

SONIA REGINA ALBANO DE LIMA

Instituto de Artes da UNESP – São Paulo

soniaalbano@uol.com.br

Artículo de investigación

Las relaciones de la música con la cosmología

Resumen

La música desde la Antigüedad Griega ha estado estrechamente conectada con diversas áreas de conocimiento. El presente estudio relata algunas de esas relaciones que, de cierto modo, han delineado la estética musical, su función en la sociedad, en la cultura de los pueblos y en la educación. La estrecha relación de la música con la cosmología ha pautado el presente relato, desde el pitagorismo hasta el proyecto iluminista que promocionó la cisión que se estableció entre la música bajo una perspectiva racional y la tradición cosmogónica, hecho que en una visión gnóstica ha sido una de las especies de semanticidad presente en el discurso musical, por lo tanto, sujeta a los ciclos históricos, socio-culturales y a los condicionamientos epistemológicos. La discusión teórica se ha pautado más intensamente en los escritos de E. Furbini, L. Rowell, U. Eco e Mário Ferreira dos Santos, entre otros.

Palabras Clave:

relaciones musicales, pitagorismo, cosmología, proyecto iluminista, semanticidad.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.saccom.org.ar).

Vol. 4. N° 1 (2016) | 83-110

Recibido: 08/06/2016. **Aceptado:** 30/06/2016.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.4.3057.1

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



SONIA REGINA ALBANO DE LIMA

Instituto de Artes da UNESP – São Paulo

soniaalbano@uol.com.br

Research paper

The relationship between music and cosmology

Abstract

As from the Ancient Greece, Music related to several areas of knowledge. The present article reports some of these relationships that, in a certain way, kept outlining the musical aesthetics, and its function in society, in the people's culture, and in education. The strong bond of Music with Cosmology guided the present report, since the Pythagorism up to the Illuminist project which promoted the scission that was set up between Music, under a rational perspective, and the cosmogonical tradition. From an Gnostic view, this was a fact that was one of the kinds of semanticity present in the musical discourse, therefore, subjected to the historical and socio-cultural cycles, as well as to the epistemological conditioning. The theoretical discussion was more intensely guided by the works of E. Fubini, L. Rowell, U. Eco, and Mário Ferreira dos Santos, among others.

Key Words:

musical relationships, pythagorism, cosmology, illuminist project, semanticity.

SONIA REGINA ALBANO DE LIMA

Instituto de Artes da UNESP – São Paulo

soniaalbano@uol.com.br

Trabalho de pesquisa

As relações da música com a cosmologia

Resumo

A música desde a Antiguidade Grega relacionou-se com diversas áreas de conhecimento. O presente artigo relata algumas dessas relações que, de certa maneira, foram delineando a estética musical, sua função na sociedade, na cultura dos povos e na educação. A forte ligação da música com a cosmologia pautou o presente relato, desde o pitagorismo até o projeto iluminista que promoveu a cisão que se estabeleceu entre a música sob uma perspectiva racional e a tradição cosmogônica, fato que numa visão gnóstica foi uma das espécies de semanticidade presente no discurso musical, portanto, sujeita aos ciclos históricos, sócio culturais e aos condicionamentos epistemológicos. A discussão teórica pautou-se mais intensamente nos escritos de E. Fubini, L. Rowell, U. Eco e Mário Ferreira dos Santos, entre outros.

Palavras Chave:

relações musicais, pitagorismo, cosmologia, projeto iluminista, semanticidade.

Introducción

El presente artículo retrata la relación que la música estableció con la cosmología desde la teoría musical pitagórica, pasando por la teoría especulativa medieval y las propuestas modernas implantadas con el surgimiento de las ideas estéticas surgidas en los siglos XVII y XVIII.

Esas relaciones, en cierto modo, fueron delineando la estética musical, la función de la música en la sociedad, en la cultura de los pueblos y en la educación y su sentido semántico, determinados a partir de un proceso musical sujeto a los ciclos históricos, socioculturales y a los condicionamientos epistemológicos.

A la par de la visión musicológica, la trayectoria histórica aquí presentada también contempla aspectos que involucran el dominio de las ciencias cognitivas.

La teoría musical pitagórica

Tal como aparece en numerosos escritos, la estética musical en determinados períodos de la civilización se configura como una historia de las relaciones de la música con las demás artes y áreas del conocimiento. Teniendo como punto de partida la Antigüedad Griega, se observa que la música estaba dotada de una significación y función muy diferente de la actual. Allá, ella estuvo estrechamente conectada con la religión, la cosmogonía y la vida social y ha sido de importancia capital para la formación de la imagen que del mundo tenía el hombre griego. En determinado momento de esa civilización las órbitas celestes, las enfermedades, la composición de la materia, el tiempo y el origen del universo, encontraron explicación en la armonía musical y por eso la música ha sido considerada una disciplina primordial para la educación del individuo.

El tratado *De Música* de Plutarco, escrito en el siglo III D.C. se revela como testimonio fidedigno del pensamiento griego arcaico y fue reconocido por Enrico Fubini como uno de los más auténticos testimonios de los problemas musicales de la época. Buena parte de las afirmaciones de este musicólogo están basadas en ese documento:

"Del pasaje de Sendo Plutarco parece desprenderse que la música se concibiera sobre todo, con una función utilitaria; [...] la música debió concebirse estrechamente ligada e integrada con otras artes, tales como la medicina, la brujería, la danza y la gimnasia. 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. Por otra parte, el canto servía para congraciarse con la divinidad, que es la que distribuía el bien o el mal; motivo por el cual aquél podría también, indirectamente, librarnos de las enfermedades." (Fubini 1999; pp. 38-39)

En la Grecia Antigua, entre los siglos VII y VI antes de Cristo, la música estu-

vo presente en las celebraciones civiles y religiosas, en las competiciones atléticas y en otras manifestaciones de la vida pública. Además de constituirse como un componente esencial para la educación, también se consagró como una fuerza oscura, conectada con las potencias de bien y mal, capaces de curar enfermedades, elevar el hombre hasta la divinidad, o precipitarlo hacia las fuerzas del mal. En verdad, la educación para los griegos tenía entre otras metas, la función de desarrollar el carácter moral del individuo y la música tuvo importancia capital en ese intento.

Ese comportamiento cultural se denominó ética musical, o doctrina de carácter¹ y fue una de las líneas maestras del *pitagorismo* - doctrina filosófica que influyó fuertemente la cultura helénica y el pensamiento occidental cristiano de la Edad Media, abrigando estudiosos que enfatizaron tanto el aspecto moralista de la doctrina, como el aspecto matemático y el metafísico agregado al concepto de armonía de las esferas. El pitagorismo fue el principio guía de la estética musical de la Antigüedad hasta bien aproximado el Iluminismo.

"El hecho de definir la música como invención divina representa, a fin de cuentas, no sólo un modo de ratificar su poder y su función dentro del mundo de los hombres, sino también un medio para instituir, de forma estable y competente, sus leyes, justamente en la época en que éstas se iban definiendo y fijando dentro de un conjunto de normas cada vez más robusto y exacto [...] Lo que sí interesa advertir aquí es que el desarrollo técnico de la música durante estos siglos va acompañado no sólo de esa teoría que podríamos llamar de la ética musical, sino incluso de la defensa y la afirmación, de modo cada vez más incisivo, de un conjunto de doctrinas que se agrupa bajo el nombre de pitagorismo y constituirá, quizás, el filón de conocimientos musicales más importante de toda la civilización helénica y, más aún, del pensamiento occidental cristiano." (Fubini 1999, pp. 50-51)

La ética musical fue uno de los temas más discutidos de la literatura musical griega. Lewis Rowell (2005) la consideró una mezcla de teoría educativa, psicología y terapia. Su importancia en la formación de la personalidad humana fue revelada en los diversos grupos de correspondencia que se establecieron entre las distintas escalas musicales, los ritmos y los rasgos de carácter. Determinadas combinaciones de sonidos podían establecer el carácter humano, otras, podían debilitarlo. De esa manera no era solamente una ocupación estética, sino también una obligación ético-fisiológica:

"Pregunta Platón en su 'Estado' ¿acaso no descansa en la Música lo más importante de la educación desde el momento que el ritmo y la melodía especialmente penetran en el alma y se imprimen en ella? Ritmo y melodía llevan consigo la dignidad y por lo tanto

1. La teoría ética de la música desarrollada por el filósofo Damón y, más tarde aprimorada por Platón, admite que la virtud puede ser enseñada y que la música, cuando utilizada de modo correcto, es uno de los medios más idóneos para alcanzarse ese objetivo (Fubini 1999, p. 59).

dignifican también cuando son bien enseñados; si no es así, por el contrario, el efecto es pernicioso.” (Sachs 1927, p. 72)

Sin embargo, más que una doctrina de carácter, el pitagorismo reveló la estrecha relación de la música con el cosmos y el número. Etimológicamente la palabra *número* viene de *numerus* (en latín), que a su vez, viene de *nomos* (ley, norma, orden, en griego). Le corresponde en griego, la palabra *arithmós*, que viene de *rythmós*, de la raíz *rhe*, de donde *rheó*, del verbo *rheim*, que significa fluir. Los griegos veían un parentesco en las palabras *número* y *ritmo*². Había entre ellas una analogía en cuyo *logos* ellas se identificaban, ya que el número participaba del flujo de la creación.

Para los pitagóricos, el número no era solamente la medida cuantitativa de la unidad, era también la forma en tanto proporcionalidad intrínseca de las cosas. El número era orden, coherencia; era aquello que daba la fisonomía de la tensión a un todo; involucraba la relación y también la relación de la relación, o sea, la función. En esa proporción, el número iba más allá de lo cuantitativo, o cualitativo, de lo relacional, o lo modal, de los valores u otras categorías. Era proceso, flujo y ritmo (Ferreira dos Santos, 1960).

Filolau, uno de los discípulos de mayor proyección del pitagorismo, afirmaba que todas las cosas conocidas tenían número, porque sin él nada era conocido, ni comprendido. Cabía a la armonía la unificación del diverso y la colocación en concordancia del discordante. Ella no se aplicaba donde no había oposiciones cualitativas - dos iguales no se armonizaban, solamente se juntaban. Los pitagóricos veían el universo compuesto de unidades diferentes y, cuando estas se ajustaban entre sí, se realizaba la armonía. Solo podría existir la armonía donde hubiera la diferencia. El *arithmós* era la armonía. Los números también eran valores, porque de acuerdo con las combinaciones presentadas, podían causar efectos benéficos o maléficos, por lo tanto, poseían una connotación mágica. Asume que el pensamiento o estudio del número en tanto *mathesis*, es decir, la suprema instrucción, o conocimiento superior del hombre y de las cosas divinas del cosmos:

“Transcendente e immanente, el número es la materia, es la forma, es la substancia, es la cantidad, es la calidad, todos los accidentes, las propiedades, en fin, todo. ¿Y por qué? Porque el número, para Pitágoras, es el “esquema de la participación”, de la participación del divino, y no solo el esquema, sino también la propia participación, y como todos seres numéricos son partícipes, y como la participación se manifiesta de tantas y diferentes maneras, se manifiesta también de tantas y varias maneras el número. En suma, este es “la expresión concreta y esquemática de la participación en todas sus modalidades”, pues siendo todo cuanto hay en un participante del ser, tiene toda una expresión numérica que lo hace

2. Las palabras griegas *arithmos* (número) y *rhythmos* (ritmo) han sido traducidas en latín por la palabra *numerus*. Con eso, gran parte de la fuerza de *rhythmos* se perdió en esa traducción que ofusca y dificulta la distinción que los griegos realizaron entre los números en general y las proporciones rítmicas adecuadas (Rowell 2005; p. 94).

heterogéneo, al mismo tiempo que lo homogeniza con todas las cosas y lo compara al Ser Supremo. La culpa de la no comprensión clara de la arithmología pitagórica se debe a la no clara concepción de lo que, para él, era el arithmós." (Ferreira dos Santos 1960, p. 98)

Los pitagóricos no verán el universo como un haz de perfecciones absolutas, sino un haz de discordancias que concordaban, era la multiplicidad pre armónica que se armonizaba. Pitágoras no afirmó la perfección absoluta del universo, sino su armonización dinámica, no estática.

Cosmos viene del verbo *Kosmein*, que significa organizar, y se opone a *Khaos*, aquello que aún no es ordenado. La *perfectibilización* del cosmos es un estadio que perdura al fluir, pero que, a su vez, fluye en un suceder más lento, revela una *acordancia* entre los discordantes, una simetría entre opuestos, una simetría que implica siempre opuestos *analogados*, porque la armonización implica algo en el cual se armonizan los pares, que es la multiplicidad. Así, donde hay armonía existen los contrarios. En los contrarios hay un *logos* de cada uno que se distingue, si no serían idénticos y no hay armonía entre idénticos, solo la identificación. De esa manera, la ley de los opuestos es una ley universal (ley del *dos*), ley que rige no solo el mundo físico, sino también el mundo antropológico (filosófico, ético, social etc.) y la presencia de los contrarios se impone continuamente, para que haya una visión clara de las cosas (Ferreira dos Santos, 1960).

Con la analogía se puede entender porque las relaciones entre los sonidos expresados en números funcionaban como modelo de la propia armonía universal:

"Música, o bien armonía, puede ser no sólo la producida por el sonido procedente de los instrumentos, sino también, con mayor razón, el estudio teórico de los intervalos musicales o la música producida por los astros que giran en el cosmos conforme a leyes numéricas y a proporciones armónicas." (Fubini 1999, p. 53)

Independientemente de las variantes procesadas por el platonismo y aristotelismo, la música encuentra su raíz metafísica en el pensamiento pitagórico. Veamos lo que afirma Theon de Esmirna:

"Los pitagóricos, a quienes Platón sigue en muchos aspectos, llaman a la música la armonización de los opuestos, la unificación de las cosas dispares y la conciliación de lo contradictorio... La música, dice, es la base del acuerdo entre las cosas de la naturaleza y del mejor gobierno en el universo. Normalmente, supone la forma de la armonía en el universo, del gobierno legal en un Estado y de un modo razonable de vida en el hogar. Acerca y une." (mencionado por Rowell 2005, p. 49)

Harmonics era el nombre que los griegos daban a la ciencia de los sonidos proporcionales y *harmoniai* era el término colectivo usado para sus escalas musicales. La etimología de la palabra revela una amplia variedad de significados: adecuar,

adaptar, reconciliar, concordar, administrar, afinar un instrumento, inclusive besar. El significado más general de la palabra es la unificación de los componentes disimétricos en un todo ordenado.

En matemáticas una serie armónica es una serie donde la reciprocidad de los términos forman una serie aritmética. Por ejemplo: $1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6$ es la versión armónica de la serie aritmética 1, 2, 3, 4, 5, 6. Aun que una serie aritmética proceda de incrementos iguales, una serie armónica incluye una serie de pasos progresivamente decrecientes. Rowell admite que una de las grandes coincidencias de la historia de la música es que estas relaciones cuando se aplican en las cuerdas tensas, producen las relaciones básicas de los intervalos consonantes. Revela que si no fueran las relaciones numéricas simples las aplicadas a la música, sería otro el curso de la música occidental.

Para los griegos la armonía era el símbolo del orden universal, pues unía todos los niveles del cosmos: los cuatro elementos básicos (tierra, agua, fuego y aire), las formas más elevadas de vida (el hombre) y la estructura del universo (los planetas, el sol y la luna). Aristóteles, al comentar las doctrinas pitagóricas afirmaba: "Ellos suponían que los elementos de los números eran los elementos de todas las cosas y que todo el cielo era una escala musical (*harmonian*) y un número" (citado por Rowell 2005, p. 51)

Es relevante informar que algunos comentarios de Aristóteles, al final de su *Metafísica*, permiten deducir que Homero, antes que los pitagóricos y de los filósofos griegos, ya imaginaba un cosmos regido por proporciones matemáticas:

"Los números y la música fueron el reverso necesario de este rasgo de la cultura griega; la disposición de los acentos dactílicos en los versos de la poesía épica, que hoy es sólo breve comentario en cualquier manual de retórica, tenía para los griegos connotación cosmológica. Semejante "arte" hizo posible describir con minuciosidad el escudo de Aquiles y mantener, a la vez, un vínculo íntimo con los principios más abstractos de la ciencia del cálculo y la Música Mundana." (Molina y Ranz 2000, p. 22)

Considerando básicamente dos ámbitos de actuación - la *música humana* y la *música mundana* -, los griegos veían música tanto en el estudio teórico de los intervalos musicales de la *música producida por los astros* que giraban alrededor del cosmos de acuerdo con las leyes numéricas y las proporciones (música mundana) como en la *praxis musical* (música humana). No obstante, fue la *música mundana* la que rigió buena parte de la cosmología antigua y utilizó el monocordio como instrumento básico de experimentación y demostración de esa concepción teórico-cosmológica.

El monocordio era una caja de resonancia rectangular provista de una cuerda, con un caballete móvil que permitía fijar la longitud de una cuerda conforme los 22 sonidos de la antigua escala musical. Poseía una longitud de 120 cm. Fue un descubrimiento de extrema importancia, ya que alimentó la creencia antigua de

que todos los fenómenos del mundo podían ser explicados por los números. Los pitagóricos consideraban imprescindible que los cosmólogos educasen sus oídos con el monocordio. Ellos estudiaban música y la oían con la finalidad de afinar los instrumentos que serían utilizados en la astronomía antigua. Ese adiestramiento les permitía observar un poliedro y reconocer de inmediato la melodía que le era asociada, o escuchar una secuencia de notas e imaginar su representación en el espacio. Los pitagóricos para establecer la estructura del cosmos y la armonía de lo que había de limitado e ilimitado en él, utilizaban una cuerda imaginaria extendida entre el centro y la periferia del universo, de la misma manera como utilizaban la caja de resonancia del monocordio. Para cada planeta correspondía una nota o un intervalo de la escala musical, que reflejaba a su vez, la distancia de este con respecto al centro del cosmos. Ese método les permitía medir con eficacia las distancias planetarias y establecer los períodos orbitales mediante la audición musical.

Para los pitagóricos la música ejecutada, o sea, la *música humana*, pertenecía al dominio de lo limitado, ya que la *música mundana* era eterna, existía en el movimiento planetario y era resultado de la combinatoria de un número limitado de factores. Los ciclos cósmicos, los números y la música actuaban no solo sobre el espíritu humano, sino también sobre la procreación, las generaciones humanas, y hasta, en la existencia de criaturas sobrenaturales. El número era el resumen de todas las órdenes en el universo. Platón, adepto del pitagorismo, entendía que las diversas doctrinas matemáticas y las teorías psiquiátricas que se apoyaban en la metafísica de los números podían ser unificadas mediante el estudio de la armonía del universo (Molina y Ranz 2000).

La armonía universal en la antigua Grecia se relacionaba con la música bajo bases estrictamente analógicas³ y extensivas. Los estudiosos griegos partían del estudio de las relaciones musicales de los acordes para entender la armonía universal. En el fondo, el cosmos era para los helénicos el mundo de los dioses y de los hombres y el fundamento inmanente de la manifestación del *logos*, solo comprensible mediante la música.

Revisando parte de las enseñanzas pitagóricas, observamos que la *Tetractys* (el Uno, el Dos, el Tres y el Cuatro: 1, 2, 3, 4, cuya suma final es el número *diez* – *Década Sagrada*) era la madre de todas las cosas. Para Pitágoras, todo provenía de la *Tetractys* (el acto y la potencia). En ella estaban contenidas las *leyes donde* todas las cosas son generadas y dan surgimiento: *Ley de la Unidad*; *Ley de la Oposición*; *Ley de*

3. Analogía viene de la preposición ana (segundo) con el sustantivo logos (razón o proporción). Reunidos significan en griego “según proporción” o “según relación”. La palabra establece en su primera acepción una relación proporcional entre dos o más términos. De acuerdo con Abdounur, se puede conjeturar que el término proviene del pitagorismo, siendo utilizado inicialmente en las matemáticas. Bajo el punto de vista matemático, el pensamiento analógico consiste, para el pitagorismo, en la identidad de relaciones o proporciones entre cosas distintas. Se trata de un tipo de raciocinio no deductivo, matemáticamente impreciso que, busca parecidos entre objetos (Abdounur 1999).

*la Relación; Ley de la Reciprocidad; Ley de la Forma; Ley de la Armonía; Ley de la Evolución Cósmica; Ley de la Evolución Superior y Ley de la Integración Universal*⁴.

La *Ley de la Unidad* es integral, pues todas las cosas que son y de qué modo son, constituyen una unidad. En una relación bastante compleja, el Ser Supremo *Uno*, genera un *Uno como operación*. Este Ser *Supremo como operación genera la Díada indeterminada*, que corresponde al acto formativo y la potencia material. Es con la Díada que surgen las cosas finitas.

La *Ley de la Oposición* tiene como símbolo el Dos, o sea, todas las cosas finitas están compuestas de dos órdenes de ser, en el mínimo. En la coordinación de los elementos que la componen, forman díadas paradójicas, que son expresadas por medio de pares de contrarios, que constituyen los polos.

La *Ley de Relación* afirma que los opuestos son correlativos, imprescindibles el uno del otro, porque la potencia *material* tiene siempre una forma para ser, pues el determinante solo es algo cuando existe el determinable. Es con la correlación que surge el ente finito.

Entretanto, hay una *interacción* entre ambos, una reciprocidad interactiva, que se consubstancia en la *Ley de la Reciprocidad*. Pero la reciprocidad que se da entre los opuestos, se realiza dentro de una ley de proporcionalidad intrínseca del ser que se da en la *Ley de la Forma, o sea*, todas las cosas son determinadas como tales por la forma que tienen. Una cosa es su forma, pero, existencialmente, o bajo el punto de vista óptico, esta es el conjunto de los opuestos principales. Por lo tanto, todo ser finito constituye una unidad formada por su totalidad, el *arithmós plethos*, y esta presenta una cohesión con los elementos diádicamente opuestos, gracias a la *Ley de la Armonía*.

La armonía no es el resultado de una simetría de los opuestos, sino la subordinación de las funciones subsidiarias de los opuestos asemejados a la normal dada por la función principal, que es de interés de la totalidad. De esa forma, la armonía implica la desarmonía entre los entes, pues estos no permanecen siempre dentro de la misma totalidad, sino pasan a integrar otras.

Hay, entonces, mutaciones substanciales, mutaciones de las formas de las cosas, provocando saltos específicos, cualitativos, que son regulados por la *Ley de la Evolución Cósmica*, o sea, los entes finitos son constantemente transmudados de una orden hacia otra, de un conjunto hacia otro, de una tensión esquemática hacia otra, de un conjunto hacia otro, etc. Así, lo que un ser es actualmente en su forma, no es todo cuanto el ser es en su virtualidad.

Las evoluciones tienden a una evolución superior –*Ley de la Evolución Superior*, que es alcanzar un nuevo equilibrio por encima del anteriormente vivido, una vez que todas las cosas están integradas en el gran TODO. A partir de esa ley, se forma entonces, la gran ley unitiva de todos los seres que es la *Ley de la Integración Uni-*

4. El resumen de las leyes pitagóricas aquí descrito ha sido extraído del libro de Ferreira dos Santos (1960), p. 163-175.

versal. Sin embargo, todas las cosas integradas en el TODO, siguen en dirección al Bien que es trascendente, formando la *Ley de la Unidad Transcendental*, que es la ley de participación, porque todas las cosas que son y en aquello que son, son por participar del infinito poder de aquel que es la suprema y origen de todas las cosas y cuyo poder todas las cosas están como en una prisión, que es la Ley de las Leyes.

Los principios herméticos

Curiosamente, los principios básicos del *Arte de la Alquimia Hermética*, descritos en el libro de los iniciados hermetistas titulado *Caibalion*⁵ (Tres Iniciados 1997) conservan una profunda correspondencia con las leyes pitagóricas. Se atribuye a Hermes Trismegisto⁶ la creación de esos preceptos, de ahí la palabra – principios herméticos. Estos se constituyen en principios fundamentales aplicables a la enseñanza esotérica y se encuentran de forma transmutada en las enseñanzas iniciáticas de la India, Persia, Caldea, China, Antigua Grecia y en algunos países de la Edad Media. La obra de Hermes parece haber sido creada con la intención de plantar la gran Verdad-Semilla que se desarrolló y germinó en la humanidad de forma bastante diversificada.

Son principios herméticos: *el mentalismo, la correspondencia, la vibración, la polaridad, el ritmo, la causa y efecto y el género*. De la misma forma que para el pitagorismo, esos principios eran aplicados en todas las operaciones mentales y en todos los planos: físico, mental y espiritual.

La máxima del *Mentalismo* está resumida en la afirmación: *EL TODO es MENTE; el Universo es Mental*. El Universo, por lo tanto, es una creación mental del TODO, sujeta a las leyes de las cosas creadas y tiene su existencia en la Mente del TODO.

Para el principio de la *Correspondencia* se aplica la siguiente máxima: *Lo que está encima es como lo que está debajo, y lo que está debajo es como lo que está encima, o sea*, existe una correspondencia entre las leyes y los fenómenos de los diversos planos de la existencia y de la vida. EL TODO crea mentalmente el Universo, de modo semejante al proceso por el cual el Hombre crea las imágenes mentales. Este principio

5. El *Caibalion* es un libro compuesto de máximas, preceptos y axiomas, de utilidad para los iniciados hermetistas. Los preceptos allí contenidos, en verdad, son los principios básicos del *Arte de la Alquimia Hermética* que se basa en el dominio de las Fuerzas Mentales en detrimento del dominio de los elementos materiales y en la transmutación de las vibraciones mentales en otras, y no solamente en la simple mudanza de una especie de metal en otro.

6. Hay controversia en la existencia de Hermes Trismegisto. Yates lo consideró un sabio egipcio que profetizó el cristianismo y cuya sabiduría inspiró el platonismo (Yates 1964). Los ocultistas lo consideran el fundador de la astrología y descubridor de la Alquimia, vivió aproximadamente en el año 2700 antes de Cristo. Los egipcios lo considerarían el Deus Thoth (Tres Iniciados 1997) y los griegos le atribuyeron el descubrimiento del lenguaje y de la escritura. En el Renacimiento fue consagrado como una persona real que había escrito de su propio puño obras sagradas como el *Asclépio* y el *Pimandro*.

prevé una armonía, una correlación y correspondencia entre los diferentes planos de Manifestación, Vida y Existencia.

El principio de la *Vibración* se resume en la máxima: *Nada está parado; todo se mueve; todo vibra*. Así, las diferencias entre las varias manifestaciones de Materia, Energía, Mente y Espíritu, resultan de las órdenes variables de vibración. Desde el TODO hasta la forma más basta de la Materia, todo está en vibración. El movimiento se manifiesta en todo en el Universo, todo se mueve, vibra y circula. Por lo tanto, no solo todo está en movimiento y vibración constante, sino también, las diferencias entre las diversas manifestaciones del poder universal son debidas enteramente a la variación de la escala y del modo de las vibraciones por las cuales se producen. En esos casos, toda manifestación de pensamiento, emoción, raciocinio, voluntad, deseo, cualquier condición o estado está acompañada de vibraciones, una porción de las cuales es expulsada y tiende a afectar a la mente de otras personas por método de la inducción. Hasta los estados mentales pueden ser reproducidos por el número de vibraciones.

El principio de la *Polaridad* se resume en la máxima: *Todo es doble; todo tiene polos; todo tiene su opuesto; el igual y el desigual son la misma cosa; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado; los extremos se tocan; todas las verdades son medias-verdades. Todas las paradojas pueden reconciliarse*. Así, dos opuestos son variaciones de grados de la misma cosa. La diferencia entre las cosas que parecen diametralmente opuestas es simplemente cuestión de grado. Por lo tanto, los opuestos se pueden reconciliar. Espíritu y Materia son dos polos de la misma cosa, siendo los planos intermedios grados de vibración. Lo mismo se aplica al Alto y Bajo que confirma el precepto de la correspondencia. La transmutación de un polo al otro se hace en el punto medio, donde lo semejante y lo diferente se convierten en tan insignificantes que es difícil una distinción entre ellos. La transmutación no se procesa en especies diferentes, sino en especies semejantes en grados diversos.

En la palabra *Ritmo* está contenida la máxima: *Todo tiene flujo y reflujo; todo tiene sus mareas; todo sube y baja; todo se manifiesta por oscilaciones compensadas; la medida del movimiento a la derecha es la medida del movimiento a la izquierda; el ritmo es la compensación*. Se trata de un movimiento semejante al del péndulo. Esta ley es manifiesta en la creación y destrucción de los mundos, en la vida de todas las cosas y en los estados mentales del Hombre. En todo existe un movimiento proporcional. El principio puede ser aplicado en cualquier cuestión o fenómeno de cualquier de los diversos planos de vida y en todas las fases de la actividad humana. La ley de la compensación es que el movimiento en una dirección determina el movimiento en la dirección opuesta, o hacia el polo opuesto.

El sentido del principio *Causa y Efecto* está contenido en la máxima: *Toda la Causa tiene su Efecto, todo el Efecto tiene su Causa; todo ocurre de acuerdo con la Ley; el Azar es simplemente un nombre dado a una Ley no reconocida; hay muchos planos de causalidad, pero nada escapa a la Ley*. Todo ocurre de acuerdo con la Ley, nada ocurre sin razón, no hay nada que sea al azar. El Azar no es una cosa fuera de la Ley, ya que nada está

fuera del TODO. Él es simplemente un modo de expresar las causas oscuras, las causas que no podemos comprender.

La palabra *Género* contiene la siguiente máxima: *El género está en todo; todo tiene su principio masculino y su principio femenino; el género se manifiesta en todos los planos*. Esto significa que el principio masculino y el principio femenino están siempre en acción. Género no significa sexo. Sexo es la manifestación material del género. Género significa generación, creación. Entretanto, el TODO en sí mismo está fuera del Género, así como de cualquier otra Ley, lo mismo que el Tiempo y el Espacio. EL TODO es la Ley de la cual todas las otras leyes proceden y no está sujeto a ellas. EL TODO es uno y el Universo es generado, creado y existe en la Mente Infinita del TODO.

Si procedemos a una lectura comparativa de los principios herméticos con los pitagóricos, observamos una identificación de propuestas metafísicas: el principio del *mentalismo* hermético y la ley de *unidad* pitagórica; el principio de *correspondencia* y la ley de *relación*; el *principio de oposición* y el *género*; la propia idea de armonía musical como reflejo de la armonía celestial reside en el principio de correspondencia descrito en el hermetismo. Se presume de esa forma, un linaje metafísico común a las dos doctrinas.

Para el hermetismo, existe una *correspondencia* entre las leyes y los fenómenos de los diversos planos de la existencia y de la vida. La mente infinita del TODO es la matriz de los Universos. De ahí nace la armonía, la correlación y correspondencia entre los diferentes planos de Manifestación, Vida y Existencia. Esta afirmación es una verdad absoluta, porque todo lo que está incluido en el Universo emana de la misma fuente, y las mismas leyes, principios y características que se aplican a cada unidad, o combinación de unidades, así como cada una manifiesta sus fenómenos en su propio plano. Crea un vínculo entre el hombre y el cosmos, que se extiende obligatoriamente para todos los demás planos del universo, inclusive en el plano musical.

De forma similar, la ley de la *unidad* pitagórica preside todos los seres que participan de la unidad suprema del ser, en un grado más bajo, proporcionado a su naturaleza. La máxima unidad es la unidad absoluta de simplicidad del Ser, que es apenas ser y sin deficiencia, por lo tanto, él es el Ser Supremo, el UNO. Todas las cosas se encuentran aprisionadas al Ser Supremo y participan de esa ley que rige todas las cosas. Por lo tanto, el número aritmético 1, simboliza todo cuanto es y de qué modo es uno (semejanza con el *principio del mentalismo*). El Ser Supremo es el Padre que genera el UNO como operación (Díada – el dos). Es de la Díada (semejanza con el *principio del género*) que surgen las cosas finitas. A partir de ella se generan todas las cosas. De ese modo, todo cuanto existe de finito es producto de esa oposición. Pero los opuestos están frente a frente, uno se refiere al otro, correlato. De la referencia que se forma entre uno y otro, o sea, de ese estar ante el otro, surge la *ley de la relación*. En las relaciones que se forman entre los opuestos, hay una interacción, una reciprocidad interactiva:

"Si todas las cosas pueden ser vistas unitariamente, pueden también serlo diádicamente, ternariamente [...] y, cuaternariamente, como resultado de la interacción de los opuestos. Si la ley de la relación es la que rige los seres como series, la ley de la reciprocidad rige la evolución primaria y fundamental de los entes finitos. [...] ese interactuar de los opuestos no surge solamente cuando el ser comienza, sino también en el transcurrir del proceso de su duración, de su existir, pues, mientras el ente es, en él hay un polemós, una lucha constante entre los opuestos, los cuales se determinan mutuamente, de modo diverso, lo que genera la heterogeneidad intrínseca del ser singular. Pero, la reciprocidad, que se da entre los opuestos, se realiza dentro de una ley de proporcionalidad intrínseca del ser, pues su actuar y su sufrir son proporcionados a su naturaleza. Y está aquí la quinta ley pitagórica, que rige todas las cosas – La ley de la proporcionalidad intrínseca o ley de la Forma Concreta. [...] Todas las cosas son determinadas como tales por la forma que tienen. [...] Esas cinco leyes, hasta aquí examinadas, rigen, contemporáneamente todo ser, lo rigen simultáneamente, porque cualquier ser finito, tiene una forma, tiene una reciprocidad, que surge de las relaciones entre los opuestos, que constituyen los aspectos manifestables de su subsistencia." (Ferreira dos Santos 1960; pp. 172-173)

En la ley de la armonía pitagórica no solo los entes forman conjuntos armónicos en tanto elementos componentes de totalidades, de estructuras mayores, a las cuales se subordinan. La ley de la armonía impera en todas las cosas y cuando se rompe esa ley, la ruptura es solamente aparente, o sea, rompe la armonía de un conjunto para integrarse en la armonía de otro:

"Pero la ley de la armonía, que rige el universo, proclama que las funciones subsidiarias de los elementos que lo componen, ordenados en el conjunto de las oposiciones, funcionan obedientes a una norma, que es dada por la totalidad. Pero como entre las cosas finitas hay grados de ser, hay grados de armonía, y la desarmonía se da cuando hay quiebra o deficiencia de la norma principal, por la acción contraria de las funciones subsidiarias. La armonía implica, la desarmonía entre los entes, pues estos no permanecen siempre dentro de la misma totalidad, sino pasan a integrar otras. [...] Es la ley del siete - La Ley de la Evolución Cómica." (Ferreira dos Santos 1960; p. 174)

En esta imbricada similitud entre las dos teorías – el hermetismo y el pitagorismo, la música es una gran aliada:

"Se formulan complicados paralelismos entre el movimiento de los planetas y las posiciones respectivas de éstos, por una parte, y las cuerdas de los instrumentos, las relaciones que entre ellas se dan y las notas de la escala, por otra. También dentro del siglo X, Regimón de Prüm afirma que 'no se debe olvidar que las cuerdas de un instrumento son parangonables a las cuerdas que producen la música celestial' y compara, seguidamente, cada sonido de la escala con cada uno de los planetas." (Fubini 1999; p. 107)

A esas afirmaciones se agregan las ideas de microcosmos y macrocosmos. El hombre, el pequeño universo - el microcosmos, contiene la misma complejidad de elementos y relaciones que el universo mayor - el macrocosmos, y su naturaleza está regida por los mismos principios y proporciones.

La teoría mimética de la música

La *Mimesis*, el *imitatio* en latín, una de las teorías de arte de la historia de la estética que integró gran parte de las especulaciones estéticas de Aristóteles, también encuentra amparo en esa filosofía cosmogónica. En última esencia la teoría parte del presupuesto que un arte puede comunicar un acto de reconocimiento, de descubrimiento, cuando aquel que percibe toma consciencia de las semejanzas entre la obra de arte y su modelo en la naturaleza. Muchos teóricos se esforzaron para justificar la música como un proceso de imitación, sea de números abstractos, de tipos de movimiento y gestos físicos, de pasiones, de humores, de estados mentales, de sonidos naturales y mecánicos, de imágenes cósmicas y cosmogónicas, de sentimientos, de palabras, de significados de palabras y hasta de imitación de la propia imitación, siempre en función del extraordinario poder que la música tiene para sugerir asociaciones, imágenes y sentimientos. No obstante, como bien expresa Rowell, defender una teoría mimética de la música exige afirmar una semejanza entre un modelo y su representación, que sea verificable de manera objetiva. Esto parece viable para las otras artes, pero no para la música que es un arte no representativo. El concepto de música como imitación trae grandes problemas para la filosofía de la música, una vez que la *imitatio* contiene un núcleo de verdad, pero niega la independencia de la música en tanto que arte, porque supone siempre una fuente o un modelo externo a ella. A partir de esa argumentación, se presentan muchas complicaciones. En esos casos, mejor resulta la idea de Aristóteles, que veía en la música más el disfrutar del fenómeno musical, que el grado de verdad o de destreza con que representaba algo (Rowell 2005).

La teoría musical de San Agustín

El *numerus* también fue la base metafísica de la teoría musical de San Agustín, expuesta en el tratado *De Música*. Él organizó una jerarquía numérica - las categorías rítmicas, que fueron pautadas en una progresión que iba desde el material/físico hasta el inmaterial/espiritual/eterno⁷, a saber:

7. *Numeri corporales*: las duraciones sonoras como las produce la voz o un instrumento y los ritmos de la danza; *numeri occurrentes*: estos sonidos como los percibe el oyente; *numeri progresores*: la operación de sonidos dentro del alma (ánima) del ejecutante y del oyente, provocando movimientos en el alma; *numeri recordables*: los sonidos que podemos reproducir, que sólo existen en la memoria y la imaginación, que concebían ritmos; *numeri sensuales*: los ritmos como los perciben y evalúan (aceptados o rechazados) los movimientos del alma.; *Numeri judiciales*: categoría a priori implementada por Dios en la

Considerado uno de los pilares del pensamiento musical cristiano, San Agustín dictó los rumbos de la nueva estética medieval. Vio la música como una ciencia verdadera, refutándole cualquier elemento que no se acomodase a una racionalidad absoluta, y de la misma forma que el platonismo, valorizó más el estudio de la música mientras ciencia que la práctica musical:

"La música adquiere dignidad científica y deviene objeto rigurosamente racional por cuanto que se reduce a número. El movimiento de los sonidos, tanto desde el punto de vista de los intervalos como desde el rítmico, deberá ceñirse a correlaciones numéricas simples (racionables), por ser éstas las únicas que la razón enjuiciará como buenas. La antigua mística de los números de ascendencia pitagórica se funde, al encontrar-se con la nueva mística cristiana. [...] Si la música es esencialmente movimiento ordenado y mensurable, es necesario concluir entonces – siguiendo el hilo del pensamiento agustiniano – que su origen se halla por completo en el interior y que, sólo de modo secundario, la música y, como consecuencia, los números devienen 'sonantes'. Toda la complicada argumentación de San Agustín tiende a demostrar que la música verdadera y natural no es más que 'una operación del alma'." (Fubini 1999; p. 89)

El pensamiento agustiniano se extendió por toda la Edad Media Cristiana intensificando aún más los conflictos entre la música y el mundo ético. Como tal, se insurrecciona el problema insoluble del ideal de la belleza. La solución fue reconocer que el placer estético advenía del hecho que el espíritu reconociese en la materia la armonía de su propia estructura:

"Todavía, el paso del júbilo estético al júbilo de tipo místico es casi inmediato. La satisfacción estética del hombre medieval no consiste por lo tanto en fiarse sobre la autonomía del producto artístico o de la realidad de la naturaleza, sino en aprender todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos, en sentir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Deus." (Eco 1989; p. 26)

Con San Agustín se conserva un sentido de música dual, de un lado la música como ciencia teórica, entendida como un instrumento privilegiado de conducirse y la ascesis⁸ mística y del otro, la música como atracción sensual, como sonido corpóreo y como instrumento de perdición: *"la idea de la música como ascesis nos remite a una estética pitagórica de los números; la de la música como sonido y objeto de placer sensible nos remite a una estética de la imitación con trasfondo aristotélico y a una concepción de la música como imitación de las pasiones"* (Fubini 1999; p. 93).

Fue Platón quien dio inicio a un profundo y gradual proceso de escisión entre la llamada música humana y música mundana. La música mundana más compro-

mente (proporción) y por lo tanto el más alto de todos los *numeri*: la contemplación racional del ritmo perfecto, eterno (Rowell 2005).

8. Ejercicio práctico que lleva a la efectiva realización de la virtud, a la plenitud de la vida moral.

metida con la matemática y la filosofía y la música humana - oída y ejecutada, afecta más al oficio y las profesiones técnicas. Esa dicotomía fue tomando proporciones considerables y en determinado momento de la historia esas dos *músicas* no tuvieron más como relacionarse, comprometiendo considerablemente el destino de la música y su transmisión:

"Probablemente, el hecho de que acerca de la música griega conozcamos tanto por lo que respecta a la teoría y tan poco por lo que respecta a su historia real, a su existencia concreta, se deba a la escasa consideración con que contaba como arte práctica y al honor de que gozaba, en cambio, como disciplina matemático-filosófica. La escisión entre música y cultura, no superada del todo aún hoy, es probable que tenga sus orígenes remotos, precisamente, en el pensamiento griego postplatónico de derivación pitagórica, y que pudo sintetizarse simbólicamente en el proverbio griego de la Baja Antigüedad que afirmaba que 'la música no oída es mejor que la oída'. [...] La fractura que esta especulación musical había creado entre la música como hecho empírico y la teoría metafísica sobre la música, desaparece en el pensamiento aristotélico, aun cuando se vuelva a encontrar una diferente, pero significativa, fractura entre fruición musical y ejecución musical. La primera entendida como ocupación ociosa, dignar, por tanto, de un hombre libre, y la segunda como trabajo y, por tanto, 'actividad servil'." (Fubini 1999; pp. 70-71)

La subdivisión de la música en tres géneros e la concepción matemática del bello

Fue Boécio que implantó la subdivisión de la música en tres géneros distintos -*música mundana, música humana y música de los instrumentos*. Esa subdivisión perduró por toda la Edad Media y el Renacimiento. No tiene cuño teológico y está pautaada en bases filosóficas de la tradición pitagórica, platónica y aristotélica. En verdad, ella confirma el rebajamiento que los griegos atribuían a los sentidos, en favor del espíritu. Esos despreciaban la práctica sensorial, otorgando mayores privilegios para el espíritu y el supra-sensible. Para Boécio, la *música mundana* era la primera por orden de preferencia. Era la música de las esferas, identificándose con el concepto de *armonía universal* - música macroscópica. Esta no producía apenas el movimiento de los astros, sino, la sucesión de estaciones y todos los movimientos cíclicos y ordenados de la naturaleza. Oír o no oír esa música era un factor secundario para el hombre, pues se creía que la imperfección de la naturaleza humana impedía la comprensión plena de esa armonía cósmica. La *música humana* - música microscópica, a su vez, era un reflejo, un espejo, una imitación de la música de las esferas (influencia platónica). Finalmente, la *música de los instrumentos*, o música sonora, que más tarde vino a ser denominada música práctica, consistía en un cuerpo teórico referente a los elementos físicos y éticos de la música sonora. Po-

seía menor importancia, una vez que, por influencia griega, Boécio compartía la idea de que las manos no reproducían nada que antes no pasase por el espíritu. Fue Boécio, quien junto a San Agustín y Santo Isidoro, recopiló y transmitió toda la sabiduría musical de la Antigua Grecia. En cierta forma, el mundo griego vuelve a existir en la Edad Media, filtrado por una óptica boeciana (Fubini 1999).

Aun considerándose la herencia filosófica dejada por los antiguos griegos, en el período medieval la música busca su independencia semántica. Su función cosmológica fue perdiendo importancia hasta convertirse en una repetición mecánica e insulsa de una herencia helenística que olvidó su naturaleza metafísica. Algunos estudiosos vieron la música como un camino para la ascensión mística, otros, no obstante, la estudiaron como un sonido corpóreo, el objeto de placer sensible capaz de imitar las pasiones humanas. Hubo una progresiva *mundanización* musical en detrimento de su relevancia religiosa. Al poco tiempo, los contextos eminentemente musicales fueron priorizándose en relación a los de naturaleza teológica. Importantes aspectos estéticos fueron objeto de análisis por los teóricos, entre ellos: la concepción matemática del bello, la metafísica estética de la luz, la psicología de la visión y la noción de forma como esplendor y causa de placer. Estas cuestiones llegaron hasta el siglo XIII, tanto en forma de soluciones como en forma de problemas (Eco 1989).

La concepción matemática del bello fue bastante discutida en la Edad Media. Diametralmente opuesta de la actual, la consciencia de belleza del hombre medieval era un don eminentemente metafísico, un atributo divino, un fenómeno inteligible, que se aplicaba de forma analógica a los objetos de arte y a la propia naturaleza:

"Obviamente la Edad Media mística, al desconfiar de la belleza exterior, se refugiaba en la contemplación de las Escrituras o en la fruición de los ritmos interiores del alma en estado de gracias.[...] Con efecto, el placer estético (medieval) proviene del hecho por el cual el espíritu reconoce en la materia la armonía de su propia estructura; y si esto ocurre en el plano de la affectio imaginaria, en el estadio más libre de la contemplación la inteligencia puede verdaderamente volverse con el espectáculo maravillo del mundo y de las formas."
(Eco 1989; pp. 19-21)

Eco afirma que los medievales convertían inmediatamente el sentimiento de bello en un sentido de comunión con lo divino o con la pura y simple alegría de vivir. Los medievales no poseían una religión de la belleza separada de la religión de la vida. Para ellos, lo bello era un valor que debería coincidir con lo bueno, con lo verdadero y con todos los otros atributos del ser y de la divinidad: "La Edad Media no podía, no sabía pensar en una belleza 'maldita' o, como ocurrirá en el siglo XVI, en la belleza de Satanás" (Eco 1989; p. 24). La satisfacción estética del hombre medieval no se fijaba en la autonomía del producto artístico o en la realidad de la naturaleza, sino en aprender todas las relaciones sobrenaturales entre

el objeto y el cosmos, en sentir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios. En la visión de Eco, San Agustín, por ejemplo, veía la belleza como un reflejo e imagen de la belleza ideal de origen platónico. Lo bello era una propiedad estable de todo ser y la belleza del cosmos era fundada sobre una certeza metafísica y no sobre un simple sentimiento poético de admiración.

La concepción matemática de lo bello traía en esencia, también el ideal de la proporcionalidad del cosmos. En el siglo XIII, la Escolástica entendía que la esencia universal de lo bello estaba contenida en el esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia o sobre las diferentes fuerzas o acciones. Esa afirmación implica que lo bello acababa verdaderamente por pertenecer al ente bajo bases metafísicas - la belleza del universo se aseguraba más allá de un entusiasmo lírico. El ente era dotado de belleza como esplendor de la forma que lo trajo a la vida, de forma que ordenó la materia según cánones de la proporción y en ella resplandecía en forma de luz, expresada por el substrato ordenado que le revela la acción ordenante (Eco 1989; p. 38)

El tratado más sistemático sobre la belleza en la Edad Media fue escrito por Plotino (204-270 d.C), el representante más importante del movimiento neoplatónico. Compartiendo del ideal platónico, el autor veía la belleza como una calidad trascendente. El camino para la belleza absoluta es la ascensión: de la experiencia de la belleza sensual a la contemplación de la belleza intelectual y moral y por fin de esta belleza para la belleza que es la verdad misma (Rowell 2005).

Poco a poco la idea de proporción en la Edad Media, aunque de origen cosmológica, se transformó en un eslabón importante para ligar la música humana a la música mundana:

“Se trata, sin duda, de las mismas proporciones perfectas, no mejor explicadas, que regulan los movimientos de los planetas, en los que deberían descubrirse las correspondencias numéricas propias de los sonidos de la escala”. (Fubini 1999; p. 103)

La música aún era una imagen terrestre de la armonía, de las proporciones y del movimiento del cosmos eterno y se transformó en una fuente importante para las posteriores teorías místicas y románticas de la música como un eslabón entre la humanidad y la divinidad, el finito y el infinito. San Agustín, por ejemplo, definió la belleza corporal como la *proporción* de las partes acompañada de una dulzura de colorido, trayendo el retorno de una concepción substancialmente cuantitativa de la belleza pitagórica, que perduró en toda la Edad Media. En ningún momento los escolásticos consiguieron adoptar una estética cualitativa ante el placer inmediato manifestado por el color y por la luz (Eco 1989).

Fue Boécio quien trajo para la Edad Media la teoría de las relaciones proporcionales al ámbito de la teoría musical. Él no hizo más que reflejar en su teoría la crisis histórica de la época, que ocurría al desmoronar los valores de la Antigüedad Griega hasta entonces insubstituíbles. Él ve en las leyes de los números un

sustento importante para su teoría musical. Así, la estética de las proporciones entra en la Edad Media como un dogma que recusa cualquier verificación, y que, por otro lado, estimulará las verificaciones más activas y productivas. En verdad, el número regía el universo sonoro en su lógica física y lo regulaba en su organización artística:

"Boécio esclarece la razón de todos estos fenómenos, en términos proporcionales: el alma y el cuerpo del hombre están sujetos a las mismas leyes que regulan los fenómenos musicales y estas mismas proporciones se encuentran en la armonía del cosmos de tal modo que micro y macrocosmos surgen ligados por un único nudo, por un módulo simultáneamente matemático y estético. El hombre está conformado a la medida del mundo y se complace de toda manifestación de tal semejanza". (Eco 1989; p. 44)

La Scholia Enchiriadis y los teóricos renacentistas

La *Scholia Enchiriadis* del siglo X reafirma el número como fundamento racional de la belleza sensible de la música. El número regía el interior de las relaciones entre los sonidos y se constituía en la justificación y explicación idóneas de la dulzura y suavidad de la música. Todo lo que era suave en la melodía derivaba del número:

"El número es incluso lo que da consistencia y garantías a la música, en la constante lucha contra la destrucción y la acción del tiempo. El sonido, de por sí, pasa con rapidez; sin embargo 'el número permanece' [...] el número, por cuanto que es eterno, es divino, motivo por el que el discípulo puede llegar a la conclusión de que 'no sólo la música, sino también las otras tres disciplinas (Matemática, Geometría y Astronomía), existen inclusivamente si se asientan sobre el número'." (Extraído de Fubini 1999; pp. 105-106)

También aquí la armonía musical fue el espejo de la armonía celeste. La armonía musical fue el puente por el cual la armonía cósmica se manifestaba en el hombre, teniendo en vista que el propio espíritu humano disponía de una naturaleza armónica y racional. En ese período asistimos al desarrollo de la polifonía y del contrapunto que representó más tarde un acontecimiento de fundamental importancia y fuerte estímulo para la independencia musical. Esos acontecimientos redujeron el interés por la dimensión especulativa y filosófica del fenómeno musical, haciendo que los teóricos estuvieran más atentos a los problemas reales del lenguaje musical. Hubo una decadencia progresiva de la concepción teológico-cosmológica de la música y el nacimiento de aquello que futuramente sería el núcleo de una estética musical moderna.

A partir de Guido de Arezzo (s. XI) las antiguas fórmulas de subdivisión de la música de Boécio empiezan a ser substituidas por nuevas subdivisiones de natu-

raleza esencialmente musicales. Abandonando la preocupación metafísica, la tarea del teórico-musical de ese período pasó a ser de naturaleza más musicológica. En el siglo XIV se inician las preocupaciones con lo *bello musical*. Aún que el concepto tuviese un carácter metafísico-matemático debido a la relación profunda con la *armonía universal*, asume un colorido mucho más terrenal. Aspectos psicológicos son agregados a la noción de sensibilidad auditiva y la música se transforma en una ciencia en la que el fenómeno sonoro asume una dimensión mucho más subjetiva. Anteriormente, las definiciones de consonancia y disonancia estaban expresadas por órdenes numéricas, ahora, adquieren una connotación psicológica de placer o desplacer en relación al oído.

El Ars Nova (s. XIV) también contribuyó a la liberación semántica del fenómeno sonoro. El teórico Johannes Tinctoris ofrece definiciones de melodía y armonía que invocan mucho más a los efectos que causa la música sobre el sujeto que la percibe, que al elemento metafísico que hasta entonces prevaleció. Para Tinctoris, la música que más interesaba era aquella de los instrumentos.

Ese empirismo musical coincide con la entrada del Renacimiento y abre horizontes más sólidos para la implantación de una teoría musical autónoma desvinculada de la función puramente cosmológica. Los teóricos renacentistas, en su mayoría, van a cuidar de asuntos relacionados al universo técnico-musical. Aquí el placer auditivo toma sentido nuevo y pasa a ser encarado como objeto y finalidad principal del estudio musical sin ninguna connotación moralista o teológica. La música sigue dos caminos distintos: uno de naturaleza psicológica y otro, que involucra la teoría de la armonía, representada por un racionalismo de cuño naturalista.

En la época de Gioseffo Zarlino (1517-1590) se observaba, en cierto sentido, un racionalismo que hizo renacer el mito de la “música mundana”, no tanto como *música inaudible*, producto de las esferas celestes o del movimiento veloz de los planetas, sino como una total matematización y racionalización del mundo musical sobre la base de una idéntica matematización y racionalización del mundo de la naturaleza, mundo del cual la música es un fiel espejo. Ese nuevo ropaje sirvió de guía para todos los teóricos, desde Zarlino hasta Rameau. Fue como tomar consciencia de la existencia de una nueva realidad musical que se va componiendo lentamente en el correr de los años (Fubini 1999).

La música renacentista fue más una realidad que un símbolo. Pensada para ser disfrutada y percibida tal cual, apelaba directamente a los sentidos, expresando los sentimientos humanos. Aquí la belleza era sentida como una propiedad terrenal de los objetos y existía para dar placer a los sentidos. Era valorada como arte autónomo, independiente de la poesía y de la liturgia. Los tratados de música cuidaban de los problemas prácticos y la característica más relevante de esa nueva estética fue la ausencia de presupuestos universales. Se hablaba de tendencias, propuestas, introspecciones y nuevas preocupaciones. No se hablaba de ningún

axioma, ningún conjunto de proporciones con los cuales hasta entonces todos estaban de acuerdo.

Rowell narra algunas de las propuestas estéticas de ese período: el arte es creativo (el artista trabaja a partir de su imaginación); el ser de cada obra es único, individual y contiene sus propias reglas; el arte no es necesariamente una representación de la naturaleza, pudiendo ser hasta abstracta; el propósito primero de la obra de arte es la expresividad, la comunicación de los sentimientos del artista a su público; la verdad del arte no es la verdad de la ciencia y el arte es una actividad cuya esencia es misteriosa e irracional (es una forma de conocimiento, pero no el conocimiento del mundo exterior); el arte es diverso y no está sujeto a los principios absolutos (la belleza es subjetiva, nuestros juicios son subjetivos y relativos); el arte puede ser una especie de juego; el arte existe por sí mismo y no debido a un objetivo superior (Rowell 2005).

En ese período surgen las primeras preocupaciones para adecuar la música al texto escrito. Con los excesos polifónicos, el sentido literario del texto había perdido importancia. G. Zarlino trató de contrarrestar esa situación. Diseñó un modelo de lenguaje musical, con una gramática y un vocabulario idóneos, de que se sirvieron muchos de los autores de melodramas futuros y que, más tarde, se extendió para la música instrumental.

Los teóricos renacentistas utilizaron un programa de actuación musical concreto y preciso, en oposición al servicio de una idea musical, abstracta e irreal. Vincenzo Galilei (s. XV), afirmaba que cada intervalo, o cada modo musical poseía su *ethos* – imitaba y expresaba un sentimiento determinado alejándose definitivamente de una forma abstracta de tratar el fenómeno musical. Esa actitud mental dio lugar aquello que más tarde fue denominado doctrina de los afectos.

En cierta manera, la revolución científica musical del Renacimiento representó un momento donde la música mundana y la objetividad musical tomaron rumbos opuestos:

"Con este giro en la espiritualidad de Occidente la experiencia del placer y el éxtasis se convirtió en una forma de la subjetividad (en algo no epistémico) y apareció eso que hoy llamamos arte, vivencia que difiere de lo real y que desplaza el acto creativo a un ámbito que no es el de la objetividad. Quedaron atrás los tiempos en que bastaba un hallazgo musical de carácter estrictamente técnico para que se desatase una polémica religiosa." (Molina y Ranz 2000; p. 99)

La *música mundana* se adentró en el universo renacentista bajo bases más racionalistas y menos metafísicas. Hace tiempo que era necesario reducir la distancia entre la teoría y la práctica musical. Era importante elaborar una concepción de música más coherente con la realidad histórica de la época. La función cosmológica fue substituida por una racionalización sistemática. Zarlino, retomando el pitagorismo, busca en la música mundana, una serie de relaciones numéricas que

establece como fundamento de la armonía. De esa manera, los intervalos musicales encuentran justificación real en una relación que se apoya en la naturaleza de las cosas y, por consiguiente, proviene de la realidad. Esta clase de relación está tanto en las analogías que se originan entre los sonidos, como en aquellas que se originan en los fenómenos naturales. Con G. Zarlino surge una nueva ciencia de la armonía – una teoría con una base racional y unitaria, que encuentra en la música vocal un sistema racional perfecto, natural e inalterado, diferentemente de la música instrumental que exige ajustes y compromisos de orden práctico:

"Si hasta el Cinquecento una teoría musical se consideraba profundamente verdadera, cabal, en la medida en que respectaba la tradición que se había transmitido fielmente, retomándola de los teóricos más acreditados de la Antigüedad o del Medievo, por el contrario, para Zarlino el criterio de verdad lo aporta la naturaleza y el fundamento de semejante criterio se halla en la racionalidad. [...] El presupuesto básico del que parten todas las investigaciones de Zarlino es que el oren que éste procura encontrarle a la música resulte siempre un orden natural, consustancial a la naturaleza específica de la música; un orden de carácter matemática y tan sencillo y racional como la naturaleza propiamente dicha". (Fubini 1999; pp. 130-131).

La objetividad musical seguida por los teóricos musicales renacentistas facilitó la formación de profesionales cada vez más distanciados de la función cosmológica, pero no impidió la utilización y la aplicación de ciertos principios filosóficos adquiridos anteriormente. Música y filosofía tomaran rumbos diversificados, dejando de existir como unidades plenamente integradas y mientras la música mundana buscaba un cuño racionalista, el movimiento filosófico renacentista trató de revivir la edad de oro de la magia, basado en el substrato pagano del primitivo cristianismo, una religión fuertemente teñida de magia y de influencias orientales, versión gnóstica⁹ de la filosofía griega y refugio de paganos que buscaban respuestas para la vida, diferentes de las ofrecidas por los primitivos cristianos.

Retomando los escritos de los siglos II y III d.C. los pensadores del Renacimiento buscaron revivir una filosofía estereotipada, con tintes propios del platonismo, neoplatonismo, estoicismo y de otras escuelas del pensamiento griego. En verdad, ellos buscaban respuestas a los problemas que no encontraban en la educación normal, retomando los modos intuitivos, místicos y mágicos de pensar. Para esos pensadores, la filosofía no era un ejercicio dialéctico, sino una forma de alcanzar el conocimiento intuitivo de las cosas divinas y del significado del mundo.

En el Renacimiento se desarrolló extensa literatura que contenía revelaciones atribuidas principalmente a la figura de Hermes Trismegisto. Se destacan en especial, la traducción de dos libros divinos: *el Asclépio* (De la Voluntad Divina) y

9. Gnose es el conocimiento esotérico y perfecto de la divinidad. Se transmite por tradición y ritos de iniciación.

el *Pimandro* (Del Poder de la sabiduría de Dios)¹⁰. Las enseñanzas escritas en esos dos libros trajeron para los magos del Renacimiento, la ilusión de estar delante de preciosos y misteriosos relatos del más antiguo saber de la filosofía y magia del viejo Egipto. Para Yates, ese formidable error histórico tuvo resultados sorprendentes, ya que bajo el aval de excelentes autoridades de la época, el Renacimiento aceptó a Hermes como figura real. Eso permaneció implícito en las creencias de los principales padres de la Iglesia, en particular en las de Lactancio y las de Agustín. La autora considera a Hermes Trismegisto la figura más importante de la reviviscencia renacentista de la magia y afirma que del Antiguo Egipto, tradicionalmente asociado a la magia negra, venían ahora a la luz, los escritos de un sacerdote egipcio (Hermes) que revelaba extrema piedad, confirmando la alta opinión que de él había expresado el padre cristiano Lactancio, y que las más altas autoridades consideraban como la fuente del platonismo (Yates 1995).

Aunque los escritos herméticos habían adquirido posicionamientos bastante diferenciados¹¹ entre los pensadores renacentistas - bien benéficos, maléficos, ellos habían representado un momento de la Iglesia, donde se confundió la historia de la magia con la historia de la religión. El estudio profundo de las ciencias ocultas fue preocupación de muchos filósofos y pensadores del Renacimiento y la figura ficticia de Hermes Trismegisto se hizo presente en buena parte de esa bibliografía, bajo prismas bastante conflictivos y diferenciados¹².

En ese imbricado universo prolifera el pensamiento musical, testimonio en innumerables obras. Si el pitagorismo consiguió, gracias a sus principios y leyes, unir el pensamiento matemático al pensamiento ontológico y teológico, se observa en

10. El *Asclepio* describe la religión de los egipcios, los ritos y los procesos por los cuales ellos atraían las fuerzas del cosmos para las estatuas de los dioses. El *Pimandro* trae un relato de la creación del mundo, remanente, en parte, del Génesis (Yates 1995).

11. Festugière clasificó los escritos herméticos como pertenecientes a dos tipos de gnosis, a saber: una gnosis pesimista y otra optimista. Para la gnosis pesimista (o dualista), el mundo material, fuertemente impregnado de la fatal influencia de las estrellas, es malo por sí mismo. Para el optimista gnóstico, la materia es impregnada de lo que es divino, la Tierra es viva, ella se mueve con vida divina, las estrellas son inmensos animales vivos, el sol brilla con poder divino y no hay parte de la Naturaleza que no sea buena, pues todo pertenece a Dios (Yates 1993). El *Pimandro* que trata el *nous* o la *mens* divina, en último análisis revela la esencia de los enseñamientos de Hermes: “La Eternidad es el poder de Dios, y la obra de la Eternidad es el mundo, que no tiene principio, siendo un venir-a-ser continuo, por la acción de la Eternidad. Por lo tanto, nada que está en el mundo jamás perecerá o será destruido, pues la Eternidad es inmortal. [...] Y todo ese gran cuerpo del mundo es una alma, repleta de intelecto y de Dios, que la llena por dentro y por fuera, vivificando todo.[...] es por la acción de Dios que todas las cosas vinieron a ser. [...] De tal forma, la gnosis del período, consistía en reflejar el mundo en el íntimo de la inteligencia, pues así conoceríamos Dios, que lo creó” (Yates 1964, p. 43-6).

12. Para Wayne Shumaker, la figura de Hermes estuvo asociada a un misticismo filosófico, libre de la magia o de la astrología, línea adoptada más tarde por Walter Scott y enteramente desaprobada por A. J. Festugière, que atribuyó la *Hermética* a expresión de lo que sería la mediación entre la filosofía y la religión, sumergida en una atmósfera gnóstica. Para ese autor el pensamiento hermético no solo hizo uso religioso de la magia, sino también representó un marco astrológico de las experiencias religiosas (Yates 1993; p. 96).

el Renacimiento, un interés epistemológico en el sentido de integrar la música a un universo matemático-físico, alejado de sus principios místico-numerológicos, y al mismo tiempo, una producción musical que retrató ese momento histórico-filosófico.

Abdounur, en el libro *Matemática y Música* (1999), relata con mucha propiedad las relaciones que se establecieron entre la música y la matemática. En esa trayectoria, los teóricos Zarlino, Mersenne y Descartes tienen importancia capital, con pensamientos que deslizaban desde una argumentación místico-numerológica hasta una argumentación matemático-física:

"La influencia de la Edad Media sobre el Renacimiento se manifiesta en los intentos de explicación racional para el fenómeno de diversificación generalizado en el proceso de desarrollo de la música entre los períodos referidos. Por respeto a las dinámicas epistemológicas anteriores, los teóricos musicales del Renacimiento argumentan siguiendo inferencias numerológicas en el intento de adecuar forzosamente al dogmatismo aritmético pitagórico un fenómeno cuya explicación efectiva se encontraba en las Series de Fourier." (Abdounur 1999; pp. 227-228)

El Iluminismo y su continuidad histórico-musical

Cada vez más se torna palpable la escisión entre la música abordada bajo una perspectiva puramente racionalista y la de tradición cosmogónica. A partir de 1600 la visión de mundo de la Edad Media y del Renacimiento se direccionó hacia el microcosmos, hacia el hombre y los medios por los cuales él pudiese obtener el conocimiento. El Iluminismo empieza a valorar la razón, la naturaleza y el progreso. Consecuentemente, los mismos paradigmas pasan a orientar el escenario musical. Desvinculada de su función metafísica, la música busca su independencia científica, una racionalidad que tiene como ápice la figura célebre del teórico Jean-Philippe Rameau.

En la matemática, la música encuentra una forma de desarrollo analógico para la mejor comprensión de sus correspondencias, afinidades sensoriales y estructura sintagmática. Nunca más el número bajo una perspectiva metafísica, nunca más la *mathématique universelle*, sino una nueva mirada, una nueva teoría – la doctrina de los afectos que consideró la música como un lenguaje emotivo capaz de comunicar significados específicos para el ejecutor y el oyente. La música empieza a ser pensada como una actividad humana capaz de comunicar sensaciones y sentimientos. A pesar de arte no-representativa, esta se expresa por medio del simbolismo particular y específico.

Si para los pitagóricos la estructura musical explicaba la estructura del Universo, para los iluministas fue tratada como un lenguaje de constitución propia, significado y naturaleza diversa. De una estética referencialista basada en la meta-

física, la música pasa a una estética formalista, que la concibe como un lenguaje autónomo en relación a cualquier otro contenido. No obstante, esa música pura fue apenas un hecho histórico para que el lenguaje musical se librase de sus procedimientos asociativos iniciales. Esos mismos formalistas no pudieron alejar de ella un agregado trascendental, ni el hecho de estar siempre relacionada con la historia del pensamiento humano y a su visión de mundo - una discusión eminentemente metafísica, pues revisa la oposición creada en el universo musical entre el plano divino y el de la racionalidad y no tanto, aquella que se estableció entre el plano divino y científico. Como lo expresa Fubini:

La música no puede y no sabe expresar conceptos ni sentimientos individuales, pero, en compensación, sólo ella puede expresar, o mejor dicho, directamente encarnar, justamente en virtud de su carácter abstracto, las regiones más profundas de nuestro ser, la dinámica de nuestros sentimientos, nuestro inconsciente, la armonía universal, las verdades trascendentes, etc. Este reconocimiento del carácter neumónico de la música se ha erigido, además, en una de las concepciones más clásicas y difundidas de cuantas han existido relativas a la música - desde Pitágoras hasta Platón, desde Leibniz hasta Schönberg -, y se debe, evidentemente, al hecho de que la música se presenta ante nuestros ojos, al menos aparentemente, como algo que estuviera alejado por completo de la realidad fenoménica y de los lenguajes comunes y que, en consecuencia, propicia esa tendencia que hay a situarla en un plano aparte, separada de la realidad humana inmediata (Fubini 2001; p. 61).

Consideraciones finales

Si pensamos en la racionalidad como una cuestión básica del proyecto iluminista, podemos intuir que la música de esa época fue estudiada de acuerdo con esa visión del mundo. Bajo ese prisma, el proyecto iluminista puede ser encarado como otra especie de cosmología.

La modernidad occidental fue frágil al realizar la división que se estableció entre la música como una perspectiva racional y la tradición cosmogónica, ya que existen aún hoy, culturas no occidentales que no disociaron la música del fenómeno religioso. No obstante, la historia de la música apunta a innumerables creaciones musicales influenciadas por esa semanticidad. En verdad, la música occidental no pudo a partir del Iluminismo, ser considerada un lenguaje universal, pues su semanticidad presume un trabajo musical que lidia con la expresión humana y, en ese intento, agrega para su comprensión y elaboración, valores socio-culturales y una individualidad histórica relativa.

Mientras haya civilización, la música caminará paso a paso con la ideología del pueblo que la acoge. El entendimiento de un sentimiento humano que vivifica un determinado momento histórico, una cultura, crea un tipo de música que no puede ser universal, y sí relativo a aquella generación. En verdad, la semanticidad

en la música abriga varias miradas, varias analogías, interrelaciones, metáforas y numerosas imbricaciones cognitivas.

Bajo esa perspectiva la cosmología representó un momento en la historia de la música occidental que podrá integrar otras civilizaciones no occidentales. Esta, en tanto actitud gnóstica, fue una de las especies de semantividad. No obstante, la música puede abrigar muchos otros momentos, a menos que retire su independencia sintagmática que es única, una vez que no está presente en ningún otro lenguaje artístico. Bajo el punto de vista de la semántica, la música es un lenguaje relativo que posee historicidad. No es un lenguaje histórico, ni convencional, sino es un lenguaje que está en el mundo y por lo tanto, está sujeto a sus ciclos históricos y socio-culturales, a sus circunstancias y condicionamientos epistemológicos.

Referencias

- Abdounur, O. J. (1999). *Matemática e Música: Pensamento Analógico na Construção de Significados*. São Paulo: Escrituras Editora.
- Eco, U. (1989). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. (Trad.: A. Guerreiro). Lisboa: Presença.
- Ferreira Dos Santos, M. (1960). *Pitágoras e o Tema do Número*. São Paulo: Logos.
- Fubini, E. (2001). *Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (1999). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Molina, R. y Ranz, D. (2000). *La Idea del Cosmos. Cosmos y Música en la Antigüedad*. Barcelona: Paidós.
- Rowell, L. (2005). *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Sachs, C. (1927). *La música en la Antigüedad*. [E. Martínez Ferrando (trad.)]. Barcelona: Editorial Labor.
- Três Iniciados (1992). *O Caibalion. Estudo da filosofia hermética do antigo Egipto e da Grécia*. (Trad. R. Camaysar). São Paulo: Pensamento.
- Yates, F. A. (1964). *Giordano Bruno e a Tradução Hermética*. São Paulo: Cultrix.
- Yates, F. A. (1993). *Ideas e Ideales del Renacimiento en el Norte de Europa. Ensayos reunidos, III*. México: Fondo de Cultura Económica.

Biografía de la autora

Sonia Regina Albano de Lima

soniaalbano@uol.com.br

Licenciada en Piano (FMCG) y Doctora en Comunicación y Artes Semiótica- PUC-SP. Realizó post doctorados en Educación Interdisciplinaria (PUC-SP), Música (IA-UNESP) y Música de Cámara (FMCG). Licenciada en Derecho (USP). Profesora de piano, música de cámara y piano (1983-1993), Coordinadora pedagógica de grado y post grado de FMCG. Profesora investigadora de UNIABC para la implementación de la Maestría Profesional, y becaria coordinadora de investigación de FUNADESP en 2012. Es profesora de Maestría y Doctorado en IA-UNESP desde 2005. Fue directora y coordinadora artística de la Escuela de Música Sao Paulo (2013 -2014). Es investigadora del Grupo de Estudios e Investigación en el Programa Interdisciplinario de Estudios de Graduado en Educación (Currículo) de la PUC-SP y segundo líder de investigación del Grupo de Investigación en Educación Musical IA-UNESP. Autora y editora de libros, colecciones y artículos científicos se centraron en la interdisciplinariedad, el rendimiento y la educación musical. Es Presidenta de la Asociación Nacional para la Investigación y Postgrado en Música (ANPPOM).