

## Capítulo 5

# Música, política y educación en la antigua polis griega

---

Michèle DUFOUR

SUMARIO: I. Introducción. II. Grecia antigua: cultura, educación y civilización en la *polis*. III. La educación musical en los ideales democráticos: gymnopedia y mousiké. IV. Ética musical y política musical: la música como objeto de las leyes del Estado. V. Decadencia de la democracia y especialización musical en el drama griego: cambios y conflictos. VI. A modo de conclusión. VII. Bibliografía.

## I. INTRODUCCIÓN

Parece siempre arriesgado hablar sobre la música en la Grecia antigua por muchas razones. Ciertamente en parte por la falta de fuentes directas de que disponemos para abordarla, siendo las que tenemos de índole fundamentalmente teórico. Pero a esta dificultad documental se añade otra quizá más importante, de orden conceptual, que es la aparente falta de conexión —y consiguiente de interés— en nuestros días entre la música y lo público. Hoy la música se ha transformado fundamentalmente en una experiencia estética regida por la esfera de los gustos privados y ceñida al ejercicio de un sector especializado de la sociedad. Frente a ello, Grecia antigua nos ofrece una mirada muy distinta, un punto de referencia moral

para la vida musical donde se intenta desarrollar y aprovechar a través de la educación la esencia racional de la música como modelo de enseñanza de las virtudes colectivas. Es por esa razón que los documentos más relevantes que nos informan sobre la música se encuentran en textos que tratan de los asuntos públicos, de la política. Ahí se descubre su cuna natural y lugar privilegiado en la Grecia antigua, y concretamente en el pensamiento de Platón donde confluyen muchos de los elementos de las especulaciones anteriores sobre ese tema.

El pensamiento necesita de referencias para poder contrastar y avanzar en la riqueza de sus reflexiones. Comparar puntos de vistas y formulaciones entre el mundo de ayer y el mundo de hoy es ayudar a reubicar nuestras prioridades en función de diferentes escalas de valores que organizan el imaginario social y la vida política. Aunque los tiempos cambian, nunca el cambio ha conducido de por sí a una versión definitiva de la perfección sobre ningún tema pese a que haya sido reiteradamente un objetivo muy querido. En todos los campos de nuestra vida somos ahora espectadores de enormes progresos tecnológicos que se despliegan ante nuestros ojos pero estos infinitos mundos quedan siempre a la espera de debates cualitativos para demostrar su alcance como progreso en los modelos de vida humana. Y en ello, la reflexión sobre el arte cumple un papel fundamental puesto que nos habla siempre de este doble discurso, de los avances técnicos de sus lenguajes y de los valores que orientan la vida humana en torno a sus propuestas.

“El carácter más general y fundamental de una cultura es que debe ser aprendida, o sea transmitida de alguna forma” (Abbagnano y Visalberghi, 1992: 11). De ahí la importancia fundamental de Grecia antigua en la reflexión sobre la cultura y la música, en este momento fundacional de la pedagogía como técnica de enseñanza sistemática para la constitución y transmisión del bien común. Es una época y cultura que otorga a la música un papel central en la difusión de valores morales que contribuirá a la formación de conductas ordenadas racionalmente, dentro de un proyecto político de gran envergadura. Se trata de un ideal, de la creación de un modelo de referencia para la práctica que sirve de pauta orientativa hacia una convivencia mejor y por lo tanto, más perfecta dentro de la comunidad. En definitiva, con el tema de la música y la educación en la antigua Grecia, nos introducimos a una visión de la música como un arte formador y civilizador del ser humano cuya definición y control efectivo corresponderá esencialmente a la responsabilidad del Estado.

## II. GRECIA ANTIGUA: CULTURA, EDUCACIÓN Y CIVILIZACIÓN EN LA *POLIS*

¿Qué es la cultura? En nuestras sociedades actuales suele entenderse por “cultura” el grado de conocimientos que poseen los individuos acerca de la ciencia, el arte o de las letras. En campos específicos de la ciencia social, como la antropología, se ofrecen definiciones que nos acercan a un concepto más colectivo, como modos de vida específicos de los pueblos, grupos sociales constituidos como comunidades articuladas por conocimientos, creencias, moral, derecho, costumbres, lenguas, técnicas de trabajo, arte, etcétera, y que las aglutinan de manera más o menos estables en el tiempo (Taberner, 2003: 161). Dicho de otro modo, el concepto antropológico entiende por “cultura” la totalidad de manifestaciones y formas de vida que caracterizan a un pueblo. Aun siendo de orientación colectiva ese concepto difiere sustancialmente del ideal consciente de cultura de la Grecia antigua que aparecerá como un nuevo concepto de la Humanidad (Jaeger, 1957: 6) que muchos relacionan hoy con la idea de “civilización”.

La importancia universal de Grecia antigua como “cuna de la civilización” deriva precisamente de la primacía de esa nueva concepción formadora de la comunidad sobre el individuo en la *polis*, con sus nuevos ideales ético-educativos que implican la subordinación de lo particular a un proyecto colectivo como unidad racional superior de referencia. En este contexto la cultura se define como un ideal formativo en la comunidad (*Paideia*) —no una suma de cualidades individuales o instituciones— que puede conducir al ser humano hacia una mayor perfección mediante el conocimiento y la aplicación de las leyes racionales generales del Estado que las definen y aplican en términos de bien común. En este sentido la historia de la educación en la Antigüedad griega no puede —o no debería— dejarnos indiferentes puestos que nos enseña los cimientos y el sentido de nuestra propia tradición pedagógica y las responsabilidades que asumió lo público en ese momento fundacional de la idea de civilización (Marrou, 1948: 12).

El ideal educativo en la Grecia clásica implica ceder al Estado el poder de decisión sobre las voluntades individuales según las “leyes racionales de la esencia humana” y por lo tanto, como decía Max Weber, el monopolio del ejercicio de la violencia para respaldar y vigilar esa legalidad y racionalidad compartida. Es un intento de crear un equilibrio armonioso entre la libertad entendida como deseo individual y la libertad entendida

como ejercicio de la razón que obedece a las leyes generales del Estado que representan, en principio, el bien común en la *polis*. Encontrar ese equilibrio entre el individuo y la comunidad sólo se puede lograr sobre el supuesto de la aceptación de nuestra tendencia natural hacia el bien y la razón que debe engendrar forzosamente cambios importantes de los hábitos psíquicos que guían los comportamientos del ser humano a través de la educación (Elias, 1994: 50 y 51). Por lo tanto, en este esquema la educación y la cultura no son propiedad individual sino que pertenecen a la realización de un orden más perfecto esencialmente colectivo. En ello, la estrategia pedagógica es simultáneamente cultura y sabiduría (conocimiento racional) donde se funden en un mismo proyecto ideal el perfeccionamiento del ser humano y una convivencia más armoniosa del uno con el todo.

No cabe duda que esta primacía civilizatoria de la comunidad sobre el individuo apunta a un equilibrio que debería restar violencia en el trato social desde el entendimiento de las condiciones racionales básicas de la existencia humana. No obstante, estos supuestos no están sin contradicciones por lo cual han generado muchas controversias ante sus posibles derivaciones autoritarias en modelos de imposición dictatorial de una voluntad arbitraria de poder sobre la mayoría. Pero lo cierto es que en el proyecto inicial e ideal de la *polis*, la trilogía de los gobernadores, filósofos y poetas-dramaturgos pretendía llegar ante todo a la definición y aplicación de un ejercicio y control más altruista de la libertad individual informada por los nuevos horizontes del Hombre desde una consciencia necesaria de la primacía de lo público, lo que Jaeger no duda en calificar de superior fuerza del espíritu griego (Jaeger, 1957: 13 y 14).

En este proceso de formación del buen ciudadano la música es un factor cultural privilegiado de su desarrollo. Por ello no es de extrañar que las principales fuentes que nos hablan sobre la música en la Grecia antigua se encuentran en textos dedicados a la política como *La República* o *Las leyes* de Platón (ca. 427-347 a.C.) o *La política* de Aristóteles (ca. 384-322 a.C.). El Estado debe legislar sobre todo lo que le concierne y puesto que las cualidades ético-políticas de la música son inseparables del buen o mal funcionamiento del cuerpo (y alma) social, el Estado debe legislar sobre la música como una institución pública de gran importancia (Moutsolpoulos, 1959: 217-8).

Siguiendo la lógica unificadora del ideal griego —sobre todo platónico en ese caso—, la educación musical en la *polis* no representará de ninguna manera una suma de organizaciones privadas orientadas a la

formación de una individualidad que acumula conocimientos independientes sobre la música. Esto empezará a ocurrir en el periodo posterior a la Grecia clásica, el helenismo, cuando el Estado griego había desaparecido ya prácticamente (Jaeger, 1957: 13 y 14).

### III. LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LOS IDEALES DEMOCRÁTICOS: *GYMNOPEdia Y MOUSIKÉ*

Grecia clásica nos sitúa históricamente en los siglos V y IV a.C. y geográficamente en la cuenca del Mediterráneo que era entonces una zona limítrofe que divide lo que entendemos hoy aproximadamente por las fronteras entre occidente y oriente. El siglo V a.C. fue el gran siglo de la cultura griega —el siglo de Pericles— en que Atenas se convirtió en el corazón y cerebro del mundo griego civilizado en expansión. El desarrollo y perfeccionamiento de su concepto de la democracia iba unido a su visión naturalista del mundo como modelo racional cuyas partes eran funcionalmente interdependientes, y en el cual se interpretaba la división entre hombres libres y esclavos como un sistema funcional también “natural”. Aunque los principios educativos eran ideados para la aristocracia del saber y de la política (hombres libres), se entendía que sus avances eran de alcance global y debían por lo tanto repercutir en beneficio de la *polis* como una totalidad orgánica. Ese “orden natural” espontáneo es el supuesto racional en la base de los procesos dinámicos que reequilibran constantemente las partes en cambio y en movimiento cíclico en la comunidad.

Ahí se gestó y perfeccionó ese modelo ideal del Estado en que el bien no es un concepto relativo —como afirmaban y defendían los sofistas— sino que se derivaba de una función cognitiva racional que posibilitaba su enseñanza y aprendizaje. Un ideal derivado de la convicción de Sócrates y sus discípulos como Platón de que la virtud es producto del conocimiento y que por lo tanto, se puede enseñar. Para ello la educación debe ser una estrategia altamente coherente que unifique en sus procesos fases del entendimiento, de la imitación y la repetición de los actos buenos para un consecuente mejoramiento de los hábitos de la moral —objetiva— colectiva. En ese programa, no es cuestión de promocionar y participar de las artes solamente por sus virtudes estéticas individuales sino ante todo por sus virtudes morales de cohesión colec-

tiva a través de un programa educativo promocionado y controlado por las leyes del Estado.

En el ámbito artístico, los verdaderos representantes de esos ideales culturales (*Paideia*) no son los artistas mudos —escultores, pintores, arquitectos—, sino los que están ligados a la palabra —poetas, músicos, filósofos, retóricos, oradores—, y que son en definitiva “hombres de estado”, independientes en cuanto formadores de los ideales del pueblo (Jaeger, 1957: 15). A través de sus reflexiones y sabios consejos el Estado debe legislar sobre todo lo que le concierne y por ello deberá también legislar sobre la música y vigilar los principios que la rigen, como advierte Platón: “No se debe cambiar el modo de hacer música si no se quiere correr el riesgo de subvertir también las instituciones y las leyes del Estado” (Platón, *La República* IV 424c).

Hay muchos indicios que nos permiten suponer desde la lírica arcaica que la música formaba parte progresiva de un programa educativo ya en los siglos VII y VI a.C., antes en Esparta y después en Atenas (Fubini, 2002: 41). No obstante, sólo es a partir de la doctrina matemática-pitagórica (ca. 560-470 a.C.), cuando se descubre y reconoce a los sonidos su gran capacidad de influir racionalmente en lo más profundo de las emociones humanas, por un fenómeno de afinidades y correspondencia fisiológicas en la naturaleza que se llama “simpatía” (imitación). Ahí es cuando la música se ha podido colocar en el centro de las preocupaciones filosóficas y de la enseñanza para sincronizar todas las facultades del Hombre dentro de la comunidad a través del ritmo y de la armonía “natural”. Con Damón —consejero de Pericles—, Platón y Aristóteles, todos inspirados por la doctrina de Pitágoras, se desarrolla este principio fundamental y estable que identifica sustancialmente las leyes que regulan las relaciones entre sonidos y las leyes que regulan el comportamiento ordenado en el espíritu humano. Todas estas especulaciones confluyen en los diálogos de Platón donde se sistematizan muchas de las posturas anteriores de la filosofía de la música (Fubini, 2002: 61). Aun siendo un arte no exento de clasificaciones ambivalentes, se intentó asignar en esta época a cada modo, cada ritmo y cada instrumento un valor ético, anímico, racional llamado *ethos*, que contaba con mayores o menores aprobaciones con arreglo al estado moral recomendable al cual se creía que correspondía (Fubini, 2002: 50).

Es en el periodo clásico, en Atenas, que la educación de los jóvenes dejó de ser esencialmente militar —como en Esparta— para ser más intelectual y ética (Marrou, 1948: 69-79). Ese componente intelectual

central de la cultura, lo encarna y vehicula la música que hace de vínculo entre el movimiento (gymnasia/danza) y la palabra (poesía/canto) (Marrou, 1948: 43). La educación interviene como enseñanza metódica de esos movimientos regulares que apuntan a un restablecimiento del equilibrio entre el alma y el cuerpo a través de las funciones básicas de la cultura (Moutsopoulos, 1959: 103).

Para aplicar estos principios las escuelas griegas impartían esas dos asignaturas con las que se pretendía dar una educación completa a los jóvenes griegos: la gimnasia (*gymnopedía*) o cultura física y la música (*mousiké*) o cultura mental.

Inicialmente, en Esparta, la *gymnopedía* fue un modo de embellecer los ritmos de danzas que correspondían a observancias rituales más que meros placeres sociales. También fue un medio práctico de establecer los ritmos que el hombre podría utilizar para la guerra y el trabajo. No obstante, más tarde la desnudez prescrita a los niños para esos ejercicios de *gymnopedía* perdió su valor ritual para transformarse en meros concursos de resistencia al sol del verano (Marrou, 1948: 53). En el periodo clásico, se reforzará la tendencia a asignar a la música el papel de organizar, sincronizar las acciones colectivas que requieren importantes esfuerzos comunes concertados —en armonía— para los éxitos militares y el mantenimiento de la hegemonía imperial de Grecia.

La idea de los griegos de la *mousiké* es que el concepto de música es, en esencia, una misma cosa que la palabra hablada donde se funden sonidos, ritmos, armonía como parámetros intrínsecos a idioma griego culto clásico. La palabra, el lenguaje, la enseñanza de la gramática es la base de la comunicación humana, el vehículo privilegiado del *logos* y, por lo tanto, el tejido básico que acompaña todas las manifestaciones formadoras de la razón en el alma a través del “recitar cantando”.

La *mousiké* se suele explicar como ese particular concepto educativo que es un derivado del término colectivo para las musas, las nueve hijas de Zeus y Mnemosyne (memoria), que eran consideradas dadoras de inspiración y patronas de las distintas artes (Rowell, 1990: 47). El sonido es parte funcional de la memoria, de la repetición a través de la palabra, básica en cualquier cultura pero aún más en una cultura de tradición oral.



#### IV. ÉTICA MUSICAL Y POLÍTICA MUSICAL: LA MÚSICA COMO OBJETO DE LAS LEYES DEL ESTADO

“El estado debe reglamentar todo lo que le concierne. La música concierne al Estado. Por lo tanto, el Estado debe reglamentar la música” (Moutsolpoulos, 1959: 217). Con este silogismo se puede resumir la cuestión que nos ocupa respecto a la educación y la música en Grecia antigua, y más concretamente en Platón. En *La República* y *Las Leyes*, Platón hace referencia a menudo a la música como institución educativa central, formadora del alma y de la estabilidad política, lo cual obliga a la vigilancia de un verdadero modelo ideal en el origen de este proyecto pedagógico musical.

Por consiguiente, uno de los temas importantes a discusión desde el principio es en relación al inevitable placer que la música produce y su debida conducción en el proceso educativo. Esta discusión surge con mucho fuerza cuando se pone en claro el supuesto de que la educación es un mecanismo de aprendizaje y repetición que actúa con igual eficacia si los actos aprendidos y repetidos en el origen son moralmente buenos (es decir, acordes con la propia naturaleza) como si son moralmente malos (es decir, contrarios al mantenimiento del equilibrio natural de cada uno). En el primer caso, el hábito adquirido se llamará propiamente virtud, valía o excelencia (*areté*, en griego). En el segundo, recibirá el nombre de vicio o bajeza (*kakia*, en griego). En todo caso, la calificación moral de “buenas” o “malas” sólo la merecen aquellas acciones que se hacen a sabiendas, por iniciativa propia y sin verse uno forzado a ello, es decir, las acciones voluntarias o, como diríamos modernamente, las acciones libres (Aristóteles, *La política* [introducción]: XXVIII).

Es importante insistir en que la concepción educativa de la música no excluye y no puede lógicamente excluir la idea del placer que produce aquella sino que el problema en cuestión es el de su orientación o control como medio estratégico en la formación racional hacia el bien común. Por ello, lo importante para Platón es tener en cuenta que toda música buena o mala produce placer, pero la educación debe explotar tan solo el placer producido por la música buena, seleccionada y vigilada por la legalidad del Estado.

En ese contexto en que el aspecto comprensivo de la ética social se sitúa en un primer plano, la otra cuestión decisiva que se plantea es cuál es ese modelo ideal que debe estar al origen de una formación correcta,



quién y cómo se dictamina sobre lo malo y lo bueno a defender como repertorio musical con la legislación estatal. Platón explica su punto de vista al respecto en *Las Leyes*:

No es una cosa segura honrar a los que todavía viven con odas laudatorias e himnos, antes de que la hayan coronado con un buen fin el transcurso completo de su vida. A nuestro parecer, todas las honras deben ser tanto para los hombres como para las mujeres que han llegado a ser claramente buenos. Las canciones y las danzas deben estatuirse de la siguiente manera. Hay muchas composiciones musicales antiguas bonitas y, asimismo, danzas de semejante calidad, de las que sin problemas se seleccionaría lo conveniente y adecuado para el orden político instituido. Una vez elegidos los censores, no más jóvenes de cincuenta años, deben hacer la selección y han de admitir la composición de la época anterior que les pareciere adecuada. Cuando una les parezca deficiente o totalmente impropia, en este último caso rechácela de plano y, en el primero, tras reconsiderarla y enmendarla, deben tomar poetas y músicos y utilizar su capacidad para la poesía, pero sin dejarla al arbitrio de sus placeres o deseos, excepto en el caso de unos pocos placeres en los que sí pueden determinar. Interpreten así las intenciones del legislador y organicen según su entendimiento la danza, el canto y toda la música coral hasta donde sea posible. Toda práctica musical desordenada que ha recibido un orden, aunque no la acompañe la música dulce, es mucho mejor. El placer es común a todo tipo de música. Pues si uno vive desde niño hasta la edad adulta e inteligente criado en un tipo de música sobria y ordenada, al escuchar la contraria, la odia y la llama servil, pero si se ha criado en la popular y dulce, dice que la contraria a ella es fría y desagradable. Por tanto, como acabamos de decir, el placer o displacer no son mayores en ninguno de los dos casos, pero uno hace a los hombres educados en él mucho mejores, mientras que el otro los hace peores (Platón *Las leyes* VII, 802 a-d).

Decantar y conservar la tradición implica para Platón preservar el valor de Verdad de la música mediante la realización de sus leyes armónicas en la comunidad en términos de actos buenos. Esas son las que encarnan las melodías tradicionales (*nomoi*) que se establecieron de forma rigurosa para las diferentes ocasiones a las que se destinaran o en orden a la consecuencia de los efectos que debieran haber producido. Son los cantos rituales, melodías tradicionales que por su misma naturaleza debían permanecer sustancialmente inmutables (Comotti, 1986: 23). La obediencia a estas leyes de la tradición resultaba un acercamiento a la idea de un orden social

más perfecto regido por el bien común, por su capacidad de cohesión colectiva a través de una conexión casi directa entre entendimiento y sensibilidad.

La tradición musical es ese orden considerado perfecto “por decantación” y que debe ser repetido e imitado dentro de una visión del tiempo cíclico. Por ello la clave de la regeneración y supervivencia de la comunidad en estos términos es la resistencia al cambio como elemento perturbador del alcance de lo que se consideraba un modelo perfecto para siempre. De lo contrario, nos situaríamos fuera de esta idea natural y racional conservadora de la cohesión de la comunidad.

#### V. DECADENCIA DE LA DEMOCRACIA Y ESPECIALIZACIÓN MUSICAL EN EL DRAMA GRIEGO: CAMBIOS Y CONFLICTOS

Las cuestiones anteriores tienen que ver con los aspectos adquisitivos de la educación musical y sus principios. Ahora hablaremos de su organización material en su unión y evolución con la manifestación cultural más emblemática de la democracia griega, el drama (teatro).

La tragedia griega tiene mucho que ver con la música porque sus obras eran compuestas fundamentalmente de un coro (pueblo) y de uno o varios actores cuyas intervenciones eran cantadas con acompañamiento instrumental. Las funciones del poeta-dramaturgo como hombre de Estado que creaba las obras se extendían también a cuidar de la parte musical, coordinar el baile y vigilar la conjunción de los ingredientes de la representación.

Los festivales dramáticos son actos semi-religiosos y semi-cívicos que contenían un alto grado de propaganda ideológica en favor del ideal cívico democrático ateniense. Todos los valores que importaba difundir a la democracia pasaban por los escenarios de los teatros como plataforma pública donde se daba esa simbiosis de valores colectivos, de la libertad, la tiranía, la injusticia, etcétera. La ceremonia de apertura de los festivales se convertía por lo tanto en una auténtica manifestación del poderío ateniense (Gómez Espelosín, 1998: 183).

En su estructura originaria, el teatro griego es todavía un teatro religioso unido a antiguos rituales y formas tradicionales. El concepto ritualista significaba expresar la realidad interior en el mundo exterior con actos altamente formalizados y repetitivos. (Adrados, 1999: 55, 57). Mu-

chas características del drama griego reflejan ese vínculo entre lo religioso y lo cívico, concretamente el dítirambo báquico (rituales dionisiacos) que fue al parecer, decisivo pero no único. Podríamos ejemplificar ese vínculo básico con las siguientes manifestaciones en el drama griego (Salazar, 1954: 206):

- Tiene lugar en tiempos de fiestas y espacios considerados anteriormente como religiosos.
- Guarda características sagradas anteriores como el significado de los colores de los vestuarios, el tipo de lenguaje, las estructuras de corales, de la danza y música.
- El coro canta y gira ritualmente en el espacio circular frente al escenario llamado “orquesta”, núcleo ritual originario de los dítirambos donde se veía representada simbólicamente la comunidad.
- Cada periodo del drama griego tenía su estructura rítmica oportuna según el *ethos* (estados de ánimo) correspondiente a la situación emocional.

Es en la evolución del drama griego donde se dieron las principales innovaciones en el terreno de las técnicas compositivas como instrumentales (Fubini, 2002: 50), muchas de ellas contrarias al movimiento educativo y racional de Platón. En el esquema ideal platónico, la democracia en la *polis* —como orden social y político armónico— muere por los excesos de la libertad individual que va contra el ideal griego de cultura como principio formativo de la comunidad y contra las tradiciones religiosas que regulan la cultura conjuntamente con la administración política del Estado.

Así lo expresa Platón:

... A continuación de esta libertad surgirá la de no querer servir a los magistrados y, siguiendo a ésta, la de evitar el servicio y la amonestación del padre, la madre, los mayores, y cuando están cerca del final, la de intentar no ser obedientes a las leyes. (Platón: *Las leyes*, 701b).

Veamos ahora algunos de sus síntomas más importantes que caracterizan esta decadencia de la tradición musical desde el ideal platónico.

### 1. Pérdida de la unidad del concepto de la *mousiké*

Las innovaciones musicales en el seno del drama clásico son el terreno donde compiten y se confrontan filósofos y dramaturgos como “educadores” del buen ciudadano desde los escenarios. En su evolución a lo largo del periodo clásico, la música daba indicios de una pérdida de correspondencia (o inadecuación) entre forma y función, es decir una inadaptación entre los géneros tradicionales y el *ethos* correspondientes a las circunstancias emocionales colectivas reconocidas por todos y que se vieron desplazados por usos considerados arbitrarios —hoy diríamos “juegos de formas”—por parte del dramaturgo-compositor. Significaba la desaparición de una ley de la tradición común a todos y que debiera haber regulado los distintos tipos de composiciones musicales.

En estas confrontaciones entre filósofos y dramaturgos, Platón llegará a calificar a estos últimos de “iniciadores de la ilegalidad contra el arte” (Platón: *Las leyes*, 700d), ante los efectos consecuentes de estas licencias individuales para la enseñanza del orden armónico en la comunidad:

Ignorantes de la justicia y de la legalidad de las Musas, en éxtasis y presas del placer más de lo debido, mezclaron trenos con himnos, peanes con ditirambos e imitaron las canciones para flautas con las que eran para cítara, uniendo todo con todo, porque sin querer, por necedad musical, pretendieron falsamente que la música no tiene ningún tipo de corrección, sino que la forma más correcta de juzgar es el placer del que la goza, sea éste alguien mejor o peor (Platón: *Las Leyes*, 700d-e).

Por lo tanto, una de las consecuencias más importantes de “revolución musical del siglo V a.C.” fue la paulatina destrucción de la unidad del concepto de *mousiké*, es decir, de la unión funcional entre lenguaje y sonidos y, por lo tanto, de la tradicional asociación de formas musicales y poéticas. Las improvisaciones instrumentales con efectos de sonidos que imitaban la naturaleza oscurecieron a la parte vocal, cuyo puesto anterior era de absoluto predominio. De ahí que la música perdió su prestigio cultural para dar paso a virtuosos profesionales de gran capacidad técnica (Neubauer, 1992: 45).

Tanto Platón como Aristóteles deploraban esta tendencia en la vida musical de su época que había conducido hacia la independencia de la mú-

sica instrumental. Platón subordina la música al lenguaje porque la música pura desata pasiones, placeres desordenados. La música sola (virtuosismo instrumental) no debe existir porque es susceptible de descontrolar las emociones, de provocar con ella eventos caóticos e irracionales que deben ser reprimidos por la razón. Por otra parte, la música sin lenguaje se consideraba, pues como una música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música como lenguaje es realmente (Dahlhaus, 1999: 11)

Los cantos tradicionales, tal como los defiende Platón, habían desaparecido prácticamente en Grecia en el periodo posterior, el alejandrino. Sin embargo, algunos giros nomísticos persistieron aunque ya sin carácter de necesidad legal (o de congruencia) estética entre el propósito y la técnica (Salazar, 1954: 43).

## 2. *Privatización, profesionalización y virtuosismo en la formación musical*

Comenta Salazar que a partir de ahí pronto comenzaron a organizarse festivales sin motivos rituales sino puramente por el placer de asistir a las representaciones, es decir, el teatro concebido y practicado ya como una profesión artística cada vez más independiente de su función moral. Y con ello, perdía su carácter ritual y por lo tanto, su finalidad educativa. Los ciudadanos no asistían ya gratuitamente —o con subvenciones del Estado— a estos espectáculos crecientemente costosos que terminaron por constituir una carga insoportable para el Estado. Ello dio origen a toda una serie de legislaciones, comenzando por la imposición que el Estado hace a los ciudadanos ricos de costear la organización de un coro para una fiesta determinada y que se denominaban “liturgias”, las cuales estaban consideradas como una especie de impuestos sobre la renta. El ciudadano recibía entonces el título de “corega” pero como lo más frecuente es que ignorase la técnica requerida, conservaba el título extendido a la consideración de “patrocinador”, el trípode con que se le obsequiaba y delegaba su honorífica función en un hombre de oficio (Salazar, 1954: 243).

En ello, el coro que había sido la verdadera sustancia, el núcleo generador que representaba la voz participativa del pueblo en la tragedia griega dejó poco a poco de ser lo característico. El aumento de la libertad individual creciente que se traducía en la búsqueda del virtuosismo del estilo nuevo en el periodo alejandrino, en lugar de estimular la invención, la debilitan, según Salazar. No se crean formas nuevas y la música entra

en un periodo de infecundidad que acentúan los tiempos alejandrinos, a partir de finales del siglo IV a. C. (Salazar, 1954: 43).

Matizando los altibajos de la idea de creatividad en los siglos posteriores, no cabe duda que, pese a todo, los siglos posteriores mirarán a menudo a la Antigüedad clásica como un modelo inagotable de sabiduría y cultura, como un inicio muy fructífero y reflexivo sobre la importancia de definir la educación como una responsabilidad pública desde este ímpetu racional que la orientó como movimiento colectivo de nuestra civilización.

## VI. A MODO DE CONCLUSIÓN

Llama mucho la atención estas apreciaciones muy conservadoras, restrictivas e impositivas sobre la música como el control funcional del arte en general en estos textos clásicos. Sin duda, la fuerza y debilidad de los griegos como educadores fue su pasión por la lógica unificadora de la naturaleza y del ser humano. En esta atmósfera de libertad ligada a la obediencia a las leyes de la razón, los hombres libres se sienten vinculados, por conocimiento esencial y aun por la más alta ley divina, al servicio de la totalidad, y así se desarrolló el espíritu creador de los griegos hasta llegar a su plenitud educadora, tan por encima, según Jaeger, de la virtuosidad intelectual y artística de nuestra moderna civilización individualista” (Jaeger, 1957: 14).

No obstante, como hemos dicho anteriormente, sobre las ideas de desarrollo y progreso cualitativo del ser humano, nunca se ha dicho la última palabra. Desde entonces, los límites de la intervención de la razón han sido siempre motivo permanente de discusión en todas las épocas de la historia del arte y de la música, y lo sigue siendo, como lo recalca Salazar:

La insuficiencia de la teoría griega desde el punto de vista de la enseñanza provenía paradójicamente, de lo que en otros aspectos era el mérito más alto del pensamiento griego. La pasión por la lógica y el afán de coherencia que les hacía olvidar que hay cosas en el arte que caen fuera del análisis. El *ethos* mismo, como principio mágico que era, entraba dentro de la categoría de lo inefable. Mientras que los principios científicos de la música, que todavía para Pitágoras caían en esta clasificación, se les acababan pronto, dejando

en el aire la prosecución de su teoría, otra multitud de aspectos por el cauce de la pura práctica inveterada y convencional cuando tocaba al estilo (Salazar 1954: 130).

Para apreciar cualquier posicionamiento estético es ciertamente necesario entender el contexto en que está formulado. Por ello resulta extraño, para muchos sólo represivo, desde nuestra experiencia estética actual centrada fundamentalmente en las teorías que valoran los sentimientos y gustos individuales ante la obra de arte, ver a Sócrates y Platón defender una actitud crítica en que todo movimiento pasional queda suprimido a favor de una reordenación de las emociones en el orden común de lo público. Para ellos, el hombre ha de gobernarse por la razón y no por el instinto ni por el sentimiento. Pasión es padecer el desorden de las emociones. Pero quizás es también padecer en nuestros días la soledad del libre albedrío que desemboca a menudo en la no comunicación cuando se truncan las vías de comunicación entre las individualidades sin puntos de encuentro. Al fin y al cabo, el carácter evolutivo de la tradición occidental va a estar marcado por esta lucha perpetua entre lo apolíneo (equilibrado/racional) y las tendencias estéticas que experimentan sobre los efectos mismos de la música y quiere lograr la autonomía de sus efectos como lenguaje despojado de sus responsabilidades colectivas, políticas. Contradicciones intrínsecas a la idea del arte y de la vida, como nos lo transmite también el tema de música y educación en el esquema platónico.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS, FRANCISCO R., 1999, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza.
- ABBAGNANO, N. y VISALBERGHI, A., 1992, *Historia de la pedagogía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ARISTÓTELES, 2004, *La política*, Barcelona, Gredos.
- COMOTTI, GIOVANNI, 1986, *Historia de la música*, Vol. 1: “La música en la cultura griega y romana”, Madrid, Tuner.
- DAHLHAUS, C., 1999, *La idea de música absoluta*, Barcelona, Ideas Books.
- ELIAS, NORBERT, 1994, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.



- FUBINI, Enrico, 2002, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J., 1998, *Introducción a la Grecia antigua*, Madrid, Alianza.
- JAEGER, Werner, 1957, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KUCHARSKY, Rosa Ma., 1980, *La música, vehículo de la expresión cultural*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- MARROU, Henri-Irénée, 1948, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, vol. 1: "Le monde grec", París, Points.
- MOUTSOLPOULOS, E., 1959, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, París, PUF.
- NEUBAUER, John, 1992, *La emancipación de la música (el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII)*, Madrid, Visor.
- PLATÓN, 2007, *Las leyes*, Barcelona, Gredos, 2 vols.
- , 2007, *La República*, Barcelona, Gredos.
- ROWELL, Lewis, 1990, *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa.
- SALAZAR, Adolfo, 1954, *La música en la cultura griega I*, México, El Colegio de México.
- TABERNER GUASP, José, 2003, *Sociología y educación. El sistema educativo en sociedades modernas. Funciones, cambios y conflictos*, Madrid, Tecnos.