

EL PENSAMIENTO MUSICAL PITAGÓRICO, PLATÓNICO Y ARISTOXÉNICO DE ARÍSTIDES QUINTILIANO

PARTE II. FUNDAMENTOS ARISTOXÉNICOS. CONCILIACIÓN CON LOS FUNDAMENTOS PITAGÓRICO-PLATÓNICOS

THE PYTHAGOREAN, PLATONIC AND ARISTOXENIAN MUSICAL THOUGHT OF ARISTIDES QUINTILIAN

PART II. ARISTOXENIAN FOUNDATIONS. CONCILIATION WITH PYTHAGOREAN-PLATONIC FOUNDATIONS

José María DIAGO JIMÉNEZ*
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Este artículo constituye la segunda parte de un estudio formado por dos artículos en el que se desglosa y analiza pormenorizadamente el pensamiento musical de Arístides Quintiliano, autor de uno de los principales tratados musicales de la Antigüedad. A través de dicho estudio se analizan cuáles son las influencias y orientaciones filosóficas en cada uno de los puntos clave de su obra, demostrando cómo su estética se articula principalmente sobre las influencias pitagóricas, platónicas y aristoxénicas, corrientes aparentemente contradictorias. Para ello, este segundo artículo se centra en el análisis de dos aspectos fundamentales. En primer lugar, se desarrolla el análisis de los fundamentos aristoxénicos de su pensamiento musical, en los que se basan sobre todo sus fundamentos harmónicos. A continuación, y a modo de conclusión, se establecen

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

la relación y la conciliación existentes entre estas tres corrientes estéticas dentro del pensamiento de Arístides; hecho que resulta fundamental para comprender la clave de su pensamiento, el uso que este autor hace de estas teorías y su repercusión en la música occidental posterior.

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

ABSTRACT: This article is the second part of a study consisting of two articles that break down and analyze in detail the musical thought of Aristides Quintilian, author of one of the main musical treatises of Antiquity. This study will analyze the influences and philosophical orientations in each of the key points of his work, showing how its aesthetics are mainly structured on the apparently contradictory influences of Pythagoreanism, Platonism and Aristoxenianism. For this, this second article concentrates on the analysis of two fundamental aspects. In the first place, the analysis of the Aristoxenian foundations of his musical thought is developed, on which his mainly harmonics foundations are based. Next and as a conclusion, the existing relation and the conciliation between these three aesthetic currents within the thought of Aristides settle down; a fact that is fundamental to understand the core of its thinking, the use that this author makes of these theories and their repercussion in later Western music.

KEYWORDS: Aristides Quintilianus, Aristoxenus, pythagoreanism, platonism, greek music, Antiquity.

1. Introducción

En el artículo que constituye la primera parte de este estudio¹ expusimos las características generales del tratado *Sobre música*² de Arístides Quintiliano y cómo este autor desarrolla su concepción musical pitagórica y platónica a lo largo de los libros II y III de dicho tratado. También se expuso cómo Arístides introduce algunas pinceladas puntuales de orden aristoxénico (y aristotélico) en relación a la visión de la música como distracción placentera, digna y

¹ Véase DIAGO JIMÉNEZ, J. M. (2017), “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 40, 2017, pp. 11-29.

² De aquí en adelante las citas en castellano que se hagan de este tratado serán de la traducción realizada por Luis Colomer y Begoña Gil (Madrid: Editorial Gredos, 1996), basada en la edición crítica de R. P. Winnington-Ingram (Leipzig: Teubner, 1963), en la que se han comprobado el texto y el léxico griego.

honorable del hombre libre (en I 3 y II 65). Sin embargo, contrastando con estos dos libros, el Libro I está marcado por una clara influencia aristoxénica en su enfoque filosófico y planteamiento, influencia que analizamos a lo largo de este artículo para llegar a una conclusión final en la que mostramos (siguiendo también las palabras del propio Arístides) cómo este autor justifica el uso de unos planteamientos, pitagórico-platónicos y aristoxénicos, tan contradictorios.

El pensamiento musical aristoxénico supuso una auténtica revolución desde el mismo comienzo de su formulación, y su tratado³ gozó de un enorme peso durante toda la Antigüedad, tanto para sus seguidores como para sus detractores. Influenciado por su maestro Aristóteles, Aristoxeno trató la música desde un prisma totalmente novedoso: el de la propia experiencia musical, el de la percepción. En su obra conservada la música es estructurada y analizada como una ciencia, otorgándole esa categoría en base a sus propios principios harmónicos⁴ y rítmicos, que ahora son analizados desde la órbita de la percepción y la experiencia sensorial, primero, y desde la de la razón, después. Aristoxeno, si ha de elegir, antepone la percepción a la razón, erigiéndose probablemente como el primer músico práctico conocido de toda la historia.

1. El pensamiento musical aristoxénico en la obra de Arístides Quintiliano

El citado libro I, dedicado a la música del arte, trata las leyes y normas que rigen los aspectos técnicos del arte musical, y teniendo en cuenta su inspiración aristoxénica, se encuentra dividido en tres apartados: harmónica, rítmica y métrica. De hecho, para abordar el estudio de la harmonía y, probablemente, el del ritmo (en el caso del ritmo es más difícil saberlo, ya que el tratado sobre el ritmo de Aristoxeno se ha conservado muy incompleto) sigue el mismo esquema que ya planteara Aristoxeno en su tratado y que se convertirá en canónico, pero ordenándolo de una manera más clara y sistemática que favorece su estudio: notas, intervalos, escalas,

³ De aquí en adelante las citas que se hagan de este tratado serán de la traducción al castellano de F. J. Pérez Cartagena (Madrid: Editorial Gredos, 2009), basada en la edición crítica realizada por él mismo (2004), en la que se ha comprobado el texto y el léxico griego. Para las citas de Aristoxeno indicaremos expresamente *Harm.* justo antes de indicar el libro y el capítulo como abreviatura de la *Harmonica* de Aristoxeno. Cuando las referencias sean de Arístides Quintiliano no se indicará nada especial.

⁴ Por harmonía (o armonía) en este caso nos referimos a la melodía, a los aspectos melódicos.

géneros, tonalidades, modulación y composición melódica. Este esquema será el que sigamos nosotros en nuestro estudio.

Arístides Quintiliano realiza diferentes aclaraciones previas de una manera breve antes de comenzar el estudio de las partes que componen la harmonía. En primer lugar, considera la música, al igual que Aristóxeno (*Harm. I 3*), como movimiento. Dentro de este movimiento Arístides diferencia movimiento simple, aquel que tiene una altura tonal constante, de otro no simple que (y siguiendo nuevamente a Aristóxeno) da lugar a la voz continua (la del habla, la de la conversación) y a la voz interválica, la musical, que Arístides también llama melódica. No obstante, a diferencia de Aristóxeno, añade una categoría que denomina como intermedia y que se corresponde con la voz de la recitación⁵.

Siguiendo a Aristóxeno (*Harm. I 3* y *I 10*), también analiza los conceptos de tensión, relajación, agudo y grave, que no difieren de los del tarentino. Y, por último, se centra en el concepto de grado, obviando el último punto de lo que podríamos denominar también como aspectos introductorios de Aristóxeno en el que habla de la extensión melódica máxima y mínima posible de un intervalo desde el punto de vista de la ejecución y la percepción. Arístides otorga al grado, *tásis*, un significado muy parecido al de Aristóxeno, quien lo considera una “permanencia y estabilidad del sonido” (*Harm. I 12*) dentro del movimiento sonoro. Para Arístides el *grado* es una especie de movimiento indivisible y simple de la melodía y es definido por ello también como “parada y fijación de la voz” (*I 6*). Sin embargo, a continuación, Arístides crea una subcategoría dentro de su concepto de grado, ya que distingue sonido musical, nota musical o *phthóngos*, fenómeno (y concepto) que pertenece única y exclusivamente al movimiento interválico, a la voz melódica: “*Todo movimiento simple de la voz es una altura tonal [tásis], pero el de la voz melódica se llama, específicamente, sonido musical [phthóngos]*” (*I 7*)⁶. Por tanto, en Arístides Quintiliano observamos una subcategoría dentro del antiguo concepto de *grado* aristoxénico (que

⁵ Algunos críticos observan que Nicómaco de Gerasa antes que Arístides ya pudo considerar este tipo de voz intermedia. Al respecto, véase GARRIDO (2016), pág. 162.

⁶ Nótese, no obstante, que en la teoría musical aristoxénica el concepto de *tásis* aparece relacionado con la idea de la música como movimiento, es decir, con el mundo físico o físico-acústico; mientras que el concepto de *phthongos* es una idea musical o, por extensión, acústico-musical. Arístides necesita relacionar estos dos mundos, el físico-acústico y el musical para dibujar esta subcategoría.

él también defiende), subcategoría definida desde un ámbito estrictamente musical que la diferencia del sonido hablado.

1.1. Nota musical

Para comprender el concepto de nota conviene recordar el concepto de grado. El grado aristoxénico (también el de Arístides), *tásis*, es una especie de parada o reposo de la voz, un simple punto, un espacio dentro del movimiento sonoro. El término, por tanto, carece del significado actual de función condicionada por la pertenencia a un sistema mayor (como ocurre con los grados de las tonalidades de nuestro sistema armónico actual). Sin embargo, la funcionalidad de la que carece el concepto de grado aristoxénico en comparación al actual, la asumen los conceptos de nota, *phthóngos*, y, sobre todo, de potencia, *dynamis*. *Phthóngos*, por tanto, hace referencia generalmente a la nota musical y, de manera más genérica, al sonido musical. Aristóxeno aportó al concepto de nota matices de funcionalidad: “*la nota es una caída del sonido sobre un grado. En efecto, sólo cuando el sonido parece detenerse sobre un grado la nota se muestra apta para formar parte de la melodía harmonizada. Tal es la nota.*” (Harm. I 15). Por su parte, Arístides lo define con esta escueta frase: “*Un sonido musical es la parte más pequeña de la voz melódica*” (I 7). A continuación trata el concepto de *dynamis*, quedando matizadas, por tanto, las diferencias entre ellos. Para Arístides “*si bien las potencias de los sonidos musicales son ilimitadas por naturaleza, las que nos han sido transmitidas, sumando todos los géneros, son veintiocho*” (I 7)⁷. Esta potencia, *dynamis*, indica la función, el “valor” e incluso el “poder” que una nota tiene dentro de una escala, sea la escala que sea; lo que podríamos considerar como algo equivalente al actual grado de nuestra armonía (tónica, dominante, subdominante...). Esta inversión de conceptos en relación a los nuestros se debe a las propias características de la concepción musical griega como música del movimiento, a sus connotaciones ético-filosóficas y a la funcionalidad del propio concepto de nota musical, a través de la cual cada nota recibe su nombre dependiendo del lugar que ocupe dentro de una escala, sea esta un tetracordio, una octava o una escala mayor.

A continuación, va indicando los nombres de las distintas notas en sucesión ascendente del grave al agudo. El nombre de estas notas irá acompañado por el nombre del tetracordio al que pertenecen. Arístides menciona todas las notas

⁷ En este caso se refiere a los veintiocho sonidos de la *Escala Perfecta Inmutable* en los tres géneros: el diatónico, el crómático y el enarmónico; sonidos cuya función y poder (*dynamis*) vienen establecidos por su posición dentro del sistema (o los sistemas) al que pertenecen.

y además muestra las posibles variantes de algunas de ellas según los diferentes géneros (diatónico, cromático y enarmónico). Simplificándolas en un solo género el orden de las notas sería el siguiente de la grave a la aguda: *añadida, primera del tetracordio bajo, superprimera del bajo*⁸, *indicativa del bajo, primera del medio, superprimera del medio, indicativa del medio, media, supermedia, tercera del disjunto, penúltima del disjunto, última del disjunto, tercera del más elevado, penúltima del más elevado y última del más elevado*. Además, hay que añadir también las del tetracordio conjunto: *tercera del conjunto, penúltima del conjunto y última del conjunto*⁹.

Además, hace otra clasificación en la que indica el nombre de los sonidos según su lugar dentro del tetracordio. Por tanto, tenemos notas *baripícnicas*, las que ocupan el primer lugar en el grupo pícnico¹⁰; notas *mesopícnicas*, las que ocupan el lugar central; notas *oxipícnicas*, las que ocupan el lugar superior; y notas *apícnicas*, las que se encuentran fuera del grupo pícnico. De todas estas notas, son fijas las *baripícnicas* y las *apícnicas*. El resto son móviles y varían dependiendo del género y de los matices del mismo.

También, establece otras clasificaciones más de los distintos sonidos dividiendo entre agudos y graves, entre los que pertenecen a un solo sistema o a dos, en los que tienen una mayor región de la voz o una menor¹¹ y diferencia entre los que tienen un *ethos* u otro¹².

⁸ Suprimo el término *tetracordio* de la nomenclatura para evitar la redundancia.

⁹ El nombre griego de las notas, en el mismo orden, es el siguiente: *proslambanómenos, hypátē hypátōn, parhypátē hypátōn, lichanós hypátōn, hypátē mésōn, parhypátē mésōn, lichanós mésōn, mésē, paramésē diezeugménōn, trítē diezeugménōn, paranéte diezeugménōn, néte diezeugménōn, trítē hyperbolaīon, paranéte hyperbolaīon y néte hyperbolaīon*. Además, *trítē synémménōn, paranéte synémménōn y néte synémménōn*.

¹⁰ En la teoría aristoxénica, *pyknón* (“denso”, “comprimido”) designa al grupo formado por los dos intervalos inferiores del tetracordio cuando de la suma de ambos resulte un intervalo menor que el restante. Por tanto, solo se dará *pyknón* en los géneros enarmónico y cromático, ya que tendrá una extensión menor a 1+1/4 de tono.

¹¹ Arístides no explica esta clasificación. Es un pasaje controvertido. En la teoría aristoxénica las regiones de la voz son las distintas alturas (o, si se prefiere, franjas interválicas concretas de distinta altura distribuidas a lo largo de la Escala Perfecta Inmutable) a las que puede transportarse el esquema abstracto de un modo, por lo que al ser ubicadas en las distintas regiones de la voz los modos adquieren carácter de tonalidades. Sin embargo, como señala Barker (1989, pag. 440, n. 61), en este pasaje concreto y teniendo en cuenta la forma de exponerlo, quizás Arístides se esté refiriendo a la mayor o menor amplitud en la que pueden oscilar los sonidos móviles de los tetracordios según los distintos géneros y matices.

¹² En este caso, por *ethos* entendemos el poder (principalmente de carácter ético) que un sonido puede ejercer en el alma humana debido a las estrechas relaciones entre las

1.2. Intervalo

Arístides define *intervalo musical* como “*una magnitud de la voz circunscrita por dos sonidos*” (I 10). Aplica el método de Aristóxeno, a través del cual parte del concepto general para luego realizar una clasificación según distintos baremos.

El primer baremo distingue entre intervalos compuestos y simples. Define el intervalo compuesto como el formado por sonidos no consecutivos y pone como ejemplo a la cuarta. Define el intervalo simple como el que está formado por sonidos consecutivos, lo que equivaldría a nuestros actuales grados conjuntos, y pone como ejemplo la *díesis*, a la que también considera como el intervalo más pequeño. Además, a diferencia de Aristóxeno, establece otra categoría intermedia que denomina como intervalos compuestos y no compuestos, ya que un intervalo es conjunto o disjunto dependiendo de la escala y el género al que pertenece, y pone como ejemplo el semitono, que es no compuesto en el género diatónico y compuesto en el enarmónico; clasificación que, sin embargo, debe recordar al matiz aristoxénico (*Harm.* I 29) a través del cual observamos que en función del género melódico que estemos utilizando un intervalo es simple o compuesto. Dentro de los intervalos compuestos diferencia los que pueden dividirse en partes iguales y los que no. Por tanto, siguiendo a Aristóxeno, el tono y el semitono se podrán dividir en partes iguales, puesto que la *díesis* se considera un intervalo; mientras que otros intervalos más antiguos como el de tres *díesis*, el de cinco y el de siete, no. Esta diferenciación de intervalos entre pares e impares no se encuentra expresamente en ningún otro tratado griego conservado. Tan sólo existen algunas referencias a ello en el tratado *Sobre la música* atribuido (con bastantes dudas) a Plutarco (cap. 38).

A continuación, pasa a hablar de las divisiones del dítono. Establece divisiones que oscilan entre veinticuatro doceavas partes de un tono y cuatro semitonos, acercándose más, por tanto, a la órbita pitagórica y a la órbita de los harmónicos que a la aristoxénica. Estas divisiones son probablemente las que los harmónicos a los que criticó Aristóxeno estudiaron en sus tratados, puesto que es muy posible que se utilizasen en escalas anteriores a Aristóxeno. Estas escalas trataban de reflejar todos los sonidos e intervalos usados en la música y utilizaban como intervalo base y más pequeño a la *díesis*, que para Aristóxeno es el intervalo más pequeño que la voz humana es capaz de ejecutar y el oído de

proporciones del cosmos, de la música y del alma del hombre explicadas en el Artículo I de este estudio. Es una idea presente a lo largo de toda la tradición musical griega de corte pitagórico y platónico.

distinguir. Conviene destacar aquí que, al realizar estas divisiones del dítono, del tono y del semitono, Arístides da por hecho que el tono se puede dividir en dos partes iguales, algo característico de la doctrina aristoxénica.

El segundo baremo distingue entre intervalos racionales e irracionales (recordemos que Aristóxeno tan sólo nombra esta clasificación, pero no la tiene en cuenta ni la explica). Los irracionales son aquellos intervalos que no pueden ser expresados mediante ninguna razón entre ellos. Los racionales son aquellos que sí que pueden ser expresados mediante esas razones. Así, el intervalo de cuarta es la razón sesquitercia ($4/3$), el de quinta es la sesquiáltera ($3/2$), el de octava es la doble ($2/1$) y el de tono es la sesquioctava ($9/8$). Por tanto, al hablar del tono como una proporción sesquioctava da por hecho, contradiciéndose con lo que acabamos de decir más arriba, que el tono no se puede dividir en dos partes iguales. Más adelante volveremos sobre esta contradicción que resultará clarividente para establecer la relación que Arístides realiza entre las visiones pitagóricas y aristoxénicas con la que concluimos el artículo.

A continuación, señala otro baremo que no detalla (puesto que lo abordará cuando explique los géneros): es el que diferencia intervalos enarmónicos, cromáticos y diatónicos.

Arístides también trata los intervalos consonantes y disonantes. Puede llevar a error su definición de consonancia, ya que afirma que dos sonidos “*son consonantes cuando al ser tocados a la vez no destaca más el melos en el sonido más agudo que en el más grave*” (I 10). Esta afirmación hay que entenderla desde el punto de vista de la afinación de los instrumentos de cuerda, que se afinaban pulsando dos cuerdas a la vez de las que debía resultar una consonancia; es decir, una cuarta, una quinta o una octava.

Además de los sonidos consonantes y disonantes también incluye otra categoría: los homófonos, que serían un lejano equivalente a los enarmónicos actuales. En este caso se refiere a dos sonidos concretos que tienen la misma altura, pero que realizan una función (una *dynamis*) diferente en dos tonalidades distintas. No obstante, Arístides se referirá a este tipo de sonidos también como consonancias.

1.3. Escalas¹³

Arístides define escala como “*lo que está determinado por más de dos intervalos*” (I 13). Siguiendo a Aristóxeno identifica entre las escalas al tetracordio, llamado *dià tessáron* (la cuarta); al pentacordio, llamado *dià pénte* (la quinta); y al octacordio, llamado *dià pasón* (la octava, seis tonos). Además, estas escalas pueden ser consonantes, las determinadas por sonidos consonantes, y disonantes las que no lo están. Pero, a diferencia de Aristóxeno (*Harm.* I 16-17), no considera escalas a las agrupaciones menores de una cuarta. Hay que destacar que en este aspecto Ptolomeo (*Harmonica* II 50) toma el octacordio como escala más pequeña. Además, de igual manera que Aristóxeno, Arístides las clasifica con los mismos criterios que clasifica los intervalos y añade otros más. Primero divide entre escalas continuas y salteadas, es decir, “*los que se cantan mediante sonidos no consecutivos*” (I 13). Para ello, para establecer la continuidad y discontinuidad entre los intervalos usa como base la Escala Perfecta Inmutable, la escala de referencia de la música griega, formado por la Escala Perfecta Mayor y la Escala Perfecta Menor. Siguiendo el mismo criterio diferencia entre escalas conjuntas, disjuntas y mixtas. Por último, diferencia entre escalas simples, las que se presentan en un solo tropo (un solo modo) como ocurre con la Escala Perfecta Mayor de quince sonidos, y no simples, las que se presentan en más de un tropo (más de un modo), como ocurre con la Escala Perfecta Inmutable de dieciocho sonidos (suma los tres del tetracordio conjuntivo de la Escala Perfecta Menor) que, en cierto sentido, presenta dos tonalidades.

También observa que existen diversas configuraciones de las escalas dependiendo de la distribución de los intervalos que hay dentro de ellas. Así, por ejemplo, “*el semitono está el primero, o está el segundo, o el tercero, o en cualquier otro orden*” (I 15).

¹³ Aunque los traductores del tratado han traducido *sistema* y a pesar de las reticencias de algunos estudiosos en relación a la extensión del término *sistema*, más amplio que el de nuestra escala (véase LANDELS, 1999, pág. 88), vamos a utilizar el término escala por considerarlo más adecuado dentro del léxico musical.

Por otra parte, el tratado de Arístides, junto con el de Cleónides y Baquio el viejo se consideran fundamentales para el conocimiento de las escalas, las tonalidades y la modulación aristoxénicas, fundamentalmente en aquellos pasajes en los que se ha conservado poco o nada del tratado del tarantino.

Distingue el nombre de los cinco tetracordios de la Escala Perfecta Inmutable: el más bajo, el medio, el disjunto, el más elevado y el conjunto¹⁴, los cuatro primeros propios de la Escala Perfecta Mayor y los dos primeros y el último de la Escala Perfecta Menor. Después divide la misma escala en tres pentacordios, a los que denomina medio, conjunto y disjunto, y en dos octacordios, conjunto y disjunto. No obstante, Arístides, observando las diferentes tonalidades que se pueden formar, afirma que “*sus especies son más numerosas, las cuales se obtienen por el progresivo desplazamiento de cada sonido*” (I 15); es decir, por los géneros y las tonalidades.

Además, también utiliza algunos nombres (probablemente antiguos) para referirse a algunos tetracordios o escalas. Por “Escala Precedente” se refiere a la Escala Grave o Escala Conjunta, ya que el tetracordio agudo (en este caso el tetracordio conjunto) está unido por conjunción a la octava grave de la Escala Perfecta Menor. Por su parte, lo que él llama “Escala de Octava y Quinta” está formada por los tetracordios que forman la octava grave (primero y medio) y el disjunto, y es muy probable que sea un antecedente de la Escala Perfecta Mayor de doble octava.

1.4. Géneros

Arístides trata los géneros de pasada, resultando demasiado sintético, ya que define y clasifica a la vez los géneros en un solo párrafo: “*un género es una determinada división del tetracordio. Los géneros de la melodía son tres, enarmónico, cromático y diatónico, los cuales se diferencian por la estrechez o amplitud de sus intervalos*” (I 15). Explica cada uno de los géneros de una forma práctica por la sucesión de sus intervalos. Al igual que Aristóxeno¹⁵, considera que el diatónico es el más antiguo y natural, que el cromático ocupa un lugar intermedio, pues requiere más técnica, y que el enarmónico se encuentra en el lugar más elevado, pues es muy difícil y solo pueden llegar a él los más distinguidos en la música. A continuación, se limita a nombrar los diferentes matices aristoxénicos¹⁶ (*Harm.* I 27), pero no entra en excesivos detalles. Hay

¹⁴ *Hypátōn, mésōn, diezeugménōn, hyperbolatōn y synēmménōn.*

¹⁵ De Aristóxeno, por el contrario, sí que podemos obtener abundante información sobre los géneros y las coloraciones. Para ello puede verse *Harm.* I 23-27.

¹⁶ Estos matices son los distintos ejemplos (seis) que Aristóxeno ofrece de los tres géneros en el fragmento citado (dentro de las infinitas posibilidades que tiene cada género sin sobrepasar los límites establecidos para cada uno de ellos). Los géneros son abstracciones que se realizan en esos matices, *chróa*, que propone el tarentino.

que destaca que el análisis de los géneros se rompe aquí, pues abandona la temática para realizar unos breves comentarios sobre las antiguas *harmoniai*.

1.5. Tonalidades¹⁷

Nuestro autor establece al comienzo de su digresión una aclaración del concepto de tono que conviene señalar:

Llamamos tono en música a tres cosas: a lo mismo que altura tonal; a una determinada magnitud de la voz como aquella en la que la quinta excede a la cuarta; o a un modo de los sistemas, como el lidio o el frigio (I 19).

Podemos observar como el concepto de tono equivale prácticamente al nuestro en los dos primeros casos y al de tonalidad o modo en el tercero. Obviamente se centrará en la última acepción.

Comienza afirmando que “*las tonalidades según Aristoxeno son trece*” (I 19), y las nombra en el mismo orden en el que lo hiciera el tarentino. No obstante, en la Antigüedad tardía el número aumentó a quince y cambió el orden y la nomenclatura de alguna de ellas para que las que comienzan por “hipo-” e “hiper-”, por ejemplo, la hipodórica y la hiperdórica, estuviesen respectivamente una cuarta por debajo y otra por encima de su tono normal, en este caso la dórica. Las trece tonalidades aristoxénicas partían de cada uno de los semitonos de una octava completa. Ahora las quince necesitarán una octava y un tono, alcanzando así el tono disjunto. A continuación, ofrecemos la explicación de las antiguas tonalidades de Aristóxeno con los cambios introducidos por los teóricos tardíos en palabras del propio Arístides:

Un hipodórico, dos hipofrigios, uno grave, que también se llama hipjonio, y otro agudo; dos hipolidios, uno grave, también llamado hipoeolio,

¹⁷ Desde el punto de vista terminológico este aspecto quizás sea el punto más oscuro de toda la tradición musical griega. Los términos modo, tropo, tonalidad o tono, e incluso otros a priori diferentes como sistema, escala (e incluso octava), se usan de manera aleatoria por los distintos autores y en diferentes momentos. El propio Boecio se queja de ello en su tratado (IV 341). Este problema se acentúa al intentar aplicar la terminología actual a un sistema musical tan diferente y todavía no asimilado del todo.

Por otra parte, véase la segunda parte de la nota 13. Además, también las trataron otros como Nicómaco y Ptolomeo.

y otro agudo; un dórico, dos frigios, uno grave, también llamado jonio, y otro agudo; dos lidios, uno grave, que ahora se llama eolio, y otro agudo; dos mixolidios, uno grave, que ahora se llama hiperdórico, y otro agudo, que ahora se llama hiperjonio; y un hipermixolidio, que también se llama hiperfrigio. A estos los más recientes han añadido el hipereolio y el hiperlidio, para que cada uno tuviera altura grave, media y aguda (I 21).

Por tanto, quedarían cinco tonalidades básicas, que del grave al agudo serían dórica, jonia, frigia, eolia y lidia, con sus tonalidades una cuarta por abajo y una cuarta por arriba.

Por último, conviene recordar que Arístides, al igual que ha ocurrido a lo largo de toda la tradición musical griega, considera la tonalidad dórica (aparte de por sus connotaciones éticas) en el centro de todas las tonalidades. Teniendo en cuenta las características de la extensión y la tesitura de la voz humana considera que esa tonalidad es la única que la voz humana puede cantar en toda su extensión. De hecho, Arístides realiza la siguiente observación al respecto: “*los tonos que son más graves que el dórico se cantan hasta el sonido que está en consonancia con el proslambanómenos del tono dórico, y los más agudos hasta el que está en consonancia con el último del hiperbólico*” (I 21). No obstante, afirma que dentro de la música instrumental este registro puede crecer (obviamente las características técnicas de los instrumentos de la época de Arístides estaban mucho más avanzadas que en la época de las *harmoniai* y que en la época del propio Aristóxeno).

1.6. Modulación

Todo el pensamiento aristoxénico relacionado con la modulación se ha perdido¹⁸. Lo que está claro es que la modulación de unas escalas a otras fue algo muy común y lo más normal es que esas modulaciones se diesen entre tonalidades que se hallaban a una cuarta de distancia debido al puro sentido de la melodía y a la propia comodidad de la modulación en ese intervalo teniendo en cuenta la estructuración de las tonalidades que acabamos de exponer. Arístides define la modulación como sigue:

Modulación es la variación del sistema subyacente y del carácter de la voz, pues si cada sistema conlleva un determinado tipo de voz, es evidente

¹⁸ Véase la segunda parte de la nota 13.

que a la vez que cambian las harmonías variará también la especie de melos (I 22).

Reconoce dos tipos de escalas: “*unos no modulantes, los que tienen un solo sonido medio, y otros modulantes, los que tienen más sonidos medios*” (I 14), pero no explica nada más al respecto.

En la música griega se podía modular mediante géneros (Arístides no dice nada al respecto) o mediante tonalidades (en las que se centra). Para la música vocal las posibilidades se reducían debido a su complejidad y se simplificaba a tres tonalidades: dórico, para las representaciones más graves; frigio, para las intermedias; y lidio, para las agudas. Obviamente en la música instrumental era donde se desarrollaban las restantes.

Las modulaciones se pueden obtener de diferentes formas dependiendo del tipo de intervalo, pero el propio Arístides considera que “*las modulaciones que se obtienen por intervalos consonantes son las más agradables, mientras que las demás no lo son del todo*” (I 22). Y dentro de estas, debido a las propias características del sistema musical griego, lo más fácil es modular a través de un intervalo de cuarta, ya que en las tonalidades que están a distancia de cuarta coinciden los tetracordios y además requieren pocas variaciones en la afinación de los instrumentos.

Por último, Arístides también habla de varios sistemas de modulación que utilizaban los antiguos: la disolución, que consistía en descender tres *díesis*, el espondaísmo, que consistía en ascender las mismas *díesis*, y la proyección, que consistía en el ascenso de cinco *díesis*. Estas modulaciones parecen bastante complejas a la hora de llevarlas a cabo y el propio escritor considera que tuvieron un uso muy escaso.

1.7. Composición melódica o melopeya

Sobre este punto se ha conservado muy poco en la obra de Aristóxeno, por lo que, dentro de la teoría aristoxénica, Arístides es la fuente principal, ya que a los aspectos harmónicos suma los aspectos éticos que ya quedaron expuestos en el primer artículo de este estudio. Ahora nos centramos en sus reflexiones desde el punto de vista harmónico, es decir, desde la pura melodía.

Recordemos que igual que desde aquel punto de vista consideraba perfecta la melodía que ejercía un beneficio completo, desde este considera perfecta la

melodía “que consta de armonía, ritmo y dicción” (I 28), por lo que a la hora de componer se deberán tener en cuenta estos tres aspectos. Desde este punto de vista define la composición melódica, la melopeya, como “la capacidad productora de melos” (I 28).

En primer lugar, entiende que existen tres regiones de la voz, que se corresponden con las tres tonalidades básicas a las que Arístides simplifica el estudio de la modulación en la voz humana¹⁹. Esto es una cuestión primordial que habrá de tenerse en cuenta antes de empezar a componer. El proceso compositivo tiene tres fases: la elección de la región de la voz sobre la que se va a hacer el sistema; la mezcla, donde se harmonizarán “los sonidos entre sí, o las regiones de la voz, o los géneros de la melodía, o los sistemas” (I 29); y el uso, la realización de la melodía.

La realización se puede hacer de tres formas:

— Mediante la sucesión, que puede ser directa, retrógrada y circular. La primera es ascendente mediante sonidos consecutivos. La segunda descendente de la misma manera. La tercera asciende por los consecutivos y desciende por los disyuntivos o viceversa, y es característica de las modulaciones.

— Mediante el entrelazado o composición salteada, es decir, mediante la sucesión de intervalos compuestos que Arístides define como “el uso melódico que a través de dos o incluso de más intervalos o sonidos salteados emite un solo tono y realiza la melodía colocando primero bien los intervalos o sonidos graves, bien los más agudos” (I 29).

— Mediante la repetición, a través de la cual conocemos los sonidos adecuados y la frecuencia con la que deben usarse. Esta forma es la más importante para el *ethos*, pues es la que lo pone de manifiesto.

Diferencia tres estilos genéricos dentro de la melopeya: el trágico, el ditirámbico y el nómico, asociados respectivamente con las regiones grave, media y aguda de la voz. Estos estilos se pueden subdividir en más categorías y también muestran el *ethos*.

¹⁹ Véase la primera acepción de la nota 11. Arístides entiende que existen tres grandes regiones de la voz que relaciona con la franja interválica en la que se desarrollan las tres grandes tonalidades: la dórica, la más grave; la frigia, la intermedia; y la lidia, la más aguda.

Además, realiza otras clasificaciones. Según el género, como ya vimos, la melodía puede ser enarmónica, cromática y diatónica. Según el tono obtenemos tonos como el frigio o el dórico. Según el *ethos* obtenemos melodía sistólica, la que lleva a la aflicción, y diastólica, la que lleva al ánimo, e intermedia, la que lleva a la tranquilidad.

Por último, además de estos importantísimos apuntes, hay que destacar un aspecto que choca en parte con una de las reglas básicas de la sucesión melódica aristoxénica. Durante el estudio que realiza de los intervalos, Arístides afirma lo siguiente:

Esta composición se produce del modo siguiente: se ponen dos díesis seguidas, pero no más; dos semitonos seguidos, pero no más. Dos tonos se ponen juntos, pero no más, pues el conjunto entero se transforma en una disonancia (I 11).

En lo que respecta a la *díesis* y al semitono, sigue a Aristóxeno; pero en lo que dice del tono, no. Aristóxeno hace referencia (*Harm.* III 65) a la prohibición de la sucesión de más de tres tonos seguidos, pero no a tres. De hecho, estas normas (la de Arístides y la de Aristóxeno) no violan el principio básico aristoxénico de que la cuarta nota debe estar en consonancia de cuarta y la quinta en consonancia de quinta, ya que, si empezamos por un semitono, luego se podrían poner tres tonos seguidos (uno a modo de tono disjunto) y no se rompería esta regla.

2. Conclusión: la conciliación de la estética pitagórica, platónica y aristoxénica en el pensamiento de Arístides Quintiliano

Para concluir nuestra exposición sobre el pensamiento musical de este autor, debemos señalar qué relación establece entre el pensamiento pitagórico y platónico y el pensamiento aristoxénico. Esta reflexión resulta crucial para entender todo su pensamiento y observar como relaciona dos posturas tan contradictorias.

Arístides es plenamente consciente de que ha seguido una orientación aristoxénica para explicar lo tratado en el Libro I y de que ha utilizado otra pitagórica y platónica en los libros II y III. Incluso de que ha utilizado una y otra para explicar aspectos relacionados y hasta para explicar un mismo fenómeno, como puede ser la división del tono en dos semitonos que se mencionó más arriba y en el Artículo I, lo que implica una clara contradicción.

Quizá alguien podría sostener que nuestro razonamiento no es consistente, pues por un lado hacemos el examen de las cuestiones musicales mediante números y por otro afirmamos que los intervalos no son perfectamente capaces de admitir estos mismos números (III 104).

Sin embargo, encontramos la respuesta a esta cuestión en las dos realidades de origen platónico en las que se desenvuelve la música: la metafísica y la física.

Allí [refiriéndose a la música divina] la actividad [musical] se produce perfecta y sin impedimentos, mientras que aquí es imperfecta, coja y difícil, no por causa del agente, sino por la agitación e incapacidad de la materia (III 104).

Y, cercando mucho más el problema, aporta una solución muy original que, además, sirve para explicar toda su amplia visión de la música y justificar así la utilización de diferentes corrientes estéticas dentro de un mismo pensamiento:

No es inverosímil, por lo tanto, decir que la música en sí misma, como también las otras cosas, tiene un principio derivado del Todo, pero que, debido a la mezcla con la materia corpórea, se aparta de la precisión y excelencia de los números, pues, ciertamente, en las regiones que están más allá de nosotros es exacta e incorruptible. Por esta razón, nosotros no podemos hacer las divisiones de los intervalos en partes iguales y las consonancias de nuestros sistemas son imperfectas, al impedirlo el grosor corporal (III 105).

Por tanto, queda definida claramente la relación de los dos mundos en los que se mueve el pensamiento de Arístides Quintiliano: el metafísico y el físico, el del número y el de los sentidos, el de la razón y el de la percepción. Este autor es a todas luces pitagórico y, sobre todo, platónico en su concepción metafísica de la música, del fin último de la misma como camino para hallar la sabiduría, y de su aplicación práctica en el ámbito educativo para poder elevar el alma humana y poder liberarla (o al menos aliviarla) de la pesada carga de todo lo mundano. Arístides entiende que los aspectos de la música que se encuentran en la esfera de lo divino y lo perfecto solo pueden ser explicados mediante argumentos pitagóricos y platónicos; es decir, este complejo sistema matemático, cosmológico, ontológico y ético de la música solo puede ser explicado mediante la razón, el número y el *ethos*. Sin embargo, recurre a la visión aristoxénica de la música para explicar el mundo sensible, imperfecto en relación con el mundo metafísico. El pensamiento aristoxénico le resulta más adecuado, ya que es mucho más práctico

a la hora de explicar de forma teórica la praxis imperfecta de los sonidos y del hecho musical, reduciendo su ámbito de aplicación exclusivamente al mundo sensible, al corporal. Arístides, por tanto, tras separar estos dos mundos y sistematizarlos con sendos sistemas musicales, utiliza paradójicamente su profundo platonismo (o neoplatonismo) para argumentar el uso de un pensamiento esencialmente opuesto a la visión pitagórica y platónica tradicional.

Bibliografía

- AGUSTÍN DE HIPONA (2008). *Sobre la música*, Traducción de Jesús Luque y Antonio López. Madrid: Editorial Gredos.
- ALBERCHT, M. von (1997). *Historia de la literatura romana*, Barcelona: Herder.
- (1999). *Historia de la literatura romana. Vol II*, Barcelona: Herder.
- ARÍSTIDES QUINTILIANO (1996). *Sobre la música*. Traducción de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (2015). *Política*. Traducción de C. García Gual y A. Pérez. Madrid: Alianza.
- (2004). *Problemas*. Traducción de E. Sánchez Millán. Madrid: Editorial Gredos.
- ATKINSON, CHARLES M. (2009). *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press.
- BARKER A. (2007). *Harmonics in classical Greece*. Cambridge University Press.
- (1984). *Greek musical writings: I*. Cambridge University Press.
- (1989). *Greek musical writings: II*. Cambridge University Press.
- BOECIO (2009). *Sobre el fundamento de la música*. Traducción de J. Luque, Fco. Fuentes, C. López, P.R. Díaz y M. Madrid. Madrid: Editorial Gredos.
- CAPELLA, MARTIANUS (2001). *Le nozze di Filologia e Mercurio*. (Edición bilingüe latín-italiano). Introduzione, traduzione, commentario e appendici di Ilaria Ramelli. Milano: Bompiani.
- COMOTTI, G. (1991). *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- DIAGO JIMÉNEZ, J. M. (2017). “El pensamiento musical pitagórico, platónico y aristoxénico de Arístides Quintiliano. Parte I. Fundamentos pitagóricos y platónicos”, *Endoxa: Series Filosóficas* 40, pp. 11-29.

- FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza música.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (1969). “Sobre el vocabulario ético-musical del griego”, *Emerita* 37, pp. 335-352.
- GARCÍA PÉREZ, J.; PÉREZ CARTAGENA, F. J.; REDONDO REYES, P. (2012). *La música en la Antigua Grecia*. Murcia: Editum.
- GARRIDO, F. (2016). (trad.) *Los teóricos menores de la música griega: Euclides el Geómetra, Nicómaco de Gerasa y Gaudencio el Filósofo*. Barcelona: Editorial Cérix.
- GODWIN, J. (2009). *Armonía de las esferas*. Girona: Editorial Atalanta.
- GROUT, D.J.; Palisca, C. (2005). *Historia de la música occidental 1*. Madrid: Alianza música.
- HOPPIN, R. (1991). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- JAN, K. VON (1962), *Musici scriptores Graeci. Aristóteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid extat. Recognovit prooemiiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae*. Hildesheim: Olms.
- LANDELS, J. G. (1999). *Music in ancient Greece and Rome*. London; New York: Routledge.
- LESKY, A. (2009). *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Gredos.
- (2010). *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Gredos.
- LEÓN, G. (2009). *Numerus-Proportio en el De musica de San Agustín (Libros I y VI). La tradición pitagórico-platónica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LUQUE MORENO, J. (1995). *De pedibus, de metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*. Granada, Universidad.
- (2014). *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*. Granada: Universidad.
- MICHAELIDES, S. (1978). *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London.
- MATHIESEN, T. (1983). *Aristides Quintilianus, On musica in three Books*. Londres: New Haven-Londres.
- (1999). *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. London: University of Nebraska.
- NAVARRO ANTOLÍN, F. (2011). “Marciano Capela, disciplinarum fons uberrimus. Pervivencia y tradición clásica”, *Calamus Renascens* 12, pp. 43-61.

- PÉREZ CARTAGENA F. (2004) (ed.). *La Harmónica de Arixtóxeno de Tarento: Edición crítica con introducción, traducción y comentarios.* Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, D.L.
- PLATÓN (2008). *Filebo, Timeo.* Traducción de M^a A. Durán y F. Lisi. Madrid: Editorial Gredos.
- (2014). *Leyes.* Traducción de J.M. Pabón y M.F. Galiano. Madrid: Alianza.
- (2013). *República.* Traducción de J.M. Pabón y M.F. Galiano. Madrid: Alianza.
- PLUTARCO (2004). *Obras morales y de costumbres (Moralia). Tomo XIII.* Traducción de José García López. Madrid: Editorial Gredos.
- PÖHLMANN, E.; West, M. (2001). *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary.* Oxford: Oxford University Press.
- REALE, G.; Antiseri, D. (1991). *Historia del pensamiento filosófico y científico. Vol. 1. Antigüedad y Edad Media.* Barcelona: Herder.
- REDONDO REYES, P. (2004). “Los Anónimos de Bellermann y la teoría musical griega” en *Florentia Iliberritana 16*, pp. 193-215.
- ROCCONI, E. (2003). *Le parole delle muse: la formazione del lessico tecnico musicale nelle Grecia antica.* Roma.
- SALAZAR, A. (1954). *La música en la cultura griega.* Méjico.
- STAHL, W.; JOHNSON, R.; BURGE, E. (1971). *Martianus Capella and the seven liberal arts. Vol 1.* Nueva York: Columbia University Press.
- Stanford, W. B. (1967). *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony.* Berkeley.
- TATARKIEWITZ, W. (1987). *Historia de la estética I. La estética antigua.* Madrid: Akal.
- (1989). *Historia de la estética II. La estética medieval.* Madrid: Akal.
- URREA MÉNDEZ, J.; PÉREZ CARTAGENA, F. J.; REDONDO REYES, P. (2009). *Hefestión, Métrica griega. Aristóxeno, Harmónica-Rítmica. Ptolomeo, Harmónica.* Madrid: Gredos.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1963) (ED.). *Arístides Quintilianus de música libri tres.* Leipzig: Teubner.

- WELLESZ, EGON (Ed.) (1986). *New Oxford History of Music 1. Ancient and Oriental Music*. London: Oxford University Press.
- WEST, M. L. (1994). *Ancient Greek music*, Oxford: Clarendon Press.
- ZANONCELLI, L. (1977). “La filosofía musicale di Aristide Quintiliano”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 24, pp. 51-93.
- (1990) (ed. y trad.). *La manualistica musicale graeca: Euclides, Cleónides, Nicómaco, Excerpta Nichomachi, Baqueo el Viejo, Gaudencio, Alipio, Excerpta Neapolitana*. Milano: Guerini.

Recibido: 21/11/2016

Aceptado: 2/05/2017



ENDOXA está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional