la época mantienen la herencia demostrada a lo largo de los anteriores capítulos pese a la diferenciación que se encuentra entre ciencia y arte; uno de los ejemplos de ello, es el abate Du Bos quien dice en 1719 “así el músico, imita los tonos, los acentos y suspiros, las inflexiones de la voz, [...] todos aquellos sonidos con cuya ayuda la propia naturaleza expresa sus sentimientos y pasiones”.<sup>279</sup> El razonamiento del abate da muestra de una sistematización del conocimiento que se hará predominante en Francia, sin embargo la música instrumental ocuparía, para la época, el último puesto en las artes dada la

---

<sup>274</sup> ÁLVAREZ GALLEGO, Alejandro, *El método como dispositivo pedagógico...* p. 269.

<sup>275</sup> Véase GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas...* pp. 82-84.

<sup>276</sup> REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación...* p. 470.

<sup>277</sup> SUÁREZ URTUBEY, Pola, *Historia de la música*, Argentina, Ed. Claridad, 2004, p. 232.

<sup>278</sup> REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación...* p. 479.

<sup>279</sup> Extracto recuperado en SUÁREZ URTUBEY, Pola, *Historia de la música*, Argentina, ... p. 233.

incapacidad para “enriquecer a la razón”.<sup>280</sup> Otro de los supuestos que establece el abate es justamente la herencia ya mencionada en los capítulos previos: El constante señalamiento de la relación entre la música y las emociones.

Según Francisco Larroyo, uno de los avances que se hace en cuanto a las emociones, desde la patrística medieval, es retomar la dignidad de la mujer --ya antes hecha por Platón--, aludiendo a la participación de la mujer en la educación intelectual y artística.<sup>281</sup> La sensibilidad atribuida a la figura femenina estaría mediada para esta época por la razón y la predominante visión empirista, de ello que pensadores posteriores ligarían fácilmente a la disciplina con la mujer, haciéndose notar a futuro con otros pensadores sobre su sola labor utilitaria en cuanto al goce sensorial. Este punto es fundamental para comprender el proceder de la época, pues así también lo manifiesta Fubini:

Si la música puede ser reducida a ciencia en sus fundamentos, si puede ser racionalizada en sus principios, si puede revelar un orden natural, eterno e inmutable en su esencia, no se la podrá continuar considerando tan sólo como placer sensorial, ni como algo ajeno a nuestro intelecto, a nuestra racionalidad.<sup>282</sup>

El aspecto señalado por Fubini, demuestra el decaimiento que sufrirá la llamada ciencia, sus principios serán cuestionados durante largos periodos, pues a pesar del cuidado que se le daba a la disciplina en la Iglesia, ésta no formaría al común de la población. Lo cual quiere decir que, una vez aceptada la educación en el pueblo ordinario, la música ya no tendrá en su teoría una finalidad religiosa, justamente por la capacidad del grueso de la población al tener otro tipo de enseñanza fuera de la iglesia. Si bien se acudía a los recintos y se escuchaba la música sacra, esta no generaría en la gente más allá del “goce espiritual”.

Esta época será representada por una incitación a educar bajo el dominio de la razón, se afirma que para este siglo los hijos de la aristocracia y la alta burguesía francesa carecen de un tipo de educación, pues los niños eran educados por el ayo, el cual sería un criado con determinado rango, sin necesariamente tener una enseñanza derivada de los principios que comenzarán a dominar las prácticas educativas que sustenten los conocimientos adquiridos de su contexto. Posterior a la educación del ayo, el niño

---

<sup>280</sup> *Ibíd.*, p. 232.

<sup>281</sup> LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*,... p. 238.

<sup>282</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*... p. 213.

ingresaba a los colegios en los cuales se le enseñaban cualidades relumbrantes y superficiales.<sup>283</sup>

Algo controversial que surge de lo anterior es que la razón está en contraposición de las emociones, se postulan a ambas como contrarias, lo que significa que la dignidad musical tiene que ser tratada desde otras bases que ya no serían las de métodos equiparables a los utilizados por la ciencia. Así lo haría notar Jeremy Bentham (1748-1832)<sup>284</sup> a finales de la época en cuestión, al afirmar que “la sonaja es tan buena como la poesía”<sup>285</sup>, tratando de afirmar que el juguete musical tenía la misma finalidad que un soneto, al igualar el grado de placer que pueden generar ambos.

En este momento la música cobrará su finalidad más latente en todas las épocas tratadas: el goce y placer sensitivo. Para la Ilustración, pensada en base a la razón, se puede notar que la música ya había sido tratada teóricamente, desarrollada hasta la especulación más detallada para los medios que se tenían, por lo que la disciplina seguiría desarrollándose más en su práctica, acudiendo únicamente a generar finalidades sensitivas. La música para este periodo no sufre avances y los pocos desarrollos teóricos serían rechazados.

A diferencia de la música, como se ha señalado, la educación sufre un giro inesperado, el proceso que llevo la música en el periodo medieval, será llevado por la educación, pues será para la denominada era moderna que la educación sea objeto de cambios en los modos y formas de cómo se desarrolla la disciplina.

### 3.1.1. La labor de los enciclopedistas

Jean-Jaques Rousseau (1712-1778) siendo uno de los más grandes representantes de este periodo histórico, precursor de la Escuela nueva,<sup>286</sup> logra dividir en tres momentos la formación del hombre con las siguientes características:

1. La infancia, o también llamada la edad de la naturaleza que comprende hasta los 12 años de edad.

---

<sup>283</sup> PALACIOS, Jesús, *La cuestión escolar Críticas y Alternativas*, D. F., México, Ed. Coyoacán, 2002, p. 39. Afirma Jesús Palacios que en 1710 los jesuitas dirigen 612 colegios y un buen número de universidades.

<sup>284</sup> Sociólogo, filósofo y padre del utilitarismo.

<sup>285</sup> Extracto recuperado de GAY, Peter, *La edad de las luces*, Versión en español Francisco J. Perea, Amsterdam, Holanda, Ed. Time-Life International B. V., 1972, p. 121.

<sup>286</sup> Véase PALACIOS, Jesús, *La cuestión escolar...* p. 36.

2. La adolescencia, o edad de la fuerza, de la razón y de las pasiones que comprendería de los 12 a los 20 años; y finalmente,
3. La madurez, o la tercera edad de la sabiduría y del casamiento que comprenderá de los 20 a los 25 años de edad.<sup>287</sup>

La desigualdad educativa no se encuentra basada en las divisiones establecidas por la época, la desigualdad se encuentra mayormente encaminada por la autonomía del educando de acuerdo a las necesidades de cada individuo, al necesitarse una conducción propia en cada etapa de su vida, como tanto le preocupa a Rousseau, el hombre pasa por niveles de maduración de los cuales hay que sacar todo el provecho, por ello se tienen que establecer etapas formativas como demuestra el listado anterior. Este rasgo es propio de la Ilustración que básicamente abarca el siglo XVIII, condicionando todo desarrollo cultural y educativo de la época a la aprobación de los teóricos abalados por el Estado.

La Ilustración surge básicamente en Inglaterra como una consecuencia casi inmediata de la tradición empirista, posteriormente Francia se suma de manera casi inmediata a la corriente empirista ya dictada por lo que enunciaba Rousseau sobre las edades propias y la autonomía en la forma de descubrir el mundo para cada edad. El hombre ilustrado confiaba en el progreso técnico científico y material, siempre con miras a la felicidad individual, lo cual ya representaba un entronque con el racionalismo de la ética platónica afirmarán algunos pensadores modernos.<sup>288</sup> La educación así sería un fundamento para el orden social debido a su fuerte sesgo entorno a una educación para todos.<sup>289</sup> Lo concerniente al desarrollo humano será la principal motivación que tendrán los educadores para postular y tratar a las diferentes disciplinas, será la música en su condición de ciencia, mediada por estas condiciones, lo que se presenta como uno de los tantos intereses del filósofo ginebrino.

Con lo anteriormente descrito se destapa el velo de la forma en cómo se educa, se puede decir que el método rousseauiano aboga por un sistema de educación individualizada, muy a diferencia de lo que se llegaba a gestar para las épocas antecedentes, debido a que se establecía la educación en espacios colectivos, Rousseau es determinante

---

<sup>287</sup> GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*,... p. 83.

<sup>288</sup> Véase CASADO RIGALT, Daniel, *Historia y teoría de la educación*, España, UDIMA, 2016, pp. 136-137.

<sup>289</sup> ÁLVAREZ GALLEGO, Alejandro, *El método como dispositivo pedagógico*... p. 274.

en la sola interacción de la figura del preceptor y el niño.<sup>290</sup> Para la descripción de este aspecto el texto base es *El Emilio*, pues éste es el resultado de 20 años de meditación como llegaría a reconocer Rousseau, este texto representaría incluso un parte aguas en la historia de la educación occidental, siendo uno de los aportes más significativos en educación de Rousseau.<sup>291</sup>

El *Emilio* conforma el texto sobre la forma de educar al hombre, conteniendo en el mismo sus ideas sobre la educación que más le favorezca para su desarrollo y anotando la gran diferencia que existe entre el niño y el adulto, bajo la idea del retorno a la naturaleza, el amor a la patria, la libertad, la virtud, la religión, la amistad y la fidelidad.<sup>292</sup> Para Rousseau se destaca la importancia que tiene el atender la vida del niño desde sus comienzos “Quiere [el niño] tocarlo y manipularlo todo; no impidamos estos movimientos que le proporcionan lecciones inapreciables. [...] también aprende a juzgar el tamaño, la forma y todas sus propiedades físicas, mirando, tocando, escuchando”.<sup>293</sup> Este tipo de pasajes constituyen un trabajo experiencial, donde, al igual que San Agustín, su propósito es describir los sucesos que él ve en el niño. Lo anterior va de la mano de anotar su propia especulación como lo hace ver el pasaje anterior, al interpretar los movimientos particulares del infante.

La denominada educación negativa apunta a un desarrollo de conocimientos sujetos a una condición natural, el niño no debe de ser expuesto a una sociedad sino hasta una edad avanzada y, por lo tanto, la notación musical debe de ser cambiada por ser un *constructo* social, antes de ser un constructor natural. Hasta este punto, lo anterior no deja de lado el papel fundamental del otro personaje relevante: el educador. El maestro tiene un papel sumamente relevante.<sup>294</sup> El educador debe de saber los instantes propicios por los cuales tomara acción en el educando, es notorio que la postura de su tratado sigue la enorme

---

<sup>290</sup> La educación individual no es un tema único en Rousseau, se señala en un análisis genealógico de la escuela que este tipo de enseñanza queda referido en primer lugar en la educación preceptorial, sobre este tema véase OTIZ DE BARRÓN, Igor Camino; MURÚA CARTÓN, Hilario, *Teoría e Historia de la Educación*, Madrid, España, Delta Publicaciones Universitarias, 2012, p. 70.

<sup>291</sup> GÓMEZ MORENO, Ángel, *Para una teoría natural de la educación I. Orígenes: Rousseau-Spencer*, Zaragoza, España, Ed. Mira, 1998, p. 7.

<sup>292</sup> SUÁREZ URTUBEY, Pola, *Historia de la música*,... p. 230.

<sup>293</sup> ROUSSEAU, J. J., *Emilio*, México, Ed. Porrúa, p. 33. Extracto recuperado en COHEN, Brenda, *Introducción al pensamiento educativo*... p. 47

<sup>294</sup> PALACIOS, Jesús, *La cuestión escolar*..., p. 45.

tendencia a establecer momentos y tiempos concretos en los cuales su intervención debe de ser expresada.

Tener en cuenta los momentos y los objetos a enseñar tiene como mira el pleno desarrollo del ser humano según los principios de esta época en cuestión, no existiendo una finalidad ni política, ni religiosa, sólo apelando al desarrollo de todas las habilidades del ser humano, siendo una etapa histórica completamente abocada al conocimiento general. La importancia del pensamiento rousseauiano tiene que ver con que es una de las figuras más emblemática de su época sentando las bases suficientes para dar un nuevo giro de paradigma ya que el *Emilio* se prohibió y quemó en París, su ciudad prácticamente natal; sin embargo, a causa del renombre del autor que ya era celebrado para su época, este texto se convertiría en uno de los más leídos en Europa, convirtiéndose rápidamente en la inspiración de un nuevo sistema educativo.<sup>295</sup>

La fama de Rousseau lo lleva a encontrarse con los denominados enciclopedistas. Será Jean le Rond D'Alambert (1717-1783)<sup>296</sup> quien lo invitaría a redactar sobre la temática musical. Dicho pensador nos presenta sus ideas mediante un cuadro del estado general del ser humano en su *Ensayo sobre los elementos de la filosofía* retrospectivos, en dicho texto se observaría una transformación sobre todo de la vida espiritual, pues para el siglo XV nos dice que se iniciaría el movimiento literario espiritual concerniente al denominado Renacimiento, se seguiría con el siglo XVI en el cual llegaría la reforma religiosa y posteriormente llegaría el siglo XVII con el triunfo de la filosofía cartesiana cambiando la imagen que se tendría del mundo,<sup>297</sup> para su siglo --el XVIII--, afirmará “Nuestra época gusta de llamarse la época de la filosofía”<sup>298</sup> entendiendo que su época llevaría como principal base de formación todo conocimiento generado por el hombre.

La lectura del pensamiento ilustrado sienta sus bases para la posteridad, manejando ideas bastante más aceptadas para épocas recientes, bajo la sistematización que impondrá la corriente enciclopedista quienes impondrían una concepción determinante en la disciplina

---

<sup>295</sup> OTIZ DE BARRÓN, Igor Camino; MURÚA CARTÓN, Hilario, *Teoría e Historia de la Educación*,... p. 75.

<sup>296</sup> Filósofo, matemático y pensador perteneciente a los denominados enciclopedistas franceses.

<sup>297</sup> Véase CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, Ed. FCE, 1975, p. 17.

<sup>298</sup> Ídem.

musical, pues son ellos los que principalmente sentaron las bases de la futura acepción: la música sería la expresión privilegiada de los sentimientos.<sup>299</sup>

Los llamados enciclopedistas fueron principalmente ideólogos de la revolución burguesa de Francia, los cuales juntaron a diferentes profesionales de las áreas más importantes en cuanto a su enseñanza para el ejercicio de diversos oficios. La obra fue dirigida por Denis Diderot (1713-1784)<sup>300</sup> quien, junto con su colaborador más cercano D'Alambert, emprenderían la tarea de reunir una serie de textos de diversas autorías encargadas para su conjunción en lo que se llamaría *Enciclopedia*.<sup>301</sup>

Este trabajo marcaría toda la terminología de la que se servirían los mismos colaboradores para sus propios pensamientos; Rousseau, Grimm, Voltaire, La Harpe, serían algunos de los contribuyentes que bajo los criterios de la imitación de la naturaleza, el buen gusto, la razón, la expresión de los afectos, se apropiarán y formarán sus propias ideas manipulándolas de acuerdo a sus fines, y oponiendo su postura a lo que marcaría la tradición sobre determinados conceptos históricamente hablando.<sup>302</sup> Todo lo anterior es un síntoma de querer modificar las prácticas sobre todo educativas que, conforme al pasar de los años --y de los intereses de cada época como mencionaría D'Alambert--, quedarían caducadas u obsoletas para los nuevos fines y conceptos que enaltecerían la forma de pensar de la nueva época.

### 3.2. La transferencia educativa

Una vez establecida la disciplina musical como una materia de primer orden a lo largo de las dos épocas tratadas queda decir que:

[...] a la música se le concedía una importancia mucho mayor de la que le concedemos hoy en día. De hecho el estudio de la música formaba parte integral del curriculum universitario, con el mismo status académico que la retórica, la lógica, las matemáticas o la filosofía. Fuera de las universidades, las escolanías de las catedrales e iglesias importantes ofrecían a sus niños-cantores una rigurosa educación musical que servía no sólo para la música sacra sino también para las composiciones escritas por sus maestros para las obras dramáticas representadas en sus respectivas capillas, y más tarde en los teatros públicos y privados<sup>303</sup>

---

<sup>299</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 217.

<sup>300</sup> Filósofo y escritor.

<sup>301</sup> Véase <http://www.filosofia.org/enc/ros/enc.htm> fecha última de consulta 28 de mayo de 2019.

<sup>302</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* p. 217.

<sup>303</sup> BREGAZZI, Josephine, *Música para el teatro: dramaturgos, compositores e intérpretes del teatro Inglés de 1580 a 1625.*, Universidad Complutense de Madrid, en REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Francesa, 2006. p. 224.

La disciplina musical saldrá del orden religioso, según lo señalado en el presente extracto, la relevancia en la iglesia fue mostrada en San Agustín y su importancia impactará en un ámbito de carácter más público, sin perder de vista su importancia y jerarquía como ciencia en un principio, al encontrarse a lado de disciplinas que se imparten vigentes en el primer orden.

Para esta época el saber en sus vertientes disciplinarias se despoja de su dimensión especulativa desarrollada en el medievo, para reducirse a su dimensión científica, sobre todo en la cuestión utilitaria, pues aún los creyentes de la época realizaban sus investigaciones *etsi Deus non daretur*, o bien, como si Dios no existiera.<sup>304</sup> La metodología rousseauiana en base a su círculo teórico que se conformaba por los enciclopedistas, llegará a sostener bajo estos principios, sobre todo en el *Emilio*, los instrumentos para las investigaciones y descubrimientos del niño en sí mismo.<sup>305</sup> Es en el famoso texto que el ginebrino recomienda la constante lectura de Platón y su *República*, aludiendo a que es en el ateniense y en dicha obra particular que podemos encontrar un tratado con calidad y enfoque educativo, dejando muy de lado el aspecto por el cual se escribió, pues de manera intencional excluye el tema político.<sup>306</sup>

- ❖ Desde lo anterior se puede hacer el cuestionamiento sobre la autenticidad de su pensamiento conjuntado con su vida, no hay una conexión clara entre su constante preocupación musical y su redacción por lo educativo, para Rousseau la *República* platónica es un tratado de educación, lo cual representa un sinsentido realizar dicha afirmación dejando de lado el contenido propio del tratado platónico, no dedicando de manera propia afirmaciones o negaciones con respecto a la música como un interlocutor, como lo fuera Aristóteles. Limitándose a sólo realizar una afirmación un tanto aislada, pareciera que el francés lee el tratado de manera recreativa por la distancia temporal.

---

<sup>304</sup> Véase REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación*,... pp. 482-483. La traducción literal del latinajo es “Dios no ha dado”.

<sup>305</sup> COHEN, Brenda, *Introducción al pensamiento educativo Platón, Rousseau, Froebel, Dewey*, Traducido por Carlos Gerhard Ottenwaelder, México, Publicaciones Cultural, 1977, p. 51.

<sup>306</sup> JOUVENET, Luis-Pierre, *Rousseau: Pedagogía y política*, México, Ed. Trillas, 1989, p. 62.

La insistencia de Rousseau en mencionar el texto platónico de la *República* es para marcar temas tangenciales sobre la disciplina sonora, enfocándose completamente en hablar de actividades lúdicas que, de manera forzada, se establece la conjunción de la disciplina gimnástica con la musical.

Son, según Rousseau, los juegos colectivos la forma de enseñar al infante la parte de la socialización, por un interés común.<sup>307</sup> La afirmación anterior es un claro síntoma de su época, dado que componer música sería un pasatiempo propio de su tiempo, debido justamente a uno de los puntos más cuestionados por el propio Rousseau: el sistema de notación musical, el cual sería más explícito y el cual aún tiene vigencia en nuestros días: se afirmarían que sólo las partituras más antiguas, o bien, las hechas para el músico profesional desalentaría a los aficionados por sus “**números enigmáticos**” y las difíciles exigencias de improvisación según Peter Gay en su texto *La edad de las luces*<sup>308</sup> como un aspecto relevante del por qué la disciplina musical se convertiría en una materia que sólo pueden aprender unos cuantos, la complejidad de la nomenclatura utilizada para aprender a desarrollar habilidades en la disciplina musical representa un reto en sí.

A modo de recordatorio se remarca el hecho que Gay alude al término “número” pues a modo de herencia esa terminología empleada en la música proviene del medievo como se hizo mención en el capítulo previo, así de igual modo, se puede entender por qué el razonamiento de colocar números en la antigua nomenclatura musical genera muchas dificultades. Justamente son los “números” los cuales representan un grado de complejidad para el entendimiento, desarrollo de habilidades y cualidades para aprender música, lo cual no detendría las intenciones de Rousseau pues Fubini afirma que “La ingente cantidad de material acumulado lo que sí demuestra –y claramente– es que la música no ocupaba, ni mucho menos, un lugar en segunda fila en el ámbito general de la cultura de los enciclopedistas.”<sup>309</sup> De modo que, la cultura musical será un aspecto claramente modificable sabiendo las bases de la disciplina, sobre todo por lo ya afirmado, su especial relación con las emociones la harán un objeto que seducirá su intelecto.

---

<sup>307</sup> Ídem.

<sup>308</sup> GAY, Peter, *La edad de las luces*,... p. 133.

<sup>309</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*... p. 218.

Para la época precedente, la principal problemática de la ciencia musical que entablará Rousseau se encuentra justamente en la capacidad de producir emociones y sentimientos, para colocarla en el terreno de la razón:

La controversia que se sucedía de los enfrentamientos con la sensibilidad auditiva, aunque persista, se volverá menos marcada y, en cualquier caso, no se pondrá ya en duda su necesidad; la razón deberá integrar el sentido del oído por cuanto que este último << puede errar >>, más lo que no entra ya en discusión es la imprescindible utilidad de dicho sentido, puesto que la música es efectivamente ciencia, pero ciencia de los sonidos.<sup>310</sup>

Efectivamente, la disciplina musical siempre presenta la misma problemática para cada una de las épocas que se han tratado, para los griegos la resolución se encuentra en una correspondencia entre sonidos y emociones, así sería también para la Edad Media y no sería la excepción en la Ilustración dicho razonamiento: “La originalidad de Rousseau consiste, precisamente, en haber sabido desarrollar de modo adecuado la concepción de la música como lenguaje de los sentimientos, así como en haber elaborado una teoría sobre el origen del lenguaje que habría de justificar y dar fundamento a tal concepción”,<sup>311</sup> dicha correspondencia emoción-sonido, para el medievo, cobrará un sentido teleológico acercado más a finalidades con un sentido religioso. No siendo el caso del ginebrino para hablar sobre una reducción en la forma de su pensamiento de acuerdo a los antecedentes señalados, al conceder a la escucha un carácter moral,<sup>312</sup> resulta evidente que compartiría una clara tendencia, ampliamente aceptada pese a las diferencias que tendrá con el sistema escrito que se enseña para la aprehensión de la disciplina, siendo esta razón el principal móvil que lo llevaría a razonar sobre las posibilidades técnicas para el aprendizaje, son este tipo de pensamientos los que ayudarán a Rousseau a establecer el principio de “razón” en la educación musical, es en los elementos tan complejos de la notación que encuentra un espacio de oportunidad para modificarlos según este principio, simplificar los modos de enseñanza vigentes que obviamente encontraron sus bases desde la edad media.

---

<sup>310</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical*... p. 119.

<sup>311</sup> *Ibíd.*, p. 218-219.

<sup>312</sup> SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, *Rousseau y la música*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en ESPINOZA, Julieta, *Rousseau, la mirada de las disciplinas*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, p. 204.

### 3.2.1. La educación de Rousseau

Es importante señalar que Rousseau es el primero de los pensadores que hace un recuento de su formación como tal, la importancia de ello derivará de que, si bien, tenemos que San Agustín nos transmite directamente conocimientos de la disciplina musical derivados de su experiencia, el caso del ginebrino tiene una vertiente muy similar a la del santo en ese sentido, por ello se habla en la presente sección de una transferencia, debido a que no se establece una herencia en las motivaciones de escribir en ambos pensadores textos que aluden a sus vidas, sino que las motivaciones son diferentes y por lo tanto la lectura de ambos documentos no es unidireccional, así nos lo hace saber Jean Starobinski: “Una lectura completa del pensamiento de Rousseau debe, pues, tener en cuenta la entrada en la filosofía, así como la salida fuera del trabajo de la reflexión”<sup>313</sup> pues más que un ejercicio teórico, el ginebrino acaba con su obra por medio de un *Diccionario* y un texto introspectivo. Ambos textos muy alejados de sus tratados políticos, sociales, lingüísticos y por supuesto educativos aparentemente.

Acorde a lo mencionado *Las Confesiones* de Rousseau, nos pueden dar una información más detallada de lo que es aprender una determinada disciplina y las consecuencias que lleva el aprendizaje:

Casi estoy seguro de que, si hubiese ido una vez siquiera, me habría cautivado; y tal vez hoy día fuera un gran botánico, pues no conozco otro estudio que mejor se avenga con mis naturales inclinaciones que el de las plantas [...] pero entonces, no teniendo la menor idea de la botánica, la miraba con una especie de menosprecio y aun de repugnancia, pareciéndome un estudio de boticario.<sup>314</sup>

La decisión que toma, sobre la ciencia a estudiar, lo lleva a revisar su vida, de modo tal que continuará afirmando “Así es que la botánica, la química y la anatomía se hallaban mezcladas en mi mente y formando un todo confuso al que llamaba medicina”,<sup>315</sup> hasta este punto, la resolutive parece coherente con un razonamiento consecuente de lo que es el desarrollo de su formación y sus intereses a partir de aquello con lo que se encontraba en contacto, esta sería una de las intuiciones educativas predominantes para su pensamiento: toda educación debe de partir del propio interés del que se va a educar, para el ginebrino es vital estimular el deseo de aprender, criticando la educación usual de su época, al buscar

---

<sup>313</sup> BELAVAL, Yvon (dirección), *Historia de la filosofía: Racionalismo, Empirismo, ilustración*, México, Ed. Siglo XXI, 1987. Artículo de Jean Starobinski “Rousseau”.

<sup>314</sup> ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Las confesiones*,... p. 112.

<sup>315</sup> *Ibíd.* pp. 12-13.

métodos cada vez más refinados para educar a los niños, ésta misma educación se olvida de del niño y su deseo de aprender.<sup>316</sup> Por lo anterior, su postura cambia en el ensayo redactado al agregar las siguientes líneas “Por otra parte, se iba desarrollando en mi espíritu la afición a otro estudio muy diferente y por demás contrario a aquél, que pronto absorbió todas mis aficiones. Me refiero a la música.”<sup>317</sup> Será esta disciplina la que nos muestra que su pasión domina a su razón, al hacer de la música su oficio, ejerciendo como compositor una parte de su vida y en otros tiempos el oficio de profesor y sobre estos su trabajo como copista, ya como un antecedente a su profesión filosófica como escritor.<sup>318</sup> Siendo el primero de sus escritos dedicado a la disciplina sonora y el último de igual carácter, nos muestra que el ginebrino tiende a mantener presente a la música en todo momento de su vida, no siendo esta por la cual sea especialmente recordado cabría mencionar. Es en la disciplina sonora donde admitirá cierto apego alrededor de su vida:

¿Quién diría que yo, viejo chocho, atormentado por las preocupaciones y los sufrimientos, me he sorprendido a veces llorando como un chiquillo al susurrar aquellos canto con voz ya trémula y cascada? La melodía de uno de ellos, sobre todo, se me ha venido integra a la memoria (...) Me pregunto en qué consiste el conmovedor encanto que mi corazón encuentra en esta canción; es un capricho que no entiendo en absoluto, pero me es imposible cantarla hasta el último verso sin derramar lágrimas.<sup>319</sup>

A lo largo de la vida del pensador se puede anotar una indefinida cantidad de pasajes dedicados al amor de la disciplina, como el anterior mostrado, o bien, el siguiente extracto de sus *Confesiones*: “Lo que entonces me hacía este estudio más agradable que otro alguno era poder practicarlo con mamá. Como nuestros gustos eran muy diferentes, para nosotros era la música un punto de reunión que yo me complacía en frecuentar.”<sup>320</sup> Su constante mención sobre este aspecto de su vida se encuentra contrastado por el hecho de la voz de la razón. De lo anterior se puede sumar la idea sobre la ausencia de un lecho que acuñe la actividad musical como la principal actividad familiar. Para los siglos XVII y XVIII los músicos eran formados en el seno de una familia que cultivara la disciplina; sin embargo,

---

<sup>316</sup> Véase PALACIOS, Jesús, *La cuestión escolar...* pp. 45-47.

<sup>317</sup> *Ibid.* p. 113.

<sup>318</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Escritos sobre música*, Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, España, Universidad de Valencia, 2007. p. 14.

<sup>319</sup> *Ídem.*

<sup>320</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Las confesiones...* p. 113

no es el caso del ginebrino al no tener una formación propia en la música debido a la ausencia de una figura familiar abocada a la disciplina.<sup>321</sup>

Bajo dichos antecedentes Rousseau torna su pensamiento hacia una concepción menos rigurosa del estudio de la música, la disciplina sonora, bajo estas concepciones tornará a tomarse como una disciplina ya no de primer orden. Los usos a emplear en el aprendizaje de la llamada ciencia y su desarrollo teórico, mantienen lineamientos de carácter metodológico y científico obviamente, por ello, menciona Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck en la Introducción a los *Escritos sobre música* de Rousseau lo siguiente:

Cuando Jean-Jacques llega a París a mediados de Agosto de 1742 lleva consigo el *Proyecto concerniente a los nuevos signos para la música*, que leerá ante la Academia de las Ciencias el día 22 de ese mismo mes. En ese texto, con el que pretende revolucionar su arte, cuestiona la utilidad del sistema occidental de escritura musical, compuesto por multitud de signos, de líneas, de pentagramas, de claves, de sostenidos, de bemoles, de becuadros, de redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas y defiende la conveniencia de que sea sustituido por otro en el que los sonidos estarían representados con cifras en vez de notas, haciendo frente así a los dos grandes inconvenientes de la notación vigente, que era demasiado prolija y que sobrecargaba innecesariamente la memoria de los estudiantes.<sup>322</sup>

Aún para mediados del siglo XVIII se puede ver que la materia musical forma parte de las ciencias, a pesar de ser enunciada como un arte. El desarrollo de una notación musical más provechosa, será una tarea que él emprenderá, intentando sustituir la notación que se conserva la Música Académica. Su tarea nos revela un primer paso al desarrollo de su postura con respecto a la educación musical, la forma en cómo se aprende la música se encuentra “sobrecargada” hacia la memoria, lo cual es un primer atisbo de un tipo de didáctica para la disciplina. La teoría educativa rousseauiana, en conjunto, presenta una característica muy singular, pues a pesar de que Jean-Jacques se ha preocupado toda su vida sobre el problema de la educación en general, no se le puede considerar como un educador que pueda ser comparado a los grandes teóricos de la educación, pues la riqueza de su pensamiento se encuentra centrada en la filosofía, buscar técnicas pedagógicas concretas será, como afirmará Jean Château en *Los grandes pedagogos*, en el desarrollo integral del pensador que “Rousseau se ocupa en la filosofía de la educación y no en las didácticas

---

<sup>321</sup> Sobre el tema que versa sobre su vida familiar véase ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Escritos sobre música*,... p. 17-18.

<sup>322</sup>

particulares.”<sup>323</sup> así lo haría notar en su obra más importante que será el *Emilio*;<sup>324</sup> esto quedará reforzado bajo el plan de estudios de las escuelas ordinarias de su época, basándose principalmente en el estudio de las lenguas clásicas, geometría, historia y geografía;<sup>325</sup> sin embargo, parece no suceder en el caso de los ensayos y escritos abocados a la música, es decir, dado que para la Ilustración la currícula no presenta ya en su base la materia musical, Rousseau toma a la disciplina sonora desde sus estudios y tratados. La base del ginebrino, no sólo se encuentra contra la currícula, sino también, sobre el espacio educativo al hacer constantes señalamientos sobre el desenvolvimiento de Emilio en espacios naturales,<sup>326</sup> la problemática de ello es que la formación en música presenta sus propias características de acuerdo a los datos anteriormente abordados. Se puede ver un constante señalamiento de Rousseau por indicar que las bases sobre las cuales se erige la educación en general se encuentran equivocadas, bajo los señalamientos que hace en los dos aspectos predominantes: la educación y la música.

### 3.2.2. La teoría rousseauiana

Las indicaciones educativas en torno a la música, como sucedió en los griegos o en San Agustín, tienen el problema de encontrarse nuevamente ante dos vertientes: a) por una parte la obra de los pensadores no se enfoca en su totalidad a la cuestión musical, es decir, nos encontramos ante filósofos que realizan sus reflexiones en torno a diferentes temáticas y, sin embargo, son autores que le dedicarán escritos desarrollados pese a las carencias que

---

<sup>323</sup> CHÂTEAU, Jean, *Los grandes pedagogos*, Traducción de Ernestina de Champourcín, México, FCE, 2000. p. 163.

<sup>324</sup> Según palabras de Jean Château “el Emilio no es un verdadero tratado de educación” pues el enfoque del tratado se encuentra alejado de señalar formas didácticas o principios claves sobre educación, tornando el tratado en un ensayo más de carácter novelesco. Véase CHÂTEAU, Jean, *Los grandes pedagogos*,... p. 172.

<sup>325</sup> Véase COHEN, Brenda, *Introducción al pensamiento educativo*... pp. 48-49. La referencia es explícita al ir contra las enseñanzas y modelos establecidos pues recupera el siguiente extracto de Rousseau sobre este tenor en el *Emilio*: “Si me desembarazo así de las lecciones del niño, me desembarazo de la causa principal de su aflicción, esto es, de los libros. La lectura es la maldición de la infancia y constituye, sin embargo, casi la sola ocupación que puede encontrarse para los niños. A los 12 años de edad, Emilio apenas sabe lo que es un libro” ROUSSEAU, J. J., *Emilio*, México, Ed. Porrúa, p. 80.

<sup>326</sup> Rousseau como hijo de la Ilustración, se desarrolla bajo un movimiento de transformación cultural y sociopolítica mostrando especial interés en la difusión de la visión científica de la naturaleza. Véase BELENGUER CALPE, Enrique; GONZÁLEZ LUIS, María de Lourdes C., *Humanismo y Educación un Historia de la Pedagogía*, Barcelona, España, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 66-67. Jesús Palacios continúa dicha idea afirmando que el término naturaleza para Rousseau no sólo se debe de entender en el medio ambiente, sino en la esencia misma de lo que es el niño, sus características y la base de su persona, véase PALACIOS, Jesús, *La cuestión escolar Críticas y Alternativas*,... p. 42.

puedan mostrar sus propias formaciones como lo es el caso del filósofo del presente capítulo. Por otra parte, b) las diferentes épocas tratadas con los autores mencionados, toman como punto medular en la educación a la música. El interés de Rousseau a lo largo de su vida por la disciplina dejando diversos escritos y proyectos, como el concerniente a la reinención de signos musicales, contendrán ideas y reflexiones que abonen al quehacer educativo en la rama musical.

De este modo un apoyo, es la reflexión de María Cecilia Jorquera, donde es Rousseau el antecedente que influirá para los siglos venideros en torno a las formas de educar específicamente en la rama que nos interesa y siguiendo una metodología aplicada en las ciencias de la Ilustración, crea todo un sistema para la aprehensión de la música:

Entre los pensadores preocupados por la educación que influyeron detenidamente a lo largo del siglo XIX y también del XX —explica María Cecilia Jorquera—, Jean-Jacques Rousseau asumió una posición explícita acerca de la posibilidad de un sistema dirigido a la educación musical. Evidentemente esto se relaciona con el hecho de que él mismo era músico autodidacta. El sistema didáctico inventado por Rousseau consistía en números que reemplazaban los nombres de las notas, manifestando de este modo su particular interés por el aprendizaje de la lectoescritura musical.<sup>327</sup>

Rousseau es un músico autodidacta, consecuentemente su forma de escribir apuntes en torno a la disciplina musical tienen una diferencia metódica respecto a los tratados por los cuales se le es considerado el filósofo y no el educador, y a pesar de no encontrar recomendaciones como en los anteriores pensadores y épocas, el sistema que realiza está enfocado en la comprensión de la materia sonora, aspecto que queda alejado de la meta que establecerá en la educación, pues la meta de la educación general para Rousseau --en palabras de Château-- es “la reconstrucción de un hombre social” donde dicha reconstrucción se efectuará acorde a la razón procedente de Dios, bajo un principio de naturalidad salvaje o primigenia la cual responde más a la vocación humana: para el establecimiento de una educación integral generada en el *Emilio* se necesitan de conceptos tan abstractos como lo serán Naturaleza, Razón, Sociedad, entre otros, que concuerden para el desarrollo de algo que se denominará la pedagogía de Rousseau.<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Escritos sobre música...* p. 23.

<sup>328</sup> CHÂTEAU, Jean, *Los grandes pedagogos...* p. 168. De igual modo dicha afirmación con algunas modificaciones se puede encontrar en PALACIOS, Jesús, *La cuestión escolar...*, p. 46. “la educación es, para Rousseau, el procedimiento por el que se le da al hombre todo lo que no tiene al nacer y necesita para la vida. La educación proviene de tres instancias: la naturaleza, los hombres y las cosas”.

Queda entonces pasar a revisar, en el siguiente apartado, la bibliografía concluyente sobre la teoría de la educación musical y encontrar aspectos que ofrezcan elementos para demostrar la continuidad de ideas, ya desde la época griega. Siendo Rousseau el último exponente de esta consecución de ideas como lo hará notar Giorgio Pestelli:

En la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, de Diderot y D'Alambert (1752 y años progresivos), Rousseau dedicó poco más de veinte líneas a la voz *Contrepoint* [Contrapunto]; y en la voz *Fugue* [fuga], tras haber descrito su funcionamiento, aclara que sirve más para hacer <<du bruit>> [ruido] que para hacer bellas melodías, y más para que el músico haga alarde de su ciencia que para acariciar el oído de quien escucha. Está claro, pues, que la ciencia ya no tiene nada que hacer con la música; el proceso se había iniciado hacía varias décadas, pero, al menos en un plano teórico, se prefería conservar unos cuantos vestigios de la introducción del Arte musical en el <<Quadrivio>>. Pero esto no era así en París ni en el cuadro previo al texto de la *Encyclopédie*, dedicado a la división del saber y a la estructura de la obra, pues la música ha quedado incluida ya en la sección *Imagination* [imaginación].<sup>329</sup>

Las Ciencias comienzan a tener un trasfondo más claro para el último pensador a exponer. Jean-Jaques Rousseau tomará al conocimiento por lo que representa, saberes enciclopédicos de los cuales se puede elaborar un Diccionario que ayude a determinar todo aquello que sea relevante para el fenómeno auditivo en su expresión como Bella Arte, sin que ello implique cierta irrelevancia “La música es, de todas las Bellas Artes, la que posee el vocabulario más amplio”.<sup>330</sup> La música a pesar de ya expresarse en términos de Bella Arte cuenta con una seriedad en la forma en que se redactan todos sus proyectos musicales. El caso del *Diccionario* se elabora cómo “Mi primer proyecto consistía en tratar los artículos comparativamente”<sup>331</sup> de modo que a pesar de denominarse como Bella Arte se trata con la misma seriedad que las ciencias. Tal como afirmarían dentro de la disputa que guarda contra Rameau, será para Rousseau la música una forma supeditada a la palabra como lo habría sido para el mundo griego en tanto que no habría diferencias entre poesía y música. La música será una disciplina criticada, como lo serán las ciencias y las artes,<sup>332</sup> y que comenzará, a partir de este momento, su decaimiento hacia lo que conocemos hoy como bella arte. Los aspectos que ahora procederá a revisar son los propios del autor que se

---

<sup>329</sup> PESTELLI, Giorgio, *Historia de la Música La época de Mozart y Beethoven*, Traducido por Carlos Caranci, México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 8.

<sup>330</sup> Rousseau, Jean-Jaques, *Diccionario de Música*, Traducción de José Luis de la Fuente Charfolé, España, Ed. Akal, 2007, p. 53.

<sup>331</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>332</sup> VÁZQUEZ, Lydia, *Jean-Jaques Rousseau*, España, Ed. Síntesis, 2007. p.21. Es importante hacer notar que Rousseau, según la autora, busca la imitación de las formas y caracteres lingüísticos, la crítica hacia las dos grandes formas de hacer y educar se presenta en el Diccionario como una forma más sistemática de hacer y escribir.

pretende revisar para explicar las cualidades del cierre de una idea heredada: la música es una disciplina que hasta Rousseau tiene características mayormente definidas como ciencia dado el grado de descripción que llega a realizar en las definiciones que elaborará para el Diccionario: “El placer de la armonía no es más que un puro placer sensorial, y el goce de los sentidos es siempre breve, la saciedad y el aburrimiento se producen pronto; pero el placer de la armonía y del canto es un placer de interés y de sentimiento que habla al corazón”;<sup>333</sup> nuevamente encontramos terminología calcada de las anteriores épocas históricas la música es dirigida a los sentidos y emociones en un tratamiento más empírico y con una manera de escribir y describir distinta a la que se presentó, no obstante, la idea representa los mismos fines del pasar de las épocas. Rousseau sostiene una propuesta definida sobre el estado natural del hombre, resultado de las conjeturas e hipótesis, queriendo averiguar los conocimientos adquiridos mediante este tipo de formación.<sup>334</sup> Será el diccionario un texto que conjuntaría todo aquello de lo cual quiere hablar en torno a la disciplina, teniendo una lógica muy diferente a la que establecerá en cada uno de los escritos que dedicó a la música.

Del ginebrino se conserva un amplio acervo dedicado a la música, del cual ya se han citado algunos escritos, sin embargo las fuentes teóricas tendrán una importancia para comprender que Rousseau a lo largo de su vida señaló que la música es la disciplina de la cual obtuvo grandes logros, al igual que fracasos, por lo que a continuación se colocan los textos que el elaboró sobre su disciplina más querida por lo mencionado hasta este punto del capítulo, el orden siguiente será expuesto de acuerdo a la función que le da a su obra:

- *Disertación sobre la música moderna.*
- *El origen de la melodía.*

Ambos escritos tienen la cualidad de ser tratados teóricos en lo que compete al término teoría. Son reflexiones propias del autor que no tienen una finalidad mayor a la de la exposición de la disciplina.

---

<sup>333</sup> ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Dictionnaire de Musique*, Unidad de melodía, O. C. (París, Furne, 1835), III, 852. Extracto recuperado en STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jaques Rousseau La transparencia y el obstáculo*, Versión castellana de Santiago González Noriega, Madrid, España, Ed. Taurus, 1971, p. 113.

<sup>334</sup> Véase el artículo de SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, *Rousseau: naturaleza, música y lenguaje*, en SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto; HERNÁNDEZ MÁRQUEZ, Víctor Manuel, *La multiplicidad de Rousseau*, Barcelona, España, Ed. Anthropos, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016, p. 159

- *Examen de dos principios expuestos por el señor Rameau en su folleto titulado <<Errores sobre la Música en la Enciclopedia>>.*
- *Ensayo sobre el origen de las lenguas, donde se habla de la melodía y de la imitación musical.*

Diferente al caso de los tratados teóricos, estos dos escritos tienen la característica de ser ensayos críticos, pues si bien, contienen aspectos teóricos la finalidad de su inscripción no es la teoría en sí, más bien se encuentran enfocados en señalar aquellos problemas presentes en la disciplina y en quienes escriben sobre la disciplina.

- *Cartas sobre la música francesa*

Las cartas representan otro género ya que son textos dirigidos a determinados remitentes donde no necesariamente se entabla una discrepancia sobre la disciplina, más bien conteniendo ideas diversas sobre lo que se hace sobre la música en sus días, esta anotado que la música francesa no es del gusto del ginebrino, así que sus afirmaciones parten de querer entablar razonamientos a partir de su gusto.

- *Diccionario de Música (Voz-Música).*

Finalmente el texto cumbre del pensador se coloca distante ante los ya señalados demostrando tener características distintas de acuerdo a la siguiente exposición. La base sobre la cual circularía este texto es en esencia explicativa pese a que llega a mantener una fuerte crítica a Rameau, algo muy distintivo de toda su obra sobre música.

### 3.2.3. Anotaciones para la educación musical en Rousseau

De lo anteriormente desarrollado se puede ver un constante interés, por parte del filósofo, en permanecer escribiendo sobre la disciplina reconociendo en su propio aprendizaje un proceso lento y costoso que lo llevaría a desarrollar el oficio de músico no sólo como teórico de la didáctica de la disciplina sonora; sino también como compositor.<sup>335</sup> Pese a que sus obras “Sobre música versan el primero y el último libro que publicó en vida. Sus escritos teóricos-especulativos acerca de ella fueron los que le permitieron en una primera etapa darse a conocer y establecer los primeros lazos de amistad con intelectuales del lustre de Diderot y D’Alambert.”<sup>336</sup> Los escritos acabados sobre música que dan lugar a la obra

<sup>335</sup> VÁZQUEZ, Lydia, *Jean-Jaques Rousseau*,... p. 19-20.

<sup>336</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Escritos sobre música*,... p. 17.

sobre teoría y técnica musical del ginebrino son *El proyecto concerniente a los nuevos signos para la música*, la *Disertación sobre la música moderna* y, finalmente, el *Diccionario de Música*, como las obras que comprenden sus pensamientos sobre la disciplina en cuanto a metodología y desarrollo de ideas.<sup>337</sup> La revisión que corresponde al presente apartado gira en torno a la *Disertación* y al *Proyecto*, textos que constituyen una continuidad de pensamiento de su gran texto sobre la educación del hombre el *Emilio*:

La *Disertación sobre la música moderna* <<anuncia ya a un sólido dialéctico y a un gran polemista>>. En ella Rousseau pergueña las grandes características de su *educación negativa* en relación con el aprendizaje de la música, <<la única materia de educación en la ha ejercido efectivamente la práctica de la enseñanza>>. *La educación negativa*, preconizada en este texto y en el libro segundo de Emilio o De la educación y definida en la *Carta a Chistophe de Beaumont*, es una piedra angular del sistema educativo rousseauiano. En su filosofía de la educación, Jean-Jacques considera lo social como el gran peligro a exorcizar, de modo que la esencia de la *educación negativa* –que no confiere virtudes ni enseña la verdad, pero previene los vicios y preserva del error- asoma en el rechazo a dejar que lo social intervenga como elemento primario y rector en perjuicio de lo natural.<sup>338</sup>

La base de todo pensamiento en Rousseau, en torno al tema educativo, gira respecto a la denominada “educación negativa”. De modo que afirmará en dicho texto: “<<El sistema que propongo gira sobre dos objetos principales –explica en el Prefacio de la *Disertación*-. El primero, anotar la música y todas sus complejidades de manera más sencilla, más cómoda y con un volumen menor.>>”<sup>339</sup> mientras que el segundo objeto que denotará como el de mayor importancia nos menciona lo siguiente “<<El segundo y el más considerable, es hacer que aprender la música sea tan fácil como molesto ha sido hasta ahora, reducir signos a un número más pequeño sin restar nada a la expresión, abreviar sus reglas haciendo de la teoría un juego, y hacer que la práctica dependa tan sólo del hábito de los órganos, sin que pueda entrometerse la dificultad de la notación>>.”<sup>340</sup> Se afirma que dicho sistema propuesto por el ginebrino, fue categóricamente rechazado, por los revisores argumentando que no presentaba ningún avance para la disciplina musical, sin embargo Rousseau, llevo su método a la experimentación donde asegura haber tenido resultados más eficaces sobre la comprensión musical por parte del educando.

---

<sup>337</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>338</sup> *Ibíd.*, pp.21-22

<sup>339</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>340</sup> *Ídem.*

Su método se encuentra basado en una notación increíblemente numérica pues asigna a cada sonido un número que posteriormente el alumno llevara a una comprensión “Pero, primero, en vez de leerlas se pueden oír, y un canto se expresa al oído con mayor facilidad aún que a la vista. Además, para conocer bien la música, no basta con repetirla, y lo uno debe de aprenderse junto con lo otro, porque, sino, nunca se la conoce bien.”<sup>341</sup>

Las ideas que genera en la *Disertación*, forman el cuerpo de ideas consolidadas y desarrolladas en el *Emilio*:

Como es lógico, sin prisa ninguna para enseñarle a leer música. Alejemos de su cerebro cualquier atención demasiado penosa y no nos apresuremos a fijar su espíritu sobre signos convencionales. Confieso que esto parece algo difícil; aunque el conocimiento de las notas no parece en principio más necesario para saber cantar que el de las letras para saber hablar, hay, sin embargo, la siguiente diferencia: al hablar emitimos nuestras propias ideas, y al cantar no emitimos sino las ajenas, y para emitir las hay que leerlas.

Pero, primero, en vez de leerlas se pueden oír, y un canto se expresa al oído con mayor facilidad aún que a la vista. Además, para conocer bien la música, no basta con repetirla, y lo uno debe de aprenderse junto con lo otro, porque, sino, nunca se la conoce bien. A vuestro pequeño ejercitadlo, primero en frases muy regulares, muy cadenciosas; luego, en unir las entre sí mediante una modulación simplísima; por último, en marcar sus diferentes relaciones con una puntuación correcta, cosa que se consigue con la buena elección de las cadencias y de las pausas.<sup>342</sup>

El extracto recuperado nos da noticia de cómo es que Rousseau describe el aprendizaje de la música, como un sistema de relaciones encaminado al acto de la emoción y la expresión, la música tendrá un carácter relacional con la imitación principalmente de la voz, tratando de establecer nuevos signos musicales que ayuden al desarrollo de una mejor aprensión de la disciplina musical.<sup>343</sup> Sobre este aspecto nos relata Roberto Sánchez Benítez en su artículo *Rousseau y la música* las ideas características sobre este tema, plasmadas en *Julie ou la Nouvelle Héloïse*:

El “poder superior de la música” hará que vayamos más allá de lo que entendemos por medio de las palabras; no se trata de una serie de sonidos vanos, como en el relato, sino que la música hace posible que las imágenes entren de manera directa en el cerebro, así como los sentimientos lo hagan en el corazón. Los sonidos trascienden su materialidad, y la del sentido del oído, para transmitir un placer directamente al alma.<sup>344</sup>

Las características de innovación del pensamiento rousseauiano se plantean de la siguiente manera:

---

<sup>341</sup> *Ibíd.* p. 22

<sup>342</sup> Extracto del *Emilio* recuperado en el mismo texto citado. *Ídem.*

<sup>343</sup> SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, *Rousseau y la música*,... pp. 208-209.

<sup>344</sup> ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, París, Flamarion, 1967, p. 87. Extracto recuperado en SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, *Rousseau y la música*,... p. 210.

1. Apreciar el valor del aprendizaje de descubrimientos y de resolución de problemas como técnicas educativas;
2. limitar el primer aprendizaje del niño a cosas que están dentro de su propia experiencia y que por lo mismo tienen significado para él;
3. subrayar los derechos de cada niño consideración individual, libertad y felicidad:
4. percatarse de la necesidad de entender la naturaleza del niño y el modo en que ésta se va desarrollando desde la niñez hasta la adolescencia, y aplicar el conocimiento de esto para determinar lo que debe aprender en cada estadio de su desarrollo;
5. y tratar al niño como un ser con derecho propio, no como una miniatura de adulto, y por lo mismo subrayar el enriquecimiento de su experiencia presente en vez de prepararlo para algún futuro distante.<sup>345</sup>

De los anteriores textos queda hacer la revisión del último trabajo del filósofo en torno a la música: su Diccionario.

### 3.3. El Diccionario de música

Es en el siglo XVIII, donde surge una de las ideas e iniciativas de mayor auge en la forma editorial: La Enciclopedia, como una de las formas más ambiciosas que se basa en formar un compendio dotado de un profundo espíritu crítico, tendencias agnósticas, liberales y antropocéntricas.<sup>346</sup> Es bajo esta premisa que se desarrollan los textos enciclopédicos y ese será el caso del Diccionario de Rousseau,<sup>347</sup> las bases sobre las cuales se asientan los principios pedagógicos de la época son: naturaleza, razón y experiencia.<sup>348</sup>, dichos principios son la base de los tratados enciclopédicos.

<sup>345</sup> BOWEN, J.; HOBSON, P., *Teorías de la educación*, México, Ed. Limusa, 1986, p. 131.

<sup>346</sup> CASADO RIGALT, Daniel, *Historia y teoría de la educación*,... p. 138. La enciclopedia es una obra monumental de 34 volúmenes en forma de diccionarios iniciada en 1749, realizada por un colectivo bajo la dirección de D'Alambert y Diderot, entre sus colaboradores más destacados están los nombres de Voltaire, Rousseau y otros, de esta obra es que todos estos pensadores reciben el nombre de enciclopedistas, se ha considerado como antecedente el *Diccionario Histórico-Crítico* de Pierre Bayle (1647-1706). Véase REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación*,... pp. 471-472.

<sup>347</sup> En la presente investigación es Johannes Tinctoris, el teórico que desarrolla el primer diccionario de términos musicales titulado *Diffinitorium musicae*, cuya finalidad e intención es de carácter didáctico, el pensador señalado elabora su diccionario alejado de cualquier argumento teórico matemático, ofreciendo definiciones que apelan a la relación de la música y el sujeto que percibe, dicho autor pertenece al periodo medieval, véase FUBINI, Enrico, *La estética musical*..., p. 130.

<sup>348</sup> *Ibíd.* p. 141.

Rousseau por una parte, se dedicaría a la música específicamente a la enseñanza de la composición, mientras que por otra parte, se relaciona con miembros de la Academia, especialmente con Diderot, quien sería el que le encargara artículos sobre música para la Enciclopedia en 1745.<sup>349</sup>

En palabras del propio Rousseau es en la música que encontramos incluso una predisposición a hacer y a escribir en torno a la disciplina sonora que por sus propios pensamientos:

No me sentía con bastantes conocimientos ni bastante ingenio para figurar en la república de las letras y adquirir una fortuna por este camino, y una nueva idea que se me presentó me inspiró la confianza que no podía darme la medianía de mi capacidad. No había abandonado la música, aunque hubiese dejado de enseñarla; al contrario, había estudiado la teoría lo bastante para considerarme perito en esa parte. Reflexionando sobre el trabajo que me había costado aprender y descifrar las notas musicales, y en el que me costaba todavía cantar de repente, pensé que esta dificultad podía muy bien provenir tanto de la cosa como de mí, sobre todo sabiendo que en general el aprender música no es para nadie cosa fácil. Examinando la combinación de los signos, a menudo me parecían mal inventados. Muy anteriormente, había pensado en anotar la escala por medio de cifras, a fin de evitar tener que trazar siempre líneas y pentagramas cuando se había de escribir la más pequeña cantata. Pero me había detenido la dificultad de las octavas y la del compás y de los valores de las notas. Esta antigua idea se reprodujo en mi mente, y, discuriendo de nuevo sobre ella, ví que estas dificultades no eran insuperables. Medité acerca del asunto con buen éxito y logré anotar alguna pieza de música por medio de mis cifras con la mayor exactitud y puedo añadir que con la mayor sencillez. Desde este momento, di por hecha mi fortuna; y con el ardiente deseo de compartirla con aquella a quien todo lo debía, no tuve otro deseo que marchar a París, convencido de que, presentando mi innovación a la Academia, causaría una revolución. Me había traído de Lyon algún dinero, vendí mis libros, y en quince días mi resolución quedó tomada y ejecutada. En fin, lleno de las magníficas ideas que me la habían inspirado, y siendo siempre el mismo en todos los tiempos, partí de Saboya con mi sistema de música, como partí en otro tiempo de Turín con mi fuente de Herón.<sup>350</sup>

Las anteriores líneas dejan al autor culminar sus reflexiones sobre la música en su *Diccionario de música*, pues así nos lo hace saber en sus confesiones, todos los conocimientos referidos a la música culminarán en su último trabajo que será la conjunción de “aquellos materiales dispersos”:

Todos estos proyectos me ofrecían motivos de meditación para mis paseos; pues, como creo haberlo dicho, no puedo meditar sino andando; tan luego como me detengo, no medito más; mi cabeza anda al compás de mis pies. Sin embargo, había tenido la precaución de pertrecharme de un trabajo de gabinete para los días de lluvia, y fue mi Diccionario de música, cuyos materiales dispersos, mutilados e informes hacían necesario casi empezar de nuevo. Trajeme algunos libros que para ello necesitaba; había pasado dos meses sacando extractos de muchos otros, que me prestaban en la biblioteca del rey, de los cuales me permitieron llevar alguno al Ermitage. He aquí mis provisiones para compilar en casa cuando el tiempo no me permitiese salir y me fastidiase de copiar. Este arreglo me venía tan bien que me sirvió así en el Ermitage como en Montmorency y

---

<sup>349</sup> GÓMEZ MORENO, Ángel, *Para una teoría natural de la educación*,... p. 12.

<sup>350</sup> ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Las confesiones*,... p. 168-169.

luego también en Motiers, donde acabé esta tarea mientras hacía otros trabajos, hallando siempre que un cambio de trabajo es un descanso.<sup>351</sup>

Para Rousseau y la ilustración seguirán vigentes las ideas sobre la finalidad de la música: hacer perceptibles las pasiones, entrando en las denominadas artes imitativas, mientras que la pintura y la escultura tienen que ver con objetos y figuras, la música se encontrará ligada a las pasiones, así lo hará notar en la novela epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761):

Decía yo: la música no es otra cosa que un sonido vano que puede alagar el oído, pero que sólo una ligera e indirecta acción tiene en el alma; la impresión en las consonancias es meramente mecánica y física: ¿Qué tiene que ver con los afectos? Ni porque he de esperar que me mueva más una hermosa armonía que una hermosa concordancia de colores? No distinguía yo en los acentos de la melodía aplicados a los de la lengua el secreto y eficaz vínculo de las pasiones con los sonidos, ni veía que la imitación de los variados tonos con que animan los efectos a la voz hablada, comunica a la voz cantada la facultad de agitar los corazones, y que lo que constituye el verdadero hechizo de los que escuchan es la enérgica pintura de los movimientos del alma de aquel que se hace oír.<sup>352</sup>

La característica definitiva para esta época y propiamente para Rousseau será que las pasiones se encuentran ligadas al lenguaje, pues la música imitará las inflexiones de la voz.<sup>353</sup> Las constantes alusiones sobre este tema a lo largo de su obra escrita nos dan noticia también de que para la elaboración del diccionario, utilizaría constantemente vocablos italianos y griegos,<sup>354</sup> dicha característica se encuentra justificada justamente en que la escritura musical se encuentra plagada de conceptos de ambas lenguas como se hará notar en las definiciones que nos dan señal de la herencia de pensamiento entre las diferentes épocas.

---

<sup>351</sup> *Ibíd.*, p. 251.

<sup>352</sup> La transcripción del texto es bastante deficiente y el presente extracto está copiado de la manera más fiel pese a las erratas cometidas en el tratamiento del texto. Extracto recuperado en PESTELLI, Giorgio, *Historia de la Música La época de Mozart y Beethoven*,... p. 247.

<sup>353</sup> Este aspecto es la temática general del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau para la música “ya ha dejado de hablar, y dentro de poco ya no cantará más”. Véase PESTELLI, Giorgio, *Historia de la Música La época de Mozart y Beethoven*, pp. 60-61, 239.

<sup>354</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Diccionario de Música*,... p. 55. José Luis Charfolé afirma que “La particular inclusión de definiciones provenientes de la Antigüedad arcaica y clásica puede verse ya en el *Dictionnaire de Musique* de Sébastien de Brossard. Esta tendencia no fue más que un intento de emular el arquetipo medievalista de Joannes de Tinctoris, que albergaba y restablecía un glosario exclusivamente latino; tal herencia boeciana, prevalente en la época de Rousseau, sobrepasará incluso el siglo XIX. La certeza de que todo écrivain [sic.] que hacía uso del latín y del griego, como referencia literaria, preservaba la propia lengua, entraba en contradicción con el pragmatismo inherente a la usanza musical. No obstante el *Diccionario de música* contiene, junto a acepciones específicas y palabras perdidas, fragmentos completos en latín y gran cantidad de términos griegos y restos sueltos, denunciados por el propio autor como expresiones « fuera de uso ». pp. 12-13

José Luis Charfolé, quien realiza la edición española del Diccionario nos comenta que éste surge de la reflexión y en mayor medida por una razón pedagógica.<sup>355</sup> Las particularidades que presenta el texto surgen aparentemente bajo la premisa que establece el editor, donde cabe señalar que el Diccionario está plagado de referencias cruzadas, símbolos, gráficas, etimologías griegas no siendo el caso de latinajos donde dichas características complejiza la revisión del texto. Pese a lo anterior, Rousseau mantiene una lectura clara sobre cada uno de los elementos que integran el trabajo.<sup>356</sup> Lo que queda por hacer es mostrar aquellos elementos que ayuden a comprender la herencia que el texto guarda con los pensamientos correlativos que se han estado presentando a lo largo del trabajo. La concepción del Diccionario se establece como una síntesis de los pensamientos de cada una de los autores descritos y, por lo tanto, el Diccionario se resuelve a modo de conglomerado de los tiempos enunciados hasta este momento.

### 3.3.1. Definiciones y conceptos

En estricto orden alfabético se mostrarán aquellos conceptos que abonan ideas que sustentan una unidad de los tres capítulos que constituyen el trabajo general. Como se mencionó previamente el Diccionario es una síntesis, donde Rousseau nos expone las concepciones que se tienen sobre toda la temática musical, sin mayor introducción se anotarán los conceptos seguidos de las explicaciones que sustenten la postura del trabajo, por razones metodológicas sólo se anotará el fragmento de la definición que ayude a comprender la relación que se hace con respecto a lo expuesto en los capítulos anteriores a modo de que se entienda el porqué de llamar a Rousseau la síntesis de lo revisado hasta ahora:

#### A

##### *Acento*

---

<sup>355</sup> *Ibíd.*, p. 5

<sup>356</sup> *Ibíd.*, p.24. Charfolé dirá en torno a lo que se menciona “El contenido musical del Diccionario nunca fue garantía de objetividad ni exhaustividad: sencillamente, esto no era lo que Rousseau pretendía. Desde el momento en que mezcló el carácter enciclopédico formó y sustituyó la objetividad en aras de una casi abusiva visión personal que, si bien aporta al texto numerosos conflictos propios, también le infunde una nueva e interesante perspectiva”.

[...] <sup>357</sup> En cuanto al *acento* patético y oratorio, que es el objeto principal de la música imitativa teatral, no se debe de oponer a la máxima que acabo de establecer, que al estar sujetos todos los hombres a las mismas pasiones han de poseer por ello un mismo lenguaje, ya que una cosa es el acento universal de la naturaleza, que arranca a todo hombre gritos inarticulados, y otra el acento de la lengua, que engendra la melodía particular de una nación. Me atrevo a decir que la mera diferencia en el grado de imaginación y sensibilidad que se constata entre un pueblo y otro, debe introducir una variedad infinita en el idioma acentuado. Por ejemplo, el alemán alza la voz con igualdad y fuerza en la cólera, grita siempre con el mismo tono, mientras que el italiano, agitado rápida y sucesivamente por mil emociones diversas, modifica su voz de mil maneras en el mismo caso. El mismo fondo de pasión reina en su alma: pero ¡qué diversidad de expresiones en sus *acentos* y en su lenguaje! Es más, tan sólo a esta variedad debe el músico, cuando éste sabe imitarla, la energía y gracia de su canto. [...] <sup>358</sup>

Sin mayor descripción se hace notar el pasaje con la particularidad de hacer una consonancia platónica sobre lo señalado en el primer capítulo, los pueblos tienen su ethos acorde a la música que producen, en el caso de Rousseau abona a dicha idea que es el lenguaje el que apoya la postura de relacionar música con el carácter de los pueblos.

### *Acompañamiento*

[...] Como la música antigua no era tan compleja como la nuestra, ni en cuanto al canto ni en la armonía, y como apenas había más bajo que el fundamental, el *acompañamiento* consistía en una serie de acordes perfectos [...], todavía hoy la mayor parte de los maestros enseñan el acompañamiento de acuerdo a este método. [...] <sup>359</sup>

Se pueden detectar dos ideas en la cita previa, Rousseau alude que la música griega tiene una estrecha relación con la música de su época, a pesar del paso de tanto tiempo; sumado a esta idea es la primera vez que el ginebrino menciona la labor del maestro en las definiciones que abordará, posteriormente presentará a la figura del maestro en dos sentidos.

### *Acto*

Parte de una ópera que, durante la representación, está separada de otra por un espacio llamado entreacto.

En un *acto* de ópera debe de observarse la unidad de tiempo y de lugar con el mismo rigor que en una tragedia completa del género ordinario, [...] el poeta no debe otorgar a un *acto* de ópera una duración hipotética más larga que la que posee realmente, porque se puede suponer que aquello que sucede en nuestra presencia dura mucho más tiempo de lo que lo vemos durar en realidad: aunque

---

<sup>357</sup> Excepcionalmente se utilizarán los tres puntos encerrados entre corchetes para la presente sección con la finalidad de exponer que se han omitido determinados pasajes de la definición tratada, es decir, las referencias concernientes a las definiciones estarán sólo se encuentran citadas parcialmente bajo los intereses del presente trabajo.

<sup>358</sup> *Ibíd.*, pp. 60-61.

<sup>359</sup> *Ibíd.*, p. 63.

depende del músico precipitar o ralentizar la acción hasta un cierto punto, para aumentar la verosimilitud o el interés; libertad que obliga a estudiar con detenimiento la gradación de las pasiones teatrales, el tiempo necesario para desarrollarlas, dónde está el punto culminante en el desarrollo y dónde conviene detenerse para prevenir la distracción, la apatía y el agotamiento del espectador.[...] <sup>360</sup>

El concepto anterior está relacionado contemporáneamente a otra disciplina, debido a que no es tan fácil afirmar categóricamente que pertenece a la música, así será para muchos de los conceptos que presenta el ginebrino, el hecho de que el ginebrino mantenga éste término en el diccionario deviene de las partes de las cuales habla en la definición. La figura del poeta se encontraría íntimamente ligada a la música griega pues es éste el que versificaba, al igual que en la edad medía los versos eran cuidados por la disciplina lo que hace del concepto poesía una de las tantas partes de lo que es la música. Finalmente, toda deducción que implique emociones será enunciada bajo la relación de la disciplina con la generación de sentimientos. Si bien el teatro ya es otra disciplina que se encuentra relacionada con la música es en el principio de igualdad en tanto ambas generan emociones que no existe una diferenciación.

### *Actor*

Cantante que desempeña un papel en la representación de una ópera. Además de todas las cualidades que deben serle comunes con el actor dramático, debe poseer un bello órgano para la palabra, si no lo tiene igualmente dispuesto para el canto, ya que no existe tal unión entre la voz hablada y la cantada para que la belleza de una suponga siempre la de la otra. [...] <sup>361</sup>

A diferencia del concepto antecedente al enunciado en este momento, es notorio que la sistematización rousseauiana establece a diferencia entre voz cantada y la voz hablada, lo cual quiere decir que los planteamientos siguen un análisis de los conceptos, es decir, se llega a la raíz del término haciendo una segregación de las posibilidades del mismo, voz hablada y voz cantada no tienen las mismas implicaciones a pesar que las finalidades sean las mismas según la cita. Otro aspecto a resaltar es que nuevamente nos encontramos un concepto alejado de la disciplina musical como la podríamos entender hoy, no siendo el

---

<sup>360</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>361</sup> *Ibíd.*, p. 75.

caso de tres épocas tan distantes, el actor griego nuevamente tiene una educación muy particular en la antigüedad.

## Agoge

[...] Marciano Capella, siguiendo a Arístides Quintiliano, atribuye la palabra *agoge* un sentido diferente que expongo en la VOZ TIRADA.<sup>362</sup>

El concepto tiene la cualidad de presentarnos dos personalidades de la Edad Media, lo cual quiere decir que Rousseau tiene muy presente, no sólo la teoría griega.

### Aire (Aria)

[...] Los romanos tenían sus signos para el ritmo al igual que los griegos tenían los suyos; y estos signos, extraídos también de sus caracteres, no sólo se llaman *numerus*, también *aera*, es decir número o la marca del número, *numeri nota*, dice Nonio Marcelo.

[...] Los griegos tenían varios tipos de aire que llamaban *nómoi* o canciones. Los *nómoi* tenían cada uno su carácter y su uso; muchos eran propios de algún instrumento particular; corresponden más o menos a lo que en la actualidad se llaman *piezas* o *sonatas*.

[...] Una *melodía* culta y agradable, una *melodía* inventada por el genio y compuesta por el gusto, es la obra maestra de la música; es en ella donde se desenvuelve una bella voz, donde brilla una sinfonía; en ella la pasión contribuye insensiblemente a conmover el alma por el sentido. Después de un bello *aire*, nos sentimos satisfecho, el oído no desea nada más; permanece en la imaginación, se lleva consigo, se repite a voluntad; se ejecuta en el cerebro sin poder restituir en él ni una sola nota, tal como se escuchó en el espectáculo; se ven la escena, el actor, el teatro; se escucha el acompañamiento, los aplausos. El verdadero aficionado jamás olvida los *aires* bellos que escucho durante su vida; consigue volver a comenzar la ópera cuando es su deseo.<sup>363</sup>

La definición de la Aria --modernamente hablando--, tiene una riqueza histórico-conceptual que apoya mucho de lo ya afirmado en todo el trabajo, primero la notoria influencia no sólo del pensamiento griego, sino también del pensamiento romano, y en el concepto previo se ve la influencia medieval, concientizando el bagaje cultural que tiene el pensador, sumado a la capacidad de presentar ideas que difícilmente se pueden encontrar en las épocas ya relatadas, ello se puede ver en la descripción que realiza con respecto a los “*nomoi*” de lo cual, poco se habla pese a la importancia del tipo de música, difiriendo de los sentidos encontrados en el presente trabajo incluso. El conocimiento entrono a la música que presenta Rousseau sobre los “*nomoi*” resulta asertivo con lo investigado y presentado en el primer capítulo de forma parcial, lo que nos demuestra que si bien, el pensador francés puede no compartir las ideas antiguas, es capaz de recuperar todo ese conocimiento en torno a la disciplina, lo que hace que su labor sea similar a la del presente trabajo.

Por otra parte es un sello característico la relación música-emoción relatada en el mismo concepto y en otros tantos previos, este aspecto será el más predominante para

---

<sup>362</sup> *Ibíd.*, p. 78.

<sup>363</sup> *Ibíd.*, pp. 78-79.

señalar en el ámbito educativo debido a que es reiterativo también Rousseau con respeto al mismo, como lo haría notar San Agustín, sus contemporáneos y los griegos; cualidad que se sintetizará el filósofo de acuerdo a la enunciación del “alma” característica ya señalada en el medievo.

### *Antifona*

En latín *antiphona*. Especie de canto usado por la Iglesia católica.<sup>364</sup>

Como se ha enunciado en el presente capítulo, la Iglesia aún contará con una fuerte influencia y poder en la decisión de cualquier suceso que afecte al hombre, sobre todo en su educación, el desarrollo religioso no será un simple síntoma característico de la edad media. Por lo que más allá de una idea de herencia, la institución religiosa se mantendrá usos concordantes a las finalidades agustinianas.

### *Armonía*

El sentido que daban los griegos a esta palabra, en su música, es tanto más difícil de determinar cuánto que, al ser originariamente un nombre propio, carece de raíces por las que se le pueda descomponer para obtener su etimología. En los tratados antiguos que todavía se conservan, la *armonía* parece ser la parte que tiene como objeto la sucesión adecuada de los sonidos, en tanto que son agudos o graves, por oposición a las otras dos partes llamadas rítmica y métrica, que se relacionan con el tiempo y la medida: lo que otorga a esta conveniencia una idea vaga e indeterminada que únicamente se puede fijar por un estudio expreso de todas las reglas del arte.

\*\**Armonía* Según los modernos es una sucesión de acordes [dispuestos] según las leyes de la modulación.<sup>365</sup>

El anterior concepto muestra dos concepciones, por una parte la acepción antigua, herencia griega y por otro la concepción moderna. En el caso de la acepción moderna nótese la similitud que guardará con la definición agustiniana de la cual comparte aspectos.

## **B**

### *Ballet*

Acción teatral que se representa mediante la danza conducida por la música. Esta palabra proviene del francés antiguo *baller*, danzar, cantar, retozar.

La música de un *ballet* debe contener todavía más cadencia y acento que la música vocal, porque se encarga de significar mayor número de cosas, porque sólo a ella corresponde el inspirar en el bailarín el ardor y la expresión que el cantante puede obtener de las palabras, y porque necesita,

---

<sup>364</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>365</sup> *Ibíd.*, pp. 85-86.

además, que substituya, en el lenguaje del alma y las pasiones, todo aquello que la danza no puede mostrar a los ojos del espectador. [...] <sup>366</sup>

Otro de los conceptos que se alejará del amplio abanico multidisciplinar de la música, la raíz etimológica que nos muestra tiene mucho que ver con que no existiría diferencia entre términos que hoy se encuentran más definidos, la danza es una disciplina que, aun cobrando su autonomía, de acuerdo a la definición ya establecida por el ginebrino, guarda una estrecha relación con la disciplina musical.

## C

### *Canción*

[...] Toda la poesía no era propiamente sino *canciones*; pero debo limitarme aquí de hablar de aquella que, de acuerdo con nuestras ideas, llevaba más particularmente dicho nombre y que mejor se ajustaba a su carácter. [...] <sup>367</sup>

Nuevamente un aspecto que cobrará autonomía a futuro, la poesía se encuentra completamente atada a la música desde la antigüedad y aún para la modernidad ilustrada no es tajante Rousseau en alejar dicho concepto de la disciplina sonora.

### *Caracteres de música*

[...] Los antiguos griegos utilizaban como *caracteres* en su música, así como en su aritmética, las letras de su alfabeto, pero en lugar de darles, en la música, un valor numérico que determinara los intervalos, se contentaban con empearlas como signos, combinándolas de diversas maneras, mutilándolas, emparejándolas, tumbándolas, volviéndolas de diferentes formas, según los géneros y los modos, como se puede examinar en la compilación de Alipio. Los latinos los imitaron, sirviéndose, siguiendo su ejemplo, de las letras del alfabeto, y de ello todavía nos queda la letra unida al nombre de cada nota de nuestra escala diatónica y natural.

Guido de Arezzo imagino las líneas, las pautas, los signos particulares que han permanecido bajo el nombre de notas, y que son en la actualidad la lengua musical y universal de toda Europa. Como estos últimos signos, aunque admitidos de forma unánime y perfeccionada desde su invención, tienen todavía grandes carencias [...] <sup>368</sup>

El concepto de “Caracteres de música” presenta datos no mencionados o localizados por muchos de los lectores modernos, pues se ha insistido en que la música griega no contaría con una simbología debido a que ésta se encuentra muy relacionada a una tradición práctica de transmisión oral. La base que encuentra Rousseau será Pitágoras, y la característica

---

<sup>366</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>367</sup> *Ibíd.*, p. 114

<sup>368</sup> *Ibíd.*, pp. 125-126

numérica de la música, de ahí el salto del tipo de notación que encontrará está en la edad Media, con Guido de Arezzo.

### *Comma*

[...] Finalmente, *comma* máximo, que se llama *comma* de Pitágoras, tiene su razón de 524288 a 531441, y es el exceso del *si* sostenido producido por la progresión triple como duodécima quinta del *ut* sobre el mismo *ut* elevado por sus octavas al grado correspondiente.

Los músicos entienden por *comma* la octava o novena parte del tono, la mitad de lo que llaman cuarto de tono. Sin embargo se puede asegurar que no saben lo que quieren decir expresándose así, ya que para oídos como los nuestros un intervalo tan pequeño sólo es apreciable mediante el cálculo.<sup>369</sup>

El concepto previo al de “Comma”, ya da cabida al conocimiento de Rousseau de la escuela pitagórica sin realmente afirmar o mencionar algún detalle; sin embargo, la mención del pensador griego en la definición nos confirma lo deducido, la aceptación del pensamiento pitagórico inserto en la música.

### *Compás*

[...] El *compás* de los griegos radicaba en su lengua; la poesía fue la que lo traslado a la música; los *compases* de una correspondían a los pies de la otra: nadie habría medir la prosa en música. Para nosotros, sucede lo contrario; la poca prosodia de nuestra lengua hace que el valor de las notas determine la cantidad de las sílabas en nuestros cantos; es en la melodía donde por fuerza hay que escandir el discurso; ni siquiera se percibe si lo que se canta es verso o prosa. Puesto que las actuales poesías francesas han dejado de contener *pies*, la [música] vocal tampoco tiene *compás*: el canto gobierna y la palabra obedece.<sup>370</sup>

Nuevamente la relación con el lenguaje como una multidisciplina es señalada para los griegos, no siendo el caso para el tiempo de Rousseau, según la poca “musicalidad” continuamente señalada de la lengua francesa. Una clara “disonancia” justamente para la educación pues mucha de la base educativa en los griegos se encuentra en el lenguaje y su relación o equivalencia en la música, lo cual no sucederá con Rousseau y la lengua francesa, llevándolo a la necesidad de establecer su sistema de enseñanza particular.

### *Consonancia*

[...] El filósofo que nos ha proporcionado los principios de la acústica, dejando aparte todos estos cúmulos de vibraciones y renovado en esta materia el sistema de Descartes, da razón del placer que

---

<sup>369</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>370</sup> *Ibíd.*, p. 137.

las *consonancias* provocan en el oído por la simplicidad de las relaciones existentes entre los sonidos que las forman. Según este autor, y según Descartes, el placer disminuye a medida que esas relaciones se hacen más complicadas, y cuando la inteligencia deja de comprenderlas, se convierten en verdaderas disonancias; de este modo, toman como principio del sentimiento de la armonía una operación de la inteligencia. [...]<sup>371</sup>

La mención a Descartes quien desarrollaría un compendio musical en el que se insiste sobre la relación con las emociones, nuevamente demuestra el amplio bagaje musical con el que contaría Rousseau. El pasaje señalado expone un aspecto señalado en la metodología agustiniana que procede de bases similares a las cartesianas: el desarrollo de todo un sistema racionalizado de lo que son los procesos analíticos en cuanto a la disciplina musical. Una exacerbada preocupación por denotar cada detalle en la también llamada ciencia.

### *Cresis*

Una de las partes de la antigua melopea, que enseña al compositor a colocar una compostura tal en la serie diatónica de los sonidos, que resulta de ello una buena modulación y una melodía agradable. [...]<sup>372</sup>

Es importante señalar que el texto en íntegro de Rousseau contiene lo que serán denominadas “referencias cruzadas”, el concepto señalado refiere a otro concepto posteriormente definido que es el de “melopea”, del cual ya se había hablado y asegurado que esta era un tipo de disciplina curricular. Esto confirmado por Rousseau en el Diccionario.

## **D**

### *Digital*

[...] Los maestros enseñan otras maneras de *digital*, fundamentadas en los mismos principios, sujetas, es verdad, a más excepciones, pero como al utilizarlas se suprimen sonidos, se incomoda menos la mano con una extensión excesiva, se evita las octavas y las quintas consecutivas, y se produce una armonía no tan plena, aunque sí más pura y agradable.<sup>373</sup>

Hablando de la disciplina escolar y del oficio del cual se presumirá que tenía el ginebrino se puede ver que la enseñanza técnica también es importante para la Ilustración, objeto de

---

<sup>371</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>372</sup> *Ibíd.*, p. 158.

<sup>373</sup> *Ibíd.*, p. 177.

último orden en la Edad Media, al no dedicarle una sola mención a la música práctica y su entero análisis al aspecto teórico de la disciplina auditiva. No es el caso de ello en la época ilustrada.

### *Dorio*

El modo *dorio* era uno de los más antiguos de la música de los griegos, y era el más grave o el más bajo de aquellos que se llamaron desde entonces *auténticos*.

El carácter de este modo resultaba serio y grave, pero de una gravedad moderada, lo que lo hacía apropiado para la guerra y para temas de religión.

Platón considera la majestad del modo *dorio* como muy propia para preservar las buenas costumbres y por ello permitió que se usara en su *República*.

Se llamaba *dorio* porque donde primero se utilizó fue en los pueblos con este nombre. Se atribuye la invención de este modo a Támiris de Tracia, el cual, al haber tenido la desgracia de desafiar a las musas y resultar vencido, fue privado por ellas de la lira y de los ojos.<sup>374</sup>

Ya mencionado para los griegos como el “modo” más adecuado para la escucha del hombre, lo que rescata el filósofo del diccionario es la referencia a la *República* platónica, confirmando la lectura de Rousseau, o por lo menos confirma que el ginebrino sabía del contenido del texto.

## L

### *Longa*

[...] Muris y sus contemporáneos tenían *longas* de tres tipos; a saber, *longa perfecta*, *longa imperfecta* y *longa doble*. [...] Muris cita a Aristóteles para probar que esta nota no pertenece al canto llano.<sup>375</sup>

Al igual que el pensamiento platónico, el pensamiento aristotélico llegaría a los oídos de Rousseau, ello no significa que haya tenido contacto con la postura de Aristóteles o algún texto del estagirita, lo que si se puede afirmar es que conocería su postura mediante un comentarista.

## M

### *Maestro de canto*

---

<sup>374</sup> *Ibíd.*, p. 191.

<sup>375</sup> *Ibíd.*, p. 257

Músico que enseña a leer la música vocal y a cantar con notación.

[...] Una tercera parte de las funciones del *maestro de canto* atañe al conocimiento de la lengua, sobre todo de los acentos, de la cantidad y de la mejor manera de pronunciar; porque los defectos de la pronunciación son mucho más sensibles en el canto que en el habla, y por qué una vocalización bien hecha sólo debe ser una manera más enérgica y agradable de resaltar la prosodia y los acentos.

**\*\*Maestro de música**

Músico asalariado para componer música y hacerla ejecutar. El maestro de música es el que lleva el compás y dirige a los músicos. [...] <sup>376</sup>

En cuanto a la definición del “maestro de canto”, esta presenta una gran riqueza en cuanto a las labores del maestro en música, la enseñanza es un elemento que el mismo Rousseau desarrollaría según se conoce. Es notorio que el desarrollo vocal llevaría un grado más complejo al considerar las propiedades que se le atribuye al lenguaje y que se ha señalado como el más relevante a diferencia del “maestro de música” que hoy consideramos como el maestro de instrumento, de ahí que sea menos relevante su papel reduciendo su definición a lo que se conocería como “ejecutante”.

### *Melopea*

Era, en la música antigua, el uso regular de todas las partes armónicas, es decir, el arte o reglas para la composición del canto, cuya práctica y efecto se llamaba melodía.

Los antiguos tenían reglas diversas para la forma de conducir el canto por grados conjuntos [gradatim], disjuntos o mezclados, ascendentes o descendentes. Varias de ellas se encuentran en Aristóxeno, dependiendo todas del siguiente principio: que, en todo sistema armónico, el tercero o cuarto sonido después del fundamental debe herir siempre la cuarta o la quinta, según que los tetracordios sean conjuntos o disjuntos, diferencia que hace a un modo auténtico o plagal, según el deseo del compositor. El compendio de todas estas reglas es a lo que se llama melopea.

[...] Arístides Quintiliano divide toda la melopea en tres tipos que se relaciona con otros tantos modos, al tomar este último nombre con un nuevo sentido. La primera especie era la hypatœides, nombre derivado de la cuerda hypate: principal o la más baja, porque, al prevalecer el canto solamente en los sonidos más graves no se alejaba de esta cuerda, y este canto resultaba apropiado al modo trágico. La segunda especie era la mesœides, de mese: cuerda central, porque el canto predominaba en los sonidos medios, y este respondía al modo nómico, consagrado a Apolo. La tercera se llamaba netœides, de nete, la última cuerda o la más alta; su canto se extendía sólo en los sonidos agudos y constituía el modo ditirábico o báquico. Estos modos tenían otros que estaban subordinados a ellos y que variaban la melopea, tales como el erótico o amoroso, el cómico, o el encomiástico destinado a las alabanzas.

[...] La primera especie de melopea convenía en las poesías amorosas, en los lamentos, en los pesares y en otras expresiones parecidas. La segunda resultaba apropiada para las tragedias, los cantos de guerra, los temas heroicos. La tercera, para los himnos, las alabanzas, las instrucciones. <sup>377</sup>

Se presenta el término “melopea” como uno de los más desarrollados para el Diccionario, debido a que continuamente se señala a esta materia como la principal causante de las ideas

---

<sup>376</sup> *Ibíd.*, pp. 259-260.

<sup>377</sup> *Ibíd.*, pp. 266-267.

que relaciona a la música con las emociones, tal cual verterá en la descripción elaborada. Es importante resaltar la información con la que cuenta Rousseau para elaborar su definición.

### *Melos*

Dulzura del canto. Es difícil distinguir en los autores griegos el sentido de la palabra *melos* del sentido de la palabra *melodía*. Platón en su *Protágoras* coloca el *melos* en el discurso común y parece que entiende por ello el acto de la palabra. El *melos* parece ser aquello por lo que la *melodía* es agradable. Esta palabra viene de *miel*, miel.<sup>378</sup>

Nuevamente nos encontramos un concepto en el cual cita a Platón con otro texto, la influencia griega es indudable por la cantidad de términos que definirá y empleara según lo mencionado hasta este punto.

### *Métrico*

La *música métrica*, según Aristides Quintiliano, es la parte de la música en general que tiene como objeto las letras, las sílabas, los pies, los versos y el poema; y la diferencia que existe entre la *métrica* y la *rítmica* es que la primera sólo se ocupa de la forma de los versos, y la segunda de la forma de los pies que los componen, algo que puede incluso aplicarse a la prosa. Lo que demuestra que las lenguas modernas pueden conseguir todavía una *música métrica*, ya que tienen poesía, pero no una *música rítmica*, puesto que su poesía carece de pies.<sup>379</sup>

Se asume también que a pesar de que los conceptos etimológicamente pueden tener su raíz en el griego, son los latinos, y la otra influencia medieval la que se encontrará muy presente en su desarrollo conceptual. Aristides es una de las figuras características de la música que será muy comentado desde el medievo, alcanzando a Rousseau y del cual no contamos más que con menciones.

### *Minueto*

Aire de una danza del mismo nombre que, según nos dice el abate Brossard, procede de Poitou. Según él, esta danza es muy alegre y su movimiento es muy rápido. Pero, por el contrario el carácter del *minueto* es de una elegante y noble sencillez; su movimiento es más moderado que rápido, y podemos asegurar que es el menos animado de todos los géneros de danza utilizados en los bailes franceses. Es diferente en el teatro.

El compás del minueto contiene tres tiempos ligeros que se indican con el 3 escueto, con el  $\frac{3}{4}$  o con el  $\frac{3}{8}$  el número de compases de la melodía, en cada una de sus repeticiones, debe de ser cuatro o un múltiplo de cuatro, tantos como sean necesarios para acabar el paso del *minueto*, y la habilidad del

---

<sup>378</sup> *Ibíd.*, p. 267.

<sup>379</sup> *Ibíd.*, p.268.

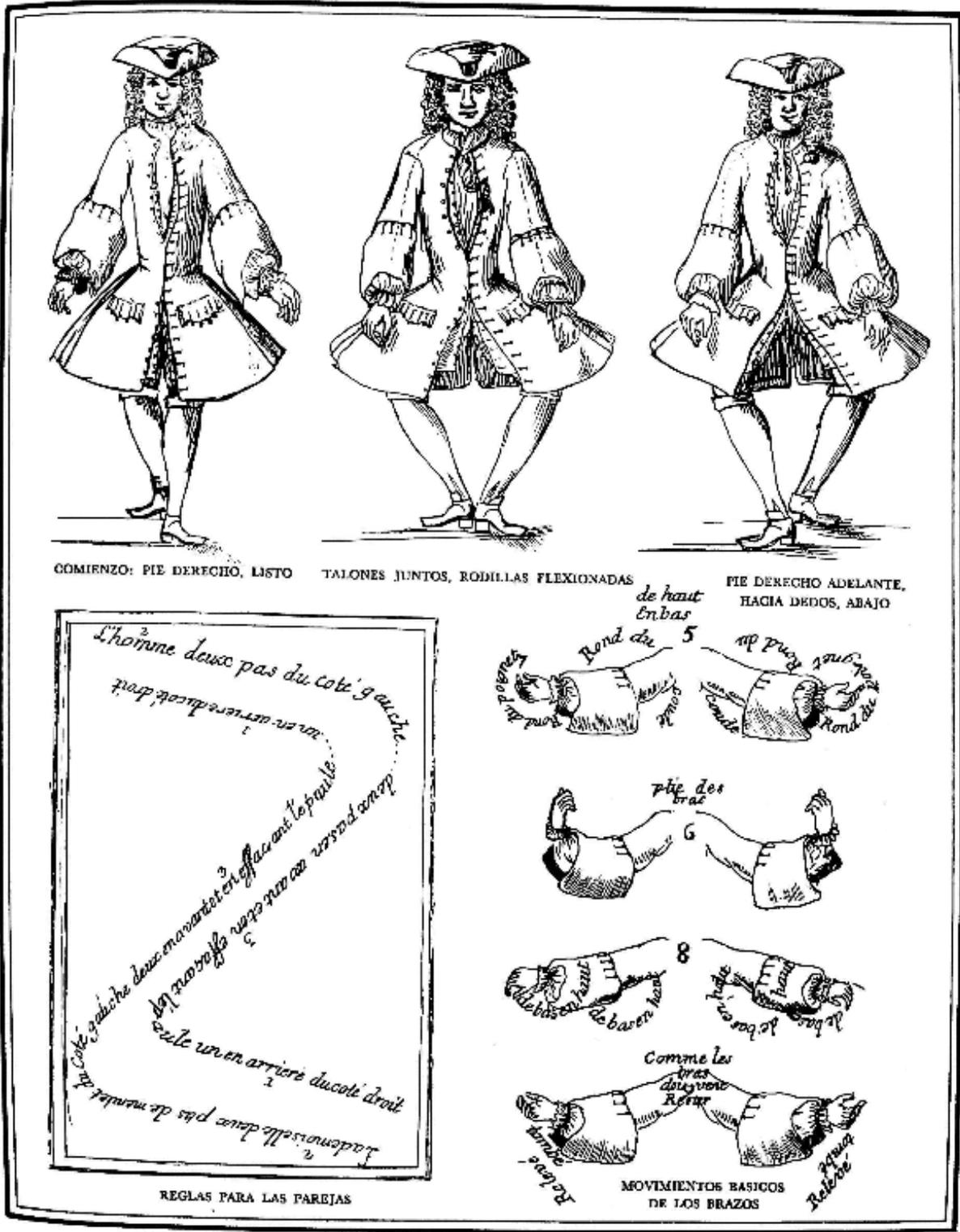
músico debe de residir en que se perciba esta división con apoyos muy marcados, para ayudar al oído del danzante y mantenerlo en el compás.<sup>380</sup>

Este es otro de los conceptos que amplían mucho de lo señalado en cuanto a la homogenización de la danza y la música. Ambas disciplinas comenzarán a establecer su propia autonomía; sin embargo, mantiene una relación.

Siendo un texto enteramente abocado a la disciplina musical las definiciones en su mayoría se encuentran acompañadas de esquemas y diagramas principalmente del funcionamiento de la notación musical que se encuentra describiendo, dejando de lado la relación con otras disciplinas es notorio que para Rousseau la autonomía de las disciplinas comienza a ser cada vez más evidente, sin embargo define un término que goza de una determinada ambivalencia por su desarrollo tanto en la musica como en la danza, pues así lo muestra la siguiente lámina:

---

<sup>380</sup> *Ibíd.*, p.269.



En las definiciones del Diccionario de Rousseau se planteó el término Menuet. Dentro de la investigación que comprendió el trabajo se encontró esta lámina que comprende un

explicación de los movimientos del baile, lo cual da un mayor sustento a que música y danza se encontrarían atadas para esta época. La lámina contiene la siguiente explicación: “El arte del minueto consistía en pasos elegantes y medidos, dadas con la mayor gracia y precisión. Era un deber de todo caballero o dama de la época.”<sup>381</sup>

### *Músico*

Este nombre se da igualmente al que compone la música y al que la ejecuta. El primero se llama compositor.

Los antiguos *músicos* eran poetas, filósofos, oradores de primer orden. Tales eran Orfeo, Terpandro, Estesícoro, etc. Por eso Boecio no quiere honrar con el nombre de *músico* al que practica solamente la música por el ministerio servil de los dedos y la voz, sino aquel que posee esta ciencia por el razonamiento y la especulación. Y parece, además, que para elevarse a las grandes expresiones de la música oratoria e imitativa, se precisa haber hecho un estudio particular de las pasiones humanas y del lenguaje de la naturaleza. No obstante, los *músicos* actuales, circunscritos, en su mayoría, a la práctica de las notas y de ciertos despliegues del canto, no se ofenderán, pienso, en el caso de que no se les considere grandes filósofos.<sup>382</sup>

La definición que presenta Rousseau sobre lo que hoy se considera bajo el nombre de “ejecutante”, tiene la gran cualidad de señalar una labor más integral de la profesión, valorizando la profesión que estaría pronta a decantarse hacia las Artes.

## O

### *Opera*

Espectáculo dramático y lírico donde el compositor se esfuerza por reunir todos los encantos de las Bellas Artes en la representación de una acción apasionada para suscitar, con la ayuda de sensaciones agradables, el interés y la ilusión.

Las partes constitutivas de una *ópera* son el poema, la música y la decoración. Mediante la poesía se habla al espíritu, por la música al oído, por la apariencia escénica a los ojos, y el todo debe reunirse para conmover al corazón y llevarle a la vez una misma impresión mediante diversos órganos. De estas tres partes, mi propósito sólo me permite considerar la primera y la última por la relación que pueden tener con la segunda por lo que paso inmediatamente a esta.<sup>383</sup>

La ópera se encuentra íntimamente ligada a la música, pues en la ópera encontramos el desarrollo de varios músicos importantes, los conocimientos sobre poesía y escenografía del músico son habilidades características de la disciplina.

---

<sup>381</sup> GAY, Peter, *La edad de las luces*,...p. 122.

<sup>382</sup> *Ibíd.*, p. 289.

<sup>383</sup> *Ibíd.*, p.308.

Otro de los aspectos más importantes es que justamente Rousseau se establecería constantemente como aquel pensador que marcaría la nueva educación, así parece serlo con la música al vaticinar la llegada de las Bellas Artes, lo cual no quiere decir que, sea este filósofo el que establezca el término, que terminará marcando hasta nuestros tiempos a la disciplina sonora.

## R

### *Ritmopea*

Parte de la ciencia musical que prescribía en el arte rítmico las leyes del ritmo y todo aquello que le es propio. La *ritmopea* era a la rítmica lo que la melopea a la melodía.

La *ritmopea* tenía por objeto el movimiento o el tiempo con el que denotaba la medida, las divisiones, el orden y la mezcla, ya fuera para excitar las pasiones, ya para cambiarlas, ya para calmarlas. Comprendía además la ciencia de los movimientos mudos, llamados *orchesis*, y, en general, de todos los movimientos regulares. Pero se relacionaba principalmente con la poesía; porque en aquel tiempo la poesía era la única que regulaba los movimientos de la música y por qué no existía música ninguna puramente instrumental que tuviera un ritmo independiente. (...) <sup>384</sup>

En la época griega se podría haber intuido de esta disciplina debido a las escuelas sobre Melopea y Orquestrica, la Ritmopea como la escuela que dedicaría su contenido al estudio del ritmo, sin embargo, es hasta Rousseau que encontramos este concepto.

### 3.3.2. Definición del término música: presentación de la síntesis

La música hasta el apartado anterior ha demostrado tener una fuerte herencia de las épocas señaladas, en algunos casos demostrando la afinidad por determinados términos, otras veces sólo refiriendo y definiendo cada uno de los conceptos. La investigación arrojó un dato que llevaría a afirmar la herencia de pensamientos en base a un sólo concepto que sería por obviedad el de mayor extensión y, por lo tanto, el concepto más cuidado de todo el texto que constituye el diccionario.

El tratamiento del concepto debe de ser estudiado más a detalle debido a las características anteriormente mencionadas por ello se le otorga un apartado en sí. Dicho término, definido de manera tan amplia, constituye la síntesis gestada a lo largo de diversas

---

<sup>384</sup> *Ibíd.*, p. 354.

épocas, manteniendo las consonancias y disonancias en lo que se denominará como una síntesis de pensamiento:

### *Música*<sup>385</sup>

Arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído. Este arte llega a ser una ciencia, e incluso muy profunda, cuando se quiere encontrar los principios de estas combinaciones y las razones de los afectos que nos produce. Arístides Quintiliano definió la *música* como el arte de lo bello y de la decencia en las voces y movimientos. No es sorprendente que con definiciones tan vagas y tan generales los antiguos hayan dado una extensión prodigiosa al arte que definían así.

Resulta común suponer que la palabra *música* viene de *musa*, porque se cree que las musas inventaron este arte; pero Kircher, siguiendo a Diodoro, deriva este nombre de una palabra egipcia y mantiene que fue en Egipto donde la *música* comenzó a restablecerse tras el diluvio, y que su idea primera la recibieron por el sonido que producían las cañas que crecían en las orillas del Nilo, cuando el viento soplaba en sus tubos. Sea cual sea la etimología del nombre, el origen del arte está sin duda muy cercano al hombre, y si la palabra no ha surgido del canto, es cierto, al menos, que se canta donde quiera que se habla.

La *música* se divide naturalmente en *música teórica* o *especulativa* y en *música práctica*.

La *música* especulativa es, si cabe expresarse así, el conocimiento de la materia musical, es decir, las diferentes relaciones entre lo grave y lo agudo, lo rápido y lo lento, lo áspero y lo dulce, lo fuerte y lo débil, de las que son susceptibles los sonidos; relaciones que, al comprender todas las combinaciones posibles de la música y de los sonidos, parecen contener también todas las causas de las impresiones que puede producir su sucesión en el oído y en el alma.

La *música* práctica es el arte de aplicar y poner en práctica los principios de la especulativa, es decir, de conducir y disponer los sonidos con relación a la consonancia, a la duración a la sucesión, de tal manera que el todo produzca en el oído el efecto que uno se ha propuesto: es ese arte que se llama composición. Con respecto a la producción actual de los sonidos mediante voces o instrumentos, que se llama *ejecución*, es la parte puramente mecánica y operativa que, al suponer solamente la facultad de entonar los intervalos con justeza, de distinguir las duraciones con exactitud, de dar a los sonidos el grado prescrito en el tono y el valor prescrito en el tiempo, no precisa en rigor más conocimiento que el de los caracteres de la *música* y la costumbre de expresarlos.

La *música* especulativa se divide en dos partes, a saber, el conocimiento de la relación de los sonidos o de sus intervalos, y el de sus duraciones relativas, es decir, del compás y del tiempo.

La primera es propiamente la que los antiguos han llamado *música armónica*. Muestra en que consiste la naturaleza del canto y determina lo que es consonante, disonante, agradable o desagradable en la modulación. Manifiesta, en una palabra, las diversas maneras en que los sonidos afectan al oído por su timbre, por su fuerza, por sus intervalos, lo que se aplica de igual forma a su concordancia ya su sucesión.

La segunda ha sido llamada *rítmica* por que trata de los sonidos con respecto al tiempo y a la cantidad. Contiene la explicación del *ritmo*, del *metro*, de los compases largos y cortos, vivos y lentos, los tiempos y las diversas partes en las que se divide, para aplicar en ellas la sucesión de los sonidos.

También la *música* práctica se divide en dos partes, que corresponden a las dos precedentes.

La que corresponde a la *música armónica*, y que los antiguos llamaban *melopea* contiene las reglas para combinar, variar los intervalos consonantes y disonantes de una manera agradable y armoniosa.

La segunda, que corresponde a la *música rítmica* y que llamaban *ritmopea*, contiene las reglas para la aplicación de los tiempos, de los pies, de las duraciones, en una palabra para la práctica del ritmo. [...]

[...] La *música* se divide actualmente de una forma más simple en *melodía* y *armonía*, puesto que la rítmica ya no significa nada para nosotros, y la métrica es muy poca cosa, visto que nuestros

---

<sup>385</sup> *Ibíd.*, pp. 281-288. Se ocuparon extractos que no constituyen a la totalidad de las páginas señaladas.

versos, en el canto, adquieren casi únicamente su medida de la *música* y pierden lo poco que de ello tienen de por sí mismos.

Por la melodía, se dispone la sucesión de sonidos con objeto de producir cantos agradables.

La armonía consiste en unir dos o más sonidos diferentes a cada uno de los sonidos de una sucesión regular, que, al herir el oído a la par lo deleitan por su coincidencia.

Todavía se podría, y posiblemente se debería, dividir la *música* en *natural* e *imitativa*. [...]

[...] Mucho difieren entre sí los antiguos teóricos sobre la naturaleza, el objeto, la extensión y las partes de la *música* en general, daban a esta palabra un sentido mucho más amplio que el que subsiste hoy. Bajo el nombre de *música*, como se acaba de ver, no sólo abarcan la danza, el gesto, la poesía, sino también el conjunto de todas las ciencias. Hermes definió la *música* como el conocimiento del orden de todos los entes. Esta era también la doctrina de la escuela de Pitágoras y la de Platón, que enseñaban que todo en el universo era *música*. Según Hesiquio, los atenienses otorgaban a todas las artes el nombre de *música*; y todo esto ya no resulta sorprendente desde que un músico moderno ha encontrado en la *música* el principio de todas las relaciones y el fundamento de todas las ciencias.

De ahí todas estas *músicas* sublimes de las que nos hablan los filósofos: *música* divina, *música* humana, *música* celeste, *música* terrestre, *música* activa, *música* contemplativa, *música* enunciativa, *intelectiva*, oratoria, etcétera.

Sobre estas vastas ideas hay que comprender muchos pasajes de los antiguos sobre la *música*, que serían ininteligibles con el sentido que atribuimos hoy a esta palabra. (...)

[...] La *música* gozaba de la mayor estima entre los diversos pueblos de la Antigüedad, y, principalmente entre los griegos, ésta estima se transmitía por el poder y los efectos sorprendentes que atribuían a este arte. Sus autores no pensaban proporcionarnos grandes conocimientos sobre ello al decirnos que era usada en el cielo y que constituía la distracción principal de los dioses y de las almas de los bienaventurados. Platón no teme manifestar que no se puede hacer cambio alguno en la *música* sin que se repercuta en la constitución del Estado y mantiene que es posible asignar sonidos que son capaces de generar la humildad del alma, la insolencia y las virtudes contrarias. Aristóteles, que parece haber escrito su *Política* sólo para oponer sus sentimientos a los de Platón, esta sin embargo de acuerdo con él en lo concerniente al poder que tiene la *música* sobre las costumbres. [...]

[...] La *música* formaba parte del estudio de los antiguos pitagóricos, la utilizaban para excitar el corazón en las acciones loables y para inflamarse del amor por la virtud. Según estos filósofos, el alma, por decirlo así, estaba formada solamente de armonía, y creen restablecer, por medio de la armonía de los sentidos, la armonía intelectual y primitiva de las facultades del alma; es decir, aquella que, según ellos, ya existía con anterioridad a que ella animase el cuerpo, cuando habitaba los cielos. [...]

[...] La manera en la que los antiguos anotaban su *música* estaba establecida sobre una base muy simple, que consistía en la relación de las cifras, es decir, por las letras de su alfabeto; pero en lugar de considerar esta idea y limitarse a un pequeño número de caracteres fáciles de retener, se rieron en las multitudes de signos diferentes con los que embrollaron gratuitamente su *música*, de manera que tenían tantas formas de notación como géneros y modos. Boecio tomó del alfabeto latino los caracteres correspondientes a los de los griegos. El papa Gregorio perfeccionó su método. En 1024 Guido de Arezzo, benedictino, introdujo el uso de las pautas, con líneas en las que marcó las notas con forma de puntos y designando por su posición la elevación o gravedad de la voz. No obstante, Kircher mantiene que esta invención es anterior a Guido; y, en efecto, no he visto en los escritos de este monje lo que se atribuye, mas inventó la gama y aplicó a las notas de su hexacordio los nombres sacados del himno de San Juan Bautista, que conservan todavía hoy. Finalmente, este hombre nacido para la *música* inventó diferentes instrumentos llamados *polyplectra*, tales como la clave, la espineta, la zanfonia, etcétera. [...]

[...] Laso es, o parece ser, como queda dicho anteriormente, el primero que haya escrito sobre la *música*, pero su obra se ha extraviado, lo mismo que otros muchos libros griegos y romanos sobre la misma materia. Aristóxeno, discípulo de Aristóteles y cabeza de secta en *música*, es el autor más antiguo que ha permanecido en esta ciencia. Después le sigue Euclides de Alejandría. Aristides Quintiliano escribía después de Cicerón. Alipio viene a continuación; después Gaudencio, Nicómaco y Baquío.

Marco Meibomio ha realizado una bella edición de estos siete autores griegos con la traducción latina y las notaciones.

Plutarco ha escrito un diálogo sobre la *música*. Ptolomeo, celebre matemático, escribió en griego los principios de la armonía en tiempos del emperador Antonino. Este autor establece el término medio entre los pitagóricos y los aristoxenistas. Mucho tiempo después, Manuel Brieni escribió también sobre la misma materia.

Entre los latinos, Boecio ha escrito desde tiempos de Teodorico; y no lejos de la misma época, Marciano, Casiodoro y San Agustín.

Los modernos son muy numerosos. Los más conocidos son Zarlino, Salinas, Valgulio, Galileo, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcom, Burette, Valloti; finalmente Tartini, cuyo libro está lleno de profundidad, de genio, de extensión y de oscuridad, y el señor Rameau cuyos escritos poseen la singularidad de que han hecho una gran fortuna sin haber sido leídos por nadie.

La definición abarca en esencia muchos de los aspectos señalados a lo largo del trabajo, convirtiéndose así en el punto climático de la comprensión de las herencias gestadas desde la antigüedad, citando a toda clase de pensadores de los cuales, nos encontramos a los personajes que se están resaltando en el trabajo: Platón Aristóteles y San Agustín, son personajes que marcarían escuelas bajo sus propias disonancias, lo cual no implicaría que dejaran completamente de lado las ideas que se establecerían y marcarían épocas tan distantes para así afirmar las consonancias. Todo lo anterior sintetizado en la definición previa.

3.4. Consonancias y disonancias de la Ilustración respecto a sus épocas predecesoras  
Constantemente nos encontramos con señalamientos de que las épocas, a través de sus pensadores, comparten rasgos que nos llevan a la afirmación principal, una herencia de ideas que llegarán a su punto cumbre con Rousseau, al encontrar en él una figura que se atreverá a resumir todo el pensamiento generado durante las épocas transcurridas:

Como es sabido, si bien se hallan atisbos antro-po-sociológicos naturalistas en los estoicos atenienses (Platón y Aristóteles), en los humanistas franceses (Rabelais, Montaigne), en el racionalismo (Descartes, Spinoza, Leibniz) y en el empirismo inglés (Locke), será Rousseau quien, inspirándose en ellos, construya una teoría completa de la “educación natural”, entendiendo por la misma el desarrollo integral y armónico del hombre<sup>386</sup>

A partir de lo señalado, hasta este punto del trabajo, una de las observaciones con las cuales se puede ver una integración de pensamientos, por el simple hecho de que las ideas tienen una consecución, es que los pensadores han revisado a las mismas ideas y las comparten. Tal es el caso de Rousseau para el siguiente planteamiento:

---

<sup>386</sup> GÓMEZ MORENO, Ángel, *Para una teoría natural de la educación*,... p. 7.

Sin embargo, hay ahí un error grande que suscita un grave contrasentido en la comprensión de la doctrina. Incluso en el Emilio, Rousseau, se halla muy lejos de censurar de un modo absoluto la educación pública, al contrario: “Si quieren ustedes tener una idea de lo que es la educación pública, lean la República... es el más hermoso tratado de educación que se ha hecho jamás”<sup>387</sup>

Para Rousseau la educación musical tomará sus propios matices, para su círculo ilustrado la música tiene que regresar a sus orígenes como lo hace ver en la anterior cita; así también, se considerará partidario de la música italiana, considerándola la única capaz de realizar e inventar melodías agradables. Por lo que ello nos deja claro que la música tiene que tener un contenido quizá lingüístico para empatar sus finalidades y establecerse contra la música francesa, el propio Rousseau, inclusive teoriza sobre una inferioridad objetiva de los franceses debido a su lengua.<sup>388</sup>

Sin embargo, se hace notar la disonancia, en tanto que los principios fundamentales y las recomendaciones prácticas de Rousseau tienen muy poca aplicación fuera de tiempo y de lugar en las que se formularon pues se encuentran íntimamente ligadas con su cultura y tiempo determinados.<sup>389</sup>

Una buena cantidad de aspectos heredados de las correspondientes épocas tratadas se da en el texto de Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*:

En el siglo XVIII J.-J. Rousseau ya reclamaba para la educación musical: el desarrollo auditivo por relaciones como punto de partida, la cultura vocal, las fuerzas expresivas de la música al servicio de la educación moral, la creación de las canciones para niños, la improvisación para liberar las fuerzas creadoras del niño.<sup>390</sup>

Muchos de los puntos señalados por el autor tienen reminiscencias con las anteriores épocas, ya señaladas por las definiciones. Es importante cerrar este último apartado afirmando lo que se sostendrá, es Rousseau el punto culmine de la idea de una transmisión generacional de siglos de historia que manipularon la disciplina musical de acuerdo a sus fines; sin embargo, es Rousseau el personaje del cual se llega a afirmar que si el funda las bases de la escuela nueva también es en el donde encontramos la culminación de años de historia heredada, así afirmaríamos Enrico Fubini:

Rousseau representa, indudablemente, el punto final, la más acabada y compleja teorización de la concepción de la música como lenguaje del sentimiento y de la pasión, aun cuando sea sin

---

<sup>387</sup> CHÂTEAU, Jean, *Los grandes pedagogos...* p. 170.

<sup>388</sup> PESTELLI, Giorgio, *Historia de la Música La época de Mozart y Beethoven...* p. 47.

<sup>389</sup> COHEN, Brenda, *Introducción al pensamiento educativo...* p. 43.

<sup>390</sup> WILLEMS, Edgar, *El valor de lo humano de la educación musical*, Barcelona, España, Ed. Paidós, 1981, p. 195.

condenar totalmente los ideales clasicistas de un arte que embellece y vuelve más *agreedable* [sic.] la naturaleza a través de una cuidadosa selección del objeto y de los modos de imitación.

Otro de los motivos que impulsan al desarrollo y conclusión del trabajo fue la revisión de la educación musical en la Pedagogía como una parte de la disciplina que ha sido poco estudiada, por la noción tan compleja que se tenía sobre la música lo más relevante han sido estudios descriptivos muy poco desarrollados. Por otro lado y de manera más específica, la educación musical del ser humano permite realizar un estudio de la temporalidad bastante amplia, las concepciones que se tienen en un determinado contexto suelen tener cierto grado de similitud o correspondencia entre autores de ahí la herencia y consonancia, sin embargo, a pesar de encontrar una “relación de conformidad” también se puede encontrar la “falta de” es decir aquellos aspectos que hacen característico la postura de un determinado autor.

La culminación de una forma de pensamiento progresivo adhiriendo y desechando ideas concernientes a todo lo que implicaba la música y, por lo tanto, la formación en la disciplina, está en Rousseau quien encara al fenómeno desde una visión más encaminada a un bello arte, la música deja de ser una multidisciplina para tener un camino más orientado a la exaltación de sus cualidades auditivo-preceptuales. Sin embargo, se le propone como el final de una herencia que se rastrea desde los griegos con los argumentos presentes hasta el final del trabajo. Es Platón el primer pensador del cual tenemos documentos que prueban su interés en la educación musical y es hasta Rousseau que los intereses aún fungían en el primer orden de la educación. Sin embargo, la constante alusión de que la música tiene el constante enfoque hacia los placeres crea en la misma un cuidado detallado de la forma en cómo se enseña.

De ese modo se puede resumir que las épocas se encuentran emparentadas con aquellos elementos que consonarán a lo largo de los años y que aún hoy mantiene sus ecos bastante definidos, al tener aún en boga toda la notación musical definida .

#### 3.4.1. Disonancias con las etapas precedentes: mundo griego y medieval

La presente época se compone por un clima ideológico completamente alejado de la edad media y por su parte también de la época griega, si bien ya existió un proceso de recuperación de las fuentes como se hace notar en la definición de música, se puede ver que

la educación ya no tiene un tinte religioso. Otra de las principales características del pensador en cuestión es que la música no compone uno de los temas principales para sus trabajos más teóricos, en especial el texto sobre educación más importante que tiene, el Emilio. La temática musical, en el contexto educativo, no tiene una finalidad tan definida como lo fue para las anteriores épocas.

Otra característica que hace diferente al pensamiento rousseauiano, del de sus correlativos en el presente trabajo es que su texto clave no es más formativo de lo que fueron los aleccionamientos en la *República* ideal o el compendio *Sobre la Música* del santo, sino más bien es un texto informativo y de consulta. El Diccionario, pasa a ser un texto informativo y de divulgación pues ese es el fin de los trabajos enciclopedistas, que si bien aportan una parte a la noción de aleccionar y educar, este rasgo no es primordial para el Rousseau del Diccionario. Encontramos más bases en los ensayos que elabora sobre este aspecto.

Finalmente, y a modo de resaltar los aspectos más disonantes que tienen que ver con la culminación de toda una forma de ver a la música. Rousseau es un pensador que estructura sus texto de modo que ya se encuentra a una Música muy definida y centrada en presentarse como un Arte bello, ya no tiene objetivos multidisciplinarios más allá de presentarse como una disciplina completamente enfocada en el sonido. La música adquiere su autonomía alejada de la multidisciplinaria como fue concebida desde el principio.

### 3.4.2. Consonancia del hilado de las tres épocas

El presente punto tiene ya menores rasgos a resaltar, pues retomando el final del apartado anterior, si bien la música cada vez se encuentra construida en base a su característica principal: el sonido; no deja de seguir ocupando rasgos de otras disciplinas que tienen sus puntos de encuentro. Para el pensamiento ilustrado difícilmente se sostiene la idea de ser una ciencia, sin embargo, no se encuentra completamente separada de otras disciplinas, así como de formas de explicar determinados sucesos sonoros con ciencias ya estructuradas, como lo será la matemática, aspecto que para Rousseau sólo ha sido expositivo en algunas de sus definiciones. La disciplina musical ha adquirido sus características singulares subyugada a lo que represento y se construyó sobre su pasado.

De los tres pensadores se puede asegurar que el aspecto más sobresaliente es el continuo interés por dejar documentos que hablen de su interés por la disciplina. La música tiene un rol demasiado importante para el desarrollo de sus respectivas formaciones y es a partir de este gusto que quieren desarrollar algunas líneas sobre la materia musical. No siendo los grandes teóricos de la música, esto no les impide querer desarrollar ideas sobre la importancia de la misma, es un aspecto que *resuena* en los autores tratados bajo el imperativo de poner a la música como una disciplina necesaria. Si bien Rousseau no es un heredero íntegro de las ideas descritas en su diccionario, si se puede establecer que el hilo conductor de las posturas se encuentra en un interés muy particular por la materia musical.

### 3.4.3. De la síntesis

Siguiendo una breve exposición de lo expuesto por Dewey, este asegura que existe una gran acentuación en la influencia ambiental-intelectual sobre lo que denominará el espíritu,<sup>391</sup> en el caso de Rousseau difícilmente se puede decir que este sea uno de los finales de la música, sin embargo, si lo es la tendiente idea de buscar la felicidad. No se debe de pasar por alto el hecho de que el ambiente implica una participación personal en experiencias comunes, tal como se afirma para las consonancias, la música es del interés de los pensadores tratados.

La insistencia sobre lo antiguo y el pasado, es esto lo que genera lo auténticamente nuevo e imprevisible en cada uno de los pensadores, siendo un buen exponente de todo lo que se ha escrito sobre la disciplina Rousseau, bajo la lectura de la definición de la música y lo expuesto en los capítulos previos. En conclusión bajo la aceptación de la premisa de Dewey, toda educación forma el carácter, mental y moral “Sea por la naturaleza física, sea por los productos culturales del pasado, el ideal del crecimiento presenta la concepción de que la educación es una constante reorganización o reconstrucción de la experiencia”.<sup>392</sup> Lo dicho se puede sintetizar en lo expuesto en Rousseau como el mejor ejemplo de exponer lo que es la música para

---

<sup>391</sup> DEWEY, John, *Democracia y Educación, Una introducción a la filosofía de la educación*, p. 69. Siguiendo la lectura de Herbart, Dewey sigue una explicación basada en la religión.

<sup>392</sup> *Ibíd.*,

su tiempo. Todas las ideas vertidas en el diccionario parten de su formación transmitida a lo largo del pasar de los tiempos, la

## APUNTES FINALES DE LA HERENCIA MUSICAL: CONSONANCIAS EN EL PENSAMIENTO OCCIDENTAL

*En los tratados de educación se nos da una  
palabrería inútil y pedantesca  
sobre los deberes quiméricos de los niños;  
y no se nos dice una palabra sobre la parte más difícil  
y más importante de toda educación*  
Jean-Jaques Rousseau, Emilio<sup>393</sup>

Todo lo anteriormente mencionado, en los tres capítulos que componen la tesis, se conjuga en el presente trabajo recopilatorio sobre aquellos pasajes relevantes para el tema educativo en torno a la música --como un aspecto de primer orden a mostrar--, puesto que a lo largo de la investigación bibliográfica no se encontró algún texto enfocado en el tema de la historia de la educación musical, el presente trabajo es un primer bosquejo de dicho tema. Los textos especializados en educación, no tienen mucha información sobre la importancia de la música, de igual modo los textos especializados en música tienen el mismo problema en correspondencia con la educación, no haciendo aportes de relevancia. Es en ese punto donde los cuestionamientos sobre ¿Por qué pensadores de tanto renombre dedican análisis tan exhaustivos sobre la disciplina? ¿Cuál es la importancia de la disciplina? ¿En qué radica la constante búsqueda de querer analizarla?, sobre todos estos cuestionamientos, la presente investigación desemboca una recopilación de textos que de forma prioritaria se valoraron bajo la premisa de aportar elementos que apoyen los textos principales, dado que de forma aislada resulta problemático comprender la relevancia del tema y sobre todo el sustentar la importancia de la educación musical para sus respectivos contextos.

Se concluye un aspecto vital, la historia de la educación musical no es una historia lineal, es decir, muchas de las disciplinas encuentran una depuración y especialización en su historia antigua, lo cual genera una idea de progreso o evolución. A diferencia de las ciencias naturales, la música no tiene una forma de depuración como tal, en su enseñanza, bajo lo mostrado en el presente trabajo. La historia de la educación musical presenta más una idea de repetición de nociones transmitidas por diferentes pensadores en diferentes épocas, las teorías e ideas sobre la disciplina se heredan más allá de una evolución en la

---

<sup>393</sup> Extracto recuperado en CHÂTEAU, Jean, *Los grandes pedagogos*,.... p. 163.

forma de enseñar, la música históricamente no evoluciona o se especializa en el modo por cómo se educa al hombre, como lo sería para el caso de muchas disciplinas que se encontraban conjugadas a la materia sonora, que fueron encontrando su especificidad lo cual logro la depuración y especialización de conocimientos.

Desde Platón, que comienza su vida en una ciudad-Estado, hasta Rousseau que, de igual modo, comienza su vida en un ambiente social y político semejante al de la antigua Atenas, ambos viven bajo la influencia de sus ambientes contextuales --aspecto que tampoco es ajeno a san Agustín--; no obstante, ello no presenta un antecedente para demostrar una transmisión de saberes. En los tres pensadores se alcanza una mayor exposición y desarrollo en sus teorías educativas mediante la comprensión del posicionamiento filosófico, llevándolos a sus teorías particulares.<sup>394</sup>

Una de las intuiciones generales del rastreo de información de la época Griega hasta la corriente de la Ilustración es porque en el aspecto filosófico, la Ilustración demuestra tener sus raíces en la etapa griega y más concretamente en el racionalismo socrático-platónico bajo las bases de una visión racionalista del mundo.<sup>395</sup> Dicha visión permeará en la educación musical --vista como una “protociencia”-- como se ha expuesto a lo largo de los capítulos escritos. La formación de cada uno de los pensadores tiene sus características científicas, constituidas por las disciplinas aprendidas, como lo sería para San Agustín como el enlace de pensamientos, la música no sería para cada época un arte, sino una ciencia que es determinante para la formación general del hombre para ascender a la filosofía, como presenta el caso agustiniano,<sup>396</sup> no siendo en el mismo sentido en los tres contextos presentados en los capítulos que componen la tesis, por ello la alusión a las disonancias, aquellos aspectos que no son un claro seguimiento de ideas, los aspectos discordantes son la manifestación necesaria de cada época, todo aspecto que es propio de los pensadores descritos creando todo un sistema que si bien, no es idéntico al sistema anterior del cual se heredan muchos de los posicionamientos correspondientes con la educación musical, los aspectos disonantes son un efecto de sus necesidades contextuales.

---

<sup>394</sup> Véase COHEN, Brenda, *Introducción al pensamiento educativo...* pp. 40-41.

<sup>395</sup> En esos términos lo logrará expresar REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación...* p. 482

<sup>396</sup> La formación en las artes liberales será algo intrínseco para el desarrollo del hombre medieval pese a las deficiencias que podría presentar el santo, véase HIPONA, San Agustín de, *Sobre la Música...* Introducción pp. 24-25.

Es así como el contexto medieval ocuparía todo un capítulo a modo de enlace y herencia de visiones, del mismo modo pasaría con Rousseau en correspondencia con los pensadores tratados. Muchos de los filósofos de cada una de las épocas mantiene rasgos comparativamente igualitarios, por ello se denomina a este aspecto herencia, la cual se da no sólo en los pensadores predominantes del trabajo, la investigación arrojó a aquellos pensadores que teorizaron entorno a la disciplina musical, en las tres etapas descritas, que no formaron un cuerpo teórico integral.

La presente investigación tuvo como propósito el estudio de determinadas posturas, siendo una labor imposible una investigación que abordara cada una de estas épocas, con sus respectivos autores, demostrando cada idea concerniente a la educación musical por varias motivaciones:

1. En el caso del pensamiento griego, no hay documentos más completos que teoricen sobre dicha disciplina, en cuanto a una documentación que acredite las afirmaciones que llegan a realizar. La ausencia de documentos que afirmen la postura concreta de un determinado pensador de la época mencionada, represento una barrera impenetrable para una orientación completa sobre esta época.
2. En el caso de la época medieval, pese al aumento de documentación y de pensadores, la dificultad es que muchos de los autores no contaban con documentos completamente elaborados sobre la disciplina, encontrando muchas afirmaciones, recomendaciones y teorizaciones aisladas que no comprendían un cuerpo de investigación, por lo que se recurrió al único pensador del cual se cuenta con los documentos que acreditan sus afirmaciones.
3. Finalmente el caso de Rousseau se plantea desde la perspectiva del final de toda una línea de pensamiento heredado como se ha afirmado, en torno a la formación del sujeto y en relación con la disciplina auditiva. Es Rousseau quien presenta un constante interés por la disciplina desde una visión prioritaria para la educación, siendo el punto culminante de la visión como ciencia, y que muchas veces ya Rousseau le da el sesgo de Arte con las características que hoy presenta.

La disciplina musical será abordada, posterior a Rousseau, con un enfoque totalmente volcado al placer y goce sensorial, con la salvedad de seguir encontrando posturas

semejantes a las expuestas en la presente obra sobre sus aspectos más prácticos, la música deja de ser un tema de primer orden. La educación musical se muestra con otro enfoque a partir de las épocas fecundantes a la ilustración. Lo anterior no quiere decir que se omita por completo o se erradique la simple mención de la disciplina, sino que en menor medida se querrá realizar afirmaciones que conlleven a la exaltación de la disciplina.

Sobre el final del anterior párrafo se rescata que las disonancias radican en los matices que se le da a la disciplina auditiva, siendo para el mundo griego un medio por el cual se eduque a la población con una fuerte tendencia política, a diferencia de la época medieval, donde el sesgo de la denominada ciencia se volcará a una educación religiosa mediante el manejo adecuado de las emociones por lo que también cuenta con una fuerte carga a lo Ético-Moral, y finalmente encontramos una materia bastante depurada para la etapa Ilustrada, donde, la finalidad de la educación ya se encuentra fundamentada en definir los contenidos del objeto de estudio que es el sonido y todas aquellas implicaciones que se han manifestado al paso del tiempo, la finalidad de la época ilustrada para la música se encuentra enfocada en compendiar y estructurar cada uno de los elementos que componen a la disciplina siendo esta un objeto a ser estudiada y valorada según el ginebrino.

Las finalidades antes señaladas conforman un claro interés en demostrar la incidencia que tiene la música en la vida del hombre, si bien se afirma en el presente trabajo que el rastreo de información proporciona elementos suficientes para comprender que la configuración de la disciplina en tanto ciencia, difiere de verla como una bella arte en tanto se le considera una disciplina que se puede estructurar y teorizar según fines.

En suma, se ha llevado a cabo la realización de la postura pedagógica de Dewey en la cual se afirma que “la educación puede emplearse conscientemente para eliminar los males sociales [...] la educación puede convertirse en un instrumento para realizar las mejores esperanzas de los hombres”<sup>397</sup> esto, por medio de la exposición de diferentes posturas ideológicas entorno a la música se desarrolló por un espacio temporal bastante amplio. En dicha idea continua afirmando el estadounidense “nos hallamos indudablemente lejos de comprender la eficacia potencial de la educación como un procedimiento constructivo para mejorar la sociedad”,<sup>398</sup> lo cual significa que, pese a las tendencias que

---

<sup>397</sup> DEWEY, John, *Democracia y Educación, Una introducción a la filosofía de la educación...* p. 75.

<sup>398</sup> *Ibíd.*, pp. 75-76.

sugirieron los pensadores clásicos, la disciplina música, hoy en día dista mucho de lo que fue, por ello resultó necesaria hacer el presente estudio a modo de revalorizar a la disciplina en especial en el campo pedagógico donde puede encontrar bases suficientes para su comprensión.

El resultado obtenido es un estudio lleno de elementos que pueden abrir muchas discusiones tanto en el terreno musical, filosófico y pedagógico; teniendo presente que en el pasado las disciplinas convergen y se distinguen, haciendo resonar esas consonancias y disonancias a lo largo del tiempo cuyo fin es entender la importancia de cada disciplina para lograr una comprensión integral de lo que es al día de hoy cada una de las materias antes señaladas y así resaltar su misma importancia.

## ANEXOS

La presente sección se deriva de la investigación principal, encontrando información diversa, que ayuda a comprender la dimensión que se tenía sobre lo que fue la educación musical, se insistió en que los autores que constituyen el cuerpo capitular muchos de ellos cuentan con un sustento y características que apoyaron las afirmaciones vertidas. La presente sección rescata aquellas citas o extractos que se fueron descubriendo con el avance del proceso de investigación y que --las afirmaciones sobre educación musical-- por si solas no pueden constituir un capítulo.

El primer caso que se presenta es el del pensador medieval del siguiente extracto:

El monje inglés Simón Tunstede, contemporáneo de Marchetto y presunto autor del tratado *Quatuor principalia musicae*, es otro caso típico de cómo la perspectiva metafísica –que partiera, pasiva y acriticamente, de la tradición boeciana– se mezcla de forma híbrida con las nuevas ideas que brotan todavía con timidez, privadas de una sólida urdimbre conceptual. El monje inglés parece apoyarse realmente en todos los tópicos de la tratadística medieval: la música como ciencia, la distancia entre el *musicus* y el *cantor*, la división boeciana de las tres músicas, el valor superior de la especulación al de la práctica, etc. No obstante, toda esta construcción especulativa parece disolverse, de modo inconsciente, cuando Tunstede se pregunta si no existiría ya la música antes de que el hombre inventara tal ciencia; entonces responde, cándidamente, que la música habría de existir, porque <<los hombres se sirven con naturalidad de los cantos [...]>> [...] La concesión que hace es importante, y el planteamiento más o menos rousseauiano acerca de una humanidad ignorante de la ciencia musical, pero que canta con suavidad, se ratifica tímidamente por el teórico inglés, quien sostiene que la música <<forma parte de la naturaleza del hombre [...], en cualquier época aquella ha contado con tanta difusión, que niños, jóvenes, viejos y mujeres se han regocijado en compañía gracias al placer natural [que les ha reportado] las dulces melodías>>. [...] Estas afirmaciones, desligadas totalmente del contexto más usual, así como del andamiaje teórico tan tradicional, de que hace gala el tratado, tiene no obstante, su importancia y dejan entrever, aunque sea confusamente, puntos de luz de un pensamiento musical nuevo, que encontrará lentamente el modo de explicar la música durante los siglos sucesivos.<sup>399</sup>

Como se ha insistido la presente cita es un elemento de apoyo para el sustento del trabajo que no se pudo insertar en el cuerpo del trabajo debido a las características que presenta, mencionado a un pensador concreto del cual sólo se cuenta con la anécdota, sin tener una clara base teórica que pueda ser presentada como un enlace; sin embargo, la anterior cita muestra una conexión de pensamientos, a *grosso modo* entre el pensamiento medieval y la conexión con los planteamientos de Rousseau. De este modo, el presente espacio cumple la función anteriormente mencionada de mostrar todos aquellos aspectos que abonen a la

---

<sup>399</sup> FUBINI, Enrico, *La estética musical...* pp. 120-121.

herencia de pensamientos: la conexión del medievo con el representante del capítulo 3. La herencia temporal procede como una configuración que se habría dominado como consonancia: no sólo es la transmisión de conocimiento, sino también, la aceptación de los postulados musicales a lo largo del pensamiento occidental.

La investigación se centra en el contexto mencionado debido a que específicamente América Latina y por ende México son herederos de los usos y costumbres de occidente, pese a ello, se encontró un pasaje del contexto oriental que mantiene dicha línea heredada, pues Confucio (China 551-479 a. C.)<sup>400</sup> decía: “Se debe de considerar a la música como uno de los primeros elementos de la educación, y su pérdida o su corrupción es el signo más acabado de la decadencia de los imperios”.<sup>401</sup> Es interesante dicho pasaje debido a su gran parecido con lo explicado desde Platón, la música y la educación para la antigüedad figura entre las primeras necesidades en culturas tan distantes. De lo anterior no se puede deducir que debe de existir una correspondencia entre culturas tan dispares. Sin embargo, los argumentos son muy parecidos sobre la temática tratada. Al igual que muchos de los pensadores mencionados a lo largo de los tres capítulos que conforma el presente trabajo, no se tienen bases, ni elementos tan sólidos como establecer tratados que desarrollen las afirmaciones que hacen; por tal motivo, es importante hacer mención de que existen correspondencias o como se han mencionado hasta este punto *consonancias* entre muchos de los personajes abordados mediante las afirmaciones que hacen. La depuración de los pasajes y acotar el presente trabajo de la era griega hasta el período conocido como Ilustración no significa que sólo podamos encontrar pasajes tan enfocados a la importancia de la educación musical, pues podemos encontrar que pensadores como Schopenhauer afirmarían:

Otorgué un interés muy especial a la sensación traspuesta en sonoridad; no sólo desde el punto de vista estético, sino también pedagógico y como una manifestación humana en general. Nada hay más directo que la música.<sup>402</sup>

La importancia del presente trabajo recopilatorio tiene su valía de acuerdo a lo que el mismo Schopenhauer ya señala para el siglo XVIII, no existe un trabajo que sustente realmente las afirmaciones de cada uno de los pensadores señalados y, sin embargo, a

---

<sup>400</sup> Pensador y educador, fundador de la escuela filosófica conocida como confucianismo.

<sup>401</sup> Extracto recuperado en WILLEMS, Edgar, *El valor de lo humano de la educación musical*,... p. 189.

<sup>402</sup> *Ibíd.*, p. 196.

través de las épocas y de los diversos pensadores tratados se puede rastrear una consonancia de modos de pensar respecto al tema educativo musical. Las afirmaciones que se hacen tienen en varios de los casos una herencia, es decir una transmisión rastreable; sin embargo, como en el caso de Schopenhauer, las afirmaciones son más intuiciones generales sobre la temática que demuestran el valor de la música como uno de los elementos al día de hoy menospreciados en el contexto educativo que verdadera argumentación como lo demostrado hasta este punto. Se encontraron personajes históricos de occidente que promovieron las bases de los programas en educación como lo sería Arístides Quintiliano quien --por medio de Carmen Chuaqui en su *Musicología griega*-- en su tratado Sobre la música, presenta un programa de estudios heredado por Laso de Hermione que tiene las siguientes características:<sup>403</sup>

I. Parte especulativa o teórica (teorétikon)	A. Sección física (physikón)	a) Aritmética
		b) Física
	B. Sección técnica (technikón)	c) Armónica
		d) Rítmica
		e) Métrica
II. Parte práctica o educativa (praktikón/paidetikón)	C. Sección de la composición (chrestikón)	f) Composición melódica
		g) Composición rítmica
		h) Composición poética
	D. Sección de la ejecución (exangheltikón)	i) Instrumentos
		j) Canto
		k) Acción dramática

El anterior esquema muestra una formulación más acabada de la especificidad con la cual se estudiaba la música y cuál era la currícula a seguir por parte del ciudadano, sin embargo el aporte de Quintiliano es un esquema aislado del cual no contamos con mayor información, el problema inmediato para la investigación presentada es el no contar con un mayor número de datos que los presentados anteriormente. Pues se alude a que la

<sup>403</sup> Programa de estudios recuperado en CHUAQUI, Carmen, *Musicología griega*,... p. 29. El mismo cuadro se puede encontrar en SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 122.

educación griega en su gran mayoría presenta un ejercicio de memorización,<sup>404</sup> por ello no se cuenta con la documentación adecuada para saber los procesos que se seguían en el aprendizaje.

Los cambios en torno a la educación musical se dan de manera progresiva y sistemática de acuerdo a lo que enunciaría Giovanni Comotti en su *La música en la cultura griega y romana*, para la edad griega:

El panorama musical de los orígenes fue muy variado: cada región tuvo su repertorio de melodías para diversas ocasiones, transmitido oralmente de generación en generación. Sólo después de las melodías más significativas y más apreciadas fueron llevadas fuera de los sitios de origen por obra de músicos que <<les dieron nombre>>, de tal modo que cada una fuese reconocible en su individualidad por parte de todos los griegos, de los cuales se transformaron en patrimonio común. Estas líneas melódicas fueron denominadas *nomoi*, con el mismo término que significaba: leyes

Establecer a la educación musical como leyes, para los griegos significó, entablar en la disciplina un grado de prioritaria, como bien menciona Comotti, su origen fue muy variado, y sin embargo, ello no impidió crear un patrimonio cultural, del cual para la época que se está configurando, dicho patrimonio debía de ser modificado desde sus raíces, ya no como una ley, sino al servicio de determinados fines.

La interpretación o bien representación de dichos documentos nos queda velada debido a la lejanía y a una de las conclusiones principales: el concepto de música, las formas por las cuales se enseña, se crea y se reproduce, son diferentes siendo que para los griegos no hay una diferencia en lo que hoy es la creación poética mediante palabras y la creación sonora únicamente mediada por los sonidos,<sup>405</sup> se afirma por una parte, mientras que la investigación arrojó a otros pensadores como Protágoras quien llegaría a afirmar sobre la educación “Cuando se envía a los niños a casa de los maestros, dice Sócrates, los padres recomiendan a estos que atiendan a la formación moral de los muchachos más que a enseñarles la lectura y la música”,<sup>406</sup> que es una recomendación educativa en disonancia

---

<sup>404</sup> Tal como afirmaría Carmen Chuaqui en su *Musicología griega* “A parte del constante ejercicio de memorización que los griegos realizaban desde su niñez y durante toda su vida adulta, no sabemos mayor cosa sobre la manera en que los hombres y (algunas) mujeres que tenían talento creativo aprendían a versificar y a musicalizar sus poemas. Quizá el único atisbo confiable que tenemos del proceso aprendizaje-creación es el que nos ofrece la poesía épica griega” p. 32.

<sup>405</sup> Continuará afirmando Carmen Chuaqui “la poesía y la música descritas en este capítulo no se asemejan a las que estamos acostumbrados a escuchar en Occidente” p. 55. Constantemente se encuentra en diferentes autores la premisa del primer capítulo “La noción que nosotros tenemos de la música considerada como un arte no sirve para comprender el papel que la música jugaba en la cultura griega” SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 105.

<sup>406</sup> Extracto recuperado en SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*,... p. 108

con las posturas establecidas por Platón, pues Protágoras continuará afirmando “Los maestros de música proceden de la misma manera. Dedicán su atención a la sobriedad en la conducta y tienen cuidado de que los muchachos no cometan errores”.<sup>407</sup> Testimonios como los relatos dejan también de lado ejemplos como el siguiente:

La actividad poética de Safo, en cambio, se desarrolló enteramente en el ámbito del thíasos [...] El thíasos constituyó el instrumento principal para la educación y la iniciación de las doncellas a la vida matrimonial, en su periodo de pasaje de la adolescencia a la vida adulta: los elementos esenciales de la formación paidéutica fueron la música, la danza, el canto, que estaban estrechamente vinculados a los rituales de la comunidad y a las ceremonias nupciales de iniciación.<sup>408</sup>

Lo que no se puede discutir al día de hoy es que la música cuenta con un poder educativo, socializador, beneficioso, terapéutico y sobre todo importante en la vida del hombre como una herramienta que se ha desarrollado y especializado en el cómo se aborda. Su carácter ha permitido ser llamada como multidisciplinaria; el hecho de llamarle ciencia es hoy una condición demasiado cuestionable debido a su evolución y grado de especificidad, podemos encontrar a muchos niveles que la investigación musical presenta una amplia literatura de corte científico, que terminaría decantando en las formas de cómo se desarrolla y coordina con la enseñanza como se afirmarían en el *Tratamiento y aplicación de las artes en las diversas áreas del conocimiento*:

En el caso de su aportación y presencia a través de la educación, son muchos los trabajos que demuestran la importancia de la música en el estudio y desarrollo de las matemáticas, de la física acústica, de la evolución del lenguaje, de la coordinación motriz y del dominio espacio-temporal, etc. También del aprendizaje y necesario proceso de un trabajo de desarrollo y sensibilidad auditiva, que ayude y cuide a las personas de todas las edades a comprender y disfrutar del nuevo paisaje sonoro que les rodea, permitiéndoles conocer y avanzar en el gusto por la historia de la música, y de materias afines como la literatura y la estética de las artes, la arquitectura, el paralelismo con algunas de ellas como por ejemplo el caso de la expresión plástica y visual, la poesía, etc.<sup>409</sup>

En esencia, la anterior cita contiene los planteamientos de los pensadores presentados a lo largo del presente trabajo, su conjugación con otras disciplinas han hecho de la música un elemento primordial en la educación del hombre. El trabajo se presenta como un documento de tantos que insiste en colocar a la educación musical en un papel central en las diferentes instituciones educativas, contemporáneamente el director de orquesta y

---

<sup>407</sup> Ídem.

<sup>408</sup> COMOTTI, Giovanni, *La música en la cultura griega y romana*,... p. 20.

<sup>409</sup> ESCUDERO RÍOS, Isabel; GODED RAMBAUD, Elena y LAGO CASTRO, Pilar, *Tratamiento y aplicación de las artes en las diversas áreas del conocimiento*,... p. 199.

pianista Daniel Barenboim advierte que “Ninguna escuela eliminaría de sus programas el estudio de la lengua, las matemáticas o la historia y, sin embargo, el estudio de la música, que engloba tantos aspectos de estos campos e incluso puede contribuir a una mejor comprensión de ellos, a menudo es ignorado del todo”,<sup>410</sup> por lo que se concluye que la finalidad del presente trabajo es realizar un trabajo recopilatorio que justifique históricamente fuentes documentales integras que pueden funcionar como un sustento crítico de la función de la música dentro de la enseñanza formal, en cualquiera de las modalidades se ha demostrado que el ejercicio de la música en su característica educativa más antigua posee una carga indudable para el aprendiz; aunque las finalidades son pluridireccionales el objeto es el mismo, educar mediante la disciplina es desde los primeros tiempos un aspecto central.

---

<sup>410</sup> Extracto recuperado de ESCUDERO RÍOS, Isabel; GODED RAMBAUD, Elena y LAGO CASTRO, Pilar, *Tratamiento y aplicación de las artes en las diversas áreas del conocimiento*,... p. 207.

## REFERENCIAS

### Principales

ARISTÓTELES, *Política*, Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés, Madrid, España, Ed. Gredos, 2015.

\_\_\_\_\_, Versión española e introducción de Antonio Gómez Robledo, México, Ed. Porrúa, 2007.

HIPONA, San Agustín de, *Sobre la música*, introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno y Antonio López Eisman, Madrid, España, Ed. Gredos, 2007.

\_\_\_\_\_, *Las Confesiones*, Traducción, introducción y notas de Agustín Uña Juárez, España, Ed. Tecnos, 2007.

PLATÓN, *República*, Traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Madrid, España, Ed. Gredos, 2011.

\_\_\_\_\_, Traducción y notas de Marisa Dimenosa y Claudia Mársico, Argentina, Ed. Losada, 2005.

\_\_\_\_\_, Introducción, versión y notas de Antonio Gómez Robledo, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2016.

\_\_\_\_\_, Introducción de Manuel Fernández-Galiano Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, España, Ed. Alianza, 1999.

\_\_\_\_\_, Estudio preliminar de Francisco Larroyo, México, Ed. Porrúa, 1989.

PLATÓN, *Leyes* (Diálogos IX), Introducción, traducción y notas de Francisco Lisi, Madrid, España, Ed. Gredos, 1999.

PLATÓN, *Las Leyes*, Estudio introductor y preámbulo al dialogo Francisco Larroyo, México, Editorial Porrúa, 1985.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Escritos sobre música*, Introducción, traducción y notas de Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, España, Universidad de Valencia, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Diccionario de Música*, edición de José L. De la Fuente Charfolé, Madrid, España, Ed. Akal, 2007.

### Secundarias

ABBAGNANO, Nicola, *Historia de la pedagogía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

- ÁLVAREZ, Lucía, *La música, el Dionisos vivo*, México, Ed. Arteletra/Axial, 2014.
- ÁNGELES GALINO, María, *Historia de la educación Edades antigua y media*, Madrid, España, Ed. Gredos, 1988.
- BADIOU, Alain, *La República de Platón*, Traducción María del Carmen Rodríguez, Argentina, Ed. FCE, 2013.
- BELENGUER CALPE, Enrique; GONZÁLEZ LUIS, María de Lourdes C., *Humanismo y Educación un Historia de la Pedagogía*, Barcelona, España, Universidad de Barcelona, 1998.
- BOWEN, J.; HOBSON, P., *Teorías de la educación*, México, Ed. Limusa, 1986.
- CASADO RIGALT, Daniel, *Historia y teoría de la educación*, España, UDIMA, 2016.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, Ed. FCE, 1975.
- CHÂTEAU, Jean, *Los grandes pedagogos*, Traducción de Ernestina de Champourcín, México, FCE, 2000.
- CHUAQUI, Carmen, *Musicología griega*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000.
- CLOT, René-Jean, *La educación artística*, traducción M. Bages de Brachfeld, Barcelona, España, Ed. Luis Miracle, 1961.
- COHEN, Brenda, *Introducción al pensamiento educativo Platón, Rousseau, Froebel, Dewey*, Traducido por Carlos Gerhard Ottenwaelder, México, Publicaciones Cultural, 1977.
- COMOTTI, Giovanni, *La música en la cultura griega y romana*, edición española coordinada y revisada por Andres Ruiz Tarazona, traducido por Rubén Fernández Piccardo, México, Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- CULLIN, Olivier, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Traducción de Jordi Terré, Barcelona, España, Ed. Paidós, 2005.
- DEWEY, John, *Democracia y Educación, Una introducción a la filosofía de la educación*, Traducción de Lorenzo Luzuriaga, Madrid, España, Ed. Morata, 2004.
- ESCUADERO RÍOS, Isabel; GODED RAMBAUD, Elena y LAGO CASTRO, Pilar, *Tratamiento y aplicación de las artes en las diversas áreas del conocimiento*, Madrid, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2010.
- EYOT, Yves, *Génesis de los fenómenos estéticos*, Traducción de Graziella Baravalle Barcelona, España, Ed. Blume, 1980.

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Versión Castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Madrid, España, Ed. Alianza, 2005.

GADOTTI, Moacir, *Historia de las ideas pedagógicas*, México, Ed. siglo XXI, 1998.

GALLO, F. Alberto, *Historia de la música El medievo Segunda Parte*, Traducido por Rubén Fernández Piccardo, México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

GAY, Peter, *La edad de las luces*, Versión en español Francisco J. Perea, Amsterdam, Holanda, Ed. Time-Life International B. V., 1972.

GERVILLA CASTILLO, Ángeles, *El currículo de la Educación Infantil Aspectos Básicos*, Madrid, España, Ed. Narcea, 2006.

GÓMEZ MORENO, Ángel, *Para una teoría natural de la educación I. Orígenes: Rousseau-Spencer*, Zaragoza, España, Ed. Mira, 1998.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental 1*, Versión española de León Mamés, Madrid, España, Ed. Alianza, 5ª Edición, 2001.

JAEGER, Werner W., *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Versión de Joaquín Xirau, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1971.

JOUVENET, Luis-Pierre, *Rousseau: Pedagogía y política*, México, Ed. Trillas, 1989.

LARROYO, Francisco, *Historia general de la pedagogía*, México, Ed. Porrúa, 1981.

ORTERO PEDRAYO, Ramón, *Una historia del arte universal*, Ed. Galaxia, 2004.

OTIZ DE BARRÓN, Igor Camino; MURÚA CARTÓN, Hilario, *Teoría e Historia de la Educación*, Madrid, España, Delta Publicaciones Universitarias, 2012.

PALACIOS, Jesús, *La cuestión escolar. Críticas y Alternativas*, D. F., México, Ed. Coyoacán, 2002.

PESTELLI, Giorgio, *Historia de la Música La época de Mozart y Beethoven*, Traducido por Carlos Caranci, México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

PANOFSKY, Erwin, *Idea, contribución a la historia de la teoría del arte*, Traducción de María Teresa Pumarega, Madrid, España, Ed. Cátedra, 1978.

REDONDO GARCÍA, Emilio (director), *Introducción a la historia de la Educación*, Barcelona, España, Ed. Ariel, 2001.

RAMOS GÓMEZ, Luis, *La educación en la Época Medieval*, México, Consejo Nacional del Fomento Educativo, 1985.

REESE, Gustave, *La música en la Edad Media Con una introducción sobre la música en la edad Antigua*, Versión española de José María Martín Triana, Madrid, España, Ed. Alianza, 1989.

ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música: Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1990.

SALAZAR, Adolfo, *La música en la cultura griega*, México, El colegio de México, 1954.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jaques Rousseau La transparencia y el obstáculo*, Versión castellana de Santiago González Noriega, Madrid, España, Ed. Taurus, 1971.

SUÁREZ URTUBEY, Pola, *Historia de la música*, Argentina, Ed. Claridad, 2004.

SWANWICK, Keith, *Música, pensamiento y educación*, Traducción de Manuel Olasagasti, Madrid, España, Ed. Morata, 1991.

TAINÉ, Hipólito, *Filosofía del Arte*, Prólogo de Raymond Dumay, México, Ed. Porrúa, Colección "Sepan Cuantos", 1994.

VÁZQUEZ, Lydia, *Jean-Jaques Rousseau*, España, Ed. Síntesis, 2007.

WILLEMS, Edgar, *El valor de lo humano de la educación musical*, Barcelona, España, Ed. Paidós, 1981.

#### Artículos-Ponencias

ÁLVAREZ GALLEGO, Alejandro, *El método como dispositivo pedagógico del proyecto civilizador de occidente*, México, Seminario Internacional: Juan Amos Comenio. Obras, andanzas atmósferas. Universidad Autónoma de México-CESU. Ponencia presentada en comisión.

ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos, *De la lectio a la actio canendi. Palabras y Música en el Canto Gregoriano*, Conservatorio superior de música de Salamanca, en Universidad Complutense de Madrid, en REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Francesa, 2006.

BELAVAL, Yvon (dirección), *Historia de la filosofía: Racionalismo, Empirismo, ilustración*, México, Ed. Siglo XXI, 1987. Artículo de Jean Starobinski "Rousseau".

BREGAZZI, Josephine, *Música para el teatro: dramaturgos, compositores e intérpretes del teatro Inglés de 1580 a 1625.*, en Universidad Complutense de Madrid, en REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Francesa, 2006.

BOLANDI, Cindy, *Platón y Aristóteles: consideraciones musicales*, Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. En <https://es.scribd.com/doc/26627014/Platon-y-Aristoteles-consideraciones-musicales> consultado el 28 de Mayo de 2017.

FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel, *La palabra cantada: de los antiguos griegos a Vincenzo Galilei*, Universidad Complutense de Madrid, en REBOUL, Anne-Marie, *Palabra y Música*, España, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Francesa, 2006.

FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la, *EL DICCIONARIO DE MÚSICA DE JEAN JAQUES ROUSSEAU: CAUSAS Y PROPÓSITOS*. Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete, ISSN-e 2171-9098. N°. 17, 2002.

LUTOSLAWSKY, Witold, *La música del pasado, del presente y del futuro*, en Pauta No.50-51, México INBA-CENIDIM, 1994. Pp. 19-27 LUTOSLAWSKY, Witold, *La música del pasado, del presente y del futuro*, en Pauta No.50-51, México INBA-CENIDIM, 1994. Pp. 19-27

SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, *Rousseau: naturaleza, música y lenguaje*, en SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto; HERNÁNDEZ MÁRQUEZ, Víctor Manuel, *La multiplicidad de Rousseau*, Barcelona, España, Ed. Anthropos, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016.

SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, *Rousseau y la música*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en ESPINOZA, Julieta, *Rousseau, la mirada de las disciplinas*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

#### Ediciones electrónicas

ROUSSEAU, Jean-Jaques, *Las confesiones*, Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, edición electrónica: [www.philosophia.cl/biblioteca/Rousseau/confesiones.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/Rousseau/confesiones.pdf).

#### Páginas web

Para la descripción de los enciclopedistas se revisó:

<http://www.filosofia.org/enc/ros/enc.htm>

Para la consulta de fechas de nacimiento-fallecimiento y profesiones de los diversos pensadores, se consultó:

<https://es.wikipedia.org/wiki/>