

**Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social**

**Facultad de Ciencias de la Educación**

**Universidad de Sevilla**

**Sevilla 2010**

**LA MÚSICA EN LA ANTIGUA GRECIA COMO TRANSMISORA  
DE VALORES. REPERCUSIONES EN LA EDUCACIÓN MUSICAL  
ACTUAL**

**Autora: Elisa Márquez Ramos**

**Directora: Isabel Corts Giner**

*Dedico este trabajo a mi hermana Emilia, que me enseñó que el valor no sólo consiste en afrontar con dignidad cualquier vicisitud de la vida, sino que también presupone no ser jamás cómplice de ninguna injusticia y tampoco silenciarla.*

*“In memoriam”*

*A mis hijos Alejandro y Alfonso, los dos me impulsan cada día a seguir el camino...*

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer públicamente a la Dra. Isabel Corts Giner, Directora de este proyecto, por su orientación y acertadas observaciones en la dirección de este trabajo y por su infinita paciencia y delicadeza en la larga espera que ha supuesto la finalización de este proyecto.

Agradezco de corazón la amable acogida que me ha dispensado el Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, muy especialmente nombro a la Directora Dolores Limón y a la Secretaria del mismo Dña. Guadalupe Triguero, así como a las Secretarias Administrativas.

Asimismo hago extensivas las gracias a la Dra. Ana Montero por aceptar amablemente la tutorización de esta tesis.

A la Doctora M<sup>a</sup> Victoria García profesora de Matemáticas de esta Facultad que en un momento de vacilación me brindó su ayuda.

Agradezco sinceramente la ayuda de Doña Ángela Arévalo Directora de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Educación, así como a sus colaboradores, en especial a Don Francisco Galera, haciendo extensivo el agradecimiento al Departamento de Historia Antigua, Seminario de Griego y Biblioteca Dante Alighieri.

No olvido la generosidad eficaz y desinteresada del Dr. Javier Fdez. de Zulueta y de la profesora Matilde Sancho por su aportación informática. Así como la ayuda prestada por D. Manuel Leal.

Asimismo agradezco profundamente a Sonia y Jessica Luna, especialmente a Jessica, el perseverante trabajo a ordenador que ha contribuido al feliz término de esta investigación.

Y por último cómo no acordarme de todos los amigos que durante tanto tiempo me dieron aliento (Rosario Samper, Carmen Duran, Aurora...). Gracias a Todos.

*Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos,  
que anduvo errante tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,  
vió muchas ciudades de hombres y conoció su talante,  
y dolores sufrió sin cuento en el mar tratando  
de asegurar su vida y el retorno de sus compañeros.*

*Homero, "Odisea", Canto I, versos 1-5.*

*¿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?*

*Platón, “República”, Libro III.*

*“A los jóvenes no se les puede condenar porque no hayan satisfecho nuestras expectativas, todavía podemos esperar en ellos, pues son jóvenes”.*

*Platón, “Protágoras”*

*“No seremos músicos antes de que conozcamos las formas específicas de la moderación, de la valentía, de la liberalidad, de la magnanimidad y de cuantas virtudes se hermanan en ellas”*

*Platón, “República”, Libro III*

## **INDICE:**

### **LA MÚSICA EN LA ANTIGUA GRECIA COMO TRANSMISORA DE VALORES. REPERCUSIONES EN LA EDUCACIÓN MUSICAL ACTUAL**

INTRODUCCIÓN .....23

### **I PARTE: LOS VALORES Y SU RELACIÓN CON LA EDUCACIÓN GRIEGA ANTIGUA.**

**CAPITULO I: LOS VALORES EN EL INICIO DE UN NUEVO MILENIO** ..... 57

1.1. Análisis del concepto valor..... 63

1.1.1. Objetividad y subjetividad de los valores..... 65

1.1.2. Distintas corriente..... 66

1.1.3. Jerarquía de valores ..... 69

1.1.4. Tipo y escalas de valores ..... 70

1.1.5. Propiedad del valor ..... 80

1.1.6. Modelos de clasificación ..... 82

1.1.7. Definición del valor ..... 87

1.2. La urgente necesidad de valores para una sociedad distinta..... 88

1.2.1. Perspectivas futuras cara al S. XXI ..... 90

1.2.2. Crisis de la educación ¿Crisis de los valores? ..... 93

1.2.3. Distintos enfoques y valoración de la crisis de valores ..... 94

Resumen capítulo I ..... 101

**CAPITULO II: EL MUNDO AXIOLÓGICO EN LA ANTIGUA GRECIA** ..... 105

2.1. El concepto valor en la antigua Grecia ..... 106

2.1.1. La ética como valor ..... 108

2.1.2. Los valores en la ancianidad.....	115
2.1.3. El sentido de la justicia.....	118
2.1.4. El valor o valentía.....	122
2.1.5. La felicidad.....	125
2.1.6. La alegría.....	128
2.1.7. La amistad.....	131
2.1.8. La responsabilidad en el trabajo.....	133
2.1.9. La libertad.....	137
2.1.10. Tolerancia y apertura hacia los demás.....	138
2.2. Transmisión de valores.....	141
Resumen capítulo II.....	144
<b><u>II PARTE: LAS DISTINTAS MANIFESTACIONES DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN GRECIA ANTIGUA.</u></b>	
<b>CAPITULO III: EL CARÁCTER SAGRADO DE LA MÚSICA EN GRECIA: LA BELLEZA.....</b>	
3.1 Axiología de lo bello en la música.....	154
3.1.1 Dioniso y Apolo.....	165
3.1.2 Mímesis.....	169
3.2 La Belleza de la música como transmisora de valores.....	178
Resumen capítulo III.....	180
<b>CAPITULO IV: LA MÚSICA COMO MOLDEADORA DEL CARÁCTER: EL ÉTHOS MUSICAL.....</b>	
4.1. La Ética Musical y los Pitagóricos.....	197
4.1.1. Una nueva concepción filosófica.....	197
4.1.2. El aspecto teórico de la música Pitagórica.....	206
4.1.3. La Ética Musical y los Pitagóricos.....	210
4.1.4. Opiniones y reflexiones sobre Pitágoras.....	243



4.2. Damón y la ética Musical .....	215
4.3. El ritmo y la poesía .....	225
4.4. El Éthos de las medidas y de los ritmos .....	232
4.5. Descripción y análisis de los efectos del Ethos musical en el carácter .....	235
4.5.1. Lo sagrado: La esencia misteriosa de la música.....	235
4.5.2. Valores intelectuales: La música como arte y ciencia .....	237
4.5.3. Valores éticos: El Éthos musical y su finalidad educativa .....	241
Resumen capítulo IV .....	244
<b>CAPITULO V: EL CANTO COMO ENCANTAMIENTO Y FUENTE DE ALEGRIA .....</b>	<b>249</b>
5.1. El concepto de canto en los griegos.....	250
5.2. Composición, difusión y transmisión de los textos musicales .....	255
5.3. Los distintos tipos de canto y su función.....	260
5.3.1. La Lírica popular griega .....	261
5.3.2. La Lírica literaria .....	264
5.3.3. Lírica coral y lírica monódica.....	267
5.3.4. Los himnos en la lírica coral popular .....	269
5.3.5 Cantos rituales .....	271
5.3.6. Fragmentos de canciones guerreras, conjuros, canciones en los juegos atléticos y canciones en los juegos infantiles.....	275
5.4. Los valores terapéuticos y educativos de los cantos.....	277
5.4.1. Valores intelectuales: composición poética y musical .....	277
5.4.2. Valores estéticos: La belleza del canto .....	279
5.4.3. Valores éticos: la enseñanza de la virtud.....	282
5.4.4. Valores religiosos y sagrados .....	283

5.4.5. Valores sociales y educativos: el canto como agente de socialización.....	284
5.5. La interdisciplinariedad del canto.....	285
Resumen capítulo V.....	291
<b>CAPÍTULO VI: LA DANZA COMO MOLDEADORA DE BELLOS CUERPOS</b> .....	<b>295</b>
6.1. El carácter divino de la danza.....	296
6.2. La danza en los tiempos Homéricos .....	306
6.3. El concepto Platónico de la danza. Su preparación a través del movimiento en la infancia .....	310
6.4. La evolución de la danza .....	319
6.5. La influencia de otras culturas.....	322
6.5.1. La influencia Egipcia.....	322
6.5.2. La influencia Ibera.....	327
6.5.3. La influencia en Creta.....	328
6.5.4. Influencias Asiáticas en la danza Griega.....	329
6.6. Sistemas de danza.....	330
6.7. Los valores que encierra la danza.....	341
6.7.1. La danza colabora al ordenamiento psico-motriz.....	341
6.7.2. Los valores médicos de la danza .....	342
6.7.3. Valores terapéuticos.....	343
6.7.4. Valores sociales .....	345
6.7.5. Valores emocionales.....	346
6.7.6. Valores estéticos .....	347
6.7.7. Valores religiosos .....	349
6.7.8. Valores éticos.....	350

6.7.9. Valores educativos.....	350
Resumen capítulo VI .....	352
<b>CAPITULO VII: LOS INSTRUMENTOS COMO FORMADORES DE CARACTERES DISCIPLINADOS .....</b>	<b>359</b>
7.1 Los instrumentos de la antigüedad .....	360
7.2. El aulós .....	363
7.3. Los instrumentos de cuerda griegos .....	371
7.4. Transmisión de los efectos y valores del aprendizaje instrumental....	376
Resumen capítulo VII.....	383
<b><u>III PARTE: LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA EN GRECIA. ASPECTOS METODOLÓGICOS</u></b>	
<b>CAPITULO VIII: LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA, ASPECTOS METODOLÓGICOS .....</b>	<b>389</b>
8.1. Los efectos educativos de la música en las leyendas homéricas: la ética homérica .....	394
8.2. La educación musical en Esparta: una moral autoritaria.....	405
8.3. La educación musical Ateniense .....	416
8.3.1. Aparición de la escuela.....	420
8.4. Currículum musical de la enseñanza griega. Los distintos ciclos educativos.....	424
8.4.1. 1º ciclo: Educación Infantil. 0 a 3 años .....	424
8.4.2. 2º ciclo: 3 a 6 años .....	428
8.4.3. 3º ciclo: de 6 a 10 años .....	429

8.4.4. 4º ciclo: de 10 a 13 años .....	430
8.4.5. 5º ciclo: de 13 a 16 años, uso de los periodos más significativos.....	431
8.4.6. La cultura musical del Efebo .....	433
8.5. La gimnasia.....	436
8.5.1. La carrera pedestre.....	439
8.5.2. Salto de longitud .....	440
8.5.3. Lanzamiento de disco y lanzamiento de jabalina .....	441
8.5.4. La lucha .....	444
8.5.5. El boxeo .....	444
8.5.6. El pancracio .....	445
8.5.7. Aspectos Metodológicos de la educación gimnástica.....	446
8.5.7.1. El gimnasio .....	448
8.6. El ideal de Kalokagathía.....	453
8.7. La educación musical, moldeadora del carácter femenino .....	456
8.7.1. La música tiene nombre de mujer.....	458
8.7.2. La educación musical en Lesbos: Safo educadora femenina .....	465
8.8. El ideal Platónico de educación musical .....	470
8.9. La música en Aristóteles.....	478
8.10. Los valores que se desprenden de la enseñanza griega .....	485
Resumen capítulo VIII.....	491

**CAPITULO IX: REPERCUSIONES DE LOS VALORES DE LA EDUCACION MUSICAL GRIEGA ANTIGUA EN LA EDUCACION ACTUAL ..... 501**

9.1. Rol que desempeña la música en las necesidades educativas de la sociedad actual .....	503
9.1.1. La música educa y perfecciona los sentidos .....	508
9.1.2. La música potencia y refuerza la creatividad .....	509
9.1.3. La música establece lazos de comunicación entre los hombres .....	510
9.1.4. La música es un medio en el conocimiento y utilización de la técnica .....	512
9.2. Plan Bolonia.....	513
9.3. Los valores de la música antigua contenidos en las modernas Pedagogías Musicales .....	523
9.3.1. Jaques Dalcroze .....	525
9.3.1.1. Semejanzas entre la educación musical antigua y la rítmica Dalcroze .....	534
9.3.2. Karl Orff .....	540
9.3.2.1. Semejanzas entre el método Orff y la música griega .....	548
9.3.3. Zoltán Kodály .....	552
9.3.3.1. El lugar de estudio .....	556
9.3.3.2. Comienzo de curso .....	556
9.3.3.3. Los profesores.....	557
9.3.3.4. La enseñanza del solfeo. Principios básicos .....	560
9.3.3.5. Semejanzas entre el método Kodály y la música griega antigua .....	569

9.3.4. Diferencias entre la enseñanza de Jaques Dalcroze, Karl Orff y Zoltan Kodály .....	573
Resumen Capitulo IX .....	575
CONCLUSIONES .....	581
BIBLIOGRAFÍA .....	609
ANEXO .....	641

## **Introducción**

Grecia es un país blanco, luminoso y azul. En contraste, la tierra griega no es tierra de riqueza y abundancia. Las montañas son áridas e improductivas. Los bosques a menudo fueron devastados por el fuego desde lejanos tiempos. Existen fuertes oscilaciones climáticas y diferencias de clima de una región a otra. Las duras sequías en el estío hacen que nada les sea gratuito a estos esforzados habitantes.

Grecia mira hacia el este, donde se compenetran firmemente la tierra y el mar, donde se encuentran los mejores puertos y donde los ríos llevan sus aguas a los mares Tracio y Egeo. En el oeste, las condiciones son menos favorables. Solo el Golfo de Corinto ofrece a la navegación protección cuando se desatan las tempestades en el Adriático. Montañas escarpadas separan Grecia de la Península Balcánica, realizándose las comunicaciones por los valles de los ríos, que son los grandes accesos del norte hacia el sur.

Desde el Pindo que separa Tesalia del Epiro y al que verdaderamente se puede designar como delimitador de pueblos, al Taigeto, en el Peloponeso Meridional, se dan la mano las cadenas de montañas que fraccionan el territorio en un gran número de unidades geográficas pequeñas, e incluso muy pequeñas.

Solamente en Tesalia en el Ática, y en las llanuras del Alfeo, y del Eurotas existe espacio para lugares de asentamiento. En la costa griega oriental, las islas conducen a Asia Menor y a Creta. Las islas han favorecido siempre las comunicaciones con Grecia. El destino de los griegos es la

presencia eterna del mar. El mar es el protagonista y el que configura la historia del país en el pasado, pero también en el presente y posiblemente en el futuro.

No cabe duda de que un mundo de valores que ha llegado intacto hasta nuestros días y que asombró y asombra al mundo, fue aquel universo Aqueo cantado por Homero, el periodo fecundo donde se sentaron las bases del comportamiento ético y estético que impregnaría el alma de Grecia, su filosofía, su moral y su arte; y de cuyos ecos somos herederos los hombres y mujeres actuales.

#### **0.1. Justificación y actualidad del estudio que se presenta**

El comienzo del Tercer Milenio conlleva enormes desafíos, por lo que estamos en un momento decisivo de la historia. Los responsables de la educación, tenemos seriamente que reflexionar en el reto que significa conducir a las futuras generaciones hacia aquellos valores que, hundiendo sus raíces en el pasado, vislumbren el futuro; porque todo conocimiento de lo que fue, nos dice cosas de nosotros mismos y nos insinúa lo que está por llegar.

Nunca como en la actualidad se ha hecho tan patente el desgarró producido por la ausencia de estudios clásicos y humanistas. Nunca se ha hecho tan patente la desorientación de una sociedad expuesta a una multiplicidad de modas y valores mediáticos, a veces, de dudoso contenido.



Las diversas políticas educativas, se suceden ininterrumpidamente con la puesta en marcha de planes de estudio incapaces de abordar con éxito la problemática social y educativa. Es el momento de volver la mirada al pasado para extraer de allí aquellos valores imperecederos que fueron guía, no solo de una determinada cultura, sino la referencia obligada para una humanidad del futuro. Y cuando digo pasado, nos referimos a Grecia. Es imposible extender un inventario de lo que el mundo le debe, todos nosotros somos aún colonia de ella, porque salvo las ciegas fuerzas de la naturaleza, todo lo que en la vida de la humanidad evoluciona es de origen griego.

Para los estudiosos de la Grecia clásica es bien conocida la importancia que la música tuvo entre los antiguos griegos. La práctica musical unida a la poesía y el teatro, ocupó un lugar privilegiado en la vida ciudadana, al menos en la época clásica, y el reconocimiento de su poder efectivo y ético hizo que fuera considerada como una actividad prioritaria para la educación de los niños en primer lugar y también para los adultos.

El pensamiento griego otorgó a la música tal capacidad para imponerse sobre el *Éthos* de un individuo o de una colectividad, que no sólo le atribuye ***“El poder de educar, sino también el poder de corromper”***. Además, desde las épocas más antiguas, al menos desde el s. VI a.C., fue constante el interés por el estudio de los diversos aspectos que conciernen a la música como ciencia, desde las cuestiones acústicas y matemáticas, hasta la sistematización de sus reglas técnicas. Pero la presencia de la música en el espíritu griego fue aun más profunda, casi se podría decir que el modelo

en el que se fundamenta una parte muy importante de su filosofía, ***“Es un modelo musical”***.

Puesto que la música es el modelo que siguió el Demiurgo para construir el mundo como cuenta Platón en *“El Timeo”*<sup>1</sup>, ese modelo habrá quedado impreso en todos los ámbitos del ser.

Pero el mayor interés que tiene la música es que, al ofrecer esa imagen del ***“Todo”***, se convierte en un arte educativo, es decir, un arte que sirve para guiar la acción a lo largo de toda la vida. ***“Un arte que transmite valores”***.

## **0.2. Razones para la elección de tema**

Por otra parte, nunca tuvimos dudas sobre la elección del tema a investigar: trataría sobre la Música y la Educación musical en Grecia Antigua como transmisora de valores y sus repercusiones en la educación actual. En realidad es un tema que conocemos y que tiene reminiscencias de un pasado no muy lejano, nuestras oposiciones a titular de Escuela Universitaria. Sin embargo este estudio de Investigación presenta notables diferencias con el tema elegido en aquella ocasión, el cual se refería en concreto al concepto de Educación musical en Platón y que fue nuestra lección magistral en las citadas oposiciones.

Esta tesis tiene como objeto el estudio y la Investigación de valores contenidos en aquella música sagrada y antigua, que hereda y recoge unos

---

<sup>1</sup> Platón (1979): *“Timeo”*, Tomo II. Madrid: Aguilar, Pág.1146

valores sociales y éticos muy antiguos existentes en la primitiva sociedad griega.

El interés sobre este tema, se remonta a nuestra época de estudiante de Pedagogía en la Universidad Complutense de Madrid. En la asignatura de Historia de la Educación impartida por la Dra Angeles Galino<sup>2</sup>. Una frase de Platón nos impactó profundamente ***“El equilibrio del ser humano se logra a través de la unión de la gimnasia y la música”***<sup>3</sup>. Quien se entrega a los ejercicios gimnásticos prescindiendo de la música, se embrutece, en cambio, la música sin la gimnasia, hace a los hombres faltos de energía. La justa tensión entre estas dos disciplinas contribuye a la perfecta educación y armonía del ser humano.

Ese equilibrio perfecto entre lo físico y lo espiritual, hubiera sido una intensa fuente de energía para los jóvenes y estudiantes, si no se hubiese roto en el transcurso del tiempo. Es en la actualidad cuando en el ámbito musical, despuntan tímidamente estos conceptos de hace 2.500 años retomados por nuestros grandes pedagogos musicales.

El Dr. Carsares Rodicio<sup>4</sup>, afirma que las ideas Platónicas sobre Educación Musical y la Antigua Música Griega, han sido incorporadas a los sistemas educativos de Japón, EE.UU. y los países del Este.

---

<sup>2</sup> Galino, M.A.(1973): *“Historia de la educación, Edades Antigua y Media”*; 2ª edición. Madrid: Gredos. Pág.177

<sup>3</sup> Platón (1992): *“República” Libro III*. Haciendo referencia al libro antes citado

<sup>4</sup> Catedrático de música de la Universidad Complutense de Madrid

Pero existen otras significativas razones para la elección de tema: Los largos años pasados como profesora en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, me hacen ver el alto grado de responsabilidad que muestran los estudiantes en sus estudios. Las Prácticas de enseñanza (Practicum) nos lo confirman.

Sin embargo, la observación de la realidad hace reflexionar sobre la muy evidente crisis de valores existente en nuestra juventud y sobre la necesidad de retomar los estudios **“clásicos y humanistas”** como moldeadores de la sensibilidad, el carácter y el espíritu y la necesidad de una cultura amplia cuya mirada abarque el pasado y comprenda los nuevos cambios producidas en esta sociedad.

También se ha tenido en cuenta en relación con la elección de tema pertenecer a un Departamento que acoge a una serie de Areas como Plástica, Música y Educación Física, ésta última segregada en el año 2007. Disciplinas todas ligadas a los conceptos gimnásticos y de belleza plástica tan evidentes en la cultura griega. Materias todas interdisciplinarias entre sí.

Y por último demostrar que los valores de la música griega, valores de alto contenido social, ético y estético están contemplados en los modernos sistemas pedagógicos. Tres grandes músicos: Jaques Dalcroze, Kart Orff y Zoltan Kodaly, iniciadores de la nueva pedagogía musical basada en la actividad y la participación son los que a nuestro juicio muestran más claras similitudes con la antigua enseñanza griega y que se condensan en:

- \* *La Belleza (el carácter sagrado de la música)*
- \* *El Éthos musical.*
- \* *El ritmo y la poesía.*
- \* *El canto como encantamiento y fuente de alegría.*
- \* *La danza como moldeadora de bellos cuerpos.*
- \* *Los instrumentos antiguos.*
- \* *La música como ideal educativo.*
- \* *Y por último los valores de la Música Antigua contenidos en las modernas pedagogías musicales.*

### **0.3. Estado de la cuestión**

Hablar de la Música y de la Educación Musical en la Antigua Grecia conlleva enfrentarse a una serie de problemas que no se presentan a estudiosos de otras materias:

- \* No conocemos casi ninguna de las composiciones musicales de aquel periodo.
- \* No conocemos las técnicas de ejecución aunque sí las formas de aprendizaje que nos llegan sobre todo de los textos Platónicos.
- \* No conocemos cómo sonaba la música.

Sólo nos han llegado algunos himnos y versos fechados en el s. III a II a.C. no obstante existe una amplia documentación sobre el fenómeno musical y educativo. Entre los Tratados antiguos contamos con numerosos textos entre los que destacamos los textos Platónicos y la obra Aristotélica entre otros.

Obra de base es “*La Musique Grecque antique*”, de Jacques Chailly (1979) París, Belles-Lettres, describe la construcción y evolución del sistema musical y presenta los instrumentos más importantes.

Otro autor a señalar es Fr. A. Gevaert (1875-1881), “*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*”; 2 Vols. reimpresso por Georg Olms, Hildesheim, aunque esta obra presenta una enorme documentación, la traducción e interpretación de los textos es muy deficiente y sus concepciones musicales, superadas.

También existe una bibliografía (Thomas J. Mathiesen, *Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music*, Hackensack, New Jersey, 1974) que enumera cerca de mil títulos de obras o artículos dedicados a la música griega.

Una obra insuperable por la belleza en la descripción del concepto educación es “*La Paideia: Los ideales de la cultura griega*” de Jaeger, W (1971); Fondo de Cultura Económica, México.

En otro plano se observa un interés “In crescendo” sobre este tema y esto se hace patente en las numerosas publicaciones y tesis defendidas en los distintos Departamentos Universitarios. Tenemos un ejemplo en la magnífica Tesis sobre Platón: “*La Musique Dans L'oeuvre de Platón*” (1959) del Dr. Evangelos Moutsoupoulos y el Trabajo de Investigación de nuestro querido compañero Pío Tur Mayans “*Reflexiones sobre el Pensamiento Musical. Historia del pensamiento filosófico musical.*”.

Este hecho nos lleva a hacer dos lecturas: a) Que los estudiosos sobre este tema cuentan con una basta documentación de tipo bibliográfico, b) Que contrariamente este creciente interés no ha tenido eco en las Instituciones Educativas ni en los nuevos Planes de Estudio.

#### **0.4. Objetivos**

Tucidides<sup>5</sup> le hace decir a Pericles que Atenas es para Grecia *“Una lección viva” “Una Educación”, “Una Paideucis”*.

Al formular una serie de objetivos, pretendemos una clarificación sobre qué pretendemos hacer, y para qué; por lo que, debido a la naturaleza del tema elegido, nuestra elección se debe encaminar hacia la consecución de unos objetivos amplios, orientadores de la investigación a realizar.

Nuestro interés se basa en investigar aquellos valores contenidos en la educación musical griega antigua, poniendo de manifiesto que el carácter único de su aportación a nuestra civilización están en plena actualidad y deberían ser tenidos en cuenta en los nuevos planes de estudio.

En la descripción e interpretación de estos valores se pretende demostrar cómo los valores musicales proceden de determinados comportamientos sociales, estéticos y religiosos de la sociedad griega, pautas de conducta que están presentes en todas las manifestaciones de su música, y que tiene como denominador común: su atemporalidad.

---

<sup>5</sup> Jaeger, W. (1971): *“Paideia: Los ideales de la cultura griega”*. México: Fondo de Cultura Económica. Pág.369

- \* Que la belleza como valor eterno es un valor preferente que está presente en todas y en cada una de las manifestaciones de la cultura griega.
- \* Reconocer la influencia de los modos en el *Éthos* de los individuos considerando que uno de los objetivos de la música es transmitir belleza y bondad.
- \* Valorar en el canto su enorme influencia educativa, identificando sus aspectos interdisciplinarios: Folklóricos, culturales, estéticos, éticos, sociales y religiosos.
- \* Identificar los rasgos que definen a la danza: El éxtasis de lo divino, la sacralidad del rito, la formación de bellos cuerpos, el valor social de los distintos tipos de danza, y su carácter catártico y terapéutico.
- \* Analizar el significado Platónico: “El equilibrio del ser humano se logra a través de la unión de la gimnasia y la música y reconocer que sin estas dos disciplinas no habría equilibrio armónico ni educación en lo bello”.
- \* Identificar los rasgos que definen el modelo de enseñanza griego: Las distintas concepciones educativas de Esparta y Atenas, el ideal de Kalokagathía, el relevante papel de la mujer en la poesía y la música y por último dos visiones educativas: Platón o la Belleza interna del individuo, donde la educación de la inteligencia, pasa por la educación del carácter, y Aristóteles, que escéptico deslinda los estudios profesionales de los formativos que educan los sentidos y la sensibilidad.



Y por último analizar en qué medida los modernos sistemas de pedagogía musical, se hayan contenido en la música griega y determinar similitudes y diferencias: nos referimos a “*Dalcroze*” o la danza y el ritmo. “*Karl Orff*”, en el ritmo de las palabras y la utilización de los instrumentos Musicales y “*Zoltan Kodaly*” en el canto y las canciones populares.

### **0.5. Hipótesis**

Las hipótesis planteadas tratan de dar respuesta a una serie de interrogantes que de alguna manera han sido formuladas en los objetivos y que traducimos de esta manera, intentando verificar qué hipótesis se cumplen, y si algunas han de ser rechazadas.

¿Son los valores sociales, estéticos, éticos y religiosos, el impulso motor de los valores musicales?

¿Es la belleza valor preferente en la cultura griega?

¿Fue tan influyente el *Éthos* de los ritmos y de los modos, en el carácter de los individuos, recortó libertades de creación y expresión?

¿En qué medida ha influido la música griega en la moderna pedagogía musical?

## 0.6. Metodología

La investigación o metodología a seguir será la histórica. Este tipo de investigación o enfoque caracteriza el estudio orientado hacia el pasado que trata de aclarar un problema de interés actual: **“Los Valores”**.

Tratamos en lo posible de responder a las preguntas: “¿Qué valores transmitían los griegos?” “¿Cómo transmitían estos valores?”

Para llegar a conclusiones examinaremos las fuentes de documentación bibliográfica, a fin de mediante su estudio interpretar los mensajes que subyacen en textos y también en fuentes documentales.

En Historia de la Educación consideramos **“Fuentes”** todo aquello que nos dé noticias del pasado educativo, sin ceñirnos únicamente a los testimonios impresos<sup>6</sup>. Ya nos advierte Lucien Febre<sup>7</sup>, que naturalmente hay que utilizar los textos, pero todos los textos, no sólo documentos de archivo, también un poema, un discurso, son para nosotros documentos y testimonios...En realidad nos es válido todo símbolo o discurso intelectual, que procede de la creatividad humana, a cuyo través puede inferirse algo acerca de una determinada situación social o educativa en el tiempo.

---

<sup>6</sup> Corts Giner, M<sup>a</sup> I: *“Historia de la Educación, cuestiones previas y perspectivas actuales”*. Sevilla: Kronos Gipes. Pág.119

<sup>7</sup> L. Febre: “Combate”, Pág. 29-30. Se trata de un artículo de gran interés de 1982 a 1953. El texto es, un manifiesto contra la exclusividad y el fetichismo del archivo. Nota extraída del libro de Arostegui, J. (1995): *“La investigación histórica, teórica y método”*. Barcelona: Grijalbo. Pág.336

Atendiendo a la naturaleza de nuestro trabajo y para la mejor comprensión de las fuentes utilizadas, hemos ordenado éstas en los siguientes apartados:

a) **Primera parte, Capítulos I y II:**

Se han consultado bibliografía actual sobre valores y textos antiguos alusivos a los mismos, y se ha procedido a su análisis.

Citamos en primer lugar el libro de la Dra M<sup>a</sup> Isabel Corts Giner: “*Historia de la Educación*” *cuestiones previas y perspectivas actuales*, que ha sido de una valiosa ayuda por sus aportaciones en la orientación y pasos a seguir en toda investigación histórico educativa.

De gran ayuda para la comprensión del mundo valoral ha sido la tesis de la Dra. Juana Manjón Ruiz (1995): “*La influencia de la experiencia en la formación de valores personales, estudio descriptivo*”.

En este contexto no podemos dejar de mencionar la obra Sheleriana (1941-1942): “*Ética*” como un referente en la objetividad e independencia de los valores frente a sus respectivos depositarios.

En cuanto a la conceptualización del valor se ha consultado la obra de Frondizi R. (1986): “*Qué son los valores; introducción a la axiología*”.

También citamos el libro de Marín Ibáñez (1993): “*Los valores, un desafío permanente*”, editorial Cincel. Guía en nuestro trabajo para la

comprensión sobre clasificación y tabla de valores y un lúcido análisis sobre valores emergentes.

En este mismo apartado no podemos dejar de citar a Jaeger, W. (1971): *“La Paideia, los ideales de la cultura griega”*. Obra monumental dedicada como su nombre indica a la educación en Grecia antigua. No es posible describir el impacto que ha producido en nuestro ánimo la lectura de sus páginas, donde con singular belleza y penetración, nos narra los conceptos educativos, sobre todo el período Homérico donde se cantaron los versos heroicos que marcaron las conductas de los héroes.

También el mundo axiológico antiguo está representado en la obra de los dos grandes maestros del pasado: Platón y Aristóteles.

Como **fuentes primarias** se han consultado y analizado los textos de los autores antiguos: Las epopeyas de Homero: *“Iliada”*, en Ediciones Cátedra, 1989, y *“Odisea”*, en Editorial Gredos, 1982; y Hesíodo, *“Los trabajos y los días”*, editado en Aguilar, 1964. Los siguientes textos de Platón: *“La República, Libro I y Libro III”*; el también diálogo *“Gorgias”*, todos editados en Gredos (1992). Se observa en los diálogos Platónicos tres etapas de clara evolución: Los diálogos de juventud de gran influencia Socrática como su concepto de valor en *“Laques”*, o la amistad en *“Lisis”*. Una segunda época de transición donde encontramos a *“Menon”* que trata de si se puede enseñar la virtud y por último tenemos los diálogos de madurez donde encontramos un Platón completo con mínima influencia

Socrática. Uno de los diálogos de esta época es “*Fedón*” que trata de la inmortalidad del alma. Estos últimos diálogos editados en Aguilar.

Por lo que concierne a Aristóteles, éste, en su *Ética Nicomáquea*, Gredos (1993), hace un análisis de las distintas formas que reviste la justicia, y en la misma, formula que la valentía es un término medio entre el miedo y la temeridad. En cuanto a la “*Ética Eudemia*”, editorial Gredos (1993) Aristóteles afirma que la felicidad es el supremo bien.

**b) Segunda parte, Capítulos III a VII:**

Este apartado representa el "**Corpus**" de este trabajo. Con una Bibliografía consultada numerosísima, nos ceñiremos a las **fuentes primarias** más significativas.

Las consultas sobre la obra Platónica se hace más intensa si es posible, porque toda la obra de Platón envuelta en belleza, está presente en todos y cada uno de los capítulos de esta segunda parte. Citamos “*República III*” editada por Gredos (1992); “*El Banquete*”, “*El Timeo*” o *de la Naturaleza*, “*Parménides*” o *de las ideas*, “*Hippias Mayor*” o *de lo bello* y el libro VII de “*Las Leyes*”, editados en la edición Aguilar.

La obra de Nietzsche (1978): “*El nacimiento de la tragedia griega o el pesimismo*” editada por Alianza, nos muestra la visión de la belleza pura, contraponiéndola a lo que es oscuro tenebrismo ditirámbico. Visión dual que mantenemos en el capítulo III dedicado a la belleza.

Otra obra monumental es “*Los Mitos griegos*” de Robert Graves (2005). Presenta un panorama a veces aterrador de los personajes mitológicos crueles y demenciados que dieron lugar a las grandes Epopeyas.

Citamos a Aristóteles (1978): “*La Política*” sobre la conveniencia en música de que los jóvenes ejecuten determinados instrumentos musicales.

Mencionamos el libro del Dr. Lomba Fuentes, J (1987): “*Principios de filosofía del arte griego*”, que expone de forma magnífica el concepto de Mímesis como arte.

En el campo más específico de lo musical, Capítulos IV y VII, nos encontramos con el ya citado Chailley (1979): “*La Musique Grecque Antique*”, y el trabajo de Gevaert (1875-1881): “*Histoire et theorie de la Musique de l'antiquité*”.

Salvo excepciones, los teóricos de la música griega han situado siempre sus especulaciones musicales en el seno de sistemas filosóficos (Pitagorismo, Platonismo y Aristotelismo) por lo que las polémicas musicales se situaban dentro de las disputas entre escuelas. Con Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, se produjo una ruptura decisiva a finales del siglo IV, ruptura que dividirá a todos los musicógrafos hasta la extinción de la teoría musical griega.

En el siglo II a III d.C. Arístides Quintiliano transmite sus doctrinas de claras resonancias Platónicas y Damonianas. Su libro “*Sobre la Música*”

editado en Gredos (1986) nos ha introducido en la doctrina del *Éthos* de los Modos y de los Ritmos.

Mencionamos el “*De Música*” de Plutarco. Que podría haber sido escrito hacia el siglo II d.C. Este diálogo constituye el único tratado de historia de la música que nos han transmitido los griegos, también Plutarco o con más propiedad Pseudo-Plutarco, puesto que se han originado serias dudas sobre su autoría, aporta datos sobre los instrumentistas, orígenes, y proyección alcanzada. También aporta información sobre Damón de Atenas, supuesto maestro de Platón. Los dos tratados más antiguos son los de Théodore Reinach, Plutarque “*De la musique*”, Paris (1990) o François Lasserre, Plutarque de la Musique, Lausana (1954). Aunque en este trabajo, se ha consultado la obra de Plutarco editada en Gredos (2004).

En temas relacionados con las teorías Pitagóricas ha sido de una ayuda inestimable los libros de Comotti C. (1997): “*La música en la cultura griega y romana*”, edición Turner, e “*Historia de la música antigua*” de P. Cesari (1981) y abundando en el mismo tema el libro de Enrico Fubini (1988): “*La Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*”, editado en Alianza, Madrid.

No podemos dejar de citar la tesis del Dr. Evangelos Moutsoupoulos (1959): “*La Musique dans l'oeuvre de Platón*” editado en Presse Universitaires de France. Este magnífico trabajo, dividido en cinco partes, abarca desde los fundamentos técnicos de la creación, a la danza, la

educación, la estética y la armonía, formulando interesantes teorías sobre Platón y sus cualidades como músico e instrumentista.

Otros de los trabajos de investigación musical, es la tesis del Dr. Tur Mayans: “*Reflexiones sobre educación musical: historia del pensamiento filosófico musical*”. Éste trabajo, que analiza de forma cronológica los distintos períodos musicales haciendo una interpretación psicológica del hecho musical, ha constituido una ayuda inestimable como consulta en particular sobre las civilizaciones clásicas.

En el ámbito de la rítmica y la métrica señalamos la obra de Carmen Chuaqui (2000): “*Musicología griega*” de la Universidad Nacional Autónoma de México, que nos pone en la pista de las diferencias entre la métrica y el ritmo según concepción de los griegos.

Otro de los libros a señalar es Burckhardt, J. (1975): “*Historia de la cultura griega*”, Vol. III, traducido por el eminente filólogo español, Antonio Tovar, que nos orienta en la cultura griega, poesía, danza y música.

En el capítulo dedicado al canto citamos un magnífico libro editado en Gredos (1980) con la traducción de Francisco Rodríguez Adrado “*Lírica Griega Arcaica*”, sobre poemas corales y monódicos fechados en 700-300 a.C.

Para la danza hemos consultado, analizado e interpretado a Kurt Sachs “*Historia universal de la danza*” en ediciones Centurión. Pocas definiciones se han hecho más bellas del significado divino de la danza,



pero también en su papel en el rito, en lo mágico, en lo social y en lo catártico de este arte.

En cuanto a los pasos fundamentales del baile tenemos a Germaine Prudhommeau "*La Danse Greque Antique*", tomo I, Libros I, II, III, editions du Centre National de la Recherche scientifique, París (1965).

Citamos a Luis Bonilla (1964): "*La danza en el mito y en la historia*", Biblioteca Nueva, Madrid y por último "*Grecia: Sobre los ritos y las fiestas*" de Carlos Espejo Muriel (1990), Universidad de Granada.

Para terminar este apartado es importante resaltar que Platón en el libro VII: "*Las Leyes o de la legislación*", formula toda su teoría sobre sistemas de danzas.

### **c) Tercera parte, Capítulos VIII y IX:**

En esta última parte con contenidos metodológicos se han consultado textos que mucho tienen que ver con el mundo de la Pedagogía.

En tratados actuales hemos consultado la obra de Henri-Irenée Marrou (1985): "*Historia de la educación en la antigüedad*". Marrou, con un pensamiento influenciado por la segunda contienda Europea, marca las diferencias y formula paralelismos entre la dura Esparta y la Democrática Atenas, sin obviar los aciertos y los errores de la cultura Doria. Para nosotros aunque interesante, no llega a tener la belleza conceptual de Jaeger en su "*Paideia*".

Para la gimnasia y el atletismo hemos consultado la obra de Durantez Corral (1965): “*Los Juegos Olímpicos antiguos*”, libro preciso en las diferentes pruebas gimnásticas de los griegos sobre todo en las Olímpicas.

Los estudios europeos de educación superior, se presentan como un reto para adaptarse a los nuevos cambios que demanda una sociedad cambiante, el plan Bolonia tiene seguidores ilusionados y convencidos detractores. Numerosa bibliografía puede ser consultada en la actualidad, citamos: *La Universidad* (y el proceso de Bolonia: E.E. ES) de José Ángel López Herrería (2008), editorial Hergué. Libro que nos hace pensar en la responsabilidad de elegir el camino correcto para ser “personas”.

Otros son: *La declaración de Bolonia* (el espacio europeo de educación superior) de Joan Guardia I Olmos (2006) de la Fundación Ecoem, Sevilla. Y los más técnicos: *Organización de la estructura de la Educación Superior en Europa* (2004/2005) Eurydice (red europea de información en educación, Ministerio de Educación y ciencia y “*El proceso de Bolonia*” de José Román Flecha (2008), Universidad Pontificia de Salamanca.

Por lo que respecta a las Pedagogías actuales, comenzamos con los numerosos artículos que escribió Dalcroze en donde quedan reflejados fielmente su pensamiento sobre la educación por el ritmo o la educación auditiva. Uno de los aspectos a destacar en estos maestros, es que ninguno de ellos tuvo intención de escribir un método pedagógico-musical. Todos

ellos, Dalcroze, Orff, Kodaly, intentaron transmitir su espíritu a través de conferencias, clases dictadas aquí o allá, y numerosísimos artículos.

En Dalcroze (1942) destacamos: “*Souvenirs, notes et critiques neuchâtel*”, editorial Atinger.

Otro de los artículos: “*Les etudes musicales et l’éducation de Loreille*”, 1898, editorial RME.

En documentación iconográfica presentamos láminas de la prestigiosa obra “*Lexicon iconographicum mythological classicae*” (1984), Artemis Verlae Zürich und München.

En la búsqueda y localización de estos textos, de esos testimonios, hemos contado con la ayuda inestimable que nos han proporcionado los distintos Departamentos, Seminarios y Bibliotecas de la Universidad Hispalense. En concreto el Departamento de Historia antigua, el Seminario de Griego, y las distintas Bibliotecas de Ciencias de la Educación, de Filosofía, de Geografía e Historia, de Bellas Artes, del Instituto de Ciencias de la Educación (I.C.E.) y Biblioteca de la Asociación Dante Alighieri.

## **0.7. Estructura del trabajo presentado**

El contenido de este trabajo se ha estructurado en tres partes fundamentales, con un total de nueve capítulos, precedido de una introducción y culminando con unas conclusiones generales, una

Bibliografía general de consulta y un anexo de reproducción de láminas Griegas.

En la introducción hemos querido situarnos en el contexto geográfico donde se produjeron los hechos culturales que hemos investigado y narrado. A continuación justificamos la actualidad del estudio que se presenta, alegando la necesidad de estudios clásicos y humanistas, fijando nuestra mirada en Grecia clásica para descubrir allí el objeto de nuestra investigación: *Los valores musicales*.

Las razones para la elección de tema aunque son diversas, las hemos querido centrar en un aspecto de gran calado social y psicológico: *El ser humano como conjunción de dos fuerzas: Lo espiritual (música) y lo físico (gimnasia)*.

En el Estado de la Cuestión analizamos la numerosa Bibliografía existente y el interés que suscita este estudio que por cierto no se ve reflejado en las políticas educativas.

Fijamos unos objetivos amplios y esclarecedores de lo que pretendemos hacer y unas hipótesis y por último nos trazamos una Metodología Histórica examinando las fuentes de documentación a fin de interpretar y analizar los hechos que investigamos.

## **I Parte: Los valores y su relación con la educación griega antigua.**

La primera parte de este trabajo consta de dos capítulos: Capítulo I: *Los valores en el inicio de un nuevo Milenio*, y Capítulo II: *El mundo Axiológico en la antigua Grecia*.

Comenzamos el Capítulo I con un análisis histórico centrándonos en la definición del concepto de Axiología Educativa, fundamentando y enriqueciendo dicho concepto con las aportaciones de las escuelas valoristas, su pluralidad de enfoques: Objetividad y subjetividad de los valores, emitiendo hipótesis ¿Tendrán todos los valores el mismo carácter? Y estableciendo por ello una tabla de valores que comportan tres características: Polaridad, infinitud y jerarquía. Seguidamente abordamos los problemas que presenta la sociedad actual, los intensos cambios sociales que se están produciendo y sus consecuencias en el sistema de valores. Con todo lo anteriormente expuesto se intenta: Por una parte comprender el mundo de los valores, situándonos en su problemática. Por otra, ir hacia nuestro objetivo que es la búsqueda de unos valores basados en la dignidad, la belleza y la sensibilidad, y para ello volvemos la mirada hacia Grecia, pero esto constituye el contenido del Capítulo II en el que se han analizado diez valores que pensamos cumplen con los requisitos de eticidad requeridos por nuestra sociedad actual. **Muchos de estos valores los presentamos a través de los diálogos de Platón.**

Existe una conexión profunda entre el mundo Axiológico de la antigua Grecia y la música. La ética, la ancianidad, la justicia, el valor, la felicidad,

la alegría, la amistad, el esfuerzo en el trabajo, la libertad, la tolerancia, y la apertura hacia los demás, fueron el impulso que dio vida y propició las fiestas y la desbordante capacidad para el arte y la creación. La Areté aristocrática de Homero y la Areté rural de Hesiodo dieron lugar a las Epopeyas, a los cantos y a los grandes instrumentistas, que los ancianos transmitieron oralmente y que a través de la alegría y la apertura hacia todos se materializó en danza, poesía, instrumentos y canto. La música en suma.

## **II Parte: Las distintas manifestaciones de la educación musical en Grecia antigua.**

La II parte comprende los capítulos III al VII y constituye la piedra angular de este trabajo. A través de estos capítulos descubrimos qué valores se encuentran contenidos en la música griega los efectos producidos por ésta, y el legado que dejaron a la posteridad.

Hemos comenzado por un tema crucial: La belleza, vinculada a la música por su carácter sagrado. Creemos que era un valor preferente para los griegos, que está presente de forma implícita o explícita en todos y en cada uno de los capítulos que conforman este trabajo. Señalamos el mito Órfico como pasaje musical de impresionante belleza, que narra la muerte de Orfeo río abajo, con una cabeza que canta y una lira que suena sin que nadie la toque. Esta escena la interpretamos como el simbólico poder de la música que tiene una preexistencia. Otro aspecto a señalar es el *Éthos* de la belleza que como se contempla en "*Hippias Mayor*<sup>8</sup>" pues si lo bello es

---

<sup>8</sup> Platón (1977): *Hippias Mayor o de lo bello*. Obras completas. Madrid: Aguilar. Pág.130

*causa del bien, el bien es producido por lo bello, y éste es el motivo, al parecer, por el que buscamos la sabiduría.*

Otro aspecto a señalar que no podemos obviar es toda la teoría de *Éthos*, que arranca de teorías muy arcaicas anteriores a Pitágoras y que recogieron Damon, Platón y tantos otros. Esta teoría nos descubre los efectos que sobre el carácter humano tienen los diferentes “*Ethôis*” y que de alguna manera son el resultado de los distintos caracteres que conforman un pueblo, un lugar o una región.

En el canto nos interesa detenernos en el análisis de cuatro aspectos fundamentales, en primer lugar en el Libro II de Las Leyes<sup>9</sup> Clinias manifiesta: **“Que el canto brota directamente de la poesía, ¿Acaso un poeta lírico no es poeta y músico a la vez?”** Y en el banquete de Platón la sacerdotisa Diótima de Mantinea le dice a Sócrates: **“Que la poesía que es también música forma parte de la obra creadora donde nacen y fluyen los poetas<sup>10</sup>”**. Es decir, hemos subrayado que la poesía está indefectiblemente unida a la música y que de la creación poética arranca todo canto.

Otro aspecto que hacemos objeto de análisis es la composición, difusión y transmisión de los textos y cantos musicales haciendo notar que a pesar de los numerosos testimonios sobre teoría musical griega, apenas existen apuntes de notación musical. Nos hemos preguntado por qué motivo no nos ha quedado nada de un patrimonio musical tan rico en comparación con las obras literarias griegas siendo éstas el soporte textual del canto, y se

---

<sup>9</sup> Platón (1979): *Leyes*, Libro II. Madrid: Aguilar. Pág.1294

<sup>10</sup> Platón (1979): *“El banquete o del amor, diálogos”*. Madrid: Aguilar. Pág.585

ha evidenciado, que cada actuación estaba vinculado a las circunstancias que determinaba el momento de *“Aquí y ahora”*. La música no fue escrita nunca antes del s. IV a.C. y ésta, sólo sirvió a profesionales.

Hemos analizado los distintos tipos de canto y su función. Un ejemplo lo tenemos en los bellísimos relatos que nos informan sobre los coros de Aqueos que en honor de Apolo lanzaban el grito ritual de ¡”I paian”! y los coros del Himeneo repetían ¡Himen!

Y como último aspecto se ha analizado los valores que transmitían los cantos. En todos ellos están representados los distintos capítulos de este trabajo, lo sagrado de los cantos, los aspectos educativos, los característicos acentos de cada lugar, la creatividad de cada canción, la interdisciplinariedad del canto con otras materias y la eticidad como camino hacia la virtud.

En cuanto a los instrumentos y la danza, somos conscientes de la existencia de los numerosos testimonios, sin embargo nuestro objeto en la descripción y análisis de los textos es la búsqueda de los efectos que tales manifestaciones artísticas tuvieron sobre el carácter y cómo marcaron las conductas de aquellos individuos. Evidentemente dos instrumentos educaron y marcaron los comportamientos de aquellos jóvenes: El aulós, que siempre acompaña a Dionisos y la lira que acompañaba a Apolo. Los dos instrumentos eran tan distintos como su forma de ejecución y como el simbolismo que acompañaba a ambos, pero no hay duda que tanto el aulós activado por el propio aliento de la vida que hace danzar al sátiro, como la



lira llena de majestuosa serenidad ayudaron a disciplinar el carácter y a enriquecer el afán de creación de aquellos griegos.

En la danza los diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio y la representación animada del mundo la crea el hombre a través de su cuerpo. Hemos realizado un análisis del significado de la danza en el rito. El hombre busca un camino para encauzar emociones y busca un objetivo claro: Influir mágicamente en todos los acontecimientos de la vida. La danza unida a lo divino se vincula a los **“misterios”**, este culto a las deidades representa la liberación extática del **“yo”** y esto lo expresan a través del baile y el movimiento. Pero también hemos vinculado toda la formación que exigía la danza, a la preparación que exigían los cuerpos y que Platón nos señala que debe realizarse en la *primera infancia*. En el libro VII de Las Leyes y a través de diálogos se expone todo un programa educativo y a nosotros nos interesa subrayar los efectos educativos de las danzas puesto que el Ateniense nos dice ***“Que una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas<sup>11</sup>”***.

También hemos analizado la influencia de otras culturas y hemos realizado similitudes y diferencias, constatando que las relaciones comerciales influenciaban los hábitos culturales de los países, pero siempre las manifestaciones artísticas tenían sus distintos medios de expresión según la libertad que concediesen los gobernantes.

---

<sup>11</sup> Platón (1979): *“Las Leyes o de la legislación”*, Libro VII, obras completas. Madrid: Aguilar. Pág.1387

Hemos señalado los distintos tipos de danza donde comprobamos la serenidad de las llamadas “*Emmélias*” y el frenesís de las danzas Dionisiacas. Por último hemos hecho un análisis de los valores que encierra la danza que en síntesis es: Expresión de alegría, ofrenda religiosa, formación de hermosos cuerpos y formación de espíritus y equilibrados.

### III Parte: **La enseñanza de la música en Grecia consta de los capítulos VIII y IX.**

Si en la I y II parte de este trabajo analizamos los valores que transmitían los griegos, ahora nos preguntamos ¿Cómo transmitían estos valores? Presentamos dos capítulos ligeramente distintos en su temática, aunque naturalmente referidos a aspectos metodológicos. El capítulo VIII describe un recorrido educativo que comprende desde la música en los tiempos Homéricos hasta Platón y Aristóteles.

Se ha comenzado con el Protágoras de Platón<sup>12</sup>, tenemos que decir que hemos elegido este diálogo porque resume el verdadero programa escolar, de tal actualidad, que recoge mucho de los postulados de la moderna Pedagogía basada en los cimientos psicológicos de la personalidad, en la integración de lo emocional, lo espiritual y lo físico y en que toda la educación debe comenzar en la primera niñez.

Otro de los aspectos analizado ha sido el estudio de dos modelos de educación musical: El Espartano y el Ateniense. Es interesante subrayar que a pesar de las duras condiciones en que se desarrolló la vida de Esparta,

---

<sup>12</sup> Platón (1979): *Protágoras*. Madrid: Aguilar. Pág.170

floreció una rica cultura musical con multitud de músicos célebres como Terpandro de Lesbo y las numerosas fiestas como *“Las Jacintias”* o las *“Ginnopedias”*. Sin embargo al sucumbir Esparta a las drásticas leyes de Licurgo, la música se militariza y nos queda el *Éthos* musical **severo** y **rígido** que alientan y levantan la moral de los Dorios. Por contra Atenas es *“La coronada de violetas”*, todo brilla en esta ciudad, las fiestas Dionisiacas, la música de flauta. Todos los músicos ejecutan música y todos los artistas crean obras de arte en una sociedad libre y Democrática.

Este capítulo también habla de gimnasia, no podíamos obviarla, porque si la música la consideramos prioritaria por ser atributo del alma, “su otra mitad” es el fortalecimiento corporal y físico. Puesto que un espíritu escogido puede ayudar a la perfección del cuerpo.

Los valores gimnásticos se sustentan en parecidos valores musicales como **“El dominio de sí mismo” la disciplina, el compañerismo, el ritmo de los movimientos del cuerpo**, y lo más importante los efectos de esta disciplina en la formación del carácter.

Hablamos también de la mujer y cómo la música tiene nombre femenino. Hemos hecho una valoración de los atributos de cada Musa patrocinadoras del arte poniendo de manifiesto ese arco Interdisciplinar que representa la música y hemos hecho hablar a Safo que amó la poesía y la música y fue celebrada y admirada por los prohombres de la época. Y por último analizamos a los dos grandes pensadores: Platón y Aristóteles. En Platón comenzamos con la frase origen de este trabajo: *Algún Dios ha*

*concedido a los seres humanos estas dos artes, la de la música y la de la gimnasia de modo que ambas alcancen un ajuste armonioso entre sí.* Para Platón era determinante la belleza interna del individuo, para ello era indispensable introducir el orden y el ritmo en la manifestación del arte de lo cual surge la contradicción, y es la privación de la libertad creadora que el arte exige. Sin embargo, tenemos que decirlo, Platón nos fascina porque para nosotros, músicos y educadores escribió páginas inmortales donde describe que lo **“músico”** es el alimento verdaderamente **“espiritual”**, ya que el ritmo y la armonía “son los que mas hondo penetran en el interior del alma y los que con mas fuerza se apodera de ella infundiéndole y comunicándole una actitud noble<sup>13</sup>”.

Aristóteles también hace suyas las teorías sobre el **“Éthos”** de los modos y de los ritmos, porque para él, la música es una imitación directa de las sensaciones morales, y para la educación sólo admite cantos, ritmos y armonías que tengan un carácter moral, decantándose por la armonía Doria.

Hemos hecho un paralelismo, Platón, a pesar del drama que supone restringir con normas lo creador y artístico, en base al carácter educativo y moral que ha de tener toda manifestación artística, es un poeta. Aristóteles es un pensador racional que nos hace dudar de su consideración de la música como Arte.

El capítulo IX de este trabajo es el último y con él culmina esta labor investigadora. Su título: **Repercusiones de los valores de la educación**

---

<sup>13</sup> Platón (1992): *“República” Libro III*. Madrid: Gredos. Pág.176

**musical griega antigua en la educación actual**, nos introduce en el rol que desempeña la música en las necesidades educativas de nuestra sociedad y las perspectivas en el Espacio Europeo de Educación Superior o el llamado Plan Bolonia. Pero el objeto de este capítulo es analizar las nuevas Pedagogías musicales encarnadas en tres pedagogos: Jacques Dalcroze, Karl Orff y Zoltan Kodály. La razón es muy sencilla: Encontrar huellas en sus Métodos, del pasado griego. Hemos rastreado en sus pensamientos musicales y hemos querido hallar semejanzas y también diferencias. Entre las semejanzas en Dalcroze encontramos el ritmo que se ha de impulsar en la primera infancia, la formación de bellos cuerpos en los jóvenes y la fusión entre cuerpo y mente, materia y espíritu. En Karl Orff hemos decidido que la semejanza se haya en el ritmo de la palabra y en los instrumentos y en Zoltan Kodály en que la música y sobre todo el canto moldea todo el carácter.

En cuanto a las diferencias estriba en aspectos metodológicos, pero también en cognitivos y espirituales. El principio de actividad es el núcleo de la moderna Pedagogía, donde existen sentimientos de libertad no concebidos en la antigua sociedad Griega y donde los niños y jóvenes experimentan y participan, evolucionando las formas hacia una mayor riqueza expresiva y dinámica.

Las nuevas tecnologías han transformado la mentalidad de nuestros estudiantes en comparación con los antiguos griegos que tenían una educación basada en una rigurosa disciplina corporal, completada por una formación de riquísimos matices artísticos que incluía la poesía, la música y

la danza que los hacia fuertes y maduros de carácter, aunque su aprendizaje comportara métodos repetitivos y memorísticos.

**I PARTE: LOS VALORES Y SU RELACIÓN CON LA  
EDUCACIÓN GRIEGA ANTIGUA.**

## **CAPITULO I: LOS VALORES EN EL INICIO DE UN NUEVO MILENIO**

### 1.1 Análisis del concepto valor

- 1.1.1. Objetividad y subjetividad de los valores
- 1.1.2. Distintas corrientes
- 1.1.3. Jerarquía de valores
- 1.1.4. Tipo y escalas de valores
- 1.1.5. Propiedad del valor
- 1.1.6. Modelos de clasificación
- 1.1.7. Definición del valor

### 1.2 La urgente necesidad de valores para una sociedad distinta

- 1.2.1. Perspectivas futuras cara al S. XXI
- 1.2.2. Crisis de la educación ¿Crisis de los valores?
- 1.2.3. Distintos enfoques y valoración de la crisis de valores.

### Resumen capitulo I



## **CAPITULO I: LOS VALORES EN EL INICIO DE UN NUEVO MILENIO**

La acción del diálogo se desarrolla así: En un lugar impreciso, que lo mismo pudiera ser un gimnasio o cualquier otro recinto, llega Sócrates acompañado de Querofonte, en el momento en que Gorgias ha terminado una de esas disertaciones a que tan aficionados eran los sofistas.

Da principio el diálogo con una breve conversación entre Querofonte y Polo sobre el arte de Gorgias, luego con Polo, y posteriormente con Calicles, y por último, habiendo éste abandonado la discusión, Sócrates hace él mismo las preguntas y da las respuestas.

**Sócrates:** *Lo agradable y lo bueno ¿son idénticos?*

- *No, así que nosotros, Calicles y yo, estamos de acuerdo.*

- *¿Es necesario hacer lo agradable con vistas a lo bueno, o lo bueno con vistas a lo agradable?*

- *Lo agradable con vistas a lo bueno.*

- *¿Lo agradable es aquello cuya presencia nos alegra, y lo bueno aquello cuya presencia hace que nosotros seamos buenos?*

- *Si.*

- *Luego ¿Somos buenos, nosotros y todas las cosas buenas, debido a la presencia de una determinada cualidad?*

- *Esto me parece inevitable, Calicles.*

- Pero la calidad propia de cada cosa, mueble, cuerpo, alma, animal cualquiera, no le viene por casualidad; es resultado de un determinado orden, de una determinada exactitud y de un determinado arte, adaptados a la naturaleza de esta cosa ¿resulta esto cierto?

- Por mi parte, lo afirmo.

- Así pues, la virtud de cada cosa ¿Consiste en una ordenación y una disposición acertadas, consecuencias del orden?

- Así lo considero.

- En consecuencia, una ordenada belleza, propia de la naturaleza de cada cosa, ¿Es la que, por su presencia, hace a esta cosa buena?

- Lo creo así.

- Y también, en consecuencia, un alma en la cual se encuentre el orden que conviene al alma, ¿Vale más que aquella de la que este orden está ausente?

- Necesariamente.

- Luego una alma moderada es buena.

- He aquí unas proposiciones a las que no tengo nada que cambiar, querido Calicles. Si tienes alguna objeción que presentar, házmela saber.

**Calicles:** “Continúa, amigo”.

**Sócrates:** Yo diría que si el alma moderada y sabia es buena, aquella que presenta un carácter opuesto resulta mala; luego esta alma opuesta a la primera es aquella irrazonable y desordenada.

- Ninguna objeción. Un hombre sabio se conduce respecto a los dioses y a los hombres de la manera más conveniente.

- Necesariamente.

- *Obrar respecto a los hombres como conviene, es observar la justicia; respecto a los dioses, significa observar la piedad; luego observar la justicia y la piedad resulta forzosamente ser justo y piadoso.*

- *De acuerdo.*

- *Implica también ser valeroso, porque no es propio de un hombre sabio perseguir o evitar aquello que no se necesita ni perseguir ni evitar. El hombre sabio, ya se trate de cosas o de personas, de placeres o de penas, sólo persigue o evita lo que es necesario, y sabe soportar lo que su deber le ordena soportar.*

*Resulta absolutamente necesario, Calicles, que el hombre sabio, siendo, como ya hemos demostrado, justo, valeroso y piadoso, sea también el hombre perfectamente bueno; es también necesario que el hombre bueno haga en todo lo bueno y lo bello y que, obrando bien y como se precisa, no deje de obtener éxito y felicidad, mientras que el malo, obrando mal, es miserable; luego el malo significa precisamente el opuesto al sabio y al mesurado; es el hombre inmoderado y desordenado, de cuya felicidad te jactabas.*

*“En cuanto a mí, he aquí lo que afirmo y tengo por cierto. Si todo esto es así, me parece que cada uno de nosotros, para ser feliz, debe buscar la moderación y ejercitarse con ella, huir de la desmesura y actuar en todo de tal manera que no se tenga necesidad de castigo; pero si ocurre que precisemos de él, nosotros o los nuestros, particulares o ciudades, el único medio de ser feliz estriba en saber sufrir y pagar las penas debidas por nuestras faltas. Para mí, éste es un principio que hay que tener siempre en cuenta para dirigir bien nuestra vida. Resulta necesario que los esfuerzos de cada uno y los del Estado se dirijan hacia este fin. El logro de la justicia y de la moderación como condición para la felicidad y hacia ello se encaminen todos sus actos; que no se permita a las pasiones reinar sin ningún control y que no se consienta, por satisfacer su insaciable avidez, llevar una vida de bandido”.*

*“Un hombre semejante no puede ser amado ni de los otros hombres ni de los dioses. Es un ser no sociable, y sin asociación (comunidad) no hay amistad. Los sabios, Calicles, afirman que el cielo y la tierra, los dioses y*

*los hombres, están unidos por la amistad, el respeto al orden, la moderación y la justicia, y por esta razón llaman al universo, el orden de las cosas”<sup>1</sup>.*

Un análisis del texto nos deja entrever que “*Gorgias*”, al igual que otro de los diálogos platónicos, “*Fedón*” se identifica con la idea de la moral, aunque el núcleo teórico del diálogo está en el largo episodio sobre el papel que cumple la “*Retórica*” y también en la superioridad de la vida filosófica, sobre la vida política. El principal personaje del diálogo es Sócrates, que no está acompañado de sus discípulos, sino de Gorgias, antiguo maestro de Retórica, su discípulo Polo y el sofista Calicles. En la confrontación dialéctica se debate a fondo lo que es el bien y el mal, lo que se debe hacer y lo que no, lo bello y lo feo, lo justo y lo injusto.

Sócrates desarma a sus contertulios con sus argumentos, y en un momento del diálogo saca por sí solo sus últimas conclusiones, dando respuestas a sus propias preguntas. Concluye diciéndonos que la conducta acertada del hombre debe ser el reconocimiento de que lo agradable no coincide siempre con lo bueno y lo saludable. Lo agradable debe coincidir con el bien y no a la inversa. El hombre, es bueno porque en él reside o de él nace una “*Areté*” pero esta “*Areté*” o nobleza del alma no surge por casualidad, sino a fuerza de guardar un orden acertado y de seguir un arte ajustado a su fin<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Platón (1992): *Gorgias*. Madrid: Gredos. Págs.116 -118

<sup>2</sup> I.M. Crombie, en su análisis de las doctrinas de Platón, nos dice la poca estima de Platón hacia los profesores de retórica, los cuales estaban al mismo nivel que los pasteleros que dan placer, sin calcular los efectos dañinos que producían. La justicia y el autocontrol son

Por lo tanto la virtud es consecuencia de un alma ordenada, moderada y sabia. Esto es el hombre justo, aquel que posee la proporción interior y cuya alma constituye una unidad armónica. El alma justa tiene acordadas las cuerdas interiores en una perfecta armonía. ¿En qué consiste esta armonía? En ser justo, valeroso y piadoso y en ser perfectamente bueno y que estas cualidades le hagan ser feliz y bello.

Alcanzar este orden interior implica la salud del alma, pues responde a su naturaleza, por el contrario subvertir ese orden interno, esa armonía, implica la enfermedad del alma y la injusticia. Son los dos polos opuestos que en la actualidad constatamos en las pautas modernas de conducta, el hombre ambicioso de poder, defensor del derecho del más fuerte propuesto por Calicles, y el otro modelo propuesto por Sócrates orientado hacia lo mejor del hombre. Alcanzar la *“Areté”* debe ser el propósito concreto de nuestras vidas, y para ello necesita de un ámbito determinado **“La Polis”** Sólo una buena educación conforma una alma reflexiva y disciplinada y solo al alma sana le es posible construir una sociedad justa. La excelencia del hombre es en primera instancia ser un hombre justo y en segundo lugar ser capaz de cumplir su función dentro de la comunidad. Es la verdadera *“Sofrosyne”*<sup>3</sup> griega.

---

las cualidades que un obrador debe pretender producir en sus oyentes. I.M. Crombie (1979): *Análisis de las Doctrinas de Platón*. Madrid: Alianza editorial. Págs.210-211.

<sup>3</sup> Era la “Sofrosyne” griega equilibrar el todo con la parte, la armonía cósmica con lo individual en donde cuerpo, espíritu y el Cosmo no pueden ni deben estar disociados. Nota para clarificar este concepto extraída de Piñón Gaytan, F. (1999): *“La Phronesis griega como formamentis de eticidad”*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana. Pág.111

## 1.1 Análisis del concepto valor.

En estos momentos de duda, de crisis de valores, nos urge volver la mirada al pasado, y constatar que toda la civilización griega, no es otra cosa que la de su percepción de una nueva valoración del hombre. Platón, en uno de sus hermosos diálogos: “*Gorgias*” y por boca de Sócrates, nos descubre un mundo de valores ideales, conceptos altamente éticos como son: La sabiduría, la belleza, la moderación, la justicia, el valor, la bondad (piedad), la amistad, la sociabilidad, la felicidad, la amistad, el orden, la proporción etc. Educar y formar el carácter en estos valores, es a lo que los griegos llamaban “*Ética*”.

No todos los valores son éticos; hay valores sociales, estéticos, religiosos, políticos, etc. pero los valores éticos deben servirnos de referencia en una sociedad a veces desorientada, y donde la humanidad da escasos signos de lo que debería ser. Es el desarrollo y evolución de estos valores éticos, humanos, sociales y estéticos, los llamados a ocupar un lugar primordial y de privilegio en la conciencia no solo de los educadores, sino de toda una sociedad, porque la validez de los fundamentos educativos, descansan en ellos.

La *Axiología* es la disciplina que estudia los valores, ésta ensaya sus primeros pasos en la segunda mitad del siglo XIX.

El origen del concepto valor es un traspaso procedente de las Ciencias Económicas. En el subjetivismo “*precio y aprecio*” de una cosa y el hecho de que el lenguaje financiero reserve la denominación de “*valores*”

en contraste con la de “*bienes*” radica el origen mismo del concepto valor. Así, en ciertos tipos de análisis económicos el “*valor*” es la posición relativa de un bien en un orden de preferencia, cuanto más alto es su posición, mayor es su valor. El mismo Nietzsche afirma que el hombre se singulariza como el animal que mide valores.

El concepto de valor fue utilizado en primer lugar por Lotze, pero éste parte de Kant, el cual en su libro “*Fundamentación de la metafísica de las costumbres*”<sup>4</sup> distingue dos tipos de seres: Aquellos que tienen valor en sí mismo, que valen por sí mismos, y aquellos que, por el contrario, sólo valen para otra cosa distinta de ellos mismos.

Nos hemos acercado al origen mismo de este concepto, por lo tanto cabe preguntarse: ¿Y bien, que son los valores? No es una pregunta fácil de contestar, puesto que su definición depende en su mayor parte de los diversos enfoques de las escuelas valoristas

Para Max Scheler, los valores son cualidades objetivas, independientes de los bienes. Los valores son cualidades a priori. La independencia no sólo se refiere a los objetos que están en el mundo, cuadros, estatuas, actos humanos etc. Sino también a nuestras reacciones frente a los bienes o a los valores<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Kant, E. (1983): *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*. Madrid: Espasa Calpe. Págs.83-84

<sup>5</sup> Scheler, M. (1948): “*Ética*”; 2 Vols. Buenos aires: *Revista de Occidente*. Pág.33

Se puede decir que los valores son cualidades independientes de sus depositarios; es decir, la traición de un amigo, por ejemplo, no altera el valor en sí que es la amistad. La multiplicación o desaparición de los actos justos, para nada afectan al valor de la justicia. La verdad no se basa en la opinión de las personas, sino en la objetividad de los hechos, lo mismo sucede con los valores. Se subraya que mientras los sentidos captan lo material, la inteligencia está dirigida al ser y el sentimiento puro o lo estimativo revela los valores. La intencionalidad de nuestra estimativa descubre ese orden ideal de los valores que a veces se encarna en la realidad constituyendo los “*bienes*”, pero el hecho de la aparición o desaparición de éstos, no alcanzan al valor en sí mismos<sup>6</sup>. La independencia de los valores frente a sus respectivos depositarios, es uno de los supuestos de la axiología Scheleriana.

Esta teoría ha sido rebatida y ampliamente contestada por otros estudiosos del tema, los cuales suponen que sus presupuestos son discutibles. ¿Acaso dicen, la belleza plástica no es dependiente del material utilizado?

### **1.1.1 Objetividad y subjetividad de los valores.**

Toda una historia de la teoría de los valores tiene como eje central la subjetividad o la objetividad de los valores. Nos preguntamos si los valores son subjetivos u objetivos, si las cosas tienen valor porque las deseamos, o las deseamos porque tienen valor. Si los objetos tienen un valor que es

---

<sup>6</sup> Scheler, M. (1948): Ob. Cit. Pág.33



previo y ajeno a nuestras reacciones psicológicas o emocionales o por el contrario es el deseo o el interés lo que confiere valor a una cosa.

Para los objetivistas, los valores son objetivos si existen independientemente de un sujeto o de una conciencia valorativa. En cambio, los subjetivistas afirman que el valor debe su existencia al sujeto que valora.

Las respuestas a favor y en contra de una u otra postura se suceden ininterrumpidamente. Ambas sostienen argumentos de gran consistencia que no pueden ni afirmarse ni negarse en su totalidad. Es evidente que entre el objetivismo y el subjetivismo existe una escala de múltiples matices que son los que enriquecen el análisis valoral.

### **1.1.2 Distintas corrientes:**

En las distintas corrientes subjetivistas podría señalarse autores tales como: Perry<sup>7</sup> el cual afirma que hay cosas que rechazamos y otras que deseamos. A esta actitud afectivo-motora la llama interés. Lo que es objeto de interés, es valioso. Así afirma: ***“el silencio del desierto carece de valor hasta el momento que algún viajero lo encuentra aterrador”***.

Russell<sup>8</sup> sostiene que cuando decimos que algo tiene valor, no afirmamos un hecho independiente de nuestros sentimientos personales, sino que “estamos dando expresión a nuestras propias emociones”. Por otra parte las doctrinas objetivistas surgen como reacción contra el relativismo

---

<sup>7</sup> Perry, R.B (1950): *General Theory of Value. Its meaning and basic principles continued in Terms of interest*. Harvard University Press. Pág.125

<sup>8</sup> Russell, B. (1955): *Human Society in Ethics and politics*. New York: Simon & Schuster.

implícito en la interpretación subjetivista y la necesidad de establecer un orden moral estable.

Fronzizi <sup>9</sup> afirma que una doctrina que aventaja a todas las demás por la fuerza de sus argumentos y el prestigio que ha adquirido es la doctrina de Max Scheler.

Scheler<sup>10</sup> anteriormente citado, dice: ¿Cómo podría extraerse un principio universal y necesario de una realidad cambiante e inestable? Si se admitiera la ética de bienes, los principios morales tendrían que estar a la zaga de la evolución histórica y sería imposible la ética del mundo de los bienes existentes en una época, pues la ética se fundaría justamente en esos bienes.

Como se observa el tema es complejo y suscita controversias. Fronzizi<sup>11</sup> nos dice que el subjetivismo tiene razón cuando sostiene que no hay valor sin valoración. El objetivismo en cambio acierta al indicar la importancia de las cualidades objetivas, pero yerra al dejar de lado la reacción del sujeto frente a tales “*cualidades*”.

Hay un aspecto que parece claro, no podemos hablar de valores fuera de una valoración real. Realmente no tendría sentido la existencia de valores que escaparan a toda posibilidad de ser apreciada por el hombre. ¿Cómo sabríamos que existen tales valores si estuvieran condenados a mantenerse

---

<sup>9</sup> Fronzizi, R. (1968): *Qué son los valores; Introducción a la Axiología*. México: Fondo de Cultura Económica. Pág.108

<sup>10</sup> Sheler, M. (1948): Ob. cit. Pág.33

<sup>11</sup> Fronzizi, R. (1968): Ob. cit. Pág.147

fuera de la esfera de las valoraciones humanas? Como afirma Bartolomé, preguntarnos por el valor es preguntarnos por el hombre, de ahí radica la dificultad de la respuesta<sup>12</sup>.

Si la subjetividad se hace patente al afirmar que el valor no puede ser ajeno a la valoración humana, es preciso hacer una distinción fundamental; Qué siendo la valoración subjetiva, hay que distinguir la valoración del valor, ya que éste, es anterior a la valoración. Si no hubiera valores ¿Qué se valoraría?

Siguiendo con la controversia, nos enfrentamos a nuevas cuestiones que de alguna manera podrían clarificar los cimientos sobre los que descansa este concepto. Creemos, que el valor no es ajeno a la constitución psicológica del hombre, por lo tanto cabe preguntarse. ¿No será la objetividad de un orden distinto? ¿Podremos pensar que el problema ha sido mal planteado? Pensamos que el valor no tiene que ser necesariamente objetivo o subjetivo, más bien podría decirse que sea el resultado de una tensión entre el sujeto y el objeto y ofrezca por tal razón un aspecto subjetivo y otro objetivo. Si admitimos que el valor tiene una naturaleza subjetiva, quedaría por decir qué aspecto de la subjetividad es el que da vida al valor.

Esta hipótesis enlaza con un aspecto de sumo interés: ¿Tendrán todos los valores el mismo carácter?

---

<sup>12</sup> Bartolomé, M. (1981): *“Hombre ético”, Sus dimensiones fundamentales*. Doc. de las Jornadas IEPS. Ávila.

El problema central se refiere a la naturaleza del valor. ¿No variará el ingrediente de subjetividad u objetividad según el tipo de jerarquía del valor? Creemos contestar de la manera siguiente:

### **1.1.3. Jerarquía de valores**

Los valores están ordenados jerárquicamente. Evidentemente no todos valen lo mismo, esto es, hay valores inferiores y superiores. Es la preferencia del sujeto lo que revela ese orden jerárquico. Frondizi afirma, que en ese orden jerárquico, al enfrentarse a dos valores, el hombre “prefiere” comúnmente el superior, aunque a veces “elija” el inferior por razones circunstanciales.

Ante el valor no podemos sentirnos indiferente. Por lo general, establecemos una jerarquía. Anteponemos unos y posponemos otros. La existencia de este orden jerárquico es una incitación permanente a la acción creadora y a la elevación moral. El sentido creador y ascendente de la vida, se basa fundamentalmente, en la afirmación del valor positivo frente al negativo, y del valor superior frente al inferior.

Es más fácil afirmar la existencia de un orden jerárquico, que señalar concretamente cuál es este orden o indicar cuáles son los criterios que nos permiten establecerlos. Para ello, los axiólogos han propuesto ***“Una tabla de valores”***.

Por lo general, los hombres, bien individualmente o colectivamente se manejan con alguna tabla. Tales tablas no suelen ser fijas, sino que

fluctúan, pero no hay duda que ***“nuestro comportamiento frente a los demás, sus actos y sus acciones, son juzgados y preferidos de acuerdo con una determinada jerarquía de valores”***.

#### **1.1.4. Tipo y escalas de valores.**

El Dr. Marín Ibáñez<sup>13</sup> manifiesta que una de las vías tradicionales para descubrir las grandes categorías de valores es analizar la literatura sobre el tema.

Recurre a algunas de las clasificaciones establecidas por los axiólogos que han sintetizado diferentes aportaciones, subrayando que pese a las distintas concepciones de los pensadores, estos mantienen coincidencias fundamentales que permiten un lenguaje común<sup>14</sup>.

De las seis categorías que el Dr. Marín Ibáñez nos presenta, se ha seleccionado cuatro autores acordes con el contenido de nuestra tesis, para concluir con un cuadro comparativo de dichos valores.

---

<sup>13</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): *Los valores, un desafío permanente*. Argentina: Cincel. Pág.46

<sup>14</sup> Ídem. Pág.46.

**Hugo Münsterber.**

Presenta una tabla de 24 valores. En una clasificación ambiciosa, divide primariamente los valores en: Vitales y culturales, y en cuatro vertientes más: Valores lógicos, estéticos, éticos y metafísicos<sup>15</sup>.

**LOS VALORES PUROS**

	VALORES LÓGICOS	VALORES ESTÉTICOS	VALORES ÉTICOS	VALORES METAFÍSICOS
VALORES DE LA VIDA	VALORES DE LA EXISTENCIA	VALORES DE UNIDAD	VALORES DE EVOLUCIÓN	VALORES DIVINOS
Mundo externo Mundo del prójimo Mundo interno	Cosas Caracteres Valoraciones	Armonía Amor Felicidad	Crecimiento Progreso Autodesarrollo	Creación Revelación Redención Salvación
VALORES DEL CULTURAL	VALORES DE CONEXIÓN	VALORES DE LA BELLEZA	VALORES DE PRODUCCIÓN CUALIFICADA	VALORES FUNDAMENTALES
Mundo externo Mundo del prójimo Mundo interno	Naturaleza Historia Razón	Artes Plásticas Poesía Música	Economía Derecho Eticidad	Universo Humanidad Supra-yo

<sup>15</sup> Munsterberg, H. (1909): *Eternal Values*. Boston. Citado en Marín Ibáñez, R. (1993). Pág.47

## **Enrique Rickert.**

Toda la filosofía de Rickert<sup>16</sup>, es la de los valores. Tiene en cuenta los bienes en los que se realizan la actitud subjetiva con la que nos enfrentamos a ellos, y el dominio en el que aparecen. Por dominio entiende Rickert la consideración reflexiva de cada zona de valor, que viene a cuajar en los tratados o materias correspondientes en el ámbito de la cultura

Rickert, emplea tres pares de criterios: Persona o no persona, Actividad- contemplación, Social- asocial.

Rickert destaca en su clasificación, la tendencia a la perfección. En ocasiones el valor no se consigue jamás de un modo total; el camino para su conquista es interminable. Por eso estos bienes son siempre de futuro; tal ocurre con la verdad, cuya posesión total es inalcanzable, o con la moral, que está abierta siempre a lo perfectible.

Si la belleza o la felicidad tienen para Rickert una particularidad finita, los bienes de eternidad como los religiosos se refieren a una totalidad plena e infinita.

Su tabla de valores consta de bienes de presentes como la belleza o la felicidad, y bienes de eternidad como los religiosos.

---

<sup>16</sup> Ricker, H. (1943): *Ciencia cultural y ciencia natural*. Madrid: Espasa Calpe. Citado en Marín Ibáñez, R. (1993). Pág.48

**Enrique Rickert<sup>17</sup>.**

	Objetos asociales Contemplación monística	Personas sociales Actividad pluralista	Grados de valor de la perfección o consumación
DOMINIO VALOR BIEN	Lógica Verdad Ciencia	Ética Moralidad Comunidad de personas libres	Primer grado  Totalidad indefinida
ACTITUD SUBJETIVA	El juzgar	Conducta autónoma	Bienes de futuro
DOMINIO VALOR BIEN	Estética Belleza Arte	Erótica Felicidad Unión amorosa	Segundo grado  Particularidad finita Bienes de presente
ACTITUD SUBJETIVA	Contemplación	Indagación- entrega	
DOMINIO  VALOR  BIEN	Mística  Santidad impersonal (panteísta)  El Uno y el Todo	Filosofía de la religión  Santidad personal (religioso)  Mundo de los dioses	Tercer grado  Totalidad infinita
ACTITUD SUBJETIVA	Retiro (deificación)	Piedad	Bienes de eternidad

<sup>17</sup> Ricker, H. (1943): *Ciencia cultural y ciencia natural*. Madrid: Espasa Calpe.



## **Max Sheler.**

Con su “Ética” fue uno de los grandes impulsores de la axiología. Justifica su propia jerarquía de valores los cuales con un criterio muy selectivo, antepone unos a otros.

Entre los valores destaca la temporalidad. Si los valores inferiores (los materiales) son fugaces, los espirituales, como la verdad o la justicia no envejecen<sup>18</sup>.

Los bienes materiales son divisibles, mientras que los bienes espirituales no lo son. La verdad no empequeñece aunque la humanidad entera la reconozca.

Hay valores fundamentales como la alegría porque valen por sí mismos, en tanto que otros cobran sentido como medio para adquirir los fundamentales. El dinero es un bien instrumental porque adquirimos cosas, en cambio nada podemos hacer con él perdidos en el desierto<sup>19</sup>.

La profundidad de la satisfacción también determina la categoría del valor. A un bienestar corporal cualquiera, se superpone otro como tener un hijo o renunciar a todo por seguir un ideal espiritual o religioso<sup>20</sup>.

Hay valores relativos según nuestro estado emocional o de salud, pero hay otros absolutos como los valores morales.

---

<sup>18</sup> Scheler, M (1948): “*Ética*”; 2 Vols. Buenos aires: Revista de Occidente.

<sup>19</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.49

<sup>20</sup> Ídem. Pág.49

Valores de disposición de ánimo y de éxito. La disposición de ánimo tiene un sentido moral, pero una moral de éxito no es una auténtica moral, puesto que depende de razones extrínsecas al individuo<sup>21</sup>.

Valores por sí mismos y referenciales. Lo que vale por sí mismo es independiente, los valores referenciales son medios para conseguir algo.

Valores individuales y colectivos. Cada persona tiene su especial valía, pero en cuanto a un grupo puede corresponderle en una categoría inferior. Sin embargo la dignidad del individuo está por encima de cualquier colectivo al que pertenezca<sup>22</sup>.

En Max Scheler está asentado el criterio de que existen valores que afectan a la persona, mientras que otros se refieren a las cosas como por ejemplo los económicos. Los valores personales son los más excelentes y de rango superior. Cuando antepone un inferior a uno superior, infringimos el orden moral.

---

<sup>21</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.50

<sup>22</sup> Ídem. Pág.50

## Ortega y Gasset

Dedica un estudio especial al tema del valor: *Introducción a una estimativa*. Se inspira en la clasificación de Max Scheler, que modifica no poco. La pareja de lo agradable y desagradable es sustituida por los valores útiles, que para Scheler tenían un carácter referencial<sup>23</sup>.

Los valores espirituales sufren también un ligero retoque. Los intelectuales figuran claramente sin el escrúpulo antilógico que detuvo a Max Scheler. Aparecen los morales (de los que lo justo y lo injusto son sólo uno de los grupos) y sobre todo, los valores estéticos que, sorprendentemente, en la interna ordenación de los espirituales, se encaraman por encima de los intelectuales y morales<sup>24</sup>.

Salvadas estas diferencias, el resto del trabajo es un esfuerzo por extender dentro del área hispánica el tema de los valores visto desde el ángulo de la escuela fenomenológica. Atalaya desde la que seguiría considerando el panorama valoral García Morente en su obra *Fundamentos de Filosofía*, que tuvo amplio eco y numerosas reediciones en el mundo hispánico.

Sin embargo, Ortega no recoge ni una sola de las motivaciones de Max Scheler para ordenar el mundo axiológico y despacha el problema con

---

<sup>23</sup> Ortega y Gasset, J. (1947): *“Introducción a la estimativa”*. Obras completas. Madrid: Revista de Occidente. El estudio sobre la clasificación y tablas de valores ha sido tomada del libro de Marín Ibáñez: *Los valores un desafío permanente*. Págs.44-54, donde retoma a los grandes pensadores que han enriquecido el panorama axiológico con sus aportaciones.

<sup>24</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.51

esta mera observación como preámbulo para su tabla, en la que, eso sí, ha sido cuidadosamente subrayado el carácter de la **polaridad**: el hecho de que a cada valor positivo acompañe el correspondiente negativo<sup>25</sup>.

La naturaleza de los valores aparece con mayor claridad cuando se advierten sus propiedades. Porque un valor es siempre positivo o negativo según Ortega, por el contrario, las realidades no son nunca puramente negativas. No hay nada en el mundo del ser que sea negativo en el pleno sentido en que lo es la fealdad, la injusticia o la fortaleza.

El problema de la clasificación de los valores requeriría muy complejas observaciones. Quede, pues, intacto para mejor coyuntura. Solamente, con el fin de facilitar al lector la meditación propia sobre tan sutil materia indicaré las grandes clases que, atendiendo a su materia, forman los valores.

---

<sup>25</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.51

## VALORES POSITIVOS Y NEGATIVOS<sup>26</sup>

Útiles		Capaz-Incapaz Caro-Barato Abundante- Escaso, etc.
Vitales		Sano- Enfermo Selecto- Vulgar Enérgico- Inerte Fuerte- Débil, etc.
Espirituales	Intelectuales	Conocimiento- Error Exacto- Aproximado Evidente-Probable, etc.
	Morales	Bueno- Malo Bondadoso- Malvado Justo- Injusto Escrupuloso- Relajado Leal- Desleal, etc.
	Estéticos	Bello- Feo Gracioso- Tosco Elegante- inelegante Armonioso- Inarmonioso
Religiosos		Santo, sagrado- Profano Divino- Demoníaco Supremo- Derivado Milagroso- Mecánico, etc.

<sup>26</sup>Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.52

El siguiente cuadro ha sido establecido tras el análisis de estos pensadores<sup>27</sup>.

MÜNSTERBERG	RICKERT	SCHELER	ORTEGA Y GASSET
Lógicos	verdad	Conoc. verdad	Intelectuales
Estéticos	Belleza	Estéticos	Estéticos
Éticos	Moralidad	Lo justo	Morales
Metafísicos	Santidad	Lo santo	Religiosos
	Amor-felicidad	Agrado	
Vitales		Vitales	Vitales
			Útiles

---

<sup>27</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.54

### 1.1.5. Propiedades del valor.

Al analizar las distintas escalas de valores, comprobamos que la “*Polaridad*” está representada en casi todas las **Tablas de valores** como rasgo que distingue y caracteriza al concepto de valor.

En líneas generales podríamos decir que los Valores tienen tres características fundamentales *Polaridad, Infinitud y Jerarquía*.

***Polaridad:*** A todo valor acompaña su antivalor. El valor tiene dos partes que son contrapuestos esto es: Tiene un polo positivo y un polo negativo. La salud es un bien apreciable si sobretodo lo comparamos con su oponente que es la enfermedad.

Toda la riquísima gama de valores en lo que se inscribe nuestra vida, viene orlada por una similar gama de antivalores, lo que nos obliga a una actitud permanente de comprometida superación, de esfuerzo incesante consustancial a todo proyecto humano en toda educación<sup>28</sup>.

Scheler<sup>29</sup> afirma: Que mientras todo valor de suyo reclama nuestra estimación y cumplimiento, el antivalor exige su adversión y rechazo. El cumplir los valores y rechazar los antivalores es requisito de toda educación, sin la cual ésta, es imposible.

Siempre existe un polo positivo y un polo negativo, nos guste o no nos guste; no hay posición intermedia, no existe la indiferencia, por

---

<sup>28</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.43

<sup>29</sup> Scheler, M. (1948): Ob. cit.

consiguiente como afirma García Morente “Toda no indiferencia implica estructuralmente de modo necesario la Polaridad.”

***Infinitud:*** Por infinitud entendemos la dimensión ideal de los valores, pues son finalidades nunca del todo cumplidas, horizontes siempre abiertos. No hay obra de arte que abarque toda la belleza, ni libro que encierre toda la sabiduría.

De ese carácter de ilimitación, brotan consecuencias interesantes. La primera es la gama de posibilidades que guardan los valores ideales, pues jamás son una tarea concluida, sino siempre algo por completar y complementar. Ninguna realidad es de suyo valiosa, sino en cuanto posibilidad abierta para ulteriores perfeccionamientos.

No tiene sentido que alguien en el ámbito moral estime que ya es perfecto, automáticamente queda descalificado. Si creyera que ya alcanzó el límite de la sabiduría, indicaría una ignorancia soberana. Ningún deportista podrá escudarse en pasadas victorias para evitarse esfuerzos por alcanzar metas superiores o al menos por llegar al límite de sus posibilidades.

La multiplicación discordante de valores que encontramos a lo largo de la historia de los pueblos, grupos o individuos, no son una negación del mundo del valor, sino que viene exigido por su infinitud<sup>30</sup>.

No citamos la siguiente propiedad del valor, ***la jerarquía*** puesto que ha sido analizada anteriormente.

---

<sup>30</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Pág.44



### 1.1.6. Modelos de clasificación

Los valores presentan coincidencias fundamentales a pesar de que sus pensadores sostengan concepciones profundamente diferentes. No debe confundirse la ordenación jerárquica de los valores con su clasificación. Una clasificación no implica un orden jerárquico. Se puede clasificar a los hombres en altos y bajos, gruesos y delgados sin que ninguno de los grupos tenga mayor jerarquía que el otro.

Nosotros clasificamos los valores de los distintos autores según su mayor coincidencia con valores educativos: He aquí:

**Wagner**<sup>31</sup> Considera seis tipos de valores educativos como son:

Valores religiosos:

- \* Éticos
- \* Lógicos
- \* Estéticos
- \* Prácticos
- \* Hedonísticos

**Lavelle**<sup>32</sup> Considera inferiores los valores materiales y estima lo ideal y etéreo.

Valores económicos:

- \* Afectivos
- \* Intelectuales

---

<sup>31</sup> Wagner, J. (1923): *Pädagogischer Wertlehre Frankfurt*.

<sup>32</sup> Lavelle, L: *Traité des valeurs*. Vol. I-II; Paris: Presses Universitaires de France, 1951-55

- \* Estéticos
- \* Morales
- \* Religiosos

**Popper**<sup>33</sup> Los valores deben atender a la formación e integración de la persona en la sociedad.

Valores prudenciales:

- \* De carácter (personalidad integrada)
- \* Sociales
- \* Culturales
- \* Biológicos de supervivencial.

**Fermoso**<sup>34</sup> Propone los siguientes valores aptos para ser cultivados en los centros educativos. Son los siguientes:

Valores económicos y vitales.

- \* Estéticos
- \* Lógicos e intelectuales
- \* Éticos
- \* Religiosos

Según vemos, observamos diferencias en los distintos tipos de valores. Se impone establecer claros criterios que orienten las decisiones personales y colectivas que permitan establecer claros objetivos educativos en orden a una mejor formación del hombre. Es por lo que se estudia a

---

<sup>33</sup> Popper (1958): *Valores*; en Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, Vol. 10. Madrid: Aguilar. Pág.610

<sup>34</sup> Fermoso, P. (1985): *Teoría de la Educación. Una interpretación Antropológica*. Barcelona: CEAC. Pág.242

estos, asociados a distintas disciplinas que contribuyen a múltiples enfoques y a un mejor conocimiento de éstos, he aquí:

A la **Filosofía** le importa el ser, la esencia del valor, la definición del valor, la distinción entre el valor y el acto de valorar, la universalidad y relatividad de los valores y su clasificación y jerarquización<sup>35</sup>.

Para la **Antropología**, es importante descubrir el sistema de valores de la cultura sometida a estudio, es decir, le interesa la dimensión funcional de los valores en cuanto son útiles para el hombre y son reconocidos por el grupo<sup>36</sup>.

A la **Sociología** le preocupan los valores comunes de la macrosociedad y de los subsistemas de valores que comparten sólo los miembros de determinados grupos, dando lugar a los estudios microsociológicos<sup>37</sup>.

La **Pedagogía** estudia los valores y la relación de éstos con el hombre, con la educación, con los fines educativos y con los medios. Marín Ibañez<sup>38</sup> afirma que **“los valores son el fundamento de la educación”**.

---

<sup>35</sup> Estebaranz García, A. (1991): *Curriculum y valores*. Grupo investigación didáctica de la Universidad de Sevilla.

<sup>36</sup> Jiménez Núñez, A. (1979): *Antropología cultural. Una aproximación a la Ciencia de la Educación*. Madrid: Servicio de Publicaciones. Mº de Educación y Ciencia. Pág.132

<sup>37</sup> Gómez Ocaña (1987): *Patrones y procesos educativos*. En Castillejo y Otras. Barcelona: Pedagogía Sistemática CEAC. Pág.96

<sup>38</sup> Marín Ibañez, R. (1981): *Los valores, fundamento de la educación*. En Castillejo y Otras, Teoría de la educación. Madrid: Anaya. Págs. 65-85.

Educar el valor es intentar que el mundo en el cual vivimos, sea cada vez mejor, y que la vida propia y ajena se haga progresivamente más valiosa.

García Morente<sup>39</sup>, al plantearse en qué consiste el acto educador, responde que, ante todo tiene por objeto la realización en los jóvenes de ciertos valores inmanentes.

El estudio de los valores en la educación, no debe presuponer valores fijos o estáticos, sino la convergencia de una serie de parámetros axiológicos-educativos, que tienen como finalidad la formación de patrones de conducta, que siendo válidos para la formación del hombre, no ejerzan en su vida una función estática y rígida que hagan a éste insensible a cambios internos o externos, ya que ello podría incluso llevarle a una serie de desequilibrios tanto físicos como psíquicos y emocionales.

La educación es el perfeccionamiento del hombre, esto es, hacerlo mejor en sus múltiples manifestaciones, por lo tanto educar es desde una perspectiva axiológica, incitar al hombre a la realización de valores.

Todo proyecto de vida se asienta sobre una escala de valores constituidos a partir de juicios valorativos frente a una realidad, y en todo esto, es donde la educación cobra todo su sentido y justifica en gran parte su propia necesidad.

---

<sup>39</sup> García Morente, M. (1992): *Lecciones preliminares de Filosofía*. México

Urge diseñar para nuestra sociedad y nuestros hombres y mujeres actuales un perfil en valores. Núñez Cubero afirma: Desde la dimensión de la acción educativa tanto el propio educador como la institución educativa se comprometen con la función social más importante y delicada de la educación: Realizar el modelo de hombre pertinente con el medio en que le ha tocado realizarse sin constreñir su propia personalidad, su propio modo de ser; Por lo tanto es totalmente necesario que la educación recobre como uno de sus objetivos prioritarios la formación del hombre en base a unos criterios generales acordes con la época del momento presente y de las perspectivas futuras<sup>40</sup>.

El porvenir de la educación reclama una consideración axiológica. Cada época imprime nuevos matices al proyecto educativo de humanizar al hombre, de llevarle a su plenitud, de insertarle eficazmente en la sociedad y de prepararle para que comprendan la cultura que le rodea. Unos valores destacan más que otros, pero todo proyecto educativo pretende inculcar, suscitar valores en los educandos.

Los objetivos e idearios educativos tendrán valores diferentes que permiten tipificar y caracteriza cada sistema y cada institución, pero sin los valores intentados, no se puede entender ni hay educación posible. Lo que se aprende y para lo que se aprende, son valores o pretenden serlo para el individuo y la sociedad. La educación es inevitablemente valoral. Parte de lo

---

<sup>40</sup> Núñez Cubero, I. (1986): *La educación construible. Bases para una teoría dinámica de la educación*. Universidad de Sevilla.

que el sujeto es para modificarlo perfectamente hasta alcanzar lo que debe ser.

#### **1.1.7. Definición del valor**

Queremos terminar este punto opinando que los valores al ser la expresión de unos ideales, como también la expresión de unos deseos, se asientan en la voluntad. Es el resultado de una opción libre y personal entre diversas formas de vivir y de actuar, por lo tanto, al ser una elección entre determinadas opciones, presupone siempre un dilema complejo y difícil; pero es esto lo que configura la existencia humana.

La calidad de la educación está pendiente de los valores. Por ello, debemos intentar resolver algunos de sus más acuciantes interrogantes que en ningún modo y menos que nunca hoy, pueden ser soslayados.

Repetimos que la calidad de la educación está pendiente del valor, que es el polo que imanta nuestras acciones y es norma para estimar los resultados. Aniquilar el valor, significa suprimir la educación misma.

En realidad los valores hacen a una cosa digna de ser apreciada, deseada y buscada. Son ideales cuya referencia es el ser humano, el cual, convierte en realidades o existencias.

Todo aquello que hace al hombre más hombre, es un valor, y todo lo que le resta crecer, deja de serlo. En realidad en el hombre se hace compatible el “ser y el poder llegar a ser” en un perfeccionamiento

intencional de sí mismo, donde la libertad y la determinación establecen una larga pugna presente en el hombre durante toda su vida.

Aunque Williams<sup>41</sup> afirme que es dudoso que una sola definición descriptiva pueda hacer justicia a toda la gama y diversidad de fenómenos identificables relacionados con los valores, nosotros cerramos este punto con la que más nos gusta de Marín Gracia que nos dice “Qué mientras exista el hombre, seguirá buscando y realizando valores”<sup>42</sup>.

## **1.2 La urgente necesidad de valores para una sociedad distinta.**

El intenso ritmo de los cambios sociales, culturales, económicos y científicos tecnológicos de nuestro tiempo, está dando lugar a una transformación muy profunda del modelo de sociedad. Estos cambios nos están conduciendo a nuevas formas de experiencia social, que van a modificar nuestros modos de vida, de trabajo, de ocio, así como las costumbres y formas de pensar y de actuar. Nos encontramos, en definitiva, ante un cambio social global.

Desde hace varios años, la preocupación por las perspectivas del futuro han ido en aumento, alimentando las más variadas reflexiones en prácticamente todos los medios de comunicación social. Esta preocupación

---

<sup>41</sup> Williams R.M y Albert E.M (1977): *Valores*; en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Vol. 10. Madrid: Aguilar. Pág.607

<sup>42</sup> Marín Gracia (1987): *Crecimiento personal y desarrollo de valores. Un nuevo enfoque educativo*. Valencia: Promolibro. Pág.123

por el futuro no es un rasgo nuevo, ni específico de nuestra época. Ya en las civilizaciones antiguas, se desarrolló una sensibilidad notable “**por lo que puede venir**”. La tensión milenarista que acompañó la llegada del segundo milenio de nuestra era, tiñó de inquietudes a todo el conjunto de una sociedad, tensión que lógicamente se desvaneció tan pronto como se cruzó la mágica y artificiosa barrera de los mil años.

Lo que actualmente alimenta las inquietudes y reflexiones sobre el futuro, es la intensa vivencia de un conjunto de cambios sociales de una intensidad y una profundidad como no se ha conocido hasta ahora.

A veces, para quienes vivimos inmersos en la cotidianidad de nuestro entorno social, resulta difícil tener una medida exacta del verdadero ritmo e intensidad de los cambios. Todo discurre tan rápido que nos faltan perspectivas comparativas adecuadas.

El profesor Federico Mayor Zaragoza expone<sup>43</sup>: “Estamos todavía a tiempo. La discrepancia con la situación actual del mundo es, en mi opinión, moralmente obligatoria. La humanidad tiene que recorrer un trecho muy largo para nivelar tantos desniveles, y los hombres que han tenido el privilegio de poseer una cultura, deben ser los principales artífices de este cambio”.

Tenemos que ser conscientes del gran privilegio que supone vivir un momento único en la historia, aunque también lleno de incertidumbres.

---

<sup>43</sup> Mayor Zaragoza (1987): *Mañana siempre es tarde*: Madrid: Espasa Calpe.



Elie Wiesel<sup>44</sup>, Premio Nobel de la Paz nos hace la siguiente reflexión: “las prioridades de la sociedad humana parecen mal orientadas. Los problemas del espacio le preocupan más al hombre que la búsqueda de la ética o de una ética. La materia le interesa más que el corazón del hombre, éste se pasea por el espacio, pero no se acerca a sus semejantes. Explora las profundidades del océano y los confines del universo, pero su más próximo vecino sigue siendo para él un desconocido. Se llega a viejo, pero la vejez se convierte en una carga y en una maldición”. Wiesel resume este panorama en la siguiente frase: **“En el plano moral, nuestra sociedad avanza a tientas”**.

### 1.2.1 Perspectivas futuras cara al s. XXI.

En el 3<sup>er</sup> Milenio las tendencias de la sociedad serán como siguen: la ciencia y la tecnología parece que dominarán el futuro inmediato. Por una parte encontramos un hipersector constituido por la microelectrónica, las telecomunicaciones y en general, las nuevas tecnologías de la información. Y por otro lado un profundo e interdisciplinar campo basado en la biología y en las ciencias de la vida, en el que destacan la bioquímica, la genética y la biología molecular.

Si a estas dos vanguardias añadimos los problemas de la energía, del medio ambiente, de la deficiente calidad de vida de dos tercios de la población mundial y de la urgencia de mejorar nuestros sistemas educativos,

---

<sup>44</sup> Grisolia, S. (1992): *En el Umbral del 3<sup>er</sup> Milenio*. M<sup>o</sup> de relaciones con las Cortes y de la Secretaria del Gobierno. Oficina del comisario General de la Exp. Univ. De Sevilla.

podremos obtener un cuadro aproximado de lo que será el mundo al principio del 3<sup>er</sup> Milenio.

¿Qué descubrimientos fundamentales podemos esperar para este próximo siglo? Es posible que los ciudadanos del s. XXI sean testigos de avances en varios campos como son los siguientes:

**La salud humana:** Con la ayuda de la ingeniería genética, se van a poder curar y prevenir la mayor parte de las enfermedades genéticas.

**El cerebro humano:** Es posible que lleguemos a conocer como funciona el cerebro y en qué consiste la memoria, la conciencia, el pensamiento y otras facultades mentales de nuestro ser.

**Conocimiento del Universo.** Quizás lleguemos a conocer con certeza cómo tuvo lugar la formación del Universo y los mecanismos del origen de la vida.

**Comunicación con seres intergalácticos.** Es muy posible que lleguemos a comunicarnos con seres inteligentes procedentes del espacio exterior.

No hay duda que la capacidad creadora y descubridora del hombre es una puerta abierta a la esperanza, siempre que administre responsablemente su creatividad y su capacidad de descubrir e investigar.

Sin embargo, pese a estos grandes descubrimientos que permiten al hombre ser más libre y más poderoso, quedan aún grandes retos, problemas

que afectan al futuro común de toda la humanidad. Así, si el avance de la medicina ha conseguido alargar la esperanza de vida, ***los ancianos están relegados a la soledad y al menosprecio.***

Si el hombre ha iniciado la exploración del espacio, es incapaz de garantizar un mínimo de alimentos a todos los pobladores del planeta. Vivimos la paradoja encarnada en tragedia, de un ser humano que navega y escudriña el universo, pero que aún no ha descubierto la forma de hacer posible la convivencia de los habitantes del planeta con un mínimo de dignidad y de justicia.

Acaso estemos viviendo demasiado deprisa, crispados y desorientados, sin prestar atención a nuestra naturaleza humana y a la chispa que en ella arde. Todos estos signos anuncian la inminencia de un futuro global, que en muchas cosas es ya un presente en peligro.

Es por lo que parece haber unanimidad en el hecho de que estamos entrando en una nueva sociedad, entendida ésta como una sociedad en cambio total. Estos cambios vertiginosos, van a tener especial incidencia en adolescentes y jóvenes, dado que representan el barómetro de la sociedad, ya que registran los movimientos sociales y los transmiten.

Una sociedad que está en cambio constante, en acelerada mutación, necesita de urgentes valores, pero con toda probabilidad, de valores distintos.

### 1.2.2. Crisis de la educación. ¿Crisis de los valores?

Desde hace algunas décadas, se viene hablando de una crisis de valores de la sociedad actual.

Evidentemente como afirma Marín Gracia<sup>45</sup> “Los valores al estar en relación con el hombre, participan de su dinamismo e historicidad. Y al mismo tiempo adquieren sus significados concretos en relación a un contexto social determinado”.

Según afirmaciones de Bertalanffy<sup>46</sup>, “los tradicionales códigos éticos anuncian las normas del comportamiento individual, pero no el de los complejos sistemas sociales que han surgido”. Y ello puede llevar a un choque, a una falta de coordinación, o a un no entendimiento entre la compleja estructura social que se está perfilando y las necesidades individuales que tiene toda persona. No cabe duda que nos encontramos ante una multiplicidad de enfoques y opiniones en torno a este tema. Por una parte, están aquellos que opinan que la sociedad actual carece de valores, o bien que los tradicionales valores están en crisis.

Por otra, los que afirman “que no todos los valores están en crisis, sino aquellos que representan una dimensión moral y una orientación tradicional”.

---

<sup>45</sup> Marín Gracia, M<sup>a</sup> A. (1987): Ob. Cit. Pág.133

<sup>46</sup> Bertalanffy, L. (1974): *Robots, hombres y mentes*. Madrid: Guadarrama. Pág.73

### 1.2.3. Distintos enfoques y valoración de la crisis de valores.

En palabras de Núñez Cubero<sup>47</sup>, si existe confusión en la educación se debe fundamentalmente a que dicha confusión tiene su origen en “Una crisis de valores de la sociedad actual y de la concepción del hombre”.

También Marín Ibáñez<sup>48</sup> reafirma lo anteriormente expuesto por Núñez Cubero, y dice: Existe hoy una afirmación que se ha convertido en un haber común: “Vivimos una crisis total de valores”.

Bertalanffy<sup>49</sup> expresa: “Sería vano negar que nuestros tiempos son de nihilismo en el sentido Nietzscheano. Tiempos de desmoronamiento y pérdida de estima de los valores, tiempos en los que se tiene la sensación de que la vida y los esfuerzos humanos están ayunos de significado, todo lo cual se manifiesta en un fantasmal conjunto multicolor que abarca desde los desafueros criminales, hasta los desarreglos patológicos de la mente”.

Bouché<sup>50</sup> denomina la “cuarta revolución” o revolución tecnológica, y habla del tamaño de las ciudades, la densidad de la población que propician la diferenciación social y la segregación en razón de statu o raza. Esto propicia el gradual anonimato creando una personalidad “esquizoide”.

La densidad de población, paradójicamente distancia los contactos y provoca el nacimiento del individualismo, del relativismo o de la

---

<sup>47</sup> Núñez Cubero, L (1986): Ob. Cit. Pág. 57

<sup>48</sup> Marín Ibáñez, R (1981): Ob. Cit. Págs. 65-85.

<sup>49</sup> Bertalanffy, L. (1974): Ob. Cit. Pág. 58

<sup>50</sup> Bouché (1992): *Ponencia II Congreso Internacional de Filosofía de la Educación. Axiología y educación*. Madrid. Diciembre. Documento xerocopiado.

indiferencia. En definitiva, industrialización y urbanización, han sido las fuentes que han alterado profundamente costumbres y hábitos, para forjar finalmente una nueva forma de vida en la que los **valores** acusan su impacto.

Según Escamez<sup>51</sup>, existe una crisis profunda en los valores tradicionales: familia, sexo, autoridad, religión etc. Una invasión de información ha recaído sobre los jóvenes, lo cual les posibilita múltiples opciones sobre cualquier suceso; el hombre en general, y el joven en particular, se encuentran con graves conflictos personales y con necesidad de adoptar decisiones para las que no están preparados.

Lo más popular es acogerse ante esa multiplicidad y cambios desconcertantes y aún contradictorios, a un cómodo relativismo axiológico, que aunque no bien definido, parece lograr un general asentimiento. No se puede hablar de valores en sentido objetivo, sólo hay valoraciones o preferencias más o menos generalizadas sin justificación última posible<sup>52</sup>.

Ramón Gil Martínez<sup>53</sup> expone una serie de premisas que nosotros valoramos de forma crítica, puesto que estamos de acuerdo en algunas de sus valoraciones, pero creemos que sus afirmaciones son pesimistas en extremo, y no reflejan la realidad en su totalidad, sino una parte de ella, como más adelante veremos.

---

<sup>51</sup> Escámez J. y Ortega, P (1986): *La enseñanza de actitudes y valores*. Valencia: Nou Llibres. Pág.17

<sup>52</sup> Marín Ibañez, R (1981): Ob. Cit. Págs. 65-85.

<sup>53</sup> Gil Martínez, R. (1998): *Los valores humanos y desarrollo personal*. Escuela Española Pág.26

He aquí lo que expone:

- \* Qué vivimos en una sociedad que al evolucionar a ritmo acelerado, lo nuevo solo vale por el hecho de ser nuevo.
- \* Qué vivimos en una sociedad pragmática en que triunfan los fuertes y quedan rezagados los débiles.
- \* Una sociedad materialista que busca el placer y el bienestar.
- \* Una sociedad que ha perdido el sentido de lo trascendente.
- \* Una sociedad en la que los medios de comunicación confunden a la opinión pública, suprimiendo diferencias entre lo verdadero y lo falso y disfrazando la ética de estética.
- \* Una sociedad mercantilista que considera a los jóvenes un gran mercado para el consumo.
- \* Una sociedad que inculca de forma desmesurada el culto a la imagen.

**En cuanto a la mentalidad y valores de los jóvenes de hoy, opina:**

- \* Que tienen una mentalidad consumista “Todo vale; hay que consumir”.
- \* Una mentalidad individualista. Cada uno busca por su cuenta los medios para acomodarse al sistema.
- \* Una visión de la vida como “espectáculo”. Presentando atención a la imagen y silenciando temas tabú como la vejez, la enfermedad y la muerte.

- \* La ruptura con el pasado. Para los jóvenes el pasado es inútil y sin interés para aprender de sus experiencias.
- \* Valoración del presente y ausencia de proyecto. Sólo se valora el “aquí” y “ahora” el presente, la vida de cada día vivida “a tope”.
- \* Valoración de la subjetividad y del sentimiento. El criterio para valorar el comportamiento es la autosatisfacción personal. Las normas, la disciplina, el sacrificio. Se rechazan como obstáculo que se oponen a la “propia satisfacción”.
- \* Tolerancia y permisividad creciente tomados no como comprensión, sino como **“indiferencia”, “todo tiene el mismo valor”**.
- \* Ecología, pacifismo y no violencia, que no debe convertirse en un sentimiento o una acción oportunista, sino en una actitud ética que se concreta en rechazar todo tipo de violencia hacia la naturaleza o hacia las personas.
- \* Una vida con doble moral en lo referente a una disociación entre ética personal y pública, defendiendo la primera y concediendo nula importancia a las decisiones sociales o políticas.

Sin embargo, no todos opinan lo mismo sobre la “pretendida crisis de valores: Sociólogos, educadores, filósofos etc. manifiestan que ese hundimiento no es nada más que la manifestación de una sociedad en cambio, la cual requiere orientaciones distintas en el sistema de valores”.

Esta sociedad cambiante, manifiesta determinadas tendencias como la globalización de los valores en línea con las tendencias culturales de las diferentes sociedades en clara alusión al proceso migratorio. Los medios y



los compartidos estilos de vida, ejercen un creciente impacto global, junto con la internacionalización de la política, de la economía y de la cultura.

En segundo lugar, se produce también un fenómeno de diversificación cultural. Esto es debido a las altas tasas de inmigración que pueden dar origen después de no pocos conflictos, a unos nuevos asentamientos con multiplicidad de hábitos, culturas, y religiones, creando una España multirracial y multicultural.

Otros de los fenómenos a tener en cuenta en esta década del 2000, es el fenómeno terrorista mundial que con la Guerra de Irak hace patente el conflicto de dos poderosas civilizaciones: Oriente y Occidente.

Estos elementos unidos al cambio climático, al creciente empuje económico del mundo asiático y al imparable movimiento migratorio, hace que estemos en uno de los momentos mas intensos y cambiantes de la historia.

Otro aspecto importante es que las generaciones más jóvenes van reemplazando con sus valores a las poblaciones mayores, extendiendo por reemplazo generacional, los valores a toda la sociedad, y este cambio generacional y de valores, es lo que produce el cambio social.

Es en esta nueva sociedad donde emerge un nuevo sistema de valores, una ética, una moral humanista en la que la justicia, la solidaridad, la libertad, la atención a los menos favorecidos se convierten en principios activos de relación y convivencia humana.

En el mismo sentido se expresa el profesor Ricardo Marín Ibáñez<sup>54</sup> cuando trata del sentido de los valores emergentes y dice: “Calificamos de valores emergentes aquellos que en un momento dado se van generalizando, y a los que dan prioridad las nuevas generaciones y que acaban imponiéndose. Sin embargo, esta realidad sociológica con la que sin duda hay que contar, y que es un dato del mayor interés, tiene un punto débil que nos inclina a no reconocerlo como el criterio único y total. Entre otros ejemplos pone el siguiente: el hecho de que la droga tenga un uso generalizado en determinados ambientes, especialmente juveniles, no la convierte precisamente e un valor”.

La aparición de nuevos comportamientos sociales en todos los ámbitos axiológicos: Moral, estético, científico, tecnológico, político-social y religioso, delimitan el perfil cambiante de la historia. Hablamos de los valores que están en alza o que emergen, pero no pretendemos sacralizar todo lo nuevo y demonizar lo viejo. En los valores **“emergentes” hemos de cribar lo válido de lo inaceptable.**

El ser humano que se identifica como ser **valorante** antepone unas cosas a otras, o bien las pospone identificándose con algo, o rechazándolo. Todo esto nos lleva a demandar criterios para poder seleccionar de esos valores emergentes, los que tengan más consistencia o los que sean más válidos.

---

<sup>54</sup> Marín Ibáñez, R. (1993): Ob. Cit. Págs.84-85

Debemos aspirar a que el valor ideal envuelva nuestras acciones, les dé sentido, aunque nunca lo alcancemos del todo, y nos contentemos con modestas realizaciones parciales. El mundo del deber ser, inasequible en muchos aspectos al hombre, debe ser no obstante un ideal irrenunciable.

Reflexionando sobre lo anteriormente expuesto, apostamos por los valores que nos hacen vivir, que nos interpelan, que nos desafían y que si lo hacemos nuestros y los vivenciamos, constituyen un verdadero estado de bienestar y de felicidad humana. Nos unimos a aquellos valores que nos devuelvan el sentido de la dignidad, de la belleza, de la sensibilidad, del equilibrio físico mental de una ética... y estos valores contenidos en la música los buscamos en el pasado, más concretamente en el pasado de la Grecia clásica. Este es el objeto de nuestra tesis. Platón en su “República” pregunta ¿Acaso no descansa en la música lo mas importante de la educación desde el momento que el ritmo y la melodía especialmente penetran en el alma y se imprimen en ella?<sup>55</sup>

Y prosigue en otro lugar: “No seremos músicos antes de que conozcamos las formas específicas de la moderación, de la valentía, de la liberalidad, de la magnanimidad y de cuantas virtudes se hermanan con ellas<sup>56</sup>.”

---

<sup>55</sup> Platón (1992): “*Diálogos*”. *República; Libro III*. Madrid: Gredos. Pág.176

<sup>56</sup> *Ibidem*. Pág.177.

## **Resumen Capitulo I**

El capítulo I Los valores en el inicio de un nuevo milenio tiene dos partes diferenciadas en relación a su temática. La primera parte que recoge el epígrafe 1.1 nos resulta un tanto árida, pero necesaria para comprender qué son los valores, y conocer las distintas corrientes axiológicas. En cambio en la segunda parte epígrafe 2.1 presenta un enfoque más dinámico al abordar los diversos problemas que presenta la sociedad actual y la necesidad de nuevos valores. No obstante creemos que el capítulo estructuralmente resulta coherente y armónico.

a) Comenzamos introduciendo uno de los diálogos platónicos elegidos: “Gorgias” donde se muestra los valores ideales que deben adornar los comportamientos humanos. El objetivo de esta introducción es presentar los valores griegos que irán guiando nuestro trabajo y que en realidad no solo introduce el primer capítulo, sino toda la tesis doctoral.

Acto seguido abordamos la contextualización de valor cuyo origen lo encontramos en Kant que ya habla de ello en su libro “Fundamentación de la metafísica de las costumbres”. Hay que decir un rasgo de la Axiología como disciplina, y es su modernidad en comparación con otras, pues tiene sus orígenes como tal, en la 2ª mitad del siglo XIX.

Una pregunta es crucial para poder entender los valores: ¿Qué son?, ¿Qué se entiende por valores? En nuestro trabajo se ha analizado la dificultad de la pregunta, porque ésta radica en los diversos enfoques de las

escuelas valoristas. Es decir, la teoría de los valores tiene como eje central la objetividad o la subjetividad de éstas.

- \* Para los objetivistas los valores son objetivos si existen independientemente de una conciencia valorativa. En cambio, los subjetivistas afirman que el valor debe su existencia al sujeto que valora.
- \* No cabe duda que Max Scheler nos resulta enormemente sugestivo cuando afirma que los valores son cualidades objetivas y a priori de la conciencia valorativa, los actos injustos para nada afectan al valor de la justicia. Es tal el nivel de controversias que este problema genera, que nos preguntamos ¿tendrán todos los valores el mismo carácter?
- \* Los valores están ordenados jerárquicamente, no todos valen lo mismo, hay valores inferiores y superiores y unos criterios que nos permiten establecerlos. Para ello se ha propuesto “una tabla de valores”.

Por esto hemos creído conveniente seleccionar 4 pensadores: Munsterberg, Rickert, Scheler y Ortega y Gasset donde quedan reflejadas sus prioridades en un cuadro comparativo confeccionado para este fin.

- \* En las distintas escalas de valores hemos analizado la **polaridad** como rasgo distintivo que acompaña a todo valor, el cual tiene un aspecto positivo y, otro negativo, y también la **infinitud** que encierra

la dimensión ideal de los valores, la finalidad nunca del todo cumplida, pero si anhelada.

- \* No debemos confundir la ordenación jerárquica con la clasificación de los valores. Los sujetos rubios o morenos es obvio que son distintos, pero nada mas hace suponer que tengamos que anteponemos a otros en un orden jerárquico. Existen valores religiosos, económicos, estéticos etc. Cuando los asociamos a las distintas disciplinas, contribuimos a un mejor conocimiento de estas. Nuestro trabajo orientado en la Pedagogía, estudia los valores y la relación de estas con la formación perfecta del hombre es decir, con su educación, porque todo proyecto de vida entendemos que se asienta sobre una escala de valores y es precisamente aquí donde la educación cobra sentido y justifica su necesidad.
- \* Por último hacemos un intento de definir el valor como tal, apostando por la definición de Marin Gracia cuando dice “Que mientras exista el hombre/mujer, seguirá buscando y analizando valores”.

b) El epígrafe 1.2 la urgente necesidad de valores para una sociedad distinta, nos introduce directamente en el capítulo II. Para ello analiza la función y los objetivos de los valores en la sociedad actual. Un rasgo define la sociedad hoy y los intensos cambios sociales que se están produciendo y que naturalmente tiene sus consecuencias en el sistema de valores. Todos los pensadores están de acuerdo que hay datos preocupantes como el envejecimiento poblacional, el cambio climático, las tensiones bélicas entre Oriente y Occidente, los flujos migratorios o el profundo desnivel en las

distintas capas sociales, pero también datos esperanzadores como los nuevos valores emergentes que se van extendiendo por reemplazo generacional. Estos datos reflejados en las encuestas, manifiestan un nuevo sistema de valores condensados en una ética humanista que conlleva la libertad y la solidaridad con los menos favorecidos. Los cooperantes en un mundo necesitado, y las distintas O.N.G. que prestan sus conocimientos y combaten por un planeta mas limpio, son una prueba de ello.

No obstante, nuestro afán se centra en ir en pos de aquellos valores ideales que se encuentran contenidos en la música y que creemos un deber que ocupen el lugar destacado que merecen en los nuevos currículos.

## **CAPITULO II: EL MUNDO AXIOLÓGICO EN LA ANTIGUA GRECIA.**

### 2.1. El concepto valor en la antigua Grecia.

- 2.1.1. La ética como valor.
- 2.1.2. Los valores en la ancianidad.
- 2.1.3. El sentido de la justicia.
- 2.1.4. El valor o valentía.
- 2.1.5. La felicidad.
- 2.1.6. La alegría.
- 2.1.7. La amistad.
- 2.1.8. La responsabilidad en el trabajo.
- 2.1.9. La libertad.
- 2.1.10. Tolerancia y apertura hacia los demás.

### 2.2. Transmisión de valores

### Resumen capítulo II



## CAPITULO II: EL MUNDO AXIOLÓGICO EN LA ANTIGUA GRECIA.

### 2.1. El concepto valor en la Antigua Grecia.

*¿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<sup>1</sup>?*

*Y prosigue en otro lugar: “No seremos músicos antes de que conozcamos las formas específicas de la moderación, de la valentía, de la liberalidad, de la magnanimidad y de cuantas virtudes se hermanan con ellas<sup>2</sup>”*

No es casualidad que hayamos cogido estas frases para introducir el segundo capítulo. En primer lugar porque se quiere resaltar que la tesis tiene como objeto los valores musicales y en segundo lugar porque ya hemos advertido que los valores musicales son consecuencias de unos componentes estéticos, sociales, religiosos y estéticos que señala Platón pero es más, nos dice que no seremos músicos sin que estos **“valores”** estén firmemente asentados en nuestra alma.

Si volvemos la mirada al pasado, descubrimos que el comienzo de toda la historia de los griegos no es otra que el de su percepción de una **“Nueva valoración del hombre”**.

---

<sup>1</sup> Platón (1992): “Diálogos”, República; Libro III...Ob. Cit. Pág.176

<sup>2</sup> Ibidem. Pág.177

Históricamente es difícil discrepar acerca del concepto de la esencia europea. Sus características y su personalidad, tiene su origen en el momento en que los griegos situaron como el más alto valor, el problema de la individualidad del hombre y el sentimiento de su “dignidad humana<sup>3</sup>”.

Esta nueva dimensión del individuo no se aleja mucho de la idea cristiana sobre el valor infinito del alma individual, ni está muy lejos del ideal de autonomía espiritual del hombre renacentista, ni siquiera esta lejos de la idea de libertad que preside el pensamiento y los actos del hombre actual<sup>4</sup>. Su más alta obra de arte, fue la creación del hombre viviente. Se propusieron formar verdaderos hombres del mismo modo que el alfarero modela su arcilla y el escultor sus piedras. Esta idea creadora, solo podría madurar en el espíritu de aquel pueblo artista y pensador.

Desde las primeras huellas que tenemos de los griegos, hallamos al hombre en el centro de su pensamiento. La forma humana de sus dioses, la forma humana que adoptaron sus esculturas y aun su pintura y poesía, no son otra cosa que el hombre, tema inagotable desde Homero hasta los últimos vestigios de la civilización griega. Y por último el Estado Griego, cuya esencia solo puede ser comprendida desde el punto de vista de la formación del hombre y de su vida toda. El principio espiritual de los griegos no es el individualismo, sino “*el Humanismo*” que significa la Educación del hombre de acuerdo con la verdadera forma humana “*con su autentico ser*”.

---

<sup>3</sup>Jaeger, W. (1971): “*Paideia: Los ideales de la cultura griega*”...Ob. Cit. Pág.8

<sup>4</sup> Ídem. Pág.8

*La formación del hombre, su perfeccionamiento, su idea antropocéntrica, va intrínsecamente unida a un mundo de valores.*

El primer rastro de éstos se encuentran en la tradición literaria y nos ofrece una semejanza con todos los pueblos antiguos, revistiendo formas de mandamientos tales como: La honra debida a los dioses, el respeto y la honra a los padres, la hospitalidad debida a los extranjeros etc. Son preceptos morales externos y reglas de prudencia para la vida que se transmiten oralmente, y que los griegos designaron con la palabra ***“techné”***. Estas reglas elementales de rectitud moral fueron incorporadas a las leyes escritas, sin que estuviesen bien delimitados los distintos conceptos de moral y de derecho.

Fue la sabiduría popular la que nos legó aquellas primitivas valoraciones humanas, a través de una antiquísima tradición oral en la poesía rural de Hesiodo. En realidad para los griegos, es indispensable tener una imagen del hombre ***“tal como debe ser”*** en ella, la utilidad es indiferente o no es esencial. Lo fundamental es la belleza, es decir, ***la imagen anhelada del ideal.***

### **2.1.1. La ética como valor.**

El pensamiento ético de Platón y Aristóteles se funda en muchos aspectos en la ética aristocrática de la Grecia arcaica. Aristóteles, como los griegos de todos los tiempos, tiene con frecuencia los ojos fijos en Homero y desarrolla sus conceptos de acuerdo con su modelo. El reconocimiento de la grandeza del alma como la más alta expresión de la personalidad

espiritual y ética, se funda tanto en Aristóteles como en Homero en la dignidad de la “*Areté*”<sup>5</sup>.

El concepto de “*Areté*” es muy antiguo. Los testimonios nos vienen de Homero y sus dos grandes epopeyas: “La Iliada” y “La Odisea”, que son para nosotros la fuente histórica de la vida de aquel tiempo y la expresión poética de sus ideales.

Tenemos que tener en cuenta que el ideal de hombre, adquiere forma en los poemas Homéricos, y que el concepto de “*Areté*”, es usado con frecuencia por Homero así como en los siglos posteriores tanto para designar la excelencia humana y la superioridad de seres no humanos, como la fuerza de los dioses, o el valor y la rapidez de los caballos nobles<sup>6</sup>. “*Señoría y Arété*” se hallaban inseparablemente unidas. La raíz de la palabra es la misma que la de Aristós, el superlativo de distinguido y selecto, el cual en plural era usado para designar la nobleza del espíritu.

El concepto de “*Areté*” no tiene equivalencias con el castellano. La traducción por “virtud” no sería la exacta significación que le dieron los griegos. Podríamos traducirlo más bien por “*nobleza de espíritu*”, “*actitud caballeresca*”, “*heroísmo guerrero*”, y “*espíritu selecto*”. Pero el término “*Areté*” no connota solo excelencia sino también capacidad para sobresalir.

En los tiempos más arcaicos de Grecia vemos como la “*Areté*”, era una misma cosa que destreza de los guerreros y ante todo valor heroico en la

---

<sup>5</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.27

<sup>6</sup>Ibidem, Pág.21

lucha o en la batalla. Solo más tarde Homero consideró que la “*Areté*” no sólo designa el valor heroico sino las más altas cualidades morales y espirituales. Cada persona debía ser capaz de alcanzar el dominio de sí misma en base a sus propias destrezas y capacidades.

De la poesía heroica nace precisamente este concepto tan claro para los griegos, y resulta que queda enraizado en el lenguaje tradicional y permanece largo tiempo en sus usos lenguaje y costumbres. En aquellos tiempos migratorios y de convulsiones territoriales, la habilidad, la bravura, la valentía eran primordiales para sobrevivir y permanecer, también para instalarse. Este sentido Homérico de “*hombre o héroe esforzado*” que se hallaron en las inscripciones de muchas tumbas y sepulturas, nos da idea de lo que significaba la “*Ética*” para el hombre griego primitivo.

Otra de las características de aquellos tiempos primitivos es el “sentido del deber” que tenía el hombre griego. Si el hombre griego tiene privilegios es su “deber” poseer una serie de cualidades como el “*honor*”, el uso de la “*verdad*”, “*la compasión con los ancianos*”, la “*caballeridad*”. Nada es gratuito, todo tiene que conquistarlo. La lucha y la victoria son la verdadera prueba de fuego de la virtud humana. No significa simplemente el vencimiento del adversario, sino el mantenimiento de “*la Arété conquistada*”.

La palabra “Aristeia” empleada más tarde para los combates singulares de los grandes héroes épicos, corresponde plenamente a aquella

concepción<sup>7</sup>. En realidad la vida para el griego primitivo noble es un reto para alcanzar el primer puesto, primer lugar que no sólo tiene significado en periodo de lucha, sino también en la paz.

Los personajes del universo Homérico no se conforman con desarrollar una acción o una tarea con entusiasmo y eficacia, el modelo del guerrero que compite por el botín, deja una impronta esencialmente aristocrática en el concepto de Areté, de lo que se trata no es de ser “*bueno*” sino de ser el mejor (Aristeuin) y estar por encima de los otros es una cuestión de supervivencia. La épica en la que se educa el ciudadano antiguo refleja a la existencia como una justa deportiva en la que lo importante es sobresalir. El héroe no está conforme si no se siente superior a los demás. Ser superior implica gozar del favor de los dioses y también decidir sobre la vida de los otros.

Hannah Arendt<sup>8</sup> afirma que el carácter individual de la acción heroica pasó a ser el prototipo de acción en la antigüedad griega, e influyó bajo la forma del llamado espíritu agonal en el apasionado impulso de mostrar al propio yo midiéndolo en pugna con otro.

En contraposición a Homero, que exalta las virtudes de la clase guerrera, otro poeta educador de los griegos, Hesiodo, privilegia las virtudes vinculadas con el trabajo del campesino que debe obtener el sustento en una tierra inhóspita. Para que sea posible dedicarse a la guerra, sugiere Hesiodo, es necesario que exista una clase ociosa. Al hombre que trabaja “apenas le

---

<sup>7</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.23

<sup>8</sup> Arendt, H. (1998): “*La condición humana*”. Barcelona: Paidós. Pág.252

queda tiempo para litigios y arengas<sup>9</sup>”. La guerra trae “insidiosa discordia”; el trabajo, en cambio, representa una lucha que “sí, es buena para los hombres”. Poseerá *Areté* todo aquello que demande un considerable esfuerzo, ya que delante del mérito pusieron los dioses inmortales el sudor<sup>10</sup>. Hesiodo entiende que poseerá “*Areté*” el hombre superior: aquel que por sí solo, mediante la reflexión, intuye lo que ha de ser lo mejor, esta superioridad, y aquí aparece un rasgo común con Homero, deberá ser premiada: a la riqueza obtenida con justicia la acompaña siempre el mérito y la gloria<sup>11</sup>

Posteriormente a estos tiempos heroicos, otra “*Areté*” se instala en la consciencia y en el pensamiento de los griegos. Por ejemplo, para el fundador de la filosofía moral, Sócrates, lo más importante no era encontrar la verdad, sino buscarla, no era poseer el ideal, sino tratar de alcanzarlo<sup>12</sup>.

Sócrates hace una filosofía que es un interrogar, un cuestionar, que es por lo demás, fruto de la “curiosidad”, aquella que practica la verdad según la naturaleza<sup>13</sup>. Era una filosofía que estaba llena de contenidos éticos, con una “*Sophrosyne*” que estaba ligada a los atenienses por la voluntad de los dioses, con el fin de “aguijonearles como un tábano pica a

---

<sup>9</sup> Hesiodo (1964): “*Los trabajos y los días*”. Madrid: Aguilar. Pág. 36

<sup>10</sup> *Ibidem*. Pág.47

<sup>11</sup> *Ibidem*. Pág.44. “El mérito no corresponde a la posesión de riqueza sino al esfuerzo del trabajo manual con que se la obtuvo”.

<sup>12</sup> Gregory Vlastos (s.d.): “*The philosophy of Sócrates*”. A collection of critical essays. Pág.21

<sup>13</sup> Piñon Gaitan, F. (1999): *La Prhonesis griega como forma mentis de eticidad*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana. Pág.109

un caballo”. Era ese conócete a ti mismo, pero activo, libertador<sup>14</sup>. Por otra parte, era esa la misión que se había recibido del oráculo de Delfos, donde se es malo no por querer el mal sino por ignorar el bien.

Los diálogos platónicos inauguran una serie de principios éticos cuyo punto central sería la medida y proporción de la vida del hombre que ofrece ritmo y armonía. Esa armonía que da cadencia, moderación, coherencia y musicalidad al conjunto. Sin ella, toda obra de arte pierde su belleza y, por lo menos, su significación auténticamente humana. Esa belleza es para Aristóteles<sup>15</sup> deseo de perfección que se logra con el máximo esfuerzo. Aspirar a la belleza significa conquistar el más alto premio.

En Aristóteles la belleza es ante todo el más alto heroísmo moral, es decir: la defensa de los amigos, el sacrificio por su país. El abandono de las riquezas, los bienes, los honores, para apropiarse de lo más excelso que para los griegos es “la belleza”... Para vivir esta exaltación de “lo bello” deseará vivir brevemente en el más alto goce de una vida heroica y entregada a un noble ideal, que una larga existencia hundida en el tedio y en la mediocridad. Preferirá vivir un año solo por un fin noble, que una larga vida sin objetivos y sin dignidad. Preferirá cumplir una sola acción grande y magnífica a una serie de pequeñeces insignificantes<sup>16</sup>. En la fórmula

---

<sup>14</sup>Piñon Gaitan, F. (1999): Ob. Cit. Pág.109

<sup>15</sup>Aristóteles citado en Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.28

<sup>16</sup>Ibidem, Pág.29



*“apropiarse la belleza”* se halla expresado con claridad única el íntimo motivo de la *“Areté Helénica”*<sup>17</sup>.

Toda una serie de valores configuran al primitivo griego: nobleza, heroísmo, valor supremo, sentido del deber, uso de la verdad, el respeto a los ancianos, pero también un exacerbado orgullo; y un infinito deseo de gloria y de fama, unido al supremo desdén por lo débil o lo mediocre. Es la configuración del comportamiento humano manifestado en los poemas de Homero, es la conducta que rige en una sociedad conmocionada por la tensión bélica. No vemos aun una idea definida sobre el bien y el mal, sino que es el héroe (el modelo a imitar) quien crea con sus hechos y hazañas el contenido ético y moral y este hecho marca cualquier doctrina ética.

Naturalmente que en estos poemas legendarios, subyace el verdadero contenido real e histórico de esta civilización. Por primera vez el lenguaje sintetiza mensajes que trascienden el inmediato uso utilitario sobre el que, en principio, se articuló la comunicación humana y propone el *modelo* de un comportamiento.

La comunicación de esos mensajes establece dos estructuras: el modelo y su Mímesis. Se dicen en los poemas de Homero cómo obran esos héroes, y la forma de obrar de Aquiles o de Ulises obtienen la categoría de mito, bien es verdad que son inalcanzables, pero de forma sutil penetran en la conciencia colectiva acatando y asumiendo esos valores. Modelo y fama

---

<sup>17</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.29

son los elementos de la *Ética griega*, ambas insertadas en un modelo aristocrático que sublima la existencia.

La aparición del Demos como fuerza transformadora de las relaciones sociales, el derecho a la ley, y el derecho a la opinión, son algunas de las características de la Democracia griega. Estos rasgos definen además la nueva ética de la Polis, lugar de encuentro para los individuos, lazo que tensa los distintos egoísmos en busca de la armonía. La “*Polis*” es un nuevo espacio de convivencia lejos del espejo Homérico.

La Polis no es un espejo ideal y distante fundado en la “*Areté*” aristocrática, la Polis griega se funda en una de las más apasionantes aventuras humanas: El arte de construir al hombre.

Esa construcción del hombre posterior a los tiempos arcaicos es posible ya que asumen una serie de valores que ya son plenamente nuestros he aquí:

### **2.1.2. Los valores en la ancianidad.**

Platón<sup>18</sup> tratando de la justicia, valor que mas adelante veremos, habla de los problemas de la vejez y de las compensaciones o vicisitudes que esta conlleva. Veamos algunos fragmentos del diálogo:

**Sócrates:** “*Fuimos a casa de Céfalo, el padre de Polemarco, quien me pareció muy avejentado, pues hacia mucho tiempo que no le veía. Cuando Céfalo me vio, me saludó con estas palabras:*”

---

<sup>18</sup> Platón (1992): *República, Libro I*. Madrid: Gredos. Págs.58- 60.

**Céfalo:** *“Oh, Sócrates, no es frecuente que bajes al Pireo a vernos, no obstante, tendría que ser frecuente porque si yo tuviera aun fuerzas como para caminar con facilidad hacia la ciudad, no seria necesario que vinieras hasta aquí, sino que nosotros iríamos a tu casa.*

*Pero ahora eres tu quien debe venir aquí con mayor asiduidad. Y es bueno que sepas que, cuanto más se esfuman para mí los placeres del cuerpo, tanto mas crecen los deseos y placeres en lo que hace a la conversación. No se trata de que dejes de reunirse con esos jóvenes, sino de que también vengas aquí con nosotros, como viejos amigos”.*

*A lo cual repuse:*

**Sócrates:** *“Por cierto, Céfalo, que me es grato dialogar con los más ancianos, pues me parece necesario enterarme por ellos, como gente que ya ha avanzado por un camino que también nosotros tal vez debamos recorrer, si es un camino escabroso o difícil, o bien fácil o transitable. Y en particular me agradaría conocer que te parece a ti dado que te hayas en tal edad o lo que los poetas llaman “**umbral de la vejez**” si lo declaras como la parte penosa de la vida, o de que otro modo”.*

**Céfalo:** *“¡Por Zeus, Sócrates! Exclamó Céfalo, te diré cual es mi parecer. Con frecuencia nos reunimos algunos que tenemos prácticamente la misma edad, y al estar juntos, la mayoría de nosotros se lamenta, echando de menos los placeres de la juventud y rememorando los festines, y otras cosas. Algunos se quejan también del trato irrespetuoso que, debido a su vejez, reciben de su familia, y en base a esto, protestan contra la vejez como causa de cuantos males padecen.*

Grecia siempre amó la belleza, en consecuencia la juventud y la energía era la única edad en la que estaban condensadas todas las alegrías.

El poeta Mimnermo decía: ***“El espectáculo de esta risueña belleza pronto de desvanece como un sueño”***<sup>19</sup>.

Jaeger<sup>20</sup> nos relata cómo Solón una vez terminaba su obra legislativa y abandonando el país para un largo viaje, tiene la convicción de que el mas simple campesino Ático, en su casa de campo, cumplido todos los deberes familiares, es mas feliz que todos los reyes de la tierra. Para Solón la vejez no debe ser una muerte gradual y penosa. No quiere saber de una muerte no llorada. Desea por el contrario que los suyos le ofrezcan quejas, dolores y lamentaciones.

*“Ningún hombre es dichoso refiere. Todos los mortales sobre los cuales luce el sol, se hallan abrumados de fatiga”*. Como los poetas Jónicos, lamenta la inseguridad de la vida humana. ***“El sentido de los dioses inmortales se halla oculto para los hombres”***.

Pero frente a todo esto, se halla el júbilo de los dones de la existencia, el crecimiento de los niños, los vigorosos placeres del deporte, la equitación y la caza, las delicias del vino y del canto, la amistad con los hombres y la felicidad del amor.

La íntima capacidad de goce es para Solón una riqueza no inferior al oro y la plata. Cuando un hombre desciende al Hades, no importa cuánto ha poseído, sino ***“los bienes que le ha otorgado la vida”***.

---

<sup>19</sup> Burckhardt, J. (2005): *Historia de la cultura griega*. Barcelona: Tomo I.R.B.A. S.A. Pág.670

<sup>20</sup>Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Págs. 147-148

Los griegos dividen la vida humana en diez periodos de siete años. Cada edad ocupa un lugar específico dentro del todo. En él se manifiesta el sentido auténticamente griego del ritmo de la vida. No es posible trocar un estadio por otro puesto que cada cual lleva implícito su propio sentido y se haya de acuerdo con el sentido de cada uno de los demás. La totalidad crece, culmina y decae de acuerdo con el movimiento general de la naturaleza.

Este concepto de medida y de límite, que alcanzará una importancia tan fundamental para la ética griega, revela la adquisición de una nueva norma de vida mediante el conocimiento íntimo.

Este conocimiento íntimo basado en el goce individual y la sabiduría personal que alcanza su máxima plenitud en la vejez, se enriquece con una vida humana integral, llena, según el concepto griego, de armonía y de perfección.

### **2.1.3. El sentido de la justicia.**

Aristóteles<sup>21</sup> manifiesta las distintas formas que reviste la justicia.

*“Puesto que el trasgresor de la ley es injusto y el legal justo, es evidente que todo lo legal es, en cierto modo justo”.*

Y en otro párrafo sigue: *“También la ley ordena hacer lo que es propio del valiente: no abandonar el sitio, ni huir ni arrojar las armas; y lo que es propio del moderado, como no cometer adulterio, ni insolentarse, y lo que es propio del apacible, como no dar golpes, ni hablar mal de nadie; e*

---

<sup>21</sup> Aristóteles (1993): *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos. Pág.238

*igualmente lo que es propio de las demás virtudes, mandando lo recto y prohibiendo usos perversos, esto cuando la ley está bien establecida.”*

A causa de esto, muchas veces, la justicia parece la mas excelente de las virtudes y que **“ni el atardecer ni la aurora son tan maravillosas”**<sup>22</sup>, y para emplear un proverbio “En la justicia están incluidas todas las virtudes”<sup>23</sup>.

Platón en su República no hace sino un alegato a favor de la justicia. En su libro I afirma que la justicia es “la excelencia del alma”<sup>24</sup> cada cosa dice tiene una función (*Ergon*) que solo ella cumple o que ella es la que la cumple mejor. Las funciones del alma son atender, deliberar, etc... y su excelencia es la justicia, de modo que el alma justa cumplirá su función y vivirá bien no así el alma injusta<sup>25</sup>.

En uno de sus diálogos, pone en boca de Sócrates estas divinas palabras que nos resume el sentido de la justicia:

**Sócrates:** “¿Y no habíamos convenido que la justicia es excelencia, y la injusticia malogro de aquella?”

**Trasímaco:** “En efecto”.

**Sócrates:** “El alma justa, por ende, el hombre justo, vivirá bien; el injusto, en cambio, mal”.

**Trasímaco:** “Según tu argumento dijo es manifiesto”.

---

<sup>22</sup> Aristóteles (1993): *Ética Nicomáquea*...Ob. Cit. Pág.239

<sup>23</sup> Ídem 239

<sup>24</sup> Platón (1992): *República, Libro I*...Ob. Cit. Pág.21

<sup>25</sup> Ídem Pág.21

**Sócrates:** *“Precisamente quien vive bien es feliz y bienaventurado, al contrario del que vive mal”.*

**Trasímaco:** *“Admitámoslo”*

**Sócrates:** *“Ahora bien, no se obtiene provecho al ser desdichado, sino al ser feliz”.*

**Trasímaco:** *“¡Claro!”*

**Sócrates:** *“En tal caso, bienaventurado Trasímaco, es más provechoso la justicia que la injusticia”<sup>26</sup>*

El concepto Platónico de lo justo está por encima de todas las normas humanas y tiene su raíz en el alma misma. Es en la naturaleza más íntima de ésta, donde debe tener su fundamento lo que el filósofo llama **“lo justo”**. La justicia tiene que ser algo inherente al alma, una especie de salud espiritual del hombre de cuya esencia no puede dudarse, pues de otro modo será solo el reflejo de las variables influencias exteriores del poder y de la política.

Son los jóvenes los que inquietan de Sócrates orientación ante su desesperada inquietud. Querían constatar si existía diferencias entre la falta de escrúpulos envueltas siempre en discursos ideales y una sociedad y estado justo. No querían pactar con una injusticia permanentemente oculta. Tampoco aceptan la conciencia adormecida de lo aparentemente religioso que persigue el perdón de sus culpas con cualquier ritual o fórmula religiosa. Es por ello por lo que piden a Sócrates que le aporte pruebas de que la justicia constituye en sí, y para el alma que la posee, un bien como el

---

<sup>26</sup> Platón (1992): *República, Libro I* ...Ob. Cit. Pág.102

de la vista o de la inteligencia, y por el contrario, la injusticia, una desgracia. Querían saber además cuales son los efectos de una y otra, para la esencia misma de la personalidad humana.

La justicia es por lo tanto una situación del recto quehacer que brota del interior del ser humano y que nos va a salvar del relativismo que otorga el derecho al más fuerte. Para Platón el estado es una proyección del alma humana. Ambas tienen la misma esencia y la misma estructura, consiste en la perfección de la obra realizada a nivel individual, lo cual repercute en todos los órdenes sociales.

La justicia es tan relevante, que: ***“mejor es padecer una injusticia que cometerla”***. Es por lo que en el diálogo socrático se nos hace ver que el justo es feliz y el injusto desdichado. *“Un hombre no debe calcular sus probabilidades de éxito en la vida, sino examinar si su acción es justa o no lo es”*.

El mismo Sócrates rechazó la evasión propuesta por sus amigos que le librarían de su condena a muerte. Respetó unas leyes manifiestamente injustas, pero que de alguna manera representaban el orden establecido.

Sócrates destaca estos valores que no son de este mundo. El justo, aunque sea ignorado, burlado, torturado o llevado hasta el suplicio, sigue inquebrantable hasta la muerte<sup>27</sup>. La justicia, el valor, la fortaleza del alma y la sabiduría suponen las cuatro virtudes cardinales que guían la acción y la conducta de los griegos. La justicia hace que este equilibrio del alma, en la

---

<sup>27</sup> G. Rodis (1977): *Platón y la búsqueda del ser*. Madrid: Edaf. Pág.21



que cada parte o virtud cumple su función, sea como una música ***“que conjunta todos estos elementos”***.

El justo se convierte en uno cuando antes era múltiple. Se hace moderado y armonioso en todo lo que emprende: adquisición de bienes materiales, cuidados del cuerpo, negocios privados o públicos, toda actividad humana alcanza su plenitud dentro de esta armonía.

#### **2.1.4. El valor o valentía**

La valentía o el valor es analizado por Aristóteles en su ética Nicomáquea. “La valentía dice es un termino medio entre el miedo y la temeridad”<sup>28</sup>. Es verdad que el miedo es el presentimiento del mal que acecha a todos los hombres, como la pobreza, la enfermedad, la vejez, la muerte y la soledad<sup>29</sup>.

Aristóteles afirma que hay distintas formas de afrontar la vida, y distintas formas de valentía, puesto que algunos son cobardes en la guerra (circunstancia que los griegos aceptaban muy mal, puesto que anteriormente ya hemos visto como enaltecían el honor, y la gloria, ***“la Areté”***). Pero que sin embargo, en la vida cotidiana ante los avatares de la vida, como por ejemplo la perdida de la fortuna, eran fuertes y animosos<sup>30</sup>. Nos preguntamos ¿qué es entonces el valor?

---

<sup>28</sup> Aristóteles (1993): *Ética Nicomáquea*...Ob. Cit. Pág.193

<sup>29</sup> Ídem Pág.193

<sup>30</sup> Ibidem, Pág.194

Podemos decir lo que opinamos sobre una cualidad o virtud que a nuestro juicio posee muchos matices. He aquí:

Pensamos que el valor en los individuos radica en un estado de fortaleza moral y psíquica para afrontar cualquier vicisitud, cualquier adversidad que nos depare la vida. Esta fortaleza debe estar revestida de serenidad que nunca significa indiferencia o temeridad. Consiste no solo en afrontar con dignidad cualquier adversidad, sino que también presupone la forma de encarar ciertos hechos y circunstancias, como por ejemplo, no ser jamás cómplice de ninguna injusticia y tampoco silenciarla.

Que nuestra cobardía o lo que es peor a veces, nuestra indiferencia, no selle nuestros labios ante la tortura, la pobreza, la discriminación o el abandono de los mas débiles: ancianos, discapacitados o niños.

En el “Fedón o del Alma” Platón<sup>31</sup> nos relata el sobrecogedor final de Sócrates, creemos que con la finalidad de ofrecer un ejemplo a la posteridad de lo que significa el ideal de vida llevado a sus últimas consecuencias.

Es Sócrates el que se dirige a sus amigos:

**Sócrates:** *“Los que se estima que se han distinguido por su piadoso vivir, son los que, liberados de estos lugares del interior de la tierra y escapando de ellos como de una prisión, llegan arriba, a la pura morada, y se establecen sobre la tierra. Y entre éstos, los que se han purificado de un modo suficiente por la filosofía viven completamente sin cuerpos para toda la eternidad, y llegan a moradas aun más bellas*

---

<sup>31</sup> Platón (1979): *Fedón o del alma*. Madrid: Aguilar. Pág.649

*que éstas, que no es fácil describir, ni el tiempo basta para ello en el actual momento*”<sup>32</sup>.

Y prosigue: *Todo hombre que se haya afanado en los placeres que versan sobre el aprender, y adornado su alma, no con galas ajenas, sino con las que le son propias: la moderación, la justicia, la valentía, la libertad, la verdad; y en tal disposición espera ponerse en camino del Hades (con el convencimiento que lo emprenderá cuando le llame el destino) vosotros, ¡Oh Simmias y demás amigos!, os marchareis cada uno en un momento dado, a mi me llama ya*<sup>33</sup>.

**Sócrates:** *“En cuanto beba el veneno, ya no permaneceré con vosotros, sino que me iré hacia una felicidad propia de bienaventurados”*.

Los discípulos y amigos se lamentan de la desgracia que les había sobrevenido y se sienten huérfanos, como si se hubiese muerto un padre. Después de preguntar si había que hacer una libación a la divinidad, y de saludar al servidor de los Once que tenían la orden de que el veneno estuviese dispuesto, bebió la copa sin repugnancia y sin dificultad.

Cuando los discípulos comprueban con la serenidad que había bebido el veneno de la cicuta, no pueden contener llantos ni lagrimas<sup>34</sup>. El mismo Platón refiere que llora por sí mismo, no por el gran hombre que se iba, sino por la desventura de perder semejante amigo.

Y termina el relato de la admirable muerte de Sócrates con estas palabras: “Así fue, ¡Oh Esquérate!, el fin de nuestro amigo, de un varón

---

<sup>32</sup> Platón (1979): *Fedón o del alma...* Ob. Cit. Pág. 649

<sup>33</sup> Ídem, Pág.649

<sup>34</sup> Ibidem Pág.651

que, como podríamos afirmar, fue el mejor a mas de ser el mas sensato y justo de los hombres de su tiempo que tratamos”<sup>35</sup>.

Opinamos que un hombre que vive y muere así, tiene sus raíces en lo divino. Su fe en el valor, destaca por encima de todo. Del alma, brota una nueva forma de espíritu valeroso y heroico, que imprime su sello a la idea griega de la *“Arete”*. Es la suprema valentía, que en el *“Fedón”* ensalza la muerte del filósofo como una hazaña de superación heroica de la vida. De la lucha de Sócrates por vivir y vivir según sus principios de dignidad, brota la fuerza humana creadora de un nuevo arquetipo que encuentra en la voz del discípulo (Platón) su mensajero poético y de ideal de vida.

#### **2.1.5. La felicidad.**

Aristóteles<sup>36</sup> en su ética Eudemia llama a la felicidad *“El supremo bien”*. En Delo, en la morada de Dios y en el pórtico del templo de Leto está inscrito:

- \* *“Lo mas hermoso es lo justo,*
- \* *Lo mejor la salud,*
- \* *Pero, lo mas agradable es lograr lo que uno ama”<sup>37</sup>*

Como gran pensador lógico, se hace una serie de preguntas sobre la esencia de la felicidad. Se pregunta en que consiste ésta, si en el aspecto físico, o en la instrucción y cultura que se tenga, o si los hábitos que se

---

<sup>35</sup> Platón (1979): *Fedón o del alma...* Ob. Cit. Pág.652

<sup>36</sup> Aristóteles (1993): *Ética Eudemia...* Madrid: Gredos. Pág.413

<sup>37</sup> Ídem, Pág.413

adquieren en la vida (los buenos y los malos) tienen algo que ver con el buen o mal discurrir en la vida de los hombres, o si la felicidad que podríamos llamar entonces la suerte o buena fortuna, se puede identificar con lo feliz.

Naturalmente que nosotros aducimos que podría ser lo más arriba expuesto, u otras como la salud, la fortuna o el amor, pero Aristóteles nos convence que el ser feliz, el vivir dichosamente consistirá principalmente en tres cosas deseables: ***“El tener prudencia, ser virtuoso y poder disfrutar del placer”***.<sup>38</sup>

También reflexiona que las cualidades personales y las acciones adecuadas para la realización personal y para hacer proyectos de vida, sería lo más acertado para que las personas fueran dichosas<sup>39</sup> reflexión con la que coincidimos plenamente.

Anaxágoras de Clazómenes, preguntado por quien era el hombre más feliz dijo: ***“ninguno de los que crees, sino uno que te parecería extraño”***<sup>40</sup> El respondió de esta manera, porque vio que su interlocutor no imaginaba que fuera posible recibir el apelativo de feliz sin ser grande, bello o rico, mientras que él, quizás pensaba que el que vive sin dolor y con pureza según la justicia o que participa de algún conocimiento divino, éste tal es ser feliz, humanamente hablando.

---

<sup>38</sup> Aristóteles (1993): *Ética Eudemia...* Ob. Cit. Pág.418

<sup>39</sup> Ibidem Pág.417

<sup>40</sup> Ibidem Pág.419

El discurso de Aristóteles nos asombra al afirmar que debemos conocer la procedencia de ciertas cualidades como la virtud aun más que conocer su naturaleza. *“Porque no queremos saber lo que es el valor sino ser valerosos; ni lo que es la justicia, sino ser justos, de la misma manera que deseamos estar sanos mas que saber en qué consiste la salud y tener buena constitución física mas que conocer que es una buena constitución física”*<sup>41</sup>.

Nosotros discrepamos del discurso, opinamos que el justo reúne en sí todas las cualidades, pero además sería deseable que conociera en qué consiste la justicia, y cuales son sus atributos. Es muy importante ser feliz, pero deberíamos de meditar que la felicidad tiene unas raíces en la que se sustenta.

Se puede ser de natural valeroso, pero además creemos que se ha de conocer qué es la valentía, de otra manera solo se actuaría de una forma natural e inconsciente, en la que probablemente el instinto fuese el motor de actuación. La felicidad no consiste en los momentos felices, pues estos son fugaces y no permanentes. Tampoco consiste en la gloria, la fama o la fortuna, ni en el reconocimiento social, político o académico.

No consiste en ser bellos (pese a ser en la actualidad una de las cualidades mas valoradas) ni inteligentes. Nada de estos atributos esta demostrado que produzca felicidad, lo mismo que la valentía y ser justo o alegre es un atributo moral, la felicidad es también un estado de plenitud y

---

<sup>41</sup> Aristóteles (1993): *Etica Eudemia...* Ob. Cit. Pág.422

serenidad, en la que tiene mucho que ver la paz de la conciencia, la generosidad desinteresada y una gozosa aceptación de la realidad, viviendo el presente con plenitud, y haciendo sencillos y esperanzadores proyectos de futuro.

Aristóteles<sup>42</sup> en su ética Eudemia afirma:

*“Que la felicidad es lo mejor, puesto que la felicidad es la actividad de un alma buena. Y dado que la felicidad es algo perfecto y que hay una vida perfecta y lo mismo ocurre con la virtud, entonces la felicidad deberá ser la actividad de una vida perfecta en concordancia con la virtud perfecta”.*

#### **2.1.6. La alegría.**

Grecia como muchos países bañados por mares cálidos, tenía multitud de fiestas. Antiquísimas debieron ser las que hacían relación a las épocas del año: siembra y recolección de trigo y vendimia, y que duraban a veces semanas enteras. Se celebraban tanto en el campo donde el regocijo era muy grande como en la ciudad. Esta alegría de vivir era común y contagiosa a todos los países mediterráneos como España, Italia, Grecia y el norte de África. Se conmemoraban hechos míticos, históricos y guerreros, especialmente las grandes victorias. Muchas fiestas giraban en torno al oráculo; y el Dios de Delfos dispuso en abundancia de las fiestas que sus compatriotas le ofrecían.

Todos los cultos especialmente los de Egipto y Asia Menor, estaban representados y tuvieron una influencia enorme siempre que el culto al Dios

---

<sup>42</sup> Aristóteles (1993): *Ética Eudemia...* Ob. Cit. Pág.433

se revelase como saludable para la población. Probablemente la construcción de los templos era consecuencia de estas fiestas. Eran tantos los festejos que nos preguntamos como tenían tiempo para la vida privada. Era tal la importancia de estas fiestas, que se prefería aplazar una campaña militar, que renunciar a una de ellas. Toda la vida giraba en torno a celebraciones religiosas. Cantaba todo el mundo y se iniciaban con un sacrificio o con un rito. El pueblo, especialmente los jóvenes, participaban entusiastamente en cada festejo. Había canto, música y danza. La alegría era encauzada a través de la música, y a través de ésta, se ofrendaba a los Dioses. El culto y el mito participaban de la sin par belleza que subsistía en ellos. Ya Homero llama a algunas Polis: la de la ancha y bella plaza de baile<sup>43</sup>.

Al ser los griegos unos consumados virtuosos en toda actividad musical, toda exaltación que se realizaba a través de la danza o el canto iba dirigida al culto divino. Toda fiesta comenzaba con una procesión que con imágenes u objetos sagrados, daban la vuelta a la campiña o a las murallas de la ciudad. Los motivos eran casi siempre los mismos: la entrega de ofrendas y regalos a un santuario. Se nos cuenta que las imágenes más grandes eran transportadas en carros (al igual que hoy). El sacerdote o la sacerdotisa, vestidos a semejanza de los Dioses, realizaban las ofrendas; mientras que los coros, los citaristas y los auletas, tocaban, cantaban o danzaban<sup>44</sup>. Las fiestas del dios protector de las polis eran anuales y la

---

<sup>43</sup> Homero citado en Burckhardt, J (2005): Ob. Cit. Pág.463

<sup>44</sup> Burckhardt, J: Ob. Cit. Pág.464



procesión que se dirigía a su templo en la Acrópolis, eran tan antiguas, como la ciudad misma.

Junto a las fiestas anuales había una gran fiesta cada cuatro años, las grandes Panateas de Atenas estaban enlazadas con campeonatos cuya fama llegó hasta los antiguos Etruscos. Los vasos y las ánforas de estas celebraciones, son constancia de ellas<sup>45</sup>

Según nos describe Burckhardt<sup>46</sup> en el cuarto día de estas fiestas solemnísimas se celebraba la famosa procesión cuyo origen debía ser la entrega de un manto nuevo a la Diosa. La procesión la componía lo más brillante de la Polis, jinetes, niños con escudo y lanza, los vencedores de las últimas luchas, doncellas portadoras de las vasijas de culto a la diosa, los ancianos venerables con ramas de olivo y los adolescentes coronados que portaban adminículos para los sacrificios al son de los tañedores de cítaras y flautas<sup>47</sup>. Fidias en el friso del Partenón expresa tal maravilla.

Las Panateas atraían gentes de toda Grecia. Todo estaba presente en estas fiestas: la belleza física de jóvenes, niños y doncellas, la espiritualidad de lo sacro y del rito, los movimientos de los bellos cuerpos, el mirto y el laurel adornando las jóvenes cabezas...

Cuando leemos estas líneas nos preguntamos: ¿Es que las fiestas podían imprimir un modo de ser en aquellos individuos? ¿Es que su

---

<sup>45</sup> Burckhardt, J: Ob. Cit. Pág.466

<sup>46</sup> Ídem, Pág.466

<sup>47</sup> Ídem, Pág.466

influencia los hacia ser mas alegres? Contestamos, no. En Grecia como en cualquier época y lugar del mundo había tragedias nacionales (los grandes trágicos griegos Sófocles, Eurípides y Esquilo nos lo confirman). Había dramas domésticos y personales, no obstante este clima de alegría de alguna manera debió influir e impregnar el espíritu individual y colectivo a aquellas gentes.

Los niños desde su más tierna infancia debían ser contagiados en este goce y alegría de vivir; y lo que nos importa más, la belleza que se desprenden de estas narraciones, tenían que llenar toda su vida.

### **2.1.7. La amistad**

En el Diálogo Platónico de Lisis o de la amistad<sup>48</sup>, escogemos un fragmento a nuestro parecer significativo de lo que entendemos por amistad.

El diálogo de una gran belleza, hace alusión a la felicidad que otorga el tener un buen amigo/a. Comienza el diálogo con una conversación que dirige el inigualable Sócrates, se van acercando Menexeno y Lisis, dos ilustres adolescentes griegos.

Menexeno se incorpora al debate que sostienen Sócrates y Lisis sobre la amistad:

**Sócrates:** *“Te ruego respondas, Menexeno a una cuestión: desde mi niñez hay una cosa que he deseado siempre; todo el mundo tiene su pasión: para*

---

<sup>48</sup> Platón (1979): *Diálogos, Lisis o de la amistad. Obras completas*. Madrid: Aguilar. Pág.317

*uno, esta son los caballos; para otros el oro o los honores. En cuanto a mi, todos estos objetos me dejan frío; pero en cambio, deseo vivamente conseguir amigos, y un buen amigo me complacería mucho mas que la codorniz mas bella del mundo, que el mas hermoso de los gallos, incluso ¡por Zeus!, que el mas hermoso de los caballos o de los perros. Yo creo que preferiría un amigo a todos los tesoros de Darío: hasta tal punto estoy ávido de amistad. Por eso, cuando os veo a vosotros, a Lisis y a ti, me siento maravillado y os proclamo perfectamente dichosos al haber podido, ya de jóvenes, adquirir tan rápido y tan fácilmente “un bien semejante”. Respóndeme, pues: cuando alguien ama a otro, ¿Quién es el amigo, el que ama o el que es amado?, ¿o bien no hay ninguna diferencia?”*

Al leer este texto, Platón quiere conocer el sentido de la amistad: en qué radica bien tan precioso...

Pero aun hay más, este diálogo, nos transmite ese deseo tan humano de encontrar al amigo/a pero no cualquier amigo/a, sino aquel que merece la tal palabra. Y es más, nos dice que daría: **“¡todo los tesoros de Darío!”**, es decir, nada material puede comprarse al beneficio de la verdadera amistad.

Aristóteles<sup>49</sup> se pregunta ¿Qué es la amistad? Y después de hacer un detallado análisis de la naturaleza de esta, concluye diciendo que la amistad forma parte de las cosas **estables**, y que, **“el tiempo revela al amigo y la desgracia más que la buena suerte”**. Pues entonces es evidente que **“los bienes de los amigos son comunes”**. Y **“la desgracia pone de manifiesto quienes no son realmente amigos”**<sup>50</sup>.

Y en otro punto: Por encima de todo, el amigo desea compartir no sólo el dolor con su amigo, sino también **“el mismo dolor y el mismo**

---

<sup>49</sup> Aristóteles (1993): *Ética Eudemia...* Ob. Cit. Pág.490

<sup>50</sup> Ibidem, Pág.503

*argumento vale para la alegría: es un rasgo de amistad alegrarse por la única razón de que el otro se alegra”<sup>51</sup>.*

La amistad es generosidad, lealtad, sinceridad delicada, compartir y un sentido de la permanencia. Y en estos valores como en otros muchos, los griegos fueron verdaderos maestros.

### **2.1.8. La responsabilidad en el trabajo**

El título: “Los trabajos y los días” de Hesíodo, poeta de Beocia, nos presenta la vida campesina del pueblo griego allá en el s. VIII a.C.<sup>52</sup>

La lucha tenaz, perseverante de los campesinos griegos arando la tierra para sacar de ella lo más valioso, está magistralmente retratado en este poema. Si Homero enaltece a los héroes, Hesiodo rinde un admirado homenaje a la disciplina como valor eterno para la madurez y formación del hombre<sup>53</sup>. Hesiodo bebe en las fuentes homéricas, pero su espíritu, su vida y sus objetivos, son otros. Cerca de su entorno, se divisaba el Parnaso y el Helicón donde se daban cita las Musas, y donde Pegaso, el caballo alado, decía que había emprendido el vuelo hacia el cielo<sup>54</sup>. No lejos de allí, estaba la fuente en la cual Narciso se contemplaba embelezado. Todas estas circunstancias podían haber hecho de Hesiodo un gran poeta lírico, pero Hesiodo enseña a los griegos otra “*Areté*”. Otra nobleza de espíritu, otra virtud: la del trabajo. Si Homero nos enseña el hecho de que toda educación

---

<sup>51</sup> Aristóteles (1993): *Ética Eudemia*...Ob. Cit. Pág.512

<sup>52</sup> Hesiodo (1964): “*Los trabajos y los días*”. Madrid: Aguilar. Pág.52

<sup>53</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.67

<sup>54</sup> Burckhardt, J (1975): *Historia de la cultura griega. Tomo III*. Pág.172

tiene como origen formar al noble, Hesiodo nos dice que el ser humano se forja no solo en la lucha guerrera, sino en la lucha diaria, en la labor del trabajo.

El heroísmo humano no se manifiesta sólo en las luchas a campo abierto de los caballeros nobles con sus adversarios, también conlleva heroísmo la lucha tenaz y silenciosa de los trabajadores con la dura tierra y con la cambiante naturaleza. *“Esta perseverancia, es para nosotros, hombres y mujeres del s. XXI, un valor eterno en la formación del hombre”*.

Grecia como país pobre, enseña que los hombres y mujeres tienen una misión: el constante trabajo para hacer de la árida tierra, un país cultivado. Primero fue la agricultura y la ganadería, posteriormente sería la navegación<sup>55</sup>. Este poeta rural, revela con la inspiración de las Musas, los valores propios de la vida campesina. Gracias a sus descripciones, podemos conocer en qué situación se hallaban aquellos campesinos. Tenían libertad para reunirse en el mercado y podían discutir asuntos públicos, y privados, e incluso ser críticos con los preeminentes señores<sup>56</sup>.

En el más personal de sus poemas, *“Los Erga”*, le habla a su hermano Perses y le dirige sus amonestaciones. Trata de convencerle en mil formas de que Zeus protege la justicia, aunque los jueces de la tierra la conculquen, y de que los bienes mal adquiridos jamás prosperan<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Jaeger W. (1971): Ob. Cit. Pág.67

<sup>56</sup> Ibidem, Pág.68

<sup>57</sup> Ibidem, Pág.71

Sentencia, que el trabajo es una dura necesidad para el hombre, pero es una necesidad. Y quien provee mediante él a su modesta subsistencia, recibe mayores bendiciones que quien codicia injustamente los bienes ajenos<sup>58</sup>. En todo su poema de “Los Erga”, la idea del trabajo unida a la idea del derecho, consigue crear una obra de carácter educador.

Hesiodo<sup>59</sup> se dirige a su hermano en unos versos que durante cientos de años corrieron de boca en boca:

*“Deja que te aconseje con recto conocimiento, Perses, mi niño grande... fácil es alcanzar en tropel la miseria. Liso es el camino. y no reside lejos. Sin embargo, los dioses inmortales han colocado antes del éxito, el sudor. Largo y escarpado es el sendero que conduce a el y, al principio, áspero. Sin embargo, cuando has alcanzado la cúspide, resulta fácil, a pesar de su rudeza”<sup>60</sup>.*

El trabajo en este poema es ensalzado como el único, aunque difícil camino para llegar a la “*Areté*”. No se trata como, ya se ha dicho de la “*Areté*” guerrera de la antigua nobleza fundada en la riqueza, sino la del hombre trabajador que haya su goce en una posesión moderada<sup>61</sup>. Y nos sigue diciendo que en lugar de los juegos y torneos caballerescos de la ética aristocrática, ahora lo que merece todo elogio y alabanza es la silenciosa y tenaz rivalidad en el trabajo.

“Con el sudor de su frente debe ganar el hombre su pan. Pero esto no supone una maldición de los dioses, ni siquiera el mito de la caja de

---

<sup>58</sup> Jaeger W. (1971): Ob. Cit. Pág.73

<sup>59</sup> Hesiodo (1964): Ob. Cit. Pág.47

<sup>60</sup> Ídem, Pág.47

<sup>61</sup> Jaeger w. (1971): Ob. Cit. Pág.78

Pandora que contiene todos los males, tiene poder sobre esto, ahora el trabajo es una bendición. Solo a este precio se alcanza la *“Areté”*.

Así Hesiodo que imita a Homero, deja claro que sus poemas son para educar de una forma honrada y sencilla al hombre medio griego. *“La Arété”* no es para el poeta algo consustancial a cierto espíritu, a ciertos hombres o a cierta clase social. *“La Arété”* enseña que el mejor de los hombres es aquel que todo lo considera y reflexiona sobre *“que es lo justo”*. Toda la ética filosófica posterior como la ética Nicomáquea, pone sus ojos en estas reflexiones. Siguiendo con las exhortaciones de Hesiodo le oímos decir:

*“Recuerda mis advertencias y trabaja, Perses, vástago divino, para que el hombre te aborrezca y te ame la casta y bella Démeter y llene con abundancia tus graneros. Quien vive inactivo es aborrecido de los Dioses y de los hombres asemeja al zángano que consume el penoso trabajo de las abejas. Procúrate un justo placer entregándote, en una justa medida, al trabajo. Así, tus graneros se llenaran con las provisiones cada año. El trabajo no es una vergüenza, la ociosidad si lo es. La ganancia, de tu trabajo te dará consideración y respeto”<sup>62</sup>.*

Se puede decir que la ética del trabajo surge del orden natural de la existencia y de él recibe sus leyes. El trabajador no debe mirar con envidia a esa clase aristocrática noble y altiva de la cual ha recibido todo el sustento educativo y espiritual. Ahora halla en la dureza pero también en la satisfacción del trabajo bien realizado, la más grande recompensa.

---

<sup>62</sup> Hesiodo (1964): Ob. Cit. Págs.47-48

### 2.1.9. La libertad

La palabra “*libertad*” toma conciencia en los griegos a principios del s.V y esto fue como resultado del enfrentamiento que tuvieron con sus enemigos e invasores los persas. ¿Qué ocurrió? Pues que los griegos constataron la diferencia que existía entre ese pueblo invasor y ellos. Los persas obedecían, temían y se prosternaban ante su soberano que detentaba un poder absoluto, y que además, era su amo.

Heródoto<sup>63</sup> nos cuenta el diálogo que se establece entre Jerjes y un rey espartano: este rey le anuncia que los griegos nunca se le someterán porque Grecia siempre lucha contra la esclavitud de un amo. “*Lucharán, sea cual fuere el número de adversarios, sobre ellos impera una ley soberana, a la que temen mucho mas que los tuyos a ti*”.

Esquilo declara con el mismo orgullo en “los Persas”, que los atenienses no son esclavos ni vasallos de nadie<sup>64</sup>. Grecia tuvo multitud de dioses con diversas funciones. Este politeísmo proyectaba un cierto equilibrio. Existía por tanto una sustancial diferencia entre Grecia y otras civilizaciones. Se tomaron precauciones para que éstos tuviesen una participación igual y evitar el abuso y dominio de las clases privilegiadas.

Los griegos usaron la libertad para sortear las Magistraturas. Existía un control sobre ellas ejercido por la asamblea del pueblo antes del ingreso en los cargos y al final de su gestión (limitado a un año para todas las

---

<sup>63</sup> De Romilly, J (1997): *¿Por que Grecia?* Madrid: Debate. Pág.87

<sup>64</sup> Ibidem. Pág.88



funciones excepto la de los estrategas). Todo esto nos confirma que la Democracia era un gobierno de los ciudadanos y que todas las decisiones tenían que pasar por ellos<sup>65</sup>.

***Para los Atenienses hablar, convencerse los unos a los otros era la íntima esencia de lo que significaba ser libre:***

***“¿Quién quiere tomar la palabra?”***

Este llamado, esta súplica a expresarse, a manifestarse, maravilló y obsesionó a los atenienses. ¿Había existido antes otro país que la palabra, el dialogo, fuese prioritario para sus habitantes? Rotundamente no. Esta apertura, esta libertad como tantas otras cosas, nace con los griegos.

Los mismos griegos consideraron que *“la libertad consiste en se dueño de la propia vida, en no estar sujeto a dependencias, y en dar poca importancia a la riqueza”*.

***“La libertad es amada por todos, pero mientras el justo la pide para todos, el injusto únicamente para sí”***.

#### **2.1.10. Tolerancia y apertura hacia los demás**

La palabra tolerancia significa: ***“Sin ofensa”***. Grecia es el país para el que la palabra que designa al extranjero quiso en un principio decir ***“huésped”***. Los huéspedes son siempre bienvenidos, y en este aspecto

---

<sup>65</sup> De Romilly, J (1997): Ob. Cit. Pág.91

también la democracia de Atenas fue precursora de lo que nosotros hoy entendemos por tolerancia y apertura. ¿Cómo fue esta tolerancia y qué aspectos de la vida común se vieron influenciados por ella? Tenemos como ejemplo el aspecto religioso: Grecia carecía de dogmas estrictos y de un clero institucionalizado como tal. Siempre reconoció a divinidades extranjeras, las cuales adoptó cambiando simplemente los nombres originarios por los propios. Herodoto nos habla de cómo el Apolo griego era el equivalente a Horus; Démeter, Isis; Neith se identifica con Atenea, Osiris con Dionisos, Hathor, con la bella Afrodita y el mismísimo Zeus con el dios Amón de los egipcios. La historia nos demuestra continuamente como divinidades antiquísimas y cultos ancestrales, sobrevivieron solapados en nuevas creencias solo que, cambiando nombres para adaptarlas a las nuevas religiones.

Podemos también mencionar que hubo en Atenas un altar *“Al Dios desconocido”* ese Dios que suponemos acogía a todas las divinidades y a todos los ritos. Por lo tanto parece ser que el respeto a los “dioses de los demás” estaba garantizado.

El desgraciado caso del proceso a Sócrates condenado a muerte porque entre otros agravios “no reconocía a los Dioses de la ciudad”. Posiblemente era como en tantos otros procesos de la historia, un argumento para desprestigiar la dignidad y honradez de un hombre admirable.

Vemos que, el concepto de creyente frente al que denominamos en la parte contraria infiel, no tenía cabida en la mentalidad griega. Los mismos

trágicos en el teatro invocan a Zeus diciendo: “¿*Oh Zeus, quien quieras que seas!...*”<sup>66</sup>

Con la democracia es el Logo lo que impera, también la palabra, el dialogo, los debates y el constante intercambio de ideas y actitudes. “*El modelo de tolerancia es griego*”. Ellos supieron definir maravillosamente ese mundo de valores que los llevó a ser el pueblo más democrático y creador de la antigüedad.

Terencio no olvidó las lecciones de tolerancia de Menandro, ni las lecciones de democracia de Demóstenes. Todos los hombres y mujeres actuales nos hemos alimentado de ellas. El hombre griego que exaltan los líricos y los poetas, es un hombre completo. Le gustaba la vida, el amor, las fiestas, los banquetes y la gloria.

Nos lo evidencia Homero desde sus primeras páginas. *La cortesía* y la disposición a acoger a los demás, se dio desde la época Arcaica, hasta el final de su civilización. “*Ampararon a los oprimidos y liberaron a las víctimas defendiendo su causa con coraje*”. Pero lo que los griegos hicieron maravillosamente, es que si desgraciadamente la guerra se imponía, y los griegos tenían una clara percepción de lo que era ese mal, después de las guerras civiles era urgente encontrar reconciliación entre los ciudadanos. Lanzaban la idea, “*de que los acuerdos son posibles. Inventaron los arbitrajes, los tratados, las ligas, las federaciones asentaron principios y acuerdos que se tenían que cumplir*”.

---

<sup>66</sup> Esquilo (1987): *Tragedias completas. Fragmento 795*. Madrid: Cátedra. Pág.107

Inventaron que las leyes no escritas están en las conciencias de las personas. Esas leyes no escritas son muy conocidas gracias al elogio que de ellas hizo Sófocles en Antígona y en Edipo rey.

Aristóteles<sup>67</sup> precisa que “hay algo que todos adivinan y que por naturaleza es justo o injusto, aunque no haya ningún mutuo consentimiento ni acuerdo entre unos y otros. También Terencio nos dice: ***“Soy hombre, y no considero ajeno la preocupación de ningún hombre”***.”

La Philanthropía no era otra cosa que el amor por los hombres, lo que mas tarde se llamó humanidad, aunque el cristianismo le dio su forma verdadera, e hizo de este amor un símbolo, pero la raíz proviene directamente de Grecia.

Aristóteles<sup>68</sup> nos dice claramente que hay valores y antivalores y expresa que en el término medio está la virtud, el equilibrio. La tolerancia no se puede dar nada más que en espíritus libres y equilibrados.

## **2.2. Transmisión de valores**

En realidad los valores musicales son el corpus y objeto de este trabajo de investigación, pero hemos querido preludear estos valores con otros sociales sin los cuales los valores musicales no hubiesen sido posibles, ni

---

<sup>67</sup> Aristóteles (1968): *Retórica*. Madrid: Aguilar. Pág.251

<sup>68</sup> Aristóteles (1993): *Ética Eudemia...* Ob. Cit. Pág.439

hubiesen tenido la trascendencia y vitalidad que los marcó con el sello único de lo bello y lo divino. Justificamos esta propuesta de esta manera:

La ética que originó una forma de comportamiento en la que lo heroico y el orgullo de pertenecer a un pueblo privilegiado hizo que fuese cantado por los poetas en maravillosas epopeyas. Sin estos poemas no hubiese sido posible el nacimiento de los cantos, y de los himnos recitados y tocados por los mejores rapsodas y los más hábiles instrumentistas.

La ancianidad, origen de la transmisión oral de versos, leyendas y mitos que fueron danzados y cantados. Sin los ancianos de todas las épocas, no existiría historia ni cultura.

La justicia, la cual le da forma a la moral y a la ética, sin la cual no existiría belleza ni estética.

La valentía que como valor moral, pero también físico, ha posibilitado hombres y mujeres aptos para la defensa de unos ideales patrios. Sus cuerpos se forjaron en la fortaleza y en la belleza. De ahí salieron gimnastas y bailarines. En Grecia el mejor general, era el que mejor iniciaba los pasos de danza en la batalla.

La felicidad, que une la belleza del alma y del espíritu.

La alegría, origen del gozo colectivo de fiestas y ritos, donde se cantaba y se danzaba al ritmo de instrumentos y música.

El trabajo, como origen de los cantos de labor, que paliaba el sudor y la fatiga, y que magistralmente está cantado en los versos de Hesiodo.

La libertad, sin la cual las manifestaciones artísticas y musicales hubiesen estado muy restringidas. No hubiese existido la Filosofía que dió origen a una legislación educativa donde la música tuvo un lugar primordial y privilegiado.

La tolerancia y apertura hacia otros pueblos, que hizo de aquella cultura, la herencia más poderosa que el mundo Occidental y también en muchos aspectos la Oriental, haya tenido nunca.

De todo ello deducimos que los griegos tuvieron un agudo, intensísimo diríamos sentido de la belleza. Que sus obras sirven para toda cultura y todas las épocas, son atemporales. Estaban obsesionados por definir y saber qué era lo justo: la Justicia.

El carácter moral, el *Éthos* que ciertas obras musicales contenían, estaba impresa en sus almas y en consecuencia legislaron sobre ellas.

Consideraban que una sociedad civil no puede subsistir sin "*Areté*", sin nobleza de espíritu. Lo heroico y los héroes, fueron espejo en los que se miraron todos los griegos desde la Época Arcaica hasta el último Helenismo.

Trabajaron la Medicina y las Matemáticas y discutieron y razonaron sobre la esencia del ritmo.

Amaron y discutieron a sus dioses y también le veneraron. Crearon alrededor de ellos ritos, procesiones, ofrendas y fiestas plenas de exaltación de lo gozoso.

Cantaron diversidad de himnos, tocaron diversos instrumentos como la Lira, la Cítara y el Aulós en los que fueron consumados maestros.

Fueron hábiles gimnastas y gustaron de los juegos y el deporte.

Amaron con delirio y frenesís el Mimo y la Danza, y por encima de todo, la belleza, en toda y cada una de sus manifestaciones.

## **Resumen capítulo II**

Los diez valores elegidos obedecen a criterios personales de la autora de esta tesis. Se han seleccionado éstos y no otros porque creemos que todos ellos cumplen los requisitos de eticidad tan necesarios en la desorientada sociedad de hoy. Otro aspecto importante es su conexión con el mundo de la música. De todos estos valores nacieron los cantos, la danza y los festejos tanto procesionales como civiles que hicieron de Grecia el más potente foco de cultura de Occidente.

Reflexionando sobre lo ya expuesto, interpretamos que hubo dos periodos distintos en la concepción de la ética griega. El primer periodo recoge el mundo primitivo arcaico, influenciado por sus dos poetas educadores del pueblo: Homero y Hesiodo.

Estos valores primitivos, comunes a todas las civilizaciones antiguas, las podíamos condensar en: el respeto a los dioses, la honra debida a los padres y a los mayores, la hospitalidad debida a los extranjeros etc.

Homero con sus dos grandes epopeyas “La Iliada” y “La Odisea” incorpora un concepto que Grecia repetirá una y más veces, “*Areté*”.

La “*Areté*” Homérica tiene una raíz aristocrática, y está dirigida a los espíritus selectos. Cualidades como “Heroísmo”, “actitud caballeresca” y “espíritu selecto” eran necesarias para superarse y sobrevivir.

Pero existe otra “*Areté*” distinta a la de la orgullosa nobleza aristocrática y es la “*Areté del trabajo*”, tan celebrada como la cantada en los poemas Homéricos. Homero educa a los hombres heroicos, Hesiodo inculca el trabajo cotidiano y la satisfacción que produce la labor bien hecha.

En el segundo período con el nacimiento de la “Polis”, una nueva Ética emerge, se crea un nuevo espacio que posibilita el entendimiento y la convivencia. El espejo altivo y aristocrático de la “*Areté*” Homérica y la “*Areté*” campesina de Hesiodo, da paso a los valores que reconocemos como nuestros.

De todos los valores analizados, resaltamos aquellos aspectos a nuestro juicio más significativos. La ética ya tratada, enlaza directamente con la justicia. Dos fuentes se han analizado: La República de Platón, que no es sino un alegato a favor de lo que es justo y de lo que no lo es, y la



Ética Nicomáquea, de Aristóteles. Platón en sus diálogos proyecta la idea de que el alma justa es aquella que ha cumplido su función rectamente. Eso le hace feliz, el malvado por el contrario en el obrar injusto encuentra su desdicha. Naturalmente que en esta aseveración aflora el papel de la conciencia del individuo. Por otro lado Aristóteles enumera una serie de acciones que corresponde a su idea de lo justo como la serenidad, la valentía, la fortaleza etc.

En la ancianidad aflora la queja angustiada del anciano Céfalo. En este diálogo maravilloso de Platón se recogen aspectos que lo mismo podían ser válidos para ayer y para hoy. Es la soledad, el abandono familiar, la burla y altivez de los jóvenes, la irritabilidad y aspereza de los ancianos, pero también el gozo de estar libre de ataduras pasionales y el ver crecer a la numerosa y alegre prole.

La valentía es una cualidad insuficientemente valorada y sin embargo su ausencia ha sido causa de no pocos sufrimientos. En los textos Aristotélicos se analiza las distintas formas que reviste el valor. Resaltamos la idea Aristotélica de que un mismo individuo se puede manifestar como un cobarde en la guerra, pero que sin embargo en la vida cotidiana afronta las vicisitudes diarias con serenidad y fortaleza. Platón también analiza en qué consiste el valor, es la valentía de Sócrates al encarar la muerte, y su aceptación a pesar de la injusticia cometida. Podemos afirmar que este valor significa una hazaña de superación heroica de la vida.

La felicidad y la alegría no son exactamente lo mismo. La alegría es transitoria por el contrario la felicidad está unida a lo permanente. No obstante la alegría en muchos aspectos nace de la condición de ser feliz. Aristóteles afirma que las cualidades personales y las acciones adecuadas para la realización personal y para hacer proyectos de vida, sería lo más acertado para que las personas fueran dichosas. Semejante proposición estaría en la actualidad en perfecto acuerdo con los diversos planteamientos de psiquiatras, psicólogos y educadores. El mensaje que nos llega de Anaxágora de Claxomenes encierra la clave de lo que podríamos llamar felicidad. Preguntado Anaxágora que quien era el hombre mas feliz dijo: ***“Ninguno de los que cree, sino uno que te parecería extraño”***.

Naturalmente que el interlocutor tenía puesto sus ojos en el hombre rico, poderoso, sano y bello, pero la felicidad es de índole muy distinta, porque la felicidad es del justo que vive en la aceptación serena y alegre de su propia realidad. Es un atributo moral y un estado de plenitud cuya raíz pueda estar en lo religioso o en la creatividad.

La alegría esta enlazada con la cualidad precedente, pero es más transitoria y espontánea y depende de factores externos. Está confirmado que es consustancial con los pueblos del Sur y en este caso de todas las poblaciones que rodean el Mediterráneo. Multitud de fiestas de todo signo se multiplicaban, herencia que aún permanece. Un dato nos interesa especialmente, los jóvenes, nos dicen los textos, participaban llenos de juvenil entusiasmo en cada uno de ellos:

***“Con ramas de olivo, adolescentes coronados portaban adminículos para los sacrificios al son de los tañedores de cítaras y flautas”.***

La amistad es como todos los valores analizados, atemporal. Tratados magistralmente por Platón y Aristóteles que analizan su naturaleza, los dos aunque de manera distinta coinciden en la absoluta necesidad que de ella tiene el ser humano. Resaltamos aquellas cualidades que definen a la amistad como son: La estabilidad, la lealtad y la permanencia.

Para la responsabilidad en el trabajo, valor hoy fundamental en la formación de los jóvenes por contener cualidades como el esfuerzo y la disciplina, se han elegido el poema del poeta Hesiodo “Los Ergas” poema que ensalza la idea del deber y del Derecho. Con bellas palabras llenas de ternura, Hesiodo amonesta a su hermano Perses para inculcarle el respeto al esfuerzo que significa el trabajo:

- \* *Los dioses protegen al justo que trabaja. Los bienes mal adquiridos, jamás prosperan.*
- \* *El que con su trabajo provee su subsistencia y la de los suyos, recibe mayores bendiciones que quien codicia injustamente los bienes ajenos.*
- \* *Le conmina a su hermano: Los dioses inmortales han colocado antes del éxito, el sudor. Largo y escarpado es el sendero que conduce a él, sin embargo cuando has alcanzado la cúspide, ¡Cuánta satisfacción!*
- \* *El reemplazo de los juegos caballerescos, es la silenciosa tenacidad en el trabajo.*
- \* *El trabajo no es una caja de Pandora que contiene todos los males, el trabajo es una bendición con la que se alcanza la “Areté” personal.*
- \* *Que la casta y bella Démeter llene con abundancia tus graneros.*

- \* *Quien vive inactivo es aborrecido de los Dioses y de los hombres asemejándose al zángano que consume el penoso trabajo de las abejas...*
- \* *El trabajo no es una vergüenza, la ociosidad si lo es.*
- \* *La ganancia del esfuerzo de tu trabajo, te dará consideración y respeto...*
- \* *“Perses, mi niño grande... Perses, vástago divino... que el hambre te aborrezca y te ame la bella y casta Démeter.*

La libertad y la tolerancia tampoco son conceptos que definan la misma idea, pero si es cierto que la libertad resuelve con amplitud de espíritu muchos conflictos y desacuerdos. La libertad es un concepto que afecta al espíritu y a la conciencia de los ciudadanos. Podríamos decir que es un concepto griego porque en Grecia nació la Democracia, y es que los griegos asumieron la libertad como forma de vida y entendimiento. Esta frase nos resume de forma maravillosa qué es la libertad:

***“¿Quién quiere tomar la palabra?”***

***Y quien subía al podium, se le ponía la corona de la inviolabilidad....***

***“La libertad es amada por todos, pero mientras el justo la pide para todos, el injusto únicamente para sí”.***

La tolerancia en un mundo como el actual convulso por diferencias religiosas, raciales, económicas y de poder, es un referente que nos legó el pueblo griego. Acogieron a todos los Dioses, a todos los cultos y a todas las creencias. Reconocieron después de cualquier guerra civil los acuerdos y los tratados y asentaron principios que se tenían que cumplir, las lecciones de

tolerancia de Terencio, Menandro y Demóstenes son el alimento espiritual de la Europa actual.

**II PARTE: LAS DISTINTAS MANIFESTACIONES DE LA  
EDUCACIÓN MUSICAL EN GRECIA ANTIGUA.**

## **CAPITULO III: EL CARÁCTER SAGRADO DE LA MÚSICA EN GRECIA: LA BELLEZA**

3.1 Axiología de lo bello en la música.

3.1.1 Dioniso y Apolo

3.1.2 Mímesis

3.2 La Belleza de la música como transmisora de valores.

Resumen capítulo III

## CAPITULO III: EL CARÁCTER SAGRADO DE LA MÚSICA EN GRECIA: LA BELLEZA

### 3.1. Axiología de lo bello en la música.

El comienzo de este capítulo tiene como objeto la belleza, de la que participa la música. No es casualidad que hayamos elegido este aspecto de la música para ser tratado y analizado en estas páginas porque para los griegos fue siempre un valor preferente en sus vidas y en su arte. Ya Platón<sup>1</sup> insiste en que los artistas deben ser capaces de captar la naturaleza de lo “bello” y de lo “conveniente”, para que “los jóvenes sacudan sus ojos y oídos al contemplarla” y conducirlos sin que ellos se percaten desde la niñez al amor de lo bello y de lo armónico. Nietzsche<sup>2</sup> nos habla de este amor por la belleza del pueblo griego.

*“Si nos sintiéramos retrotraído alguna vez, aunque solo fuera en sueños, a una existencia de la Grecia antigua, caminando bajo elevadas columnatas jónicas, alzando la vista hacia un horizonte recortado por líneas puras y nobles, teniendo junto a sí, en mármol luminoso, reflejos de su transfigurada figura, y a su alrededor hombres que avanzan con solemnidad o se mueven con delicadeza, cuyas voces y cuyo rítmico lenguaje de gestos suenan armónicamente. Tendría sin duda que exclamar, elevando las manos hacia Apolo, en esta permanente riada de belleza “¡Dichoso pueblo de los Helenos! ¡Que grande tiene que haber sido entre vosotros Dionisos, si el dios de Delos considera necesarias tales magias para curar vuestra demencia ditirámica!” más a alguien que tuviese tales sentimientos un ateniense anciano le replicaría, mirando hacia él con el ojo*

---

<sup>1</sup> Platón (1992): *República, Libro III*. Madrid: Gredos. Pág.176

<sup>2</sup> Nietzsche, F (1978): *“El nacimiento de la tragedia” o Grecia y el pesimismo*. Tercera Edición. Madrid: Alianza Edit. S.A. Pág.191



*sublime de Esquilo: “Pero di también esto, raro extranjero: ¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!”.*

En un texto de Platón<sup>3</sup> Sócrates relata su conversación con Diótima de Mantinea, una vidente y sacerdotisa. Dice así:

*“Tal vez yo haya logrado ¡Oh Sócrates! iniciarte también a ti en los misterios del amor; pero no se si eres capaz de alcanzar el grado supremo y la plena visión de esta iniciación.*

*El que en los misterios del amor haya llegado hasta el punto en que estamos, hasta la contemplación metódica y exacta de las bellezas particulares cuando alcance el supremo grado de iniciación, percibirá de pronto una belleza de naturaleza maravillosa, la belleza eterna, increada, imperecedera, belleza que en ningún caso será bella en tal sentido y fea en otro; belleza que no es tal palabra o tal ciencia, que no reside en ningún ser sino en si misma<sup>4</sup>.*

*Así cuando de las bellezas particulares uno se eleva hasta esas bellezas perfectas y cuando uno comienza a contemplarlas, se ha alcanzado casi la plena visión de los misterios del amor, pasando de un solo cuerpo bello a dos, de dos a todos los demás, yendo de los bellos cuerpos a las bellas actividades, a las bellas ciencias, hasta que de las ciencias se llega a esa ciencia que no es otra que la ciencia de lo bello, y en que se logra conocer en fin la belleza tal como es en sí<sup>5</sup>, ¡Oh Sócrates!, si la vida vale la pena ser vivida por el hombre, es para contemplar esta belleza absoluta!”<sup>6</sup>.*

---

<sup>3</sup> Platón (1979): “*El Banquete*”, *obras completas*. Madrid: Aguilar. Pág.589.

<sup>4</sup> El banquete ateniense constaba de dos partes: el Deipnon, la comida, y el Pótos o symptos, la bebida, que venía a continuación. Durante esya segunda parte, los comensales, animados por el vino, pronunciaban discursos, cantaban canciones o se divertían de acuerdo con el programa que fijaba el *Symposiarchos*, presidente del banquete. Platón (1979): *El Banquete*....Ob. Cit. Pág.565

<sup>5</sup> Platón (1979): “*El Banquete*”.... Ob. Cit. Pág.589

<sup>6</sup> Diótima de Mantinea ha sido por los historiadores muy discutida. Algunos opinan que es una figura literaria, puesto que su nombre: Diótima significa “la que honra a Zeus” y Mantinea significa Mantiké (arte adivinatorio) no obstante, Frantz, otro historiador se muestra plenamente convencido de su historicidad. *Ibidem*, Pág.583

Un análisis de este texto nos pone en la pista de que el objeto de este diálogo es el amor. Éste camina junto a la diosa Afrodita, es decir no tiene explicación sin estar unido a la belleza. No reside sólo en el alma de los dioses, sino que está presente en todas las cosas. Y nos dice que el amor se da en la música por la combinación de sonidos opuestos, del grave y del agudo, del lleno y del tenue. Lo mismo en la poesía, cuyo ritmo no es debido sino a la unión de las sílabas breves y de las largas. Uno de los contertulios de este diálogo, Agatón, que es el anfitrión de Sócrates, es poeta y hábil retórico confirma que el amor es el más dichoso de los dioses; es de naturaleza divina. ¿Y por qué el más dichoso? Porque es el más bello, y el más bello porque es el más joven, escapa siempre a la ancianidad y es compañero de la juventud. Es el más tierno y el más delicado, puesto que no escoge su estancia sino en el alma de los hombres que es después de los dioses lo más delicado y lo más tierno que existe<sup>7</sup>. El amor mantiene la armonía entre la esfera humana y la divina. Esto equivale a decir, que el hombre, por el esfuerzo del amor, se eleva hasta Dios. Su objeto, es lo bello y el bien, que Platón identifica bajo una sola palabra: La belleza.

Amar lo bello es desear apropiárselo para ser dichoso produciendo belleza mediante el cuerpo y el espíritu, por lo tanto el amor no es otra cosa que el deseo mismo de inmortalidad. Respecto al cuerpo, por el nacimiento de los hijos, respecto al espíritu es propia del hombre que ama la belleza del

---

<sup>7</sup> Platón analizado y traducido por Azcárate, P (1971): *Obras completas de Platón*. Tomo 5. Madrid: Aguilar. Págs. 285-296.

alma y que trabaja para producir en un alma bella, que le ha seducido, los rasgos inestimables de la virtud y del deber<sup>8</sup>.

El hombre, poseído por el amor, le seduce un cuerpo bello, después, todos los cuerpos bellos, este es el primer grado del amor. Luego se enamora de las almas bellas y de todo lo que en ellas es bello: sus sentimientos y sus acciones. Franquea este segundo grado para pasar de la esfera de las acciones a la de la inteligencia. Allí se siente enamorado de todas las ciencias, cuya belleza le inspira, con una fecundidad inagotable, los más elevados pensamientos y las grandes ideas de la filosofía. Pero, entre todas las ciencias hay una que cautiva toda su alma, que es la ciencia misma de lo bello, que constituye la perfección del amor. ¿En qué consiste esta belleza tan difícil de poseer? Es la belleza en sí, eterna, divina, única belleza real, y de la que no son todas las demás sino un reflejo iluminado con su pura e inalterable luz, el hombre privilegiado, que llega a contemplarla, siente al fin nacer en él toda clase de virtudes. Este hombre es el verdaderamente dichoso, el verdaderamente inmortal. La culminación del amor y la belleza es puramente religiosa en cuanto que es un don de los dioses<sup>9</sup>.

La belleza es pues, uno de los atributos más profundo, más radical de la existencia humana. Los griegos desde Hesiodo y Homero hasta la práctica totalidad de pensadores y artistas, deslindaron perfectamente el **“bien-belleza”** de todos aquellos bienes que se buscan por algún provecho,

---

<sup>8</sup> Platón analizado y traducido por Azcárate, P (1971): Ob. Cit. Pág.295.

<sup>9</sup> Ídem, Pág.295

ventaja o utilidad. Tampoco se confunde la belleza con modelos físicos perfectos, no, un ejemplo lo tenemos en Sócrates o Teeteto, que eran considerados bellos como personas, pero que sin embargo, eran feos. La belleza es uno de esos valores que se persiguen por sí mismos, sin que a su vez sean medio para otra cosa. De este modo la belleza es para Platón “*la finalidad última de todo ser y actuar*”, y para Aristóteles “*el fin por sí mismo*”. Una acción moralmente buena será bella, en la medida en que, además de su aspecto moral, sea contemplada desinteresadamente como bella<sup>10</sup>.

La belleza así concebida rebasa los límites de lo que hoy llamamos “*Arte*” y además los griegos la aplicaban a conceptos distintos: Para Hesiodo, solo es bella la mujer. Para Homero, la naturaleza y en segundo lugar el ser humano. La belleza aplicada a lo artístico como la Música, la Danza, la Lira o la Flauta, aparece por primera vez en Anacreonte. Pero fijémonos bien que los griegos situaron la belleza como uno de los valores prioritarios al identificar “*lo bello y el bien como una sola realidad*”.

La idea primera con que Platón encabeza su *Kosmo o Mundo de las Ideas*, es la del “**bien**”, ello quiere decir que todas las demás ideas, así como el mundo sensible hecho a imitación de las mismas, participarán esencialmente de ese bien<sup>11</sup>.

La pulsión hacia el bien tiene un nombre: **Eros**, amor que no es un simple impulso sentimental, sino un anhelo de bien. El amor y el bien serán

---

<sup>10</sup> Platón (1979): *Timeo o de la Naturaleza, obras completas*. Madrid: Aguilar. Pág.1134

<sup>11</sup> Platón (1979): *Parménides o de las Ideas. Obras Completas.3* Madrid: Aguilar. Pág. 959

los responsables del buen funcionamiento de los astros, de los hombres, de todos cuantos elementos integran el kosmo. De este modo surge la “*kalokagathía*” “*el bien-belleza*”, en todas las formas de educación ciudadana y cultura de los griegos.

En el *Timeo*<sup>12</sup>, aparece el primer responsable del mundo, el Demiurgo o Hacedor que como ser bueno o perfecto, hace su primera obra, el Cosmo y todos sus elementos. El mundo y cuanto contiene son necesariamente bellos, y si se apartan de la belleza, habrán de tender por el amor, a su recuperación total. El modo de proceder del Demiurgo, pasa a ser el modelo de actuación de todo ser. El hombre habrá de proponerse como ideal, el “*ser bueno y productor de belleza, empezando por ser bello él mismo*”. Si el bien despierta el amor, es porque éste es bello, pues “la belleza es la que mas directamente lo provoca”. Que duda nos cabe que la belleza tiene una posición privilegiada entre las propiedades universales. Y es que la belleza depende de nuestros sentimientos y de nuestros sentidos; sobre todo del oído y la vista que valora lo que ve y lo que oye, provocando la conmoción de nuestro espíritu. Pero aún hay más, los sonidos, la melodía por ejemplo, son bellos no en relación con otra cosa, sino “por ellos mismos, son bellos en si” puesto que la belleza solo sirve para ser contemplada.

Si la belleza es un valor imperecedero y eterno que se haya presenten en la totalidad del pensamiento y hechos de los griegos, la música que engloba otros valores musicales y estéticos como el canto, la poesía, la

---

<sup>12</sup> Platón (1979): *Timeo o de la Naturaleza...* Ob. Cit. Pág.1134

danza y los instrumentos, participa de esa belleza; por su carácter sagrado y al mismo tiempo terapéutico y místico.

Ese carácter divino es muy posible que le venga por el misterio inexplicable que ejercen una sucesión de sonidos que una mente o espíritu superior ha dado, belleza; coherencia y expresión<sup>13</sup>. Parece ser que las leyendas acerca del poder mágico y sagrado de la música son tan antiguas como la literatura<sup>14</sup>. Sin embargo, no tienen fecha, puesto que su contenido se refiere a un pasado impreciso, envuelto en el misterio del mito y la leyenda. Quizás el más celebre y antiguo sea el del Frigio Orfeo, este mito alcanzó una trascendencia enorme en la historia del pensamiento musical y en el propio pensamiento platónico. Orfeo, hijo del rey Tracio Eagro y de la Musa Calíope unió para la posteridad el canto, con el sonido de la lira, instrumento que le regaló Apolo y cuya enseñanza corrió a cargo de las Musas<sup>15</sup>.

En el aspecto encantador y mágico, además de terapéutico, lo fascinante del Mito Órfico, es esa potencia mágica y oscura que subvierte las leyes naturales reconciliando los principios antagónicos sobre la que se rige la naturaleza: la vida y la muerte, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, la belleza y la fealdad. Estas antinomias se anulan unas a otras, disolviéndose en el canto ejecutado por Orfeo, gracias al poder ritual y religioso reconocido a la música.

---

<sup>13</sup> Boyden, D (1902): *Introducción a la Música*. Tomo I. Madrid: Gráficas. Pág.1902

<sup>14</sup> Rowell, L. (1996): *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona: Gedisa. Pág.76

<sup>15</sup> Graves, R. (2005): *Los Mitos griego*. Barcelona: R.B.A. S.A. Pág.126

Una bella leyenda nos cuenta que al morir Orfeo a mano de un puñado de mujeres Tracias y ebrias, su cabeza flota corriente abajo por el Egeo, pero lo que sorprende es que es una cabeza que canta, y su lira sonará sin que nadie la toque. Orfeo será desmembrado por las bacantes, pero logra emerger como un cisne<sup>16</sup>.

Si analizamos estos fragmentos, el relato nos resulta aterrador, pero se desprende de toda la narración una belleza, que nos sobrecoge. Las tres figuras: la cabeza que no cesa de cantar como si quisiera decirnos que el canto que fluye sin cesar es lo primero. En segundo lugar la lira que suena. Es la música eterna que preexiste independientemente del ejecutante que toca. Y por último la conversión de Orfeo en hermoso cisne.

Plotino quizás aludiendo a fuentes platónicas, nos narra que:

*“Almas de músicos se introducen en pájaros cantores y en animales de bellas formas, como el ruiseñor o el cisne, los cuales se transforman adoptando formas humanas”. Es por lo que la música es tan bella. Vemos semejanzas contrarias, pero ambas figuras transmiten lo mismo: **belleza**. Orfeo se convierte en cisne, el cisne se convierte en figura humana<sup>17</sup> ...”*

Si por un lado, Grecia concibió la música como factor civilizador, y componente esencial de la educación ciudadana, por otro lado y a la par, la música se consideró también como fuerza oscura unida a las potencias del bien y del mal, capaz de curar enfermedades y de elevar al ser humano hasta la divinidad, y al mismo tiempo precipitarlo hacia las fuerzas del mal; por

---

<sup>16</sup> Rowell, L. (1996): Ob. Cit. Pág.69

<sup>17</sup> Plotino (1950): *El alma, la belleza y la contemplación. (Selec. De las Eneadas)*. Argentina: Espasa Calpe.

esto, la música asume la dimensión propia del rito religioso, lo que arrastra como consecuencia, una conclusión de signo ético.

El Mito Órfico es tan poderoso, que Orfeo con su música no solo procura placer, sino que ese placer es tan peculiar que puede transmutarse en encantamiento y forzar a todos los seres a que le sigan como si estuviesen invadidos por una fuerza o poder superior. En realidad no es Orfeo el que arrastra, es la música que produce una especie de encantamiento mágico en aquellos que la oyen, es la belleza que subyace en ella, la que nos transforma y encanta.

La concepción de la música como fuerza sagrada aflora también en el mito de Dionisos, el Dios del frenesís que dirige los coros de las bacantes y celebra con su flauta la alegría pánica de la naturaleza. Orfeo representa la lira (claridad, equilibrio, serenidad), Dioniso es el tañedor de la flauta. Dos concepciones distintas del poder mágico ejercido por la música. Orfeo canta acompañado de la lira, su actitud es serena en oposición a Dioniso que no puede cantar, pero si danzar acompañado de la flauta. Canto, instrumento y danza se funden en lo divino. Dos formas opuestas simbolizan las fuerzas primigenias que puestas en movimiento alcanzan de forma distinta lo sagrado. El embeleso Órfico es opuesto al furor Báquico, pero ambas modalidades conducen a las almas al delirio y al frenesís.

Todas estas formas de traducir la música, hace que desde antaño, los míticos héroes musicales estuviesen vinculados a la curación de enfermedades, a la profecía oracular y al rito purificador, tres maneras



distintas de encarar las fuerzas curativas de la naturaleza sobre el cuerpo y la mente. Es por esto que nos fijamos en un aspecto fundamental: la belleza de la música reside en si misma, pero al mismo tiempo es tan hermosa, porque su vinculación con lo sagrado por medio del amor, de lo mítico, de lo terapéutico, la convierten en religiosa y divina.

Los griegos situaron junto a la estatua dedicada a Atenea, virgen de la pura inteligencia, el altar consagrado a Eros, cuyo objetivo era el servicio a la belleza, pero esta belleza no era para Platón ni para sus discípulos, una belleza sensual, su culminación era lo sagrado y lo religioso. Era un don divino que incluye la profecía y la purificación iniciática. Por esto se relaciona al amor con la poesía, porque la poesía es creadora y gracias a las **“Musas, se podrá educar a la posteridad”**.

Para un griego es tal el atractivo de la belleza, que el ideal humano se puede encarnar en dos jóvenes adolescentes, Lisias y Cármides, que fueron admirados por su belleza, pero que Sócrates apostilla, que es mas importante la belleza de sus almas que la de sus cuerpos<sup>18</sup>. La belleza nos transmite pues, un deseo de eternidad que colma el espíritu humano.

En la belleza Platónica, está excluida la desmesura y la intemperancia que solo es corregida por la moderación y armonía que es **patrimonio de la Música**, pero en contraposición a la estabilidad Platónica, los griegos fueron grandes rompedores de normas y contravenían muy a menudo las leyes. Los Mitos Dionisiacos y Órficos son una prueba de ello.

---

<sup>18</sup> Rodis\_Lewis, G. (1977): *Platón y la búsqueda del ser*. Madrid: Edaf ediciones. Madrid. Pág.64

Pero como se ha visto con anterioridad, también lo desmesurado y lo delirante, encierra una enorme belleza, aunque esta sea oscura y aterradora.

La época más fecunda del arte griego coincide con el momento histórico en que los grandes filósofos; Sócrates, Platón y Aristóteles transmiten palabras eternas, concretamente Platón, concede dentro de la educación en lo bello, el primer puesto a la música y a su complemento natural, la danza. ***“Porque el niño se distingue de un animal joven en que somete voluntariamente la exuberancia de sus movimientos al ritmo y a la armonía, y para estar bien educado es necesario saber cantar y bailar con belleza”***<sup>19</sup>.

La música expresa en su pureza la esencia de la armonía, pero debe renunciar a lo sensorial. Sólo se entrara en el mundo de lo bello, cuando renunciando a los sonidos, los colores y las formas, sea capaz de intuir la belleza en si misma sin que pueda ser confundida con otra cosa.

Platón en *“Hippias Mayor”* nos confirma la esencia de la belleza. En su diálogo con Hippias, dice:

*“Si, pues, lo bello es la causa del bien, el bien es producido por lo bello. Y este es el motivo, al parecer, por el que buscamos la sabiduría y todas las cosas bellas; se debe ello a que la obra que ellas producen y que alumbran, me refiero al bien, merece ser buscada por si misma; de manera que, en definitiva, lo bello sería algo así como el padre del bien”*<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Platón citado en Rodis\_Lewis, G. (1977): Ob. Cit. Pág.72

<sup>20</sup> Platón (1972): *Hippias Mayor o de lo Bello*. Obras completas. Madrid: Aguilar. Pág.130

### 3.1.1. Dionisos y Apolo

Abundando en lo referido en el capítulo anterior, y aunque algunos personajes puedan ser identificados con el mismo nombre como es el caso de Orfeo y Apolo, circunstancia ésta que se daba mucho en la literatura mitológica griega, no queremos dejar de referirnos al mito de Dionisos y Apolo por su aportación a la literatura musical y por la dual y antagónica manera de interpretar y concebir la vida.

Dionisos y Apolo fueron dos exponentes de distintas concepciones que de la música tenían los griegos. El frenesís y la calma, el éxtasis y el orden, la armonía y lo desordenado, estas son las tendencias contradictorias que marcará la cultura de la música griega antigua. Los términos “*Apolíneo*” y “*Dionisiaco*” representan dos impulsos centrales de la cultura griega.

Apolo presidiendo serenamente a las Musas en el Parnaso, simboliza todo lo que en la vida y el arte griego es ordenado, racional, comprensible y claro en su estructura formal.

Dionisos, dios del vino y señor de las orgías y el teatro, simboliza lo extático, desorganizado, irracional, instintivo, emocional, es decir, todo lo que tiende a sumergir a las personas en la conmoción y el frenesís.

Estas dos tendencias corresponden a la forma de juzgar a la música, de interpretarla, y a los efectos de ésta, sobre el alma y el cuerpo, (la doctrina del carácter o *Éthos* que mas adelante analizaremos).

Apolo no siempre fue un héroe equilibrado y justo. La leyenda le achaca atrocidades sin fin, pero es justo reconocerle que aprendió de sus errores y que predicó la moderación después de su azarosa vida. Las sentencias: ***“Conócete a ti mismo”*** y ***“Nada con exceso”*** estaban siempre en sus labios. Hizo descender a las Musas desde su morada en el monte Helicón hasta Delfos, moderó su exaltado frenesís y las condujo para que sus danzas fuesen más formales y decorosas<sup>21</sup>. Después Apolo ganó un concurso musical en el cual ganó al Dios Pan, se convirtió en un Dios reconocido de la música, y desde entonces ha tocado siempre su lira de siete cuerdas en los banquetes de los dioses<sup>22</sup>.

Otras de las leyendas que se le atribuyen es la victoria sobre Marsias tañedor de la flauta. Dice así:

***“Apolo gritó a Marsias: ¡Te desafío a que hagas con tu instrumento lo mismo que hago yo con el mío; ponlo al revés y toca y canta al mismo tiempo!”***

Marsias no pudo hacer eso con su flauta y Apolo dio vuelta a su lira y cantó tan melodiosos himnos en honor a los dioses del Olimpo, que las Musas emitieron un veredicto a su favor<sup>23</sup>. Ya dice Nietzsche<sup>24</sup> que la música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos sólo insinuados como son propios de la lira. Tenemos que tener en cuenta que las victorias de Apolo sobre Marsias conmemoran las conquistas helénicas de Frigia y Arcadia y la consiguiente supresión en esas regiones de instrumentos de

---

<sup>21</sup> Graves, R (2005): Ob. Cit. Pág.90

<sup>22</sup> Ídem, Pág.90

<sup>23</sup> Ibidem, Pág.89

<sup>24</sup> Nietzsche, F. (1978): Ob. Cit. Pág.29

viento por los de cuerda. Apolo siempre fue aclamado como antecesor de los Dorios, quienes le rendían honores especiales. Es quizás por lo que Platón gran admirador de este pueblo austero y esforzado, prefiriese siempre el tono Dorio y como instrumento, la lira. En la época clásica, la música, la poesía, la filosofía, etc. estuvieron bajo el control de Apolo. Las siete cuerdas de su lira estaban conectadas con las siete vocales de alfabeto griego, tenían un significado místico y se usaban como terapia musical.

El mito dionisiaco por contra ha estado siempre unido a un instrumento: la flauta, que obviamente descarta tanto el canto como la poesía, pero que sin embargo esta profundamente vinculado a la danza. Es un bailarín que desata con su danza frenética, las fuerzas primigenias puestas en movimiento gracias al potencial inmerso en el sonido.

Existe una contienda, son dos formas de oír la música, de sentirla, pero también arrastra dos sentimientos nacionales: la concepción austera del pueblo Dorio, enfrentado al lujo y a la molicie de ciertos pueblos orientales. Es el sentido austero del deber, enfrentado a la excitante alegría de vivir.

Es el aulós (flauta) y la lira, las que intentan sostener un combate por su primacía. La controversia versaba sobre la mayor antigüedad de una o de otra. El valor de la música instrumental, con respecto al canto o la poesía... Si la flauta se liga al culto de Dionisos y a los ritos orgiásticos, otros instrumentos de viento como la Siringa o la llamada Flauta de pan, se emparentan con el mundo agrícola-pastoral. La Música Pánica implica una concepción mas civilizada que la Dionisiaca, el mismo Platón habla de la

lira y de la cítara como instrumentos útiles al ciudadano, mientras que en el campo, iría bien una especie de Siringa<sup>25</sup>.

Casi todas las antiguas leyendas y mitos musicales, toman en consideración la supremacía de un instrumento sobre otro. Pero a los griegos antiguos no les preocupaba los sonidos emitidos por estos instrumentos, ni si estos eran mas o menos bellos, ni las ventajas técnicas que poseían, sino su carácter *ético-social*, su mayor o menor nobleza, las repercusiones que tenían sobre el carácter de los jóvenes. Aristóteles<sup>26</sup> precisa sobre la conveniencia de un instrumento y otro y dice así:

***“Atenea lanza lejos de sí la flauta, al ver como deformaba su rostro cuando tocaba este instrumento. En realidad quería demostrar que el estudio de la flauta no aportaba nada a la inteligencia”.***

Esta naturaleza ambivalente de la música, subyace en la naturaleza humana, y como no, en las relaciones sociales Apolo-Dionisos, lo racional y lo irracional.

Platón<sup>27</sup> al hacer el elogio a Sócrates, compara a éste con Marsias, justamente por el dominio que el filósofo ejercía sobre el espíritu humano. Dice así:

***“Marsias se servía de instrumentos para fascinar a los hombres con el hechizo que, emanaba de su boca y todavía hoy puede fascinar quien entone con la flauta sus melodías por el carácter divino que poseen, conducen a las almas al delirio y ponen en evidencia a los hombres que***

---

<sup>25</sup> Platón (1992): *República, Libro III*. Ob. Cit. Pág.172

<sup>26</sup> Aristóteles (1978): *La Política*. Madrid: Espasa Calpe. Pág.154

<sup>27</sup> Platón (1979): *“El Banquete”*, obras completas. Madrid: Aguilar. Pág.592

*tienen necesidad de los dioses y de ser iniciados. Tú difieres de él únicamente en esto: en que sin instrumentos, con las palabras desnudas, consigues idéntico efecto”.*

El escultor, el arquitecto, es posible que pudiese escapar de estas tensiones polares entre lo que significaba el mito Apolíneo y Dionisiaco. En realidad, ellos representaron, con singular belleza las ideales formas del cuerpo humano en la serenidad o en el frenesí. Pero el músico quedó en medio, atrapado en las tensiones entre sus dos opuestos amos.

Probablemente el concepto de armonía simbolizase el acuerdo entre estas dos tendencias. Quizás la música en su belleza tuviese que plasmar el acuerdo entre lo racional y lo irracional, entre la forma y la emoción.

### **3.1.2. Mímesis**

La palabra griega Mímesis es post Homérica, en Latín se denominaba Imitatio. Designaba primitivamente los ritos y misterios del culto Dionisiaco (baile, música y cantos rituales).

Los primeros autores griegos interpretaron la belleza estética de tres formas:

1. El arte puede purgar y purificar la mente induciendo una experiencia catártica (katharsis).
2. Puede crear una ficción, una ilusión, en la mente (en especial en las artes visuales) y, por último

3. El arte puede comunicar un acto de reconocimiento, de descubrimiento, cuando el que percibe toma conciencia de las semejanzas entre la obra de arte y su modelo (o modelos) de la naturaleza.

Parece ser que el hábito de imitar es congénito en los seres humanos desde la niñez y también lo es el placer que todos los hombres obtienen en las obras de imitación. Si el aprendizaje es placentero, podemos decir que existe un goce mediante actos de imitación.

Tatarkiewicz<sup>28</sup> identifica cuatro pasos en la evolución del concepto en la Grecia antigua:

1. Como expresión de la realidad interna, por medio de acciones rituales; este tipo de imitación incluye la acción, no la realización. No tiene aplicación en las artes visuales ni busca reproducir la realidad externa.
2. Como imitación del modo en que funciona la naturaleza, por ejemplo, la tela de una araña (como el Tejido), el nido de una golondrina (construcción), el canto de un pájaro (música).
3. Como copia de la apariencia de las cosas (Platón) aplicable a todas las artes básicamente, un tipo de descripción.
4. La creación de una obra de arte basada en la selección que un artista realiza de los elementos generales, típicos y esenciales de la naturaleza (Aristóteles). Ya que Aristóteles estaba interesado en la poesía y el teatro, probablemente se refería a la naturaleza humana.

---

<sup>28</sup> Tatarkiewicz, W. (1968): *“Diccionario of the history of Ideas: Studie of selected Pivotal Ideas”*. Vol. 3. New York. Págs.225- 30



Estos cuatro aspectos, a veces de difícil interpretación nos lleva a considerar que para el música, la Mímesis era cuestión de elegir los ritmos, las frases melódicas y los “*tempi*” apropiados que estuvieran de acuerdo con los efectos que deseaba producir en sus oyentes. El compositor-poeta tenía que ser capaz de leer la naturaleza humana y representarla. Podía pretender imitar su visión personal del carácter, de la sociedad o de la armonía universal. La representación más fina (técnica) del objeto más fino, daba como resultado la belleza, que a su vez producía las más delicadas cualidades en el oyente. La Mímesis en la música se puede referir a determinados tipos de movimientos y gestos físicos, de pasiones, de estados mentales, de sonidos naturales y mecánicos, de sentimientos, de palabras y de significados de palabras.

Platón<sup>29</sup> en el libro II de Las Leyes dice así:

**Ateniense:** *“Así, pues, si nos concedemos a nosotros tres (Ateniense, Clinias y Megilo) el conocimiento de la belleza en lo que toca al canto, y a la danza, podemos también reconocer con exactitud al hombre bien educado y al que no lo está, pero si ignoramos esto, nunca jamás podremos discernir si existe alguna salvaguardia para la educación, ni donde se halla esta, ¿no es verdad?”*

**Clinias:** *“Enteramente”*

**Ateniense:** *“Así, pues, hemos de buscar ahora la pista de esto como si fuéramos perros rastreadores, a saber: donde está la belleza de las actitudes, de las tonadas, del canto y de la danza; pero si esta belleza nos escapa y pasa inadvertida, nuestra discusión ulterior sobre la buena educación, sea esta griega o bárbara, será vana”.*

---

<sup>29</sup> Platón (1979): *Las Leyes, Libro II*. Obras completas. Madrid: Aguilar. Pág.1968

**Ateniense:** *“Bien, ¿En qué, pues, hemos de decir consiste la belleza de una actitud o de una tonada? Veamos: suponiendo que un hombre valeroso y uno cobarde soporten una serie de fatigas y penalidades idénticas, ¿serán también semejantes sus actitudes y sus palabras?”*

**Clinias:** *“¿Y cómo pueden ser iguales si difieren hasta en sus colores o matices?”*

**Ateniense:** *“Bien contestado, amigo. Pero es porque en la música hay figuras y motivos melódicos, ya que música consta de ritmo y armonía, de manera que es posible expresarse correctamente describiendo una tonada o una figura como rítmicas o armónicas, pero no designándolas con un color bello, en cambio, esto es posible respecto de los ademanes y actitudes del valiente y del cobarde, y resulta correcto denominar bellos los ademanes y actitudes de los valientes y feos los de los cobardes”.*

Todas las actitudes y todos los ademanes bien sean del alma, bien del cuerpo, tanto en sí mismo como si son expresados por el arte, **“Son bellos si se atienden a la virtud, y son todo lo contrario si se atienden al vicio”.**

**Ateniense:** *Por tanto, cuando alguien afirme que la música se ha de juzgar por el placer que cause, no hay que admitir esta afirmación ni hay que tomar en serio esa música así, **“sino que hay que procurar aquella que alcanza la semejanza con el modelo de lo bello”.***

**Clinias:** *“Ciertamente”.*

**Ateniense:** *“Y de igual manera, los que buscan el canto más bello deben también buscar, al parecer, no la música agradable, sino la que es correcta, pues la rectitud de la imitación consistía en que el original fuera reproducido en su cantidad y su calidad”.*

**Clinias:** *“Sin ninguna duda”.*

Aunque Platón hace una crítica a la Mímesis en los libros III y XI de la República en base a la suplantación y también a la representación que son dos tipos de imitación que atañen a la poesía dramática, admite los tipos

representativos que emulen a personajes nobles y buenos. Su doctrina mimética se haya centrada en tres puntos:

- \* Solo es válida la imitación de las ideas.
- \* La imitación en el arte tiene un valor disminuido, por cuanto es una copia de otra copia.
- \* La imitación de hechos, acciones y sentimientos contrarios a la verdad y la belleza debe ser rechazada.
- \* Una vez clarificados ciertos aspectos del diálogo Platónico nos queda decir aquellos aspectos que destacamos como relevantes.
- \* La imitación debe tener un objetivo desinteresado. Las artes miméticas deben valorar la imitación por la imitación excluyendo cualquier utilidad o placer.
- \* Que la música, entendiendo por ésta, el canto, los ritmos y la danza, es de todas las artes, la que mejor mimetiza por su carácter inmediato y porque la búsqueda de la belleza a través del canto, del gesto o del movimiento, es patrimonio de este arte.
- \* Que los gestos y actitudes de los individuos, mimetizan lo que realmente son como personas: el individuo bueno o valiente adoptará ademanes bellos, el cobarde adoptará ademanes feos. El modelo es semejante o debe ser al sujeto que imita.
- \* Que si dos individuos opuestos, como ejemplo el cobarde y el valiente pueden ser excelentes instrumentistas, no así será en su actitud y comportamiento en la vida.
- \* Que los individuos deben sintonizar sus gestos y sus imitaciones con su verdadero “yo”, es decir, con su verdadera forma de ser.

- \* Que las actitudes ya sean corporales o espirituales serán bellas si se atienen a la virtud, y que tanto si se mimetizan modelos humanos o de la naturaleza, se debe buscar la verdad, la justicia y la rectitud.
- \* Que solo si hay semejanza entre lo que se es como personas y el modelo que se imita dará placer. Lo contrario dará lugar a rechazo y repugnancia entre lo imitado y lo que se es. Es decir, a su verdadero carácter.
- \* Que sujetos buenos sentirán rubor al mimetizar movimientos, gestos o hechos malos.
- \* Que la música es prioritaria entre las artes por su semejanza con el modelo de lo bello.

Deducimos pues que defender una teoría mimética de la Música Griega exige afirmar una semejanza entre el modelo y la representación. Una semejanza que se pueda verificar de manera objetiva.

En el capítulo IV, El Arte como Mimesis, el Dr. Lomba Fuentes<sup>30</sup> expone de forma magnífica el concepto de arte como Mimesis. Apunta las dos alternativas que propugnan Platón y Aristóteles, por cierto, opuestas.

Según Platón, el arte es anterior a la Naturaleza, puesto que ésta se constituye, en cuanto tal, gracias a la acción artística e imitativa del hacedor, afirmación que de forma recurrente repite con insistencia, en realidad la

---

<sup>30</sup> Lomba Fuentes, J. (1987): *“Principios de filosofía del arte griego”*. Barcelona: Anthropos. Pág.60

tarea del hombre es la de contemplar los modelos de que se sirvió el Demiurgo.

Aristóteles en cambio afirma que el Arte se sitúa detrás de éste, por lo cual si la misión del arte es mejorar y perfeccionar lo natural, ocurrirá que, las obras y productos del arte que imitan y mejoran este orden, nos ofrecerán una estructura más próxima al universal-perfecto y esencial de los principios.

Para Platón, el arte lo que busca es, la imitación por la imitación, y establece tres criterios: *la utilidad, el placer, y la rectitud*. Y pone como ejemplo que el estudio aunque dé placer, su objetivo debe ser el camino hacia la rectitud y la verdad. Por lo tanto el arte como la belleza solo debe atender a un fin desinteresado, opinión que también comparte Aristóteles. La rectitud nos servirá para conectar el arte con el mundo del conocer y la sabiduría. Mientras que la utilidad y el placer, serán derivados del orden moral, político y educativo del arte<sup>31</sup>.

Platón nos plantea la distinción entre el arte imitativo del Hacedor que es divino, y el del hombre. El arte divino hace las cosas del mundo y los vestigios de las mismas (como las sombras y los reflejos) de los objetos. El arte humano, por contra no hace sino sombras-imágenes de aquellas imágenes y de aquellas sombras de sombras<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Lomba Fuentes, J. (1987): Ob. Cit. Pág.66

<sup>32</sup> Ibidem, Pág.64

Otro aspecto importantísimo es la distinción entre la imitación realizada por el sujeto mismo (la danza o el mimo) y la que se plasma en una obra. Es decir, se imita con o sin mediaciones, con o sin obra materializada externa al sujeto que imita. La Mímesis inmediata es la que se lleva a cabo con el mismo cuerpo, alma y conciencia del artista.

Según Lomba, siempre tomando como referencia a Platón y Aristóteles, la imitación fundamental sería la de la sabiduría en el cual el hombre se diviniza al cumplir la máxima rectitud de acomodar su vida entera a la *“verdad”* suprema, imitándola. La otra manera de imitación inmediata del sujeto mismo, es la de la música, la poesía, la danza, el canto y el mimo. Es el propio sujeto, en el caso de la música, el que se acomoda miméticamente a las formas supremas de belleza y de verdad. Esto nos conduce a la primacía que los griegos otorgan a la música sobre las demás artes.

Y además los griegos distinguen en este orden de imitación sin mediaciones, la imitación narrativa y la auténticamente mimética: es distinto la Mimesis que se hace al imitar un acontecimiento en prosa o en verso, a imitar el propio artista las voces, los sonidos, o actitudes con su propio cuerpo. El artista reproduce con su voz, cuerpo y actitudes, aquello que quiere imitar. La otra forma, la narrativa, es derivada, por lo tanto se deduce que la música que se canta, la que se danza, es superior a la instrumental, que también es derivada, pero aún ésta, es superior al arte que necesita algo externo para ser llevada a cabo.

En cuanto a valores, la Mimesis inmediata está muy unida a lo ético: Los efectos de la imitación inmediata permanecen mientras que el productor existe y las hace. Por tanto, la ejecución musical o el canto o la danza, una vez que el artista deja de hacer aquella música, desaparecen los vestigios de la memoria de los demás. Por el contrario, las obras de arte efectuadas con instrumentos, (si hay notación escrita) perduran como la pintura o la escultura, y la arquitectura: es la Mimesis mediata.

El valor ético de la imitación inmediata reside en que conforma y moldea nuestro carácter y nos lleva a la virtud. Tanto Platón como Aristóteles participan de este acuerdo. ***“Cuando la voz llega hasta el alma, entonces se da la formación en la virtud a la que hemos dado el nombre de Música”***<sup>33</sup>. Esta afirmación Platónica se enriquece con la que da Aristóteles, el cual afirma que el carácter y las virtudes morales, entran en el alma antes por el oído que por la vista o el tacto. Puesto que la música es transmisora directa e inmediata del ethos o carácter moral. Según Lomba<sup>34</sup> para el griego, el alma es, un tipo de movimiento que participa o está hecho a imitación del movimiento divino de los cielos, los cuales están estructurados armónicamente, musicalmente, por eso los movimientos del alma se ***“afinan”*** y acompañan mediante la audición de músicas, así mismo ***“afinadas”*** y ***“acompañadas”***. De aquí se deduce la ***“utilidad”*** del arte musical como moral educativo.

---

<sup>33</sup> Platón citado en Lomba Fuentes, J. (1987): Ob. Cit. Pág.67

<sup>34</sup> Ibidem, Pág.66

Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que los griegos otorgaron un papel educativo de primer orden a todo tipo de artes imitativas y escénicas inmediatas como ya hemos señalado que son la música, la danza, la gimnasia y la poesía, mientras que a las artes visuales se le designó un segundo lugar ¿Por qué? Porque la música es divina y en ella reside la verdad y la belleza. Verdad y belleza que conforman el espíritu y el carácter y consiguientemente entran de lleno en lo educativo y axiológico. El que imita lo bello, en su alma queda como un sedimento, de lo sagrado, una impronta de lo divino.

### **3.2. La Belleza de la música como transmisora de valores.**

La academia había levantado el “Altar de Eros” que pone todas las potencias del alma al servicio de la belleza. Belleza como Filo-sofía, puesto que la sensualidad está excluida de ella aunque no del afecto.

Aunque Platón manifiesta que la música expresa en su pureza la esencia de la armonía cuando renuncia a los efectos sensibles y que por muy puros que sean los placeres de la vista y del oído, solo se integrarán a la verdadera vida cuando sobrepasen su sensorialidad, dice: ***“Sueñan ante las apariencias”*** tenemos que reconocer que la música influye más intensamente sobre el ánimo que lo bello de cualquier otro arte.

La melodía es tan subyugadora, que la influencia que ejerce en nuestro sentir es directa, rápida e intensa. Un poema nos conmueve, pero a



veces necesitamos de una lectura prolongada, y un cuadro, una obra plástica la tenemos que admirar e interpretar detenidamente, estas artes nos convencen, nos gustan, la música nos fascina.

Ese poder de lo bello en la música, lo experimentamos con particular intensidad cuando nos encontramos en determinados estados psicológicos, si establecemos una comparación la música ejercía en los pueblos antiguos un efecto mucho mas inmediato que en la actualidad, porque en sus peldaños de cultura primitiva, la humanidad estaba mucho más afín y expuesta a lo elemental que después, cuando su conciencia fue capaz de asimilar formas mas elaboradas, podríamos decir que el efecto sensual que producía en aquellos hombres y mujeres era muy fuerte.

En aquellos tiempos antiguos el ritmo y el sonido obraban de forma independiente, sustituyendo con la danza y la poesía las abundantes formas cuajadas de espíritu que integran la música contemporánea.

Del mismo modo el carácter de aquellos pueblos estaba mucho mas abierto a la transformación del estado de ánimo por obra de la música que nosotros, quienes experimentamos frente a la creación artística un gozo contemplativo, sin embargo es difícil que suframos, excepto algunos pueblos africanos, una transformación catártica.

La belleza musical transmitía en los griegos una fascinación sin par por lo que recurrían a determinados modos como el **Dórico** que daba gravedad y solemnidad a las celebraciones religiosas.

Con el modo **Frigio** transmitían el valor de enaltecer a los ejércitos, con el modo **Lidio** se identificaban con el dolor y la melancolía, y con el modo **Eólico** resonaban cuando el amor y el vino alegraban fiestas y banquetes, recitando poemas que sólo concordaban con esos tonos.

Como vemos la música en su belleza resultaba la acompañante indispensable de todas las artes, medio para todos los fines pedagógicos, religiosos, educativos y políticos. Sólo era menester unos cuantos sonidos frigios, para que el soldado pleno de emocionados sentimientos, avanzara valiente contra el enemigo, y también para que los bellos cantos dóricos, gracias a la belleza de sus melodías, asegurase la fidelidad de las esposas cuando sus esposos marchan a la guerra...

Por último decir que la belleza es un valor eterno. Un claro ejemplo lo tenemos en la unión del hombre y de la mujer que es partícipe de lo divino por su fecundidad que asegura la perpetuidad de la especie. Belleza que en la poesía- música- danza, don de los Dioses, es como manifiesta la sacerdotisa Diótima de Mantinea, las Puertas de la Creación.

### **Resumen capítulo III**

El capítulo III contempla tres partes, que aunque distintas, se hayan perfectamente interrelacionadas porque su nexa de unión es *“lo bello”*.

La primera parte trata sobre la belleza, la segunda parte está dedicada a Dionisos y Apolo, y la tercera parte consta del concepto Mimesis terminando con la belleza como transmisora de valores.

Introducimos el capítulo con un párrafo del libro de Nietzsche “el nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo”. Resaltamos la idea de Nietzsche sobre el sentimiento de belleza que envuelve al pueblo griego y que él lo traduce por el dolor, y el sufrimiento que hace más noble el alma de este pueblo. Su imagen literaria es tan bella como el texto Platónico, en el cual, Sócrates relata su conversación con Diótima de Mantinea. Este diálogo sobre los misterios del amor, nos conduce a la belleza tal como es en sí; a la ciencia de lo bello, sin cuya belleza, la vida no merece ser vivida y que no es otra cosa que la puerta de la creación.

Los sonidos, la melodía, la música, son bellos no en relación con otra cosa, sino “por ellos mismos”, y es que la belleza depende de nuestros sentimientos y de nuestros sentidos; sobre todo del oído y la vista que valora lo que ve y lo que oye, provocando la conmoción de todo nuestro ser.

La belleza de la música se enlaza con su poder ritual, sagrado y mágico. Uno de los mitos que mejor refleja este poder está simbolizado en Orfeo. Al morir éste, su cabeza nos dice la leyenda, flota corriente abajo, pero la imagen literaria nos enseña que su cabeza canta, y la lira suena sin que la toque nadie. Es la música eterna que fluye sin cesar.

Algunos personajes son identificados con el mismo nombre, como es el caso de Orfeo y Apolo, circunstancia esta que se daba mucho en la literatura mitológica griega, pero Orfeo, Apolo presenta una concepción de la vida distinta al mito dionisiaco.

Dionisos y Apolo fueron dos exponentes de distintas concepciones que de la música tenían los griegos. Su aportación a la literatura musical fue inimaginable. El frenesís y la calma, el éxtasis y el orden, la armonía y lo desordenado, son las tendencias contradictorias que marcará la cultura de la música griega antigua.

Apolo presidiendo serenamente a las Musas en el Parnaso, simboliza todo lo que en la vida y en el arte griego es ordenado, racional, comprensible y claro en su estructura formal.

Dionisos, dios del vino y señor de las orgías, la danza y el teatro, simboliza lo extático, desorganizado, irracional, instintivo y emocional, es decir, todo lo que tiende a sumergir a las personas en la conmoción y el frenesís.

Apolo señor de la música, la poesía, y la filosofía, ostenta la lira de siete cuerdas conectadas con las siete vocales del alfabeto griego y con un significado místico y terapéutico.

Dionisos toca la flauta, que obviamente descarta tanto el canto como la poesía, pero que sin embargo está profundamente vinculado a la danza. Es un bailarín que desata con su danza frenética, las fuerzas primigenias puestas en movimiento gracias al potencial inmerso en el sonido.

Posteriormente y gracias a la armonía hubo un acuerdo entre estas dos formas de concebir la música entre estas dos tendencias. La música gracias a su belleza, plasmó en algún momento del acuerdo entre lo racional

y lo irracional, entre la forma y la emoción. De esta manera fluye la vida del hombre. Mas tarde el mito de Don Quijote-Sancho nos revela que no existen dos impulsos, la locura y lo racional, sino que la vida toda del ser humano está conformada y discurre entre estas dos formas existenciales de vivir.

Refiriéndonos a la Mímesis en el Libro II de las Leyes y en un diálogo protagonizado por un tal Ateniese, Clinias y Megilo, mantienen una conversación sobre lo que se imita, nosotros resumimos el pensamiento platónico de esta manera: ***“Que hay que procurar que la imitio alcance la semejanza con lo bello”***.

Y en cuanto a la síntesis de lo que significa la Mímesis, acordamos que la música entendiendo ésta por lo que es el canto, los ritmos, y la danza, es de todas las artes la que mejor ***mimetiza*** por su carácter inmediato, y porque la búsqueda de la belleza a través del canto, del gesto o del movimiento, es patrimonio de este arte.

El Dr. Lomba Fuentes apunta a las dos alternativas que propugnan Platón y Aristóteles.

Para Platón, el arte es anterior a la naturaleza, puesto que ésta se constituye gracias a la acción imitativa del hacedor, esta afirmación de forma recurrente repite con insistencia.

Aristóteles en cambio afirma que el arte se sitúa detrás de ésta, por lo cual si la misión del arte es mejorar y perfeccionar lo natural, nos ofrecerá una estructura más próxima al universal-perfecto.

Según Lomba, siempre tomando como referencia a Platón y Aristóteles la imitación fundamental sería la de la sabiduría, en el cual el hombre se diviniza al cumplir la máxima rectitud de acomodar su vida entera a la **verdad** suprema imitándola. La otra manera de imitación inmediata del sujeto mismo, es la de la música, la poesía, la danza, el canto, y el mimo. Es el propio sujeto en el caso de la música, el que se acomoda miméticamente a las formas supremas de belleza y de verdad.

En cuanto a **valores**, la Mímesis inmediata está muy unida a lo ético: los efectos de la imitación inmediata permanecen mientras que el productor existe y las ejecuta. El valor ético de la imitación inmediata reside en que conforma y moldea nuestro carácter y nos lleva a la virtud. *“Cuando la voz llega hasta el alma, entonces se da la formación en la virtud a la que hemos dado el nombre de música”*. Esta afirmación Platónica se enriquece con la que da Aristóteles, el cual afirma *“que el carácter y las virtudes morales, entran en el alma antes por el oído que por la vista o el tacto”*. El que imita lo bello en su alma queda como un sedimento, de lo sagrado, una impronta de lo divino.

Y para finalizar, la música en su belleza como transmisora de valores resultaba la acompañante indispensable de todas las artes, medio para todos los fines pedagógicos, religiosos, educativos y políticos. Sólo era menester unos cuantos sonidos frígios, para que el soldado pleno de emocionados sentimientos, avanzara valiente contra el enemigo, y también para que los bellos cantos dóricos, gracias a la belleza de sus melodías, asegurase la fidelidad de las esposas cuando sus esposos marchaban a la guerra.

La belleza es un valor eterno y la belleza que une poesía – música – danza, es un don divino, es como manifiesta la sacerdotisa Diótima de Mantinea, las puertas del paraíso, las puertas de la creación.

## **CAPITULO IV: LA MÚSICA COMO MOLDEADORA DEL CARÁCTER: EL ÉTHOS MUSICAL.**

### 4.1. La Ética Musical y los Pitagóricos

- 4.1.1. Una nueva concepción filosófica
- 4.1.2. El aspecto teórico de la música Pitagórica
- 4.1.3. La Ética Musical y los Pitagóricos
- 4.1.4. Opiniones y reflexiones sobre Pitágoras

### 4.2. Damón y la ética Musical

### 4.3. El ritmo y la poesía

### 4.4. El Éthos de las medidas y de los ritmos

### 4.5 Descripción y análisis de los efectos del Ethos musical en el carácter.

- 4.5.1. Lo sagrado: La esencia misteriosa de la música
- 4.5.2. Valores intelectuales: La música como arte y ciencia
- 4.5.3. Valores éticos: El Éthos musical y su finalidad educativa

Resumen capítulo IV.



## CAPITULO IV: LA MÚSICA COMO MOLDEADORA DEL CARÁCTER: EL ETHOS MUSICAL.

Una investigación etimológica sobre la ética nos pone en la pista de que disponemos de dos vías de acceso al origen de este concepto: La Griega y la Latina.

Nosotros nos quedamos con la acepción griega, primero porque es la acción y el pensamiento griego lo que interesa a esta investigación y segundo porque ya Heidegger<sup>1</sup> nos hace notar que las traducciones latinas de las palabras griegas filosóficamente mas importantes, han oscurecido su genuino sentido. Los romanos privados probablemente de aptitud filosófica y, en cualquier caso, vueltos a la cultura griega, cuando la hora de la filosofía creadora había pasado ya, mal podían aprehender lo que de verdad pensaron los grandes filósofos griegos.

La palabra ética<sup>2</sup> tiene toda una gama de significados: Primero un lugar acostumbrado, residencia, “*morada*” porque es una morada donde hombres y mujeres se recogen, descansan, en el sentido físico y espiritual de la palabra, en resumen, lugar donde se habita.

Se usaba sobre todo en poesía, con referencia a los animales, para aludir a los lugares donde se crían y pastan. Después se aplicó a los pueblos y a los hombres, según el país de estos, pero ahora ya no se trataría del lugar

---

<sup>1</sup> Heidegger citado en Aranguren J. L. (1983): “*Ética*”. Edición 3ª. Alianza textos. Pág.20

<sup>2</sup> Aranguren J. L. Ob. Cit. Pág.21

exterior o país en que se vive, sino del “*lugar*” que el hombre porta en sí mismo, de su actitud interior, de su referencia a sí mismo y al mundo.

El *Éthos* es el suelo firme, el fundamento y raíz de la que brotan todos los actos humanos. Esta acepción de la palabra se ha visto filosóficamente prestigiada en nuestro tiempo porque Heidegger<sup>3</sup> ha apoyado en ella su concepción de la ética, que para él es lo mismo que “*Ontología*” demostrando que es el pensar que afirma la morada del hombre en el ser, la verdad del ser como elemento originario del hombre.

La interpretación del *Éthos* como mismidad del hombre la encontramos en Aristóteles y también en Zenón el estoico los cuales afirmaron que el *Éthos* es la fuente de la vida de la que manan los actos de los hombres. Sin embargo la acepción mas usual del vocablo *Éthos* la que, según toda la tradición filosófica a partir de Aristóteles llamamos como “*ética*” significa “*modo de ser o carácter*”.

Xavier Zubiri<sup>4</sup>, ha precisado esta significación con las siguientes palabras: “*El vocablo éthos tiene un sentido infinitamente mas amplio que el que damos hoy a la palabra ética*”. La ética comprende ante todo, las disposiciones del hombre en la vida, su carácter, sus costumbres y, naturalmente, también la moral. En realidad se podría traducir por modo o forma de vida en el sentido hondo de la palabra.

---

<sup>3</sup> Heidegger citado en Aranguren J. L. (1983): Ob. Cit. Pág.21

<sup>4</sup> Zubiri citado en Aranguren J. L. (1983): Ob. Cit. Pág.21

La doctrina del carácter es seguramente el tema más penetrante en la literatura musical griega y solía estar dirigida por la mayoría de los grandes filósofos. Ésta, era una mezcla de teoría educativa en la que también intervienen la psicología y la terapia que los efectos de la música produce sobre el cuerpo, la mente y el espíritu. Desarrollar el carácter moral era prioritario para la educación griega, y a la música se le asignó un papel central en la formación del carácter.

Como podemos comprobar, hay que considerar la aceptación de la música como hecho psíquico por la influencia que ésta ejercía sobre todas las actividades espirituales y físicas del individuo, en particular sobre su formación intelectual, sobre su equilibrio mental y orgánico, sobre sus varios niveles de conciencia y sobre sus manifestaciones individuales y sociales.

Un planteamiento semejante colocaba a la música en un lugar muy relevante, mucho más importante del que ocupa hoy en día, y la hacía entrar con pleno derecho, en disciplinas y actividades diferentes como la pedagogía, la medicina, la psicología, la política, la religión y la moral. La teoría del *Éthos* es consustancial al espíritu griego. En ella encontramos hermanados restos de prácticas mágicas primitivas y profundas intuiciones filosóficas sobre la percepción musical.

A pesar de las numerosas y admirables páginas de Platón y Aristóteles sobre el "*Éthos*" y que iremos analizando cuando abordemos a

dichos pensadores, es necesario admitir, que se trataba de una concepción muy antigua fruto de las aportaciones colectivas de toda una sociedad.

No hay duda que la concepción del “*Éthos*” de la música, se sometió a fines pedagógicos, pero como hemos dicho mas arriba, eran ideas muy antiguas y probablemente procedían de Egipto.

Los griegos, con esa maravillosa intuición para lo bello, denominaron al *Éthos* musical “*como enseñanza purificadora*” porque determinadas combinaciones de sonidos podían fortalecer el carácter humano y en cambio otros, debilitarlo. La acción directa de la música sobre el alma, es una de las claves para entender la concepción musical griega.

Los fundamentos de esta idea, que se desarrolla a lo largo de todo el pensamiento de herencia Platónica, se encuentran en las tesis Pitagóricas, que ponen en relación la música, el número, el alma, y el cosmo; pero como veremos, la aplicación concreta de los diferentes tipos de música en la formación y corrección del *Éthos* anímico, parece deberse a Damón de Atenas.

Antes de entrar en un análisis de las aportaciones que Damón de Atenas legó al saber de su tiempo, valoremos la influencia de otros autores, que aportaron opiniones muy valiosas sobre el significado del “*Éthos*” Musical.

Arístides Quintiliano<sup>5</sup> autor del s. I o II, amparándose en textos antiguos y con un pensamiento predominantemente Platónico y Pitagórico, nos desvela aspectos de la ética Damoniana que interesan a esta tesis, y además nos ofrece una visión totalizadora de la música griega, como la práctica de ciertas escalas antiguas de la época de Damón y sobre todo la concepción del Universo y del hombre que recoge el espíritu musical del pueblo griego. Este propósito no es otro que presentar todas las cuestiones que conciernen a la música bajo una perspectiva global e integradora lo que hasta entonces nadie había hecho, al menos por escrito.

En su parte dedicada a la práctica de la música, es decir, la que actúa sobre el alma, nos dice que la principal acción de la música es ***“educar, modelar el Éthos”***<sup>6</sup>.

En su parte práctica leemos: *“Debemos examinar si es o no posible educar por medio de la música, si ello es de alguna utilidad o no, si se puede educar a todos o solamente a algunos, si se ha de hacer con un solo tipo de composición melódica o con más, y, junto a estas cosas, si para nada se ha de hacer uso de las músicas rechazadas para la educación o si a veces, también es posible hallar algún beneficio derivado de ellas”*<sup>7</sup>.

Estas páginas de inundable influencia Damoniana y Platónica nos llegan llenas de vigor y de actualidad. Han pasado 2500 años y hoy sentimos que los antiguos se hacían las mismas preguntas, porque existían parecidos problemas, y su inquietud, es la nuestra: ***“El poder ofrecer la mejor educación, basada en auténticas valores”***.

---

<sup>5</sup> Quintiliano, A (1996): *“Sobre la música”*. Madrid: Gredos S. A. Pág.18

<sup>6</sup> *Ibidem*, Pág.113

<sup>7</sup> *Ídem*, Pág.113

Más adelante añade páginas Platónicas que aun nos emocionan:

*“Así pues, el que administra la totalidad (el Demiurgo o Hacedor) habiendo establecido que el alma debía ser la gobernadora de los cuerpos, separó para ella de la parte divina la sustancia de la razón, por la cual debía ordenar las cosas de este mundo, y de la parte irracional añadió el deseo, para que tendiera hacia las cosas de aquí, pero velando para que el alma, a causa de sus muchas ocupaciones en este mundo, no se olvidara completamente de las bellezas de allí y para que no fuera encadenada por su inclinación hacia cosas menos estimables que ella misma, instaló la memoria en ella como antídoto contra la irracionalidad y envió junto al alma sobre la cual recaía tal inefable belleza su innato amor para pasar su vida aquí honestamente, ordenada con nobles impulsos y acciones y pudiera hacer después su separación del cuerpo feliz en lo posible”<sup>8</sup>.*

Estas páginas nos sitúan en la tesitura de que el alma es una entidad intermediaria entre el mundo de la Idea, por un lado, y el mundo de la cosa, por otro. Si por la primera pertenece al reino de las esencias simples, puramente noéticas y, en su localización cósmica, al lugar más elevado y etéreo; por lo segundo se corresponde con el reino de lo estrictamente corpóreo, cuyo lugar natural es la tierra. Estas bellezas, estas armonías del alma están profundamente unidas a la música por la sustancia divina de ésta y añade:

*“Verdaderamente no hay acción entre los hombre que se realice sin música: los himnos divinos y las ofrendas son ordenadas con música, las fiestas privadas y las festividades públicas de las ciudades son magnificadas con ellas; los combates y las marchas se inician y se detienen mediante música. También hacen menos penosas las navegaciones y el remar, y los más pesados trabajos artesanos se hacen menos fatigados. Y en*

---

<sup>8</sup> Quintiliano, A. (1996): Ob. Cit. Pág.118

*algunos pueblos extranjeros ha sido empleada incluso en los pueblos, al romper la melodía la agudeza del dolor”<sup>9</sup>.*

Y en otro lugar dice: *“Las causas de la eficacia de la música son evidentes; nuestro primer aprendizaje se produce por medio de semejanzas, que descubrimos atendiendo a los sentidos. Sin duda la pintura y las artes plásticas educan solo mediante la vista y, sin embargo, estimulan el alma y la conmueven ¡¿Cómo pues no la iba a cautivar la música que hace la imitación no por medio de un solo sentido sino de mas?!” la poesía se sirve del oído solo mediante dicciones puras, pero sin la melodía, no siempre mueve nuestras pasiones y sin ritmo, no siempre se pone en íntimo contacto con lo que subyace tras ellas.*

*Únicamente la música educa no solo con la palabra sino también con imágenes de las acciones, y no lo hace mediante imágenes inmóviles o fijas en una única figura corporal, sino mediante imágenes animadas que modifican su forma y su movimiento en íntima unión con cada uno de los hechos que narran, como la danza y los coros, ambos conducidos por la rítmica”<sup>10</sup>.*

Al leer estas paginas, reflexionamos sobre el poder que los griegos otorgaban a la música. No solo para educar o para embellecer el alma como nos ha revelado Platón, sino también de pacificar, puesto que pone orden en las revueltas, acaba con las enemistades, y hace cesar con las alegrías y gozos de toda fiesta la agresividad de unos con otros, sustituyéndola por la paz.

Podemos pensar por tanto, que la música como purificación del alma, adquiere una dimensión ético-pedagógica extraordinaria.

---

<sup>9</sup> Quintiliano, A. (1996): Ob. Cit. Pág.119

<sup>10</sup> Ibidem, Pág.118

## **4.1. La Ética Musical y los Pitagóricos**

Para abordar con rigor aquellos aspectos que tratan del poder ético de la música, es imprescindible analizar los enigmáticos principios que Pitágoras y sus sucesores promulgaron sobre la música, su poder sobre los humanos y en definitiva la influencia que ésta ejercía sobre la formación del carácter.

No hay duda que fue Damón de Atenas el gran propulsor de esta doctrina, pero en justicia, Damón fue deudor de Pitágoras y su escuela, y esta herencia que más tarde recogió Platón y tantos otros, fue, y ha sido, no solo el punto de partida del poder de la música sobre infinitos aspectos de la vida en general; sino la fuente de una visión tanto teórica como filosófica, así como ética de la música, que mas tarde recogió todo occidente hasta la actualidad.

Para ser rigurosos y comprender de alguna manera a este enigmático personaje, hemos creído conveniente subdividir su vida, su pensamiento y su obra en cuatro apartados:

### **4.1.1. Una nueva concepción filosófica**

Nos enfrentamos con el arduo problema de reconstruir el pensamiento de Pitágoras, porque en realidad no nos ha quedado ningún escrito suyo. ¿Quién era por tanto Pitágoras? Sabemos que se llamaba Pitágoras de Samos, que su acción se desarrolló en la Italia meridional y que



vivió alrededor del 560 a 470 a.C. es decir, sobre el s. VI. Parece ser que había dejado su patria en tiempo de Policrate (Tirano griego del s. VI).

Después de haber viajado durante largo tiempo por Oriente donde, según la tradición se habría iniciado en los misterios y la ciencia egipcia y caldea, fundó en Crotona, en la Magna Grecia, una escuela a la cual quiso dar carácter de secta religiosa, obligando a sus discípulos a la observancia de severas normas de vida<sup>11</sup>.

Debemos observar que más que de Pitágoras, deberíamos hablar de Escuela Pitagórica, y quizás más que de una doctrina, de un conjunto de doctrinas, porque no solo estas escuelas eran filosóficas, sino también como hemos dicho más arriba, eran religiosas y también políticas<sup>12</sup>.

Su tipología espiritual es tan difícil de determinar como su personalidad histórica. Se nos ha presentado como descubridor científico, como político, como educador, como fundador de una orden o de una religión y como taumaturgo. También se le ha considerado como un hechicero, aunque este aspecto ha sido seriamente rechazado<sup>13</sup>.

Cuentan que pasando un día por la fragua de un tal Pan Meleator, observó que al batir el hierro candente sobre los yunques, se producían sonidos que le deleitaban y, reflexionando sobre este fenómeno, dedujo que

---

<sup>11</sup> Comotti, G. (1997): *“La música en la cultura griega y romana”*. Tomo I. Madrid: Turner. Pág.25

<sup>12</sup> Fubini, E. (1998): *“La estética musical desde la antigüedad hasta el S. XX”*. Madrid: Alianza S. A. Pág.46

<sup>13</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.160

la variedad de los sonidos era producido por el mayor o menor volumen de los martillos, así que, pensándolo y renovando el experimento valiéndose de cuerdas puestas en tensión por medio de pesas, llegó a establecer matemáticamente la octava, quinta y cuarta perfectas<sup>14</sup>.

Este hecho presenta errores quizás debido a una mala interpretación en la traducción, puesto que al golpear un yunque no es el martillo el que resuena, sino el mismo yunque, cuerpo sonoro que, conforme a las leyes fundamentales de las vibraciones, debe producir sonidos de una agudeza inversamente proporcional a su densidad y a su volumen.

*Desde este momento comenzó la música a ser considerada bajo “el doble aspecto de arte y ciencia”.* Pitágoras llegó a arrancar a la naturaleza el secreto de la formación del sonido, y a medir su intensidad por medio de números; observando el estremecimiento que se producía en la cuerda al vibrar, y repitiendo el experimento, descubrió que cuanto mas larga y menos tensa está una cuerda, tanto menos rápidas son sus vibraciones y mas grave es su sonido y viceversa. Todas estas contribuciones hicieron progresar inconmesuradamente a la música.

Existen tantos hechos quasi sobrenaturales sobre Pitágoras que Porfirio, filósofo de los siglos III-IV d.C. afirmaba que Pitágoras “oía” incluso la armonía universal de las esferas y de los astros que se mueven

---

<sup>14</sup> P. Cesari (1981): *Historia de la música antigua*. Madrid: Librería de Fernando Fe. Pág.30

dentro de dichas esferas; armonía que las deficiencias de nuestra naturaleza nos impide percibir<sup>15</sup>.

Evidentemente estas exageraciones se debían a que Porfirio había atribuido la facultad de “oír” o de “percibir” a la excepcionalidad de un individuo como Pitágoras. A tales extremos llegaron los seguidores de este sabio, que muchos le atribuyeron poderes extrasensoriales y sobrenaturales.

Una vez repasados someramente los aspectos de su sorprendente personalidad transmitidos por discípulos e historiadores, analizaremos una nueva concepción filosófica de los aspectos más interesantes de Pitágoras y su escuela.

Como hemos dicho anteriormente, Pitágoras creó una escuela que además de filosófica, era al mismo tiempo una secta religiosa y política. Parece ser que los Pitagóricos se inspiraban en los misterios Órficos, dando culto a Dionisos y practicando métodos ascéticos de purificación que sólo a los iniciados revelaban.

El movimiento Órfico es uno de los más relevantes testimonios de esta nueva intimidad que penetra hasta lo más profundo del alma popular. En las creencias Órficas relativas al alma amanece un nuevo sentimiento de la vida humana y una nueva forma de la conciencia de si mismo. Hay una creencia en el origen divino del alma y en su inmortalidad, por lo tanto el creyente se siente obligado a rendir cuenta de su vida.

---

<sup>15</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.48.

Si en Solón hay una responsabilidad del individuo con el Estado, en esta nueva filosofía ***“se exige una responsabilidad ética: la idea de la pureza religiosa”***. Esta pureza de origen ritual, se extiende a la esfera moral. Los pitagóricos por lo tanto mantienen determinados preceptos de contenido ascéticos como la prohibición de comer carne y la de considerar el alma como un huésped divino en la vida mortal de la tierra.

Comienza pues, el itinerario de uno de los más ***“grandes valores universales, el destino divino del individuo y su responsabilidad moral en sus actos, y su comportamiento ante si mismo, la sociedad y Dios”***.

Hubo una rápida difusión del movimiento Órfico en la metrópolis y en las colonias. Esto se explica por la profunda necesidad de los hombres de aquellos tiempos, a los que ya no le satisfacían los movimientos religiosos en boga.

Una estrecha vecindad une a Apolo y a Dionisos en el culto délfico. Los griegos sintieron algo común en la polaridad entre la claridad y el orden Apolíneo y la excitante conmoción Dionisiaca.

La necesidad humana de felicidad, encuentra un equilibrio entre la excitación dionisiaca que es un complemento para la medida y el rigor apolíneo, y también en la creencia órfica de que ***“el alma”*** es la parte mejor del hombre y se haya determinada al más alto y puro destino<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.166

El alma se muestra en este mundo inhospitalario como un extranjero anhelante de su patria eterna. Es por lo que el individuo que llega al umbral del otro mundo pronunciara la intrépida sentencia: ***“También yo soy de la raza de los Dioses”***<sup>17</sup>.

Estas palabras se hayan inscritas en los platos órficos de oro que se han hallado en las tumbas de la Magna Grecia como pasaporte para el viaje al otro mundo<sup>18</sup>. El concepto del alma de los Órficos fue un paso esencial en el desarrollo de la conciencia personal humana. Sin él, no hubiera sido posible pensar en la concepción Platónica y Aristotélica de la divinidad del espíritu. Si pensamos en un filósofo como Empédocles impregnado de la conciencia Órfica de la divinidad, comprendemos cómo éste, glorifica a Pitágoras en su poema órfico *“Purificaciones”* ***“así soy yo, como un desterrado de Dios, que vago de acá para allá”***<sup>19</sup>.

Vemos como el alma no haya un lugar adecuado en el mundo de la filosofía, pero si en la certeza religiosa del más allá. Tenemos que decir a este respecto que estas doctrinas tendrían que ser muy sugerentes, porque los pitagóricos siempre fueron muchedumbre.

Se atribuye a Pitágoras la comparación de la vida humana con lo que sucede en los juegos públicos, donde unos hombres se disputan el triunfo, otros se aprovechan para comerciar, y otros gozan simplemente del espectáculo. En el espectáculo entero de la vida humana, unas personas

---

<sup>17</sup> Diels, Vorsokratiker (5ª edición) 1.15 (orf. Frag. 17, ss) cita recogida en la página 166 de la Paideia de Jaeger W.

<sup>18</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.167

<sup>19</sup> Ídem, Pág.167

buscan la gloria, otros el interés y un reducido número de hombres, los filósofos, solo aspiran al supremo interés por la verdad<sup>20</sup>.

¿En que consiste esa verdad para los Pitagóricos? En la ciencia de los números, que para ellos era la única realidad verdadera y la que expresaba la esencia misma del mundo. Ellos querían indagar las causas que hiciera comprensible todo, la ciencia de los números les puso en contacto con realidades invisibles diferentes a aquellas que los sentidos manifiestan; los ciclos astronómicos y la música les reveló la existencia de relaciones numéricas que se explicaban según leyes matemáticas.

Todo lo que sucede en la naturaleza está sometido a proporción, a armonía y en consecuencia, a medida y a número. ***“El numero pues, lo domina todo”***. Tan es así que cada número era símbolo de algo: por ejemplo, el numero **3** representaba el matrimonio, el **4** la justicia...

Los números tenían, además, ciertas relaciones con las formas geométricas. El **3**, el **6**. y el **10** eran representados por puntos en forma de triángulo; el 4, el 7 en forma de cuadrado.

La aritmética tenía también relación con la geometría de los números: **1** es el punto; **2**, la línea; **3**, la superficie; **4** el cuerpo sólido. La suma de los cuatro primeros, es decir el **10**, era también un número

---

<sup>20</sup> González Álvarez, A. (1972): *Historia de la filosofía*. 7ª edición. Madrid: Ediciones y publicaciones españolas. Pág.12

triangular, la “*Tetractys*”, por la cual hacían juramento los iniciados en la secta<sup>21</sup>.

La definición de las relaciones numéricas que están en la base de los acordes musicales era para los Pitagóricos el punto de partida para descubrir las leyes que gobernaban ya sean los sentimientos del alma, ya los movimientos de todo el Universo<sup>22</sup>.

Él y sus seguidores dedicaron mucha atención a los fenómenos acústicos y musicales. Consideraban a las consonancias en particular de cuarta, de quinta y de octava, como modelos de armonía, concebida como acuerdo, equilibrio de elementos diversos, que ellos identificaron con el alma del hombre y con el principio ordenador del Cosmo.

Dieron número a las estaciones del año según similitudes; por ejemplo: la primavera tenía asignada el número **8**, el número que daban al aire, pues recuerda a éste por su carácter blando, el verano es el **4**, el número del fuego por el calor; el otoño es el **6**, el número de la tierra por la sequedad; y el invierno el **12**, el del agua, por la humedad. De esta manera, la primavera, tal como cuentan que dijo Pitágoras, mantendría el intervalo de cuarta respecto al otoño, y quinta respecto al invierno. Y de octava respecto al verano. “*La proporción entre las estaciones es musical*”<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> González Álvarez, A. (1972): Ob. Cit. Pág.13

<sup>22</sup> Comotti, G: Ob. Cit. Pág.25

<sup>23</sup> Quintiliano, A. (1996): Ob. Cit. Pág.206

No está clara la completa significación y alcance de la doctrina Pitagórica sobre los números, pero lo cierto es que consideraban el número y la armonía como la esencia del todo, y ello porque en los ciclos astronómicos, como en la música, se revelan relaciones numéricas como más arriba hemos indicado.

Por último debemos reseñar la doctrina de la metempsicosis o trasmigración de las almas. Esta doctrina muy anterior a Pitágoras, pero que también recogen los Pitagóricos es sustancialmente la idea de que las almas preexisten y sobreviven al hombre, transmigrando a través de los cuerpos de hombres y animales. El alma procede del “*Uno*” y debido a una cierta culpa original, cae en el mundo sensible y se une a un cuerpo en el que encuentra su cárcel. El cuerpo es para el alma lugar de expiación. Hasta que no alcance la justicia original, debe el alma pasar por reencarnaciones sucesivas en distintos cuerpos.

Con todo esto, podemos afirmar que la filosofía pitagórica contiene una especie de misticismo religioso de base psicológica y cósmica. “Todo procede del “*Uno*” y al “*Uno*” debe retornar”.

No es incumbencia de esta tesis analizar lo ya tratado por numerosísimos estudiosos del tema. A nosotros nos interesa más las íntimas conexiones que siempre sostuvo Pitágoras y sus discípulos entre los aspectos teóricos, religiosos, filosóficos y lo que aquí más nos interesa: “el poder moral y ético de la música”.



#### 4.1.2. El aspecto teórico de la música en Pitágoras.

Las teorías en torno a la música consistían en que ésta, mantenía una posición central dentro de la cosmogonía y la metafísica. El concepto de armonía que figura como centro de la especulación pitagórica, tiene una connotación metafísica.

El termino *“Harmonia”*<sup>24</sup> designa en primer lugar el engarce de dos cosas, el ajuste íntimo. En música la armonía da nombre a la afinación de las cuerdas del instrumento y en consecuencia, a la determinación precisa de los intervalos de las escalas, es decir, a las llamadas *“harmoniai”* de los antiguos y, más tarde a las diversas configuraciones internas de la octava.

Tenemos que aclarar que intervalo es la distancia entre sonidos y que en Pitágoras eran distancias numéricas.

Pero el significado de *“Harmonía”* en las obras de los escritores de los siglos VI a V a.C. tuvo una amplitud semántica mucho más extensa que la de escala modal. *“Harmonía”* indicaba una realidad, un conjunto de caracteres que confluían para individualizar un cierto tipo de discurso musical.

Indicaba también no solo una determinada disposición de intervalos, sino también una determinada altura de los sonidos, una cierta marcha

---

<sup>24</sup> Es conveniente aclarar que el término “Harmonía” también contenía la h inicial en la ortografía griega, sobre todo en lo referente a acepciones musicales.

melódica, el color, la intensidad, el timbre, que eran los elementos que distinguen la producción musical de un mismo ámbito geográfico y cultural.

Los autores antiguos calificaban las “**Harmoniai**” como adjetivos o adverbios (por ejemplo “*aiolis*” “*aeólica*” a la manera eólica, que hacia expresa alusión a tradiciones musicales regionales: no es una casualidad que la mayor parte de los nomoi y de las melodías en general fuesen originarias precisamente de aquellas zonas de Grecia y de Asia menor que dieron su nombre a las “**Harmoniai**” eólica, dórica, lidia, frigia, jónica, etc...<sup>25</sup>.

Con el reconocimiento Pitagórico del carácter numérico de los intervalos musicales, el concepto de “*Harmonía*” y de la música, quedan vinculadas al número y a la proporción.

Para Pitágoras y el pensamiento Pitagórico, la sustancia misma de los entes, tanto de los cuerpos como de las almas, “*es número*”, la música cuyo objeto como ciencia matemática es el numero en relación, explicará la naturaleza numérica del alma, y el ser mismo de los cuerpos, es decir, las proporciones que las constituyen. La identificación entre numero, alma y música, justificara “*el poder ético del arte sonoro*”.

El sistema musical utilizado por los griegos era el tener divididos los sonidos en cuatro tetracordos. Además había una cuerda llamada *proslambanómeno*, que no formaba parte de ningún tetracordo, pero servía para conservar la mese en la justa mitad del sistema, y, para completar la octava mas grave, formando la doble octava, llamada por los griegos

---

<sup>25</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Pág.23

diapasón con la nete hiperboleón, que era la mas aguda de las cuerdas. Como esta doble octava comprendía la extensión ordinaria de la voz humana, se llamó a este sistema, perfecto e inmutable. Lo llamaron también Pitagórico o diatónico porque estaba formado por una sucesión natural de tonos y semitonos<sup>26</sup>.

Este sistema perfecto e inmutable, experimentó en el transcurso del tiempo muchos cambios y variaciones, pero esto contribuyó también a su perfeccionamiento. Se inventó el género cromático que en griego quiere decir colorido, nombre que tiene su raíz en la costumbre que estos tenían de escribir con caracteres de colores las alteraciones a los que nosotros llamamos “sostenidos o bemoles”<sup>27</sup>.

Por ultimo se adujo que si el tono se dividía en dos partes, el semitono debía dividirse también en dos partes, aportando de esta forma el llamado género enarmónico. La reunión de los tres géneros: diatónico, cromático y enarmónico, introdujo en el tetracordo o cuatro cuerdas, algunas variaciones, además de las cuatro cuerdas diatónicas, tenía una cromática y otra enarmónica, por lo que pasó a llamarse hexacordo o lo que es lo mismo: seis cuerdas. Todo esto representó un alto grado de perfección, tanto en lo que se refiere a la práctica, como a la teoría.

Tenemos que decir que los tetracordos tuvieron siempre las dos cuerdas extremas estables, mientras que las dos centrales variaban según el género que tuvieran. De esto deducimos que el sentido del descanso

---

<sup>26</sup> P. Cesari (1891): Ob. Cit. Pág.31

<sup>27</sup> Ídem, Pág.31

producido por la sucesión melódica del intervalo de cuarta natural, que es la fórmula que nosotros hacemos nuestra como nuestra cadencia y que es el núcleo de todo pasaje natural armónico, ha existido siempre.

Con este desarrollo que proviene de Pitágoras y de sus sucesores y escuelas y que ha sido patrimonio musical de todo Occidente hasta la actualidad, se aumentó no solo los sonidos de la lira, sino de la cítara, la flauta o el aulós y demás instrumentos que servían para acompañar los cantos, y esto es natural, porque los instrumentos debían producir tantos sonidos como la voz humana.

Pero la controversia no tardó en surgir puesto que el desarrollo de los géneros cromático y enarmónico que algunos pitagóricos atribuyeron admirables efectos para los individuos, Platón y otros, las consideraban como corruptores de la música natural.

Zarlino<sup>28</sup> notable músico del s. XVIII, el cual tradujo los tratados de música de Aristoxeno, hablando del género enarmónico manifiesta su extrañeza por este género, puesto que en él, afirma, no existe melodía tolerable, y que sólo la melodía que conviene a la naturaleza es aceptable. Para él, así como el arte educa los sentimientos estéticos de los individuos, la música tiene como objeto la búsqueda de la verdad.

Y, en esto, Platón que también bebió en las fuentes Pitagóricas es contundente al afirmar que la gravedad y el arcano de las leyes naturales son más importantes que correr tras la ligereza de la moda, despreciando lo

---

<sup>28</sup> P. Cesari (1891): Ob. Cit. Pág.35

antiguo y no innovando nada. Y sobre todo practicando y utilizando modos que sólo podían subvertir el orden establecido<sup>29</sup>.

Tenemos que aclarar antes de analizar el apartado sobre Damón de Atenas que se entiende comúnmente por “*Modo*”.

Según teorías recientes, el Modo era una tonalidad. Aunque la tonalidad griega ha sido motivo de duras controversias, los modos no eran sino la peculiar forma que tenían éstos de construir la sucesión de sonidos. Esta constitución de sonidos que estaban regulados por los tres géneros musicales: diatónico, cromático y enarmónico es la que daba a cada modo su colorido y su sonoridad y precisamente de esta variedad se originaba la armonía que para los griegos tenía en la música teórica el significado de sucesión de sonidos, y en cuanto a la filosofía ya sabemos que para ellos “*la Armonía*” era símbolo de equilibrio, belleza y medida.

Una vez analizados los aspectos teóricos, enlazamos con aquellos aspectos que mas nos interesa de Pitágoras.

#### **4.1.3. La ética musical y los Pitagóricos**

El valor ético de la música se fue en Grecia fortaleciendo de una forma progresiva. Cada modo, cada ritmo y cada instrumento se asociaban al estado moral que le correspondía. Sin embargo, según los antiguos griegos, la música no existió solo porque tenía un efecto bueno o malo sobre el carácter de los individuos, tampoco era totalmente determinante en el

---

<sup>29</sup> P. Cesari (1891): Ob. Cit. Pág. 35

aspecto ético-moral, tenía según otros, poderes más profundos que la asociaban con la magia y el encantamiento. Para muchos, la música era una invención divina.

El desarrollo técnico que se produce en la música entre los siglos IV y V como son la introducción de las armonías Frigias y Lidia, los diferentes tonos con que se debería de ejecutar cada canto, los intervalos enarmónicos y la defensa cada vez mas vigorosa y firme de una serie de doctrinas agrupadas bajo el nombre de Pitagóricas, constituirán el filón de conocimientos musicales más importantes de toda la civilización helénica y, mas aun del pensamiento occidental cristiano<sup>30</sup>.

El Pitagorismo se enlaza con Platón en la proyección de la música como disciplina principal no sólo en la investigación y especulación filosófica sino también en la educación. La transmisión de la música por la escuela pitagórica contiene todos los caracteres de un rito.

El famoso juramento que contenía toda la doctrina secreta de la “*Tetrakty*” parece ser que explicaba las leyes de la música celeste y humana, y como la armonía, era la gran ley del universo. Ellos consideraron esta armonía como la fuente y raíz de toda vida y de toda la naturaleza. La armonía de las esferas era la aproximación a la perfección divina. El papel catártico de la música, fue una doctrina particularmente preciosa para la contribución que aportaba el perfeccionamiento moral y religioso. Platón conocerá esta filosofía por medio de los Pitagóricos y por los armonicistas

---

<sup>30</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.46.

emparentados con la escuela de Damón. Reconoció que fue Pitágoras el **“primero”** en llamar Cosmo al conjunto de todas las cosas, debido al orden que existe en este. Este orden es dinámico, el Universo esta en movimiento y este movimiento de los astros y de las fuerzas que lo mueven, se ajustan a un todo armónico. La naturaleza profunda de la armonía, y del número se revela con precisión a través de la música. Y **estos principios Pitagóricos** que de alguna manera iniciaron toda la teoría del **Éthos**, fueron las fuentes de la cual se nutrieron Damón, Platón y tantos otros, que de alguna manera fueron deudores del gran Pitágoras y su escuela.

Pitágoras siempre ha sido un personaje discutido y discutible. Su vida está envuelta en el misterio y la leyenda. Muchos aspectos atribuidos a él, no están debidamente comprobados y esto se debe a que su escuela posiblemente le interesó o tergiversó muchas de sus teorías.

Pero ya Herodoto nos cuenta<sup>31</sup> que su **“sabiduría matemática y mística”** las bebió en las propias fuentes de Babilonia y Egipto, y que en sus largos viajes y estancias por estas tierras, intensificó sus teorías científicas, religiosas y musicales; que ya eran milenarias.

En todo caso, la estructura de los intervalos y de la rítmica se remonta a la escuela Pitagórica, y este progreso constituye una de las hazañas más importantes de la ciencia griega, junto con la vinculación de la música a los valores éticos.

---

<sup>31</sup> Herodoto citado en Tur Mayans, P: *“Reflexiones sobre educación musical”*. Publicaciones de la universidad de Barcelona. Pág.107

#### 4.1.4. Opiniones y reflexiones sobre Pitágoras

W. Jaeger<sup>32</sup> afirma que los verdaderos representantes de la “Paidea griega” no son los artistas mudos: escultores, pintores o arquitectos, sino los poetas, los músicos, los filósofos, los retóricos y los oradores. Basta recordar la importancia de la música para la educación primitiva de los griegos, y la íntima relación de las matemáticas Pitagóricas con la música. La conexión de la música con las matemáticas establecida por Pitágoras fue una adquisición del espíritu griego.

De esta unión nacieron las ideas pedagógicas más fecundas y de mayor influencia. Sólo el conocimiento de la esencia de la armonía y del ritmo sería bastante para asegurar a los griegos la inmortalidad en la historia de la educación humana. La aplicación de estos conocimientos a todas las esferas de la vida, es casi ilimitado<sup>33</sup>.

Hegel opina que ejerció una poderosa acción mediante la fundación de una escuela que llegó a tener adeptos e influencia en todos los estados de Italia y Grecia<sup>34</sup>. Se nos cuenta que a la personalidad externa de Pitágoras (gran belleza y mayestática figura) se le añadía una gran elocuencia y una profunda visión de las cosas que le inclinó a ejercer una influencia sobre la opinión pública. No sólo se limitó a enseñar a sus amigos, sino que los reunió y agrupó para educarlos en un tipo especial de vida que configuró en

---

<sup>32</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.15

<sup>33</sup> Hegel, G.W.F. (2005): “*Lecciones sobre la historia de la filosofía*”. México: Fondo de cultura económica. Tres tomos. Pág.185.

<sup>34</sup> *Ibidem*, Pág.185. Hegel toma la veracidad de este dato citando a Profririo Jambico y Diógenes Laercio.



una orden o sociedad a la que se accedía mediante un noviciado de cinco años. Durante este periodo de noviciado, regía la disciplina del silencio. Disciplina fundamental del discípulo y que hoy se ha valorado muy especialmente<sup>35</sup>. Este silencio será cualidad imprescindible en la educación humana preparatoria para entrar en determinadas disciplinas.

Otro pensador; Schure, en un bello pasaje nos cuenta lo siguiente: Pitágoras el Apolíneo educador lírico de Grecia, e introductor en su escuela de la especulación científica, parece ser que prescribía a sus discípulos combates simultáneos bajo la forma de danzas dóricas. Siempre que no fuesen cuerpo a cuerpo para desterrar el peligro del orgullo y el odio<sup>36</sup>.

Para estos pitagóricos, las siete modalidades sagradas constituidas sobre las siete notas del heptacordio, corresponden a los siete colores de la luz, a los siete planetas y a los siete modos de existencia que se reproducen en todas las esferas de la vida material y espiritual. Las melodías de estas modalidades, sabiamente fundidas, debían equilibrar el alma y volverla suficientemente armoniosa para vibrar de un modo preciso al soplo de la verdad<sup>37</sup>.

Mucho más cáustico y crítico fue Schopenhauer. Su tesis que basa en la biografía que escribió Jámblico sobre Pitágoras, achaca a nuestro personaje influencias Indias (recordemos preceptos de su escuela como la prohibición de comer carne) la doctrina de la metempsicosis, los vestidos

---

<sup>35</sup> Hegel, G.W.F. (2005): Ob. Cit. Pág.185

<sup>36</sup> Schure, E. (1975): *Los grandes iniciados (bosquejo de la historia secreta de las religiones)*". Mexicano Unidos. Pág.344

<sup>37</sup> Hegel, G.W.F. (2005): Ob. Cit. Pág.185

blancos... y manifiesta que a pesar de su cultura considerable mas que creada por sí mismo era aprendida. Según Schopenhauer no escribió nada, porque, nada había creado y si había aprendido mucho<sup>38</sup>.

No obstante nosotros decimos que la escuela pitagórica que aparece en Metaponto o en Crotona, no es ya una *hetairía* de tipo antiguo, aquí hay maestro, discípulos, que impone un estilo de vida; es una institución organizada, que asume la forma de una cofradía religiosa consagrada a las Musas y que una vez muerto su fundador, le da culto convertido en maestro y héroe.

Institución característica de la que nacerá la Academia platónica, el Liceo de Aristóteles, y la escuela de Epidauro y que persistirá como la forma tipo de la escuela filosófica griega y mas tarde de todo el Occidente cristiano.

#### **4.2. Damón y la Ética Musical.**

Ateniéndonos a la verdad, pocas noticias se tienen sobre la vida de Damón de Atenas.

Según testimonios de Aristóteles, y sobre todo de Platón, parece ser que era Oriundo de Oa uno de los Demos del Ática, y que había sido condenado al exilio durante diez años con la acusación de “megalomanía”

---

<sup>38</sup> Schopenhauer (1996): *Fragmentos sobre la historia de la filosofía*. Buenos Aires: Aguilar. Pág.112

por haber aconsejado mal a Pericles, que parece ser había despilfarrado el erario público. Su exilio puede fecharse aproximadamente alrededor del año 443 a.C. y su nacimiento, alrededor del 500 a.C.<sup>39</sup>

No se ha conservado escrito alguno de Damón; a pesar de esto, los numerosos testimonios indirectos acerca de su vida y de su pensamiento y los múltiples fragmentos a él atribuidos por los diferentes filósofos como Platón, Aristóteles, Filodemo, Arístides Quintiliano etc. Atestiguan la importancia del músico y filósofo de Oa y la influencia que su doctrina Ético-musical ejerció principalmente sobre Platón<sup>40</sup>.

Las ideas que Damón sostenía sobre la música, las expuso en un discurso que según parece había pronunciado delante del Areópago, es decir, en la colina consagrada a Martes, Dios de la Guerra, que era donde se reunía el Tribunal Supremo con que contaba la antigua Atenas para dirimir asuntos de gravedad.

Este discurso llamado Areopagítico, versaba sin lugar a dudas sobre la música y el valor educativo que ésta encerraba para la juventud, incidiendo en el vínculo que existía entre el mundo ético, concepto que ya Pitágoras había formulado y que será también uno de los conceptos mas arraigados en Platón. Por este motivo toda la doctrina ético musical de Damón se puede considerar como una prolongación de las doctrinas pitagóricas.

---

<sup>39</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.51

<sup>40</sup> Ídem, Pág.51

El discurso de Damón, ciertamente muy polémico, ya que enjuicia las tendencias que afluían en la sociedad ateniense de su tiempo, y que él critica por contravenir el orden y la tradición de los antiguos, fue tachado de conservador, sin embargo, fue retomado más tarde con sumo vigor por el propio Platón.

La reclamación hacia la auténtica tradición musical dentro de un discurso que mucho tenía que ver con la política, se justifica en base a la convicción de que la música ejerce una influencia profunda y directa sobre el carácter, y por lo tanto, sobre la sociedad y su conjunto.

¿Qué significado tiene esto? Significa pues, que la música asume una función educativa basada en “*valores morales*”, por lo que toda innovación musical, todo uso nuevo resulta peligroso para el orden y el equilibrio del Estado. Por este motivo, Damón trata de oficializar la música y también la educación musical. Para él, la música no es un ornamento del espíritu, ni un placer sensorial, sino que afecta al comportamiento y al carácter de las personas.

La defensa que Damón hace de la música es: equipararla a la gimnasia, que para muchos era superior a la música, contraponiendo los dos modelos educativos vigentes: el modelo Espartano, duro y guerrero, al modelo Ateniense, más dado a la filosofía y a la música.

Para Damón los jóvenes aristócratas deben aprender música, porque este arte asume una función educativa insustituible: “Conducir al espíritu hacia el ejercicio de la virtud”<sup>41</sup>

Cuando le preguntaron a Damón si la música conducía hacia todas las virtudes o sólo hacia algunas, se dice que contestó que conducía hacia casi todas porque afirmaba que el muchacho cantando, y tocando la cítara, debería demostrar no solo coraje y sabiduría, sino también su sentido de la justicia<sup>42</sup>.

Aunque Damón pretende que la música es superior a la gimnasia, Platón tiene páginas magníficas sobre el equilibrio que estas dos disciplinas tienen en la formación de los individuos. Pero de esto nos ocuparemos mas adelante.

Para esclarecer las rivalidades educativas que sin duda existían entre los ciudadanos de Atenas y Esparta, nos remitimos al Dr. Moutsoupoulos<sup>43</sup>. Para este autor, la educación musical en Esparta que era sobre todo coral, fue en sus comienzos una educación musical de gran prestigio y estima, cultivando el lirismo con profusión de coros masculinos y femeninos. Y con músicos de gran prestigio. Esto nos hace suponer que hubo un movimiento en que el ideal musical era honrado en Esparta. En tiempos muy antiguos se estaba muy lejos de la rigidez y el laconismo que caracterizó mas tarde a la Esparta militar y severa.

---

<sup>41</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.52

<sup>42</sup> Ídem, Pág.52

<sup>43</sup> Moutsoupoulos, E. (1959): *La Musique Dans l'œuvre de Platón*. Presse Uiversitaires de France. Págs.115-167

Hacia el año 550 aproximadamente a.C. se manifiesta en esta región una ruptura en su evolución artística, desaparecen sus músicos mas celebres y Esparta se repliega sobre si misma. El Estado lo es todo, y las Artes y la Música no encuentran lugar alguno<sup>44</sup>.

Por el contrario, Atenas tiene como figura central a Damón. Según Moutsoupoulo<sup>45</sup> tuvo tanta importancia la música Ateniense, que se debería hablar de una era pre-Damoniana, de una era Damoniana y de una era post-Damoniana.

La era pre-Damoniana ya concebía la música como indispensable en la formación del hombre libre. Los cuentos y las canciones de madres y nodrizas constituían la primera enseñanza que se le daba al joven ateniense. Estas canciones que apaciguan las rabietas del niño y que es patrimonio de todas las épocas y lugares del mundo, probablemente fuera el primer contacto del niño con la música y la influencia que ésta ejercía sobre su alma. Junto a esto, estaban los diversos cantos (de los que hablaremos mas adelante) bien acompañados por la lira o con el tímpano.

La enseñanza general de la música y la gimnasia, demuestra la estima que en las épocas arcaicas gozaba la música en Atenas. Ésta, legislada por Solón y siendo obligatoria, era presentada a los ciudadanos con leyes escritas en forma de poemas. Cuando hablamos de esta época nos referimos a la época de Solón hasta 500 a.C.

---

<sup>44</sup> Moutsoupoulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.166

<sup>45</sup> Ibidem, Pág.175

Aunque pueda parecer repetitivo, insistimos porque desvela detalles de la importancia que tenía la música para los niños que cantaban con instrumentos como la lira y el aulós y que debido al carácter conservador de los Atenienses, estos instrumentos permanecieron inmutables y sin cambios, hasta que se le fueron adicionando cuerdas sobre todo a la cítara, haciendo su uso tan difícil, que el mismo Aristóteles afirma que su uso, es demasiado complicado para los niños<sup>46</sup>.

Todo esto hace suponer, que los coros de adolescentes, los citaristas profesionales y los ciudadanos distinguidos, brillaban en reuniones privadas y en las fiestas públicas, haciendo de Atenas, un foco de cultura musical.

En cuanto a la “*Era Damoniana y post-Damoniana*” comienzan cambios en la forma de ejecutar la música, de sentirla, tanto combatiendo los excesos de los músicos-poetas para quienes la melodía importaba mas que el texto, como los excesos que se hacían con el aulós y los cantos indecentes de los artistas.

En este contexto musical deteriorado, emerge la figura de Damón. Tenemos que decir que Evangelos Moutsoupoulo<sup>47</sup> afirma que la teoría de la ética damoniana era conservadora y contraria a las tendencias modernas que tanto para él, como mas tarde para el mismo Platón implicaba una decadencia moral.

---

<sup>46</sup> Aristóteles (1978): *La Política*...Ob. Cit. Pág.154

<sup>47</sup> Moutsoupoulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.188

Sin embargo hay autores como Giovanni Comotti<sup>48</sup> que afirma que la posición de Damón cara a la música de su tiempo era clara y coherente; él acepta las innovaciones que en los siglos V y IV habían hecho progresar a la melodía de una forma repetitiva, a la más libre de la **harmonía**, porque sustancialmente no había desaparecido la fidelidad a la tradición, pero de cara a las novedades ulteriores, que a partir del s. V los compositores de ditirambos, intentaban introducir en la composición de sus cantos, y que consistían en liberar la estructura de la melodía del vínculo del género ditirámico, utilizando formas poéticas propias de otros géneros poéticos, él adopta una actitud de claro rechazo, aquella misma actitud que adoptaría mas tarde contra los poetas músicos de su tiempo, que subvertían y confundían las melodías tradicionales, sin ninguna consideración al género poético al cual estos pertenecen<sup>49</sup>.

Creemos importante, para tener una idea clara sobre las aportaciones que Damón hizo a la ética musical y a la educación, repasar los aspectos más significativos de su obra:

- \* Damón bebió en las fuentes pitagóricas, desarrollando los aspectos morales, éticos y pedagógicos de su antecesor.
- \* Las enseñanzas damonianas se fueron transmitiendo por parte de un buen número de escuelas de músicos que aplicaban sus teorías.
- \* Expuso el tema de la música y su influencia en las almas de los jóvenes en el Areópago. Esto tenía una explicación:

---

<sup>48</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Pág. 28

<sup>49</sup> Ibidem, Pág.29



- \* El Areópago era el consejo que mantenía el orden y la decencia en las costumbres de la sociedad. Insistían en la necesidad que tienen los jóvenes de ser educados a través de la práctica de actividades nobles y placenteras<sup>50</sup>.
- \* Defendió a la música y le asignó un valor superior a la gimnasia y al dibujo, porque solamente ésta (la música) respondía a las exigencias de constituir un ejercicio acompañado de placer, como aparece en los escritos de Arístides Quintiliano que éste recoge a su vez de Aristóteles<sup>51</sup>.
- \* Atribuyó a la música poder para que los hábitos y las actitudes personales fueran armoniosas y rítmicas
- \* Hubo de luchar con la sociedad ateniense, que dando la primacía a la gimnasia, a la equitación y a la caza, no admitían en los concursos habituales, más que dos competiciones musicales: el recitado rapsódico y el solo de flauta, que no eran ejecutados por los jóvenes aristócratas, sino por profesionales<sup>52</sup>.
- \* Justifica que, si la música puede inducir a la virtud, también puede inducir al mal. Este poder de la música, se fundamenta en el siguiente hecho: Cada armonía provoca en el espíritu un movimiento que se halla en correspondencia con aquella. Cada armonía imita un determinado modo de ser. Este concepto de la imitación se justifica en base al principio de que la tensión de las cuerdas de la lira encuentra su correspondencia en la tensión del alma.

---

<sup>50</sup> Moutsoupoulos, E. (1959): Ob. Cit. Págs.188-189

<sup>51</sup> Aristóteles (1978): *La Política*...Ob. Cit. Pág.150

<sup>52</sup> *Damón y la educación musical*. Cita tomada del estudio realizado por M<sup>a</sup> del Pilar Montero Honorato. Oviedo: Studium Ovetense. Pág.85

- \* La doctrina damoniana afirma que el alma es movimiento y que, desde el momento en que también el sonido es movimiento, hay una correspondencia directa y una influencia recíproca entre música y alma.
- \* Damón atribuye a los modos musicales que estaban entonces en uso, unos diferentes “ethoi” es decir, diferentes caracteres o estados anímicos. En consecuencia, cada modo producía determinados efectos sobre el espíritu, ya fuera positivo o negativo. Así mismo, cada modo no imitaría exclusivamente un estado de ánimo, sino también las costumbres del país en el cual se originan y también la clase de régimen político: democrático, oligarquía o tiranía.
- \* Prescribe los modos mixolidio y lidio en el canto porque no son solo modos nefastos para los individuos, sino también para las mujeres decentes.
- \* Propugna el modo dórico porque ya Sócrates define como de hombres valerosos que participan en guerras o en peligrosos trabajos y que si tienen mala suerte, afrontan la muerte y otras desgracias sin huir y sin perder su valor.

Podemos ver, que Damón concede un valor incalculable a la tonalidad Doria, oriunda de Esparta. El estado espartano es considerado por él, como modelo único de perfección política. Podemos pensar que Damón ensalzara este modelo en su Areopagítico, pues al parecer Tucídides ha conservado un

eco de la misma en el elogio que realiza de las virtudes cívicas de los Lacedemonios<sup>53</sup>.

Al elogiar Damón la armonía Doria y en consecuencia a Esparta, es posible que fuese uno de los motivos de su ostracismo, ya que la oligarquía espartana era considerada desde mediados del siglo V a.C. como una verdadera tiranía, especialmente a los ojos de los Atenienses<sup>54</sup>.

En cuanto a los ritmos, para Damón no existen mas que tres ritmos elementales que aportan a los hombres orden y valor y son: “El dáctilo-yambo- y tróqueo”.

Damón en su Areopagítico formula que el ritmo es una duración que se establece en la marcha o la danza entre la duración y la posición de descanso del pié y la de su movimiento por encima del suelo, y en el canto o recitado entre las sílabas que corresponden efectivamente al descanso y a la elevación del pié.

En lo concerniente a las danzas y a los cantos, proceden de movimientos del alma. Las almas libres y nobles eran cantos y danzas que poseen esas cualidades y al contrario.

Damón influirá profundamente en los pensadores y filósofos posteriores, tanto que el pensamiento platónico sobre la formación del

---

<sup>53</sup> *Damón y la educación musical*. Estudio realizado por M<sup>a</sup> del Pilar Montero Honorato. Oviedo: Studium Ovetense. Pág.92

<sup>54</sup> *Ibidem*. Pág.93

carácter, arranca de las doctrinas damonianas, pero también es un referente para Aristóteles y tantos otros.

Tanto su concepto de música como formadora de caracteres, como el de sus sucesores, tienen el mismo trasfondo: *“Que la virtud puede ser enseñada y ésta, debe ser asimilada, siempre que de ella se haga un uso correcto”*.

Será Platón el que utilizando el concepto de que “el verdadero objetivo de la música es la belleza y que belleza y bondad no son nada más que una sola cosa, complete y perfeccione la maravillosa Pedagogía de la música y de la moral llevada a cabo por Damón de Atenas”.

#### **4.3. El ritmo y la poesía**

Platón<sup>55</sup> en el Timeo nos dice: *“Al haber contemplado los movimientos periódicos que en el cielo tiene la inteligencia, haremos nosotros uso de ellos, trasladándolos a los movimientos de nuestro propio pensamiento, que son de la misma naturaleza, si bien turbados o enturbiados, mientras que los movimientos celestes no saben de nada que los turbe”*.

Y a continuación: *“Al haber estudiado a fondo estos movimientos celestes, hechos partícipes de la rectitud natural de los razonamientos, imitando los movimientos divinos que no conllevan absolutamente ningún error, podremos estabilizar los nuestros, que no cesan de equivocarse”*<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Platón (1979): *“Timeo o de la naturaleza”*...Ob. Cit. Pág.1146

<sup>56</sup> Ídem, Pág. 1146

*Sigue: Por lo que respecta a la voz y a la audición, nuestro razonamiento vendría a ser todavía el mismo: los dioses nos la han dado por la misma causa y en orden al mismo fin. La palabra, en efecto, ha sido instituida precisamente con ese mismo fin y contribuye enormemente a hacer que lo alcancemos. Y lo que en la música hay de bueno para la voz y nos la hace oír, se nos ha dado en orden a la armonía. Pues la armonía, cuyos movimientos son de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma, de ninguna manera se aparece al hombre que tiene una relación inteligente con las Musas, como simplemente buena para procurarle un placer irracional, como parece ser actualmente. Por el contrario, las Musas nos la han dado como un aliado de nuestra alma, ya que ella intenta llevar al orden y al unísono sus movimientos periódicos que en nosotros se han desafinado<sup>57</sup>.*

***Analógicamente, el ritmo que corrige en nosotros una tendencia al defecto de medida y gracia, visible en la gran mayoría de los hombres, nos ha sido dado por las mismas Musas y con el mismo fin<sup>58</sup>.***

Platón manifiesta claramente en “*El Timeo*” como solo las Musas pueden ordenar en nosotros los mortales aquello que nos resulta desordenado, y cómo debe de existir un equilibrio entre esos ritmos y movimientos que existen en el universo y nuestros propios impulsos naturales.

Pero aun hay mas, no solo nos interesa la naturaleza del ritmo, sino, que efectos produce en nuestro carácter. Para ello recurrimos una vez más a

---

<sup>57</sup> Platón (1979): “*Timeo o de la naturaleza*”...Ob. Cit. Pág.1146

<sup>58</sup> Ídem, Pág.1146

Platón, que en La Republica libro III<sup>59</sup>, nos ofrece opiniones al respecto, dice así:

*“No hay que ir en pos de ritmos muy variados ni de pasos de toda índole, sino observar los ritmos que son propios de un modo de vivir ordenado y valeroso, y una vez observados, será necesario que el pie y la melodía se adecuen al lenguaje propio de semejante hombre, y no que el lenguaje se adecue al pie y a la melodía. Decir cuales son esos ritmos es función que debes cumplir tú.*

Sócrates dialoga con Glaucón y Adimanto, en este caso con Glaucón<sup>60</sup>.

**Sócrates:** *Pero al menos podrás decidir esto: ¿no depende de esto la gracia y la falta de gracia del ritmo perfecto y del ritmo defectuoso respectivamente?*

**Glaucón:** *Por supuesto*

**Sócrates:** *Además, el ritmo perfecto se adapta a la dicción bella, asemejándose a ella; el ritmo defectuoso, a la dicción opuesta. Del mismo modo con lo armonioso y lo carente de armonía, si es que el ritmo y la armonía se ajustan al texto, como decíamos hace un momento, y no el texto al ritmo y a la armonía.*

**Glaucón:** *Claro que se ajustarán al texto respondió Glaucón.*

**Sócrates:** *Entonces tanto el lenguaje correcto como el equilibrio armonioso, la gracia y el ritmo perfecto son consecuencia de la simplicidad del alma; mas no de esa falta de carácter que por eufemismo llamamos simplicidad, sino de la disposición verdaderamente buena y bella del carácter y del ánimo.*

---

<sup>59</sup> Platón (1992): “República” Libro III...Ob. Cit. Pág.172

<sup>60</sup> Nota: Glaucón y Adimanto, hermanos mayores de Platón.

**Glaucón:** *Completamente de acuerdo.*

**Sócrates:** *Y nuestros jóvenes deberán buscar por doquier tales cualidades, si han de hacer su parte.*

**Glaucón:** *deben buscarlas.*

**Sócrates:** *“Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional”<sup>61</sup>.*

Evidentemente son los ritmos, la melodía y los instrumentos los que se tienen que adaptar a los textos, pero hay otra referencia importante, estos textos, estos poemas, tendrán como finalidad; ***“El hacer mejores ciudadanos”***.

Según Salazar, había dos escuelas: La rítmica y la métrica. En una de ellas llamada **“Khorizontes”**, se separaban ambas enseñanzas, en la otra escuela, **“Symplékontes”**, se estudiaban conjuntamente ambas disciplinas, es decir, la teoría métrica de las duraciones con la teoría rítmica de los acentos<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Platón: *“República”* Libro III...Ob. Cit. Pág.172

<sup>62</sup> Chuaqui, C. (2000): *“Musicología griega”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Pág.47

Según la Dra. Chuaqui<sup>63</sup> los filólogos modernos han estudiado con gran cuidado la métrica, pero no se han ocupado de la rítmica, quizás porque la han identificado idénticas.

Los griegos si distinguieron las diferencias que existían entre ambas. La métrica y la rítmica coinciden en lo que respecta al concepto de duración: es la “repartición ordenada de tiempos: sin embargo, la métrica solo cuenta con la oposición largas/breves, mientras que la rítmica, a partir de un *chrónos protós* (igual a una breve), cuenta con cinco tiempos diferentes, marcados con cinco signos, mas los signos correspondientes a otros tantos silencios. El ritmo además, posee una dinámica: oposición fuerte/débil (acento) y un tempo: oposición lento y rápido<sup>64</sup>.

El ritmo era para los griegos no lo olvidemos el orden en el movimiento. El griego lo reconocía tanto en estado de quietud como en estado de movimiento como en el compás de la danza, del canto, de la recitación o del discurso sobre todo si era Verso. Según el número de largas o breves de un ritmo y de su conexión entre sí se produce una ordenación distinta en el paso (la danza) y en la voz o la palabra (la poesía).

La poesía como todo el arte griego, tiene un punto común, que de alguna manera es distintivo de la vida espiritual griega: la conjunción de libertad y medida, “*La Sofrosina*”, que aquí está forjada en el común respeto a los diversos géneros artísticos que la sociedad griega va conquistando. La poesía está unida con la música. Cada elemento de la

---

<sup>63</sup> Chuaqui, C. (2000): Ob. Cit. Pág.47

<sup>64</sup> Ibidem, Pág.48



música y de la poesía tuvo su leyenda ideal de fundación e invención precidido por las Musas. En el Olimpo mismo se encuentran en su elemento el canto y la música, y el contenido de poesía y música lo forman entre otras cosas los dolores del género humano. Sabemos que la poesía tuvo un gran cultivo en los pueblos Indoeuropeos: Indios, Persas, Germanos y Celtas, pero en el centro, y como pueblo mejor dotado para la poesía tenemos a los griegos. Probablemente si comparamos a los griegos con los latinos y salvo excepciones, los pueblos latinos fueron prosaicos y es que en Grecia la poesía fue una fuerza nacional, puesto que toda batalla, toda conquista fue cantada a través de la poesía y la leyenda.

Al observar la riquísima mitología de Grecia, su culto, los personajes legendarios que a través de la épica nos ha llegado, comprenderemos que ninguna otra nación de la antigüedad, está a su altura.

Una bella leyenda nos cuenta que las Musas se le aparecen a Hesíodo en su pueblo de Ascra, este es el arranque de un humilde pastor convertido en poeta.

Ellas le anuncian que sabían decir muchas mentiras que eran semejantes a la verdad, pero también cosas verdaderas cuando querían. Después le entregan una vara de magnífico laurel y le inspiran un canto divino, y le dijeron que cantase la estirpe de los dioses felices y eternos y al empezar y al terminar que ensalzase siempre en la canción la propia gloria

de ellas<sup>65</sup>. Las Musas, esto es, la poesía, significan para él, el olvido de todos los males y el descanso de todos los cuidados<sup>66</sup>.

Según Jacob Burckhardt<sup>67</sup> la poesía griega, rica y llena de contenido es posible gracias a una lengua maravillosamente rica, flexible y métricamente manejable, madre y condición previa tanto de la poesía como de la filosofía. Un pueblo prosigue Burckhardt, que posee semejante lengua tiene en todo momento un espíritu completamente libre y ágil, y a la vez la lengua se convertirá en un magnífico instrumento de poesía.

Es evidente que para comprender el proceso creativo de la poesía épica hay que tener siempre presente que se trata de una poesía oral. De una poesía en eterno estado de fluidez, puesto que cada ejecución suponía una presentación nueva de un material tradicional: los textos como la Iliada y la Odisea, no son sino una de las muchas variantes que existieron y que nunca fueron concebidas como una obra acabada<sup>68</sup>.

La Dra Carmen Chuaqui de la universidad de México, nos aclara que también los textos dramáticos no son sino la parte narrativa de lo que un día fue una representación teatral viva<sup>69</sup>

Según la Dra Chuaqui, el profesor Milman Parry, que presenta su doctorado en la Universidad de Paris, sostiene una teoría que hace

---

<sup>65</sup> Burckhardt, J. (1975): "*Historia de la cultura griega*", Volumen III. Barcelona. Pág.90

<sup>66</sup> Ibidem, Pág. 91

<sup>67</sup> Ibidem, Pág. 92

<sup>68</sup> Chuaqui, C. (2000): Ob. Cit. Pág.32

<sup>69</sup> Ibidem, Pág.33

comprensible la realización de la composición poética de la epopeya griega, y por ende nos permite comprender por “analogía” como era la composición melódica y rítmica de la música griega. La hipótesis la basa en que<sup>70</sup> el arte musical griego era muy semejante al de sus vecinos orientales es decir, tenían los modos de éstos y es impensable explicar la poética y rítmica griega con métodos occidentales.

En la música griega existen tres tipos o modelos sobre los cuales se fueron creando varios otros. Uno, de origen griego (que posteriormente sirvió de base para la construcción teórica), y dos asiáticos. Reciben el nombre de “*tropos y modos*”. Pues se había de tocar o de cantar “*al modo dorio, frigio o lidio*”. En todas estas culturas la música vocal es considerada más importante que la instrumental, por lo que los melodiosos se basan en la voz. Cada uno de los modos tenía una entonación que le era propia, es decir, unos tonos o tensión de la voz definidos; el lidio, por ejemplo, era agudo y por ello se le consideraba apropiado para los cantos fúnebres.

#### **4.4. El Éthos de las medidas y de los ritmos.**

Este punto afecta directamente con la teoría de los valores, y sin desdeñar ciertos aspectos técnicos y teóricos, por otra parte expuestos en tratados como los de Aristoxeno y Arístides Quintiliano, mencionados en este trabajo, queremos fijar nuestra atención en los efectos que producían los *Éthos* en los caracteres y las actitudes de los individuos.

---

<sup>70</sup> Chuaqui, C. (2000): Ob. Cit. Pág.33

En realidad sólo se aceptan el *Éthos* del hombre valiente y sereno, y esto no es solo una teoría Damoniana, sino el sentir de los griegos desde épocas muy antiguas. Este sentir es el platónico y el del propio Aristóteles, para el que el oído es el órgano espiritual por excelencia. Hay una gran diferencia no obstante entre las artes plásticas y la poesía, la música y el ritmo. Las artes plásticas no supuso para los griegos un factor determinante en la educación griega, la música, el ritmo y la poesía, formaron parte de la *“Paideia”* es decir, de la educación de los ciudadanos.

Platón se plantea si es legítima la primacía de lo *“músico”* sobre las demás artes, concluyendo que su prioridad está justificada porque el *“ritmo”* y la *“armonía”* son los que más profundo penetran en el interior del alma y los que con mas fuerza se apoderan de ella, infundiéndole y comunicándole una “actitud noble” y también porque educa al hombre para percibir con una precisión incomparable lo que hay de exacto o de defectuoso en una obra de belleza y en su ejecución<sup>71</sup>.

Aristides Quintiliano<sup>72</sup> menciona toda la variedad que él atribuye a los efectos del *Éthos* de los ritmos. Nos dice que los ritmos que comienzan en *thésis*, es decir reposo, son más tranquilos, puesto que predisponen la mente al orden. Y los que comienzan por *arsis* (desplazamiento hacia arriba en el movimiento), son agitados.

Los ritmos que tienen los pies completos son de naturaleza más equilibrada. Los que tienen tiempos vacíos breves son mas sencillos y

---

<sup>71</sup> Jaeger, W (1971): Ob. Cit. Pág.624

<sup>72</sup> Quintiliano, A. (1986): Ob. Cit. Págs. 152-155

apropiados a lo pequeño, mientras que los que tienen tiempos vacíos largos son más propios de lo grandioso. Los ritmos en tiempos breves son útiles en las danzas pírricas. Los ritmos muy largos se emplean en Himnos sagrados. Estos tiempos llenarán de serenidad y orden las mentes, lo que producía la salud del alma.

Los ritmos tróqueos y yambos son cálidos y adecuados a la danza. Los compuestos son más pasionales, y los que son de un mismo género turban menos el alma, pero los que modulan a otros géneros la arrastran violentamente, ya que, debido a su complejidad, la obligan en cada variación a seguirlos y a asemejarse a ellos.

Nos dice también Quintiliano<sup>73</sup> que en la manera de andar se conoce el carácter de las personas. Quienes caminan con pasos iguales según el ritmo “espondeo”, son de *Éthos ordenados* y **viriles** quienes lo hacen con pasos largos pero desiguales, según ritmos tróqueos son **ardientes**, los de pasos iguales pero pequeños, **son humildes** y nada nobles, y los de paso breve y desigual, próximo a la irracionalidad rítmica, **son disolutos**, y afirma, que quienes utilizan irregularmente todos estos pasos no tienen una mente estable.

---

<sup>73</sup> Quintiliano A: “*Sobre la música*”. Edit. Gredos. Madrid 1996. Pág. 155

#### **4.5 Descripción y análisis de los efectos del Ethos musical en el carácter.**

Al ser este capítulo de denso contenido se entiende que se ha de tratar analizándolo desde diversos puntos de vista. Deliberadamente no hemos entrado a fondo en los aspectos teóricos y técnicos de la música griega que pueden consultarse en tratados tanto antiguos como modernos. Sin embargo, si hemos reseñado brevemente algunos aspectos de la teoría a fin de clarificar ciertos pasajes oscuros y de difícil comprensión. La justificación de los anteriormente expuestos se basa en que se ha preferido centrar el análisis en los valores que nos proporcionan los diversos textos sobre los efectos de la música en el carácter.

La música griega se proyecta desde tres espacios distintos como son:

- \* Lo sagrado: La esencia misteriosa de la música.
- \* Valores intelectuales: (la música como arte y ciencia).
- \* Valores éticos: El Ethos musical y su finalidad educativa.

##### **4.5.1. Lo sagrado: La esencia misteriosa de la música.**

No se puede dudar de que fue Pitágoras y su escuela los que revelaron para la posteridad, la unión existente entre la esencia misteriosa de la música y Dios<sup>74</sup>.

Mucho tuvo que ver en esto sus prácticas ascéticas y purificadoras inspiradas en los misterios Órficos, los cuales sólo conocían los novicios e

---

<sup>74</sup> Fubini. E. (1988): Ob. Cit. Pág.46

iniciados, y que hacen partícipe al ser humano de una nueva conciencia del origen divino del alma y de la inmortalidad de ésta<sup>75</sup>.

Aunque los iniciados Pitagóricos rendían culto a Dionisos, siempre tuvieron la necesidad de encontrar un equilibrio entre la excitación Dionisiaca y la claridad que representa Apolo.

Se debatieron entre dos tendencias antagónicas. Es la eterna dualidad humana haciendo un símil, es lo simbólico que también está presente en nuestra literatura: Don Quijote-Sancho, Sancho-Don Quijote. ¿Dos formas de entender la vida? ¿Dos maneras de sentir la música, la danza báquica y desenfrenada, y la claridad con que se ejecuta una lira? ¿Dos formas de ser personalmente? No, Dionisos y Apolo representan a un solo ser humano, aquel que se debate entre lo justo y lo injusto, entre el bien y el mal, el que encierra en sí todas las contradicciones en la cual se desarrolla la vida humana.

También es de un valor incalculable las relaciones numéricas que están en la base de los acordes musicales. Considerando éstos como punto de partida para descubrir las leyes que gobiernan los sentimientos del alma y los mismos movimientos del Universo, siendo el número un símbolo misterioso. Los intervalos o distancia entre los sonidos son numéricos y también los ciclos astronómicos guardan una proporción musical que ellos identificaron con las distintas consonancias de cuarta, quinta y octava perfectas. Esta armonía o equilibrio entre entes diversos, tiene su

---

<sup>75</sup> Jaeger ,W. (1971): Ob. Cit. Pág.167

representación en el alma humana y en el orden universal regido por una sinfonía sonora. *La identificación entre número, alma y música justifica el poder ético del arte sonoro*<sup>76</sup>.

#### **4.5.2. Valores intelectuales: La música como arte y ciencia.**

Si el papel catártico de la música fue una verdadera doctrina religiosa por su contribución al perfeccionamiento moral y ético del individuo, no cabe duda que las aportaciones científicas y teóricas sobre los diversos elementos en los que se sustenta la música, constituyeron el filón de desarrollo musical más importante de toda la civilización occidental<sup>77</sup>.

Descubrieron el secreto de la formación del sonido; su altura, intensidad, duración y timbre. Introdujeron los modos como peculiar forma de construir la sucesión de los sonidos los cuales estaban regulados por los tres géneros musicales: Diatónico, cromático y Enarmónico<sup>78</sup>.

Utilizaron el término “*Armonia*” con una significación semántica tan amplia que abarcaba la disposición interválica, la altura de los sonidos, la marcha melódica, el colorido cromático, la intensidad de los sonidos, en realidad, todo lo que distingue las distintas formas de entender la música y que tanto tiene que ver con el ámbito geográfico y cultural del que brota. Y que en resumidas cuentas es el folklore de cada región que tanta influencia tenía en los caracteres de las personas.

---

<sup>76</sup> Quintiliano A: Ob. Cit. Pág.206

<sup>77</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.46

<sup>78</sup> P. Cesari (1981): Ob. Cit. Pág.31



Su sistema musical dividía los sonidos en cuatro tetracordos que al comprender la extensión de la voz humana llamaron perfecto e inmutable, pero se llamó también diatónico o Pitagórico, es decir la sucesión natural de tonos y semitonos<sup>79</sup>.

El número guía el Universo en lo grande y en lo pequeño. Las relaciones entre los números simples, producen consonancias. Un instrumento de una sola cuerda tensada, sirvió a estas escalas de la antigüedad para demostrar científicamente todos los intervalos conocidos hoy por la música occidental, y otros muchos.

En realidad, el uso que hizo Pitágoras de los elementos acústicos demostrados matemáticamente, convirtió a la música en un ente científico y artístico. Para Pitágoras y su escuela el Universo es un maravilloso concierto de movimientos vibratorios caloríficos, acústicos, luminosos, olorosos, eléctricos, magnéticos, afectivos etc. La música es la manifestación de esa armonía universal en el campo de los sonidos. Todo este vasto campo está regido por el ritmo el cual regula la sucesión del día y la noche, los movimientos humanos, el ritmo rotatorio de los astros y los planetas y las vibraciones sonoras de la vida cósmica<sup>80</sup>.

Toda la teoría musical griega, está representada por distintos teóricos que aportaron inmensos conocimientos científicos aunque no todos coincidieron en sus planteamientos y tesis sobre las diversas cuestiones.

---

<sup>79</sup> P. Cesari (1981): Ob. Cit. Pág. 31.

<sup>80</sup> Tur Mayans, Pio (s.d.): Ob. Cit. Pág.114

Según Kurt Sachs<sup>81</sup> los más antiguos fragmentos de teoría musical se remontan a Lasos de Hermione (s. VI a. C.) maestro de Píndaro, a quien Sachs considera el más antiguo profesional de la música y el primero que observó las vibraciones de los sonidos (contrariamente a los Pitagóricos que afirman que fue Pitágoras el primero). En el año 480 a. C. el pitagórico Archytas de Tarento experimentó la naturaleza ondulatoria de los sonidos y Glauco de Regio y el Heráclida Póntico efectuaron las primeras investigaciones históricas sobre la música Arcaica<sup>82</sup>. Pero fueron Aristoxeno y Teofrasto (discípulos de Aristóteles) los que dieron un impulso a las teorías de la música. Aristoxeno es particularmente importante por sus aportaciones no solo al saber teórico musical, sino por las aplicaciones de ésta, la música, en el terreno de la filosofía, la psicopedagogía y la estética<sup>83</sup>.

Los dos libros que se han conservado de él, *“Elementos de Armonía”*, y los fragmentos de *“Elementos de Rítmica”* nos brindan su pensamiento musical<sup>84</sup>. Aristoxeno pone en tela de juicio la subordinación de la música a la filosofía. Para él lo más importante es la “Percepción auditiva” para establecer el juicio musical<sup>85</sup>.

Quiere llegar a una síntesis que aúne los efectos educativos de la música, los aspectos teóricos y los efectos estéticos. Gracias a él se comienza a sentar las bases para que se tenga en cuenta la psicología del individuo y su reacción ante el fenómeno musical. Su polémica la centra

---

<sup>81</sup> Sachs, c. (1997): *La música en la antigüedad*. Barcelona: Labor.

<sup>82</sup> Tur Mayans, Pio (s.d.): Ob. Cit. Pág.99

<sup>83</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.73

<sup>84</sup> Ídem, Pág.73

<sup>85</sup> Ídem, Pág.73

contra los teóricos puros y los matemáticos que afirman que la altura de un sonido consiste en una determinada relación numérica y en el número relativo de vibraciones y afirma:

*“Éstos consideran la armonía como una ciencia sublime y creen poder hacer de alguien, mediante su estudio, un buen músico; y no solo esto, sino que algunos piensan, además que aquella exalta su sentido moral<sup>86</sup>”.*

Dura crítica para todos aquellos que creen que la música es sólo un árido estudio teórico, o una influencia educativa para el individuo. No, la música tiene el don maravilloso de ser un arte de los sentidos y por lo tanto estético, que hace que mediante su estudio y práctica pueda ser experimentado por medio de la audición como un verdadero deleite.

La experiencia musical tiene su fundamento en los sentidos, y en la percepción auditiva. Para Aristoxeno no se trata de negar el carácter teórico-científico de la música, ni en negar la influencia que tiene ésta en el carácter, sino en cimentar estas dos cualidades sobre un fundamento empírico-perceptivo.

---

<sup>86</sup> The Armonics of Aristoxenus (1902): (trad. Inglesa de H.S. Macran, Oxford, Clarendon Press, Pág. 187

#### 4.5.3. Valores éticos: El *Éthos* musical y su finalidad educativa

Fueron los principios pitagóricos sobre la naturaleza de la música y su papel catártico lo que contribuyó al perfeccionamiento ético y religioso que constituyó en Grecia todo el carácter de un rito.

De ahí procede toda la teoría del *Éthos* de la que bebieron Damon, Platón, Aristóteles, Aristoxeno y tantos otros, los cuales afirmaron que existía un vínculo entre el mundo de los sonidos y el mundo ético. Todo un mundo de valores educativos se transmiten a través de la teoría del *Éthos*. No todos los pensadores coincidieron en todo lo que se afirmaba, hubo controversias y disparidad de criterios, pero si, estuvieron todos de acuerdo, en la influencia que la música ejercía en las emociones de los individuos, por lo que su finalidad es educativa.

No se puede estar en total acuerdo con la propuesta de Damón cuando afirma que la música no es un ornamento del espíritu, ni un placer sensorial, sino que afecta al carácter de las personas. Esta afirmación resta mérito al carácter estético y artístico de la música. No obstante entre sus méritos está el asignar a la música un papel educativo insustituible. *“Conducir al espíritu hacia el ejercicio de la virtud y también equiparar la música con la gimnasia, que era prioritaria en la educación en detrimento de esta última”*.

Muy importante es subrayar el párrafo en el cual le preguntan a Damón si la música conduce hacia todas las virtudes o solo hacia algunas, se dice que contestó que conducía hacia casi todas porque el muchacho/a cantando

y tocando la cítara debería demostrar no sólo su coraje y su sabiduría, sino también su sentido de la justicia<sup>87</sup>. Damón transmite claramente su pensamiento: *La función de la música es educativa.*

Atribuye a los modos en uso determinados estados que producen efectos sobre el espíritu. Y estos efectos podrían ser positivos o negativos según fuera los modos empleados, los ritmos o la ejecución de determinados instrumentos.

Sobre esto, que también fue aprobado por Platón, podemos aducir que ciertas marchas Dorias y Frigias y los ritmos no proscrito como el dáctilo-yambo y tróqueo, aportarían con sus sonidos y sus movimientos, un orden, y una armonía que interesaría al buen funcionamiento de la Polis, además del exaltamiento de ciertas virtudes ciudadanas como el valor, la justicia, le heroicidad, etc.

El mismo Platón afirma que son las mismas Musas las que nos guían a un ritmo y una armonía ordenada y armoniosa. Sólo ellas, deben conducirnos hacia el equilibrio entre los ritmos y movimientos que existen en el universo y nuestros propios impulsos naturales.

Como ya se ha citado todo el diálogo del Libro III de la República, es un alegato hacia la belleza que proyecta el alma cuando se posee un lenguaje correcto, y un ritmo y una gracia perfecta. Y nos dice: que los jóvenes han de buscar por doquier estas cualidades.

---

<sup>87</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.52

Y con palabras de insuperable belleza nos señala, que la ausencia de gracia, de ritmo y armonía, se hermanan con el lenguaje grosero y con el mal carácter, en cambio las cualidades contrarias llenan de ritmo, de bondad y de sabiduría a aquellas almas que las poseen<sup>88</sup>.

En resumidas cuentas se ha de imitar lo bello y lo bueno para que penetre en lo más profundo del alma.

Al analizar las fecundas páginas que sobre el *Éthos* musical formularon los griegos, comprobamos contradicciones y teorías diversas y a veces contrarias. Es muy posible que hubiera demasiada subordinación a los efectos que ciertas melodías imprimían en el carácter. Quizás las proscipciones que adjudicaron a ciertos modos y a ciertos ritmos, restringieron el uso de la libertad, y condicionaron el proceso creativo, pero la verdad es que formularon principios eternos basados en que la música por su esencia conduce hacia la virtud y la belleza.

Nosotros nos quedamos con las afirmaciones de Aristoxeno<sup>89</sup> cuando dice que todos los Modos cuentan con derecho de ciudadanía siempre que se use convenientemente, e incluso el género enarmónico “*el más bello de los géneros*”. Debía ser aceptado.

Los Modos además de tener un carácter ético, son mucho más: son bellos, y es precisamente esta belleza las que mejoran el carácter. Pero no es ésta su única función, la ética, sino su cualidad mejor, la estética.

---

<sup>88</sup> Platón (1992): “*República*” Libro III... Ob. Cit. Pág.176

<sup>89</sup> Fubini, E. (1988): Ob. Cit. Pág.76

## **Resumen capítulo IV**

Este capítulo nos da a conocer el significado del *Éthos* musical, sus características y sus diversas manifestaciones.

Presenta cinco apartados en los cuales desarrollamos los siguientes aspectos: En el primero tratamos sobre el concepto de ética que nos introduce en el significado del *Éthos* y en la filosofía de Pitágoras.

En el segundo apartado indagamos sobre los aspectos más significativos de Damón y la *Ética Musical*, y la influencia que su teoría sobre el carácter ejerció en Platón, Arístides Quintiliano, y tantos otros.

Un tercer apartado nos introduce en el concepto de ritmo y poesía necesario para analizar el *Éthos* de las medidas y de los ritmos, y por último hacemos una descripción y análisis de los efectos del *Éthos* musical en el carácter.

Pensamos que a pesar de la dificultad que entraña la comprensión de ciertos conceptos de este capítulo, su análisis y estudio ha sido vital y diríamos determinante en la elaboración de este trabajo, y esto es así porque el *Éthos*, es decir los efectos que determinados Modos y ritmos ejercían en el carácter de los individuos, era lo que posibilitaba y hacía efectivo, todo un mundo de valores.

Hecha esta aclaración hacemos un resumen de los principales contenidos de este capítulo.

Comenzamos por el concepto de ética que nosotros analizamos según la acepción griega como más poética y creadora.

En este capítulo se presenta el análisis que efectuamos de los efectos que produce el *Éthos* musical en el carácter, sus características y sus diversas manifestaciones.

Comenzamos con una introducción que analiza el concepto de ética según la acepción griega.

La palabra ética tiene distintas significaciones: ¿Morada? ¿Residencia donde se descansa?, elegimos lo más íntimo y recogido, el **“lugar”** donde el hombre habita, su actitud interior y respuesta ante los interrogantes de la vida.

Pero el *Éthos* tiene un significado aún más amplio, es la fuente de la que manan los actos de los hombres, su vida, su carácter, su moral. En realidad con hermosas palabras, los griegos lo denominaron como **“Enseñanza purificadora”**.

Parafraseando a Arístides Quintiliano, observamos que este **“Éthos”** que nosotros adjudicamos a la música le otorga el poder de educar, de pacificar sentimientos, pasiones y emociones, pero también el de corromper. Es por lo que debemos elegir determinados modos y ritmos que sean motivo de purificación. Convirtiendo su dimensión ético-pedagógica en extraordinaria.



El epígrafe que hace referencia a Pitágoras, nos descubre un personaje singular, curioso en lo que afecta a todos los aspectos de la vida, ya sea en el terreno científico como en el religioso-ritual y místico.

Qué duda cabe que fue a partir de Pitágoras donde la música comenzó a ser considerada *“en su doble dimensión, de arte y ciencia”*. Pero también el Pitagorismo nos aporta la idea de que cada Modo, cada ritmo, cada instrumento, se asociaban al estado moral que le corresponde. El famoso juramento que contenía toda la doctrina secreta de la *“Tetrakty”* y que tenían que formular los adeptos a la secta Pitagórica, explicaba las leyes de la música y cómo la armonía, era la gran ley del Universo, armonía, fuente y raíz de toda vida y una aproximación a la perfección divina. El papel catártico de la música, fue una doctrina particularmente preciosa para la contribución que aportaba el perfeccionismo moral y religioso. La armonía y el número se revela con precisión a través de la música, y estos principios Pitagóricos de alguna manera iniciaron toda la doctrina del *Éthos* de la que bebieron, Damón, Platón y tantos otros.

Otro singular personaje en lo que a la teoría del *Éthos* se refiere, fue Damón de Atenas, posible maestro de Platón. En su *Aeropagítico*, incide en el vínculo que existía entre la música y su valor educativo y ético, con una arraigada convicción en la influencia que ésta ejerce sobre el carácter. La función de la música es educativa basada en *“valores morales”*.

Damón trata de *“oficializar”* la música, no es sólo un ornamento del espíritu, no es para él un placer sensorial, sino la pura convicción de su

poder transformador catártico y terapéutico. Otra de sus interrogativas es equiparar en importancia a la música con la gimnasia, que forja al hombre más completo, y que más tarde retomará Platón.

Cuando le preguntaron a Damón si la música conducía hacia todas las virtudes o sólo hacia algunas, se dice que contestó que conducía hacia casi todas, ***“porque el muchacho cantando, danzando o tocando la cítara debería mostrar coraje, sabiduría y sentido de la justicia”***.

Otro aspecto analizado es el ritmo y la poesía. Nuestra intención es conocer qué concepto tenían los griegos del ritmo, antes de abordar el *Éthos* de las medidas y de los ritmos. Para su análisis hemos indagado en los textos Platónicos. En el *“Timeo”* leemos: *“Que los ritmos nos han sido dados por las Musas como aliado de nuestra alma, ya que ellas intentan llevar al orden y al unísono sus movimientos periódicos que en nosotros se han desafinado”*.

Y en *República, Libro III*, leemos en el hermoso diálogo: *“No hay que ir en pos de ritmos muy variados, ni de pasos de toda índole, sino observar los ritmos que son propio de un modo de vivir ordenado y valeroso”*.

Y en otro lugar nos dice Sócrates: ***“La gracia y el ritmo son consecuencia de la simplicidad del alma, verdaderamente buena y bella, del carácter y del ánimo”***.

También en el ritmo y la poesía, aclaramos cómo los griegos distinguieron a la perfección la diferencia entre ritmo y métrica. Dos

escuelas se encargaban de ello. En una de ellas llamada “*Khorizontes*” se separaban ambas enseñanzas, en la otra escuela, “*Symplekontes*”, se estudiaban ambas disciplinas conjuntamente. Si el ritmo poseía una dinámica y un orden en el movimiento, la rítmica se caracterizaba por la oposición largas/breves que también conlleva un ritmo en el cual se cantaron los versos más bellos de la historia.

Y por último nos cabe señalar los *Éthos* de las medidas y de los ritmos que afecta directamente a la teoría de los valores. Según Aristides Quintiliano los ritmos que comienzan en Thésis o reposo son más serenos y los que comienzan por Arsis (desplazamiento hacia arriba) son agitados. Los pies completos, equilibrados, los de tiempos vacíos (con silencios) sencillos y los de tiempos vacíos largos, grandiosos. Los de tiempos breves apropiados en las danzas pírricas, y los muy largos para Himnos sagrados. Los ritmos tróqueos y yambos cálidos y adecuados para las danzas y los compuestos, más pasionales. Y por último los de ritmo “*espondeo*” son propio de *Éthos* ordenados y viriles.

Se termina este capítulo haciendo un análisis y descripción de los efectos del *Éthos* musical en el carácter proyectando este fenómeno desde tres espacios distintos: Lo sagrado. La música como arte y ciencia y los valores éticos, para concluir que la música como valor ético tiene un papel educativo insustituible: “*Conducir al espíritu hacia el ejercicio de la virtud*”.

## **CAPITULO V: EL CANTO COMO ENCANTAMIENTO Y FUENTE DE ALEGRIA**

- 5.1. El concepto de canto en los griegos
- 5.2. Composición, difusión y transmisión de los textos musicales.
- 5.3. Los distintos tipos de canto y su función
  - 5.3.1. La Lírica popular griega.
  - 5.3.2. La Lírica literaria.
  - 5.3.3. Lírica coral y lírica monódica.
  - 5.3.4. Los himnos en la lírica coral popular.
  - 5.3.5 Cantos rituales.
  - 5.3.6. Fragmentos de canciones guerreras, conjuros, canciones en los juegos atléticos y canciones en los juegos infantiles.
- 5.4. Los valores terapéuticos y educativos de los cantos.
  - 5.4.1. Valores intelectuales: composición poética y musical.
  - 5.4.2. Valores estéticos: La belleza del canto.
  - 5.4.3. Valores éticos: la enseñanza de la virtud.
  - 5.4.4. Valores religiosos y sagrados.
  - 5.4.5. Valores sociales y educativos: el canto como agente de socialización.
- 5.5. La interdisciplinariedad del canto.

Resúmen capítulo V

## CAPÍTULO V: EL CANTO COMO ENCANTAMIENTO Y FUENTE DE ALEGRÍA.

### 5.1. El concepto de canto en los griegos.

El noble Homero enseñó que la utilización de la música es conveniente al hombre<sup>1</sup>. Así, para demostrar que la música es útil por muchas razones, presenta a Aquiles dirigiendo la cólera contra Agamenón con la ayuda de la música, que aprendió del sapientísimo Quirón<sup>2</sup>.

Creía Homero que era conveniente que el héroe excitara su alma con las más bellas canciones para que estuviese preparado para el combate<sup>3</sup>.

En el libro segundo de Las Leyes tiene lugar el siguiente diálogo entre el anciano Ateniense, el Cretense Clinias y el Lacedemonio Megilo alusivo a la importancia que la poesía, el canto y la danza tienen en la educación.

**Ateniense:** *“Los dioses los que son copartícipes en nuestras fiestas<sup>4</sup> nos han dado un sentido del ritmo y la armonía que se une al placer, haciéndose ellos mismos “de coreges”<sup>5</sup> y nos enlazan los unos con los otros para cantar y danzar y a esto se le llama coro por la alegría que produce. Hemos pues de admitir en principio esto y dar como un hecho que la primera educación es obra de las Musas y de Apolo”.*

---

<sup>1</sup> Homero (1989): *La Iliada. Canto IX verso 186-189*. Madrid: Ediciones Cátedra. Págs.366-368

<sup>2</sup> Sobre el centauro Quirón, hijo de Cronos, médico, sabio maestro de Asclepio y Aquiles e incluso de Apolo. Citado en Pseudo Plutarco (2004): *Obras Morales y de costumbres (Moralia)*. Madrid: Gredos. Pág.126

<sup>3</sup> Homero (1989): *La Iliada. Canto IX, versos 185-190*. Madrid: Ediciones Cátedra. Pág.327

<sup>4</sup> Platón (1979): *Las Leyes. Libro II...* Ob. Cit. Pág. 1294

<sup>5</sup> El que ensayaba para una representación dramática a los actores y el coro y la danza. Platón (1979): *Las Leyes, Libro II...* Ob. Cit. Pág. 1294

**Clinias:** *“Así lo es”*

**Ateniense:** *“Por consiguiente, para nosotros **“sin educación”** significará lo mismo que **“carente de ejercicio en los coros”**, y reconoceremos como bien educado aquel que se habrá ejercitado suficientemente en ello, ¿no es así?”*

**Clinias:** *“Evidentemente”.*

**Ateniense:** *“Ahora bien: el arte coral significa el conjunto de la danza y el canto ¿no?”*

**Clinias:** *“Forzosamente”.*

**Ateniense:** *“Por consiguiente, el hombre bien educado será capaz de cantar y bailar bien, con elegancia”.*

**Clinias:** *“Eso parece”.*

**Ateniense:** *“Nosotros decimos **“canta bien”** y **“danza bien”** ¿habremos de añadir a esto si canta cantos bellos, si danza danzas bellas o no?”*

**Clinias:** *“Añadamos esto”.*

***El canto brota directamente de la poesía. ¿Acaso un poeta lírico, no es poeta y músico a la vez?***

En el diálogo del **“banquete o del amor”**<sup>6</sup>, la sacerdotisa Diótima de Mantinea le dice a Sócrates:

**Diótima:** *“Sabes que el concepto de **“Creación”**<sup>7</sup> es muy amplio, ya que ciertamente todo lo que es causa de que algo, sea lo que sea, pase del no*

---

<sup>6</sup> Platón (1979): *“El Banquete o del amor”*...Ob. Cit. Pág.585

<sup>7</sup> Ídem, Pág.585

ser al ser es **“Creación”**, de suerte que todas las actividades que entran en la esfera de todas las artes son creaciones y los artesanos de éstas, creadores o “poetas”.

**Socrates:** “Es verdad lo que dices”.

**Mantinea:** “Pero, sin embargo, sabes que no se les llama poetas, sino que tienen otros nombres y que del concepto total de Creación se ha separado una parte, la relativa a la música y al arte métrica, que se denomina con el nombre del todo. **“Poesía”**, en efecto, se llama tan solo a ésta, y a los que poseen esa porción de **“Creación”**, **“Poetas”**.”

**Socrates:** “Dices la verdad”.

Vemos como la creación poética de la que arranca todo canto, es dominio de la Musa. El poeta, en un estado de inspiración y delirio, no es dueño de su espíritu, pero a la manera de una fuente, deja correr libremente lo que fluye. El poeta que es el receptáculo de la inspiración divina y el músico, ya no obran libremente, sino que están poseídos por lo divino y sagrado.

En otro de los diálogos Platónicos *“Ion”* o *“Sobre La Iliada”*<sup>8</sup> tiene lugar esta conversación entre el citado Ion y Sócrates. Lo consignamos aquí porque enlaza perfectamente el concepto platónico sobre la divina inspiración de los poetas que le susurran a la sacerdotisa Mantineia.

**Socrates:** “Ya lo veo Ion, y estoy dispuesto a darte a conocer qué es lo que esto significa a mi modo de ver. Este don de hablar bien sobre Homero es, en ti, no un arte, sino una fuerza divina. Ella es la que te impulsa como el imán con el hierro. Exactamente igual, la Musa hace por sí misma

---

<sup>8</sup> Platón (1979): *“Ion”* o *“Sobre la Iliada”*, Obras completas. Madrid: Aguilar. Pág.146

*“inspirados” todos los poetas épicos, los buenos poetas, recitan los bellos poemas, no precisamente gracias a un arte, sino por estar inspirados por un dios y por estar poseído por él<sup>9</sup>. Otro tanto hay que decir de los buenos poetas líricos, de la misma manera que los coribantes no son dueños de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos; desde el mismo momento en que han puesto el pie en la armonía y en el ritmo, son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esta posesión, semejante a las bacantes que, cuando están poseídas de su furor, beben miel y leche en los ríos<sup>10</sup> cosa que no hacen cuando son dueñas de su razón, eso mismo hacen también el alma de los poetas líricos. Ellos nos dicen que liban sus versos en fuentes de miel, en ciertos jardines y valle de las Musas<sup>11</sup> para traérnoslo a la manera en que trabajan las abejas<sup>12</sup>.*

Interpretamos, en este texto, cómo el poeta-músico sólo sería un sujeto pasivo dominado por las Musas. A él (al poeta) le correspondería conocer y practicar las técnicas precisas para componer y cantar un poema épico o lírico, es decir estar en posesión de la **“Techné”** para que de sus manos salga una obra bella. *Y su alma y su corazón pertenecen a la divinidad.*

En realidad el poeta-músico es un **“privilegiado”** primero por poseer el don divino de la inspiración, pero lo que ¡Es más importante! poder transmitir a los hombres y mujeres el don que le ha sido confiado; ese es el verdadero objetivo de su cometido: Transmitir belleza, un valor incomparable.

---

<sup>9</sup> Platón: *“Ion sobre la Iliada”*. Ob. Cit. Pág.146

<sup>10</sup> Eurípides, bacantes, cita tomada de Platón (1979): *“Ión” o “Sobre la Iliada”*...Ob. Cit. Pág.146

<sup>11</sup> Píndaro oda IX 26:7 *“Así la suerte ha querido que mi mano sepa cultivar el jardín privilegiado de las gracias...”*cita tomada de Platón (1979): *“Ión” o “Sobre la Iliada”*...Ob. Cit. Pág.146

<sup>12</sup> Aristófane, cita tomada de Platón (1979): *“Ión” o “Sobre la Iliada”*...Ob. Cit. Pág.146



La finalidad del músico consiste en cantar los poemas épicos con una intención educativa: conducir a los jóvenes al conocimiento de la historia de su país. Aquellas epopeyas y gestos heroicos que no les conviene olvidar, y que moldearán su alma en lo más noble. Haciéndoles partícipe mediante los cantos líricos, de las bellezas compuestas por los poetas.

En República libro III Platón<sup>13</sup> manifiesta que la melodía está compuesta por tres elementos: texto, armonía y ritmo, y prosigue diciendo que el texto no debe ser diferente de lo que se canta y que la armonía y el ritmo deben adecuarse al texto<sup>14</sup>. Por boca de Sócrates nos indica que en los textos no se debe permitir armonías quejumbrosas como son la Lidia mixta y la Lidia tensa y otras similares<sup>15</sup> y que algunas armonías Jonias y Lidias son consideradas relajantes pero contundentemente afirma que no son apropiadas para los varones que van a la guerra<sup>16</sup>. Por lo tanto sólo quedan las melodías Dóricas y Frigias. No se deben mezclar los géneros: himnos, lamentaciones, peanes, ditirambos, melodías citaródicas deben conservar su carácter particular, no empleando melodías inconvenientes. Es importante la forma de comportarse ante la audición, no con el griterío acostumbrado, sino con el silencio respetuoso desde el comienzo hasta el final.

Para tener claro el concepto de canto en los griegos debemos decir:

- \* Que música y poesía significaban la misma cosa y que la primera brota y es consecuencia de la segunda.

---

<sup>13</sup> Platón (1992): “*República*,” Libro III... Ob. Cit. Pág.169

<sup>14</sup> *Ibidem*, Pág.170

<sup>15</sup> *Ídem*, Pág.170

<sup>16</sup> *Ídem*, Pág.170

- \* Que todos los textos líricos griegos, arcaicos y clásicos fueron compuestos para ser cantados en público con acompañamiento instrumental, y a veces solos<sup>17</sup>.
- \* Que en las representaciones dramáticas, el canto coral y solístico tuvo en el periodo clásico una importancia por lo menos igual a la del diálogo<sup>18</sup>.
- \* Que la música estuvo representada como ya hemos citado con anterioridad, en todos los momentos de la vida social del pueblo, en las ceremonias religiosas, en las competencias Agonales, en los banquetes, en las fiestas solemnes y hasta en las contiendas políticas, como testimonian los cantos de Alceo y de Timocreonte de Rodas<sup>19</sup>.

## 5.2. Composición, difusión y transmisión de los textos musicales.

La preocupación de los filósofos por la música resulta comprensible si pensamos cómo eran afectados por ésta, tan desconocida por los hombres y mujeres actuales<sup>20</sup>, y que hoy nos resulta mágica y misteriosa desde la distancia que nos separa. Y es que se trata de una relación absolutamente única, que parece que no ha vuelto a ser así en toda la historia de la cultura. Esto no es comparable con otras civilizaciones antiguas<sup>21</sup> sobre todo, en lo

---

<sup>17</sup> Comotti, G. (1997): *“La música en la cultura griega y romana”*. Tomo I. Madrid: Turner. Pág.6

<sup>18</sup> Ídem, Pág.6

<sup>19</sup> Ídem, Pág.6

<sup>20</sup> Burckhardt, J (1975): *Historia de la cultura griega*. Tomo III. Barcelona: R.B.A. S.A. Pág. 205

<sup>21</sup> Ídem, Pág.205

que se refiere a la íntima relación de la música con la educación y el Estado<sup>22</sup>.

Llegados a este punto tenemos que plantearnos el cómo y porqué de **“La composición, difusión y transmisión de los textos y cantos musicales”**. Nos preguntamos por qué motivo no nos ha quedado nada de un patrimonio musical tan rico en comparación con las obras literarias griegas que en definitiva fueron el soporte textual del canto. Según Comotti G.<sup>23</sup> para responder a esta pregunta nos tenemos que enfrentar con el problema de la transmisión de los textos musicales, un problema que nos lleva a una indagación sobre la técnica de composición y sobre las modalidades de su difusión.

De forma permanente hemos visto el estrecho vínculo que unía la poesía, la música y la danza. Recientes investigaciones sobre la composición y sobre la difusión de los textos literarios, nos dan información sobre su componente rítmico-musical. Señalamos que cada actuación, cada puesta en escena, estaba vinculada al **“aquí y ahora”** es decir, según las circunstancias en que se desenvolvía el canto, funciones religiosas, banquetes, ritos etc.<sup>24</sup> Cada composición, podía ser distinta, pero sus elementos, palabra, ritmo, melodía, se adecuaban a las exigencias del momento, si bien conservaban una conformidad en cuanto al estilo, la

---

<sup>22</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Pág.205

<sup>23</sup> Comotti, G (1997): Ob. Cit. Pág.7

<sup>24</sup> Ídem, Pág.7

estructura métrica, la marcha melódica que garantizaban la continuidad de carácter aún en las variaciones e improvisaciones<sup>25</sup>.

¿Cómo se difundían y se transmitían los textos que eran recitados y cantados? Pues se difundían a través de la audición y estos se memorizaban. Los cantos y la música se mantuvieron fiel a las normas tradicionales de composición hasta el fin del siglo V a. C. y esta fidelidad debió significar la repetición continua de esquemas estructurales y melódicos que constituían los elementos característicos de los determinados géneros de canto<sup>26</sup>.

En este diálogo entre Megilo, Clinias y el Ateniense, del libro III de *“Las Leyes”* de Platón<sup>27</sup> exponen lo siguiente:

**Ateniense:** *“En tiempo de las leyes antiguas, amigos míos el pueblo no era dueño de la situación, sino que obedecía libremente a las leyes”.*

**Megilo:** *“¿A qué leyes te refieres?”*

**Ateniense:** *“A las que regulaban la música de aquel tiempo. Y prosigue: la música se dividía en géneros y en modos definidos: un primer género comprendía las plegarias dirigidas a los Dioses, a las que se daba el nombre de Himnos; el género opuesto a este formaba otra categoría, a la que solía designarse generalmente con el nombre de Trenos; el Pean constituía una tercera categoría; otra se llamaba Ditirambo, porque describía el nacimiento de Dioniso. Los Nomos llevaban este nombre como si constituyeran otra categoría de cantos a los que se llamaba también*

---

<sup>25</sup> Comotti, G (1997): Ob. Cit. Pág.7

<sup>26</sup> Ibidem,27

<sup>27</sup> Platón (1979): *“Leyes”, Libro III...* Ob. Cit. Pág.1328

*Citaródicos*<sup>28</sup>. Una vez distinguidas estas categorías y alguna más, no se permitió cambiarlas sin más ni más unas por otras<sup>29</sup>”.

*Y prosigue después, cómo solo las autoridades tienen autoridad para regular estas cosas y castigar si se contraviene las normas que dan lugar a la disolución del Estado, y del orden político y social*<sup>30</sup>.

La composición musical en Grecia mantuvo hasta el s. IV a.C. estos caracteres de improvisación-variación según las exigencias del momento y al mismo tiempo de repetitividad en respeto a la tradición: Por esto, el compositor adecuaba el canto a la ocasión sin modificar los elementos característicos del género que según Damón de Atenas y más tarde Platón no debían de ningún modo alterarse.

Sobre la base de estas consideraciones, todo nos induce a pensar que hasta el siglo IV a.C. no se exigió la música escrita.

Otro argumento o hipótesis puede ser que la música griega en las épocas Arcaica y Clásica no fue jamás escrita. Si como sabemos, la tradición de los gramáticos alejandrinos es la que sustenta a los poetas griegos, no se ha encontrado en ellos textos con notaciones musicales<sup>31</sup>. Si en la época Helenística los editores hubiesen tenido la posibilidad de transcribir junto con los textos literarios las líneas melódicas para ser

---

<sup>28</sup> “El Nomo es una larga pieza lírica que se cantaba con acompañamiento de cítara”. Citado en Platón (1979): *“Las Leyes”, libro III...* Ob. Cit. Pág.1328

<sup>29</sup> Ídem, Pág.1328

<sup>30</sup> Ídem, Pág.1328

<sup>31</sup> Comotti, G (1997): Ob. Cit. Pág.8

cantados o ejecutados con instrumentos, no habrían descuidado este elemento esencial de la poesía<sup>32</sup>.

Los primeros testimonios sobre usos de notación provienen de Aristoxeno que desarrolló sus teorías entre finales del s. IV y comienzos del III a.C. pero sus alusiones van en la línea de que la notación era uso de los teóricos y no de los compositores<sup>33</sup>.

Se podría pensar por ciertas representaciones de vasos, y cráteras como los citados por E. Pöhlmann<sup>34</sup>, donde se representan músicos que cantan o tocan delante de rollos de papiro, que leen música, pero no hay certeza de que en los rollos exista notación musical.

Chailley ha demostrado que la sucesión de signos musicales de los cuales habla Arístides Quintiliano<sup>35</sup> no puede ser anterior al siglo IV a.C. Esos signos recogidos del alfabeto ático fueron modificaciones de la forma y de la disposición de las letras de un alfabeto arcaico del s. VII a.C.

Según Comotti<sup>36</sup> existen indicios válidos para afirmar que la música griega no fue jamás escrita antes del siglo IV a.C. y que aún después la escritura musical sirvió únicamente a los músicos profesionales para anotaciones que le sirviesen a su uso propio.

---

<sup>32</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Pág.7

<sup>33</sup> Pöhlmann, E. (1960): Nürnberg. Págs.83-84

<sup>34</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Pág.9

<sup>35</sup> Quintiliano, A (1996): Ob. Cit. Pág.70

<sup>36</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Pág.9

Los textos literarios griegos no fueron jamás publicados con la partitura musical. Ni siquiera después del siglo IV, cuando la difusión y la transmisión de las obras poéticas fueron confiadas, además de a la ejecución oral, también a la escritura<sup>37</sup>. Los pocos ejemplos de textos con notas musicales que nos han llegado son, en apariencia apuntes anotados por los mismos cantantes, instrumentistas o maestros, destinado al ámbito restringido de un coro, del teatro o de una escuela.

Las tres inscripciones con notas musicales, los dos himnos Delficos y el epitafio de Seikilos son testimonios en el primer caso, del orgullo de un compositor y de un coro ateniense que se presentaron con éxito en Delfos y, en el segundo, de la melomanía de un músico que quiso hacer grabar una breve composición sobre su propia tumba<sup>38</sup>.

### **5.3. Los distintos tipos de canto y su función**

Antes de comenzar la descripción de los diversos cantos, hemos de decir que los griegos ignoraron la armonía, por lo menos en la acepción moderna del término y la polifonía; su música se expresó exclusivamente a través de la pura melodía. El acompañamiento seguía fielmente el desarrollo de la línea del canto, al unísono o a intervalo de octava. Sólo después del siglo IV a.C. se tiene noticias de cantos acompañados a intervalos de cuarta y de quinta. La sujeción de la música a la poesía, siempre fue un hecho.

---

<sup>37</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Pág.9

<sup>38</sup> *Ibidem*, Pág.10

También el ritmo de la ejecución musical fue condicionado por la forma métrica del verso. Y la métrica griega tenía una estructura que se fundaba en la cantidad de las sílabas y no en la disposición de los acentos tónicos, como la métrica de las lenguas romances.

La estructura del verso era determinada por la sucesión de sílabas largas y breves según un orden preestablecido: una sucesión que comportaba la alternancia de tiempos fuertes y débiles, que constituían el ritmo del verso<sup>39</sup>.

Una vez aclarados estos términos, definimos la tipología de cantos existentes en Grecia.

### **5.3.1. La Lírica popular Griega.**

La lectura de la Iliada y la Odisea, nos deja ver que en la edad heroica a que estos poemas se refieren, existía una lírica popular de transmisión oral. Nos referimos al canto ***“Del Peán”***, en honor de Apolo, ***“El Treno o canción fúnebre”*** en honor de Héctor y otros héroes.

***“Los Himeneos o canciones de boda”***.

***“Canciones eróticas”*** para ser danzadas en las que interviene un coro de doncellas y otro de jóvenes.

***“El canto del Lino”*** que eran cantos de cosecha.

---

<sup>39</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Pág.13



**“Hymnos”** canto en honor a los Dioses.

**“El Prosódion”** o melodía procesional.

**“El Parthénion”** ejecutado por un coro de doncellas.

**“El Dithýrambos”** canto y danza báquica en honor a Dionisos.

El florecimiento de una intensa actividad poética y musical tras el fin de la edad Micénica está vinculada al nacimiento de la **“Polis”**, la ciudad Estado, cuyos confines coinciden con los límites de la región, un modelo de organización territorial sin precedentes en el mundo antiguo. Durante las fiestas públicas son ejecutadas las composiciones corales a las que hemos hecho mención.

Los cantos solísticos, en cambio, están destinados a un público menos numeroso, como el de **“Los Thíasos”** y, sobre todo, de **“Los Simposios”** que concluían los banquetes cuando los convidados, luego de las libaciones rituales a los Dioses, se abandonaban al placer del vino y del amor. Pero el **“Simposio”** era también excusa para el intercambio de ideas, de los debates políticos etc. La música y el canto contribuían a hacer más alegre estos momentos de la vida social, contribuyendo a la propaganda política y cultural.

En definitiva hay canto monódico de solista, y canto coral; hay también la intervención de varios solistas (en el treno por Héctor<sup>40</sup>) pero siempre se exige la presencia de un coro. Y esto es porque mientras que el solista canta una canción, el coro danza, lanza refranes o diversos gritos. El coro de Aqueos que canta el Peán repite el grito ritual que conocemos por Pseudo-Plutarco y otros: ¡**”Ié Paian”**! y los coros del Himeneo repetían ¡**”Himen”**! y los coros del treno lanzaban gritos plañideros<sup>41</sup>.

El solista en cambio, canta una canción más extensa e improvisa. Arquiloco en el siglo VII, dice que sabe improvisar el Ditirambo, la canción Dionisiaca, cuando tiene las entrañas ennegrecidas por el vino<sup>42</sup>.

La lírica popular es fundamentalmente parte del rito y del rito realizado por medio de la danza. Y aparece en todos los acontecimientos sociales de aquella sociedad: en las bodas, en los entierros, en los cantos de labor, en cantos de guerra, en los procesionales etc.

También los Dioses cantan y danzan, o por lo menos los hombres les hacen partícipe de semejante honor. Los coros son dirigidos por un **“exarconte”** que hace las veces de director de coro y solista a la vez, y dirige la danza y los cantos divinos a Apolo y las Musas Artemisa y las Ninfas<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> “*Lírica Griega arcaica*”. (Poemas corales y monódicos) (1980). 700-300 a. C. Madrid: Gredos. Pág.12

<sup>41</sup> Ídem, Pág.12

<sup>42</sup> Ídem, Pág.12

<sup>43</sup> Ídem, Pág.12

También la Mimesis se hace notar en los cantos y en la danza. Los danzantes y cantantes podían encarnar seres divinos, animales o personajes mitológicos, y el solista encarnaba a Dionisos.

De la lírica popular nació la literatura, coexistiendo las dos durante toda la antigüedad griega. Es habitual que la lírica griega de Homero, Hesiodo, Alcman, Alceo, Safo etc. contuviese alusiones a la fiesta en que es cantada, y por supuesto a las danzas y cantos dentro de la misma.

Al nacer la lírica literaria de la popular, es muy lógico que se haya conservado mucho de ella, como la estructura ternaria: Un proemio- una coral- epílogo- es decir solista- coro- solista<sup>44</sup>.

La estructura ternaria se trasplantó a la lírica monódica y a la coral. Fórmulas muy concretas de la lírica literaria, provienen de la popular y muchos temas como los himnos, temas eróticos, canciones de juego, de treno, etc.<sup>45</sup>

### **5.3.2. La lírica literaria**

La lírica literaria es consecuencia de la escritura que parece que se produce en el siglo VIII a.C. El solista-improvisador fija el texto que recita o canta de una vez y para siempre. Esto supuso una extensión, complejidad

---

<sup>44</sup> “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.14

<sup>45</sup> *Ibidem*, Pág.16.

y riqueza enorme<sup>46</sup>. Parece ser que la monodía fue lo primero que se fijó por escrito.

En Homero hallamos que un “**Aedo**” en vez de cantar epopeyas, cantaba lírica como los aedos solistas de Trenos<sup>47</sup>. Y también los himnos Homéricos son cantados por Aedos viajeros que también cantaban poemas épicos. Los Aedos<sup>48</sup> o cantores cantaban simultáneamente épica y lírica, pero se especializaban en esta última. Es el momento, siglo VII a.C. que toman importancia fiestas muy antiguas en ciudades como Corinto, Esparta y los santuarios de Delos y delfos. Es el momento también de los concursos que tenían lugar en estas grandes fiestas y que se llamaron “**Agones**”. En ellos se dieron a conocer los artistas internacionales de la lírica griega y también por estos tiempos y procedente de Asia Menor, se introdujeron la lira de siete cuerdas que perfeccionó Terpandro, la cítara y la doble flauta.

En Grecia debió producirse analogías con la vida literaria de la Edad Media. Los trovadores, (gente de la nobleza y a veces de la realeza, componen sus versos y trovas) los juglares de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, cantan y recitan los versos compuestos por otros y probablemente los más artistas, también improvisan y mimetizan sus cantos.

Grandes profesionales recorren Grecia como Terpandro, Estesícoro, Simónides etc.

---

<sup>46</sup> “*Lírica Griega arcaica*”(1980): Ob. Cit. Págs.16-17

<sup>47</sup> Ídem, Pág.17

<sup>48</sup> “Aedos” cantores citados en *Lírica griega arcaica* (1980): Ob. cit. Pág.18

Alcmán arraiga en Esparta, o los que no salen de su patria y que cultivan la monodia como Arquíloco, Tirteo, Alceo y la divina Safo. “En cambio, la lírica coral fue desde el principio internacional, y su representante fue Terpandro, que cantaba mientras danzaba el coro”<sup>49</sup>.

La lírica coral es la más solemne, la más unida al culto, al rito y a la religión de la ciudad. Y también la que se vincula y une con las grandes festividades<sup>50</sup>. Su tono es religioso y de enorme majestuosidad porque canta y danza en honor de los vencedores de los juegos o a héroes ilustres. Cronológicamente los himnos son los mas antiguos en la lírica coral literaria, pero hay diferencias entre peanes, partenios, ditirambos etc.

En la creación de la lírica literaria hay el desarrollo de las partes monódicas, por parte del cantor que fija el texto y que es “El poeta”. Es muy posible que este poeta-cantor instruyese el coro pero quizás ni cantase ni danzara.

La lírica griega literaria nace en Oriente, y de allí son sus instrumentos musicales. Los fundadores de la lírica son: Olimpo de Frigia, Orfeo y Támiris, Tracios, Crisótemis de Creta, y de época histórica y no unida al mito y a la leyenda, están los citarodos de Lesbos: Terpandro, Períclito, Alceo, Frinis, Timoteo y Safo<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.18

<sup>50</sup> *Ibidem*, Pág.19

<sup>51</sup> *Ibidem*, Pág.20

El poeta Alcman es de Sardes, y Éfeso en Asia es la patria de Calino, Polimnesto, Jenófanes, y Mimnermo. Mientras que Paros es la patria de Arquíloco y Creta de Taletas.

Una cosa sorprendente es que desde Terpandro, los poetas introducen bien al comienzo o al final del poema, su *“Sphagis”* o *“Sello”* de autoría. ay que tener en cuenta que el ejecutante de una gran celebración, impetra el favor divino para la ciudad, lo que lo convierte en un sacerdote en contacto con lo sagrado<sup>52</sup>.

### **5.3.3. Lírica coral y lírica monódica.**

Fueron los santuarios de Olimpia, especializada en los concursos atléticos, y Delfos y Delos en los musicales, los que extendieron a través de toda Grecia la lírica coral y monódica.

Un grupo de poetas fundan la lírica, que también convive con la épica, e incluso los poetas líricos y corales versifican y cantan como los aedos (cantores como hemos dicho de himnos Homéricos).

Hay que hacer notar que los grandes poetas de la lírica, provienen de la isla de Lesbos patria de los citarodos mas ilustres, los que llegan a Atenas, quedan también influenciados por las epopeyas de Homero y los poemas de Hesíodo.

---

<sup>52</sup> *“Lírica Griega arcaica”* (1980): Ob. Cit. Pág.21

Podemos decir que la lírica coral es más tradicional, centrada en las grandes celebraciones de la ciudad, en el culto divino, y en la lengua de los Dorios.

En cuanto a los cantos monódicos nunca abandonaron completamente la lírica coral, cultivando los diversos géneros que son:

- \* Himnos Homéricos o poesía Hexamétrica. S. VII escritos en dialecto épico y divulgados por Ados y autores de los mismos.
- \* Elegía, escrita en dísticos elegíacos (Hexámetro y Pentámetro) y que eran cantados al son de la flauta y en dialecto Jónico por poetas locales. Los temas son: bodas, trenos etc.
- \* Yambo a base del pie yámbico. Es la poesía más popular, con este orden: Se canta primero con instrumento de cuerda, y se recita en segundo lugar. La lengua es Jónica y los temas satíricos y eróticos.
- \* Mélica con estructura métricas muy variadas y con estrofas de dos, tres o cuatro versos. Su función es amenizar fiestas y banquetes en círculos cerrados. Esta poesía siempre es cantada y el dialecto es de Lesbos o Jónico<sup>53</sup>.

Hemos de decir que hay una diferencia entre lírica popular y ritual. La lírica popular formaba parte del culto y tenía un contenido religioso y tradicional, pero una parte de ésta, era menos sagrada y su temática, estaba relacionada con los cantos de labor, cantos de guerra, poemas eróticos y

---

<sup>53</sup> “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.25

cantos lúdicos y de juegos. En cambio, la poesía ritual está dedicada a Himnos litúrgicos y otros parecidos.

#### **5.3.4. Los himnos en la lírica coral popular.**

Los himnos son la expresión cantada, para la petición divina de alguna necesidad colectiva. Estos himnos acompañaban a la danza.

Podemos imaginar la belleza de estas celebraciones donde un coro o varios intervienen en estas fiestas implorando protección por medio del canto y de la danza. El canto estuvo subordinado a la poesía y a la danza en épocas más arcaicas, posteriormente adquirió más relevancia.

Todos los dioses están presentes en los temas de los cantos, en las súplicas, en las danzas. Aparece el gran Zeus como Dios que trae las lluvias, y Dionisos el Dios de la fecundidad, el delirio, el vino y el amor, y diosas femeninas como Afrodita diosa de la belleza y Ártemis, Démeter y las Musas protectoras del arte. Estos con los contenidos de los himnos.

Describimos algunos fragmentos de himnos:

#### **Canción de la golondrina<sup>54</sup>**

(Coro)

*Llegó, llegó la golondrina que trae la bella estación, el bello año, con el vientre blanco, con la espalda negra. Saca una tarta de fruta de tu rica casa*

---

<sup>54</sup> Canción cantada en la isla de Rodas en la fiesta de la Golondrina. Cita tomada de “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Pág.46



*y una copa de vino y con un cestillo de queso, el pan candeal y el de sémola  
la golondrina.....*

(Solista)

*...¿Nos vamos o nos la llevamos? Si das algo...pero si no, no lo  
toleraremos; llevémonos la puerta o el dintel o la mujer sentada dentro, es  
pequeña, fácilmente la llevaremos en brazos. Pero si nos das algo, que sea  
algo importante: abre, abre la puerta a la golondrina: Pues no somos viejos  
sino muchacho<sup>55</sup>.*

Para explicar este canto diremos que la golondrina tenía desde antiguo un carácter sagrado. Y algo ha tenido que llegar hasta la actualidad, porque el cristianismo, posiblemente influenciado por leyendas arcaicas, le otorgaba a esta ave el mérito de quitar las espinas de la cabeza a Cristo crucificado.

Siguiendo con el canto, el solista y su coro hacen el papel de las golondrinas que llegan. El tema deriva del Dios que llega en primavera y se une en **“Boda sagrada”** a la mujer del país asegurando la fertilidad para el año entrante. Es un significado erótico el que tiene la llamada ante la puerta cerrada.

### **Himno: Canto a las Musas**

(Solista)

*Virtamos una libación en honor de las Musas, hijas de Mnemósine y de  
Apolo corego de las Musas<sup>56</sup>*

---

<sup>55</sup> “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Pág.47

<sup>56</sup> *Ibidem*, Pág. 55.

Este canto con solista es una ofrenda a las Musas protectoras de todo lo considerado arte.

### **5.3.5 Cantos rituales.**

Los cantos rituales son poemas hímnicos destinados al culto a los dioses. Estos himnos se graban en los santuarios con inscripciones que han llegado hasta nosotros. El tipo más frecuente es el “Peán” o himno en honor a Apolo y cuya estructura formal es que al estribillo que realiza el coro unen el mito del Dios.

Estos himnos eran escritos por poetas, aunque a veces los poetas son anónimos. Las fechas de composición oscilan entre fines del s. V a.C. y fines del s. II. El mundo griego conoció estos himnos que se extendieron por todo el continente griego: Atenas, Delfos, Epidáuro y Esparta. Y en torno al Egeo tenemos a Creta, Samos, Eritreas y Cálcide.

También Macedonia y Egipto que tenían sus propios santuarios fueron influenciados. Todo un mundo artístico, lleno de significado religioso y místico fue invadido por lo que consideramos como los valores sociales y estéticos más significativos de la antigüedad.

A continuación se han elegido algunos fragmentos que siendo himnos rituales mucho tienen que ver con la música.

### **“Peán délfico en honor al dios Apolo”<sup>57</sup>**

*Escuchadme, hijas<sup>58</sup> de Zeus que tenéis culto en el Helicón de espesos árboles, venid a celebrar con vuestros cantos a vuestro hermano Apolo, de cabellos de oro, que por la doble cumbre de esta roca del Parnaso viene, junto con las ilustres Delfias, a las corrientes de Castalia de bellas aguas, buscando en la montaña Délfica el derecho del oráculo. Mira, aquí esta la ilustre, gran Atenas con sus oraciones, la que ocupa el suelo invencible de Tritónide<sup>59</sup> portadora de armas: En los sagrados altares Hefesto<sup>60</sup> quema muslos de novillos, junto con él el humo árabe<sup>61</sup> se esparce hacia el Olimpo; la flauta que grita agudamente. Con sus cambiantes melodías hace resonar su canto, y la dorada cítara, de dulce sonido, eleva sus himnos; y el enjambre todo de los artistas de Atenas te celebra a ti, el hijo de Zeus famoso por tu arte de la cítara, junto a esta montaña nevada en su cima, Oh inmortal, verídico que a todos los mortales ofreces tus oráculos desde que te apoderaste del trípode oracular que guardaba un dragón enemigo<sup>62</sup>. Cuando con tus dardos heriste a ese monstruo variopinto, que enrolaba sus espiras; hasta que la fiera, tras lanzar sus frecuentes, temibles silbidos,*

---

<sup>57</sup> Peán escrito por un poeta ateniense, para ser cantado en Delfos, por profesionales músicos y danzarines, y con inscripción con notación musical. “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.74

<sup>58</sup> Se refiere a las Musas. “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.74

<sup>59</sup> Se refiere a la Diosa Atenea. Ídem, Pág.74

<sup>60</sup> Se refiere al fuego. Ídem, Pág.74

<sup>61</sup> Se refiere al incienso. Ibídem, Pág.75

<sup>62</sup> Se refiere a Pitón, antigua dueña del oráculo. Ídem, Pág.75

*murió al fin... y, cuando el ares de los Gálatas<sup>63</sup>... cruzó impio... pero, Oh la raza... retoño, amante de la lucha del pueblo.*

Citaremos otro himno muy similar al anterior. Con una diferencia del anterior que era anónimo, este tiene autor: Un citarodo llamado Limenio. Contiene notación musical y limitaremos su extensión, solo a la parte musical más significativa.

#### **“Peán delfico de Limenio a Apolo”**

*“Venid a esta montaña de dos cimas, visible a lo lejos, del Parnaso, montaña amante de las danzas, y comenzad mis cantos, Oh Musas de Pieria, vosotras que moráis en las rocas del Helicón, heridas por la nieve: Celebrad al dios Pítico, de cabellos de oro, flechador, de hermosa lira, a Febo, a quien parió Leto feliz junto a la laguna gloriosa<sup>64</sup>, cogiendo con sus manos, en medio de sus dolores, un retoño lozano del verde olivo. Todo el círculo del cielo, sin nubes y brillante, se alegró, y el Éter dejó en calma las rápidas carreras de los vientos. Se apaciguó la ola violenta, sordamente resonante<sup>65</sup> de Nereo y el gran océano, que con su abrazo húmedo rodea la tierra. Al punto, dejando la isla del Cinto<sup>66</sup> se dirigió el Dios a la gloriosa Atena, y la flauta libia<sup>67</sup>, vertiendo su voz de miel, canto, mezclando su dulce sonido con las varias melodías de la cítara, mientras que el eco que*

---

<sup>63</sup> Los gálatas se dirigieron a Delfos pero las rocas los aplastaron por mediación del Dios. “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.75

<sup>64</sup> Se refiere a la laguna de Delos, junto a la cual dio Leto a luz a aApolo. Ob. Cit. Pág. 75.

<sup>65</sup> Referido al mar. Ídem, Pág.75

<sup>66</sup> Referido al Cinto, monte de Delos. Ídem, Pág.75

<sup>67</sup> Flauta africana de loto. Ibidem, Pág.76

*mora entre las rocas personaba “¡Eh, lé oh, le Peian!” y el disfrutaba (porque al recibir esas palabras en su espíritu reconoció el designio inmortal de Zeus...)”*

Y otro fragmento a Dionisos que aquí se le llama Bromio, y a los otros dioses. Este himno es de Epidauro (uno de los santuarios).

### **“A todos los dioses”**

*...Del gran Zeus... y a Bromio el danzarín... y a Asclepio el de la ciencia excelsa y a los dos dioscuros invocad, ya las gracias reverenciadas y a las Musas ilustres y a las Moiras benévolas y a Helios infatigable y a Selene llena<sup>68</sup>, y también a las maravillas todas con que el cielo está coronado. Salud, dioses inmortales y diosas inmortales; y conservad a salud este templo de Epidauro dentro del buen gobierno de los griegos.*

Terminamos con cantos monódicos que no son hímnicos, como los cantos de labor, canciones guerreras, canciones de juego, himeneos etc. Aquí se usa la repetición de palabras y viene al caso con el título de este capítulo, que hace semejanza entre canto y **“encanto”, “hechizo”, “conjuro”**.

La línea entre lo sacro y lo lúdico es tan fina, que muchos juegos infantiles que han llegado hasta nosotros, tienen un origen religioso de invocación.

---

<sup>68</sup> Helios (el sol), Selene (la luna).

### **5.3.6. Fragmentos de canciones guerreras-conjueros-canciones en los juegos atléticos y canciones de juegos infantiles.**

#### **Canciones guerreras**

*Adelante, hijos de los ciudadanos de Esparta, patria de hombres valerosos, con el brazo izquierdo llevad el escudo delante mientras movéis la lanza con osadía sin escatimad vuestras vidas, pues no es tradición de Esparta*<sup>69</sup>.

#### **Canciones de trabajo**

*Muele, molino, muele, pues que también Pítaco muele, él que es rey de la gran Mitilene*<sup>70</sup>.

#### **Conjueros.**

- *Huid escarabajos. Un feroz lobo os persigue*<sup>71</sup>.
- *Huye, huye: la cebada te persigue*<sup>72</sup>.

#### **Canciones en los juegos atléticos.**

- *Comienza el certamen dispensador de los más hermosos premios: El momento invita a no tardarse.*

---

<sup>69</sup> Fragmentos de embaterías, canciones de guerra que alentaba a los hoplitas que desfilaban al ritmo de la flauta. Dialecto dórico con autoría de Alcmán. “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.95

<sup>70</sup> Canción de los molineros de Lesbos, citando al tirano Pítaco. S. VI a.C. Ídem, Pág.95

<sup>71</sup> Conjuero contra las erupciones. Ídem, Pág.96

<sup>72</sup> Conjuero contra los orzuelos. Ídem, Pág.96

## Canciones de juegos infantiles

- *Cazaré la mosca de bronce.*
- *La cazarás pero no la cojerás*<sup>73</sup>
- *Sal, querido sol*<sup>74</sup>
- *¿Quién el pote?*
- *Hierve*
- *¿Quién entorno al Pote?*
- *Yo, Midas*<sup>75</sup>
- *Da con la pierna en la roca y caerán los pájaros*<sup>76</sup>

Podemos comprobar con todos los fragmentos reseñados, cómo la palabra es música en los griegos, y cómo la poesía al menos en lo que se refiere a algunas formas métricas, como por ejemplo el “*Hiporquema*” fuera calificada de “*danza verbal*”, tan estrecho era el vínculo entre los signos lingüísticos, musical y gestual. Esto explica por qué la palabra “*Mousike*” se utilizó no solo para designar la música, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de comunicación de una cultura que transmitía sus mensajes verbalmente mediante representaciones públicas.

---

<sup>73</sup> Parecida a nuestra gallinita ciega. “*Lírica Griega arcaica*” (1980): Ob. Cit. Pág.97

<sup>74</sup> Juegos en los cuales los niños dan palmadas para que el sol saliese de las nubes. Ídem, Pág.97

<sup>75</sup> Un niño sentado llamado “Pote” recibe golpes de los que corren en torno, hasta que captura a uno que lo sustituye. *Ibidem*, Pág.98

<sup>76</sup> Juego para capturar pájaros de los árboles. *Ídem*, Pág.98

#### 5.4. Los valores terapéuticos y educativos de los cantos.

¿Qué valores transmitían los cantos griegos? Posiblemente, casi todos. Ordenadamente analizaremos las distintas categorías de valores con la función de cada uno de ellos.

<i>Valores intelectuales:</i>	<i>Composición poética y Musical</i>
<i>Valores estéticos:</i>	<i>La belleza del canto</i>
<i>Valores éticos:</i>	<i>La enseñanza de la virtud</i>
<i>Valores religiosos y sagrados</i>	<i>El canto como agente de socialización</i>
<i>La interdisciplinariedad del canto</i>	

##### 5.4.1 Valores intelectuales: Composición poética y musical.

En el aspecto mítico, el canto brota directamente de la poesía, y el poeta lírico es músico. Poesía y música han estado ligadas de tal manera que la segunda es consecuencia de la primera, pero el origen y las fuentes, son las Musas.

Todos los textos líricos y esto es muy importante, fueron compuestos para ser cantados en público con acompañamiento instrumental, y a veces



solos. Tenemos que tener en cuenta que los griegos se vieron afectados por una poesía que significaba la historia de su pueblo. Que esta circunstancia, de efectos incalculables por el inmenso caudal de todo orden; cultural, artístico, sociológico etc. contenía no solo elementos literarios, sino que abarcaba casi todas las actividades más elevadas del espíritu como el canto, la danza y los instrumentos, y algo a tener muy en cuenta, qué modos, qué tonalidades elegían para los diversos cantos. **En este punto comienza el inicio de toda educación por la música.** Esta relación fecunda y única, no se ha dado en toda la historia de la cultura excepto en Grecia.

La música estaba como se ha mencionado subordinada a la poesía, el texto de ésta y ritmo de la ejecución musical también estuvo condicionada por la forma métrica del verso. Y la métrica griega por su estructura se fundaba en la cantidad de las sílabas y no en la disposición de los acentos tónicos. La estructura del verso estaba determinada por la sucesión de sílabas largas y breves según un orden preestablecido. Estas alternancias de tiempos fuertes y débiles son las que constituían el ritmo del verso.

Nos transmitieron la versificación, el uso aunque discutible de la notación musical recogidos del alfabeto Ático, quizás con modificaciones en la forma y en la disposición de las letras de un alfabeto arcaico.

Nos enseñaron el arte de la improvisación, aunque siempre sujetos a las normas impuestas por la ley.

Compusieron en los géneros ya mencionados y en los distintos modos, con los que cantaron plegarias, himnos, peanes, trenos, ditirambos, etc.

Para cada circunstancia, tenían sus cantos, sus danzas y sus modos según la región geográfica y el ámbito cultural en que vivían.

#### **5.4.2. Valores estéticos: La belleza del canto**

Analizando los distintos puntos de este capítulo, observamos que si el canto contiene multiplicidad de cualidades de riquísimo contenido ninguna es tan evidente como su contenido estético. La belleza que subyace en la voz, los mensajes de todo tipo que nos transmite son de orden metafísicos.

¿Qué cosas de adentro puede expresar el canto? Más o menos todo; todo lo que puede quedar encerrado entre esos dos polos extremos que son el dolor y la alegría. En la expresión de estos sentimientos, el canto se revela y se ha revelado siempre como un arte supremo. Es el que mejor sabe comunicarnos toda esa intimidad de los sentimientos humanos. Despierta en el individuo los más profundos sentimientos estéticos, por su carácter sagrado, divino, pero humano al mismo tiempo. Habla un lenguaje que no conocemos en la vida corriente, que no sabemos ni de donde viene ni como lo hemos aprendido.

La sacerdotisa y vidente Mantinea le dice a Sócrates: El concepto de creación es muy amplio, **porque todo lo que no es, pasa a ser, es creación.** Y los artífices de esto, poetas<sup>77</sup>.

Y prosigue, y del concepto total de creación se ha separado una parte, la relativa a la música y al arte métrico que se denomina con el nombre del

---

<sup>77</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.126

todo: **“Poesía”** y a los que poseen esa porción de **“creación” “poetas”**. Y como ya hemos mencionado, el poeta, aquel que compone los textos que son recitados y cantados, en un estado de inspiración y delirio, no es dueño de su espíritu, **“pero a la manera de una fuente, deja correr libremente lo que fluye: están poseídos por lo divino y sagrado”**.

En el diálogo *“Ion o sobre la Iliada”* Sócrates replica a Ion que los buenos poetas no lo son por dominar determinado arte, sino por *estar inspirados por un dios y por estar poseído por él*, y prosigue de la forma más bella:

*“De la misma manera que los coribantes no son dueños de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos, por la música son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esta posesión, son como las bacantes, poseídas de furor que beben miel y leche en los ríos”*.

Y en un estilismo bellísimo dice:

*“El alma de los poetas líricos liban sus versos en fuentes de miel, en ciertos jardines, y valle de las Musas, para traérnoslo a la manera en que trabajan las abejas”*.

Interpretando esta prosa poética, la fuente es lo simbólico, de la que fluye y mana toda inspiración. La miel es el fruto que nace de las flores y del esfuerzo de las abejas, es el poeta y la poesía que canta. Esta ofrenda sólo puede crearse en ciertos jardines y valles, es decir la inspiración del poeta tocado por las Musas. Y de estos versos, nace el canto y las canciones. La belleza de los cantos en las distintas solemnidades y sus distintas

funciones, debió de ser impresionante: Mencionamos algunos cantos significativos por su belleza.

### **Himno a Apolo**

*Los aqueos cantan un himno a Apolo. El coro danza mientras el solista canta la canción. Los coros gritan refranes o diversos gritos rituales como ¡"Ie Paian"!*

A continuación mencionamos un pequeño fragmento del peán délfico en honor al dios Apolo.

*"Escuchadme, hijas de Zeus que tenéis culto en el Helicón de espesos árboles, venid a celebrar con vuestros cantos a vuestro hermano Apolo, de cabellos de oro, que por la doble cumbre de esta roca del Parnaso viene, junto con las ilustres Delfias, a las corrientes de Castalia de bellas aguas"*

Y mas adelante prosigue el canto:

*"La flauta que grita agudamente. Con sus cambiantes melodías hace resonar su canto, y la dorada cítara, de dulce sonido, eleva sus himnos; y el enjambre todo de los artistas de Atenas te celebra a ti, el hijo de Zeus famoso por tu arte de la cítara..."*

Citamos otro de los peanes délfico con alusión a las danzas.

*"Venid a esta montaña de dos cimas, visible a lo lejos, del Parnaso, montaña amante de las danzas, y comenzad mis cantos, Oh Musas de Pieria..."*

Y en otro fragmento del mismo canto:

*“Vertiendo su voz de miel, canto, mezclando su dulce sonido con las varias melodías de la cítara, mientras que el eco que mora entre las rocas personaba “¡Eh, ié oh, ie Peian!””*

Y como ultimo citamos el fragmento de una canción infantil

*- Sal querido sol...*

Se ha querido mostrar con estos cantos como los griegos reflejaban en ellos sus usos sociales, el componente estético que representaba la belleza de los textos, y la estilística del lenguaje. No hay duda que el canto es “El principio y el alma de la música”

Los griegos pudieron decir en aquellos momentos como nuestro gran Schumann que:

*“Si se tiene un corazón sincero, si se he aprendido algo y si se canta como el pájaro en la rama, de allí saldrá la música más auténtica”.*

Como siempre el valor belleza, es un mensaje transmitido eternamente.

#### **5.4.3. Valores éticos: La enseñanza de la virtud**

Los cantos tenían una finalidad ética como se ha mencionado: Estos objetivos engloban la educación. Los textos nos transmiten que el objetivo del músico consiste en cantar los poemas épicos con una intención educativa: Conducir a los jóvenes al conocimiento de la historia de su país. “Aquellas epopeyas y gestos heroicos que no le conviene olvidar y que

moldearán su alma en lo más noble, y hacerles participe mediante los cantos líricos, de las bellezas compuestas por los poetas”.

En el texto expuesto tenemos una manifestación de la interdisciplinariedad de este: **En el aspecto educativo:** Conducir a los jóvenes al conocimiento de la historia de su país. **En el aspecto ético:** Que estos cantos moldearán su espíritu en lo más noble. Y **en el aspecto estético:** Que mediante los cantos líricos se harán partícipes de las bellezas compuestas por los poetas.

#### **5.4.4. Valores Religiosos y Sagrados.**

En el libro II de Las Leyes nos dice el ateniense: Los dioses los que son copartícipes en nuestras fiestas, nos han dado un sentido del ritmo y la armonía, que se une al placer haciéndose ellos mismos “de coreges”<sup>78</sup>.

Son los dioses los artífices de nuestro don creador, y también participan gozosos de nuestros juegos, placeres y fiestas, tanto que se hacen “**Directores**” de este delicioso festín de los sentidos y del espíritu”

En realidad todo este capítulo está impregnado de lo sagrado, puesto que como hemos mencionado con respecto a los valores estéticos, el poeta receptáculo de la inspiración divina y el músico, no obran libremente, sino que “**están poseídos por Dios**”.

Y se puede decir así, en lo que respecta a la transformación interior que experimenta el artista, al crear, pero hay otro componente esta vez

---

<sup>78</sup> Platón (1979): *Las Leyes, Libro II...* Ob. Cit. Pág.1294

externo, y es la disposición de aquellos hombres y mujeres con respecto a la divinidad. En el libro III de Las Leyes, el Ateniense expone una relación de cantos e himnos todos dirigidos a los dioses: plegarias, himnos, peanes, trenos, ditirambos, prosodion, etc<sup>79</sup>.

Todas las súplicas de la lírica coral popular, que era danzada, era una gran demanda en la que todos los dioses estaban presentes: Zeus protector de las lluvias, Dioniso, de la fecundidad, el vino y el amor, y Afrodita representante de la belleza, y Artemis, Démeter y las Musas protectoras del arte.

¿Todo este entorno hacía a los griegos más religiosos? Si, probablemente experimentaron lo sagrado y lo divino.

#### **5.4.5. Valores sociales. El canto como agente de socialización.**

Para escuchar cualquier canto o música histórica, debemos desposeernos de nuestros criterios para contemplarla y oírla a través del cristal sociocultural de la época que le dio vida.

Música, poesía y canto es un vehículo para la comprensión de la cultura y la historia. El arte nunca nació como se ha podido contemplar en el vacío. Todo arte guarda cierta relación con la cultura de la cual forma parte. Es un hecho cultural que se inserta en la vida del hombre y en la cultural y sociedad construida por él. Como agente de socialización el canto se constituye en elemento esencial:

---

<sup>79</sup> Platón (1979): *Las Leyes, Libro III...* Ob. Cit. Pág.1328

- \* Es factor de primer orden en el desarrollo fisiológico de niños y adultos.
- \* El canto a través del texto posee grandes posibilidades temáticas.
- \* Integra elementos eminentemente educativos como la Memoria, asociación, análisis, atención, solidaridad, respeto, exigencia, responsabilidad, dominio de sí mismo, alegría por el trabajo bien hecho, comunicación entre los alumnos y comunicación entre maestro y alumnos

Todos estos factores se encuentran contenidos en los cantos que en el libro II de Las Leyes<sup>80</sup>, el Ateniense le refiera a Clinias: “El hombre bien educado será capaz de cantar y danzar bien, con elegancia...”

Por ello Platón afirma que es también muy importante la forma de comportarse ante la audición, no con el griterío a veces acostumbrado, sino con el silencio respetuoso desde el comienzo hasta el final...

### **5.5. La interdisciplinariedad del canto.**

Las artes son el medio ideal para humanizar la educación de los niños, adolescentes y adultos. La educación es más eficaz tanto para los profesores como para los alumnos, cuando las artes bajo todos los aspectos están incluidas.

---

<sup>80</sup> Platón (1979): Las Leyes, Libro II...Ob. Cit. Pág.1294



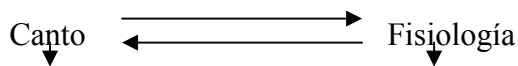
La música y muy especial el canto tiene una estrecha relación con otras disciplinas. Distintas facultades de educación de diferentes países, empiezan a acentuar su interés por los métodos interdisciplinarios dentro de los programas de sus enseñanzas.

Su desarrollo ha sido a veces obstaculizado por el aislamiento entre profesores e instituciones y también porque representantes de otras disciplinas no han considerado a la música como asignatura Académica ni con nivel universitario, aunque este último aspecto haya sido subsanado.

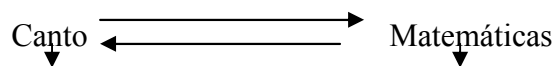
En un mundo diversificado como es el de hoy, existe una profunda interrelación entre las más variadas materias. Por una parte la educación musical está estrechamente ligada a diferentes disciplinas: lenguaje, psicología, geografía, historia, matemática, física etc.

Por otra, no podemos olvidar las conexiones con la Sociología, el Folklore, la Antropología unida a ésta última, y sobre todo con la Pedagogía. Como elemento interdisciplinario, el canto, posee los elementos fundamentales y necesarios para a través de él, interrelacionarnos con las más diversas disciplinas.

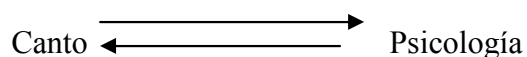
\* Con la fisiología



Hay una interrelación en el estudio del aparato respiratorio y fonador, que con el órgano auditivo o receptor nos permite el canto.

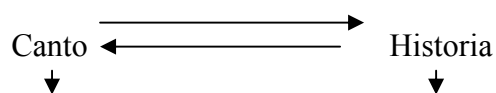


Las bases de la música, tienen un fundamento matemático. Juega con las fracciones, múltiplos, divisores, series... valores de las figuras, compases, intervalos etc. Este aspecto estuvo de una forma exhaustiva y maravillosa contemplada en Pitágoras y los pitagóricos ya mencionados. Su teoría de los números, y la proporción numérica de los acordes de cuarta, quinta y octava hicieron de la música, ciencia<sup>81</sup>.



La música siempre ha actuado como una terapia para las enfermedades del alma y del cuerpo, y ello es debido al profundo valor calmante que tienen las canciones y el canto. Ya los griegos sugirieron este poder mágico, exponiendo simbólicamente cómo Orfeo domesticaba a las bestias salvajes.

Los cantos e himnos religiosos, las canciones de cuna, que mecen y adormecen a los niños cuando son muy pequeños. Los cantos de labor, que palian los sudores y el esfuerzo del trabajo, las canciones patrióticas que exaltan nuestro amor hacia la tierra de donde somos originarios y tanto nos ayudan cuando estamos lejos de ella... todo esto fue realizado por los griegos.

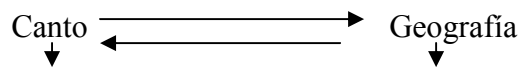



---

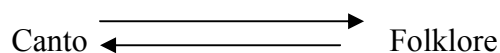
<sup>81</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.126

Por el texto de las canciones se llega al conocimiento de los hechos históricos del país en que se vive. ¿Acaso no fueron recitados, cantados y obligado en las escuelas los textos de Homero, Hesíodo y tantos otros? ¿Y en este capítulo no hemos comenzado por:

*El noble Homero enseñó que la utilización de la música es conveniente al hombre, así, para demostrar que la música es útil por muchas razones, presenta a Aquiles dirigiendo la cólera contra Agamenón con la ayuda de la música, que aprendió del sapientísimo Quirón*<sup>82</sup>.



El canto por medio de sus textos, originarios de las diversas regiones, nos hace conocer la geografía, cultura, hábitos y costumbres de otros países. Todas las antiguas formas de vivir de las distintas tierras griegas fueron viajando de un lugar a otro a través de los Aedos, de los Papsodas o de los Poetas. Los modos dóricos, frigios, jónicos, libios etc. Y sus *Éthos* correspondientes, fue uno de los intercambios artísticos y culturales más importantes de Grecia.



La música folklórica está estrechamente asociada con un pueblo, una nación o una cultura. En algunas, música folklórica y música nacional, se dicen de una misma manera. La música es un fenómeno universal, pero cada cultura tiene la suya y aprender a comprender la música de otra cultura es, en muchos aspectos, como aprender una lengua extranjera. Ninguna cultura

---

<sup>82</sup> Homero (1989); *La Iliada. Canto IX verso 186-189...* Ob. Cit. Págs.366-368

puede reivindicar como propia una música sin admitir que comparte muchas características y probablemente muchas composiciones con otras culturas vecinas<sup>83</sup>.

La música y concretamente los cantos de un país, deben reflejar de algún modo sus características internas, los aspectos esenciales de su vida emocional, su propio yo.

Es muy probable que las características generales de una lengua, sus pautas de acentuación y de entonación, y la estructura de su poesía, estén reflejadas en la música de su pueblo. La música folklórica ha servido de intercambio cultural y humano entre las naciones. Se ha demostrado muchas veces, que los cantos y melodías, se transmiten de pueblo a pueblo, y lo que puede ser como un canto de juego, en una región aparezca como cantos de de labor en otra. Es muy probable que las gentes de un lado del límite regional, se las hayan enseñado a sus amigos o paisanos del otro lado. O que Aedos o rapsodas hayan ido enseñándola por diferentes tierras. Es claro, que los versos y la melodía sufrían una transformación al cambiar de lugar para acomodarla a los usos musicales del país vecino.

En cuanto a la función que el folklore desempeña en la educación musical, es esencial para el engrandecimiento de su cultura.

El folklore es música que ha logrado “viajar” a través del tiempo manteniendo intactos la mayoría de sus rasgos esenciales. Ofrece por ello

---

<sup>83</sup> “*Música folklórica y tradicional de los continentes Occidentales*”. Madrid: Alianza. Págs.35-36

suficientes garantías de fuerza y de pureza como para constituirse **el primer alimento musical del niño**<sup>84</sup>.

Cuando la educación musical ha sido bien orientada, los niños adquieren con rapidez el repertorio infantil básico y anhelan pasar muy pronto a formas, géneros y estilos propios de niveles más maduros. Cada pueblo debería contribuir a través de su propio folklore, como hizo Grecia a ensanchar el patrimonio musical de los pueblos.

Como se ha mencionado y para afianzar lo más arriba expuesto, en Homero hemos visto como un **“Aedo”** en vez de cantar epopeyas, cantaba lírica como los **Aedos** solistas de Trenos. Y también los Himnos Homéricos son cantados por Aedos viajeros que también cantaban simultáneamente épica y lírica.

Es el s. VII a.C. donde toman importancia fiestas muy antiguas en ciudades como Corinto, Esparta y los santuarios de Delos y Delfos, y es también el momento de los grandes concursos Agonísticos. Todos los artistas internacionales se dan a conocer y es allí donde conviven y se mezclan dialectos, lenguas distintas, estilos y géneros nuevos, danzarines con sus instrumentos, cantores, la geografía, la historia, la lengua. Todo es un bellissimo intercambio de saberes, de habilidades nuevas. Todo un mundo multirracial y multicultural, está presente dejando un legado artístico para la posteridad.

---

<sup>84</sup> “*Fundamentos materiales y técnicas de la educación musical. Ensayos y conferencias*”(1967): Buenos Aires: Ricordi

## Resumen capítulo V

Este capítulo al cual hemos denominado: ***“El canto como encantamiento y fuente de alegría”*** es una alusión a los niños de todos los tiempos que fueron mecidos y acunados al compás de los cantos de madres y nodrizas y que, cantaron los versos de los poetas llenando su Universo de alegría.

Introducimos el capítulo analizando el concepto de canto en los griegos, recurriendo a Homero que en el Canto IX, 185-190 de la *“Iliada”* manifiesta que ***“era conveniente que el héroe excitara si alma con las más bellas canciones para que estuviese preparado para el combate”***.

Más adelante en el Libro II de Las Leyes, el Ateniense nos dice ***“que el hombre educado será capaz de cantar y danzar con elegancia”*** y añade: *Que los cantos y las danzas han de ser bellos.*

Pero el canto brota, directamente de la poesía *¿Acaso un poeta lírico, no es poeta y músico a la vez?*

Pero también la sacerdotisa Diótima de Mantinea le dice a Sócrates: ***“Que la poesía es la unión de la música y la métrica con la que se construye los versos”***.

De esta manera hemos señalado cómo música y poesía significa la misma cosa puesto que la primera, brota de la segunda. Y que todos los

textos líricos griegos arcaicos y clásicos fueron compuestos para ser cantados en público con acompañamiento instrumental, y a veces, solos.

En el segundo epígrafe 5.2 analizamos la composición, difusión y transmisión de los textos musicales. Nos preguntamos por qué motivo no nos ha quedado nada de un patrimonio musical tan rico en comparación con las obras literarias griegas que además fueron el soporte textual del canto. Y la explicación está en que las actuaciones y cada puesta en escena estaban subordinadas al *“Aquí”* y *“Ahora”*, es decir, todos los elementos de la composición se adecuaban a las exigencias del momento, pero éstas se mantuvieron fieles a las normas tradicionales hasta finales del s. V. sobre la base de estas consideraciones, todo induce a pensar que hacia el s. IV a.C. no se exigió la música escrita.

En lo que respecta a los distintos tipos de canto y su función, epígrafe 5.3, ya hemos aclarado que la música estaba subordinada a la poesía, que el ritmo musical fue condicionado por la forma métrica del verso, y que éste estaba determinado por la sucesión de sílabas largas y breves.

En lo referente a las diferentes tipologías de cantos, enumeramos el canto del *Peán* cuya función era ofrenda en honor a Apolo; *“El treno o canciones fúnebres”* en honor a Héctor; *las canciones eróticas para ser danzadas*; *El canto de lino*, que eran cantos de cosecha; *“Hymnos”* en honor a los Dioses, *“El Prosodion”* o melodía procesional; *“El Parthénion”* ejecutado por un coro de doncellas; *“El Dithyrambo”* canto o danza báquica en honor a Dionisos.

En cuanto a los cantos sofisticos, destinados a un público menos numeroso, destaca “*Los Simposios*” que concluían los banquetes y eran excusa para los debates o el intercambio de ideas. Todos estos cantos forman parte de la lírica popular griega.

La lírica literaria en cambio es consecuencia de la escritura. El solista-improvisador fija el texto que recita o canta. Eran los “*Aedos*” los que cantaron los himnos Homéricos, aunque simultáneamente cantaron épica y lírica especializándose en ésta última.

En la lírica coral y lírica monódica, epígrafe 5.3.3 contemplamos cómo fueron los santuarios de Olimpia, Delfos y Delos, los que extendieron a través de toda Grecia la lírica coral y monódica. Podemos observar que la lírica coral daba esplendor y fasto con sus coros tanto a las celebraciones atléticas, como a las celebraciones sagradas.

Por lo que se refiere a la lírica monódica cultivaron tanto la lírica coral como la monódica.

Los Himnos en la lírica coral popular, epígrafe 5.3.4 son la expresión cantada que satisface alguna necesidad colectiva y que impetra el favor de los Dioses.

¡No es posible imaginar la belleza donde un coro o varios imploran la protección divina acompañados de danzantes! ¿Todos los dioses están allí; Zeus que trae las lluvias, Dionisos, dios del delirio y el vino, afrodita, diosa de la belleza, Démeter y Artemisa protectoras del arte!



Los cantos rituales, epígrafe 5.3.5 son poemas himnicos destinados al culto de los Dioses, escrito por poetas a veces anónimos y con fechas de entre fines del s. V a.C. y s. II, contamos entre ellos el **Peán Delfico** en honor a Apolo, y fragmento “*A todos los dioses*” etc.

A continuación hemos descrito distintos fragmentos de canciones guerreras, conjuros, canciones infantiles etc. Epígrafe 5.3.6.

En todos estos fragmentos de canciones reseñamos cómo la palabra es música para los griegos y existiendo un estrecho vínculo entre los signos lingüísticos musicales y gestuales. La palabra “*mousike*” se utilizó para designar no sólo la música, sino la poesía y la danza.

Por último hemos querido señalar los valores transmitidos por los cantos griegos con la función de cada uno de ellos, haciendo notar la interdisciplinariedad que emana de los cantos. Enumeramos los **valores intelectuales**: En la composición poética y musical. Los **valores estéticos**: Como la belleza del canto. Los **valores éticos** en la enseñanza de la virtud. Los valores religiosos y sagrados. El canto como agente de socialización y por último la interdisciplinariedad que de alguna manera engloba a todos ellos puesto que el canto está emparentado con casi todas las materias, todo un intercambio de saberes, todo un mundo cultural que ha dejado unas huellas imborrables para la posteridad.

## **CAPÍTULO VI: LA DANZA COMO MOLDEADORA DE BELLOS CUERPOS**

- 6.1. El carácter divino de la danza.
- 6.2. La danza en los tiempos Homéricos.
- 6.3. El concepto Platónico de la danza. Su preparación a través del movimiento en la infancia.
- 6.4. La evolución de la danza.
- 6.5. La influencia de otras culturas.
  - 6.5.1. La influencia Egipcia.
  - 6.5.2. La influencia Ibera
  - 6.5.3. La influencia en Creta
  - 6.5.4. Influencias Asiáticas en la danza Griega.
- 6.6. Sistemas de danza
- 6.7. Los valores que encierra la danza
  - 6.7.1. La danza colabora al ordenamiento psico-motriz
  - 6.7.2. Los valores médicos de la danza
  - 6.7.3. Valores terapéuticos
  - 6.7.4. Valores sociales
  - 6.7.5. Valores emocionales
  - 6.7.6. Valores estéticos
  - 6.7.7. Valores religiosos
  - 6.7.8. Valores éticos
  - 6.7.9. Valores educativos

Resumen capítulo VI

## CAPÍTULO VI: LA DANZA COMO MOLDEADORA DE BELLOS CUERPOS

### 6.1. El carácter divino de la danza.

*“El que conoce el poder de la danza tiene su morada en dios”* canta en un raptó poético, Rumi, el poeta y derviche persa<sup>1</sup>. La danza vive en el tiempo y en el espacio. Los diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio, la representación animada de un mundo visto e imaginado, todo ello lo crea el hombre en su cuerpo por medio de la danza.

La danza enlaza la separación del alma y cuerpo, une la libre expresión de las emociones a la rigidez de la conducta establecida, marca un nexo entre la vida social y la manifestación de la individualidad, del juego, de la religión, del combate y del drama. El cuerpo conquistado y olvidado en el éxtasis que se convierte en mero receptáculo del poder sobrehumano del alma, y ésta que adquiere la felicidad y el deleite en la moción acelerada de un cuerpo libre de su propio peso; la necesidad de bailar determinada por una imperosa ansiedad de vida que sustrae forzosamente a los miembros, de la pereza, y del deseo de danzar, porque el que danza ganará por su virtud poderes mágicos que lo llevarán a la victoria, a la salud y a la vida, un lazo místico que une a la tribu cuyos integrantes juntan sus manos en danza coral, y en el desenfrenado baile individual, exponente de la profunda

---

<sup>1</sup> Sachs, C. (1944): *“Historia Universal de la danza”*. Buenos aires: Ediciones Centurión. Pág.14

devoción que el ejecutante consagra a sí mismo...”*No hay arte que comprenda tanto*<sup>2</sup>”.

Es en el éxtasis de la danza donde el hombre tiende un puente por sobre el abismo que media entre nuestro mundo y el otro, el reino de los demonios, el de los espíritus y el de Dios. Cautivado y presa de la fascinación, rompe las cadenas que lo atan a la tierra, y trémulo siente hallarse en consonancia con la armonía universal.

La danza es herencia de nuestros salvajes antecesores como expresión ordenada del regocijo del alma en el movimiento, y luego se desarrolla y amplía en busca de *Dios*, en calidad de consciente esfuerzo destinado a convertirse en parte de esos poderes humanos que gobierna nuestros destinos. La danza se transforma en ritmo de sacrificio, sortilegio, oración y visión profética<sup>3</sup>.

Convoca o ahuyenta las fuerzas de la naturaleza, cura al enfermo, es eslabón que une a los muertos con las cadenas de sus descendientes; da suerte en la cacería y victoria en la batalla; bendice los campos y la tribu. La danza es creadora y guardiana.

En la vida de los pueblos que se hallan en contacto con la naturaleza no hay ocasión en que se prescindiera de la danza: El nacimiento, la circuncisión, la consagración de las jóvenes, el matrimonio, la muerte, la siembra, la cosecha, las celebraciones de los jefes, la caza, la guerra, las

---

<sup>2</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.14

<sup>3</sup> Ídem, Pág.14

festividades, las fases lunares y la enfermedad, siempre y en todo ocupa un lugar la danza<sup>4</sup>. La danza es simplemente la vida en un nivel superior: esta afirmación comprende un carácter de alcance universal y su significado último<sup>5</sup>.

Quizás lo que está excluido de la definición de danza es todo aquello que nos pueda dar idea del trabajo como tal. La danza es una moción rítmica y por lo tanto queda fuera todo lo que a diario constituye la parte práctica y más prosaica de nuestra vida.

Temprano aún, en la Edad de Piedra, las danzas se convierten en obras de arte; y a principios de la Edad del Metal, la leyenda se apodera de la danza y, la eleva a la dignidad dramática. Pero debido a la influencia de las culturas superiores se convierte en arte, en su sentido mas limitado, cuando trata de influir más sobre los hombres que sobre los espíritus, entonces su poder universal se rompe. Se desintegra. Lo que quedó para las civilizaciones posteriores más encumbradas, especialmente para la europea fue el entretenimiento social<sup>6</sup>.

El rezo de la gitana preciosa de Cervantes, y la del viejo juglar que sin saber latín le rezaba a la madre de Dios, todo lo autentico o espontáneo, se ha perdido para nosotros. Pero sin embargo toda cultura superior conserva un patrimonio espiritual que un pasado remoto le legó, según la cual la danza es toda moción que trasciende en su naturaleza lo humano.

---

<sup>4</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.15

<sup>5</sup> Ídem, Pág.15

<sup>6</sup> Ibidem, Pág.16

Siva, crea el mundo describiendo círculos con divino ritmo; para los chinos, la armonía cósmica se origina en la danza; los planetas y los dioses giran danzando en el universo; y los judíos, de normas y leyes tan severas, también danzan. Incluso los cristianos ya redimidos no pueden presentarse sino en la imagen de una ronda etérea en torno al resplandeciente trono de Dios<sup>7</sup>.

Luís Bonilla<sup>8</sup> nos manifiesta que debido a la insatisfacción que la realidad supone para el hombre, hizo que desde tiempos inmemorables buscase un camino para encauzar sus propias actividades vitales en la interpretación que les inspiraba las fuerzas de la naturaleza. Esa superación liberadora e imaginativa le sumergió en una eterna aspiración cósmica. Y lo expresa con tanta más fuerza cuanto más inexplicable le resulta.

Es entonces cuando la danza se hace expresión para interpretar las manifestaciones de esa misteriosa fuerza vital que ata al hombre a la naturaleza y parece al mismo tiempo querer elevarlo sobre ella. Sólo en la danza hecha rito, símbolo, mito y arte, es donde el hombre pone todo su afán expresivo<sup>9</sup>.

En los comienzos la danza es rito. En ella está escondida todo el drama humano ante la vida y la naturaleza, la fertilidad, ya sea la del campo o la humana, los trabajos duros de cada día, la juventud, la vejez o la

---

<sup>7</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.17

<sup>8</sup> Bonilla, L. (1964): *“La danza en el mito y en la historia”*. Madrid: Biblioteca Nueva. Pág.8

<sup>9</sup> *Ibidem*. Pág.9

muerte, todas esas inquietudes y miedos los proyecta el hombre en la danza ritual.

Maldonado<sup>10</sup> define el rito como ***“La plasmación en un lenguaje corporal de esa diacronía distensionadora de la palabra mítica, como un gesto corporal unitario, Mímesis, mediante la acción gestual, de esa palabra narrativa y simbólica que es el mito”***.

Pero los griegos la repetición en el rito produce el éxtasis, tenían un objetivo bien claro: Influir mágicamente en todos esos problemas, unirse con la naturaleza para intentar transmitirle con la propia actividad orgiástica la fertilidad deseada, o detener las desgracias presentidas. También agradecer los dones recibidos y cantar y danzar por la exultante belleza de unos cuerpos jóvenes y bellos. El carácter divino de la danza es debido a que adquiere un significado misterioso cuando representa la unión entre el hombre y Dios. Esta oración rítmica la utilizaron los griegos para hacerse grato a los dioses, hacerlos propicios y someter sus poderes con el valor mágico y de encantamiento que lleva en su fondo el sortilegio rítmico de la danza<sup>11</sup>. Estas danzas sagradas estaban consagradas a los dioses y se ejecutaban ante sus estatuas por los encargados del culto; como las ***Depolias***, las ***Kalabis***, las de ***Pean*** dedicada a Apolo y la ***Hyporchemata***. Si estas danzas fueron en su origen recursos mágicos contra la muerte, existieron otras como las famosas ***Emmeleias*** que expresaban sentimientos

---

<sup>10</sup> Maldonado, L. (1975): *“Religiosidad popular, nostalgia de lo mágico”*. Madrid. Pág.97

<sup>11</sup> Bonilla, L. (1964): Ob. Cit. Pág.77

nobles, como el grave *Deinos*, o el *Kalatiskos* que consistían en mancebos portando cestas para las ofrendas<sup>12</sup>.

La danza llamada **Emmeleia** es ejecutada por doncellas que cogidas de la mano, evolucionaban en círculos alrededor del altar y a compás de los himnos formaban una cadena, que moviéndose armoniosamente dotaban de gran belleza plástica los pausados movimientos<sup>13</sup>.

Todos los altares de los dioses sagrados: Apolo, Ares, dios de la guerra, Artemisa, el gran Zeus o Poseidón, se ven rodeados por estas danzas corales, llenas de gravedad que siempre traducen una súplica, o una acción de gracia. Jóvenes y doncellas acompañados del canto de Pean, y cogidas de la mano, inician los movimientos de danza. Estos coros tenían como función acompañar hasta el altar de los dioses al servicio sacerdotal de los santuarios con sus cantos y movimientos. Pero existía un cuerpo de danzarinas que pertenecían al culto del templo. Estas vírgenes se encargaban de la danza sagrada, como las vírgenes "*Deliadas*" dedicadas a Apolo en Delos, o la forma más célebre de estas danzas virginales como son las famosas "*Parthenias*" del país de los Dorios y que fue cantada en versos por Píndaro, o las **Cariátides**, doncellas encargadas desde tiempos muy antiguos a las danzas leves y animadas que se dedicaron a la diosa danzarina Artemisa<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Bonilla, L. (1964): Ob. Cit. Pág.77

<sup>13</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.253

<sup>14</sup> Moutsoupulos, E.(1959): Ob. Cit. Pág.149



Hemos consignado cual unida estaba la danza con lo divino y lo sagrado, por lo que no podemos dejar de mencionar su vinculación con los que los griegos llamaron “*Misterios*”<sup>15</sup>.

El carácter secreto de las ceremonias místicas, hacía imprescindible que sólo los iniciados pudieran tomar parte en éstas, y que tuviesen prohibido relatar lo que sucedía en dichos misterios. Todo aparece envuelto con un velo inquietante y misterioso.

Más arriba hemos mencionado como los pitagóricos pertenecían a sectas que con toda probabilidad celebraban sus ceremonias con cantos y danzas rituales. Entre los misterios griegos destacamos los que se celebraban en Eleusis, muy cerca de Atenas. Comprendían dos solemnidades: las que se celebraban en el mes de Febrero, que consistían en una preparación para los “Grandes Misterios”, y la que tenía lugar en el equinoccio de otoño en la que se realizaba la solemne iniciación<sup>16</sup>.

Los neófitos acudían a Atenas donde se realizaban nueve días de ayuno. Allí oían la proclama sobre el secreto a guardar, y se realizaban abluciones. Los siguientes días a los dos primeros, se hacían sacrificios a

---

<sup>15</sup>Entendemos por misterios “El conjunto de ceremonias que hacen pasar al neófito del mundo profano al sagrado, poniéndolo en definitiva y directa comunicación con éste último: el concepto en sí no significa otra cosa que lo oculto y lo secreto. Bonilla, L. (1964): Ob. Cit. Pág.79

<sup>16</sup> Ídem, Pág.79

Dionisos. Posteriormente iban en procesión desde Atenas a Eleusis donde llegaban al amanecer iluminados por el resplandor de las antorchas<sup>17</sup>.

Cuando el templo de Eleusis abría sus puertas a los neófitos excitados por el vino, y por carreras simbólicas buscando a Proserpina, daba comienzo el ritual ceremonial. Entonces comenzaban toda una especie de danzas rituales. El espectáculo debía ser sorprendente: Los adornos ambientales, las luces y las sombras, el desenfreno de danzas que ponían a prueba a los iniciados hasta elevarlos a un estado paroxístico.

Era la ceremonia purificadora la preparación de los novicios a una vida inmortal. El mismo Platón manifiesta que en esta espiritualidad, reside la verdad del alma<sup>18</sup>. Los ecos de estas ceremonias tuvieron una gran influencia en el mundo greco romano. Es la danza sagrada de la figura helénica en la que se manifiesta el hombre liberado al fin de su destino.

Hemos mencionado en primer lugar el carácter divino de la danza, en segundo lugar y enlazado con este concepto, los “*Misterios de Eleusis*”. En tercer lugar mencionaremos las danzas dionisiacas y orgiásticas que mucho tuvieron que ver con la vendimia y los efectos del vino.

Aunque los mitos y las leyendas son muy difíciles de fechar por el misterio que las envuelve y porque su transmisión es oral, a menudo nos ofrecen la clave que nos permite comprender ciertos principios

---

<sup>17</sup> Bonilla, L. (1964): Ob. Cit. Pág.79

<sup>18</sup> Platón citado en Bonilla, L. (1964): Ob. Cit. Pág.81

fundamentales que dominaron la historia de la música griega durante muchos siglos.

Para la danza, el mito de Dionisos tiene un significado especial. Dionisos es el dios del vino, de la embriaguez y del frenesí, que lleva a cabo su rito con el sugestivo sonido emitido por la flauta, y que expresa su anhelo de vida a través del orgiástico baile. Este culto a las deidades sagradas griegas representan la liberación extática del “yo”, y esto para aquel pueblo fue de tal intensidad, como nunca lo ha sido en pueblo antiguo alguno<sup>19</sup>. El culto Dionisiaco fue tan importante, que los hombres se disfrazaban de sátiros y silenos, y acompañados de oboes y sonajeros, crótalos y panderetas, se abandonaban al dios en éxtasis, embriagados, rodeando con lujuria a las Ménades, mujeres locas, que se le resisten, o lo fingen<sup>20</sup>.

Hay todo un camino que se va delimitando, y que va desde las mascaradas de los hombres primitivos, en los albores de la historia, hasta las excitantes bacanales de la época imperial de Roma y hasta los llamados carnavales medievales.

El mismo nombre de “carnaval” tiene un origen venerable, y su significado es “**carrus navalis**” (carro navala), porque este carro tiraba del coro y guía de danzas de los ditirambos, evocando el destino, la muerte y la resurrección de Dionisos<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> El mayor contraste con la kalokagatía, armonía, y la sophrosyne de la ronda “Emmelia” lo hallamos en el culto de Baco y otras deidades. Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.253

<sup>20</sup> Ibidem, Pág.254

<sup>21</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.254

Los efectos rituales de la danza que tan eficaces fueron para la liberación de sufrimientos y tensiones contenidas que todo individuo padece, no fue en detrimento de su valor como arte. Por el contrario, el significado místico de muchas danzas, sirvió de palanca al desarrollo artístico de su expresividad.

Pocos conceptos están tan magistralmente expresados como el significado de la danza: La palabra **“Danza”** procede del sánscrito, y significa **“anhelo de vivir”** o sea, una necesidad de índole espiritual y emotiva que se expresa en la acción corporal. Este “anhelo de vivir” está emparentado con la palabra **“alegría”** que define al término “danza” estableciendo así una relación impresionante de causa-efecto entre estas dos nociones.

Por lo tanto es, en una atmósfera de alegría y de júbilo, en donde se recurre a la danza que adquiere una enorme importancia para la vida humana, como si fuera a la vez la causa y la expresión de un intenso placer. Esto para los humanos tiene una doble función: la veneración hacia el don inestimable de la divinidad que procura estos goces a los humanos, y los mismos dioses que se convierten en **choréges**<sup>22</sup>.

Los dioses son a la vez donantes y protectores de la danza. Las modulaciones de la voz combinados con los movimientos del cuerpo, encuentran su expresión más perfecta en la corea, cuya perfección misma testimonia su proveniencia divina.

---

<sup>22</sup> Moutsoupoulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.113

Era tan extendido entre los griegos el carácter divino de la danza, que se afirmaba que era tan antigua como el “*amor cosmogónico*”, creador del orden reinante en el universo y asociada a los movimientos de la armonía sonora que se supone reina en el cosmo<sup>23</sup>. Creencias populares afirmaban que el hombre debe devolver a los dioses lo que ha recibido de ellos. Es por ello por lo que Orfeo y Museo considerados como los danzarines más perfectos, prescriben que los “**Misterios**” estuviesen siempre acompañados del ritmo, el canto y la danza<sup>24</sup>.

## **6.2. La danza en los tiempos Homéricos.**

Homero canta en sus epopeyas las hazañas de sus míticos héroes, y estos cantos se transmiten oralmente, a veces, por los navegantes que surcan las aguas del Mediterráneo.

Las danzas comienzan en este tiempo a perfilarse y a tener funciones determinadas: danzas de tipo religioso, danzas de labor productiva y alegre para hacer más llevadero el duro día de trabajo, danzas guerreras o danzas nupciales llenas de alegre regocijo.

Homero nos relata como en la época de la vendimia, las doncellas y los jóvenes, hablan de amores, mientras con cestos de mimbre que portan el

---

<sup>23</sup> Estos sentimientos de la medida y de la armonía han sido dados al hombre por la divinidad, pudiendo decir con Platón que la danza se desarrolla bajo la inspiración de los dioses. Moutsoupoulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.114

<sup>24</sup> *Ibidem*, Pág.116

jugoso fruto, escuchan los suaves sonidos de la lira que tañe el enamorado. Todo el grupo de amigos le acompaña en el canto haciéndole coro con voces jubilosas y golpeando los pies en el suelo<sup>25</sup>.

Siguiendo a Homero, éste menciona las bodas y las fiestas donde los jóvenes danzantes forman corro en medio de los cuales suenan flautas y cítaras, mientras venerables matronas presencias llenas de satisfacción desde la puerta de su casa, la comitiva nupcial que acompaña a la novia con cantos de Himeneo<sup>26</sup>.

Son las danzas que grava Vulcano, el dios herrero, en el escudo que forja para Aquiles, según los poemas de Homero, y por ello conocemos la bella descripción de danzas. Dice así:

*“Unos y otros asidos de las manos,  
tiernas doncellas y ágiles mancebos  
con ropaje de lino ellas vestidas,  
y de hermosas guirnalda coronadas,  
iban; y ellos tenían herrervelos  
de finísima lana con suave  
aceite perfumado, y del hombro  
en tirantes de plata suspendidos  
corto estoques de oro. Y unas veces  
a la redonda en anchuroso cerco  
danzaban todos con ligera planta.  
En fácil giro y acordes pasos,  
así imitando la voluble rueda  
que el alfarero con la mano agita  
para que ruede en torno; y otras veces*

---

<sup>25</sup> Homero (1989): *Iliada, canto XVIII, versos 561-572*. Madrid: Ediciones Cátedra. Págs.781-783

<sup>26</sup> Homero (1989): *Iliada, canto XVIII, versos 485-500...Ob. Cit. Págs.776-777*

*en parejas bailaban divididos.  
Y mucha gente la graciosa danza  
mirando estaba, alegre y divertida;  
y con raro primor dos saltarines  
después de preludiar alegre canto,  
en difíciles saltos y cabriolas  
su agilidad y su saber mostraban”*

Todas estas danzas están descritas en las diversas fuentes documentales como los relieves, esculturas y las numerosísimas vasijas y utensilios de arte menor como vasos, ánforas y cráteras

Las fuentes nos revelan todos los sutiles detalles de aquellas divinas danzas: Los danzantes cogidos por las manos a veces por intermedio de ramos de flores o de guirnaldas en forma de coronas<sup>27</sup>.

Las coreografías son distintas: unas veces cogidos correlativamente; otras haciendo cadena, es decir, el primero se une al tercero y éste al quinto, mientras el segundo se une al cuarto y así sucesivamente. Otra coreografía es la disposición encadenada del círculo, al unirse con los brazos, respectivamente, por detrás de sus espaldas.

Estas danzas corales se realizan de diversas maneras: en línea cerrada circular, de forma rectangular y también en línea abierta de una sola dirección, con movimiento procesional hacia adelante.

---

<sup>27</sup> Una de las mejores pinturas de esta disposición de danza puede verse en un famoso vaso del museo de Florencia. Que agrupa catorce participantes de uno y otro sexo. Cita tomada de Bonilla, L. (1944): Ob. Cit. Pág.71

En los tiempos anteriores a Teseo (el impulsor en Grecia de la danza coral), los hombres y mujeres bailaban por separado, pero a partir de él, las danzas son ejecutadas por hombres y mujeres, hasta llegar a la danza lineal en la que cada bailarín da la mano a una bailarina alternativamente<sup>28</sup>.

Es este tipo de danza mixta la que permanece a través de los siglos, marcando las bases de lo que serán después la danza Renacentista, y muchas danzas Centroeuropeas y de Europa del Este.

No existía en estos bailes intencionalidad sexual, aunque favoreciese como es natural la aproximación y el conocimiento de los distintos sexos. No eran danzas eróticas, pero si estaban plenas de alegría y de gozo, en el cual estaba contenido todo lo referente a lo bello y al equilibrio armónico que siempre era consecuencia de ese clima de sana alegría y de anhelo de vida. Aquí se produce la salud física y psíquica tan necesaria en la formación de la juventud, se moldean los cuerpos y las almas por lo que tiene el pleno consentimiento Platónico, que ha consultado y ha bebido en los hermosos cantos Homéricos ennobleciendo y dignificando la danza<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Bonilla, L. (1944): Ob. Cit. Pág.71

<sup>29</sup> Ídem, Pág.71



### **6.3. El concepto Platónico de danza: Su preparación a través del movimiento en la infancia.**

El “*Timeo*” quizás se pueda considerar como el diálogo más representativo y más significativo de la obra Platónica. No es casualidad que Rafael Sancio, el pintor de Urbino, en su fresco alegórico de la filosofía en la escuela de Atenas, representase a Platón llevando en sus manos el texto del “*Timeo*”.

Aunque el tema de este diálogo ha sido la formación del alma del mundo, y los problemas Cosmológicos, si somos perspicaces, la intención originaria parece ser el *hombre*. Todo lo demás tiene una función preparatoria, un valor de servidumbre en orden a este tema. Y es porque para Platón hay una estrecha unión entre naturaleza humana y naturaleza universal. La afirmación en la creencia de una íntima relación entre microcosmos y macrocosmos.

Escogemos un significativo fragmento del *Timeo*, donde Sócrates dialoga con éste:

**Timeo:** *“El Dios ha querido que todas las cosas fuesen buenas: ha dejado aparte, en la medida en que ello estaba en su mano, toda imperfección, y así ha tomado toda esa masa visible, desprovista de todo reposo y quietud, sometida a un proceso de cambio sin medida y sin orden, y la ha llevado del desorden al orden, ya que estimaba que el orden vale infinitamente más que el desorden. Y al que es óptimo no le está permitido ni le está permitido hacer sino lo que es más bello. Habiendo pues reflexionado, advirtió que, partiendo de cosas por su naturaleza visibles, jamás podría surgir un todo carente de inteligencia que fuera más bello que un todo inteligente. Y, por otra parte, que el entendimiento no puede producirse en ninguna cosa, si se*

*le separa del alma, de acuerdo con estas reflexiones, luego de haber puesto el entendimiento en el alma y el alma en el cuerpo, modeló el Cosmo, a fin de hacer de ello una obra que fuera por su naturaleza, la más bella y la mejor. Así pues, al final del razonamiento hay que decir que el mundo es realmente un ser vivo, provisto de un alma y de un entendimiento, y que ha sido hecho así por la providencia de Dios<sup>30</sup>.*

Interpretamos en este diálogo, que este orden cósmico no es sino el modelo de armonía y el equilibrio que debe ser el hombre. Esa unión de un alma sensible e inmortal unida a un bello cuerpo, va a posibilitar que toda una gama de manifestaciones artísticas sean expresadas por el hombre a través de la danza, el canto o el ritmo. El **“Demiurgo”** quiso hacer del hombre la obra más bella. Es el microcosmo en el macrocosmo, y esto por una razón: Para que a través de la inteligencia y el arte, se uniera a lo divino. En el libro séptimo de “Las Leyes”<sup>31</sup> principia a nuestro entender la fuente o raíz de la preparación de unos cuerpos sanos, vigorosos y bellos. Para ello Platón dirige su pensamiento a la infancia. En el diálogo entre Clinias y el Ateniense. Dice así:

**Ateniense:** “Una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la *máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas*”.

**Clinias:** “*Tu observación tiene toda la razón de ser*”

**Ateniense:** “*Una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas, y es esta una cosa que creo se ha dicho ya con toda razón*”.

**Clinias:** “*¿Qué duda cabe?*”

---

<sup>30</sup> Platón (1979): “*El Timeo o de la naturaleza*”...Ob. Cit. Pág.1134

<sup>31</sup> Platón (1979): “*Las leyes o de la legislación*”. Libro VII...Ob. Cit. Pág.387

**Ateniense:** *“Ahora bien: Por lo que concierne a la belleza de los cuerpos, creo que la condición más elemental para ello es la de que se desarrollen tan normalmente como sea posible durante la primera infancia ya”.*

**Clinias:** *“Perfectamente”*

**Ateniense:** *“¿Acaso no vemos claramente que el primer crecimiento, en todo animal, es también el mayor y el más fuerte, hasta el punto de que muchas personas defienden que la talla del hombre no llega a alcanzar ni el doble de lo que era a los cinco años en los veinte años siguientes del crecimiento?”*

**Clinias:** *“Es verdad”*

**Ateniense:** *“¿Acaso no sabemos aún que un crecimiento muy fuerte, que no vaya acompañado de numerosos trabajos o ejercicios proporcionados a él, ocasiona innumerables males en los cuerpos?”*

**Clinias:** *“Así es”*

**Ateniense:** *“El periodo que exige mayor cantidad de trabajos es aquel en que los cuerpos crecen más”.*

**Clinias:** *“¿Qué habrá que hacer entonces, extranjero? ¿Habremos de imponer el mayor número de trabajos a los recién nacidos y a los niños más jóvenes?”*

**Ateniense:** *“De ninguna manera, sino que se lo impondremos más pronto aún; lo impondremos a los que se están formando en el seno de sus madres”.*

**Clinias:** *“Pero ¿Qué es lo que dices, amigo mio? ¿Hablas acaso de los fetos?”*

**Ateniense:** *“Si. Por otra parte, no tiene nada de sorprendente el hecho de que vosotros ignoréis la gimnástica propia de este estado, que, por muy extraña que sea, quisiera explicaros a vosotros”.*

**Clinias:** *“De acuerdo<sup>32</sup>”*

Este fragmento que más adelante continuaremos, refiere por boca del Ateniense, que los ciudadanos griegos para mantener en buenas formas a sus animales, les hacían moverse muchísimo, demostrando que todos los cuerpos se benefician de ser movidos. Bien es verdad que estos movimientos no han de ser fatigosos, pero gracias a estos ejercicios de caminar o cualquier otro, los cuerpos asimilan mejor el alimento y las bebidas y son capaces de transmitirnos a nosotros mismos la salud, la belleza y el vigor en todas sus formas.

Percibimos en “Las Leyes” una conexión con la teoría del “Timeo” que dice: “Si no se deja nunca que el cuerpo permanezca en reposo, si se le imprime constantemente algún movimiento, el cuerpo podrá defenderse siempre naturalmente de los movimientos interiores y exteriores. No se permitirá que las diversas partes entren en oposición y den lugar a las enfermedades del cuerpo, antes se acercarán éstas como amigas y así se dará al cuerpo la salud. Ahora bien: entre los movimientos del cuerpo, el mejor es el que se produce por su propia acción, por medio de los ejercicios gimnásticos; el segundo consiste en el balanceo rítmico que nos imprime cualquier medio de transporte<sup>33</sup>”.

---

<sup>32</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1387

<sup>33</sup> Platón (1979): *“El Timeo o de la naturaleza”*...Ob. Cit. Pág.1176

Siguiendo con el diálogo platónico, el **Ateniense** aconseja que la mujer encinta deberá pasearse; modelando a su futuro bebé como si fuera cera. Y prosigue:

*“A las amas las obligaremos con una ley y bajo pena de multa, a que lleven encima siempre a los niños al campo, a los templos o a casa de sus padres, hasta tanto los niños no sean suficientemente fuertes para aguantarse en pie, y así mismo que, cuando ya sean fuertes para sostenerse, a poner mucho cuidado en que **no se le tuerzan las piernas** si se apoyan haciendo un esfuerzo excesivo, y deberán seguirlos llevando hasta que cumplan los tres años<sup>34</sup>”.*

Y continúa el **Ateniense** con esta sabia observación:

*“No dejemos de legislar hasta tanto no hayamos dado normas respecto de los ejercicios que deben formar las almas de nuestros niños, **de la misma manera que hemos comenzado a hacerlo respecto de la formación de sus cuerpos**”.*

**Clinias:** “Esto es perfecto”

**Ateniense:** “Tomemos como principio del trato que exigen el cuerpo y el alma de los niños muy pequeños el siguiente: Una alimentación y un movimiento en la medida de lo posible sin interrupción, tanto de noche como de día, es una cosa beneficiosa para todos, pero muy especialmente para los que son aún muy pequeños, que, si ello fuera posible, **deberían vivir continuamente mecidos como si estuvieran en un navío**, esto es respecto de los recién nacidos, el ideal al que hay que procurar acercarse lo más posible. La experiencia nos dice que este método es muy beneficioso tanto para las nodrizas de los recién nacidos como a las curanderas del mal de los coribantes<sup>35</sup>, en efecto, cuando las madres quieren hacer dormir a los niños que tienen un sueño difícil, en lugar de hacerlos estar quietos, lo que

---

<sup>34</sup> Platón (1979): “Las leyes o de la legislación”. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1385

<sup>35</sup> Sacerdotes de Dionisos que entraban en un estado de excitación psíquica análogo al frenesís que le producía la danza. Ibídem, Pág.1389

*hacen, por el contrario, es darles movimiento, meciéndoles sin cesar en sus brazos, y en lugar de permanecer en silencio, les hacen oír algún canturreo (nanas). En el sentido pleno de la palabra, ellas encantan a sus bebés de la misma manera que se encanta a las bacantes frenéticas, por medio de este movimiento, que es una combinación simultánea de la danza y la música<sup>36</sup>”.*

**Clinias:** “¿Y cuál habremos pues, de pensar nosotros que es la causa esencial de estos fenómenos, extranjero?”

**Ateniense:** “No es difícil de conocer”

**Clinias:** “¿Cual es exactamente?”

**Ateniense:** “El mal de uno y otro de estos dos estados (el sueño difícil de los niños y el frenesís coribántico<sup>37</sup> es en resumidas cuentas, el miedo, un miedo que procede de cierta debilidad del alma. Cuando a estas agitaciones se les opone una sacudida o movimiento exterior, ese movimiento que viene de fuera domina el movimiento interno de miedo y de frenesís y, al dominarlo, lleva al alma la calma y la tranquilidad que se veían turbadas por los dolorosos sobresaltos del corazón, tanto en unos como en otros, ahora bien, esto representa un gran beneficio. A los unos les procura el sueño; despierta a los otros por medio de la danza y la música y, con el concurso de los dioses a los que cada uno de ellos ofrece sacrificios propicios, los lleva del frenesís a la sensatez<sup>38</sup>”.

Y prosigue el **Ateniense:** “Toda alma desde su juventud padece frecuentemente estos temores lo cual le irá siendo más y más presa de estos miedos, y esto es ejercitarse en la cobardía y el temor no en el valor”.

**Ateniense:** “Lo importante sería ejercitarse desde la juventud en el valor para sobreponerse a los miedos y terrores que nos asaltan”.

---

<sup>36</sup> Platón (1979): “Las leyes o de la legislación”. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1389

<sup>37</sup> Se refiere a un estado de excitación psíquica análoga al frenesís orgiástico de los coribantes, sacerdotes de Dionisos.

<sup>38</sup> Platón (1979): “Las leyes o de la legislación”. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1389

**Clinias:** “*Exactamente*”

**Ateniense:** “*Para formar, pues en el alma esta virtud particular, el valor, hemos de decir que esos movimientos que se imprimen de esta manera en los recién nacidos constituyen una gimnasia muy provechosa*”.

Si hemos consignado este interesantísimo diálogo, es porque representa la preparación que los griegos y muy especialmente la sensibilidad pedagógica de Platón propone para formar en primer lugar:

- \* A las futuras madres con ejercicios adecuados para formar niños sanos.
- \* Proposición de una legislación que obligase a las nodrizas a que tuvieran una preparación adecuada. Esta preparación les obligaba a que cuidaran tanto la salud del cuerpo de los niños como la del alma.
- \* Los niños serían llevados en brazos de la nodriza hasta que sus piernecitas fueran lo suficientemente fuertes para mantenerse en pié. Era muy importante evitar cualquier malformación física.
- \* El vigor y la salud física comenzaba en la primera infancia con unos ejercicios *adecuados* a su edad y complexión, con una alimentación sana con continuos movimientos desde la cuna (como si fuera un navío) que le imprime la madre o la nodriza, acompañados de bellos canturreos, o nanas.
- \* Combatir la angustia y el miedo, problema este que arrastra el ser humano desde sus ancestros, y que está relacionado con la lucha oscura del individuo por sobrevivir desde los albores de la humanidad. Este miedo natural, ha de ser contrareestado con movimientos externos que domine la agitación interna. Haciendo un

símil, comparamos a las madres que por medio del balanceo calman la rabieta del niño, le proporcionan el sueño que no llega, y les va preparando para que sean futuros adolescentes fuertes y alegres.

Creemos que tanto las reflexiones del *“Timeo”* como Las Leyes, tienen una finalidad, un claro objetivo: formar individuos bellos. Que sus almas se asomen a sus cuerpos, que la conjunción de ambos contenga el equilibrio y la armonía tan cara a los griegos. Todo ello va a posibilitar la formación de bellos cuerpos, y esto por medio de la música y la danza.

Insistiendo en lo ya mencionado en el *“Timeo”* es muy importante para nosotros comprender, cómo el Platonismo propugna la armonía y el equilibrio entre las diferentes partes del cuerpo, y el alma. Hay que saber mantener este equilibrio cuyo resultado sea la salud de ésta.

Parece ser que los médicos de *“Cos”*, aconsejaban ejercicios físicos y no las drogas y medicinas al uso. La escuela platónica insiste en el papel fundamental del ejercicio que consiste en restablecer las relaciones de proporción y de armonía que deben existir entre las diversas partes del cuerpo y la mente y que se alejaban de una mística ascética enemiga del cuerpo que profesaron algunos discípulos de Platón.

Tenemos que decir que era común entre los griegos dar crédito a una creencia helénica según la cual una vez que el cuerpo está en reposo, el alma se pone en movimiento y a menudo incluso lo deja para vagar por otros mundos, mientras que, si el cuerpo se mueve, el alma permanece



imperturbable. Para Damón son las danzas y los cantos los que ponen al alma en movimiento<sup>39</sup>.

Platón nos narra como las canciones de cuna acompañadas de movimientos rítmicos, ejercen una acción bienhechora sobre el alma. Y es que sonido, música y danza, ejercen una función de encantamiento, estos movimientos operan desde fuera, calmando la excitación o delirio mental. Este delirio mental que a menudo manifestaban los coribantes, y que procedía de irregularidades del alma, se traducían en movimientos del corazón, y después violentos golpeteos del cuerpo, llevando a los individuos a un verdadero frenesís. Platón insiste en que este estado mórbido debe ser curado y calmado por curanderas especializadas cuya tarea sería restablecer el desorden en el alma del perturbado, procediendo por medio de encantamientos con cantos y danzas. Es decir, siguiendo el mismo procedimiento que con los niños en la primera infancia<sup>40</sup>.

Platón considera que la música ejerce una acción calmante y que ésta, está basada en relaciones físicas y psicológicas en el caso de los niños y de los perturbados mentales, la curación proviene del exterior. Toda la teoría de la educación por la danza proviene de este método educativo.

---

<sup>39</sup> Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.105

<sup>40</sup> Ibidem, Pág.106

#### **6.4. La evolución de la danza.**

Las danzas de antepasados remotos que otras culturas maduras relegaron a la penumbra de un segundo plano, se preservaron en Europa con fuerza, con el mismo amor y fidelidad tradicional que manifiestan los pueblos primitivos, y todas las danzas que se engendran y surgen en milenios posteriores florecen libremente junto a las primeras. Evidentemente aunque hubo en esta progresión de tiempo y de formas en la danza una coexistencia, también supuso una evolución, un progresivo cambio. Lo primero fue imitando las maneras y acciones de los animales obteniendo el poder de los espíritus y los atributos de las divinidades por medio del frenético éxtasis. Después fue la danza de ronda donde el pueblo exterioriza la existencia de lazos sociales. Más tarde es la bailarina o el danzante solista que expresa sentimientos o el arte aprendido.

En primer término se realiza la danza coral. Las narraciones homéricas describen la alegre danza coral de los jóvenes, a solas o con las doncellas en ocasión de las bodas; de la vendimia, o simplemente para dar rienda suelta a su juvenil exuberancia<sup>41</sup>.

Pero la danza griega adquiere su sello particular y definitivo cuando asimiló la influencia de la cultura cretense y micénica que los griegos encontraron en el país al que llegaron e invadieron. Los documentos iconográficos nos ilustran sobre danzas en círculo alrededor del tañedor de

---

<sup>41</sup> Homero (1989): La Iliada. Canto XVIII, versos 561-572...Ob. Cit. Págs.781-783

lira, danzas de pareja en conexión con el culto y la danza cerrada de balanceo, realizada por coros de mujeres ante la vista de todo el pueblo<sup>42</sup>.

Pero fue a principios del siglo V, lentamente madurada en el curso de los dos siglos precedentes, cuando la **“Orquística”** llega en Grecia a su más alta perfección. Lo mismo ocurrió con la pintura, la escultura y la música. En esto tuvo mucho que ver Píndaro y su lírica coral y Esquilo por la lírica dramática. La lírica coral tuvo una gran resonancia en Esparta fundamentando la importancia que en Grecia tuvo la música trinitaria, es decir, “La Corea”, definida como el *conjunto de “canto y danza, estando el canto, constituido por la poesía y la melodía”*. No se podía tratar de aislar uno de estos elementos sin disolver la unidad del conjunto.

Pero la danza que tanto promulgó Damón con su sentido del **“Éthos”** que debía impregnar toda la vida del individuo y que debía ser seria, “Apolínea”, dio paso gradualmente a las danzas frenéticas de carácter Dionisiaco. Estas danzas nada tenían que ver con las oficiales y de carácter público que las hacían tan respetables<sup>43</sup>.

Paralelamente se opera la consagración oficial del drama satírico bajo la influencia de las danzas orgiásticas. Nuevos modelos comienzan a introducirse: Se consagran nuevos principios de creación artística siendo abandonadas las antiguas formas tradicionales. Un ejemplo lo tenemos en la búsqueda de un mayor refinamiento en la expresión por medio del

---

<sup>42</sup> Homero (1989): La Iliada. Canto XVIII, versos 485-500...Ob. Cit. Pág.776-777

<sup>43</sup> Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.125

virtuosismo. Los coros de simples ciudadanos comienzan a caer en desuso, y la danza es absorbida por “profesionales”<sup>44</sup>.

También ocurre paralelamente que la poesía tiende a separarse de la música y de la danza. La poesía lírica sobre el siglo IV deja paso al epigrama, y la ruptura entre poesía, la música y la orquística es ya un hecho.

La independencia de cada uno de estos elementos da paso a un desarrollo plástico que se ve favorecido por la virtuosidad de los ejecutantes profesionales. El arte mimético pierde vigor a finales del siglo IV. Este carácter que fue un elemento inherente a la danza griega, y que consistía en la expresión corporal expresada a través del gesto, y que tenía en la danza griega una importancia mucho mayor que en nuestra moderna danza clásica, es desplazada progresivamente por una manifestación artística independiente y autónoma **“La Pantomima”**.

Según manifiesta H. Marrou<sup>45</sup> “Aparte de algunas excepciones locales como en Jonia, donde la práctica de la danza dionisiaca continúa gozando del favor de la aristocracia, la danza fue eliminada de la cultura liberal: ya no es más que un espectáculo, objeto de gran afición, pero cuya práctica personal avergonzaría a un hombre de mundo: éste la deja en mano de los profesionales a quienes aprecia por su talento, a la par que los desdeña como personas”.

---

<sup>44</sup> Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.125

<sup>45</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.184

## **6.5. La influencia de otras culturas.**

### **6.5.1 La influencia egipcia.**

El concepto de la vida y la muerte es tan especial en Egipto, que les llevó en lo religioso a una preocupación por asegurarse la inmortalidad, pero esto no conllevaba desprecio ni por la vida, ni por el cuerpo. Quizás el espíritu predominó en ellos, porque en sus escritos, cantos y poemas, se siente como si *“El espíritu pretendiese hacerse cuerpo para vibrar a través de los sentidos”<sup>46</sup>*

Platón que viajó a Egipto y que siempre tuvo en gran estima las leyes y costumbres milenarias de este país, afirma que la importancia que los egipcios daban a la cultura y al arte en general podría servir de modelo universal de estabilidad y orden.

Pero no podemos estar de acuerdo con esta teoría, porque Egipto a pesar de su inmortalidad, evolucionó en sus costumbres y en su arte al igual que Grecia, y también influyó y a su vez fue influenciada. Ambos países fueron amantes de la vida y esto les llevó a exteriorizarlo de infinitas formas, entre ellas el arte.

En los palacios faraónicos y en los jardines del Harén real, bailan las más bellas danzarinas del mundo antiguo. Estas mujeres, posiblemente esclavas, danzaban con esa sensualidad y ese erotismo que es perfectamente reconocible en la actualidad. Todo su cuerpo se contorsionaba al ritmo de la

---

<sup>46</sup> Bonilla, L. (1985): Ob. Cit. Pág.36

música, con palabras y cantos que insinuaban desenfadados versos de amor<sup>47</sup>.

Este fondo “**oriental**” profundamente insinuante, fue patrimonio de toda la cultura mediterránea, que a través de sus navegantes intercambiaron toda clase de productos, entre estos, los mejores danzantes. No cabe duda que el continuo trasiego marítimo, y el discurrir de las caravanas, hizo que estas antiquísimas culturas se mezclaran y se enriquecieran con las distintas aportaciones.

Entre Egipto y Grecia vemos similitudes que nos asombran:

- \* Ambas tenían danzas de distinta temática: como las religiosas, las danzas sociales: bodas, cosechas, guerreras etc.
- \* Existieron en ambas sociedades, bailarinas adscritas al servicio del templo, y también bailarinas profesionales.
- \* Ambas culturas dieron gran importancia a los festivales místéricos, Grecia a los de *Eleusis*, y Egipto a los de *Osiris*.

En cuanto a las diferencias, mencionamos una que denota el abismo entre dos sociedades distintas: Grecia era un pueblo democrático, libre en muchos aspectos, hecho a la medida y a las necesidades de los individuos, Egipto en cambio era un país teocrático, donde la divinización del faraón era una totalidad. Las libertades eran muy restringidas, y esto se proyectaba en todos los ámbitos sociales y como no, en el artístico. Es por lo que en Egipto hubo bailarinas en la corte faraónica para deleite del faraón y de sus muchos

---

<sup>47</sup> Bonilla, L. (1985): Ob. Cit. Pág.36

funcionarios. Esta circunstancia era impensable en Grecia donde el papel de los danzantes era mucho más libre y espontáneo.

Podemos preguntarnos ¿Cómo eran esas danzas? La respuesta es imaginable porque posiblemente no difieran mucho de las actuales. Las danzarinas levantaban los brazos o movían sus cimbreantes cuerpos como palmeras movidas por la brisa del Nilo o abrían sus brazos semeando la flor de loto. Sus velos y gasas finísimas enmarcaban sus encantos juveniles<sup>48</sup>.

Por las numerosas fuentes, parece que durante el largo período faraónico los trajes de los danzantes sufrieron pocas modificaciones. Mientras que los músicos están representados vistiendo pesados trajes largos, las danzantes portan finísimos velos. Esta situación cambia con la evolución que sufrió Egipto en la danza, y que más adelante analizaremos<sup>49</sup>.

En cuanto a los instrumentos ya sabemos que danzaban al ritmo de panderos, crótalos y sistros. Todo el grupo de bailarines se acompañaban de cítaras, arpas y aulós dobles, más el palmoreo de las manos y el castañear de los dedos<sup>50</sup>.

Bajo la influencia griega se introdujeron crótalos que eran pequeños platillos, muy extendidos en toda la cuenca mediterránea por la influencia de Grecia. Estos instrumentos sustituyeron a los palos que los egipcios

---

<sup>48</sup> Bonilla, L. (1985): Ob. Cit. Pág.42

<sup>49</sup> Kræmer: A Greek element in Egyptian dancing, Dans american Journal of archeology, 2ª serie Vol. XXXV, 1931.2 Pág.126l. Cita tomada de Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.130

<sup>50</sup> Ídem, Pág.130

utilizaron para ahuyentar las diversas plagas que asolaban las orillas del Nilo. Estos palos que nuestro sistema actual Orff denominará claves, y cuyo sonido es indeterminado y monótono, tiene un cierto parecido con las castañuelas iberas, sin tener la belleza rítmica y de matices de éstas<sup>51</sup>.

En cuanto al sistema de danzas, mucho tuvieron que aprender los griegos de estos egipcios envueltos en la religiosidad, el misticismo y la alegría ante cualquier acontecimiento social.

También aquí existió un grupo de bailarinas adscritas al culto y al templo. Estas danzas “**Mistéricas**” infunden respeto y temor al mismísimo faraón, porque estaban selladas con lo mágico y lo ritual.

Si en Grecia las danzas dionisiacas llegaron a extremos delirantes, en Egipto no se quedaron atrás con los festivales en honor a los “**Misterios**” de Osiris. Celebración que se repetía anualmente.

El mismo Herodoto presenció estas fiestas llenas de alegría y desenfreno. Según el historiador, las embarcaciones que navegaban Nilo abajo, estaban atestadas de hombres y mujeres tocando las flautas y las sonajas danzando y cantando incansablemente. Cuando las barcas llegaban a su destino y se efectuaban las ofrendas y los sacrificios rituales, la fiesta tomaba un carácter orgiástico con desenfrenadas danzas que al igual que en

---

<sup>51</sup> Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.130



Grecia, llegaban al paroxismo. Decía Herodoto que era tanto el vino que se consumía que excedía a todo lo que se bebía el resto del año<sup>52</sup>.

Pero hay una evolución en la danza egipcia, y esto acontece a raíz del poder que detenta Egipto. Que se convierte en un poderoso país. Sojuzga y vence en numerosos territorios, su riqueza y su dominio se extiende por países donde acumula un importante botín. Importa esclavas danzarinas de Siria, Mesopotamia, el Egeo, la India, Nubia y Sudán.

Las bailarinas son ya profesionales o esclavas altamente valoradas. Los sistros sagrados tintineando en manos de la sacerdotisa se convierten en verdaderos ejercicios gimnásticos cuando no, en complicadas acrobacias.

Estas danzantes, ya no portan sus delicados velos, ahora su desnudez es total como lo muestran multitud de figurillas o los dibujos de cráteras y vasijas. La voluptuosidad es delirio, y la libertad de movimientos de influencias orientales, merma la dignidad mística y simbólica característica de la danza egipcia de los imperios anteriores<sup>53</sup>.

No obstante las danzas egipcias supieron compartir con Grecia sus grandes preocupaciones: Lo místico religioso, la alegría de vivir y el amor.

---

<sup>52</sup> Herodoto de Halicarnaso (1912): *Los nueve libros de la historia*, Tomo I. Madrid: Librería de Perlado. Páez y C<sup>a</sup>. Pág.179-180

<sup>53</sup> Bonilla, L. (1959): Ob. Cit. Pág.47

### 6.5.2. La influencia Íbera

Los griegos colonizaron la Península Ibérica, pero a su vez fueron colonizadores en algunos aspectos culturales que mucho tuvieron que ver con los antiquísimos ritos iberos tartésicos.

La danza debió jugar un papel importante, en aquellas cálidas tierras, allí donde la Atlántida y el mar Mediterráneo y Egeo se unían. Todos los ritos y cultos referidos como el de *“la Afrodita Marina”* y los ritos al sol y a la luna, debieron tener sus propias danzas. Pero no podemos dejar de mencionar las danzas eróticas ejecutadas por aquellas famosas bailarinas gaditanas, que fueron la admiración de todos los navegantes que se acercaban a esas costas.

Las bailarinas ejecutaban una especie de “Danza del vientre” que en la actualidad se interpreta como un rito ligado a la fecundidad. Se acompañaban con castañuelas e iban vestidas con faldas de volantes al igual que las sacerdotisas cretenses que precedieron a las danzarinas griegas.

Las bailarinas gaditanas ejercieron su profesión mil años antes que fuesen citadas por los poetas Juvenal y Marcial de la España romana. Según este último, esas danzas contenían tanto erotismo, que los asistentes se sentían profundamente impresionados.

El historiador griego Estrabón cita a las familias celtiberas danzando en las noches de luna llena hasta el amanecer. Pero también se refiere

Estrabón a los bailes de gallegos, cántabros y astures de costumbres sombrías.

En el sudeste de la península, mujeres y hombres unidos por las manos bailaban una especie de sardana. La danza colectiva en el norte, la danza individual en el sur. Grecia recoge en sus danzas, estas dos formas de expresión.

### **6.5.3. La danza en Creta**

Fue Creta la cantera de donde los griegos recibieron y heredaron la mayoría de sus danzas. Y como hemos mencionado con anterioridad, concedían a los cretenses gran fama como bailarines.

Los frescos hallados en Knossos nos revelan escenas de mujeres con los toros. La leyenda del minotauro, Rey Minos de Creta, el cual recibía anualmente el tributo griego de siete doncellas y siete jóvenes para alimento de éste, que era un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro, concluye con el rescate por el héroe Teseo de los jóvenes. Estos celebran el hecho con una danza en la isla de Delo. Dicha danza consistió en una ronda de *“paso de grulla<sup>54</sup>”*.

Estas danzas eran de corro y los bailarines que hacían pareja, situaban en el centro un arpista o un citaroide. Alrededor del cual bailaban las mujeres. Son las excavaciones las que nos informan de que sus faldas eran de volantes y que muy probable hubo una relación entre estas mujeres y las

---

<sup>54</sup> Bonilla, L. (1959): Ob. Cit. Pág.65

ya descritas como las de la península ibérica. Toda la cultura andaluza, como la fiesta de los toros, los trajes de faralaes, las castañuelas, proceden de Creta, o, Creta fue influenciada por la antiquísima cultura Ibera<sup>55</sup>.

#### **6.5.4. Influencia asiática en la danza griega.**

La India y Japón tuvieron vinculaciones en la actualidad probadas.

El lenguaje ritual de las manos, de *“El Veda”*. La Mímesis y el gesto que siempre hemos creído patrimonio griego, tiene en cambio una antiquísima tradición en la India<sup>56</sup>.

Y la palabra *“komos”* que era cuando se escancia el vino para los huéspedes a la terminación de un banquete y los danzarines entran en la estancia, también es una costumbre asiática<sup>57</sup>.

Por lo tanto y para finalizar nos preguntamos ¿Qué hay de único y original en la danza griega? De único es el talento tan pronunciado para que lo asimilado y heredado de otras culturas, tengan el sello propio de la armonía y ese instinto que lleva siempre a la belleza, al carácter extático y de equilibrada sensualidad. Los escultores nos han dejado grabados en mármol el ritmo feliz que une, en una armonía personal, movimientos originados en un impulso interno acordado con la ley que marca el propio cuerpo del danzante.

---

<sup>55</sup> Según la leyenda el Minotauro era un toro proporcionado por Neptuno, es decir, por los navegantes cretenses a su rey que procedía de Tarteso, famosa por sus toros bravos, cuyos descendientes son nuestros toros de lidia andaluza.

<sup>56</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.256

<sup>57</sup> Ídem, Pág.256

Ya hemos visto que la danza en Grecia no es patrimonio cultural y exclusivo de este pueblo. Es una inteligente mezcla de culturas y la sabia asimilación de éstas.

## **6.6. Sistemas de danzas.**

En el libro VII de Las Leyes y en el mismo diálogo que mas arriba hemos mencionado a propósito de la preparación que desde la infancia se ha de dar a los niños para moldear sus cuerpos y prepararlos para la danza, retomamos el diálogo entre Ateniense y Clinias, pero en esta ocasión con la finalidad de conocer las distintas danzas ejecutadas por los griegos.

**Ateniense:** *“Los antiguos nos han dejado muchas composiciones musicales viejas y hermosas y, para ejercicio de nuestros cuerpos, también nos han dejado bellas danzas, entre las cuales y sin ninguna irreverencia, podremos escoger lo que cuadra y conviene a la constitución que establecemos”.*  
*Para realizar este examen y esta selección será necesario elegir hombres que tengan por lo menos cincuenta años y habrá que adoptar todo aquello que entre en estas composiciones antiguas, y todo aquello que resulte insuficiente o enteramente inadecuado o bien habrá que rechazarlo en absoluto, o bien habrá que volverlo a tomar y remodelarlo. Para su tarea, buscarán la colaboración de poetas y músicos, de cuyo talento se servirán, pero sin fiarse de sus gustos ni dejarse llevar de sus deseos, salvo raras excepciones; ellos habrán de interpretar la voluntad del legislador para instituir, en la medida de lo posible, con todo su espíritu la danza, el canto y todo lo concerniente a los coros. Pues toda composición musical que adopta un sistema regular en lugar de lo libre y caprichoso viene a ser mil veces mejor aun cuando no la acompañe la dulzura; ni uno ni otro género carecen de dulzura. Si la música, en el seno de la cual ha vivido un hombre desde su niñez hasta su edad ya madura y dotada de razón, ha sido de la música sobria y ordenada, no podrá oír la otra sin detestarla siempre y*

*llamarla innoble, pero si se ha formado en la que para el vulgo es dulce, la otra resulta para él fría e insípida. Así, pues, en lo que toca al placer o desagrado, ninguna de las dos es superior al a otra, “Lo que hace que entre ellas haya una diferencia, es que una de ellas hace mejores siempre a los hombres que se ha educado en ellas, mientras que la otra los hace peores<sup>58</sup>”.*

**Clinias:** *“Has hablado bien”.*

Siempre observamos el juicio que hace Platón de como deben ser realizados los cantos, y la ejecución de los instrumentos en cuanto a las melodías y las danzas. Todo debe ser una manifestación de lo instituido en las leyes y respetar la voluntad del legislador. Platón hereda esa fidelidad a las normas que ya preconizó Damón de Atenas, y que se complementa con lo ya manifestado en el libro III de la República, es decir, que no se practiquen aquellas danzas y cantos que puedan habituar a los ciudadanos, desde la niñez, a lo que no sea valor, piedad y templanza de esta manera la música conseguirá su objetivo: **“Desarrollar las virtudes del alma<sup>59</sup>”.**

El Ateniense, llama de forma singular y maravillosa *“los movimientos de conjunto del cuerpo, de los que la mayor parte llevará con razón, el nombre de danza”* y continúa con la siguiente clasificación: *existen dos especies: una de ellas imita en lo que tienen de más noble, los movimientos de los cuerpos mas bellos; la otra imita, con una finalidad más frívola, los de los cuerpos más feos. La especie frívola se divide a su vez en otras dos, y también se subdivide en dos la especie mas seria<sup>60</sup>. A la especie seria*

---

<sup>58</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1398

<sup>59</sup> Ibidem, Pág.1407

<sup>60</sup> Ídem, Pág.1407

*pertenecen la danza guerrera, con movimientos violentos en que se entrelazan esos cuerpos bellos animados de un alma varonil; por otra parte, está la danza que imita los movimientos de un alma comedida en la prosperidad y los placeres moderados; a esta danza se le podría dar, de conformidad con su naturaleza, el nombre de danza pacífica. A la danza de guerra, que se diferencia de la pacífica, se podría dar con exactitud el nombre de danza pírrica<sup>61</sup>. Esta imita, por una parte, los movimientos que se hacen para evitar todos los golpes que vienen de cerca o de lejos, el echarse hacia un lado, retroceder, saltar hacia arriba, bajarse; y por otra parte, los movimientos contrarios, los que significan actitudes de ataque e intentan imitar el tiro del arco o de la jabalina, o el gesto de descargar de cerca un golpe cualquiera. En estas danzas lo correcto y la tensión apropiada se produce cuando a imitación de los cuerpos bellos y las almas bellas, el conjunto de los miembros del cuerpo mantiene las líneas rectas; esto es lo correcto, y nada que sea contrario a estas actitudes puede considerarse correcto<sup>62</sup>. En la danza pacífica lo que en cada caso hay que considerar es si el ejecutante se conforma o no a la actitud de una danza bella y si en sus movimientos se comporta hasta el fin, de la forma que conviene a hombres formados por buenas costumbres. Hay que separar, pues, en principio, la danza sujeta a la crítica, de aquella que escapa a toda crítica. ¿Cuáles son estas y de qué manera deben diferenciarse la una de la otra? Toda danza báquica y las demás danzas que se relacionan con ella, en las que, bajo los nombres de ninfas, panes, silenos o sátiros, se imitan, personas en estado de embriaguez y en las que se festejan ciertas*

---

<sup>61</sup> Platón (1979): “Las leyes o de la legislación”. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1407

<sup>62</sup> Ídem, Pág.1407

*purificaciones e iniciaciones, forman un género que no resulta fácil de definir no como pacífico ni como guerrero, ni de cualquier otra manera que se quiera. La manera más exacta de definir ese género sería el colocarlo aparte, tanto de la danza de guerra como de la pacífica, y afirmar que no es éste un género de danza que convenga a los ciudadanos; por lo tanto nos volvemos ahora a la danza guerrera y a la danza pacífica, “las cuales sin discusión posible son nuestras”<sup>63</sup>.*

*El juego de la danza pacífica, en la que se honran por medio de danzas a los dioses y a los hijos de los dioses, comprende, como género único, toda danza que se inspire en un sentimiento de bienestar. Este mismo género puede, a su vez, subdividirse en dos: Aquel en que, habiendo uno salido de determinadas penalidades o peligros, se encuentra ya en un estado de felicidad, y se caracteriza por placeres más vivos; el otro, la del que conserva o acrecienta un bien que ya poseía anteriormente, se caracteriza por placeres más moderados<sup>64</sup>. En estas circunstancias, los movimientos del cuerpo son, en todo hombre más vivos si los placeres son menores; si el hombre es más moderado y más práctico en el valor, sus movimientos son menores, si el hombre es cobarde, sus movimientos tienen formas más cambiantes y más violentas. Por otra parte, de una manera general, tanto como si uno canta como si habla, nadie es capaz, mientras emite la voz, de mantener su cuerpo en perfecto reposo. Así, “de esta imitación de las palabras por medio de los gestos ha nacido todo el arte de*

---

<sup>63</sup> Platón (1979): “Las leyes o de la legislación”. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1407

<sup>64</sup> Ídem, Pág.1407



*la danza*<sup>65</sup>. Ahora bien, algunos saben conservar una armonía en todos esos gestos, mientras que otros no lo saben hacer. Hay danzas que son moderadas y que tienen el nombre exacto que se merecen por su precisión musical: estas danzas se llaman “**Emmelias**”, que significa armonía y gracia. De esta forma se constituyó dos géneros de danzas bellas: la guerrera o pírrica y la pacífica o “**Emmelia**” y cada una de ellas tiene un nombre tan adecuado como armónico. El legislador debe describir esto con normas y el guardián de las leyes velar para que se cumplan estas normas. Y una vez hecho, combinará la danza con los demás aspectos de la música, distribuyendo tales danzas entre todas las festividades y asignando a cada sacrificio la danza que le conviene y, tan pronto como lo haya consagrado todo según el orden pretendido, no se habrá ya de tocar nada en lo concerniente a la danza o al canto; de esta forma, pasando toda su vida de la misma manera, viviendo los mismos placeres, **la ciudad y los ciudadanos** seguirán siendo los mismos y, pareciéndose unos a otros en la medida de lo posible, vivirán perfectos y felices<sup>66</sup>.

Aunque en este apartado que hemos denominado “sistema de danzas” se impone una clasificación de éstas, según las distintas características, no queremos dejar de hacer un análisis del diálogo platónico mas arriba reseñado.

Para nosotros es evidente que para Platón existen dos tipos de danzas; la danza seria y la danza frívola opuesta a la precedente. Esta concepción de

---

<sup>65</sup> Platón (1979): “*Las leyes o de la legislación*”. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1408

<sup>66</sup> Ídem, Pág.1408

*“como tienen que ser las danzas”* está influenciada por el pensamiento Damoniano en cuanto al *“Éthos”* que imprime al ser humano determinadas actividades artísticas.

La danza seria imita en gestos y movimiento lo bello, es propio de los cuerpos bellos que reflejan sentimientos nobles. En cambio la danza frívola imita lo feo, cuerpos deformes y feos que son la expresión del mal.

***Platón no se aparta del principio de que cualquier cosa bella debe ser identificada con el bien y cualquier cosa fea, con el mal.***

Existen danzas bellas que contribuyen a la salud psíquica, y danzas feas que contribuyen a la inmoralidad. Es a través de la unión de los cantos y de las danzas, por donde **“la estética”** Damoniana ha establecido el *“Éthos”* musical de las armonías tan efectivo educativamente en los jóvenes.

Si atendemos a los medios expresivos utilizados por los danzantes, nos encontramos en presencia de cuatro tipos de danzas: **“El tipo procesional”** esencialmente grave, conveniente al culto dominado por el sentimiento religioso, el tipo **“mimético”** que expresa o imita actitudes humanas o de animales. El tipo de danza **“cinética”** que expresa el mundo interior a través de gestos subordinados a la constitución del cuerpo. En este tipo de danza triunfa el **“virtuosismo”** del ejecutante. El cuarto tipo llamado **“danzas acrobáticas”** esta privado de toda expresión y significado espiritual. Su objetivo es efectuar movimientos difíciles que tienen como fin

distraer a los espectadores. Sólo la destreza, y el equilibrio tienen en estas danzas un significado.

Sin embargo, pocos datos en lo que se refiere a la antigüedad son más explícitos y claros que la clasificación de las danzas que se mencionan en el libro Platónico de Las Leyes. Libro VII.

En el diálogo precedente hemos visto como estas danzas o tipos de danzas se subdividen a su vez en otros dos tipos.

Entre la llamada danza seria se menciona la “*danza guerrera*” y la “*danza pacífica*”. La danza guerrera es la danza de los héroes de la guerra. La danza pacífica tiene como función celebrar fiestas religiosas inspiradas en el temor y el respeto para la divinidad. Como hemos visto, Platón deja fuera de esta clasificación las danzas orgiásticas.

De todas las danzas guerreras, la más conocida es la danza guerrera por excelencia, “*la pírrica*” y que Platón atribuye a todas las danzas guerreras que imitan los movimientos de los combatientes.

Los espartanos cultivaron con pasión la forma cretense de las danzas de armas que en Grecia se llamaba “Pyrrhiche” (vestida de rojo): la practicaban de los cinco años en adelante. Era una danza imitativa: con defensa y ataques sólo distinguidos de los ejercicios gimnásticos por el movimiento artístico, el ritmo y el acompañamiento musical<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.251

La danza y la lucha tiene una misma significación en los pueblos primitivos, que ya sabemos preparaban el combate con ciertas danzas rituales. También los espartanos con la danza llamada “*Embateria*” entraban en combate. El mejor general era el mejor danzarín<sup>68</sup>.

Aunque nos parezca inconcebible, fuera de Esparta, la danza Pírrica fue ejecutada por mujeres y por danzarines profesionales. La magia, la gimnástica y lo mímico; todas estas formas están estrechamente vinculadas<sup>69</sup>.

La oponente de la danza guerrera es la “Pacífica”. La danza pacífica es la manifestación de sentimientos profundos causados por un estado de comunicación con la divinidad. No es el estado extático y paroxístico de la danza orgiástica, sino la alegría serena contenida en los límites de la moderación y del equilibrio.

Esta danza denominada “*Emméleia*” incumbía a las mujeres. Las procesiones festivas al sagrario y los círculos fluctuantes alrededor del altar son formas que adoptan estas danzas. Las “*Partheniadas*” son manifestaciones en las que vírgenes, tomadas de las manos al igual que “*Gracias*” adoran a la diosa al son de los himnos<sup>70</sup>.

No podemos dejar de mencionar las danzas de tipo doméstico vinculadas también al tipo de danza más arriba mencionado que unidas al

---

<sup>68</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.252

<sup>69</sup> Ídem, Pág.252

<sup>70</sup> Ibidem, Pág.253

mundo femenino narran las celebraciones que discurren en la décima noche posterior al parto. Es la celebración de la vida que llega al hogar y a la comunidad; pero también se danza cuando la muchacha y el muchacho llega a la pubertad, o coros que danzan de forma alegre y burlona en la antecámara nupcial o por el contrario en la quejumbrosa procesión que lleva al difunto hasta el sepulcro<sup>71</sup>.

Todas estas danzas que marcan de forma espléndida los distintos ciclos de la vida humana son hoy reconocibles en Megara cerca de Atenas. Las particularidades de forma y posición son observables en los antiguos relieves griegos, (las mujeres caminan una junto a la otra y se toman de las manos, entrecruzándolas; la primera toma la mano de la tercera por sobre el pecho de la segunda; la segunda toma la mano de la cuarta, pasando por sobre el pecho de la tercera y así sucesivamente<sup>72</sup>.

Otras danzas que contrastan con la belleza, armonía y serenidad de las danzas *Emméleia* son las danzas Dionisiacas. La liberación extática del “yo” es tan fuerte aquí como jamás lo fue en pueblo primitivo alguno<sup>73</sup>. El delirio sagrado se apodera de las mujeres griegas, que llamadas por los espíritus, ascienden a las montañas cubiertas de nieve desvariando en salvaje embriaguez. Gracias a la danza, han abandonado la tierra y han encontrado a su Dios, estas danzas salvajes, desembocaron en el drama. Las

---

<sup>71</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.253

<sup>72</sup> Ídem, Pág. 253

<sup>73</sup> Ibidem, Pág. 254

Ménades del Ática practicaban la danza de acuerdo con las reglas de Atenas y Delfos que las preparaban para las bacanales<sup>74</sup>.

Los hombres se disfrazan de sátiros que acompañados de agudos oboes se abandonan a lo divino.

Las danzas Ditirámicas que ya se mencionan en el s. VI a.C. originariamente era una danza circular ejecutada por cincuenta danzarines ataviados con guirnaldas al servicio de Dioniso. El nombre de esta danza es “Tyrbasia” que significa movimiento violento. Son danzas dramáticas. Su guía es el mismo Dionisos que colocado en el centro, enferma y muere hasta que en un momento dado resucita como Osiris. En la ronda los cincuenta bailarines corales se enfrentan a su destino, interpretando, sufriendo y gozando con su Dios<sup>75</sup>.

Estas danzas dionisiacas que Platón considera *“fuera de toda crítica”*<sup>76</sup> y que él denomina como difícil de definir puesto que no se acogen a ningún sistema de danzas<sup>77</sup>, tuvieron una significación muy profunda en el culto a Baco y a otras deidades, en los ritos religiosos de purificación y en los festivales ligados a la vendimia y a la tierra. Naturalmente que estas danzas frenéticas y extáticas eran opuestas a la armonía y a medida impuesta por Damón de Atenas, Platón y otros.

---

<sup>74</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.253

<sup>75</sup> Ibidem, Pág. 255

<sup>76</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. cit. Pág.1408

<sup>77</sup> Ídem, Pág.1408

Curt Sachs<sup>78</sup> nos hace ver que Grecia fue un pueblo excepcionalmente dotado de la facultad visual, y que todas las formas rudimentarias de las danzas imitativas ocuparon un lugar predominante en el periodo clásico: así danzas animales en las que se imitaban movimientos de osos, leones, zorros y pájaros, sometidas al dominio de **Phorai** y de **Schémata**. Los Phorai eran gestos expresivos de emociones y acciones, Schémata eran gestos expresivos del carácter de una persona. Todos los gestos de esta “escuela del movimiento de las manos” han sido anotados y conocidos: la mano sobre la cabeza, que significa tristeza y sufrimiento; los brazos elevados al cielo de los adoradores, la lanza del guerrero, el movimiento de otear la lejanía colocando la mano en la frente<sup>79</sup> etc. La intercomunicación entre otras culturas como la India o Japón parece evidente. Si queremos señalar, que la utilización del gesto se prodigó más en la época Alejandrina que tuvo gran influencia de Oriente, que en la época clásica, mucho más parca en este tipo de manifestaciones. En cuanto a los temas, se observa la fecundidad, las nupcias, la guerra y la muerte como recurrente.

Pero si hay que destacar, que la peculiaridad de la danza griega está en la danza Coral. Su carácter extático hace que la mente y la voluntad del danzante se extingan y sus movimientos quedan a merced del titiritero que mueve los hilos de donde penden miembros ingravidos. Hay un ritmo que envuelve en armonía la voluntad, la mente y el cuerpo del que danza.

---

<sup>78</sup> Sachs, C. (1944): Ob. Cit. Pág.14

<sup>79</sup> Ibidem, Pág.256

## **6.7. Los valores que encierra la danza.**

La danza es poseedora de atributos artísticos y pedagógicos tan significativos, que la convierte en valor indispensable en el ámbito educativo. Su poder y hechizo transmiten sentimientos y sensaciones en los individuos los cuales lo traducen en comportamientos y actitudes de bienestar y relajación. Toda una gama de valores está presente en la danza: valores estéticos, religiosos, éticos, educativos, sociales, emocionales, físicos y terapéuticos. En cada una de estas categorías iremos resaltando aquellos valores más significativos, siempre y naturalmente vinculado a nuestro trabajo de investigación.

### **6.7.1. La danza colabora al ordenamiento Psico-Motriz**

El primer lenguaje emocional del ser humano junto con el grito, es el movimiento. En el niño/a, la danza sirve para liberar sus fuerzas, traduce su alegría de vivir y manifiesta los impulsos y emociones de su corazón. Mediante el enriquecimiento de sus recursos técnicos la educación acrecienta la soltura y belleza de este lenguaje espontáneo.

Uno de los fines esenciales de la pedagogía moderna, consiste en ayudar al niño a descubrir su personalidad, a desarrollarla, ofreciéndole al mismo tiempo distintos medios de expresión apropiados todos a su naturaleza.

Existe un estrecho paralelismo entre el desarrollo de las funciones motrices, movimiento y acción, y el desarrollo de las funciones psíquicas



del individuo. El desarrollo de habilidades, repercute en la mayor seguridad y motivación del niño.

La educación del movimiento tiende a traducir en el espacio, mediante la acción, los ritmos percibidos a través del oído, es decir, se coordinan los movimientos y actitudes con los grupos de sonidos y su duración.

En la danza se ponen en juego las siguientes aptitudes:

- \* La atención
- \* La memoria: visual, auditiva y táctil.
- \* El conocimiento del espacio
- \* El conocimiento del propio cuerpo
- \* La integración social
- \* El equilibrio
- \* La coordinación de movimientos
- \* La independencia de gestos
- \* La sensibilidad
- \* La imaginación y la creatividad<sup>80</sup>.

### **6.7.2. Los valores médicos de la danza**

Nos sorprende en la actualidad que hombres de hace más de dos mil años tuviesen unos conceptos de la salud e higiene tan próximo a nuestras actuales teorías. Todo el proceso de la salud de un individuo tiene sus

---

<sup>80</sup> Cateura, M. (1974): *“Formación musical en la educación básica”*. Barcelona: Publicaciones Clivis.

comienzos en el seno de la madre, recomendado a ésta los paseos diarios, las ropas suaves y cómodas, la buena alimentación. A las nodrizas se las obliga bajo pena de multa, que lleven encima a los niños para proteger sus débiles piernecitas, y que cuando los niños puedan tenerse en pie, no se les fuerce mucho. La legislación obligaba a que las nodrizas tuvieran una preparación adecuada para cuidar tanto la salud del cuerpo como la del alma de los niños confiados a ella.

- \* Los médicos de “Cos” aconsejaban ejercicios físicos y rechazaban las drogas y las medicinas al uso. Los podríamos llamar hoy médicos naturalistas que fijan sus creencias en el ejercicio y en la vida sana.
- \* La escuela Platónica como hemos visto en las páginas precedentes insiste en el papel fundamental del ejercicio que consiste en restablecer las relaciones de proporción y de armonía que deben existir entre las diversas partes del cuerpo y la mente. Para Damón son las danzas y los cantos los que ponen al alma en movimiento<sup>81</sup>.

### **6.7.3. Valores terapéuticos**

Aunque existen muchos motivos para recurrir a la danza, la alegría y el júbilo es uno de ellos, siendo la causa y la expresión de un intenso placer.

Estos valores terapéuticos están expresados en las Leyes libro VII cuando el Ateniense manifiesta que los bebés deberían ser movidos sin

---

<sup>81</sup> Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.105

interrupción tanto de día como de noche; **“Deberían vivir continuamente mecidos como si estuvieran en un navío<sup>82</sup>”**.

Las madres al mecer a sus niños que tienen un sueño difícil, en lugar de aquietarlos, los agitan sin cesar ayudándose de nanas. Se establece una oposición: la sacudida externa domina el movimiento interno de miedo y angustia, y al dominarlo, lleva al alma la calma y la tranquilidad.

- \* Desde niño se padece angustias, miedos y temores, estos miedos hay que superarlos mediante los movimientos, la gimnasia y la danza.
- \* La danza nos brinda un equilibrio entre las diferentes partes del cuerpo y el alma. Hay que procurar mantener este equilibrio cuyo resultado sea la salud del cuerpo y del espíritu.
- \* Las canciones de cuna acompañadas de movimientos rítmicos ejercen una acción bienhechora sobre el alma ejerciendo una función de encantamiento, estos movimientos operan desde fuera, calmando la excitación o delirio mental.
- \* Los delirios mentales de los *coribantes*, y que según el común de los griegos procedían de irregularidades del alma, se traducían en violentos golpes del cuerpo, que llevaba a los individuos, a un verdadero frenesís. Esto sólo podía ser curado según Platón por curanderas especializadas cuya tarea sería restablecer el desorden en

---

<sup>82</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1389

el alma del perturbado, procediendo por medio de encantamientos con cantos y danzas<sup>83</sup>.

La danza y la música ejerce una acción calmante que está basada en relaciones físicas y psicológicas y cuya curación proviene del exterior.

#### **6.7.4. Valores sociales**

La danza al transmitir valores educativos también socializa. En la vida de los pueblos no hay ocasión en que se prescindiera de la danza: el nacimiento, la consagración de los jóvenes, el matrimonio, la muerte, la siembra, la cosecha, la caza, la guerra, las festividades religiosas y civiles, siempre y en todo lugar ocupa un lugar prioritario.

Fijémonos en las danzas de ronda, donde jóvenes llenos de excitante alegría y cogidos de la mano evolucionan alrededor de un altar o danzan alegremente en las eras una vez recogida la cosecha... No cabe duda los lazos de simpatía, afecto y amistad que se desprenden de estos bailes.

También consignamos como la unión con el Dios pero también con los hombres, está presente en los neófitos que acudían a Atenas para la realización del ayuno en los "*Misterios Eleusiacos*". Este pasar del mundo profano al sagrado pone a los iniciados en una, podríamos llamar, "*Comunión de los santos*" es una intensa hermandad cósmica donde los iniciados danzan y danzan frenéticamente uniendo lo divino y lo humano.

---

<sup>83</sup> Platón citado en Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.106

Es Homero quien relata las maravillosas escenas de las bodas y las fiestas donde jóvenes danzantes forman corro y se oyen flautas y cítaras, mientras venerables matronas presencian llenas de satisfacción desde la puerta de su casa la comitiva nupcial que acompaña a la novia con cantos de Himeneo<sup>84</sup>.

Innumerables valores nos transmiten estas escenas... la boda como hecho social incuestionable que une los lazos familiares y de comunidad. La fidelidad y amor que se prometen los esposos, la satisfacción de las matronas, y envolviéndolo todo la danza, que actúa de transmisora en tan bello juego social.

#### **6.7.5. Valores emocionales**

La interpretación junto a la poesía, música y danza son posiblemente las manifestaciones artísticas que más hondamente afectan al sentimiento humano. En la danza el cuerpo es conquistado y olvidado en el éxtasis, que se convierte en mero receptáculo del poder sobrehumano del alma, y ésta adquiere la felicidad al experimentar la libertad del cuerpo que entra en la ingravidez.

Es en el éxtasis de la danza donde el individuo rompe las cadenas que lo atan a la tierra y siente hallarse en consonancia con la armonía universal.

Todo lo que está excluido de la definición de danza es el trabajo como tal, porque la danza es una moción rítmica que afecta a lo sensorial y por lo

---

<sup>84</sup> Homero (1989): *La Iliada. Canto XVIII, Versos 485-500...* Ob. Cit. Págs.776-777

tanto rechaza todo lo que a diario constituye la parte práctica y más prosaica de nuestra vida.

Las danzas en épocas muy remotas, se convierten en obras de arte. Ya a principios de la Edad del Metal, la leyenda se apodera de la danza y la eleva a la dignidad dramática.

La danza es manifestación de muchos problemas, pero quizás podríamos decir que nace como solución a la insatisfacción que la realidad supone para el hombre. Éste, desde tiempos inmemoriales busca un camino para encauzar sus propias actividades vitales. Esa superación liberadora e imaginativa le sumergió en eterna aspiración cósmica. Y lo expresa con tanta más fuerza cuanto más inexplicable le resulta.

Enorme debió ser en lo emocional la liberación física y psicológica de esos hombres disfrazados de sátiros o silenos, de esas Ménades que danzando al ritmo frenético de los panderos expresan su anhelo de vida a través del orgiástico baile.

#### **6.7.6. Valores estéticos**

Sorprende la belleza que nos muestran las danzas sagradas cuando se desvela la plasticidad de las famosas “**Parthenias**”, donde danzan vírgenes que dedican suaves movimientos a la diosa Artemisa.

Todos los sutiles detalles de aquellas divinas danzas están maravillosamente descritos en diversas fuentes documentales como relieves, esculturas, ánforas, cráteras y naturalmente en documentos bibliográficos.

Homero nos relata multitud de imágenes que desvelan escenas agrícolas donde doncellas y jóvenes hablan de amores, mientras portando cestos de mimbre que contienen el jugoso fruto, escuchan los suaves sonidos de la lira que tañe el enamorado. Todo el grupo de amigos con voces jubilosas golpean los pies en el suelo<sup>85</sup>.

Estéticamente no podemos dejar de describir las escenas donde jóvenes llevando antorchas y en procesión, inician danzas frenéticas y en cuyo centro se encuentra el mismo Dionisos, que acompañado de flautas, panderos y sonajas se contorsionaba en orgiásticas piruetas<sup>86</sup>.

Nombremos la belleza de la danza “**Pírrica**” que imitando movimientos de combate exalta las formas de los jóvenes cuerpos<sup>87</sup>.

O las formas en las danzas “**Emmelias**” en la que vírgenes tomadas de las manos al igual que “Gracias” realizan círculos fluctuantes alrededor del altar y al son de los himnos.

Todo un vocabulario estético podríamos desglosar al repasar tan sorprendentes imágenes: los suaves movimientos de las vírgenes, las coreografías de la ronda Emmelia y los movimientos salvajes y bruscos de

---

<sup>85</sup> Homero (1989): *Iliada, Canto XVIII, Versos 561-572*. Ob. Cit. Pág.781-783

<sup>86</sup> Bonilla, L. (1964): Ob. Cit. Pág.81

<sup>87</sup> Sach, C. (1944): Ob. Cit. Pág.251

la Pírrica; la imagen literaria donde la doncella descansando del agobiante trabajo de la vendimia, escucha la suave voz de su enamorado que recita palabras de amor acompañado de la lira, y los jóvenes iniciados en los misterios de Eléusis embriagados por el vino, que realizan dionisiaca danza.

#### **6.7.7. Valores religiosos**

Dos funciones ejercen las danzas sagradas consagradas a los Dioses:

- \* Función ritual, cuya finalidad es influir mágicamente contra el mal, la enfermedad o la muerte. Es un recurso mágico de rechazo ante el drama. También para obtener bendiciones. Toda inquietud y miedo los proyecta el hombre a través de la danza ritual.
- \* Función de la ofrenda. Estas danzas como el grave “*Deinos*” o el *kalatiskos* ofrecían los frutos del trabajo a los dioses.

Pero también indicamos otros muchos valores como son:

- \* Lo divino y sagrado en la danza representado por la unión entre el hombre y lo sagrado.
- \* La oración rítmica que realiza el individuo cuando ora. Todo su cuerpo y su mente mecido con suaves movimiento, las ofrenda a Dios.
- \* Hacer propicios a los dioses haciéndose grato, sometiendo sus poderes con el sortilegio rítmico de la danza<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Bonilla, L. (1964): Ob. Cit. Pág.77



- \* Todas las danzas corales llenas de majestuosa gravedad, estaban consagradas a los dioses sagrados como Apolo, Ares, Artemisa o Zeus.

#### **6.7.8. Valores éticos**

Según lo estudiado en las páginas precedentes.

- \* Son valores éticos de la danza aquellos principios que propicia Platón el cual manifiesta que cualquier cosa bella debe ser identificada con el bien, pero también cualquier cosa fea, con el mal.
- \* Las danzas han de ser seleccionadas por un consejo de hombres llegados a la madurez.
- \* El control y supervisión de las danzas musicalmente estará a cargo de músicos y poetas,
- \* Un legislador velará por la moralidad de estas. Toda danza que resulte inadecuada para la formación de los individuos, será rechazada o bien se intentará remodelar.
- \* Todo lo referente al baile que sea caprichoso, es según Damón, Platón y otros, perjudicial para el carácter de los individuos.

#### **6.7.9. Valores educativos**

- \* Toda obra artística, entra plenamente en el terreno educativo al intentar perfeccionar las facultades físicas y cognitivas del ser humano y realizar una fusión con el espíritu en la armonía del carácter y en el equilibrio de las emociones.

- \* La danza al buscar la liberación del potencial reprimido, anhela la plenitud que genera lo ordenado y armónico, pero también el regocijo que aleja a todos aquellos que la practican de la monotonía cotidiana acercándolos a la región donde la fantasía y la imaginación despiertan y entran en plena función creadora.
- \* Según Platón los hombres educados en la música, siempre amarán lo bello y detestarán lo feo, practicando danzas y cantos que habitúen a los ciudadanos desde la niñez **al valor, la piedad y la templanza**<sup>89</sup>.
- \* El Ateniense en el diálogo de Leyes libro VII<sup>90</sup> afirma: Que una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas.
- \* Y todo ha de comenzar en la primera infancia con ejercicios adecuados a su edad y complexión, imprimiendo movimientos y balanceos que calman la ira del niño y los vaya preparando para que sean muchachos y muchachas fuertes y alegres
- \* Por medio de la danza, se intenta formar individuos bellos, bien proporcionados, sanos de alma y cuerpo que les posibilite ser el valiente combatiente en la batalla o el ciudadano que legisla o gobierna.
- \* Toda acción que calme ya sea por la música o la danza está basada en relaciones físicas y psicológicas que se opera desde el exterior. Toda la teoría de la educación por la danza proviene de este método educativo.

---

<sup>89</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1407

<sup>90</sup> Ibidem, Pág.1387

- \* La danza educa por medio de los gestos y movimientos corporales que aportan al individuo la armonía y ese instinto que lleva siempre a la belleza, y al carácter extático de equilibrada sensualidad y en cuanto al carácter, la formación de caracteres equilibrados y disciplinados.

Según Evangelo Moutsoupoulos la danza tiene tres funciones: Expresión de la alegría y de la ofrenda religiosa, formación de hermosos cuerpos y formación fundada en buena medida de espíritus equilibrados<sup>91</sup>.

En efecto: *¡Qué sería de la nobleza del cuerpo, si no se transparentase en ella la nobleza del alma!!*

## **Resumen capítulo VI**

Este capítulo dividido en siete apartados nos descubre la esencia artística y creadora de la danza y sus principales funciones que siempre fueron de orden religioso, de orden estético y de orden educativo y terapéutico.

Comenzamos con el carácter divino de la danza que es rito en sus comienzos, expresando e interpretando las manifestaciones de la misteriosa fuerza vital que ata al hombre a la naturaleza y donde el individuo pone todo su arte expresivo. Este carácter divino de la danza es debido a que adquiere un significado misterioso cuando representa la unión entre el hombre y Dios, y que en los llamados “*misterios*” adquiere todo su significado. En

---

<sup>91</sup> Moutsoupoulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.119

realidad el culto a las deidades sagradas por medio de la danza, representa la liberación extática del “yo” que en aquel pueblo fue de tal intensidad, como no se ha dado en pueblo antiguo alguno.

Los efectos rituales de la danza tan eficaces para la liberación de sufrimientos y tensiones contenidas que todo individuo padece, no fue en detrimento de su valor como arte. No obstante su valor artístico fue también puesto a disposición de lo divino porque una antigua creencia afirmaba que el hombre debe devolver a los dioses lo que ha recibido de ellos.

La danza en los tiempos Homéricos punto 6.1 está bellísimamente relatada en los versos de *la Iliada*, las fuentes nos revelan cómo eran aquellas danzas: Los bailarines cogidos de las Manos o por medio de guirnaldas inician sus pasos corales.

Estas danzas encerraban el gozo de los dones atribuidos a la juventud: La alegría, la belleza y la armonía que los impulsaba a la plenitud.

El concepto Platónico de danza y su preparación a través del movimiento en la infancia, punto 6.3 nos revela a través del “*Timeo*” cómo el hombre está destinado a ser modelo de armonía y equilibrio en un orden cósmico. Esa unión de un alma sensible e inmortal unida a un bello cuerpo, va a posibilitar que toda una gama de manifestaciones artísticas sean expresadas a través de la danza, el canto o el ritmo.

Una vez más, siguiendo nuestro curso habitual hemos desvelado a través de los diálogos Platónicos la preparación que propugnaban los

griegos para ser sanos, vigorosos y bellos. En el Libro VII de Las Leyes se nos desvela el pensamiento Platónico que dirige su mirada a la infancia que por medio del Ateniense nos dice que: *“Una educación recta es necesaria para dotar de la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas pero que la condición más elemental es que el desarrollo ha de tener lugar en la primera infancia. Y que incluso este desarrollo ha de ser en el seno de las madres teorías compatibles con el concepto moderno del desarrollo que ha de tener lugar en los comienzos del individuo”*.

Y prosigue con postulados que nos asombran por su actualidad: La alimentación sana, y el movimiento continuo como si los niños muy pequeños, viviesen en un navío. Estos movimientos, externos dominan los movimientos internos de miedo y de angustia.

Todas las teorías del Libro de las Leyes tienen un claro objetivo: formar individuos aptos para los ejercicios atléticos, la preparación para el combate, el ritmo y la danza. Es por lo que resulta vital comprender cómo el Platonismo propugna la armonía y el equilibrio entre las diferentes partes del individuo.

El punto 6.4 es un análisis de la evolución de la danza, desde lo Mímético imitando maneras y acciones de los animales hasta una danza más social. La danza griega adquiere un sello particular y definitivo cuando asimila la cultura cretense y micénica. Es Homero quien nos habla en la *“Iliada”* de danzas en círculo alrededor del tañedor de la lira. Posteriormente Damón promulgó una serie de normas reguladoras que

indiscutiblemente comprendían cómo debían ser las danzas y qué “*Éthos*” debía presidir cada una de ellas, censura que también aprobó Platón, gran admirador de las danzas apolíneas, de carácter serio y en modo Dórico.

Pero esta censura nunca pudo detener la fuerza con que los griegos vivieron los frenéticos bailes Dionisiacos que nada tenían que ver con las danzas oficiales y de carácter público que las hacían tan respetable.

Nuevos modelos comienzan a introducirse: Se abandona las antiguas formas tradicionales por nuevos principios de creación artística que abogan por un mayor refinamiento en la expresión, y la danza que era bailada por ciudadanos comunes, es absorbida por profesionales. La danza a excepción de Jonia, es eliminada de la cultura liberal. A los bailarines se los aprecia por el talento, pero se los desprecia como personas.

En la influencia de otras culturas, punto 6.5 podemos afirmar que hubo un intercambio de culturas que a través de los navegantes que surcaron el Mediterráneo fueron propagando toda clase de productos, entre éstos, los mejores bailarines. También el trasiego de caravanas hizo que estas antiquísimas culturas se mezclaran y se enriquecieran con las distintas aportaciones.

La temática es la que fija los elementos comunes de los distintos pueblos: Danzas de ofrenda religiosa, de guerra, bodas, cosechas etc. También hacemos notar que la danza en Grecia es consecuencia de una sociedad que ha elegido la libertad y como forma de gobierno, la

Democracia, todo esto influye en la forma de manifestarse y expresarse artísticamente.

En el sistema de danzas hemos analizado los contenidos del Libro VII de Las Leyes, llegando a la conclusión que toda manifestación artística debe estar sometida a lo instituido por las leyes y respetar la voluntad del legislador, es decir que no se practiquen aquellas danzas y cantos que puedan habitar a los ciudadanos desde la niñez, a lo que no sea valor, piedad y templanza, de esta manera la música conseguirá su objetivo: *Desarrollar las virtudes del alma.*

**En palabras de Platón cualquier cosa bella debe ser identificada con el bien y cualquier cosa fea con el mal.**

Finalizamos este capítulo con los valores que encierra la danza, y que son los siguientes: Existe un estrecho paralelismo entre el desarrollo de las funciones motrices, movimiento y acción, y el desarrollo de las funciones psíquicas del individuo. El desarrollo de las habilidades, repercute en la mayor seguridad y motivación del niño.

- \* En los valores médicos, destacamos el uso de los ejercicios físicos y el rechazo de drogas y otras medicinas al uso.
- \* Los valores terapéuticos de la danza provienen de que éstas liberan las tensiones reprimidas y ejercen una acción calmante.
- \* La danza socializa, fija lazos de simpatía, afecto y amistad en una comunidad, puesto que no hay un acontecimiento social, bodas, festividades civiles y religiosas que no se celebre con baile.

- \* El baile junto a la interpretación, la poesía y la música son las manifestaciones artísticas que más afectan al sentimiento humano. En la danza el cuerpo es conquistado y olvidado en el éxtasis, que se convierte en receptáculo del poder sobrehumano del alma adquiriendo ésta, la felicidad y la libertad.
- \* La estética que desprende el baile se manifiesta en la belleza de los movimientos, en los suaves giros del cuerpo, en la expresión gestual y en la plasticidad de las coreografías...
- \* Las danzas sagradas ejercen dos funciones: Función ritual y función de ofrenda. Su finalidad es influir mágicamente contra el mal, obtener bendiciones, y ofrecer los frutos del trabajo.
- \* La ética de la danza consiste en que cualquier baile bello influirá en el carácter del individuo haciéndolo más bueno.
- \* Terminamos con los valores educativos señalando que toda manifestación artística perfecciona de forma total las facultades físicas y cognitivas del ser humano, formando no sólo cuerpos bellos sino almas armónicas y equilibradas.



## **CAPITULO VII: LOS INSTRUMENTOS COMO FORMADORES DE CARACTERES DISCIPLINADOS.**

7.1 Los instrumentos de la antigüedad

7.2. El aulós.

7.3. Los instrumentos de cuerda griegos.

7.4. Transmisión de los efectos y valores del aprendizaje instrumental.

Resumen capítulo VII

## CAPITULO VII: LOS INSTRUMENTOS COMO FORMADORES DE CARACTERES DISCIPLINADOS.

### 7.1 Los instrumentos de la antigüedad.

Las antiguas asociaciones de culto son fuente de muchos de los significados simbólicos que se les asignan a los instrumentos musicales en el arte<sup>1</sup> y la literatura de Occidente: La “*lira*” y la *cítara* eran los instrumentos de Apolo, prototipos de los posteriores instrumentos de cuerda y representantes de todos los principios apolíneos: **Armonía, claridad, razón, moderación y objetividad**. El instrumento dionisiaco el aulós, traducido como flauta, por generaciones de estudiosos que seguramente lo conocían, aunque confundieron su esencia y finalidad<sup>2</sup>. Un instrumento de doble lengüeta, de tono e intensidad agudos. El “*aulós*” estaba asociado con el mundo del teatro griego y representaba a lo informe, lo irracional, lo pasional, lo subjetivo, el impulso melódico irracional<sup>3</sup>. La verdadera flauta antigua era la siringa que, junto con las flautas de pan, simbolizaba el culto bucólico del dios Pan. El culto militar del dios Ares, tenía por instrumento el “*sapinx*”, una especie de trompeta.

Los instrumentos de cuerda, en especial los pulsados, han llegado a representar la armonía. El instrumento consiste en muchas notas, y sus cuerdas (no fijadas en alturas) exigían afinación frecuente. El instrumento

---

<sup>1</sup> Rowell, L. (2005): “*Introducción a la filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*”. Barcelona: Gedisa. Pág.85

<sup>2</sup> *Ibidem*, Pág.86

<sup>3</sup> *Idem*, Pág.86

en sí es visto como algo extrínseco al cuerpo, símbolo externo del orden interno<sup>4</sup>.

Leo Spitzer<sup>5</sup> ha señalado la destacable fusión de las palabras “nudo cor” (corazón) y “*cord*” (cuerda). En los modernos idiomas indoeuropeos por ejemplo en palabras tales como “*acorde, acuerdo y concordia*”, muchas cuerdas producen un “*acorde*”, que suena conjuntamente en armonía.

Las tradiciones asiáticas son muy similares: los antiguos autores chinos acentuaban la significación del “*Ch'in*”, el más respetado de sus instrumentos, como símbolo de armonía. Se instruía a los ejecutantes para que sólo se acercaran al instrumento cuando estuvieran en armonía consigo mismos y con la naturaleza y en un estado purificado de mente y cuerpo<sup>6</sup>. El simbolismo de las campanas parece paralelo al de los instrumentos de cuerda, probablemente porque se suelen colgar campanas en grupo de varias notas; quizás por la temprana asociación con los descubrimientos de Pitágoras. Las campanas son extrínsecas al cuerpo y están físicamente aisladas; su armonía es la que mas se acerca a la armonía universal<sup>7</sup>.

La flauta es el instrumento musical más simbólico; activada por el propio aliento de la vida, simboliza la extensión directa del espíritu humano ya que las palabras que designan al “espíritu y al aire que está en movimiento son las mismas en muchos idiomas antiguos, entre ellos el

---

<sup>4</sup> Rowell, L (2005): Ob. Cit. Pág.86

<sup>5</sup> Spitzer, L. (1963): “*Clasical and christian ideas of world harmony*”. Baltimore: Johns Hopkins Press. Págs.324-27

<sup>6</sup> Rowell, L. (2005): Ob.Cit. Pág.86

<sup>7</sup> Ídem, Pág.86

griego<sup>8</sup>. El doble significado le da un sentido especial al aliento como portador del alma humana”. Los tonos de la flauta son fijos, por eso no se plantean conceptos tales como afinación, armonía, temperamento y regulación. Sin embargo, la flauta y por extensión la mayor parte de los instrumentos de viento no significa lo múltiple sino, **lo único: Lo interno y lo íntimo**<sup>9</sup>.

Pero tenemos que tener en cuenta que el hecho musical está unido al hecho fisiológico y moral. Si la voz humana es un factor que puede tener una finalidad ética en música, los instrumentos musicales son otro factor no menos importante; pero si el valor vocal es fisiológico, aparte de contener otros importantísimos valores, el de los instrumentos es, en primer lugar, técnico, de manera que su estudio tiene relación con su estructura, por lo tanto su estudio es evolutivo y por consiguiente, histórico.

La evolución de los instrumentos es ilimitada. El progreso que sufren engendra mejoras y cambios radicales en su construcción, lo que influye en la estética musical de cada época.

---

<sup>8</sup> Rowell, L. (2005): Ob.Cit. Pág.86

<sup>9</sup> Ídem, Pág.86

## 7.2. El Aulós

En República Libro III<sup>10</sup> Platón se decanta claramente por los instrumentos de cuerda al precisar que se escogerá a Apolo y sus instrumentos antes que a Marsias y los de éste. Y es que distintas versiones mitológicas enfrentan al dios Apolo con el “*sátiro*” o “*sileno*” Marsias. La confrontación de Damón de Atenas y el mismo Platón, obedece a razones éticas.

Ahondando en los orígenes quasi místicos de este instrumento, parece ser que el primero que tocó el Aulós fue un tal Hiagnis, figura mítica procedente de Celenas, en Frigia, al que se le atribuye la invención del Aulós, que habría introducido en Grecia. Con este instrumento tocó modos frigios y otros nomos a la madre Cibele, a Dioniso y a Pan<sup>11</sup>.

Siguiendo con la genealogía, le siguió Marsias, mencionado mas arriba, se le atribuyeron distintos padres entre ellos el ya citado Hiagnis y Olimpo. Las distintas leyendas lo sitúan como dios de ríos y fuentes, del círculo de la diosa Cibele. Sería el inventor del doble Aulós y el inventor del aire de Aulós en el culto a la diosa madre. Los griegos lo representaron como un sátiro o isleño<sup>12</sup>.

Otro de los grandes es Terpandro, que imitó los hexámetros de Homero y las melodías de Orfeo. Y Clonás, el compositor de Nomos

---

<sup>10</sup> Platón (1992): “*República*”, Libro III...Ob. Cit. Pág.172

<sup>11</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.53

<sup>12</sup> Pausanias, general Espartano, cita tomada de Pseudo Plutarco(2004): Ob. Cit. Pág.53

aulódicos, que nació poco después que Terpandro. Según dicen los de Arcadia era de Tegea, y según dicen los beocios de Tebas. Después vino Arquiloco, y Árdalo de Trecén que compuso música para ser cantada con acompañamiento de Aulós. Y Polimnesto, hijo de Meles de Colofón que compuso los Nomos de Polimnesto. A Polimnesto, lo mencionan también Píndaro<sup>13</sup> y Alcmán poetas líricos<sup>14</sup> y algunos de los Nomos citaródicos compuestos por Terpandro dicen que son obra del antiguo Filamón de Delfos<sup>15</sup>.

Según el Pseudo Plutarco<sup>16</sup>, porque hasta la fecha, todos los historiadores han bebido en sus fuentes para conocer la genealogía, y establecer una cronología exacta en las fechas, la citarodia de Terpandro fue muy simple puesto que no estaba permitido cambiar los modos y los ritmos de cada nomos<sup>17</sup> por esto se los llamó Nomos porque no estaba permitido desviarse del tipo de afinación establecido para cada uno. Y siguiendo con Plutarco, éste nos dice: ***“Puesto que los músicos después de haber cumplido sus deberes religiosos con los dioses, pasaban a la poesía de Homero<sup>18</sup>”***.

---

<sup>13</sup> Píndaro, célebre poeta griego de la lírica coral, nacido cerca de Tebas, 522 a 446 a.C.

<sup>14</sup> Alcmán, poeta lírico nacido en Sardes, de Lidia en Asia Menor, en el S. VII a.C. desarrolló su actividad musical y poética en Esparta, donde fundó el estilo de la canción coral, (La corética) en el que se mezclaban voz, música y danza.

<sup>15</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Págs.52-55

<sup>16</sup> Ibidem, Pág.56

<sup>17</sup> Nomos, tipo de canción, aunque en principio quería decir “Ley” “Costumbre” sobre los cambios de la música griega.

<sup>18</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.56

Se dice que Olimpo mencionado mas arriba, era un auleta de la escuela frigia. Compuso un nomo aulético en honor de Apolo, llamado Policéfalo. Y afirman que era descendiente de Marsias, y compositor de nomos en honor a los dioses. Este Olimpo fue favorito de Marsias el cual le enseñó a tocar el Aulós y también introdujo en Grecia los Nomos musicales.

El llamado “*Nomo del carro*” lo compuso Olimpo<sup>19</sup> y apostilla el Pseudo Plutarco, pues quizás hubo controversias en cuanto a la autoría del Nomo: “Que es de Olimpo se puede ver en el libro de Glauco sobre los poetas antiguos<sup>20</sup> y también que Estesícoro de Hímera no imitó a Orfeo ni a Terpandro ni a ninguno, sino a Olimpo, haciendo uso del ritmo dáctilo que fue inventado por los Misios, porque algunos auletas de la antigüedad eran Misios<sup>21</sup> .

Otro nomo antiguo es el llamado “*De la higuera*”<sup>22</sup> ejecutado por Mimnermo. Sácadas de Argos fue también un compositor de melodías y de versos elegiacos con música de Aulós. Este compositor fue vencedor en tres ocasiones en los Juegos Píticos y el poeta Píndaro lo menciona. Se dice también que enseñó a cantar al coro una estrofa en modo Dorio, la segunda en modo Frigio, y la tercera en modo Lidio<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Nomo aulético con registro agudo que acompañaba a los lamentos fúnebres.

<sup>20</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.59

<sup>21</sup> Misia, pueblo del Asia Menor. Ídem, Pág.60

<sup>22</sup> En griego kradias “de higo” este nomo tocado con aulós se ejecutaba mientras se flagelaban a los criminales con ramas secas de higuera. Citado en Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.60

<sup>23</sup> Ibidem, Pág.62

Sotérico compañero de Lisias nos dice que fue un Dios y no un hombre, el inventor de las bondades de la música: “*Apolo*”. Pues no es el Aulós como algunos creen un invento de Marsias o de Olimpo y que solo la cítara es invento de Apolo, sino que del arte tanto de tocar el Aulós como la cítara es de Apolo, dios adornado de todas las bondades<sup>24</sup>.

Alceo cuenta los sacrificios que se celebraban en honor al Dios con acompañamiento de Aulós. Así, la estatua del dios Apolo en Delos<sup>25</sup> tiene en la mano derecha un arco y en la izquierda las gracias, cada una con un instrumento musical: una tiene una lira, otra el doble Aulós y la que está en medio tiene una siringa en la boca.

Y también un auleta acompaña al niño que lleva el laurel de Tempe a Delfos<sup>26</sup> y se dice también que las ofrendas sagradas de los hiperbóreos<sup>27</sup> eran llevadas a Delos con acompañamiento de Aulós, siringas y cítaras. Otros afirman que el mismo Dios tocaba el Aulós como lo cuenta Alcman y Corina<sup>28</sup> que afirma que Atenea enseñó a Apolo a tocar el Aulós. Así, la

---

<sup>24</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.73

<sup>25</sup> Parece ser que esta estatua de Apolo con las tres Gracias pudo ser vista por Pausanias en el siglo II d. C. citado en Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.74

<sup>26</sup> Los habitantes de Delfos representaban la batalla de Apolo y la serpiente Pitón, la muerte de ésta, así como la huída de Apolo a Tempe para purificarse, de donde volvería a Delfos, tras un ciclo de ocho años. Citado en Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.75

<sup>27</sup> Habitantes de un país legendario que vivían en una felicidad perfecta, amantes de la música y seguidores de Apolo. Citado en Pseudo Plutarco. Pág. 75.

<sup>28</sup> Poetisa lírica nacida en Beocia S. VI a.C. venció a Pindaro en cinco ocasiones. Citado en Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.76



música, en todos los aspectos es venerable, por ser una invención de los dioses<sup>29</sup>.

Toda la genealogía expuesta por el Pseudo Plutarco, y que él menciona a veces como recogida de otras fuentes a veces fiables y ciertas, y otras envueltas en la leyenda, tienen un denominador común: Toda la música instrumental es divina, es una invención de los Dioses, y por lo tanto el valor de la belleza está profundamente arraigada en ella.

Situándonos en la realidad, el aulós que los latinos denominaron tibia, es un instrumento de boquilla de la familia de los oboes, cilíndrico, o ligeramente cónico, hecho de caña, madera o marfil. Su origen es asiático y muy antiguo. Existieron varios modelos con tesitura diferente: del agudo al grave, el “*pártenos*” aulós o “*aulós virginal*”. El más agudo, “*paidikos*”, con la tesitura de las voces infantiles. El “*kitharisteios*”, con la tesitura de la lira, el “*teleios*” o perfecto probablemente tenor y el “*hyperteleios*” de bajo<sup>30</sup>.

El aulós tuvo un enriquecimiento técnico que repercutió en la lira y en la cítara y su evolución habría precedido a la de los instrumentos de cuerda, y en ello tuvo mucho que ver los fabricantes de este instrumento, los “*aulopoiói*” en ejemplo de los aulós dobles cuyos dos elementos eran de igual longitud. Los fabricantes de instrumentos producían nuevos tipos de éstos con todas las innovaciones que los músicos solicitaban según la

---

<sup>29</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.76

<sup>30</sup> Calvo Poyo, V. y otros:” *ΣΥΣΤΗΜΗ* la música en la antigua Grecia”. Servicio editorial, Universidad del País Vasco. Pág.33

concepción del arte que cada uno tenía y de la propia personalidad de cada músico.

También hubo un abandono de las formas tradicionales debido a las convulsiones sociales que originaron las guerras, pero la verdad es que pese al desacuerdo de los puristas, que pensaban en las consecuencias nefastas de tales cambios, el arte se renovó.

Otro problema fue la desaparición de las escuelas de músicos, mientras que la música popular, es decir la de los pastores siempre conservó las formas tradicionales.

El aulós es mirado con gran recelo por Platón y otros, que temen a un instrumento que permite modular hacia todas las armonías. Lo mismo ocurre con todos los instrumentos de cuerda que presentan las mismas posibilidades. *“¿Y a los fabricantes de flautas, y a los flautistas los recibirás en la ciudad? ¿No es la flauta el instrumento que tiene más sonidos y los instrumentos mismos que expresan todas las armonías, acaso no son imitaciones de la flauta<sup>31</sup>?”*

Las causas que determinaron la expansión del aulós residen en la naturaleza misma de este instrumento, destinado por su estructura a una evolución prodigiosa. Sabemos que tres notas diferentes, llamadas **“cuartos de tono”** pueden ser obtenidas por obturación parcial de cada uno de los

---

<sup>31</sup> Platón (1992): *“República”*, Libro III...Ob. Cit. Pág.171

orificios<sup>32</sup> a partir del momento en que esta propiedad fue utilizada por Pronomos de Tebas, las posibilidades del instrumento fueron en aumento.

La leyenda creada alrededor del nombre de Pronomos y la erección de una estatua de éste por sus conciudadanos nos dan una idea de su inmensa popularidad. Parece ser que fue Pronomos el primero en concebir un aulós en el que se pudiera tocar todas las armonías con la invención de las virolas móviles<sup>33</sup> que presentan orificios secundarios destinados a corregir el sonido. Si los auletas habrían tocado en instrumentos adaptados a una única armonía, Pronomos tuvo el privilegio como hemos visto con anterioridad de tocar todas las armonías.

Debió ser un ejecutante con enorme carisma, puesto que la expresión de su rostro y de su cuerpo, enardecía al auditorio.

Proclus<sup>34</sup> nos informa sobre la ejecución de melodías en varias armonías, gracias a los procedimientos de Pronomos y de Diodoro de Beocia. Las virolas móviles estarían provistas de manecillas (kérata) permitiendo al instrumentista desplazarlas fácilmente durante la ejecución.

La obtención de notas cada vez más numerosas, que resultan del alargamiento del aulós y de las innovaciones e investigaciones de los músicos y que respondían a las demandas cada vez más exigente del público, permitía desplazarse de una modalidad a otra, abandonando las

---

<sup>32</sup> Schelesinger, K. (1938): *"The Greek Aulós"* London: Methuen & Co. Pág.72

<sup>33</sup> Platón citado en Moutsoupoulos (1959): Ob. Cit. Pág.85

<sup>34</sup> Schelesinger, K. (1938): Ob. Cit. Pág.74

reglas y el orden establecido. Está claro que los auletas (ejecutantes del aulós), se sentían impelidos a obtener el máximo de frutos a sus instrumentos y a las distintas composiciones melódicas.

Todas estas innovaciones contrastaban con la sencilla “*siringa*” de los pastores griegos y que se utilizaron en los juegos Píticos. La siringa es una flauta rudimentaria con una lengüeta de lengua dura, sin embocadura, y a la que llamamos “flauta de pan”. Los tubos, de catorce a doce, suelen ser de la misma longitud y las columnas de aire se acortan mediante tapones de cera<sup>35</sup>. Los sonidos sugerían los gritos del pitón cuando expira.

Este sencillo instrumento, deleite de las gentes sencillas, tuvo sus anécdotas: Se comentó que el músico Midas de Agrigento, uno de los virtuosos, habiéndosele roto repentinamente la lengüeta de su aulós, él continuó la ejecución con una siringa sin turbarse lo más mínimo. Sus auditores se sorprendieron gratamente del timbre de este instrumento que al ser pastoril, no estaban acostumbrados a oír. El resultado fue que lo proclamaron vencedor<sup>36</sup>. Si Platón admitió este instrumento, él, que era contrario a la aulética, se debía al carácter tradicional y sencillo de las gentes de la montaña, que hicieron suya esta música y que para nada variaban los aires sencillos y tradicionales de sus melodías y de sus instrumentos.

---

<sup>35</sup> Calvo Poyo, V. y otros:” *ΣΥΤΣΠΙΗ la música en la antigua Grecia*”. Servicio editorial. Universidad del País Vasco. Pág.33

<sup>36</sup> *Ibidem*. Pág.80

### 7.3. Los instrumentos de cuerda griegos.

Los instrumentos de cuerda griegos son la lira y la cítara, son instrumentos oponentes por su procedencia y su evolución posterior. Gevaert<sup>37</sup> menciona la semejanza de estos dos instrumentos observando que no se diferenciaban más que por el nombre, la forma y la extensión. La lira se diferenciaba de la cítara por su construcción; sus brazos eran de cuernos de animales, mientras que la cítara estaba hecha de madera<sup>38</sup>.

La lira según la tradición literaria arcaica, tendría un origen tracio y, fue introducida en Grecia donde se convirtió en el instrumento helénico por excelencia.

La cítara tiene una antigüedad aproximada de 3000 a.C. su origen puede ser mesopotámico. Hacia principios del II milenio aparece en Egipto. Existían dos tipos, el mayor y el menor. El tipo mayor estuvo en Egipto sobre el siglo XV, y después se expande a Creta. Mientras que el tipo menor se extiende por Asiria, Fenicia donde a través de Chipre llega a Grecia<sup>39</sup>.

Es dudoso el parentesco entre la lira y la cítara prehelénicas. La cítara en el año 3000 a.C. cuenta ya con cuatro o siete cuerdas, y el tipo mayor, de diez u once. Por el contrario, la lira griega cuenta en esta época

---

<sup>37</sup> Gevaert, F.A (1875): "*Historia de la música en la antigüedad*". Pág.242

<sup>38</sup>Guillermin-Duchesne, J. (1935): Sur L'origine Asiatique de la cithare Grecque dan l'antiquite classique IV. Págs.117-124

<sup>39</sup> Sach, R. (1921): "*Los instrumentos del alto Egypt*". Berlín. Citado en Moutsoupoulos (1959) Ob. Cit. Pág.89

arcaica con tres únicas cuerdas, afinadas por quintas o por cuartas. Es en cuando el siglo IX aparece una lira de cuatro cuerdas<sup>40</sup>.

Las primeras representaciones de liras de cinco cuerdas datan del siglo VII a.C.

Tradiciones antiguas citadas más arriba por Plutarco, menciona a Hiagnis como inventor de la sexta cuerda de la cítara. En cuanto a Terpandro se le considera como responsable de añadir una séptima cuerda a las seis ya existentes.

En cuanto a la lira como instrumento de 5 o 6 cuerdas en el s. VII, aparece ya en el s. VI con 7 cuerdas.

También la cítara va evolucionando, y si Terpandro fija una “estricta reglamentación de siete cuerdas”, una octava cuerda se le añade hacia el año 530 a.C. Este aumento de cuerdas, no tiene otra finalidad que la ejecución sobre el mismo instrumento de armonías distintas<sup>41</sup>.

Desde este momento la evolución progresiva de estos instrumentos es imparable. Una cuerda se añade a otra, a la octava se añade en el año 450 a.C. una novena<sup>42</sup>, y también hubo cítaras de 10 cuerdas destinadas al parecer a los grandes virtuosos. El siglo V es ya una época de aceleración en cuanto número de cuerdas: 11 y 12 cuerdas<sup>43</sup>. Existían pues en el siglo IV

---

<sup>40</sup> Moutsoupoulos (1959): Ob. Cit. Pág.89

<sup>41</sup> *Ibidem*, Pág.91

<sup>42</sup> *Ídem*, Pág.91

<sup>43</sup> *Ídem*. Pág.91

cuatro tipos de cítaras. Pero mientras que instrumentos como la cítara tendían por lo general a multiplicar sus cuerdas, algunos como la lira conservaban un número restringido de cuerdas, haciendo su uso más estable. Podemos decir que la lira se mantuvo en las siete cuerdas al uso<sup>44</sup>.

Como ocurrió con el aulós, las desviaciones de formas tradicionales de la cítara produjo no sólo distintas técnicas sino un cambio de estilo.

Según nos cuenta Henri-Irénée Marrou<sup>45</sup> los jóvenes atenienses aprendían a tocar la lira y el aulós al mismo tiempo. El aulós va perdiendo vigencia entre esos jóvenes nobles, porque no era considerado su estudio recomendable para la formación del carácter “*Éthos*” y una debida “*Areté*”.

Aristóteles lo excluye en sus planes de estudio, aunque parece ser que en regiones como Beocia pudo seguir utilizándose durante mucho tiempo. Es la lira de siete cuerdas de Terpandro, el instrumento que da la gloria nacional a la antigua Atenas.

En el hermoso libro de Giovanni Comotti<sup>46</sup> leemos estas preciosas frases de Prátinas de Fliunte, un famoso hiporchema<sup>47</sup>:

*“¿Qué es este alboroto? ¿Qué son estas danzas? ¿Qué violencia ha invadido el altar de Dionisos con tantos sonidos? Mío, mío, es Dioniso, yo debo alcanzar el grito, y debo percutir el tímpano, corriendo sobre los*

---

<sup>44</sup> Moutsoupoulos (1959): Ob. Cit. Pág.92

<sup>45</sup> Marrou, H.I. (1985): “*Hª de la educación en la antigüedad*”. Madrid: Akal editor. Págs.179-180

<sup>46</sup> Comotti, G. (1997): Ob. Cit. Págs.27-28

<sup>47</sup> Sach, K. (1944): “Hyporchémata”, danza gestual dedicada a Apolo y canto dedicado a éste. Pág.252

*montes con las náyades como un cisne que entona la melodía alada. Es la musa quien ha hecho rey al canto: el aulós debe mantenerse en segundo plano de la danza como siervo que es; sólo en las francachelas y en los pugilatos de los jóvenes ebrios ante las puertas se les consienta ocupar el primer lugar. ¡Arroja lejos el instrumento que tiene el soplado del sapo sucio, quema esa caña que seca la saliva, que echa a perder la melodía y ritmo con su balbuceo en los tonos bajos, con el cuerpo horadado por el taladro! Mirame: éste es el modo de mover la mano y el pie. ¡Oh, señor Ditirambo de los cabellos adornados de hiedra; escucha mi aire de danza dórica!”.*

Bellísimo el contenido. Prácticas de Fliunte no dice más, que el pensamiento en boca de Damón, de Platón, de Aristóteles. El canto, las melodías dóricas, las danzas, las dedicadas a Apolo, los instrumentos, la lira; este componente artístico, es el encargado de fortalecer el carácter de los jóvenes, y dar vigor y belleza a sus cuerpos y a sus almas.

Aunque hemos descrito los tres instrumentos que en Grecia gozaron de inmensa gloria, los griegos tuvieron otros instrumentos llamémosle, menores. Entre los instrumentos de cuerda, los ya citados la lira, y la cítara, pero también cabe destacar el salterio y trigonon (variedades de arpa). Instrumentos de cuerdas punteadas o percutidas que se distinguían de las liras y de las cítaras por su forma triangular y la longitud desigual de sus cuerdas, tensas sobre una tabla de armonía o en un marco<sup>48</sup>.

Otro instrumento de cuerda es el magadis: variedad de salteri de veinte cuerdas, fijadas por parejas a la misma octava, según Anacreonte era de origen Lidio.

---

<sup>48</sup> Calvo Poyo, V. y otros: Ob. Cit. Pág.31



Barbiton o barbitos, variedad de lira, de tono más bajo y más estrecha y larga. Safo y Anacreonte le dan otros nombres como “baromos”.

Canon: llamado pitagórico, porque determinaba las relaciones matemáticas de los sonidos.

Epigoneion: especie de psalterión, interpretado con los dedos y colocado “sobre las rodillas”.

Nabla: instrumento de doce cuerdas de la familia de los salterios

Pandura: instrumento de tres cuerdas de la familia de los laúdes, posterior a la lira.

Fhorminx: lira homérica<sup>49</sup>.

Instrumentos de viento: además del aulós ya citado, está el syrinx. Es una flauta rudimentaria sin embocadura bajo la forma monocálamos. Bajo la forma polycálamos es lo que llamamos flauta de pan.

Salpinx: trompeta recta y corta de uso militar.

Keras: como parecidas a cuernos y trompetas, principalmente de uso militar.

Hidraulis organon: órgano hidráulico, originariamente era un pequeño instrumento con una, dos o tres filas de tubos de sonido débil<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Calvo Poyo, V. y otros: Ob. Cit. Pág.31

Cymbalos: dos platos hemisféricos, metálicos, de origen asiático, utilizado en los cultos orgiásticos de Cibele, y más tarde de Dionisos.

Discos: disco de metal o gong, agujereado por el centro y suspendido por una cuerda, que se golpeaba con un martillo.

Crótalos: dos piezas cóncavas de metal pequeños que se entrechocaban.

#### **7.4. Transmisión de los efectos y valores del aprendizaje instrumental.**

En la actualidad nos resulta poco comprensible que tanto Platón como Aristóteles proscribieran el uso del aulós en la educación de los jóvenes. Para ello se ha decidido una vez más recurrir a las fuentes para conocer los criterios y razones que motivaron a los dos filósofos en la prohibición y anatema de este instrumento.

En el Libro III de las Leyes, Platón<sup>51</sup> en un diálogo entre el Ateniense y Clinias expone las razones de sus preferencias sobre el uso de los instrumentos, dice así:

**Ateniense:** *Los cantores del coro de Dioniso<sup>52</sup> deben poseer en mayor grado que todos los demás, el sentido del ritmo y de las composiciones armónicas, y de esta manera, en las imitaciones musicales que suscitan las emociones del alma, saber discernir las imitaciones buenas de las malas, escogiendo las producciones de la una y rehusando de la otra, a fin de conceder distinciones a las primeras, cantarlas y encantar con ellas las*

---

<sup>50</sup> Calvo Poyo, V. y otros: Ob. Cit. Pág.33

<sup>51</sup> Platón (1979): "Las Leyes", Libro III.... Ob. Cit. Pág.1405

<sup>52</sup> Integrado por hombres de unos cincuenta años. Ídem. Pág.1405

*almas de los jóvenes, invitando a cada uno de ellos a seguirlas en la búsqueda de la virtud, dejándose guiar por esas mismas imitaciones como ellos mismos hacían.*

**Clinias:** *Lo que dices es la misma verdad*

**Ateniense:** *Así pues, es este objetivo el que deben perseguir el maestro de cítara y su discípulo al emplear las notas de la cítara, aprovechando la nitidez de los sonidos que producen las cuerdas para que los sonidos acompañen exactamente la voz. En cuanto a hacer que se correspondan y estén en consonancia intervalos grandes y pequeños, tonos agudos y tonos graves y en cuanto a complicar de todas maneras los ritmos en el acompañamiento de la lira, todo esto son cuestiones que hay que apartar de la enseñanza dada a los alumnos quienes deben, en tres años, cosechar con rapidez los frutos de la educación musical siendo así, que los jóvenes deberían, en la medida de lo posible, aprender sin dificultades pues las ciencias que se les impone en su estudio no son ni poco extensas ni poco numerosas.*

Analizando este texto, interpretamos diversas cuestiones:

- \* Que volvemos una y otra vez al convencimiento platónico que sólo la imitación de lo bello, puede dar como resultado la consecución de obras buenas y de llegar a ser buenos nosotros mismos...
- \* Que para la búsqueda de la virtud nuestras acciones han de ser buenas, y nuestras imitaciones musicales armónicas, que son las que **suscitan emociones bellas en nuestra alma.**
- \* Tiene en cuenta la claridad de los sonidos de las cuerdas para que estos acompañen al canto como principal agente.
- \* Platón se declara contrario a los alardes de los ejecutantes y declara su oposición a los estudios recargados de materias y de dificultades técnicas.

Platón, gran admirador de los Dorios, pueblo austero y esforzado prefirió siempre la lira que era el instrumento de Apolo. Pero es más, constatamos que su rechazo al aulós mucho tiene que ver con la identificación con Dionisos que se acompañaba de este instrumento para sus ritos orgiásticos. Sonidos desenfrenados que solo pueden **corromper a la juventud**. No obstante al hacer el elogio a Sócrates compara a éste con Marcias (tañedor de flauta) el cual es un ejecutante que impresiona, pero aún más impresiona Sócrates que sin instrumento, solo con las desnudas palabras, consigue el mismo efecto<sup>53</sup>.

Aristóteles<sup>54</sup> en su Política es también contundente. Con su lógica clara y precisa, manifiesta que:

*“Para que el estudio de la música sea lo que verdaderamente ha de ser, los discípulos no deben presentarse a los concursos solemnes de artistas ni enseñar a los jóvenes vanos **prodigios de ejecución**, que se han introducido en la educación de la música, sólo se ha de tomar lo necesario para sentir toda la belleza de los ritmos y de los cantos, desechando lo vulgar propio dice él, de la muchedumbre, de los niños y de los esclavos<sup>55</sup>”.*

Y prosigue:

*“Con arreglo a los mismos principios se han de elegir los instrumentos. Es preciso prohibir la flauta y los instrumentos de que sólo se sirven los artistas, como la cítara y los que a ella se parecen y admitir solamente los que son propios para formar el oído y desenvolver la inteligencia<sup>56</sup>. La flauta, por otra parte, no es instrumento moral, solo es buena para excitar*

---

<sup>53</sup> Platón (1979): “El banquete”... Ob. Cit. Pág.592

<sup>54</sup> Aristóteles (1978): “La política”...Ob. Cit. Pág.153

<sup>55</sup> Ídem, Pág.153

<sup>56</sup> Ídem, Pág.153

*las pasiones, y se debe limitar su uso a aquellas circunstancias en que nos proponemos corregir más bien que instruir<sup>57</sup>”.*

Otro de sus argumentos es que desde el punto de vista educativo, impide el uso de la palabra mientras se la estudia, una razón más para que un estudio que era obligatorio fuese desechado por los jóvenes y hombres libres<sup>58</sup>.

Aristóteles argumenta además, que muchos ciudadanos griegos, orgullosos de sus campañas bélicas y gustando del ocio proveniente de la prosperidad, se dedicaron con más pasión que discernimiento al arte de la flauta a la que elevaron a la categoría de ciencia.

*“Se vio en Lacedemonia a un corista dar el tono al coro, tocando él mismo la flauta; y en Atenas este gusto se hizo tan nacional que no había hombre libre que no aprendiese este arte. Pero la experiencia hizo que bien pronto se desechara la flauta, cuando se reflexionó con más detenimiento sobre lo que podía contribuir o perjudicar a la virtud<sup>59</sup>. Se proscribieron también muchos de los antiguos instrumentos causantes de incitar en los oyentes ideas voluptuosas, que exigen un extremado ejercicio de las manos<sup>60</sup>”.*

Por lo tanto en cuanto a la ejecución y a los instrumentos se prohíbe todos los estudios propios de profesionales y los que se dedican a las competiciones musicales. Estos, no se mejoran a sí mismos moralmente, sino que sólo tienen en cuenta el placer grosero de sus futuros oyentes. Para Aristóteles, estos artistas no entran en la consideración de hombres libres, sino que son mercenarios del arte. Su objetivo sólo puede ser malo, porque rebaja el arte y la música a nivel de espectadores cuya grosería envilece a

---

<sup>57</sup> Aristóteles (1978): “*La política*”...Ob. Cit. Pág.153

<sup>58</sup> *Ibidem*, Pág.154

<sup>59</sup> *Ídem*, Pág.154

<sup>60</sup> *Ídem*, Pág.154

los artistas que intentan complacerles, degradando hasta su mismo cuerpo con los movimientos que han de hacer para tocar su instrumento.

Una interpretación de estos textos nos lleva a considerar las siguientes cuestiones:

Aristóteles, lo mismo que Platón considera que la música es una imitación directa de las sensaciones morales. Con un pensamiento Damoniano, cree firmemente en el **Éthos** de los modos y manifiesta que:

*“Cada vez que las “armonías” varían, las impresiones o el ánimo de los oyentes mudan a la par que cada una de ellas y las siguen en sus modificaciones. Al oír una armonía lastimosa, como la del modo mixto lidio, el alma se entristece<sup>61</sup>. Otras armonías enternecen el corazón, que son las menos graves. Hay otras que proporciona al alma una calma perfecta, y éste es el modo dórico; el modo frigio, por el contrario nos llena de entusiasmo<sup>62</sup>”*

Naturalmente que este **Éthos** de los sonidos y de los ritmos, fluía a través de un instrumento que como la flauta, acompañaba a todos los danzantes en sus locas carreras y a veces en sus embriagadoras danzas. Los sonidos emitidos por este instrumento, anunciaban al sátiro, a las bacantes, a todo lo que se contorsionaba en la competición o en el rito.

Los flautistas eran profesionales muchos de ellos, y con su instrumento ganaban fama y dinero. Ninguna calma ni dignidad podían transmitir a los jóvenes que estaban en edad de formarse. Con la flauta se podía bailar a veces ritmos frenéticos, pero no se podía dar uso a la palabra.

---

<sup>61</sup> Aristóteles (1978): “*La política*”...Ob. Cit. Pág.151

<sup>62</sup> Ibidem, Pág.152

Estos son algunos de los motivos creemos, de la prohibición del uso de este instrumento. Platón era Damoniano y Aristóteles aceptó muchas de las normas dictadas por éste; La estabilidad en los programas de estudio, el orden; el equilibrio y la armonía, todo ello era el patrimonio que debían recibir en su educación la juventud.

Arístides Quintiliano<sup>63</sup> en su discurso sobre los instrumentos nos revela lo siguiente:

*“Que la utilidad de la acción musical es doble: una es útil para el beneficio de los virtuosos y otras para la inofensiva relajación de la multitud, e incluso de los de condición mas humilde si los hubiera. La música de cítara para la educación, en tanto que viril fue dedicada a Apolo, y la que producía el deleite por estar dirigida a la multitud a una deidad femenina, Polimnia. Respecto a la música de lira asignaron la que es útil a la educación, por ser adecuada a los hombres a Hermes, y vincularon la apropiada para la distensión a Erato. En el caso de los Aulois consagraron la melodía que alaga a la multitud de los hombres y a la parte del alma que tienda al placer, a la diosa que como indica su nombre, exhorta a buscar ardientemente entre lo bello y lo agradable a Euterpes<sup>64</sup> y asignaron la melodía aulética que es capaz de producir algún beneficio, aunque en raras ocasiones, no a un dios masculino, pues esta melodía no deja de lado su feminidad, sino a una deidad femenina<sup>65</sup>”.*

Quintiliano nos dice que el aulós produce pocos beneficios y molicie, por ello Atenea lo rechazó por aportar un placer inadecuado para

---

<sup>63</sup> Quintiliano, A. (1996): Ob. Cit. Pág.165

<sup>64</sup> El nombre de Euterpe significa “La que complace”. Quintiliano, A. (1996): Ibídem, Pág.166

<sup>65</sup> Ídem, Pág.166

aquellos que van a la búsqueda de la inteligencia aunque útil para hombres fatigados y agotados por las continuas labores y trabajos<sup>66</sup>.

El mismo Marsias fue perseguido por la justicia al declarar que su instrumento, el aulós, era superior a los instrumentos de Apolo y Pitágoras, aconsejó a sus discípulos que, cuando oyeran el aulós, limpiaran sus oídos, porque éste, estaba contaminado por el viento. Mientras que el aulós atiende a la parte inferior del alma, la lira es grata y querida porque tiende hacia lo superior y racional<sup>67</sup>.

Ya hemos visto que el rechazo del aulós proviene desde la época de Pitágoras y se prolonga hasta los tiempos platónicos aunque ya Aristóteles<sup>68</sup> advierte que en un principio se obligase a los hombres libres al estudio de este instrumento.

Sin embargo, muchos son los valores que encierra el manejo la ejecución y el aprendizaje de los instrumentos. Moutsopoulos<sup>69</sup> afirma: que la voz humana representa una estabilidad pero la evolución de los instrumentos es ilimitada.

Aunque esta evolución y cambio sea inquietante para muchos pensadores de la época, lo cierto es que encierra una imaginación y un poder de creación incontrolable. La improvisación en la ejecución y la riqueza de matices hizo que los que tocaban estos instrumentos se enriquecieran con la

---

<sup>66</sup> Quintiliano, A. (1996): Ob. Cit. Pág.166

<sup>67</sup> Ídem, Pág.166

<sup>68</sup> Aristóteles (1978): "*La política*"...Ob. Cit. Pág.154

<sup>69</sup> Moutsopoulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.81



creatividad desbordante que derrochaban. Todos los valores musicales se activaban: la imaginación sonora, la destreza motriz, la concentración en un aprendizaje imitativo, la memoria al repetir una y otra vez los determinados pasajes, la disciplina que aporta a un carácter las dificultades técnicas, el respeto al venerado maestro, la respetuosa competitividad en los certámenes y el entusiasmo y la alegría por el esfuerzo y la labor bien hecha.

### **Resúmen capítulo VII**

Dos instrumentos representaron en el mundo griego dos concepciones artísticas distintas: La Lira y El Aulós.

La lira y también la cítara eran los instrumentos de Apolo, y representan los principios Apolíneos: Armonía, claridad, razón, moderación y objetividad.

El aulós en cambio estaba asociado con el mundo del teatro griego y representando lo informe, lo irracional, lo pasional y lo subjetivo.

Si los instrumentos de cuerdas, han llegado a representar la armonía, la flauta sin embargo es un instrumento más simbólico; activada por el propio aliento de la vida, simboliza la extensión directa del espíritu humano.

Los orígenes del aulós están envueltos en la leyenda. Su origen es asiático y muy antiguo. Tuvo un enriquecimiento técnico que repercutió en la lira y en la cítara y su evolución precedió a la de los instrumentos de cuerda debido a los fabricantes de este instrumento. Los “*Aulopoioi*” que

producían nuevos tipos de éstos con todas las innovaciones que los músicos solicitaban y que hacía que las posibilidades creadoras y artísticas fueran infinitas y que las obtenciones de sonidos fuesen cada vez más numerosas y se desplazase de una modalidad a otra, abandonando toda norma establecida.

En cuanto a los instrumentos de cuerda, la lira tendría un origen Tracio y representó el instrumento Helénico por excelencia. La cítara con una antigüedad de aproximadamente 3000 a.C. es de origen Maseopotámico, se diferencia de la lira sólo por su construcción teniendo los brazos de madera mientras que los de la lira eran de cuernos de animales.

Aunque los jóvenes atenienses estudiaran los dos instrumentos, el aulós fue abandonándose progresivamente por ser perjudicial en la formación del carácter o **Éthos**.

Hemos acudido al Libro III de Las Leyes el cual nos manifiesta, que el maestro de cítara y su discípulo *“deben aprender las notas de la cítara aprovechando la nitidez de los sonidos que producen las cuerdas para que los sonidos acompañen a la voz. Y también se nos dice que los cantores del coro de Dionisos deben saber discernir las imitaciones buenas de las malas, escogiendo las buenas producciones para encantar las almas de los jóvenes para que puedan seguir el camino de la virtud”*.

Tanto Platón como Aristóteles prefirieron la lira o la cítara que identificaron con el pueblo Dorio austero y sacrificado y rechazaron el aulós que identificaron con los ritos orgiásticos de Dionisos.

También rehusaron los estudios de profesionales que no mejoraban el carácter de los individuos y sólo rebajaba el nivel que se le debe al arte creador.

No obstante los valores que encierra la ejecución y el aprendizaje de los instrumentos fue enorme: La destreza motriz, la creatividad desbordante, la imaginación sonora, la disciplina que aporta a un carácter las dificultades de la técnica y el entusiasmo por el trabajo bien hecho.

**III PARTE: LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA EN  
GRECIA. ASPECTOS METODOLÓGICOS**

## **CAPITULO VIII: LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA, ASPECTOS METODOLÓGICOS.**

8.1. Los efectos educativos de la música en las leyendas homéricas: la ética homérica.

8.2. La educación musical en Esparta: una moral autoritaria

8.3. La educación musical Ateniense

8.3.1. Aparición de la escuela

8.4. Currículum musical de la enseñanza griega. Los distintos ciclos educativos.

8.4.1. 1º ciclo: Educación Infantil. 0 a 3 años

8.4.2. 2º ciclo: 3 a 6 años

8.4.3. 3º ciclo: de 6 a 10 años.

8.4.4. 4º ciclo: de 10 a 13 años

8.4.5. 5º ciclo: de 13 a 16 años, uso de los periodos más significativos.

8.4.6. La cultura musical del Efebo

8.5. La gimnasia

8.5.1. La carrera pedestre

8.5.2. Salto de longitud

8.5.3. Lanzamiento de disco y lanzamiento de jabalina

8.5.4. La lucha

8.5.5. El boxeo

8.5.6. El pancracio

8.5.7. Aspectos Metodológicos de la educación gimnástica

8.5.7.1. El gimnasio

8.6. El ideal de Kalokagathía

8.7. La educación musical, moldeadora del carácter femenino

8.7.1. La música tiene nombre de mujer

8.7.2. La educación musical en Lesbos: Safo educadora femenina

8.8. El ideal Platónico de educación musical.

8.9. La música en Aristóteles.

8.10. Los valores que se desprenden de la enseñanza griega.

Resumen capítulo VIII

## CAPITULO VIII: LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA, ASPECTOS METODOLÓGICOS.

En el Protágoras de Platón, y en uno de los discursos en los que Sócrates con su extraordinaria penetración del alma humana, intenta deshacer los argumentos de los sofistas, se plantean muchos de los conceptos educativos de aquella sociedad. Dice así: ***“En realidad las lecciones y las exhortaciones se comienzan cuando la niñez, y se continúan durante toda la vida<sup>1</sup>”***.

*Apena el niño empieza a comprender el lenguaje, la nodriza, la madre, el pedagogo, y el mismo padre, se esfuerzan sin tregua en hacerlo lo más perfecto posible; aprovechando todo lo que él hace o dice, le prodigan lecciones y explicaciones: “esto es justo, y esto injusto, esto es bello y esto es feo, esto es piadoso y esto es impío; haz esto, no hagas aquello, y el niño obedece por sí mismo<sup>2</sup>”*

“Más tarde cuando ya se le envía a la escuela, (hay que subrayar este párrafo), se recomienda mucho más al maestro ***la buena conducta del niño, que sus progresos en el conocimiento de las letras o de la cítara***”. *El maestro pone en ello el máximo cuidado* y, cuando los niños saben las letras y están en disposición de comprender las palabras escritas, como ocurriera antes con el lenguaje hablado, hace leer a toda la clase, colocada en filas en los bancos, los versos de los grandes poetas y les hace aprender de memoria estas obras llenas de buenos consejos, y también de digresiones, de elogios

---

<sup>1</sup> Platón (1979): “Protágoras”...Ob. Cit. Pág.170

<sup>2</sup> Ídem, Pág.170

en que se exaltan los antiguos héroes para que el niño movido por la “emulación” *los imite y aspire a ser semejante a ellos*<sup>3</sup>.

Los citaristas a su vez, ponen el mismo interés en inspirar al niño la sabiduría y en apartarle del mal; además, cuando el discípulo sabe ya tocar su instrumento, el maestro le da a conocer otras obras bellas, las de los poetas líricos, que él hace ejecutar en la lira, obligando así a las almas de los niños a que se compenetren con los ritmos y melodías, a que las asimilen de tal forma que queden con ellas más amansados y tranquilos y a que, bajo la influencia del ritmo y la armonía, se formen para la palabra y para la acción, ya que *“toda la vida humana tiene necesidad de ritmo y armonía”*<sup>4</sup>.

Más tarde aún se envía al niño al Paidotriba, para que una vez formada su inteligencia, tenga ella a su servicio un cuerpo igualmente sano y para que, a causa de su debilidad física, no se vea forzado a retroceder ante los deberes de la guerra y ante las demás formas de acción<sup>5</sup>.

Y prosigue Protágoras que es en este caso el que habla:

*“Cuando ya han abandonado la escuela, es entonces la ciudad la que a su vez los fuerza a aprender las leyes y a conformar a ellas su vida. Ella no les permite obrar libremente a su capricho, sino que, de la misma manera que el maestro de escritura, respecto de los niños que todavía no saben escribir, traza primero las letras con su estilete y les entrega luego la tablilla en que ellos deberán seguir dócilmente el trazo de las letras, así también la ciudad, trazando de antemano el texto de las leyes, que son obra de legisladores*

---

<sup>3</sup> Platón (1979): “Protágoras”...Ob. Cit. Pág.170

<sup>4</sup> Ídem, Pág.170

<sup>5</sup> Ídem, Pág.170



*buenos y antiguos obliga a que se conformen a ellas los que mandan y los que obedecen<sup>6</sup>”.*

Y más abajo le indica a Sócrates algo muy a tener en cuenta: ***“A los jóvenes no se les puede condenar porque no hayan satisfecho nuestras expectativas, todavía podemos esperar en ellos, pues son jóvenes<sup>7</sup>”.***

Se observa como la esencia de la educación consiste en la configuración de los individuos según las normas de la comunidad. Este ideal del hombre, mediante el cual debía ser formado el individuo, no es un esquema vacío, independiente del espacio y del tiempo. Es una forma viviente que se desarrolla en una sociedad y que persiste a través de los cambios históricos. Aunque el pueblo griego transmitió a la posteridad toda una serie de valores, no fueron éstos rígidos ni definitivos, sino que, sometidos al devenir histórico son válidos para nuestros días y aún hoy no es posible prescindir de ellos.

No es posible para nosotros separar la historia y la educación griega sin que vaya indisolublemente unida a la comunidad y al estado. Todos los hombres más significativos de Grecia se consideraron siempre al servicio de ella.

En la conjunción griega del poeta, el hombre de estado, y el sabio, se encierra toda la acción formadora y educativa de la sociedad griega.

Y podemos decir que toda su educación tiene su fundamento más sólido en la obra de los filósofos, de los poetas y de los músicos.

---

<sup>6</sup> Platón (1979): *“Protágoras”*...Ob. Cit. Pág.170

<sup>7</sup> *Ibidem*, Pág.172

La palabra, el sonido, el ritmo y la armonía son las únicas fuerzas formadoras de aquel pueblo que se hayan ligadas a la literatura ya la poesía. La evolución y formación del hombre en la poesía y el arte perduró, y fue voluntad de la historia que esto perviviera y que los siglos posteriores considerasen la antigüedad clásica como un tesoro inagotable de saber, de cultura y de valores.

Si en la primera y segunda parte de esta tesis hemos analizado qué valores transmitían los griegos, las motivaciones que le impulsaron a ello y los objetivos que perseguían, la tercera parte la hemos dedicado a: ***“Cómo transmitieron esos valores”***. De esta manera trataremos de dar respuesta a aquellos aspectos metodológicos de la enseñanza griega que nos interesa.

### **8.1. Los efectos educativos de la música en las leyendas homéricas: la ética homérica.**

Homero fue el gran educador de Grecia puesto que todas las generaciones de este pueblo se nutrieron y bebieron en sus fuentes.

Los poemas de Homero no sólo fue un asunto puramente literario, sus héroes aparecen con rasgos humanos y esta imagen es la que preparó el poeta para su viaje a través de los siglos.

Todo tiene cabida en sus personajes: la cólera, la piedad, el honor y la ternura, y Homero los muestra de forma viva, espontánea sin someterlos a análisis.

Si otros escritores han analizado minuciosamente a sus personajes, si sus descripciones físicas han sido minuciosas, Homero nos presenta a sus héroes de tal forma, que valen sus descripciones para todas las civilizaciones, por eso nos atraen tanto y nos parecen tan vivas y seductoras. Esta es una cualidad de los griegos, hacernos tan actual lo que nos podría parecer tan viejo y desfasado.

Cuando describe a Nausícaa nos dice que sus padres debían sentirse orgullosos de ella y que era “*como un joven retoño de palmera*”<sup>8</sup>. En realidad es un adjetivo válido para las jovencitas de todos los lugares y de todas las épocas.

Así mismo, Helena es “*la de los niveos brazos*” y los troyanos manifiestan que su rostro se parece al de las diosas inmortales<sup>9</sup>.

El canto VI de Iliada nos muestra la despedida para el combate de Héctor con su esposa Andrómaca<sup>10</sup>. Andrómaca sostiene en brazos a su hijo, asustado ante el penacho de crines que rodea la cabeza de su padre, y sonrío

---

<sup>8</sup> De Romilly, J. (1977): “¿Por qué Grecia?”. Madrid: Debate. Pág.26

<sup>9</sup> Homero (1982): *La Odisea. Canto VI, verso 100*. Madrid: Gredos. Pág.188

<sup>10</sup> Homero (1989): *Iliada. Canto VI, versos 465-480*...Ob. Cit. Págs.287-288

ésta a través de sus lágrimas al oír las valientes palabras de Héctor<sup>11</sup>. Todo en Homero nos induce a unas enseñanzas y unos valores educativos.

Andrómaca es la esposa tierna cuyo marido lo es todo para ella. Es la joven esposa que asiste angustiada e inquieta ante la inminente partida del esposo, y esto es una escena válida para todas las épocas. Héctor es el joven esposo y padre lleno de cariño a los suyos, pero también el hombre valiente que no rehúye su responsabilidad social y que expresa el anhelo muy humano de que su hijo más adelante lo supere en todo<sup>12</sup>. Todos los sentimientos son atemporales. Aunque tengamos el riesgo de pensar que estos héroes son superiores a la media de los seres humanos, y que ciertos sentimientos son extremados, jamás los griegos pintaron hombres y mujeres medianos o mediocres. Estos personajes están descritos no sólo para representar sentimientos o pasiones humanas, están descritos para ser modelos de virtudes morales. Aquiles representa la heroicidad, y Héctor la conciencia y la responsabilidad ante el deber. Pero las mujeres también están fielmente representadas: Helena es la belleza, Nausicáa la ternura, y Penélope la fidelidad.

Los héroes Homéricos son bellos, audaces pero a diferencia de otros países y de otras culturas, están hechos a la medida humana incluso cuando son hijos de dioses, todos, como los humanos, deben sufrir y morir.

---

<sup>11</sup> Homero (1989): *Iliada. Canto VI, versos 475-485*...Ob. Cit. Pág.288

<sup>12</sup> Homero (1989): *Iliada. Canto VI, versos 475-480*...Ob. Cit. Pág.288

Por cierto, la palabra “**héroe**” designaba en griego a los personajes que, tras su muerte, pasaban a disfrutar de un estatuto sagrado, convirtiéndose en semidioses.

Otro de los valores que asociamos a Homero es su imparcialidad al describir a los dos pueblos que luchan entre sí. Tanto el pueblo Troyano, como el Aqueo, se enzarzan en combate, pero por encima de esto, son hombres.

Homero no toma partida por ningún bando. En sus descripciones no se hacen diferencias entre los pueblos que se enfrentan, tienen los mismos dioses, el mismo culto, las mismas plegarias, demuestran el mismo honor, la misma valentía, y saben respetar las reglas. Y esto, solo es posible y lo hemos indicado en el capítulo que refiere los valores en el pasado, porque Grecia representaba el país de la libertad frente al absolutismo, la Democracia, frente a la tiranía. Grecia tiene muy en cuenta la hospitalidad y el respeto al otro, y también observamos aún en la guerra, la piedad ante el sufrimiento humano.

Homero educó a su pueblo a través de la poesía mítica y heroica que mucho tenía que ver con un lejano pasado histórico. Estas Epopeyas les proporcionó a jóvenes y ancianos la posibilidad de vivir en lo durable y permanente, con una imagen iluminada de su nación.

Plutarco nos recuerda esto con bellas palabras: ***“Homero es siempre nuevo y de placentera hermosura juvenil<sup>13</sup>”***

Tanta importancia se daba al poder educativo de las epopeyas Homéricas, que a finales del siglo VII Solón legisló que los rapsodas tendrían que recitar los poemas homéricos al completo<sup>14</sup>. Y es que su fuerza era tan irresistible, que de forma reconocida se convirtió en el principal educador de la juventud de toda la nación griega.

Los griegos son la única nación de un enorme caudal cultural y artístico, que a los niños les ofrece una visión objetiva del mundo y las cosas. Y de esto es responsable aquel poeta llamado Homero que no sólo les habló de héroes y de dioses sino que despertó en ellos el deseo de libertad humana.

Aunque los jóvenes griegos en su educación tenían además de Homero otros poetas, eran las dos epopeyas ***“La Iliada”*** y ***“la Odisea”*** las materias preferentes. Hay una anécdota que confirma la primacía de Homero como educador. Parece ser que cuando Alcibiades en una escuela de niños pidió una rapsodia de Homero, y habiéndole contestado el maestro que no poseía ninguna, Alcibiades le maltrató de palabras y obra<sup>15</sup>.

Los niños comienzan con el gramático y con el citaredo, pero es a Homero a quien recitan, es a Homero a quien cantan acompañados de la

---

<sup>13</sup> Burckhardt, J. (1975): *“Historia de la cultura Griega”*. Vol. III. Barcelona: Iberia. Pág.131

<sup>14</sup> Idem, Pág.131

<sup>15</sup> Ibidem, Pág.132

cítara. Es la poesía homérica la que les llevará a la virtud<sup>16</sup>. Es Homero la fuente de la que brotan las cosas divinas, las humanas, un código ético, un maestro en la guerra, y un maestro en la antigua historia de su pueblo.

Todo lo que no fuera mítico no cantado por Homero, se tenía por poco meritorio. No importaba que ese pasado fuera inexacto y exagerado, se amaba por la aportación de valores que ofrecía: **la libertad, la belleza, la perseverancia, el valor, la responsabilidad, la ternura, la lealtad**, esta es la ética Homérica que hacía decir a los griegos que **“con Homero había bastante”**<sup>17</sup>. Esto es una evidencia de su enorme influencia demostrada en la permanente cita de sus versos que ha llegado hasta la actualidad.

También hay que decir que los griegos contrarrestaron esta solemnidad, con parodias e imitaciones burlescas que en nada restaban el respeto que sentían por su maestro venerado. Era simplemente desdramatizar los hechos narrados y que ponían de manifiesto la alegría y vitalidad de un pueblo bañado por el mar y saludado cada día por el sol.

Tenemos que decir que también Platón fue crítico con la validez pedagógica de la poesía, sin embargo, también él se sintió dominado por la impetuosa personalidad del poeta<sup>18</sup>.

Hay que tener muy en cuenta que la estética de todo arte estaba unido al concepto ético. Es por lo que Homero es el primero y el más grande

---

<sup>16</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Pág.132

<sup>17</sup> Ibidem, Pág.134

<sup>18</sup> Platón en Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Pág.137

creador y formador de la humanidad griega, puesto que sólo es educadora una poesía y un arte cuyas raíces penetren en las capas más profundas del ser humano y en las que aliente un “*Éthos*” capaz de convertirse en un anhelo hacia el deber.

Los valores más significativos adquieren mediante su expresión artística, la fuerza emocional capaz de conmover el espíritu humano, y eso fue una realidad que se llevó a cabo mediante la poesía, la música y la danza, pero solo actúan en aquellos, para los cuales sus pensamientos llegan a adquirir la intensidad de lo vivido personalmente. En tiempo alguno se alcanzó aquellos ideales, que tuvieron una validez tan amplia sobre la forma artística y su acción en la formación de los individuos como en los poemas homéricos.

Hay que subrayar que toda tragedia o comedia, que toda filosofía o sistema científico, biografía, descripción de viajes etc. Proviene de la literatura griega. Aquellos cantos heroicos traducen la concepción de vida que también es muy semejante a otras civilizaciones, pero su semejanza es solo exterior y no es comparable a la fuerza de su forma artística, ni a la riqueza humana que manifiesta Homero en sus cantos y poemas. La diferencia radica en la permanencia y perdurabilidad de la obra homérica que ha perdurado hasta hoy.

Homero nos ofrece múltiples descripciones de los antiguos “*Aedos*” que no eran sino cantores que mantenían viva en la memoria los “*hechos de*



*los dioses y los hombres*<sup>19</sup>”. La gloria y su mantenimiento y exaltación constituyen el sentido propio de los cantos épicos. Las antiguas canciones heroicas eran muchas veces denominadas “*glorias de los hombres*”. El cantor del primer canto de la Odisea recibe del poeta, que ama los nombres significativos, el nombre de “*femio*” es decir, “*portados de la fama*”, “*conocedor de la gloria*<sup>20</sup>”. El cantor, como mantenedor de la gloria, tiene una posición en la sociedad. Platón cuenta el éxtasis entre las bellas acciones del delirio divino y describe el fenómeno originario que se manifiesta en el poeta, en relación con él. “*La posesión y el delirio de las Musas se apoderan de un alma bendita y tierna, la despiertan y la arroban en cantos y en toda suerte de creaciones poéticas, y en tanto que glorifican los innumerables hechos del pasado, educa a la posteridad*<sup>21</sup>”.

El cantor, no se limita a referir los hechos, alaba y ensalza cuanto en el mundo es digno de elogio y alabanza. Los mitos y las leyendas heroicas constituyen el tesoro inextinguible de ejemplos y modelos de la nación. De ellos saca su pensamiento, los ideales y normas para la vida<sup>22</sup>.

Homero usa modelos míticos para todas las situaciones de la vida, y estas normas que se traducen en aconsejar, advertir, amonestar, exhortar o prohibirle y ordenar cualquier cosa, se hayan en los discursos de los personajes épicos<sup>23</sup>. La unión de la poesía con el mito, que tiene su sedimento en acontecimientos históricos, y que alcanzan la inmortalidad

---

<sup>19</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.52

<sup>20</sup> Ídem, Pág.52

<sup>21</sup> Platón en Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.53

<sup>22</sup> Ídem, Pág.53

<sup>23</sup> Jaeger W. (1971): Ob. Cit. Pág.53

gracias a una larga tradición escrita y oral, es una ley invariable para los griegos.

En el aspecto educativo tenemos que resaltar que todo lo bajo, despreciable e innoble es suprimido del mundo épico.

En cuanto a los efectos educativos a través de la música son enormes si tenemos en cuenta que todos los valores contenidos en la épica, se traducen a través de los cantos. Los Aedos cantan gestas heroicas, la poesía métrica nace de las canciones populares, el yambo de los cantos de las fiestas dionisiacas, el prosodion, de los servicios divinos; los epitalamios de las ceremonias nupciales, las comedias, de los komos, las tragedias de los ditirambos<sup>24</sup>.

Los cantos heroicos tienen un objetivo: La creación de modelos heroicos a los cuales imitar.

Jaeger afirma que, la acción educadora en la que tanto tiene que ver la música nos trenza una cadena en la que engarza todo género; “La didáctica y la elegía siguen los pasos de la épica y se acercan a ella por la forma. Toman de ella el espíritu educador que pasa más tarde a otros géneros como los yambos y los cantos corales<sup>25</sup>. La tragedia es, por su contenido ético y por su espíritu, la heredera de la epopeya. En cuanto a la prosa literaria, con una acción educadora más eficaz como la historia y la filosofía, nacieron y se desarrollaron de las discusiones relativas a la

---

<sup>24</sup> Jaeger W. (1971): Ob. Cit. Pág.55

<sup>25</sup> Ídem, Pág.55

concepción del mundo contenidas en la épica. “Se puede afirmar que la épica es la raíz de toda educación superior en Grecia<sup>26</sup>”.

Es tanto la influencia de la música en el pueblo, que el mismo Homero nos relata cómo los griegos por medio de la música pusieron fin a la peste que los dominaba. Dice así:

*“Todo el día aplacaban al dios con cantos y danzas,  
entonando un hermoso peán,  
los hijos de los aqueos,  
celebrando al Arquero, éste,  
al oírlos, se alegraba en su ánimo<sup>27</sup>”*

*“Estos versos, noble maestro, los he puesto como colofón de mis palabras sobre la música, ya que tú, anticipándote, nos hablaste antes a través de ellos del poder de la música. En realidad, su ocupación primera y más hermosa es la respuesta de agradecimiento a los dioses, y la que sigue a esta y segunda es la disposición pura, melódica y harmónica del alma<sup>28</sup>”.*

Tenemos que aclarar para situarnos, que estas palabras se desarrollan en el ámbito de un banquete o Symposion y que los personajes que intervienen en el diálogo son: Onesícrates, Sotérico y Lisias. Que este Onesícrates era médico y que Plutarco le llamaba maestro<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Jaeger W. (1971): Ob. Cit. Pág.55

<sup>27</sup> Homero (1989): *Iliada. Canto I, versos 470-475...* Ob. Cit. Págs.67-68

<sup>28</sup> Pseudo Plutarco (2004): “*Sobre la Música*”. Madrid: Gredos. Pág.128

<sup>29</sup> Ídem, Pág.40

Tras haber hablado así, Sotérico añadió:

***“Mi noble maestro, ahí tienes los discursos sobre la música mientras alzamos las copas<sup>30</sup>”.***

Sotérico fue admirado por las cosas que había dicho. Mostraba en su rostro y su voz, su devoción por la música. Mi maestro dijo:

*“Además de otras cosas, observo con satisfacción que cada uno de vosotros ha guardado su orden. Lisias nos ha regalado con esas cosas que conviene que conozca el que sólo practica la citarodia y Sotérico nos ilustró con su enseñanza de temas que se relacionan con la utilidad y la teoría de la música así como con su poder y su uso<sup>31</sup>. Una cosa creo que ellos me han dejado a propósito, y no los acusaré de cobardía porque han sentido vergüenza de bajar la música al nivel de banquete. Pues, si en alguna parte es útil la música, es durante la bebida, como lo mostró el noble Homero.*

*Y nadie suponga que Homero, debido a estas palabras, creyó que la música era sólo útil para el placer, sino que el pensamiento oculto en estas palabras es, sin duda, más profundo. Para que fuera útil y de gran ayuda introdujo la música en ocasiones como éstas, quiero decir en los banquetes y en las reuniones sociales, de los antiguos<sup>32</sup>. Sucede efectivamente que la música se introduce por ser capaz de resistir y calmar el poder ardiente del vino, como, en alguna parte afirma Arítoxeno<sup>33</sup>. Éste decía que la música se introduce porque el vino, por naturaleza, hace que los cuerpos y las mentes de los que han abusado de él se extravíen, mientras que la música por el orden y la medida que le son propios los conduce hasta la condición opuesta y los calma. Para una ocasión como ésta dice Homero que los antiguos usaban la música como remedio<sup>34</sup>.*

---

<sup>30</sup> Pseudo Plutarco (2004): “Obras morales y de costumbres (Moralia)”...Ob. Cit. Pág.128

<sup>31</sup> Ibidem, Pág.129

<sup>32</sup> Ídem, Pág.129

<sup>33</sup> Da Rios: “Aristoxeni elementa”, “Ploutárchou peri mousikês”. Págs.20-21

<sup>34</sup> Pseudo Plutarco (2004): “Obras morales y de costumbres (Moralia)”...Ob. Cit. Pág.130

*Pero, también vosotros, compañeros míos, habéis omitido el punto más importante y que muestra a la música especialmente venerable. Los discípulos de Pitágoras, de Arquitas<sup>35</sup> y Platón y los demás filósofos antiguos, decían en efecto, que el curso del universo y el movimiento de los astros no se realizan ni duran sin la música<sup>36</sup>. Afirman que todas las cosas son dispuestas por la divinidad según la armonía. Tras decir estas cosas, cantó el peán, y después de hacer las libaciones a Crono, a los hijos de éste, a todos los dioses y a las Musas, despidió a sus invitados<sup>37</sup>”.*

## **8.2. La educación musical en Esparta: una moral autoritaria.**

La característica que define a Esparta es la creación del Estado, y en él ocupa un lugar preponderante la educación. Hasta nuestros días han llegado los ecos de una Esparta con reputación de rígido conservadurismo. Su fuerte constitución interna cuya tutelación corría a cargo del Estado, nos recuerda de forma sombría aquellos países Europeos, en los que el Estado, representaba todo.

No obstante Plutarco<sup>38</sup> reconoce que la primera institución relacionada con la música nace en Esparta, siendo Terpandro su fundador. Y que a instancia de Taletas de Gortina, Jenodamo de Citera, Jenócrito de

---

<sup>35</sup> Matemático y filósofo pitagórico S. IV. a.C. cita tomada del Pseudo-Plutarco (2004): “*Obras morales y de costumbres (Moralia)*”... Ob. Cit. Pág.130

<sup>36</sup> Pseudo-Plutarco (2004): “*Obras morales y de costumbres (Moralia)*”... Ob. Cit. Págs.130-131

<sup>37</sup> Pseudo Plutarco (2004): “*Sobre la música*”...Ob. Cit. Pág. 31

<sup>38</sup> De la importancia de éstas fiestas nos informa Plutarco cuando dice que, ante el anuncio de la derrota de los Lacedemonios en Leustra, sus éforos, a pesar del infortunio no permitieron que ni un solo coro se retirase, ni que se alterase en nada la forma de las fiestas, que entonces se estaban celebrando. Pseudo Plutarco (2004): “*Sobre la Música*”...Ob. Cit. Págs.62-63.

Locros, Polimnesto de Colofón y Sácada de Argos, todos ellos músicos, se estableció la fiesta de las Gimnospedias. Éstas eran las fiestas más importantes de los Lacedemonios, en ellas efebos desnudos, ejecutaban danzas en honor de Apolo.

Las fuentes que hayamos para reconstruir la vida de los espartanos son diversas y reconstruidas a partir de Platón, Aristóteles o Plutarco. Están también los poemas de Tirteo, y la “*Constitución de los lacedemonios*” de Jenofonte, desgraciadamente perdida, pero de alguna manera rescatada en la “Política” de Aristóteles<sup>39</sup>.

Después de la victoria en la guerra del Peloponeso, Esparta alcanzó una hegemonía que fue aplastante e indiscutible en Grecia, pero su ansia de dominio y su pérdida del antiguo sentido de la disciplina y la educación, hizo que fuese su ruina moral y hegemónica<sup>40</sup>.

Los lacedemonios se habían apoderado despóticamente de las Acrópolis de casi todas las ciudades griegas y habían destruido todas las libertades políticas<sup>41</sup>. Parece ser que los dorios fueron originarios de la Europa central, que partiendo de los Balcanes, se introdujeron en Grecia mezclándose con los pobladores residentes de otras razas mediterráneas. Toda esta población es el núcleo del pueblo griego que nos ofrece la

---

<sup>39</sup> Aristóteles (1978): *La Política...* Ob. Cit. Págs.63-68

<sup>40</sup> *Ibidem*, Pág.65

<sup>41</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.87

historia. Según los versos de Píndaro, eran rubios como Menelao y Aquiles, los héroes Homéricos, y de bella estirpe<sup>42</sup>.

A diferencia de Atenas, donde la discusión y el debate lo era todo, la asamblea espartana no es otra cosa que la antigua comunidad guerrera. Ellos se limitan a votar *si* o *no* ante la proposición del Consejo de ancianos, que tienen derecho a disolver la asamblea si el resultado ha sido desfavorable<sup>43</sup>.

Esparta otorga al pueblo mínimos derechos, su legislación no son Códigos de leyes particulares civiles y públicas, sino el “*Nomos*”, leyes tradicionales que se divulgan de forma oral. Solo unas cuantas normas de fijan por escrito<sup>44</sup>.

Sócrates, Platón y Plutarco, fueron críticos también pero entre otros, se vieron enormemente influenciados por esta férrea legislación, que otorgó mayor importancia a la educación y a la formación de la conciencia ciudadana que a las prescripciones escritas. La estructuración estatal de la educación de los jóvenes de ambos sexos y el predominio de la vida pública sobre la privada, fue un ideal que Platón plasmó en su “*República*”<sup>45</sup>.

El Estado Espartano con su “*rigurosa autoridad*” velaba para que la educación se extendiera desde los niños a los adultos. Nadie era libre ni podía vivir como quería. Todos tenían reglamentadas sus vidas y eran

---

<sup>42</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.88

<sup>43</sup> Ídem, Pág.88

<sup>44</sup> Ídem, Pág.88

<sup>45</sup> Ibidem, Pág.89

conscientes de que éstas no le pertenecían, sino sólo, a la Patria<sup>46</sup>. Aunque la dura constitución Espartana se achaca por completo al legislador Licurgo, puede ser que esto no responda a la verdad y hubiera otras muchas circunstancias como las que toda norma tenía un fundamento religioso sancionado por el Dios Déléfico.

No hay duda que su educación tenía unos fuertes tintes militares que hacían de ellos una casta aristocrática, lo que recuerda la antigua nobleza griega. Sin embargo, evolución sí que la hubo, puesto que la educación se extendió al pueblo, desde las clases nobles y únicas.

Las elegías de Tirteo<sup>47</sup> inducen a los ciudadanos a una voluntad de sacrificio y a una exigencia total para con la patria. Esta es su *“Areté”* y su *“Éthos”* pedagógico. Aunque Tirteo esté impregnado del espíritu Homérico y transfiera el poderoso *“Éthos”* que alienta las escenas Homéricas a la realidad Espartana, son sus versos los que alientan y levantan la moral de los Dorios en la guerra contra Mesenia. Todos tienen que vivir y morir por su patria. *“La muerte es bella cuando la sufre un héroe”*<sup>48</sup> y este es un héroe que ha ofrendado su propia persona en aras de un bien más alto.

Y también dice: *“Aunque fuera mas bello que Titonos, y más rico que Midas y mas regio que el hijo de Tántalo, no quisiera honrarle si no poseyera el valor guerrero”*<sup>49</sup>. Esto es *“Areté”*, exclama el poeta

---

<sup>46</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.89

<sup>47</sup> Tirteo citado en Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.93

<sup>48</sup> Ibidem, Pág.95

<sup>49</sup> Ibidem, Pág.96



conmovido, este es el título más alto y más glorioso que puede alcanzar un joven entre los hombres.

Los griegos primitivos no conocieron la inmortalidad del “alma” por lo cual si alguien mediante la ofrenda de su vida se eleva a un ser más alto, la Polis le otorga la inmortalidad de su yo ideal, es decir, de su nombre. Así se preserva la memoria del héroe caído y se realiza la figura del guerrero vencedor<sup>50</sup>. Este guerrero es llorado por todos y su recuerdo llena a la ciudad entera y todo su linaje es honrado.

Los versos de *Tirteo* eran recitados en los Simposios al son de la flauta. Y Platón en “*Las Leyes*” manifiesta que la Esparta del s. IV posee por medio de Tirteo la más alta manifestación del espíritu Dórico cuya finalidad se halla en la educación pública de los ciudadanos, pero también nos recuerda “*que la justicia está muy por encima del valor*”<sup>51</sup>.

No obstante Esparta vivió momentos de florecimiento cultural que no pudo ahogar ni su rígida legislación ni el espíritu asfixiante de una Polis sometida al estado. Fue ese florecimiento el que hizo que en su época arcaica ocupara un lugar privilegiado en la historia de la educación. Desde el siglo VIII, ya podemos hablar de un arte muy evolucionado en la región de Laconia, siendo el siglo VII el gran siglo de Esparta.

Esta evolución sufrió muchos altibajos puesto que después de situarse a la cabeza del progreso, sufrió un brusco frenazo, pero debajo de

---

<sup>50</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Págs.96-97

<sup>51</sup> Platón en Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.101

tantas fluctuaciones, queremos captar la educación real de esta Esparta arcaica de los s. VIII al VI, en particular en los momentos posteriores al sometimiento de Mesenia.

Afortunadamente a pesar de lo fragmentario de los documentos, se puede demostrar que la Esparta de los tiempos heroicos del siglo VII y VI poseía una vida más rica y espiritual de lo que se cree.

Las excavaciones del santuario de Artemisa (1906-1910)<sup>52</sup> no tiene nada que ver con la imagen que nos ha trascendido de una Esparta bárbara crispada y severa. Por el contrario, es un gran centro de cultura, que atiende a los visitantes y que acoge todas las artes y toda belleza.

En lo que respecta a la música, Esparta es muy parecida al resto de ciudades griegas. Las excavaciones descubren que sus Polis tienen influencias de la Grecia más oriental, quizás en esto coincide con la introducción de la elegía jónica de Tirteo<sup>53</sup>.

Pero su gran gloria pertenece a Terpandro de Lesbos, el inventor de la cítara de siete cuerdas para dirigir el coro de las fiestas religiosas. Desgraciadamente cuando Esparta perdió toda libertad y alegría, estos módulos de Terpandro se hicieron inamovibles y toda innovación se consideró una revolución contra el Estado<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.33

<sup>53</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.102

<sup>54</sup> Ídem, Pág.102

Sin embargo esta rigidez es una muestra (aunque nosotros no lo consideremos así) de la consideración que tuvo la educación musical como esencial para la formación del “*Éthos*” en el individuo.

También las poesías corales de Alcman, ya anteriormente citado, encontraron en su nueva patria un ambiente propicio para sus actividades. Alcman introduce el dialecto lacónico en su lírica coral. Sus versos están escritos para coros de muchachas espartanas, lo que manifiesta la influencia que la mujer ejercía en aquella sociedad<sup>55</sup>, influencia tan negativamente valorada por Aristóteles en su política<sup>56</sup>.

Las canciones de Alcman, en las cuales se menciona nominalmente a las muchachas del coro y se pregonan sus premios y sus pequeñas ambiciones y envidias, nos transportan a las rivalidades de los Agones musicales de la antigua Esparta y nos muestran que el espíritu de emulación en el sexo femenino no era inferior al de los hombres<sup>57</sup>.

Otro rasgo a tener en cuenta, es que Esparta antes de su inmovilismo social y político, fue hospitalaria, y esto lo vemos por la cantidad de poetas y músicos que se instalaron allí. Si de todas partes acudían artistas y creadores, es porque contaban con un público entregado y agradecido<sup>58</sup>.

En todos los festejos y lugares se realizan los sacrificios a los dioses. Se celebraban como en la actualidad, con solemnes procesiones, “πομπάί”,

---

<sup>55</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.102

<sup>56</sup> Aristóteles (1978): “*La Política*”...Ob. Cit. Pág.64

<sup>57</sup> Jaeger, W. (1971): Ob. Cit. Pág.102

<sup>58</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.36

en las que como en el caso de las Jacintias, los cantos acompañaban al cortejo de doncellas subidas en carro y escoltadas de jóvenes a caballo. Tenemos noticias también del santuario de Artemisa Orthia. Los niños de diez a doce años disputaban dos concursos musicales y un juego de “caza” (palabra griega)<sup>59</sup>.

La fiesta nacional Doria de la Carneias se componía de banquetes y de una carrera de persecución; en las Gimnopedias, organizadas por Taletas, actuaban dos coros: uno de adolescentes y otro de hombres casados. Ya hemos mencionado que estos adolescentes iban desnudos. La belleza del cuerpo, no era ningún acto vergonzoso sino el gozo del don divino<sup>60</sup>.

El refinamiento artístico era muy alto, aquí se desprende alegría, belleza, anhelo de vida. Pero a esta primavera le sucede un helado y frío invierno. Los historiadores marcan el 550 aproximadamente como el siglo del brusco cambio. Marrou H.I<sup>61</sup> manifiesta que fue el éforo Quilón el que poniendo fin a las revueltas populares que pudieron provocar una segunda guerra contra Mesenia, consolidó su triunfo imponiendo toda una serie de rígidas normas que inmovilizó a Esparta y produjo su divorcio de toda corriente artística. Los extranjeros se sienten amenazados, y el empobrecimiento de la cultura es tan real, como que se renuncia a las Artes y hasta los deportes se hacen sospechosos. La mítica legislación del drástico licurgo, se opone a un nuevo espíritu encarnada en Lisandro, pero Esparta

---

<sup>59</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.37

<sup>60</sup> Ídem, Pág.37

<sup>61</sup> Ídem, Pág.37

que no ha sabido ser una triunfadora prudente, se vuelve en su decadencia cada vez más bárbara y dura<sup>62</sup>.

La educación Espartana persigue un objetivo: El militarismo. La ley ordena que el niño apenas nacido debe ser presentado a la comisión de ancianos. Si es bello y bien constituido, es aceptado, en caso contrario es condenado a ser despeñado<sup>63</sup>. El niño hasta los siete años es tutelado por su familia y es su nodriza la que le canta bellas canciones, y lo mece rítmicamente al son de los cantos y de palillos. También le entretiene con juegos y le cuenta bellas hazañas de héroes y dragones. A los siete años es el Estado el que se ocupa de él, y esto hasta los veinte años.

Marrou, H.I. consigna el siguiente cuadro, en donde se observa la clasificación por edades y el ciclo asignado<sup>64</sup>.

De 8 a 11 años, 4 años de primaria	{ Párbulo Infante Pre-adolescente
De los 12 a los 15, cuatro años de preadolescencia en sentido estricto	{ Chico de 1 <sup>er</sup> año Chico de 2 <sup>o</sup> año Futuro Eirén Id. De 2 <sup>o</sup> año
De 16 a 20 años, 5 años de Efebía (el nombre espartano del Efebo es Eiren)	{ de 1 <sup>er</sup> año de 2 <sup>o</sup> año de 3 <sup>er</sup> año de 4 <sup>o</sup> año jefe de Eirenes

<sup>62</sup>Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.38

<sup>63</sup> Ibidem, Pág.39

<sup>64</sup> Ídem, Pág.39

A los veinte o veintiún años completada su formación para el Estado, el joven ingresaba en las agrupaciones de hombres que también controlaba el todopoderoso Estado.

Los métodos tenían el rigor y la disciplina militar. El niño arrancado del seno familiar, se acostumbra a vivir en la colectividad. Durante los cuatro primeros años de instrucción, los chicos se reúnen para sus juegos y ejercicios. A los doce años el joven sometido a una disciplina más severa deja la casa paterna para ingresar en el cuartel, que no abandonará ni siquiera al casarse<sup>65</sup>.

Quizás la música se salvara de todo este naufragio. La explicación plausible fuera que la música con su poder podía enardecer aquel espíritu de guerra, aquel espíritu militar y combativo. Transmitían que el valor ético y formativo de la música lo era todo pero sobre todo su objetivo era formar valientes guerreros.

Si las elegías de Tirteo eran base del repertorio se debían a su contenido moral y al uso que de ellas se hacía como Himnos de marcha. El nivel técnico musical descendió tras el esplendor arcaico, incluso se condenó a Frínico (un músico) por haber agregado nuevas cuerdas a la lira reglamentaria. Se excluyó el canto coral para sustituirla por música militar. Según Plutarco<sup>66</sup> era un espectáculo majestuoso y terrible ver en marcha al ejército Espartano y entrar en la lucha al ritmo de flauta y tambores.

---

<sup>65</sup> Plutarco citado en la obra de Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.40

<sup>66</sup> Ibidem, Pág.41

Todo se sacrifica al interés de la comunidad nacional, y solamente se considera justo aquello que contribuye al engrandecimiento de Esparta. Una de las virtudes fundamentales es la obediencia. El niño y también las niñas son adiestrados minuciosamente. Nunca están solos, sino con un pedagogo a veces portando un látigo<sup>67</sup>. Es la pura resistencia al sufrimiento y al ascetismo total.

Las jóvenes aunque prosiguen con las clases de música, canto y danza, pierden esa gracia y alegría de los tiempos arcaicos, y prima en la educación la gimnasia y el deporte; todo esto transmitido con métodos muy severos, para despojarlas de toda delicadeza y ternura femenina. Las Lacedemonias, que siempre jugaron un papel más importante que las mujeres Atenienses, se hacen duras de cuerpo y de alma. Se las obliga a exhibirse desnudas en las ceremonias y en fiestas, intentan hacer de ellas mujeres con una misión: ser madres de los mejores guerreros y mejorar la raza<sup>68</sup>.

Marrou<sup>69</sup>, en una acertada observación, manifiesta que aunque no se puede desvalorizar la grandeza de Esparta, ésta fue grande cuando era justa y noble en aquellos días dorados en que, tal como lo celebraba Terpandro, florecían ***“el valor de los jóvenes, la Musa armoniosa y la justicia equilibrada maestra de hermosas hazañas”***. Eran aquellos tiempos en que la virtud cívica y la fuerza de las armas se equilibraban con una sonrisa de

---

<sup>67</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.42

<sup>68</sup> Ibidem, Pág.43

<sup>69</sup> Ibidem, Pág.44

humanidad en la gracia maliciosa de sus doncellas; Esparta comenzó a endurecerse en el mismo momento de su decadencia.

### 8.3. La educación musical Ateniense.

Tucidides, *llamó a Atenas “La Grecia de Grecia”*<sup>70</sup>.

No corresponde a este trabajo hacer un análisis crítico de la historia social y política de Atenas, ni de sus guerras, ni de sus conquistas, sin embargo, si procede una exposición de un pueblo que, debido a determinadas condiciones históricas y políticas, creó la Democracia y una cultura jamás igualada en la historia de la humanidad, a excepción de la Florencia del Renacimiento.

Los atenienses del siglo IV y V a.C. llegaron a ser el pueblo central de la Hélade, diciéndose de ellos que producían las inteligencias extremas en el bien o en el mal a semejanza del suelo Ático que al lado de la miel más deliciosa produce la cicuta mas mortal<sup>71</sup>. Según Aristóteles<sup>72</sup> que lo había oído de Cidias, *“todos los demás Helenos rodean a los Atenienses como en un círculo, y no sólo oyen, sino ven con los ojos todo lo que aquellos deciden; el Ateniense es el griego más universal y representa en muchos aspectos la totalidad de Grecia. Atenas es social y culturalmente múltiple: los Atenienses no solo bailan las danzas locales Áticas, sino*

---

<sup>70</sup> Tucídides en el epitafio de Eurípides en Berck, P. citado en Burckhardt, J. (1975): *“Historia de la cultura Griega”*. Vol. IV. Barcelona: Iberia. Pág.244

<sup>71</sup> Plutarco, citado en Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Vol. IV. Pág.286

<sup>72</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Vol. IV. Pág.286



*también las Lacónicas*<sup>73</sup>. *La comedia de Aristófane imita todos los dialectos y Alcibíades brilla en todas las actividades: goza en Jonia, se adiestra gimnásticamente en Tebas, es más austero que un espartano y bebe mejor el vino, que un oriundo de Tracia*”<sup>74</sup>.

Atenas en la paz, es un paraíso con parajes deliciosos, ahí se experimenta todo lo que suena y brilla: la alegría otoñal, las comitivas, las fiestas dionisiacas, la música de flauta, los cantantes de la vendimia, las doncellas de amplias túnicas, que mueven el viento... los Atenienses se sienten tan orgullosos, que les agrada sobremanera que los mensajeros de las ciudades Hegemónicas le llamen **“La coronada de violetas”**<sup>75</sup>. La representación más suntuosa de la vida Ateniense tenía efecto una vez al año en las Panateas, cuya imagen está esculpida en el Partenón. Toda libertad de palabra, y de discurso, tenía repercusión en los ciudadanos, y se ejercía con toda libertad. En el Simposio de Jenofonte<sup>76</sup> Antístenes manifiesta que tiene tiempo libre para ver lo que es digno de verse y escuchar lo que es digno de oírse, y sobre todo lo que es más sublime: **¡Estar en contacto con Sócrates!**

A Atenas llegan creadores y filósofos de todos los lugares: Anaxágoras, Fidias, Praxíteles, Escopas, Zeuxis, Parrasio, Apeles, es el lugar del mundo conocido donde personas de talento y con impulso creador, encuentran ocupación y consideración.

---

<sup>73</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Vol. IV. Pág.287

<sup>74</sup> Ídem, Pág.287

<sup>75</sup> Ibidem, Pág.288

<sup>76</sup> Ibidem, Pág.289

Todos ellos tenían conciencia de su valer. Una anécdota muy significativa ha llegado hasta nosotros por medio de Plutarco, parece ser que Zeuxis respondió a alguien que le reprochaba su lento pintar: *“Reconozco que lo he pintado en mucho tiempo pero también para mucho”*<sup>77</sup>.

Se podía ser pobre y no obstante ser tratado como persona eminente según sus méritos. La vida era sencilla pero sin embargo se podía acceder a todos los goces que proporciona la vida del espíritu. En la era de Pericles se simplificó los hábitos como el vestir y la ostentación de riquezas, porque ya los filósofos habían divulgado la idea de que *“el hombre hermoso lo es aún más con un atuendo sencillo”*. La igualdad entre los hombres libres se hizo mas real y efectiva, y el aspecto exterior era valorado *“si tenían buenas cualidades físicas y se movían con gracia natural”*. Y tal era así que una anécdota nos relata “que un hombre de *Quío* que se teñía los cabellos por avergonzarse de su edad, provocó en el Rey Arquidamo II de Esparta la siguiente observación: *éste lleva las mentiras, no solo en el alma, sino también encima de su cabeza*”<sup>78</sup>.

Naturalmente que hubo contradicciones, se cuenta que el pueblo aplaudió clamorosamente a la embajada espartana, cuando en el teatro ateniense se levantaron de sus asientos para cederles el sitio a un anciano que había quedado de pie. **“Los atenienses saben lo que debían hacer, pero no lo hacen” comentaron los espartanos**<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Vol. IV. Pág.53

<sup>78</sup> Ibidem, Pág.295

<sup>79</sup> Ibidem, Pág.298

También eran unos optimistas empedernidos, transformando el vocabulario para quitar gravedad a los hechos. Como ejemplo tenemos que a la confiscación de bienes en favor del estado se le llamó **“liberación de gravámenes”**. A las prostitutas, **heteras**, a los tributos, **subvenciones**, a la cárcel, **vivienda**, a la muerte **“sufrir algo”**, a los ladrones, **adquisidores**<sup>80</sup> etc.

A pesar de todo, estaban impresionados e impregnados de la ética Socrática que le hace decir a Platón que **“Ellos solos, sin coacción, por su sola y pura naturaleza y según el destino que dios les haya señalado, son verdadera e ingenuamente buenos”**<sup>81</sup>. Su alta formación intelectual junto con su moralidad e independencia hacía de los Atenienses ciudadanos selectos.

Al comienzo de este apartado se ha manifestado que la Democracia comenzó en Atenas porque su primer autor político fue Solón. Éste dirige la vida política ateniense a partir del 594 a.C. Fue el gran legislador de Atenas como Ligurgo lo había sido de Esparta. Y fue en el siglo V cuando los principios Democráticos fueron aplicados en profundidad. ¿Es que la Democracia no existió hasta entonces? Posiblemente, pero fue Atenas la que dio argumentos y leyes de forma universal a los escritos.

Atenas instauró el debate y tomó conciencia de los principios que deben regir el gobierno de los ciudadanos. Los Atenienses supieron definir, nombrar y analizar conceptos. Invitaron a miles de ciudadanos a expresar

---

<sup>80</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Vol. IV. Pág.298

<sup>81</sup> Ibidem, Pág.297

ideas libremente, por lo que el legado que dejaron a Europa fue inmenso y definitivo. La palabra necesaria y soberana, era expuesta en el Consejo y en la Asamblea, formada por todos los ciudadanos mayores de dieciocho años. El consejo, elegido por sorteo entre los ciudadanos mayores de treinta años, estaba formado por quinientas personas, que preparaban los textos que iban a ser debatidos en asamblea. “*¿Quién quiere tomar la palabra?*”<sup>82</sup> Que el heraldo repetía una y mil veces. El que subía a la tribuna, el orador, porque en Atenas al hombre político se le llama orador, se le ponía una corona sobre su cabeza simbolizando inviolabilidad.

Pericles a través de Tucídides expresa el espíritu mismo de la democracia ateniense:

*“Arraigada está en ellos la preocupación por los asuntos privados y también los públicos, y estas gentes, dedicadas a otras actividades, entienden no menos de los asuntos públicos. Somos los únicos, en efecto, que consideramos al que no participa de estas cosas no ya un tranquilo, sino un inútil, y nosotros mismos, bien emitimos nuestro propio juicio, bien deliberamos rectamente sobre los asuntos públicos”*<sup>83</sup>.

### **8.3.1. Aparición de la escuela.**

En su origen parece que no hubo diferencias muy sensibles en la cultura y en la educación de las distintas regiones de Grecia. El espíritu

---

<sup>82</sup> De Romilly, J. (1997): Ob. Cit. Pág.93

<sup>83</sup> Ibidem, Pág.94

guerrero que hemos mencionado en la descripción de Esparta, era un ideal bastante común en todas las ciudades<sup>84</sup>.

Pero con toda seguridad es en Atenas, quizás sobre el siglo VI, donde se produce la transformación; la vida griega y su educación deja de ser militar, los atenienses abandonan la antigua costumbre de ir armados y adoptan un género de vida más civilizado. Aunque el ideal es todavía la batalla y la lucha, el carácter se va modificando hacia formas menos rudas y más cívicas. Siglo y medio después, parece ser que el objetivo predominante del Ateniense no es ya preparar a un futuro combatiente, sino al ciudadano que como demócrata, deberá observar o participar en los asuntos del Estado.

La pedagogía Ateniense que servirá de modelo y de inspiración a toda la Grecia clásica, será distinta a la de Esparta. En Atenas el niño y el adolescente no será adiestrado como un futuro hoplita, ni exigírle trece años de alistamiento y de disciplina militar, toda esta forma de actuar es secundaria. La Institución Ateniense se limita a que el joven ciudadano preste dos años de instrucción militar obligatoria en un periodo que comprende desde los dieciocho hasta los veinte años<sup>85</sup>. Esta institución se llamará "*Efebía*". Puede haber una confusión con este término, porque esta denominación comprendía también los ritos intermedios que solemnizaban la entrada del adolescente a la vida adulta, y no a la Institución militar clásica<sup>86</sup>. Sin embargo, el Ateniense deberá tener fortaleza moral y física, es decir, agilidad corporal para posibles batallas. Por tanto, la única

---

<sup>84</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.58

<sup>85</sup> Ibidem, Pág.59

<sup>86</sup> Ibidem, Págs.59-60

preparación eficaz es la practica del atletismo y en concreto ***“la Gimnasia”***<sup>87</sup> de la que hablaremos mas adelante por su contribución a la democratización de las ciudades y por el papel que jugó en el concepto educativo de los principales filósofos.

La educación Ateniense siempre conservó vínculos muy estrechos con la aristocracia y la élite ciudadana. Platón<sup>88</sup> manifiesta en su Protágoras que: *“Seguirá siendo siempre, poco más o menos, privilegio de una élite, única clase social que puede completar su educación, pues es la que está en condiciones de afrontar los sacrificios que ésta exige y de apreciar las ventajas que proporciona”*.

Durísima afirmación, aunque comprensible en la época que se escribió. Aún hoy, países enteros son rehenes de su situación social y muchos, no tienen acceso a la mínima educación.

En el siglo V a.C. es el noble, el rico el que se educa. Muy pocos campesinos o artesanos pueden acceder a esa educación aunque lo propugne el mismo Estado. Y tanto es así que en el siglo IV, Jenofonte escribe tres manuales técnicos acerca de la caza, la equitación y el oficial de caballería<sup>89</sup>.

Estos entretenimientos que eran patrimonio de una élite económica y social, resultaban demasiado costosos, sólo el atletismo que exigía menos condicionantes, se fue democratizando progresivamente y el Gimnasio que

---

<sup>87</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.60

<sup>88</sup> Platón (1979): *“Protágoras”*... Ob. Cit. Pág.60

<sup>89</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.61

sólo era usado inicialmente por el noble, pasa a ser patrimonio de todos los ciudadanos. Atenas ha conquistado gradualmente todos los derechos a la educación, y a los poderes políticos, y también a la cultura, naturalmente con matices como anteriormente hemos mencionado.

Con la gimnasia y el atletismo el ideal homérico de la *“Areté”* pasa del noble, al ciudadano del Demo. El ejemplo de las virtudes deportivas se generaliza como un valor, y se convierte en el ideal común de todo hombre libre. Esta es la educación tipo de todo griego, que al democratizarse requiere de una enseñanza institucionalizada lo que conlleva a la creación y desarrollo de la escuela<sup>90</sup>.

Que la democratización de la enseñanza tuvo reacciones adversas, no nos cabe duda. Hubo resistencia a lo que parecía inevitable. Los poetas se hicieron eco de las distintas corrientes. Teognis y Píndaro<sup>91</sup> reflejan las reacciones desdeñosas de los aristócratas pero aun el mismo poeta declara *“la educación solo tiene sentido cuando se la destina a un noble, el cual llegará a ser lo que es” “se es, tal y como han aprendido a conocerse”<sup>92</sup>*

Pero esta inicial resistencia no hizo más que confirmar lo evidente, que mediante un sistema educativo que incluía a muchos ciudadanos antes excluidos, una nueva clase emerge, y es aquella la que inicia a sus hijos en aquellas actividades, reservada en exclusivo a los nobles. El pedagogo no era suficiente para un número cada vez mayor de alumnos, se hacía

---

<sup>90</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.62

<sup>91</sup> Citados en Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.62

<sup>92</sup> Píndaro, citado en Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.63

necesario una formación colectiva y el creciente empuje de esta necesidad social, provoca el nacimiento de la institución escolar<sup>93</sup>.

Los filósofos discutieron durante largo tiempo las ventajas y los inconvenientes de uno u otro sistema. Es cierto que la educación particular no desapareció, los nobles siempre creyeron que era una educación a ellos debida, pero lo cierto es que una vez creada, la educación comunal y ciudadana no tardó en convertirse en la más difundida y popular.

Aristófane<sup>94</sup> habla *“de los niños del barrio que, al amanecer haga buen o mal tiempo se dirigen a casa de sus maestros”*.

#### **8.4. Currículum musical de la enseñanza griega. Los distintos ciclos educativos. Programas**

##### **8.4.1. 1º Ciclo: Educación infantil, 0 a 3 años.**

Platón, al igual que cualquier reputado psicólogo de la actualidad, defiende con inusitado vigor, la importancia que la educación y el aprendizaje tienen en la primera infancia. En el Libro III de la República dice así:

**-¿Y no sabes que el comienzo es en toda tarea de suma importancia, sobre todo para alguien que sea joven y tierno? Porque,**

---

<sup>93</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.63

<sup>94</sup> Aristófane *“Las nubes”*. Citado en Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.63



**más que en cualquier otro momento, es entonces moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada uno<sup>95</sup>.**

Quizás podríamos comprender en estas afirmaciones el por qué de su censura a ciertas narraciones terroríficas, “que aún si fueran ciertas habría que silenciarlas”. Por ello afirma que habría que forzar a los poetas a que compusieran narraciones adecuadas para que los ancianos y las ancianas las cuenten a los más pequeños<sup>96</sup>.

Aquí advertimos una sabiduría psicológica que entronca directamente con nuestro pensamiento sobre qué bases ha de sustentar todo un sistema educativo.

Pero el mismo Aristóteles<sup>97</sup> en su “*Política*” hablando de la educación en la primera infancia es sorprendente cuando expresa un principio de total actualidad como, que una vez nacidos los hijos, la alimentación ha de ser de primera calidad, pues de esto depende la posterior fortaleza física del muchacho o la muchacha, lo cual está hoy totalmente demostrado. Y habla de la leche materna como fundamental y de los errores que se cometen dándole a los más pequeños vino u otras sustancias dañinas.

Otro hábito que nos sorprende es que, Aristóteles<sup>98</sup>, filósofo de seca y precisa metodología, recomiende en los niños libertad de movimientos,

---

<sup>95</sup> Platón (1979): “*República*”, *Libro III*... Ob. Cit. Pág.135

<sup>96</sup> *Ibidem*, Pág.137

<sup>97</sup> Aristóteles (1978): “*La Política*”...Ob. Cit. Pág.140

<sup>98</sup> *Ídem*, Pág.140

para que “*sus miembros tan delicados*” no se deformen y vestirlos con ropa cómoda y ligera a la manera Celta.

Aristóteles<sup>99</sup> al igual que Platón recomienda que los hábitos deben contraerse desde la más tierna edad, teniendo mucho cuidado de que estos sean graduales. No deben ser obligados a fatigosas actividades, pero sí exigirles determinados movimientos para que no caigan en una pereza corporal y para ello el juego, (siempre honesto) es vital. También es un gran error reprimirle los gritos y las lágrimas, cuando afirma, son medio de desarrollo y un ejercicio corporal y emocional<sup>100</sup>.

La importancia que se concede a la poesía y a la música no es ninguna novedad. La mentalidad del griego antiguo es creer que estas disciplinas poseen una capacidad enorme para modelar el carácter del niño o de la niña. Y que tanto la música como la gimnasia tienen un objetivo común que es el equilibrio del alma y por consiguiente del infante.

Hay que dejar claro que esta etapa y los primeros aprendizajes provienen del entorno familiar. Son las mujeres, la madre, y sobre todo en los ambientes de cierto nivel, la nodriza, la encargada de ésta función. A veces esta nodriza es una mujer libre, o esclava, pero que envejece en la casa familiar con respeto y el tierno afecto de aquellos que amamantó y educó<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Aristóteles (1978): “*La Política*”...Ob. Cit. Pág.140

<sup>100</sup> Ídem, Pág.140

<sup>101</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.138

Como no existía lo que hoy llamamos jardín de infancia, los niños bajo la vigilancia de la nodriza se inician en las normas más elementales de disciplina moral y educación, a veces con excesiva severidad por parte de éstos<sup>102</sup>.

Estos años infantiles son propicios para la adquisición del lenguaje, es por lo que se pretende que las nodrizas inculquen al niño/a el hábito de la buena dicción, por lo que deducimos que éstas antiguas niñeras tenían al menos que tener rudimentos de alguna cultura<sup>103</sup>.

El niño/a es introducido en el mundo mágico de la música a través de las canciones infantiles, las nanas o canciones de cuna.

También la madre o nodriza balancea al bebé con tierno movimientos mientras canta y lo amamanta. Estos balanceos le transmiten calma, quietud y van acostumbrando su oído a las melodías de cada región<sup>104</sup>.

Probablemente la narración de cuentos fueran de animales como las fábulas de Esopo o historias de brujas y mitos terroríficos, como los cuentos actuales (la Bella Durmiente, Caperucita, y tantos otros) donde el personaje malvado se representa en contraste con el bueno, siendo este último el que vence a la maldad, todo con una clara finalidad didáctica<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.190

<sup>103</sup> Ídem, Pág.190

<sup>104</sup> Platón (1979): “*Las leyes o de la legislación*”. *Libro VII*...Ob. Cit. Pág.1381

<sup>105</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.190

Los juegos son primordiales. Por numerosos textos u otras fuentes sabemos de éstos, son los juegos eternos. El niño expande sus energías y desarrolla su inteligencia y su cuerpo a través de ellos. En los juegos el niño/a, descubre, explora, desarrolla su aparato locomotor e intenta imitar a sus mayores aprendiendo gradualmente a adquirir destrezas y habilidades.

Los materiales de juegos eran los sonajeros, muñecas, caballitos de ruedas, carritos, aros, pelotas etc.<sup>106</sup>

A veces ciertos pedagogos graves, e incluso filósofos, se preocupan de tan "**poca seriedad**" de tanta puerilidad, pero afortunadamente el sentido común se impone, la más tierna infancia se desarrolla bajo el signo de la alegría, la espontaneidad, el niño librado a sus instintos logra despertar la dulzura, y es la familia, sobre todo la madre y las nodrizas las que diseñan el marco de la primera educación.

#### **8.4.2. 2º Ciclo: 3 a 6 años**

A partir de la edad de tres años los niños de los dos sexos serán sometidos a una educación común siendo todavía el juego la actividad más importante<sup>107</sup>. Con semejantes ejercicios se procura desarrollar todas las facultades, la del espíritu y las del cuerpo, con el objeto de introducir virtudes espirituales y corporales. Bastara reunir a los niños en un lugar determinado para que ello se reúnan bien solos o en grupos bajo la vigilancia de las nodrizas. Esta forma de actuar se hace con la finalidad de

---

<sup>106</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.190

<sup>107</sup> Platón (1979): "*Las leyes o de la legislación*". Libro VII...Ob. Cit. Pág.1391

que aprendan juegos colectivos. Podemos imaginar que no es posible concebir estos juegos sin canciones y sin danzas como anteriormente se ha indicado. Estos bailes y estos cantos serían los procedentes de la región a la que pertenecían estos niños<sup>108</sup>.

Cuentos, fábulas y cantos son percibidos por éstos infantes como juegos, pero no hay duda que una vaga noción de belleza musical, a penetrando sutilmente en su sensibilidad y su inteligencia emocional, que los va preparando para una enseñanza metodológica y reglada.

#### **8.4.3. 3º Ciclo: de 6 a 10 años**

Durante la etapa que corresponde a la educación del niño/a de 6 a 10 años el aprendizaje de los dos sexos comienza a diferenciarse. Los chicos se dedican a la gimnasia en sus múltiples variedades, y también al ejercicio de las armas<sup>109</sup>.

Las muchachas también hacen gimnasia<sup>110</sup> y aprenden a tocar instrumentos, sobre todo la lira. En verdad es un aprendizaje no demasiado duro que les sirve como entrenamiento y va disponiendo su carácter hacia la disciplina corporal y espiritual<sup>111</sup>. Este aprendizaje musical suave es un contrapeso a los ejercicios gimnásticos más duros manteniéndolas en un clima musical estético y moral que no es sino la continuación del período precedente.

---

<sup>108</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1391

<sup>109</sup> Ídem, Pág.1391

<sup>110</sup> Ibídem, Pág.1392

<sup>111</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.180

Parece ser que niños y niñas tocaban la lira, bien con los dedos, bien con un plectro y el maestro era especialista en el instrumento salvo excepciones que lo hacía el mismo maestro de escuela<sup>112</sup>.

Se puede decir que la enseñanza de la música era empírica. La teoría musical griega de los Pitagóricos y de Aristoxeno de Tarento había alcanzado tan alto grado de perfección, que se había desligado de la práctica artística: Era una ciencia, que desde Pitágoras pasó a integrar el Corpus de las Ciencias Matemáticas<sup>113</sup>.

Probablemente el citarista ni siquiera enseñase la notación musical a sus discípulos, siendo el aprendizaje puramente imitativo<sup>114</sup>.

#### **8.4.4. 4º Ciclo: de 10 a 13 años.**

Este cuarto periodo educativo está consagrado a las letras y la lectura con un pedagogo especializado. Naturalmente que este aprendizaje facilitará enormemente el canto de versos y de las posibles partituras cuya notación tendrían que descifrar, y que consistía en un complicado sistema derivado del alfabeto<sup>115</sup>. Por lo demás ambos sexos cantaban, tocaban ambos instrumentos: Aulós y la lira o cítara, aunque lo muchachos de Atenas se dedicaban primordialmente a éstos últimos, es decir, a los instrumentos de cuerda y a la danza.

---

<sup>112</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.180

<sup>113</sup> Ídem, Pág.180

<sup>114</sup> Ídem, Pág.180

<sup>115</sup> Ibídem, Pág.207

#### **8.4.5. 5º Ciclo: de 13 a 16 años, uno de los periodos más significativos.**

Este periodo que coincide con el de la pubertad es enormemente decisivo en la formación de los caracteres, y los aprendizajes han de ser continuados, metódicos y profundizar en los contenidos<sup>116</sup>. Se prosigue el aprendizaje de la lira y al estudio de la literatura tanto en prosa como en verso. Todos estos estudios están reglamentados y censurados por las leyes vigentes, llevados por el Consejo de Educación cuyos miembros son seleccionados por el Magistrado principal que tiene a su cargo todo el Sistema.

Ya se ha comentado que la enseñanza era empírica, porque los jóvenes (como los de hoy en lo que se refiere al lenguaje musical o solfeo) intentaban huir de las ciencias teóricas. Lo sofistas trataban de enseñarles a la fuerza el cálculo, la astronomía, la geometría o la música<sup>117</sup>, pero, la música era capital, porque era la contrapartida a los ejercicios a veces demasiado rudos de la gimnasia.

Por medio de la armonía, los acordes y el ritmo se orientaba a los jóvenes a las ***“costumbres morales”*** además Platón define explícitamente el objetivo de la enseñanza musical afirmando que prefiere la música simple que hace nadar al hombre en la prudencia<sup>118</sup> y le hace decir a Sócrates: ***Que nadie es capaz de pronunciar un discurso si no ha sido educado en***

---

<sup>116</sup> Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.207

<sup>117</sup> Platón (1979): *“Protágoras”*... Ob. Cit. Pág.207

<sup>118</sup> Platón citado en Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.207-208

*música<sup>119</sup> o bien que la educación entera está subordinada a esta enseñanza<sup>120</sup>.*

Existen determinadas circunstancias que condicionan el que la educación musical sea completada y llevada a buen fin de la forma más correcta:

- \* Dependería de circunstancias más o menos variables: Las distintas épocas y los distintos Demos. En una ciudad bien gobernada y según los principios de Damón: (el modelo educativo, pedagogos, instrucción, disciplina, lugares etc.) debería ser excelente para la formación y el carácter de los adolescentes.
- \* Se ha de tener en cuenta que el nivel de enseñanza ha de estar adecuado a la edad del niño/a. una muestra excelente del profundo conocimiento psicológico de los griegos, es que se vuelve periódicamente sobre tal o cual disciplina reforzándola cada vez más. Así de los mitos y de los cantos, se pasa a los ejercicios gimnásticos etc.
- \* Se plantea qué educación musical deberán recibir los futuros ciudadanos que van a tener responsabilidad en el Estado, como los ciudadanos libres que ocupen las futuras Magistraturas y en la que la Oratoria y la Dialéctica será un factor muy importante para ellos. A éstos se les dará una educación musical detallada y metódica.

---

<sup>119</sup> Moutsoupulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.207-208

<sup>120</sup> Ídem, Pág.208



- \* Anteriormente se ha reseñado qué materias se han de impartir a estos adolescentes y cuáles no. Y ya hemos visto cómo las danzas, los cantos, los ritmos y el aprendizaje de los instrumentos y los Modos, según Damón, Platón y Aristóteles han de ir encaminados hacia la virtud.
- \* Los citaristas tienen la misma preocupación de inspirar la sabiduría a los discípulos y apartarlos del mal. Cuando el niño sabe tocar su instrumento, el maestro le hace conocer otras obras, las de los poetas líricos que él les hace ejecutar en la lira, obligando a las almas de los discípulos a embriagarse de ritmos y melodías, de asimilarlas, instruyéndose en la palabra y en la acción.

#### **8.4.6. La cultura musical del Efebo.**

Las noticias más precisas sobre la Efebía en Grecia nos llega a través del historiador Henri-Irenee Marrou frecuentemente citado en nuestra tesis.

Parece ser que la Efebía Ática se presenta como una adaptación del sistema Espartano de adiestramiento del hoplita a las costumbres y al régimen Democrático.

El efebo ateniense es ante todo un joven soldado de dieciocho años, mantenido por el Estado, pero esta condición militar aunque preponderante, no es exclusiva; la Efebía del siglo IV constituye también una especie de

noviciado cívico, de preparación moral y religiosa para el ejercicio pleno de los derechos y deberes del ciudadano<sup>121</sup>.

Los efebos inician su periodo de servicio con un peregrinaje oficial a los principales santuarios de la ciudad y luego, al finalizar el primer año, convertidos en verdaderos soldados, en el momento de recibir sus armas prestan el famoso juramento:

*“Jamás deshonraré estas armas sagradas, ni abandonaré al camarada que luche a mi lado; combatiré por los dioses y por los hogares, y no dejaré a mi patria disminuida, (la dejaré) mas grande y fuerte de lo que la recibí, y esto en la medida de mis propias fuerzas, y también con la ayuda de todos...”<sup>122</sup>*

Y seré dócil a quienes sucesivamente posean autoridad (sobre mi y la ejerzan) con sabiduría; y obedeceré las leyes existentes y aquellas otras que pueda establecer la sabiduría de los jefes; si alguien tratara de derogarlas o de desobedecerlas, no habré de tolerarlo, sino que combatiré por ellas<sup>123</sup> con mis propias fuerzas, y también con la ayuda de todos; y veneraré los cultos de mis padres Ares, Atenea, Zeus, etc.”

Sin embargo, Atenas organizará el reclutamiento de su ejército nacional en el preciso momento en que la victoria de Filipo y la Hegemonía

---

<sup>121</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.143

<sup>122</sup> Behe 272, París 1938. Pág. 196-300. este juramento se presta bajo la advocación de una serie de divinidades de carácter arcaico. Cita tomada en el libro de Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.143

<sup>123</sup> Stob. Id; Poll VII 105-6. cita tomada de Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.143

Macedónica acaban de poner fin a la independencia Helénica, al régimen de la ciudad libre. Una ironía es que la Efebía no alcanzó su organización definitiva sino en una fecha en que había desaparecido su razón de ser<sup>124</sup>.

La Efebía tal como surgió en espíritu, cesa de funcionar con regularidad, no desaparecerá nunca, pero evoluciona hacia una institución pacífica a donde acude una élite de jóvenes ricos con pretensiones elegantes<sup>125</sup>. La primitiva concepción de un ejército al servicio de la Democracia, se diluye y su finalidad tan ideal, se entibia, sustituyéndola por objetivos más prosaicos.

Al dejar de ser de alguna manera la Efebía Helenística una institución de tipo militar, la educación física continúa siendo parte esencial pero no única en la educación de estos jóvenes que aspiran a desenvolverse en los círculos aristocráticos de Atenas. La vida cultural no debe quedar excluida, por lo que la formación deportiva se complica por medio de lecciones, conferencias etc.

Se explica a los clásicos, como Homero, y esta enseñanza se completa con audiciones de poesía o música. Ya Marrou advierte de lo delicado que resulta saber el grado de profundidad y seriedad de estas conferencias<sup>126</sup>, probablemente dadas por poetas errantes.

---

<sup>124</sup> Moutsopoulos, E. (1959): Ob. Cit. Pág.143

<sup>125</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.144

<sup>126</sup> *Ibidem*, Pág.148

Nos gustaría saber qué conocimientos musicales adquirirían; su profundidad, solidez y si estos aprendizajes incluían aspectos teóricos-prácticos de cierta consistencia. Parece ser que no, que lo aprendido en sólo un año, al igual que nuestros estudiantes de secundaria, no pasaba en lo referente a humanidades de nociones muy generales sin llegar a profundizar en nada.

## 8.5 La gimnasia

Páginas maravillosas dedicaron Platón y Aristóteles a la gimnasia. Pero se ha de hacer una observación: que el máximo interés recaía en **“lo músico”**. Aunque la educación de la música se consideraba prioritaria por ser un atributo del alma, no se podía menospreciar “su otra mitad”: el fortalecimiento corporal y físico. Pues si un cuerpo apto no es capaz de hacer con su aptitud que el alma sea buena y excelente, un espíritu escogido puede, por el contrario, ayudar al cuerpo a perfeccionarse.

En el caso que nos ocupa, Platón entiende que lo primero es formar espiritualmente al hombre en su plenitud, encomendándole luego el cuidado de velar individualmente por su cuerpo<sup>127</sup>.

Los griegos consideraron siempre al atleta como el prototipo de la fuerza física y puesto que los guerreros están llamados a ser **“los atletas de las grandes batallas”** se impuso toda una metodología tendente a formar los

---

<sup>127</sup> Platón (1979): “*El Timeo, obras completas*”...Ob. Cit. Pág.1176

mejores deportistas. El deporte constituyó una actividad muy seria en Grecia relacionada con valores vitales, higiénicos, éticos y estéticos.

Legado arcaico, la gimnasia griega quedó fijada desde muy temprano en su forma definitiva y hubo en su evolución pocas modificaciones, excepto: que en épocas posteriores se profesionalizó lo que era una materia educativa y una enseñanza institucionalizada para la formación de niños adolescentes y adultos.

¿Qué aportaciones recibió la gimnasia de la música, y por qué la incluimos en un estudio que entendemos está enfocado a lo específicamente músico?

Contestando a este interrogante hemos de decir que al investigar valores musicales no podemos desdeñar aquellas cualidades que son atributos de la educación física como: *“el dominio de sí mismo”, “la disciplina”, “el valor”, el compañerismo, la belleza corporal en la que se incluye el ritmo, el movimiento, los gestos.* Y lo que es más importante: *los efectos de esta disciplina en la formación del carácter.* Todo ello la hace interdisciplinaria de la música, la cual se sustenta en parecidos valores.

Unidas a deporte y al a gimnasia, se desarrolla toda una serie de medidas higiénicas muy relacionadas con la medicina. Poniendo en práctica determinadas dietas alimenticias, y practicando ejercicios análogos a los de

nuestra gimnasia “sueca”. Mencionamos estos detalles sin analizar ni profundizar en ellos, mas afines a otros estudios<sup>128</sup>.

Hemos de hacer un inciso para adentrarnos en la educación física. El deporte hípico como en nuestros días, siempre constituyó una actividad afín al mundo aristocrático. Los ejercicios hípicos estuvieron en Atenas en pie de igualdad con la gimnasia o con el ejercicio de armas. La equitación se comenzaba aún desde la infancia, pero como se ha mencionado con anterioridad, sólo las élites pudieron costear un deporte que siempre resultó demasiado costoso<sup>129</sup>.

Nos hacemos otra pregunta: ¿Por qué no han llegado hasta nosotros referencia sobre los deportes náuticos y de natación? ¿Acaso Grecia no esta surcada por los mares? Un antiguo dicho griego dice así: *“es tan tonto que ni sabe leer, ni nadar”*<sup>130</sup>. Solamente tenemos noticias de concursos de natación en el santuario del Dios Báquico Dionisos<sup>131</sup> y también en la época Helenística se disputaban competiciones de canoa en aguas de Salamina. La explicación puede ser que los griegos llegaron a ser expertos marineros, pero sus orígenes fueron de tierras adentro y su cultura caballeresca, no quedó contaminada con otras civilizaciones marineras.

Es por tanto, que la educación física se interesara por el atletismo, entendiéndolo este como puro deporte. El programa no varió desde el siglo VI y en éstos, estaba definido el marco de toda la enseñanza gimnástica:

---

<sup>128</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Págs.168-169

<sup>129</sup> Ídem, Pág.168-169

<sup>130</sup> Ibídem, Pág.159

<sup>131</sup> Ídem, Pág.159

carrera pedestre, salto, lanzamiento de jabalina, lucha, boxeo y pancrancio<sup>132</sup>. Enumeraremos brevemente cada uno de ellos.

### 8.5.1 La carrera pedestre

La carrera (promos) fue una de las piezas Agonísticas<sup>133</sup> que compuso el programa de los Juegos Olímpicos.

Probablemente y durante muchos siglos. Las Olimpiadas se redujeron a la celebración de un concurso que consistía en una sola competición de carrera. No se incluyó en él las modalidades de carrera con obstáculos ni de relevos, aunque al parecer éstas fueron practicadas con asiduidad fuera del ámbito Olímpico y, dentro de competiciones de escasa importancia como fueron los Agones comunales y escolares<sup>134</sup>.

Este tipo de carreras en pista llana y rectilínea gozaba de preferencias tan acusadas, que se podría decir que era la prueba deportiva por excelencia, tanto que el vencedor daba su nombre a la Olimpiada<sup>135</sup>.

Los griegos utilizaron en sus carreras la distancia aproximada de doscientos metros según los distintos estadios, puesto que el patrón no era el mismo en todas las ciudades. El corredor partía de pie, con el torso

---

<sup>132</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.160

<sup>133</sup> Agonismo proviene de Agon-lucha, actividad en la que existía lucha y competición entre oponentes o protagonistas de una competición. Durantez Corral, Conrado: "*Los Juegos Olímpicos antiguos*", 1965. Artes gráficas. Madrid. Pág.119

<sup>134</sup> Durantez Corral, Conrado (1965): "*Los Juegos Olímpicos antiguos*". Madrid: Artes gráficas. Pág.120

<sup>135</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.160

avanzado y los pies muy juntos<sup>136</sup>. Como existían diversos tipos de carrera y distintas distancias tenemos que hacer una observación: Cualesquiera que fuesen las distancias, las diversas carreras se hacían en la pista principal del estadio lo cual suponía que el recorrido se realizaba de ida y vuelta como en las carreras de caballo<sup>137</sup>.

Las vasijas y las ánforas de tiempos más arcaicos nos presentan atletas de poderosa musculatura, pero estos corredores evolucionaron hacia figuras más estilizadas y ágiles, probablemente debido a dietas alimenticias más adecuadas y a mejores entrenamientos, hacia figuras más estilizadas y ágiles. También esto es conocido por el arte cerámico<sup>138</sup>.

Aunque las fuentes son contradictorias sobre las causas de la desnudez de los corredores, lo cierto es que desde la 15 olimpiada: 720 a.C. los atletas corrieron desnudos y descalzos<sup>139</sup>.

### **8.5.2. Salto de longitud**

“El atleta griego practica una sola clase de salto: el salto de longitud con impulso<sup>140</sup>”. El impulso era más breve y menos rápido que el de nuestros atletas. Durante las fases de impulso y trayectoria se ayudaban de unas especies de pesas (halteras) que sostenían en las manos. El atleta se lanza desde un podium cayendo sobre una base mullida y aplanada, y sólo

---

<sup>136</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.161

<sup>137</sup> Durantez Corral, Conrado: Ob. Cit. Madrid. Págs.122-123

<sup>138</sup> Ibídem, Pág.120-121

<sup>139</sup> Ibídem, Pág.123

<sup>140</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.161



es válida la prueba cuando las huellas de los pies quedaban impresas en el suelo descartando caídas, resbalones, y los pies uno más avanzado que el otro<sup>141</sup>.

### **8.5.3 Lanzamiento de disco y lanzamiento de jabalina.**

Los atletas Olímpicos practicaron dos modalidades de lanzamiento: El disco y la jabalina.

En el lanzamiento de disco y a partir del s. V, se emplea material de bronce de 1,500 Kg. aproximadamente, aunque su peso variaba según la época y los lugares de lanzamiento. Siendo mas ligeros los empleados por niños que por adultos<sup>142</sup>.

El famoso Discóbolo de Mirón, no nos da pruebas irrefutables del estilo que utilizaban estos atletas, quizás por las copias y restauraciones que sufrió esta escultura<sup>143</sup>. Sin embargo, el lanzamiento de disco se consideró como una de las pruebas más representativas de la actividad atlética. Los discóbolos debían poseer especiales facultades de elasticidad, potencia y rapidez, ya que la técnica se basaba en la flexibilidad del cuerpo que no se desplazaba, sino que levantaba el disco con ambas manos hasta la altura de su cabeza y luego, reteniéndolo apretando con la mano contra el antebrazo derecho, echaba violentamente este mismo brazo hacia abajo y atrás<sup>144</sup>. El cuerpo y la cabeza acompañaban el movimiento y se volvían hacia esa

---

<sup>141</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.161

<sup>142</sup> *Ibidem*, Pág.162

<sup>143</sup> *Ídem*, Pág.162

<sup>144</sup> *Ídem*, Pág.162

misma dirección. Todo el peso del cuerpo descansaba sobre el pie derecho, que servía de pivote, el pie y el brazo izquierdo no entraban en juego sino para asegurar el equilibrio<sup>145</sup>, luego venía el impulso hacia delante: la fuerza del lanzamiento no procedía del brazo, sino del avance del muslo y de la brusca erección del cuerpo flexionado. El disco estaba previamente frotado con arena para evitar que se deslizase entre los dedos<sup>146</sup>.

Como los discos tenían distinto peso, el atleta que utilizase uno mas pesado, suponía una gloria mucho mayor.

*“Dijo y levantándose impetuosamente, sin dejar el manto, tomó un disco mayor, mas grueso y mucho más pesado que el que solían tirar los feacios y, volteándolo con su robusto brazo, le hizo partir silbando con tal ímpetu, que los feacios, ilustres navegantes, aquellos grandes remeros, se inclinaron hacia el suelo. El disco, empujado por tan vigorosísimo impulso, pasó con mucho las señales de todos los otros tiros anteriores”<sup>147</sup>.*

Así nos describe Homero el éxito obtenido por Ulises con el disco en los juegos atléticos realizados en su honor por Alcinoos, rey de los feacios.

En cuanto al lanzamiento de jabalina, se puede considerar que llegó a ser especialidad atlética después de haber tenido uso bélico y de caza.

En realidad la gimnasia, como se ha dicho con anterioridad al describir a los guerreros como a los **“atletas de las grandes batallas”** tenían como uno de sus objetivos, el endurecimiento del gimnasta así como su adiestramiento y capacitación para posibles campañas de guerra. Y este

---

<sup>145</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.162

<sup>146</sup> Ibídem, Págs.162-163

<sup>147</sup> Homero (1982): *“La Odisea”*. Canto VIII, versos 185-195. Ob. Cit. Pág.144-145

objetivo fue muy acusado en el lanzamiento de jabalina de enorme arraigo en el antiguo deporte griego<sup>148</sup>.

En las pruebas atléticas se tenía en cuenta la distancia alcanzada siguiendo una dirección ya dada. Esta circunstancia la diferenciaba del uso guerrero y bélico. La jabalina deportiva era larga como el cuerpo humano y gruesa como un dedo, carecía de punta y era muy ligera. En el extremo correspondiente a la punta solía llevar especie de cubierta de hierro que se procuraba que estuviese muy agudizada<sup>149</sup>.

El lanzamiento de jabalina se practicó de tres formas: 1º lanzamiento en largo, 2º lanzamiento en precisión, y 3º lanzamiento en jabalina en precisión y a caballo<sup>150</sup>.

En la primera modalidad o lanzamiento en largo se proclamaba vencedor al “*Akontista*”, puesto que estas pruebas se llamaron akontismo, que hubiese conseguido arrojar el dardo lo más lejos posible. En la segunda prueba se señalaba a una prudencial distancia un círculo en el suelo, adjudicándosele el triunfo al atleta que hubiese logrado dar en el blanco. En la tercera prueba o modalidad que eran de precisión y a caballo, las dificultades aumentaban debido a la movilidad inestable de la montura<sup>151</sup>.

Los griegos utilizaron para el lanzamiento de jabalina un tipo de propulsor de correa de 30 o 40 cm de largo, atada cerca del centro de

---

<sup>148</sup> Durantez Corral, Conrado (1695): Ob. Cit. Pág.147

<sup>149</sup> *Ibidem*, Pág.148

<sup>150</sup> *Ibidem*, Págs.147-148

<sup>151</sup> *Ibidem*, Pág.148

gravedad y que daba una o varias vueltas alrededor del fuste, terminando en un nudo donde el lanzador introducía los dedos índice y corazón de la mano derecha. Como en el caso del disco, el lanzamiento era precedido por un breve impulso y por una torsión general del cuerpo<sup>152</sup>.

#### **8.5.4 La lucha: Agones Luctatorios.**

La lucha gozaba de más popularidad que incluso la carrera pedestre. Se realizaba un sorteo y posteriormente luchaban los contendientes por parejas. El objetivo consistía en derribar por tierra al adversario sin caer uno de los contrincantes. Si únicamente se conseguía poner al oponente de rodillas, no se alcanzaba el objetivo. El combate constaba de tres asaltos: Se permitía la zancadilla, más no coger al adversario por las piernas<sup>153</sup>.

#### **8.5.5 El boxeo**

El boxeo antiguo difería del actual en que aquel al carecer de ring limitado, desarrollaba más la táctica y el juego de las piernas, que la lucha cuerpo a cuerpo. No había round: se combatía hasta que uno de los boxeadores quedaba agotado o reconociese su derrota levantando el brazo. Los golpes se dirigían a la cabeza, lo cual implicaba mantener la guardia alta y el brazo tendido<sup>154</sup>.

---

<sup>152</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.163

<sup>153</sup> *Ibidem*, Pág.164

<sup>154</sup> *Ídem*, Pág.164

### 8.5.6. El pancracio

Este ejercicio era una lucha llena de fiereza y extremadamente despiadado. Se trataba de dejar fuera de combate al adversario utilizando todos los medios al alcance<sup>155</sup>. Sólo no estaba permitido hundir los dedos en el rostro del adversario. El suelo estaba a tono con la grosería de la lucha, ya que era un lodazal de barro y lodo<sup>156</sup> lo que hacía más espectacular el combate, a nuestro juicio brutal y que nada aportaba a los valores que tuvieron los Juegos Olímpicos.

Las cinco modalidades de competición atlética constituida por la combinación de los cinco ejercicios mencionados: la carrera, el salto, el disco, la jabalina y la lucha en sus tres acepciones: lucha, boxeo y pancracio, constituyó lo que los griegos llamaron "***Pentatlón***<sup>157</sup>". La práctica del pentatleta requería mucho entrenamiento y unas especiales facultades físicas. Sus dotes comprendían flexibilidad, elasticidad, rapidez y vigorosidad para la carrera, los lanzamientos y la técnica en los combates. Podemos decir que los atletas en la actualidad reúnen las mismas exigencias, y se les exige los mismos requisitos. Si al poseedor de tan excelsas cualidades atléticas le acompañaba el triunfo en la competición de ***Pentatlón***, su éxito estaba asegurado, habida cuenta que en el Olimpismo de los s. VII, VI y V a.C. tenía una doble dimensión: Actividad educativa y bélica-deportiva<sup>158</sup>. En efecto, el pentatleta no sólo era el atleta más

---

<sup>155</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.165

<sup>156</sup> Idem, Pág. 165

<sup>157</sup> Ibídem, Pág.164

<sup>158</sup> Durantez Corral, C. (1965): Ob. Cit. Pág.151

completo, sino que también se suponía para en caso de una contienda armada, como el guerrero más hábil.

El ordenamiento de las pruebas parece ser el siguiente: Se comenzaba por la carrera y se finalizaba con la lucha y era proclamado vencedor quien se hubiese clasificado primero en tres de las cinco pruebas.

Tanto Aristóteles<sup>159</sup> como Pausanias, recomiendan la práctica del pentatlón como un excepcional medio físico para la formación del cuerpo y del alma e incluso como una excelente terapia para las enfermedades mentales. Como un tal Hismon de Elis, que aquejado de alteraciones nerviosas, logró curarse gracias a la práctica de estos deportes<sup>160</sup>.

#### **8.5.7. Aspectos metodológicos de la educación Gimnástica.**

Se ha mencionado brevemente, las distintas modalidades gimnásticas que practicaron los griegos. Se realizaban de tres formas:

1. Educativa
2. Formación de atletas de primer orden
3. Guerreros aptos y disciplinados

Nos preguntamos: ¿Cuáles fueron sus métodos de enseñanza? ¿Qué lugares utilizaron para los ejercicios? ¿Qué valores se desprenden de la gimnasia?

---

<sup>159</sup> Aristóteles (1978): *La Política...* Ob. Cit. Pág.148

<sup>160</sup> Durantez Corral, C. (1965): Ob. Cit. Pág.151

Concretamente los juegos se realizaron en el *Valle sagrado*, en Olimpia, junto a las aguas del Alfeo, y el monte Cronos<sup>161</sup>.

Los griegos tenían la creencia según la cual los dioses preferían los lugares más hermosos para que los mortales les ofreciesen sacrificios. Es a Zeus<sup>162</sup>, padre de todos los dioses a quien se le ofrece los más bellos dones: una juventud bella y hermosa, que practica los ejercicios gimnásticos más hábiles y difíciles.

Olimpia se halla situada en una de las partes más hermosas de Grecia. Y es probable que esta belleza idílica de su paisaje influyese en la adjudicación como lugar para la celebración de los Juegos Olímpicos.

Lisias<sup>163</sup> en sus discursos olímpicos manifestaba que: Olimpia era el lugar más bello de Grecia *“Allí todo es orden, belleza, luz, calma y voluptuosidad”*.

Sp Fotinos; en un libro sobre Olimpia<sup>164</sup> dice:

*“Las hermosas leyendas y las canciones de los poetas, no pudieron haber nacido solas... aquí hay más que todo eso... aquí se encuentra la vértebra de una gran civilización de la que sus restos sublimes, extendidos por doquier, atestiguan la armonía y la gracia helénica de antaño.*

---

<sup>161</sup>Durantez Corral, C. (1965): Ob. Cit. Pág.13

<sup>162</sup> Ídem, Pág.13

<sup>163</sup> Lisias: *“Discursos olímpicos”*. Cita tomada de Durantez Corral, C. (1965): Ob. Cit. Pág.14

<sup>164</sup> Fotinos, Sp. (1962): *Olympie: Abregé historique es guide archéologique Athènes.*

*Versos inmortales se elevan de entre las obras de los humanos... un conjunto de piedras y mármoles ilustran el equilibrio del alma y el espíritu, simbolizando la virtud, la juventud y la belleza.*

*Este conjunto alumbra el pensamiento del peregrino contemporáneo, dando un sentido profundo a un nombre sagrado: **Olimpia**”*

#### **8.5.7.1 El gimnasio:**

Aunque el gimnasio y la palestra han sido confundidas como una misma institución, parece ser, aunque no esté muy claro, que la palestra era la escuela de niños y el gimnasio donde se ejercitaban adolescentes y adultos. También es posible que la palestra tuviera un carácter más privado que el gimnasio, siendo éste, una Institución municipal<sup>165</sup>.

Marrou<sup>166</sup> opina que el gimnasio sería el conjunto integrado por la palestra, y los campos de ejercicios rodeados de instalaciones diversas.

El lugar donde se ejercía la gimnasia antigua está perfectamente descrita en los libros de Marrou, H.I y de otros muchos estudiosos de la historia y la arqueología. Es por ello por lo que no vamos a incidir en estudios ya realizados. Si queremos sin embargo reseñar los aspectos metodológicos de su enseñanza.

En los puntos dedicados al ideal Platónico y Aristotélico de educación musical, volveremos sobre la educación gimnástica, pero a

---

<sup>165</sup> Popplow, V. (1959): “*Las épocas del deporte griego*”. Madrid. Citius, altius, fortius.

<sup>166</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.171



diferencia de lo estudiado ahora, aquello versará sobre el concepto que ambos tenían de la educación musical y su *“otra mitad: la gimnasia”*.

El programa o pentatlón que se realizaba en el gimnasio, conducía a niños y efebos hacia la completa formación de su alma y de su cuerpo. Esta enseñanza se confiaba a un maestro especializado o paidotriba. Este maestro era mucho más que un entrenador de educación física: era un verdadero *“educador”* que no solo se ocupaba de fortalecer a sus muchachos y enseñarles las diversas modalidades gimnásticas, sino que debía tener conocimientos profundos de la higiene y de la medicina, tendente a las prescripciones elaboradas para que los ejercicios fueran efectivos<sup>167</sup>. No hay que olvidar que la preparación física desde la más temprana edad, preparaba al futuro competidor en los diversos juegos profesionales.

El grado de refinamiento que llegaron los griegos en las exigencias para cada una de las especialidades atléticas, nos asombra. Es cierto que el pedagogo escolar no llegaba ni con mucho a los entrenadores profesionales, pero no cabe duda que preparaba el camino.

La enseñanza estaba sistemáticamente preparada. Se daba el caso que estos maestros recibían de los padres una suma económica equivalente a un curso completo de educación física<sup>168</sup>. Los métodos utilizados eran muy similares a los empleados en otras materias, solo la diferenciaba la naturaleza de cada disciplina. En la lucha por ejemplo, el maestro enseñaba las distintas posiciones o figuras que el luchador debería utilizar en el

---

<sup>167</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.165

<sup>168</sup> *Ibidem*, Pág.166

transcurso del combate. Un papiro del siglo II d.C.<sup>169</sup> nos ha conservado un fragmento de un manual para uso de los maestros de gimnasia. Es emocionante asistir a una lección de lucha en la que dos alumnos intervienen. He aquí:

*“Presenta el torso de costado y haz una toma de cabeza con el brazo derecho.*

*Abrázalo por la cintura, tómalo por debajo. Avanza y apriétalo. Tómalo por debajo con el brazo derecho. Abrázalo por donde él a su vez, te ha tomado por debajo; extiende hacia delante tu pierna izquierda contra su costado, apártalo con la mano izquierda. Cambia de lugar y abrázalo, vuélvete, cógelo por los testículos. Extiende el pie hacia delante. Tómalo por la mitad del cuerpo, echa el peso de tu cuerpo contra él y flexiónalo hacia atrás, trae tu cuerpo hacia delante y enderézate...<sup>170</sup>”*

Según Marrou la enseñanza deportiva poseía un vocabulario tan rico en tecnicismos que algunos autores se tomaban la “licencia” de al tratar una lucha entre dos, deslizar con juegos de frases los pasos del acto amoroso<sup>171</sup>.

Durante los siglos II y II d.C. los ejercicios eran tan minuciosos y completos que se pueden numerar los siguientes: marcha sobre diversas clases de terrenos, carrera de extensión limitada (30 m), carrera circular, carrera de avance y retroceso, carrera y saltos en el lugar golpeando las nalgas con los pies, movimientos de brazos, trepar por cuerda, y juegos de pelota y aros.

---

<sup>169</sup> Papiro Oxy, 466. citado en la obra de Marrou H-I. Ob. Cit. Pág.166

<sup>170</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág. 166

<sup>171</sup> Luc As 8-10; Anth, XII, 206. Cita tomada del libro de Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.167

En cuanto a la preparación para la lucha, el paidotriba obligaba a los gimnastas a mantener los brazos extendidos, con los puños cerrados, permaneciendo largo tiempo en esta posición de guardia y de esta forma rechazar la tentativa de un compañero que trata de obligarlo a bajar el brazo<sup>172</sup>.

Otro ejercicio consistía en recibir el impacto de un saco de arena colgado del techo, fortaleciendo el equilibrio del joven<sup>173</sup>. En cuanto a la preparación del salto, consistía en la práctica de ejercicios en el mismo lugar, los brazos se tenían que mover con pesas, practicando movimientos análogos a los actuales: flexión del torso hacia delante tocando sucesivamente cada uno de los pies con la mano opuesta etc.

Pero si hay algo para nosotros los músicos que nos maravilla, y que es atributo específico del carácter griego, es que ejecutaban todas estas actividades al *“son de los aulós”*. Cada establecimiento tenía asignado un auleta o flautista que imprimía el *“ritmo”* a los movimientos del atleta y además no sólo intervenía en estos ejercicios de entrenamiento, sino también en las pruebas deportivas del **Pentatlón**<sup>174</sup>.

Creemos que la música tuvo una aportación de primera clase en toda la gimnasia griega, *“si percibimos con el oído, la mente y el corazón, los emocionados movimientos al compás del ritmo y la melodía. ¡Toda una gimnasia rítmica! Sentiremos al atleta, vibrando con el gesto, y utilizando*

---

<sup>172</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág. 167

<sup>173</sup> Ibídem, Págs.167-168

<sup>174</sup> Papel de tañedor de aulós en los ejercicios gimnásticos, citado en Marrou, Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.168

*las múltiples posibilidades de su cuerpo, en una bellísima demostración de expresión corporal, de belleza en suma”.*

Pero aun hay más, en pleno siglo V a.C. los Juegos Olímpicos que gozan de una repercusión Panhelénica, son visitados por millares de individuos llegados de todas partes. Aquí los poetas se inspiran y componen sus cantos. Los gimnastas son immortalizados en versos, y de las competiciones Atléticas se desprende la necesidad de la realización de Agones artísticos. Las materias de estas competiciones artísticas son la ***poesía, la declamación, el canto y la música.***

Herodoto leyó en público las Guerras Médicas, maravillando a la muchedumbre con la sonora y pura lengua Jónica. La narración exaltaba el valor heroico del pueblo de Atenas. En el auditorio, un joven con lágrimas de emoción ante la perfecta belleza de la narración, escucha embelesado. Es Tucídide el gran historiador griego<sup>175</sup>.

Los atletas desnudos y untados de aceite, comienzan los ejercicios. En medio y vigilando cada movimiento, circula el paidotriba<sup>176</sup>. Él, no está desnudo como sus discípulos, sino que viste una capa púrpura que simboliza su dignidad, pero a veces se sacude su ***“Himatión”*** para corregir cualquier ejercicio que juzgue defectuoso o no realizado debidamente. Su autoridad se halla reforzada por la insignia que lleva en la mano: una larga vara en forma de horquilla que tiene como misión tanto indicar o rectificar la posición de

---

<sup>175</sup> Herodoto de Halicarnaso (1912): Ob. Cit. Pág.6

<sup>176</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.170

un miembro, como descargar el correctivo sobre el discípulo torpe o tramposo<sup>177</sup>.

Aunque la gimnasia educativa fue perdiendo importancia frente a la especialización deportiva y profesional, sus valores fueron innegables como el dominio de sí mismo, la disciplina, la prudencia, el valor y la solidaridad más estrecha entre compañeros.

## 8.6. El ideal de Kalokagathía

En el diálogo Platónico “*Laques*”, o del valor<sup>178</sup>, Platón pone en escena a dos atenienses nobles que consultan a Sócrates sobre la educación de sus hijos:

**Laques:** “*Cuando oigo razonar sobre la virtud o sobre cualquier ciencia a un hombre que es verdaderamente un hombre y que es digno de sus razonamientos, experimento en ello una profunda alegría al contemplar el decoro y la armonía del espectáculo que se me ofrece. Un hombre así es, a mis ojos, el músico ideal, que no se contenta con hacer sonar su lira o cualquier instrumento la mas bella armonía, sino que, en la realidad de su vida, armoniza sus palabras y sus actos según el modo dórico y no el jónico, y menos aún en el frigio o el lidio*”.

El ideal educativo es de orden ético, y lo resume una palabra: kalokagathía, es decir el individuo *bello* y *bueno*. La palabra tiene dos acepciones, la moral que es αγαθος y bello, χαλος que es la belleza física,

---

<sup>177</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág. 170

<sup>178</sup> Platón (1979): Ideal de kalokagathía, Diálogos, *Laques o del valor*. Madrid: Aguilar. Pág.297

pero que unida, en una sola palabra es el **“bien-belleza”**. Aquí, Sócrates representa a los ojos de los demás el espejo donde querrían contemplarse, es la coherencia entre pensamiento y vida. Es el modo dórico, como perfección de equilibrio y armonía que simboliza a los ojos de los demás, la persona que es Sócrates.

Además para el griego prototipo un cuerpo lleno de belleza, y un alma equilibrada solo puede ser el **“supremo bien”**. En el pensamiento platónico está las figuras de los bellos adolescentes Cármides, Lisis o Menexenos, **que además de bellos, están preocupados por la perfección moral y por la amistad.**

En los comienzos, este ideal educativo está más influenciado por los jóvenes deportistas. Posteriormente, la educación griega tomará tintes más espirituales y llegará el momento que **hasta la fealdad de Sócrates o la enfermedad de Epicuro, serán bellas.**

**“No ceses de esculpir tu estatua”** dirá Plotino<sup>179</sup> con un objetivo moralizante.

*¿Pues que? ¿No está la naturaleza del hombre compuesta de cuerpo y alma? ¿Acaso una de las dos sola no basta? ¿Y cómo sería posible? Pues el cuerpo no existiría si no usara el alma y el alma no existiría sin algo que la contuviera. ¿Entonces? Cada una de ellas esta como adornada por igual por sus cualidades naturales, el alma con la justicia, la moderación y la sabiduría, el cuerpo con la fuerza, la belleza y la salud. ¿Cómo no seria*

---

<sup>179</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág. 68

*ilógico mencionar solo las bellezas del alma, despreciando las del cuerpo?*<sup>180</sup>

Estas reflexiones proceden de Plutarco en su obra *“En defensa de la belleza”*.

Y siguiendo con Plutarco le oímos decir:

*“El atractivo del cuerpo es debido al alma, que le regala su apariencia atractiva. Efectivamente, en cuanto llega la muerte al cuerpo, y una vez que el alma ha transmigrado, ya ni rastro queda de aquello que era amado, ni la apostura, ni la tez, ni los ojos, ni la voz, abandonando el cuerpo por sus antiguos habitantes. De tal manera que, sin darte cuenta, injurias también al alma, de quien es la belleza humana”*<sup>181</sup>.

*“Pues las bellezas del alma, la sabiduría, el temor a los dioses, la actuación justa, proporcionan esperanza de salvación, y la belleza de hermoso rostro de la educación acaba siendo paz tranquila para la casa, la ciudad y los pueblos”*<sup>182</sup>.

Volviendo al diálogo Platónico *“Laques”*, Sócrates dialogando con los ilustres generales Laques y Nicias intenta decirles que el buen maestro es experto en el tratamiento que se debe al alma para cuidarla bien y sigue diciendo:

*“De la misma manera que Lisímaco y Melesias nos piden un consejo a fin de que les ayudemos a hacer más perfectas las almas en lo que concierne a la educación de sus hijos, hemos de hacerles conocer qué maestros hemos*

---

<sup>180</sup> De Plutarco (2004) en su obra *“En defensa de la belleza”*, *“Obras morales y de costumbres (Moralia)”*. Edit. Gredos. Madrid, 2004. Pág.352

<sup>181</sup> Plutarco en su obra *“En defensa de la belleza”*, *“Obras morales y de costumbres (Moralia)”*. Ob. Cit. Pág.352

<sup>182</sup> *Ibidem*, Pág.353

*tenido y demostrar que estos maestros, hombres ellos mismos de valía, habían educado hábilmente almas jóvenes antes ya de transmitirnos sus enseñanzas. Si alguno de nosotros afirma no haber tenido maestro, pero puede al menos mostrarnos sus obras, debe decirnos qué individuos, atenienses, o extranjeros, esclavos o libres, han llegado a ser gracias a él, hombres de un mérito reconocido<sup>183</sup>”.*

Como se demuestra, el “*bien-belleza*” corresponde primero al alma, la cual la proyecta en el cuerpo. Pero este ideal de belleza, tenía unos agentes: los maestros que debían a su vez de tener determinadas cualidades, para conducir a los discípulos desde su estado inicial hacia otro más perfecto.

### **8.7. La educación musical, moldeadora del carácter femenino.**

Hablar de mujeres en la antigua Grecia, es hablar de ellas a través de los hombres. Son ellos: Homero, Hesiodo, Platón y tantos otros, los que las describen e interpretan.

La mujer en esta época tenía un destino: guardiana del hogar doméstico. Sin embargo, la mujer tuvo una presencia efectiva en la epopeya, en el teatro, en el mito, la religión o el arte.

¿Qué lugar ocupaban las mujeres en aquella sociedad y qué modelo educativo se les tenía reservado? Casi todas las fuentes son de procedencia masculina, y sólo algunas poetisas, entre las que sobresale la célebre Safo de

---

<sup>183</sup> Platón (1979): Diálogos. “*Lacques o del valor*”. Madrid: Aguilar. Pág.295



Lesbos, de la que nos ocuparemos más adelante, nos han dejado huellas de palabras y hechos femeninos...

Pero esta situación no siempre fue igual. En los tiempos arcaicos los dioses eran diosas, que estaban consideradas inmortales, inmutables y omnipotentes. Los varones temían, adoraban y obedecían a la matriarca. El hogar que ella atendía en una cueva o choza era el más primitivo centro social, y la maternidad, el misterio esencial<sup>184</sup>.

El primer sacrificio público en Grecia era ofrecido siempre a Hestia, diosa del hogar.

Las tres fases de la luna: nueva, llena y menguante, evocaban las tres edades de la matriarca: doncella, ninfa y anciana. Luego, dado que el curso anual del sol recordaba igualmente el auge y declive de sus facultades físicas, doncella en la primavera, ninfa en verano y anciana en invierno. Se identificaba a la diosa madre con los cambios de estación en la vida vegetal y animal, que al comienzo del año vegetativo da sólo hojas y capullos, luego flores y frutos y finalmente deja de producir<sup>185</sup>.

Por lo tanto, la mujer no siempre estuvo postergada, al menos en ciertos países del Mediterráneo, en realidad la mujer ocupó en el mito que se ha forjado con una parte de la historia, un lugar prioritario y hasta determinante.

---

<sup>184</sup> Graves, R (2005): Ob. Cit. Pág.22

<sup>185</sup> Ídem, Pág.22

Posteriormente con las invasiones Aqueas del s. XIII a.C. debilitaron notoriamente la tradición matriarcal, dando paso a la preponderancia masculina.

### **8.7.1. La música tiene nombre de mujer.**

Safo, la gran poetisa de Lesbos llama a su casa o le llaman los poetas amigos, la “*casa de las servidoras de las Musas*”. ¿Quién eran ellas?

Las Musas, hijas de Júpiter y Mnemósime protegían las Artes, las ciencias y las letras. Eran nueve, nacieron en la cumbre del Píero y moraron sucesivamente en el Parnaso<sup>186</sup>.

Júpiter las reclamaba a su lado en el Olimpo, y allí cantaban las maravillas de la naturaleza alegrando con sus armonías a la corte celestial.

Vencieron a las Piérides hijas de Píero, rey de Macedonia, tejiendo un himno al poder infinito del señor del universo, que con un soplo, da vida a la creación y con una mirada reduce todos los seres a la nada.

Los Atenienses, apasionados adoradores de la poesía y de la música, levantaron a las Musas un suntuoso altar. Las Musas eran bellas, vestidas con sencillez, se las representan a la sombra de un laurel o de una palmera<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup> Humbert, J (1993): “*Mitología Griega y Romana*”. Versión de la 24 edición Francesa por B.O.O. Barcelona: Gustavo Gili, S.S. San Adrián del Besos. Pág.78

<sup>187</sup> *Ibidem*, Pág.81

Ellas representan de algún modo cada capítulo de esta tesis, puesto que presididas por Apolo que pulsa la lira, ejercen las siguientes funciones:

**Calíope:** Patrocinadora de la poesía heroica. Se representa con una corona de laurel en sus sienes como símbolo de aquellos poetas que vencen en los certámenes poéticos y literarios. En una de sus manos porta una trompeta cuyos sonidos pregonan las mejores poesías épicas. La poesía está unida a la música por el ritmo de los versos y del texto de los cantos<sup>188</sup>.

**Clío:** Presidiendo la historia, nosotros decimos que la historia está representada en los cantos épicos, en los religiosos, en los patrióticos y en los infantiles y el canto en la música es el elemento primero y fundamental<sup>189</sup>.

**Melpómene:** Inspiradora de la tragedia. Grave y severa, su mirada está oculta en una máscara. Su frente está coronada con diadema o guirnalda. Se apoya en una maza que indica la dificultad de la obra trágica, puesto que exige una imaginación vigorosa, viva y genial. Es interdisciplinaria con la música en la ópera y en los coros musicales como los Oratorios, las Cantatas<sup>190</sup> etc.

**Talia:** Musa de la comedia. Lleva no una máscara, sino una careta, lo cual la diferencia con Melpómene. En la música, la careta puede simbolizar la

---

<sup>188</sup> Humbert, J (1993): Ob. Cit. Pág.82

<sup>189</sup> Ídem, Pág.82

<sup>190</sup> Ibídem, Pág.82-83

Opera bufa, la opereta, o cualquier género ligero y con un sentido más burlón de la vida<sup>191</sup>.

**Euterpe:** O la representación de la Música. Está coronada de flores y lleva una flauta en la mano. ¿Cómo no pensar que esas flores son los sonidos de la música? Todos los sonidos unidos en un discurso, en una melodía, nos proporciona las mas intensas emociones<sup>192</sup>.

**Terpsícore:** Dirige la danza. Su ligereza, su esbeltez nos sugiere, ese “*anhelo de vivir*”. Su frente está coronada de flores y en sus manos porta una lira<sup>193</sup>.

**Erato:** Inspiradora de la poesía lírica, coronada de mirto y rosas. Porta un laud, simbolizando los cantos líricos que ya hemos mencionado en el capítulo dedicado al canto, y a la relación que guarda con toda la poesía lírica y amorosa de Safo y su escuela<sup>194</sup>.

**Polimnia:** Patrocinadora del canto que en la música es encantamiento, tan invocado por Platón y todos los educadores griegos. Está representada de blanco en actitud pensadora. Sostiene un cetro y unas cadenas, porque el canto y la retórica ejercen un gran poder sobre la mente<sup>195</sup>.

**Urania:** Musa de los astros, sostiene un globo terráqueo. Las estrellas forman su corona así como su manto. Los instrumentos matemáticos se

---

<sup>191</sup> Humbert, J (1993): Ob. Cit. Pág.83

<sup>192</sup> Ídem, Pág.83

<sup>193</sup> Ibídem, Pág.84

<sup>194</sup> Ídem, Pág.84

<sup>195</sup> Ídem, Pág.84

hayan esparcidos a sus pies, y puesto que la música está esparcida por todo el Universo y las matemáticas rigen las distancias sonoras, no podemos más que pensar que las Musas, como representantes femeninas, abarcan ese arco interdisciplinario que es la música, y que desde los griegos y aún antes, tiene nombre de mujer<sup>196</sup>.

Safo, la gran poetisa de Lesbos, sentía que las Musas eran símbolo de lo más espiritual, de lo más bello que ha creado el ser humano. La manifestación de su divinidad, era: La poesía, la danza, el canto, los instrumentos, el teatro, y la música.

Siguiendo el curso mitológico, otras diosas están unidas a la música como Minerva, diosa de la sabiduría, que emerge de la cabeza del gran Júpiter, conocía la música y era una amaestrada flautista<sup>197</sup>.

También la bella Afrodita símbolo de la belleza y el amor. Nacida de la espuma del mar, rodeada de los sonidos que producen las olas rompiente. Se la representa en un carro arrastrado por palomas, cisnes o pájaros. Una corona de rosas y mirtos rodean sus rubios cabellos<sup>198</sup>.

Todas estas leyendas de sorprendente belleza se mencionan aquí por su conexión con la música, y porque cuando abordemos el caso extraordinario de Safo de Lesbos, sentimos la obligación de describir y clarificar la función de cada Musa y su procedencia, ya que la poetisa se

---

<sup>196</sup> Humbert, J (1993): Ob. Cit. Págs.78-84

<sup>197</sup> *Ibidem*, Pág.42

<sup>198</sup> *Ibidem*, Pág.45

sentía deudora de ellas. Pero no podemos obviar que esta segunda parte aborda el aspecto metodológico de la educación musical, en el caso que nos ocupa, de la educación femenina.

***“Si, la ciudad griega es un club de hombres, pero es que, ¡las mujeres representan la mitad del género humano!”<sup>199</sup>***

Aristóteles se siente ligeramente culpable de esta situación.

La educación femenina no verá la luz hasta muy poco antes de la época Helenística.

Sin embargo sabemos que existían concursos que semejaban nuestros actuales exámenes. En ellos se reflejaba el grado de aptitud y destreza demostrado por aquellas jovencitas. En Pérgamo, en la época helenística ciertos magistrados encargados especialmente de inspeccionar la enseñanza femenina, ostentaban el título de ***“encargados del buen estado de las vírgenes”<sup>200</sup>***.

Las jovencitas concursan lo mismo que los muchachos en la recitación poética, en la música o en la lectura; en otras partes, sobre todo en las islas Eólicas, el programa de los concursos femeninos no era una imitación de los masculinos. Las pruebas eran específicamente femeninas. Se podría pensar que la escuela de Safo propiciaba estos concursos, pero la verdad es que existían en otras ciudades<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Frase Aristotélica citada en su Política y tomada de Marrou, H.I. (1985): Ob Cit. Pág.55

<sup>200</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob Cit. Pág.57

<sup>201</sup> Ídem, Pág.57

Otros concursos eran pruebas donde se evaluaba el equilibrio moral y emocional de estas jovencitas. En Esparta, por ejemplo los sacrificios a los dioses protectores de la ciudad, servían de pretexto para solemnes procesiones. Las jóvenes acompañaban el cortejo con hermosos cantos<sup>202</sup>.

Los fragmentos del Partenio de Alcman<sup>203</sup> nos describen cómo un coro de doncellas celebra en versos encendidos la belleza de sus educadoras, todo en una atmósfera impregnada de gracia y de poesía, de juventud y de buen humor.

Es evidente que las muchachas no solo recitaban poesía, sino que también cantaban y bailaban, puesto que en otro fragmento nos indica que su anciano maestro entra él mismo en escena, y reunido con sus jóvenes discípulas lamenta delicadamente dirigiéndose a ellas, cómo sus agotados miembros no le permiten intervenir en sus danzas y agrega: ***“Que desearía ser un pájaro, que mediante sus alas, pudiera ir hacia ellas”***<sup>204</sup>.

También realizaban cantos donde probablemente la melodía estaba fijada pero las palabras se improvisaban, dando lugar a verdaderas competiciones en la que la improvisación ocupaba un lugar central: Burckhard<sup>205</sup> se pregunta ¿Se nos ha conservado aquí un resto de la antigua improvisación a la manera de los *ritornelli italiani*?

---

<sup>202</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob Cit. Pág.37

<sup>203</sup> Ídem, Pág.37

<sup>204</sup> Ídem, Pág.37

<sup>205</sup> Burckhardt, J. (1975): *“Historia de la cultura Griega”*. Vol. III...Ob. Cit. Págs.185-186

Pero quizás lo más específicamente helénico consistía en la extraordinaria riqueza de las diferentes danzas populares en la que competían no solo hombres y muchachos, sino que bailaban mujeres y doncellas combinando danzas graves y alegres, campesinas y de armas de una variedad extrema<sup>206</sup>.

Haciéndonos eco de Platón<sup>207</sup>, una persona educada en la música, en este caso la mujer, por el hecho de asimilarlo espiritualmente siente desarrollarse dentro de sí, desde su niñez y su juventud una seguridad infalible de goce de lo bello y de aversión a lo feo, moldeando su carácter que mas tarde la capacitará para dar con alegría, como algo afín a ella, todo lo noble y hermoso, puesto que, la verdadera educación es la del carácter que modifica la naturaleza por la acción de las fuerzas espirituales mas vigorosas como la poesía, la armonía del ritmo, la música en suma<sup>208</sup>. Platón nos dice: *Si la mujer es capaz de hacer grandes cosas, ¿por qué no ha de hacerlo también en la gimnasia o en la música?*”. Por tanto, la educación musical de la mujer no va contra la naturaleza, sino que lo contrario a la naturaleza es el estado de cosas que le impide desarrollar los dones que le han sido conferidos<sup>209</sup>.

La tragedia griega nos revela con riqueza abrumadora las figuras de mujeres descubiertas como seres humanos con un derecho a la cultura<sup>210</sup>.

---

<sup>206</sup> Burckhardt, J. (1975): “*Historia de la cultura Griega*”. Vol. III...Ob. Cit. Pág.198

<sup>207</sup> Platón citado en Jaeger W. (1971): Ob. Cit. Pág.623

<sup>208</sup> *Ibidem*, Pág. 624

<sup>209</sup> *Ibidem*, Pág.642

<sup>210</sup> *Ídem*, Pág. 642



### 8.7.2. La educación musical en Lesbos: Safo educadora femenina.

Alceo de Mitilene (poeta hacia 600 a.C.) saluda a su contemporánea Safo con estas palabras:

***“Pura Safo, de rizos negros y dulce sonrisa, querría decirte una palabra y no puedo”<sup>211</sup>***

La vida de Safo está tan rodeada de misterio y contradicciones, que un velo la envuelve en el mito y la leyenda. Sin embargo sus sombras nos desvelan algunas realidades que pudieron ser ciertas. En primer lugar ha llegado hasta nosotros datos de su vida que se pueden obtener de sus mismos poemas. En segundo lugar el “tema Safo” era tan sorprendente en aquella época, que muchos la describieron, la analizaron y la interpretaron con mas o menos justeza.

Calias, gramático mitileno del s. III a.C. afirma que educaba a las muchachas nobles de Lesbos y Jonia y también se habla de su culto de la *Areté* o “*Virtud*”. Es cierto que era muy apreciada en Mitilene como ya sabemos por su contemporáneo Alceo, pero una biografía proveniente de un papiro de Oxirrinco, el 1800, Fr. 1 nos hace ver que su reputación estaba puesta en duda<sup>212</sup>. Con mucha frecuencia de las obras de los poetas arcaicos se obtenían datos mal interpretados que pasaban luego a ser biografías<sup>213</sup>.

---

<sup>211</sup> Burckhardt, J. (1975): “*Historia de la cultura Griega*”. Vol. III...Ob. Cit. Pág.248

<sup>212</sup> *Lirica griega Arcaica* (1980): Ob. Cit. Pág.337

<sup>213</sup> Ídem, Pág.337

Los tiempos hacen equilibrar y madurar los criterios es arriesgado hacer juicios anacrónicos basados en una moral que no era la de Safo ni la de su entorno. Nuestra perspectiva cultural es muy diferente, lo cual hace que sea complicado acercarnos a su bella y legendaria figura.

No obstante la poetisa y educadora esta avalada por personajes de la talla de Platón que la tenía en alto aprecio, de Horacio que en su oda II canta:

***“Todavía respira el amor y viven los ardores confiados a las cuerdas de la muchacha de Lesbos”***<sup>214</sup>

Es Máximo de Tiro el que compara la pedagogía erótica de Safo con la de Sócrates. Aquella dirigida a las mujeres, ésta, a los hombres. Aunque el carácter es Platónico, se coloca en una vía que aúna Eros, poesía e influjo espiritual y que es más cercana a nuestro pensamiento<sup>215</sup>.

No hay unanimidad en cuanto al lugar de su nacimiento. Unos afirman que nació en Lesbos, otros que en Mítile, su fecha aproximada es del año 612 siendo mas joven que su contemporáneo Alceo<sup>216</sup>.

Una realidad es incuestionable: Safo educaba a jóvenes de la buena sociedad de entonces, lo que lleva a pensar en su buena fama y que es aceptada en los círculos aristocráticos. Vive con un lujo que reflejan sus poemas, fiestas, perfumes, vestidos, flores. No obstante insiste con orgullo

---

<sup>214</sup> *Lírica griega Arcaica* (1980): Ob. Cit. Pág.338

<sup>215</sup> *Ídem*, Pág.338

<sup>216</sup> *Ibidem*, Pág.339

en las ventajas de su sabiduría y su arte poético y musical que le dará fama inmortal. Para ella, estos valores son mucho más apreciables que las vanidades de una aristocracia a la que desprecia en ocasiones<sup>217</sup>.

La vida de Safo se centra en el círculo de sus amigas o “*discípulas*”, tanto es así que llama a su casa “*La casa de las servidoras de las Musas*”. Estos círculos dan culto a las Musas como continuación de los antiguos “*Tiasos*” o hermandades<sup>218</sup>. Los círculos eran verdaderos conservatorios o escuelas de música, de declamación o de danza, de canto y de ejecución de instrumentos.

Esto nos permite entrever que en Lesbos hacia fines del s. VII a.C. las jovencitas recibían una educación complementaria entre su infancia que trascurría en el hogar a cargo casi siempre de nodrizas y bajo la estrecha vigilancia materna y el matrimonio<sup>219</sup>. Esta educación, siempre estaba reservada a lo más selecto de la sociedad. Se realizaba en un régimen de vida comunitario, que nos recuerda a las famosas escuelas filosóficas o pitagóricas<sup>220</sup>.

Estas escuelas femeninas están dirigidas por una maestra o directora. Safo se retrata magníficamente en uno de sus versos. A la tierna

---

<sup>217</sup> *Lírica griega Arcaica* (1980): Ob. Cit. Pág.341

<sup>218</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.55

<sup>219</sup> Ídem, Pág.55

<sup>220</sup> Ídem, Pág.55

personalidad de la alumna, hay que imprimirle la gracia y la belleza que da la sabiduría y el arte de las Musas<sup>221</sup>.

Sabemos de sus danzas colectivas, heredadas de la tradición Minoica, y la enseñanza de la Lira, todo ello en un ambiente selecto de fiestas, religiosas o banquetes<sup>222</sup>. La música cumple un papel fundamental, papel que cumplirá a lo largo de toda la época clásica y que tan grata es al pensamiento Sáfico. En la escuela de Safo, no se descuida el aspecto físico. Se practican los deportes aunque se esté lejos de la dura disciplina espartana<sup>223</sup>.

Nos preguntamos que metodologías se empleaban en estos centros educativos. Parece ser que toda actividad se realizaba en un ambiente muy femenino y delicado.

Por los encendidos versos de Safo, a menudo tan duramente criticados, sabemos que existía una enorme complicidad entre educadora y alumnas. Y a veces una ternura y amor acendrados<sup>224</sup>.

La metodología sería la habitual: la repetición de la actividad, hasta su perfecto aprendizaje. El objetivo: educación en las Musas y gracia en la conducta.

---

<sup>221</sup> Marrou, H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.56

<sup>222</sup> Ídem, Pág.56

<sup>223</sup> Ídem, Pág.56

<sup>224</sup> Idem, Pág.56

Estos son los valores que nos transmite Safo: belleza, el “*Eros*”, una concepción de la naturaleza y la vida. Sus poemas están llenos de himnos a los dioses pidiéndoles que vengan a la fiesta, que ayuden a Safo o a sus amigas; descripciones de acciones culturales, bebida, refinamiento en el atuendo, poesía y canto.

A continuación mencionamos fragmentos de versos de Safo:

*“...Aquí a mi desde Creta, a este templo sagrado, donde hay un bello huerto de manzanos y altares humeantes de incienso: en él un agua fresca rumorea entre las ramas de los manzanos, todo el ligar está sombreado por las rosas y del ramaje tembloroso desciende el sueño; en él un prado, pasto de los caballos, está lleno de flores de la primavera, y las brisas soplan oliendo a miel...”<sup>225</sup>”*

En otro verso dice:

*“La flauta de dulce canto se mezclaba y el sonar de los crótalos y las doncellas entonaban con voz aguda un canto santo y llegaba al cielo el clamor religioso, una risa... en todas partes, había en los caminos cráteras, copas, la mirra, y el incienso se mezclaban, las ancianas lanzaban gritos rituales y los varones elevaban un canto hermoso, agudo, invocando a Peán<sup>226</sup> el flechador de hermosa lira, y celebraban a Héctor y Andrómana, semejante a los dioses<sup>227</sup>”*

---

<sup>225</sup> *Lírica griega Arcaica* (1980): Ob. Cit. Pág.355

<sup>226</sup> Se refiere a los hijos de Apolo que porta la lira.

<sup>227</sup> *Lírica Griega*. Ob. Cit. Pág.364

## 8.8. El ideal Platónico de educación musical.

Podemos decir que toda la obra de Platón, está *“envuelta en música”*.

En los diversos capítulos de esta tesis, ha sido recurrente el continuo citar la obra y el pensamiento Platónico, cuatro obras son determinantes en lo que se refiere al tema “Música”: “La República” libro III y de alguna manera el libro II y X, este último en el aspecto relativo a la poesía, el libro de las Leyes, “Protágoras” ya citado en este trabajo y por ultimo “Timeo”.

Comenzamos con aquella frase que ya hace tiempo nos impresionó y que creemos es el origen de esta tesis:

*“Aquel que combine la gimnasia con la música mas bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia que es el músico mas perfecto y mas armonioso”<sup>228</sup>*

Y continúa:

*“En tal caso, cuando alguien se abandona a la música de modo tal que el sonido de la flauta hechice su alma y fluya a través de sus oídos como de un embudo, para oír armonías como las que hemos descrito, dulces, suaves y plañideras, y pasa toda su vida canturreando y disfrutando las canciones, lo primero que se le ocurre es que, si cuenta con alguna fogosidad, esta se vuelve dúctil como el hierro, y de rígida e inservible se hace útil. Pero si continúa sin resistir al hechizo, su fogosidad pronto se disuelve y se hunde, hasta consumirse, como si cortaran los nervios del alma misma, y el hombre se convierte en un guerrero pusilánime”<sup>229</sup>.*

---

<sup>228</sup> Platón (1992): “República” Libro III...Ob. Cit. Pág.192

<sup>229</sup> Ibídem, Pág.190

Y en otro párrafo dice:

*“Ahora, si un hombre se ejercita con asiduidad en la gimnasia dejando de lado la música y la filosofía, ¿no sucederá primeramente que el buen estado corporal lo llene de orgullo y buen ánimo y lo hará ser más valiente de lo que era?”<sup>230</sup>”*

*“¿Y en el caso de que no se ocupe de ninguna otra cosa y que de ningún modo se relacione con la Musa? Si existe dentro de su alma algún deseo de aprender no sucede que, puesto que no gusta de aprendizajes ni de indagaciones, ni participa de discusiones ni de otras cosas que pertenecen a la Musa, ese deseo se debilita, se ensordece y se enseguece, porque no ha sido despertado ni alimentado, en medio de sensaciones que no han sido purificadas?”<sup>231</sup>.*

*Tal hombre se convertirá, tanto en un enemigo de la razón como en un extraño a la Musa, y no acostumbrará a persuadir por medio de argumentos sino por la violencia y la fuerza, como una fiera, para conseguir sus propósitos, y vivirá en la ignorancia y en la ineptitud para la convivencia, falto de todo sentido del ritmo y de la gracia<sup>232</sup>”.*

*Creo incluso poder decir que algún dios ha concedido a los seres humanos estas dos artes, la de la música y la de la gimnasia, con miras a estas dos cosas: la fogosidad y el ansia de saber. De modo que ambas alcancen un ajuste armonioso entre sí, después de ponerse en tensión adecuadamente y adecuadamente relajarse, hasta llegar al punto más conveniente<sup>233</sup>.*

Por medio del diálogo entre Sócrates y Glaucón, Platón nos transmite valores que podríamos analizar. En primer lugar habla de los

---

<sup>230</sup> Platón (1992): “República” Libro III...Ob. Cit. Pág.191

<sup>231</sup> Ídem, Pág.191

<sup>232</sup> Ídem, Pág.191

<sup>233</sup> Ibídem, Págs.191-192

hombres que debido a la “dulzura” de los sonidos, debilitan su vigor y fortaleza física incluso diríamos que su valor ante la vida, pero la gimnasia sin la música, hace un ser humano poco reflexivo.

El permanente “*cuidado del cuerpo*” oscurece o mas bien debilita el poder de persuasión, la palabra, la capacidad para debatir, argumentar o razonar su intelecto, sin un equilibrio armónico se resquebraja, es en la justa tensión entre la belleza de la música y el vigor y la fuerza que proporciona la educación física, lo que hace mujeres y hombres justos y perfectos.

Para educar bien a jóvenes y adultos, para que su crecimiento sea equilibrado en lo físico y en lo espiritual, Platón reniega incluso de los poetas, entre ellos el amado Homero<sup>234</sup>, siempre que en sus versos hubiese mitos ligados a la mentira, a la crueldad y a lamentos quejumbrosos<sup>235</sup>. La mentira perjudica la rectitud de quien la practica aunque esta sea propiciada por los mismos Dioses.

Abomina de todos aquellos que son propicios al soborno y que están apegados a la riqueza. Y también que debido a mitos y leyendas, los jóvenes admitan que los dioses participan y alientan las maldades de los humanos<sup>236</sup>.

Es tan importante en el pensamiento Platónico la belleza interna del ser humano, que afirma que los poetas y narradores yerran al afirmar en temas importantes que los injustos son mucho más felices que los justos, y

---

<sup>234</sup> Platón (1992): “*República*” Libro III...Ob. Cit. Pág.157

<sup>235</sup> *Ibidem*, Pág.155

<sup>236</sup> *Ibidem*, Pág.157



que la injusticia inadvertida es provechosa para los sujetos que las cometen. Prohibiremos que se canten y cuenten mitos tan dañinos para la educación<sup>237</sup>.

La Academia Platónica tenía un objetivo: conducir a los hombres a la adquisición de la sabiduría sobre el que debe basarse el bien tanto del Estado como de los individuos. Platón nos proyecta esa figura de educador, de maestro del bien. Anteriormente esta misión estuvo a cargo de sofistas y poetas. Estos últimos habían modelado la religiosidad y las normas de conducta de los individuos desde muy antiguo, y desde luego la educación, de la que Platón era tan celoso.

Siendo como era éste tan gran artista como filósofo, el arte tuvo que constituir un tema muy querido para él, y probablemente libró una ardua batalla entre dos prioridades: la filosofía-educación, o las manifestaciones artísticas.

Muchos estudiosos opinan que la filosofía fue la vencedora. No obstante opinamos que la filosofía-educación fue en él tan poética y creadora que los resultados fueron una magistral manifestación artística<sup>238</sup>.

Platón consideraba el arte como el factor más importante del Estado desde el punto de vista educativo. Todos los valores han de subordinarse al valor social que éste representa. Es consciente de su inmensa influencia

---

<sup>237</sup> Platón (1992): *“República” Libro III...* Ob. Cit. Pág.99

<sup>238</sup> G. M. A. Grube (1973): *“El pensamiento de Platón”*. Biblioteca Hispánica de filosofía. Madrid: Gredos. Pág.280

sobre la vida de los hombres porque siempre tuvo la convicción de que el arte y su proyección consiste en un torrente de emoción que fluye del artista, al receptor. **La raíz de todo está en la belleza.**

Insiste en que los artistas deben ser capaces de captar la naturaleza de lo *“bello”* y de lo conveniente, para que los jóvenes *“sacudan sus ojos y oídos al contemplarla y conducirlos sin que ellos se percaten desde la niñez al amor de lo bello y de lo armónico”*.

En Protágoras<sup>239</sup> y también en el libro III de la República se hace hincapié como ya hemos visto con anterioridad, en la importancia de comenzar la educación desde una edad muy temprana. Es por lo que Platón quiere proteger la inocencia de la infancia recomendando el tipo de narraciones que les debían ser contadas así como el contenido de los temas.

En cuanto a las narraciones distingue tres métodos: narración, imitación (Mimesis) y una mezcla de ambos. Correspondiendo la narración a la lírica, el drama a la personificación o imitación y la épica al tercer método en la que unas veces habla el autor en nombre propio y otras lo hace por uno de sus personajes<sup>240</sup>.

Pero si hacemos hincapié en el tema de la Mimesis ya anteriormente expuesto, Platón insiste en que la imitación la deben de iniciar en la infancia, y la imitación debe imitar los mejores valores: la justicia, la valentía, la libertad etc. No personificando ni imitando aquello que nos

---

<sup>239</sup> Platón (1979): *“Protágoras”* ...Ob. Cit. Pág.170

<sup>240</sup> G. M. A. Grube (1973): Ob. Cit. Pág.281

debiera dar vergüenza, puesto que imitando un modelo bueno o viceversa se acaba modelando el cuerpo, la voz y el pensamiento de quien imita<sup>241</sup>.

Platón estaba convencido de que terminamos asemejándonos a aquello que personificamos, y nos convertimos en el modelo que imitamos. No insistimos en esta idea que creemos ha sido suficientemente expuesta en el punto sobre la Mimesis. Si decir que en drama por su contenido altamente emocional, necesita de una personificación intensa que hace involucrarse en el personaje que se representa.

En la Música su pensamiento es similar: Eliminar los ritmos orgiásticos, y que éstos y los textos, se adapten a una bella dicción para que modifiquen hacia la belleza y el bien el carácter del alma<sup>242</sup>.

En los instrumentos aconseja que no sean muy complejos. Para la ciudad, la lira y la cítara. Para el campo el instrumento mas adecuado y pastoril es la siringa<sup>243</sup>.

El estilo está condicionado por el estado del alma del poeta, el ritmo y la música han de acompañar al estilo, siendo la tónica del conjunto la simplicidad<sup>244</sup>

La “Educación primera se hace por medio de las Musas y Apolo”. Consiste pues en introducir el orden y el ritmo dentro de la canción y de la

---

<sup>241</sup> G. M. A. Grube (1973): Ob. Cit. Pág.282

<sup>242</sup> Platón (1992): “*República*” Libro III...Ob. Cit. Pág.172

<sup>243</sup> Ídem, Pág.172

<sup>244</sup> *Ibidem*, Pág.181

danza, es decir dentro del movimiento y de la palabra de forma que sea capaz de distinguir la belleza resultante.

***“Si somos capaces de reconocer la belleza en la canción y en la danza, reconoceremos con exactitud quien esta educado y quien no”<sup>245</sup>***

Resumiendo, observamos como Platón exige que se comience por la formación del alma, o lo que es lo mismo por la música, que abarca la palabra hablada, **“el Logos”**. Que este comienzo sea desde la más tierna infancia donde todo queda profundamente impreso y se moldea en el carácter más fácilmente.

- \* Que los educadores de los niños han de ser vigilados pues dejan en el alma del niño una huella más duradera que las manos que cuidan de su cuerpo.
- \* Que la poesía y la música habían sido consideradas siempre como las bases de la formación del espíritu y englobaban también la educación religiosa y moral.
- \* Y aquí tenemos que hacer una objeción, que significa un drama para Platón, que quiso lograr una completa reconciliación entre lo más bellamente puro, la belleza del arte y con su alta misión educadora. Esto solo podía tener una consecuencia: la privación de la libertad creadora que exige el arte.
- \* En cuanto a la melodía desea ver aquel tipo en que se imite el tono de voz y el acento del guerrero en presencia del peligro<sup>246</sup>, las

---

<sup>245</sup> G. M. A. Grube (1973): Ob. Cit. Pág.300.

<sup>246</sup> Jaeger W. (1971): Ob. Cit. Pág.619

heridas y la muerte, o del hombre pacífico de carácter sereno y conducta mesurada porque sólo aprueba las Dóricas y Frigias<sup>247</sup>.

- \* No obstante es lo “**músico**” para Platón el alimento verdaderamente “**espiritual**” ya que el ritmo y la armonía “*son los que mas hondo penetran en el interior del alma y los que con mas fuerza se apoderan de ella infundiéndole y comunicándole una actitud noble*”<sup>248</sup>.
- \* “Una persona educada en lo músico, por el hecho de asimilarlo espiritualmente, siente desarrollarse dentro de sí, desde su juventud y en una fase inconsciente todavía de evolución, una seguridad infalible de goce de lo bello y de odio a lo feo que mas tarde la capacita para saludar con alegría como algo afín a ella, al conocimiento consciente, si este se presenta”<sup>249</sup>.

Platón reconoce que la música forma parte de una educación superior de cultura liderada por las Musas, que era en la Grecia antigua el único tipo de cultura superior del espíritu. Es la fase previa para el conocimiento filosófico puro, que sin la base de la música quedaría sin sentido. La inteligencia por muy profunda que sea, no tiene acceso al mundo de los valores que era el objetivo supremo de Platón. El conocimiento del bien sólo se desarrolla en el hombre a medida que se va haciendo realidad y va cobrando forma a través de su evolución. **Por tanto la educación de la inteligencia pasa por la educación del carácter**, la cual sin que el hombre

---

<sup>247</sup> Platón (1992): “*República*” Libro III...Ob. Cit. Pág.170

<sup>248</sup> *Ibidem*, Pág.176

<sup>249</sup> *Ídem*, Pág.176

sea consciente modifica su naturaleza de tal manera que la acción de las fuerzas espirituales como: la poesía, la armonía, y el ritmo como proceso educativo, forman el “*Éthos*” del ser humano. Solo sentiremos “*la Música*” cuando percibamos y apreciemos en todas sus manifestaciones valores como el dominio de sí mismo, la disciplina física e intelectual, la prudencia, la valentía y la generosidad.

Toda la música la podemos resumir en la profecía que viene de Apolo, el ritual místico de Dioniso, la poesía de las Musas, el amor de Afrodita. Todo ello nos lleva al valor eterno que descansa en la belleza.

### **8.9. La música en Aristóteles.**

*Aristóteles en su “Política” se interroga ¿Qué es la música? ¿En que consiste su poder y cual es su verdadera utilidad? ¿Es sólo un juego? ¿Es un puro pasatiempo?*<sup>250</sup>

*¿Qué nivel le concederíamos? ¿Cómo un baile? ¿Cómo el vino? Pero la música, ¿No es más bien uno de los medios para alcanzar la virtud?*<sup>251</sup>

Aquí, con su pensamiento tan lógico, se va aproximando al concepto Platónico de música y nos dice: *Así como la gimnástica influye en los*

---

<sup>250</sup> Aristóteles (1978): “*La Política*”...Ob. Cit. Pág.148

<sup>251</sup> Ídem, Pág.148

*cuerpos ¿no puede ella influir en las almas, acostumbrándolas a un placer noble y puro?*<sup>252</sup>

En otro apartado se pregunta, el por qué estudiar largos y penosos estudios musicales cuando se puede gozar de ella, oyéndola a verdaderos profesionales.

Que duda cabe que estos interrogantes carecerían de sentido si no llegase a esta crucial pregunta: *¿Debe la música ser comprendida en la educación o debe ser excluida?*<sup>253</sup>

La palabra descanso la utiliza Aristóteles para dar utilidad a la música como tal. Es verdad que emplea otras como diversión, pasatiempo et. Nosotros sin embargo elegimos el término que más similitud tiene con la paz, y serenidad que proporciona la música.

Es verdad que los contratiempos que conlleva la vida, hace que se busque un placer o felicidad dado que casi nunca llega cuando se busca de esta manera. La música contiene en sí una nobleza que la diferencia de vulgares pasatiempos, aunque en muchas ocasiones sirva sólo para este fin.

Aristóteles afirma que es imposible no sentirse atraído por una serie de sonidos que tanto influjo ejerce en nuestros sentimientos y emociones. Tanto que su poder moral podría modificar nuestros sentimientos, y esta afirmación tiene que duda cabe, acentos Damoníanos y Platónicos, dice:

---

<sup>252</sup> Aristóteles (1978): “*La Política*”...Ob. Cit. Pág.148

<sup>253</sup> *Ibidem*, Págs.149-150

*¿Quién negará que entusiasma a las almas? ¿Y que es el entusiasmo mas que una modificación puramente moral?* La música, aun sin letra y sin acompañamiento, nos revela los sentimientos con vivas impresiones.

En otra parte nos dice que nada existe tan poderoso como el ritmo y el canto de la música para imitar, aproximándose a la realidad tanto como sea posible, la cólera, la bondad, el valor, y todos los sentimientos del alma, como igualmente los opuestos a estos<sup>254</sup>.

La imitación (Mímesis), muda la disposición del alma, y cuando imitamos sentimientos dolorosos o bien de alegría, se está muy cerca de sentir y hacer nuestros, tales sentimientos. Los demás sentidos están muy por debajo de lo que se puede transmitir por medio de la música.

Por tanto **la música es una imitación directa de las sensaciones morales.** Cada vez que las armonías varían, las impresiones de los oyentes mudan a la par que cada una de ellas y las siguen en sus modificaciones<sup>255</sup>.

Aristóteles, una vez más no hace sino hacer suyas las teorías de Damón de Atenas sobre el “*Éthos*” de los modos y de los ritmos.

En su política, y parafraseando los sentimientos de Platón, su maestro, le oímos decir: las armonías mixolidias, todas ellas lastimosas, nos entristecen. Pero entre las armonías mas tiernas, y las mas quejumbrosas, encontramos unas que nos proporcionan calma perfecta para el alma, es el

---

<sup>254</sup> Aristóteles (1978): “*La Política*”...Ob. Cit. Pág.151

<sup>255</sup> *Ibidem*, Pág.151



modo Dórico, el más valorado por Damón y Platón, y también el modo Frigio que despierta el entusiasmo y la alegría.

En cuanto a los ritmos tienen parecido efecto que los Modos, los unos calman, otros conmueven el alma, otros por último excitan todas las pasiones.

Y por último apostilla, lo primordial es que la Música para la educación:

*“Visto estos hechos es imposible no reconocer el poder moral de la música, y puesto que este poder es muy verdadero, es absolutamente necesario hacer que la música forme parte de la educación de los jóvenes, siendo la música tan placentera para la juventud, ya que los jóvenes que no están dispuestos a soportar situaciones que le contraríen, sin embargo la armonía y el ritmo parecen inherentes a su naturaleza. Siendo por boca de los sabios el alma, una armonía”*<sup>256</sup>

Después de no pocos interrogantes y dudas, decide que la ejecución de la música, su aprendizaje, influirá moralmente en el discípulo mucho más que si se limita a oírla. Pero afirma que este aprendizaje no debe exceder unos límites de tiempo y edad.

Y es que Aristóteles, suponemos, no estuvo convencido en lo profundo, como si lo estuvo su maestro, del valor educativo de la música. Siempre aceptó que la música podía influir moralmente en el hombre pero con ciertos condicionantes: tenía miedo que los estudios musicales desembocaran en estudios profesionales y que el educando se convirtiese en

---

<sup>256</sup> Aristóteles (1978): “*La Política*”...Ob. Cit. Pág.152

artista, un habilidoso instrumentista que muchos hombres comparaban con saltimbanquis o actores cuya profesión era más apropiada para esclavos o individuos de baja clase social.

Para Aristóteles formar al futuro ciudadano que tuviese responsabilidades políticas, suponía que su preparación intelectual debía ser muy cuidada y sus estudios artísticos muy precisos y medidos. Le asustaba que un futuro ciudadano bien educado, desembocase en erráticos concursos musicales y en malabaristas ejecuciones instrumentales.

Para él, la música era necesaria para la educación de los sentidos, y la sensibilidad. En el aprendizaje de los instrumentos, coincide con Platón en que los instrumentos de cuerda son los más adecuados. Estos instrumentos permiten el habla, sin embargo considera a la flauta inmoral (no sabemos demasiado por qué) la flauta excita las pasiones y no aporta nada a la inteligencia, y aduce que Minerva, no la rechazó porque le afeara el rostro cuando la tocaba, sino porque no acrecentaba ningún don del espíritu. También proscribió otros muchos instrumentos como los pectides, los barbitonos de sonidos voluptuosos, los heptágonos, los triángulos, y los sabucos (todos ellos de cuerda, que exigen un exagerado ejercicio de las manos)<sup>257</sup>.

Cuando leemos las páginas que escribe Aristóteles sobre la música, deducimos que en aquella sociedad debió de existir como ahora una música capaz de excitar pasiones y aún bajos instintos y que los profesionales puede

---

<sup>257</sup> Aristóteles (1978): *“La Política”*...Ob. Cit Pág.150

que incitaran a los individuos para que repercutiese en su fama y en su rentabilidad económica. Por ello está convencido que la música puede acomodarse a muchas sensibilidades e incluso a oídos groseros y mal educados.

Pero para la educación solo admite cantos, ritmos y armonías que tengan un carácter moral y solo acepta de verdad la armonía doria<sup>258</sup>.

Le concede a la música mucho poder para educar, para instruir el espíritu y para purificar el alma. También reconoce el valor terapéutico que encierran los sonidos tan válidos para la relajación y que deben producirse después del largo y penoso trabajo<sup>259</sup>.

Clasifica las armonías según sus usos. Para el estudio se escogerán las más morales, y para los conciertos las más animadas y apasionadas<sup>260</sup>. Todos se sienten arrastrados por la música, aunque en grados diversos. Algunos, después de sentirse conmocionados por lo que oyen, se sienten en paz cuando comienzan a oír los cantos sagrados que son una catarsis y una purificación.

Hace una crítica de Platón que permite la armonía frigia y sin embargo excluye la flauta. Aunque anteriormente afirmó que la armonía frigia provoca el entusiasmo, no la admite en el terreno educativo. Compara la

---

<sup>258</sup> Aristóteles (1978): "*La Política*"...Ob. Cit. Pág.150

<sup>259</sup> Ídem, Pág.150

<sup>260</sup> Ibídem, Pág.155

flauta con el modo frigio, que solo provoca pasiones impetuosas, propias para las danzas báquicas y los ditirambos dedicados a Dionisos<sup>261</sup>.

En definitiva, se decanta por la armonía doria, por su gravedad, y por su tono varonil y moral. Y esta debe ser preferentemente enseñada en la juventud<sup>262</sup>.

Pero para él la prudencia está en el término medio por lo que señala lo posible y lo oportuno, como guía para todos los hombres. Para los ancianos recomienda tonos suaves y dulces, amonestando a Sócrates por haber confundido lo suave con la embriaguez. Cuando sabemos que los ancianos no pueden con cantos vigorosos. Quizás para él, el modo lidio sería el más apropiado para la infancia y para los ancianos. Porque para la educación musical se requieren con preferencia tres cosas: evitar todo exceso, segundo, hacer lo que sea posible y finalmente, hacer lo que sea oportuno<sup>263</sup>.

Los dos maestros están convencidos del poder ético de la música, pero mientras Platón nos presenta sus ideas con la seducción creadora, artística y poética que nos subyuga y hechiza, Aristóteles pensador lógico y racional, nos hace dudar de si realmente consideró a la música como un arte creador o si la consideró como mero descanso y pasatiempo.

---

<sup>261</sup> Aristóteles (1978): *“La Política”*...Ob. Cit. Pág.156

<sup>262</sup> Ídem, Pág.156

<sup>263</sup> Ibídem, Pág.157

### 8.10. Los valores que se desprenden de la enseñanza griega.

Nuestro objetivo no es insistir en los aspectos metodológicos ya suficientemente expuesto en este capítulo, se podría caer fácilmente en la insistente repetición, si quisiéramos sin embargo resaltar aquellos valores que descubrimos en sus formas de aprendizaje, en sus métodos, en su concepción educativa. Cualquier gesto, cualquier frase, supone para nosotros, hombres y mujeres actuales, una aportación de riquísimo contenido cultural y educativo.

Para empezar destacamos que desde el mismo “*Protágoras*”<sup>264</sup> se aconseja comenzar las lecciones y las exhortaciones cuando la niñez para que se continúen toda la vida.

Para el griego es más importante la buena conducta del niño que aun sus progresos en el conocimiento de las letras y de la cítara.

Se exaltan la vida de los antiguos héroes para que el niño movido por la “*emulación*” ***los imite y aspire a ser semejante a ellos.***

Y la enseñanza que puede llegar a ser dura tiene en estos griegos una mirada de comprensión y benevolencia cuando oímos a Protágoras esta frase a tener muy en cuenta “***a los jóvenes no se les puede condenar porque***

---

<sup>264</sup> Platón (1979): “*Protágoras*”...Ob. Cit. Pág.170

*no hayan satisfecho nuestras expectativas, todavía podemos esperar en ellos, pues son jóvenes*<sup>265</sup>.

Como ya hemos descrito, Homero educa a su pueblo, y tanta importancia se daba al poder educativo de las epopeyas Homéricas, que a finales del siglo VII Solón legisló que los rapsodas tendrían que recitar los poemas Homéricos al completo<sup>266</sup>.

¿Cómo son los métodos? Los niños comienzan con el gramático y con el citaredo, y van repitiendo los versos hasta que los memorizan por completo. Su recitación esta acompañada de la citara.

No importaba que este pasado mítico fuera inexacto y exagerado, se amaba por la aportación de valores que ofrecían: *La libertad, la belleza, la perseverancia, el valor, la responsabilidad, la ternura, la lealtad, esta es la ética Homérica que hacia decir a los griegos que “con Homero había bastante*<sup>267</sup>.

Toda la estética Homérica estaba unida al concepto ético, es por lo que Homero es el mas grande creador y formador de la humanidad griega, puesto que solo es educadora una poesía y un arte cuyas raíces penetren en las capas mas profundas del ser humano y en las que aliente un “*Éthos*” capaz de convertirse en un anhelo hacia el deber.

---

<sup>265</sup> Platón (1979): “*Protágoras*”...Ob. Cit. Pág.170

<sup>266</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Pág.131

<sup>267</sup> *Ibidem*, Pág.134

En lo que respecta a Esparta y Atenas, ofrecen modelos educativos distintos: Cuando Esparta se endurece y a la primavera de refinamiento artístico le sucede el helado invierno, los métodos adquieren rigor y disciplina militar. Si las elegías de Tirteo eran base del repertorio se debía a su contenido moral y al uso que de ellas se hacía como himnos de marcha. Se excluyó el canto coral para sustituirlo por música militar; todo se sacrificó al interés de la comunidad nacional. Una de las virtudes educativas es la obediencia. El niño y la niña no están nunca solos, si no con el pedagogo a veces portando un látigo<sup>268</sup>. Las jóvenes aunque prosiguen con las clases de música, canto y danza, pierden esa gracia y alegría de los tiempos arcaicos y prima en la educación la gimnasia y el deporte métodos muy severos.

Pero Atenas *“la coronada de violetas”*<sup>269</sup> es social y culturalmente múltiple, allí se bailan danzas de todos los lugares, y se experimenta con todo lo que suena y brilla: Las fiestas Dionisiacas, la música de flauta, los cantares de la vendimia, con libertad de movimientos, de discursos y de palabras.

Aristóteles que lo había oído de Cidias comentaba *“como todos los demás Helenos rodean a los Atenienses como en un círculo y no solo oyen, sino ven con los ojos todo lo que aquello deciden”*. La transformación de Atenas sobre el siglo VI hace que su educación deje de ser militar, la pedagogía sería modelo e inspiración de toda Grecia y se

---

<sup>268</sup> Marrou H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.42

<sup>269</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit...Vol. IV. Pág.288

potencia la aparición de la escuela, sin embargo el Ateniese deberá de tener fortaleza física y moral para posibles batallas, es por lo que la gimnasia tendrá un papel preponderante. La democratización de la enseñanza tuvo sus detractores y resistencias, pero ***“los niños del barrio haga frío o calor irán por la mañana a la escuela”***<sup>270</sup>.

La gimnasia fue objeto de páginas maravillosas de Platón y Aristóteles. Como ya hemos descrito los aspectos metodológicos de la gimnasia, nos queda decir que los griegos consideraron siempre al atleta como el prototipo de fuerza física y puesto que los guerreros están llamados a ser ***“los atletas de las grandes batallas”*** se impuso toda una metodología tendente a formar los mejores deportistas.

La gimnasia recibió de la música parecidos valores a los que ella misma sustentaba como ***“el dominio de si mismo” “la disciplina” “el valor” “el compañerismo” “la bellaza corporal”*** la pedagogía de los gestos y del movimiento y lo que es mas importante: ***“Los efectos de esta disciplina en la formación del carácter”***.

Niños y efebos realizaban la completa formación de su alma y de su cuerpo de la que se hacia cargo el paidotriba que era un verdadero ***“educador”*** el cual además de enseñarles las diversas modalidades gimnásticas, debía de tener conocimientos profundos de la higiene y de la medicina. Una imagen que nos fascina y que repetimos es la del

---

<sup>270</sup> Aristófane *“Las Nubes”*. Citado en Marrrou H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.63



paidotriba<sup>271</sup>. Él, no está desnudo como sus discípulos, sino que viste una capa púrpura que simboliza su dignidad, pero a veces se sacude su **“Himation”** para corregir cualquier ejercicio que juzgue defectuoso o no realizado debidamente, su autoridad se haya reforzada por la insignia que lleva en la mano.

Todos estos aspectos metodológicos nos llevan a la conclusión de que todo ideal educativo es de orden ético y lo resume una palabra: **Kalokagathía**, es decir el individuo bello y bueno.

*¿Pues que? ¿No esta la naturaleza del hombre compuesta de cuerpo y alma? Pues el cuerpo no existiría si no usara el alma y el alma no existiría sin algo que la contuviera, ¿Entonces? Cada una de ellas esta como adornada por igual por sus cualidades naturales, el alma con la justicia, la moderación con la sabiduría, el cuerpo con la fuerza, la bellaza y la salud. ¿Cómo no seria ilógico mencionar solo las bellazas del alma, despreciando las del cuerpo? El bien-bellaza corresponde primero al alma, la cual la proyecta en el cuerpo, pero este ideal de bellaza tiene unos agentes: los maestros que poseyendo determinadas cualidades deben reconducir a los discípulos desde su estado inicial, a otro más perfecto<sup>272</sup>.*

Esta belleza esta maravillosamente representada por Safo de Lesbos que educaba a las jóvenes en la sabiduría el arte poético y en el musical con un alto refinamiento en el atuendo y en las maneras.

---

<sup>271</sup> Marrou H.I. (1985): Ob. Cit. Pág.170

<sup>272</sup> Pseudo Plutarco (2004): Ob. Cit. Pág.352

Pero quien de alguna manera hace del arte una apasionada forma de pensar y de vivir es Platón, el cual siempre tuvo la convicción de que el arte y su proyección consiste en un torrente de emoción que fluye del artista a receptor. *La raíz de todo está en la belleza.*

Para terminar y recorriendo todos y cada uno de los aspectos mas sobresalientes de este capitulo reflexionamos sobre la sabia ternura que encierra el maestro cuando se dirige a los discípulos y al mismo tiempo su penetración psicológica. Se intuye el papel del pedagogo: La paciencia no exenta de firmeza, es sabio reconducir los actos aprovechando el carácter del niño, la atención a la espontaneidad que tantos datos nos aporta sobre la personalidad en ciernes. No se puede pedir un quehacer pedagógico más acertado y que coincida tanto con los nuevos retos y planteamientos de la actualidad.

Y también estos otros valores:

- \* Que se comience por la formación del alma, o lo que es lo mismo, por la música y que este comienzo sea desde la más tierna infancia donde todo queda impreso y se moldea en el carácter mas fácilmente.
- \* Que también los educadores han de ser vigilados pues dejan en el alma del niño una huella más duradera que las manos que cuidan de su cuerpo.
- \* Que la poesía y la música son las bases de la formación del espíritu y engloban también la educación religiosa y moral.

- \* Que los juegos son fundamentales siempre que sean honestos, en todo juego hay un desarrollo de la inteligencia emocional y física.
- \* Que los maestros griegos solían reagrupar a los niños en la escuela para los juegos colectivos cuyo objetivo era la alegre camaradería y la solidaridad.
- \* Importante es subrayar que las muchachas desde los 6 a los 10 años se ejercitaban en la gimnasia aunque matizaban los ejercicios físicos con la lira.
- \* De los 13 a los 16 años se alternan los duros ejercicios gimnásticos con la ejecución de instrumentos.
- \* Para afianzar el estudio de cada una de las disciplinas, vuelven una y otra vez sobre ellos, con el objeto de asegurar su aprendizaje.
- \* Pero es lo *“músico”* el alimento verdaderamente espiritual, para Platón, la poesía, la armonía, y el ritmo proceso educativo que forman el *Éthos* del ser humano. Solo sentiremos *“la música”* cuando percibamos y apreciemos en todas sus manifestaciones valores como “el dominio de si mismo, la disciplina física e intelectual, “la valentía” y la generosidad.

### **Resumen capítulo VIII**

Si en la primera y segunda parte de este trabajo hemos analizado qué valores transmitían los griegos, las motivaciones que le impulsaron a ello y los objetivos que perseguían, la tercera parte la dedicamos a: *“Cómo transmitieron esos valores”*, de esta manera trataremos de dar respuesta a aquellos aspectos metodológicos que nos interesan.

A modo introductorio que afecta no sólo al capítulo VIII sino a la tercera parte de este trabajo, hemos acudido al Protágoras de Platón, que nos dice: *“En realidad las lecciones y las exhortaciones se comienzan cuando la niñez, y se continúan durante toda la vida”*.

Y en otro lugar se le exhorta al niño con estos consejos: *“Esto es justo, y esto es injusto, esto es bello y esto es feo, esto es piadoso y esto es impío; haz esto, no hagas aquello, y el niño obedece por sí mismo”*.

Y prosigue: *Más tarde cuando ya se le envía a la escuela, se recomienda mucho más al maestro “la buena conducta del niño, que sus progresos en el conocimiento de las letras o de la cítara”*.

Y más adelante: *“Los citaristas a su vez, ponen el mismo interés en inspirar al niño la sabiduría, y en apartarle del mal; y cuando el discípulo sabe ya tocar su instrumento, el maestro le da a conocer otras obras bellas, la de los poetas líricos, que él hace ejecutar en la lira, obligando así a las almas de los niños a que se compenetren con los ritmos y melodías, a que las asimilen de tal forma que queden con ellas más amansados y tranquilos y a que, bajo la influencia del ritmo y la armonía, se formen para la palabra y para la acción, ya que **toda la vida humana tiene necesidad de ritmo y armonía**”*.

Y más abajo le indica a Sócrates lo siguiente: *“**A los jóvenes no se les pueden condenar porque no hayan satisfecho nuestras expectativas, todavía podemos esperar en ellos, pues son jóvenes**”*

En síntesis exponemos aquellos aspectos educativos más relevantes de la enseñanza griega.

Todo comenzó con las leyendas homéricas, sus cantos versificados educaron a toda Grecia. Los héroes Homéricos son bellos audaces, hechos a la medida humana.

Los niños comienzan con el gramático y con el citaredo, pero es a Homero a quien recitan, a quien cantan acompañados de la cítara y es la poesía Homérica la que les llevará a la virtud, es Homero la fuente de la que brotan las cosas divinas, las humanas, un código ético, un maestro de la guerra, y un maestro en la antigua historia del pueblo.

Homero usa modelos míticos para todas las situaciones de la vida, y estas normas que se traducen en aconsejar, advertir, amonestar, exhortar o prohibir y ordenar cualquier cosa, se hayan en los discursos épicos. En este aspecto educativo y en esta metodología se resalta que todo lo innoble está suprimido del mundo épico.

Otro de los aspectos tratados es la educación musical en Esparta y la música en Atenas. Naturalmente que dos formas de gobierno distintas tiene consecuencias en todos los órdenes de la vida. A diferencia de Atenas donde la discusión y el debate lo era todo, Esparta otorga al pueblo mínimos derechos. La estructuración estatal de la educación y el predominio de la vida pública sobre la privada, tuvo influencias en Platón que la plasmó en su “República”. No obstante Esparta vivió momentos de florecimiento cultural que no pudo ahogar su rígida legislación. Tuvo a Terpanandro de Lesbos, el

inventor de la cítara de siete cuerdas y a Alcman poeta lírico coral.

Aunque los métodos tenían un rigor inusitado, la música pudo salvarse de este naufragio creador. La explicación plausible fue que la música con su poder enardecía el espíritu de aquel pueblo dominador y guerrero. H.I. Marrou manifiesta que Esparta fue grande cuando fue justa y noble, y se endureció en el momento de su decadencia.

Por el contrario, Atenas es la **“Grecia universal”**, social y culturalmente múltiple, todos los artistas acuden a ella, que bailan no sólo danzas locales Áticas, sino también las Jacónicas, su alta formación intelectual, su libertad, hacía de los Atenienses ciudadanos selectos.

La pedagogía ateniense que servirá de modelo y de inspiración a toda Grecia clásica, y que al democratizarse conlleva a la creación y desarrollo de la escuela será un ejemplo cívico para toda cultura del entorno. Aristófane habla **“de los niños del barrio que, al amanecer haga buen o mal tiempo se dirigen a casa de sus maestros”**.

La enseñanza comprendía distintos ciclos entre los que señalamos la primera infancia y el 5º ciclo que comprendía la edad de 13 años a 16 uno de los períodos más significativos. Ya Platón nos dice que el comienzo de toda tarea es de suma importancia, porque es entonces moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada niño toda una serie de prescripciones. Para la primera infancia son formuladas por Platón y Aristóteles: Buena alimentación, leche materna, ejercicios que vigoricen sus miembros, ropa ligera u cómoda, permitirle las lágrimas y los gritos como

desarrollo emocional, adquisición del lenguaje con buena dicción, narración de cuentos y fábulas, y los juegos donde los niños desarrollan su inteligencia y adquieren destrezas, todo dentro de un ámbito doméstico.

El ciclo que comprende de 13 a 16 años coincide con la pubertad y es decisivo en la formación de los caracteres siendo los aprendizajes continuados, metódicos y profundos los contenidos. Se prosigue el aprendizaje de la lira siendo la enseñanza empírica, porque los discípulos huían de las ciencias teóricas. Por medio de la armonía, los acordes y el ritmo se orientaba a los jóvenes a las *“costumbres morales”*. El objetivo era claro, orientarles en la prudencia porque ya Platón le hace decir a Sócrates que nadie es capaz de pronunciar un discurso si no ha sido educado en la música puesto que la educación entera era subordinada a esta disciplina.

La gimnasia también se contempla en este capítulo porque si la música era prioritaria por ser un atributo del alma, no se podía menospreciar *“su otra mitad”*, el fortalecimiento físico.

Legado arcaico, la gimnasia quedó fijada desde muy temprano en su forma definitiva y hubo en su evolución pocas modificaciones, excepto que en épocas posteriores se profesionalizó lo que era materia educativa y enseñanza institucionalizada. La gimnasia se interesó por el atletismo entendiéndolo como puro deporte. El programa no varió desde el siglo VI y en éstos, estaba definido el marco de toda la enseñanza gimnástica: carrera pedestre, salto, lanzamiento de jabalina, lucha, boxeo, y pancracio.

Los métodos utilizados eran similares a los empleados en otras materias, sólo la diferenciaba la naturaleza de cada disciplina. Se enseñaba distintas posiciones y ejercicios de toda índole para fortalecer los miembros del cuerpo y hay algo que nos maravilla: Y es que las diversas actividades se realizaban al *“son de los aulós”*.

La mujer tuvo también un papel precioso en la música y en la poesía. Sus condicionamientos que su sexo les imponía no impidió que, el *“bien-belleza”* que corresponde al alma, la cual la proyecta en el cuerpo no se la arrogaran ellas a través de las nueve Musas que representan el arte en todas sus manifestaciones y donde la música se hace interdisciplinar con cada una de estas manifestaciones. El mismo Platón manifiesta que si la mujer es capaz de hacer grandes cosas, ¿por qué no ha de hacerlo también en la gimnasia o en la música?

Terminamos con el concepto que tenían Platón y Aristóteles de la música, condicionada ésta por la distinta personalidad de los dos filósofos. Podemos decir que toda la obra de Platón está **envuelta en música**.

Una frase nos maravilla: *“Aquel que combine la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia que es el músico más perfecto y más armonioso.*

*Y en otro lugar: “Si somos capaces de reconocer la belleza en la canción y en la danza, reconoceremos con exactitud quien está educado y quien no.*



*El ritmo, y la armonía “son los que más hondo penetran en el interior del alma y los que con más fuerza se apoderan de ella infundiéndole y comunicándole una actitud noble.*

Aristóteles aunque en algunos aspectos se aproxima a Platón cuando nos dice: *Así como la gimnástica influye en los cuerpo ¿no puede la música influir en las almas, acostumbRANDOLA a un placer noble y puro?*

Y con un acento Damoniano y Platónico nos dice *¿Quién negará que entusiasma a las almas? (la música) ¿y qué es el entusiasmo más que una modificación puramente moral?*

Pero Aristóteles suponemos no estuvo convencido en lo profundo como sí lo estuvo su maestro del valor educativo de la música. Aceptó que la música podía influir moralmente en el individuo pero con ciertos condicionantes: Tenía miedo que los estudios musicales desembocaran en estudios profesionales y que el educando se convirtiera en un artista, un habilidoso instrumentista que muchos hombres comparaban con saltimbanquis de baja clase social.

Los dos maestros creen en el poder ético de la música, pero mientras Platón está convencido de su belleza, Aristóteles nos hace dudar de si realmente consideró a la música como un arte creador o mero pasatiempo.

## **CAPITULO IX: REPERCUSIONES DE LOS VALORES DE LA EDUCACION MUSICAL GRIEGA ANTIGUA EN LA EDUCACION ACTUAL.**

9.1. Rol que desempeña la música en las necesidades educativas de la sociedad actual.

9.1.1. La música educa y perfecciona los sentidos.

9.1.2. La música potencia y refuerza la creatividad.

9.1.3. La música establece lazos de comunicación entre los hombres.

9.1.4. La música es un medio en el conocimiento y utilización de la técnica.

9.2. Plan Bolonia

9.3. Los valores de la música antigua contenidos en las modernas Pedagogías Musicales.

9.3.1. Jaques Dalcroze

9.3.1.1. Semejanzas entre la educación musical antigua y la rítmica Dalcroze.

9.3.2. Karl Orff

9.3.2.1. Semejanzas entre el método Orff y la música griega

9.3.3. Zoltán Kodály

9.3.3.1. El lugar de estudio

9.3.3.2. Comienzo de curso.

9.3.3.3. Los profesores

9.3.3.4. La enseñanza del solfeo. Principios básicos.

9.3.3.5. Semejanzas entre el método Kodály y la música griega antigua.

#### 9.3.4. Diferencias entre la enseñanza de Jaques Dalcroze, Karl Orff y Zoltan Kodály

Resumen Capitulo IX

## **CAPITULO IX: REPERCUSIONES DE LOS VALORES DE LA EDUCACION MUSICAL GRIEGA ANTIGUA EN LA EDUCACION ACTUAL.**

### **9.1. Rol que desempeña la música en las necesidades educativas de la sociedad actual.**

La sociedad hoy, está obligada a satisfacer las múltiples demandas educativas reflejadas en:

- \* Una educación permanente desde la más tierna edad hasta las últimas fases de la vida.
- \* Una educación en y para la libertad responsable.
- \* Una educación que desarrolle las múltiples características del individuo: Artística, intelectual y afectiva y los traduzca en valores.
- \* Una educación para el entretenimiento y el ocio.

Para vivir en un mundo cambiante, es necesario atender a la temprana preparación del niño para la comprensión de los básicos y durables valores, frente al panorama de un futuro en continua evolución<sup>1</sup>. La música deberá desempeñar un papel fundamental en la educación de niños y adultos. Se atenderá a los siguientes aspectos fundamentales:

- \* La integración entre la música teórica y la práctica.

---

<sup>1</sup> Márquez Ramos, E.: “*Los valores en la educación*”, ponencia presentada en las I jornadas de Educación Musical, “Valoración de las distintas metodologías, perspectivas para el tercer Milenio”. Centro andaluz de arte contemporáneo, Monasterio de la Cartuja. 26 de Octubre, año 2000.

- \* La integración de la enseñanza y la investigación.
- \* La interdependencia entre la música, educación musical y educación en general.
- \* La integración, coordinación y cooperación de todas las instituciones musicales: Departamentos de música de las distintas Universidades, conservatorios y estas Instituciones con la escuela.
- \* La aplicación y desarrollo de nuevos programas de estudios musicales en los que se contemplen las distintas metodologías, y las nuevas tecnologías<sup>2</sup>.

Los profesores de música deben hacer trabajar su imaginación para integrar todos los elementos que tiene a mano entre ellos las nuevas tecnologías. Es un hecho que los profesores serán los hombres clave para que a través de su enseñanza, la música tenga la importancia que debe tener. Dependerá de la actitud de éstos profesores al transmitir la música, de que ésta, sea amada.

Las actividades en relación a la educación musical deben orientarse hacia la formación artística y profesional de los estudiantes de música. Los estudios deberán asumir las correspondientes funciones de amplitud e intensidad, y tener en cuenta las finalidades que le fueren propias. De lo dicho, en efecto, se desprende como principio fundamental que la educación musical realizada en la sociedad y promovida por ella, debe orientarse al

---

<sup>2</sup> Kucharsky, R. (1981): *La música vehículo de expresión cultural*. Madrid: Ministerio de cultura.

enriquecimiento, desarrollo y realización de la persona en su doble dimensión: Individual y social<sup>3</sup>.

Etimológicamente la educación significa “*conducir*”, llegar el hombre de un estado a otro. Pero también la educación significa “*extraer*”, según la cual, la educación sería la acción de sacar algo de dentro del hombre<sup>4</sup>.

El primer término alude claramente al proceso de transformación que experimenta el ser humano en su camino hacia la perfección. El segundo término hace referencia a una interioridad, a la situación interior del hombre, de la cual van a brotar los hábitos que hacen al hombre educado en valores. La educación es así un proceso de estimulación, de nutrición y de cultivo. Cuando tenemos en cuenta el resultado del proceso, hablamos de la educación como de una actividad estructuradora, moldeadora, formadora. Este hecho humano, es también social, puesto que se manifiesta como transmisión comunicativa de unas personas a otras, proporcionándoles ideas, normas y pautas de conocimiento y de conducta. A esto se une la localización de dicha actuación en los distintos centros educativos que imparten música como la Universidad, Conservatorios y escuela, lo que nos permite designar como educación, a la actividad, labor o tarea que se desarrolla en dichos centros. Más como ello está vinculado a la organización y funcionamiento científico-técnico, administrativo y económico de los organismos públicos con la sociedad, concluimos diciendo que la educación

---

<sup>3</sup> Márquez Ramos, E.: “*Los valores en la educación*”, ponencia presentada en las I jornadas de Educación Musical, “Valoración de las distintas metodologías, perspectivas para el tercer Milenio”. Centro andaluz de arte contemporáneo, Monasterio de la Cartuja. 26 de Octubre, año 2000.

<sup>4</sup> Ídem

abarca todo el entramado social que se refiere a la enseñanza y a su organización y desenvolvimiento.

Dijimos más arriba que el término “*extraer*” aludía a la situación interior del individuo. Efectivamente, la música no está fuera del hombre/mujer, sino dentro de ellos. Todos los grandes educadores lo entendieron así.

La música juega un papel decisivo en el desarrollo de las facultades intelectuales y emocionales: Por ello tiene un papel trascendente en la formación del niño/a y de los adultos que los griegos comprendieron de forma tan clarividente, y que utilizará como camino hacia diversas instituciones. Una serie de principios nos parece importante subrayar:

- \* Comprender la importancia de los primeros pasos en la educación musical.
- \* Combatir el exceso de intelectualismo que entorpece el camino al arte y a la educación humana.
- \* Admitir el aporte de los grandes de este mundo en lo que se refiere al valor educativo de la música y de la educación musical.
- \* Musicalización de la sociedad a través de los diversos medios educativos.
- \* Elaboración del método adecuado que posea un carácter progresivo, es decir, que acompañe al niño/a en su proceso evolutivo y que le

familiarice con los hechos musicales por la vía de la experiencia y la participación<sup>5</sup>.

- \* Que la finalidad de la educación musical no sea la de promover músicos, sino hacer que nazcan en el alma infantil valores, emociones y vivencias estéticas.
- \* Que la educación musical sea absolutamente para todos, y que se incruste indisolublemente en el día del niño/a joven o muchacha. La verdadera educación musical se aplica a todas horas. Es una vivencia.
- \* Que la enseñanza del canto, la danza, los instrumentos, el ritmo etc. desarrollen en el niño/a y el joven una actitud positiva hacia este tipo de manifestación artística y les capaciten a fin de que puedan expresar sus sentimientos artísticos.
- \* Que los profesores y maestros de música, amemos nuestro quehacer musical y que las condiciones psicológicas y didácticas hagan de nuestra enseñanza una fuente de alegría y belleza<sup>6</sup>.

Hemos reseñado el papel que juega la música en las necesidades educativas de la sociedad actual, pero aún hay más, el rol que desempeña la música en la formación integral del hombre/mujer que tantas repercusiones han de tener en la sociedad.

---

<sup>5</sup> Márquez Ramos, E. (1990): *Proyecto Docente*; de la autora de esta tesis. Pág.86

<sup>6</sup> Ídem, Pág.86



### 9.1.1. La música educa y perfecciona los sentidos.

El individuo adquiere los conocimientos por medio de los sentidos. Sus sentidos van a ser estimulados de acuerdo con el ambiente que le rodee. Estos estímulos producen “*vivencias*” o “*experiencias*” que el niño asimila ampliamente y los va acumulando en su cerebro. Este es el motivo por el cual es de vital importancia, ofrecerles estimulaciones de primera calidad que le desarrollen la “*sensorialidad*”. La música es para el niño la forma más sencilla de manifestarse a través de sus múltiples facetas.

Músicos impresionistas<sup>7</sup> aboga por la sensorialidad musical y nos advierten de lo perjudicial que puede llegar a ser un exceso de intelectualismo en la música. La música se concentra demasiado en la escritura, en el papel, nos dicen, cuando por el contrario *se debería oír, sentir y vivir*.

Los pedagogos que iniciaron la participación activa de la música, se basan principalmente en estos principios, que difundieron a través del mundo con su “*Nueva pedagogía*” basada en métodos cuya función musical sería proveer al niño de experiencias capaces de hacerle sentir, percibir, discriminar sonidos, intensidades, tempos, etc.

Es preciso despertar en el niño y en el adulto la apetencia del sonido, así como la atención al fenómeno sonoro, con el fin de establecer las bases

---

<sup>7</sup> Márquez Ramos, E. (1990): *Proyecto docente...* Ob. Cit. Pág.24

de la imaginación creativa que es la clave de la audición interior, base de la inteligencia auditiva<sup>8</sup>.

### **9.1.2. La música potencia y refuerza la creatividad.**

E. Willems en su libro “El valor humano de la educación musical<sup>9</sup>” nos dice que el término “**creatividad**”, está en la actualidad de moda, y viene a ser las posibilidades que tiene todo ser humano de desarrollar al máximo todas sus cualidades de expresión. Presenta el siguiente cuadro, el cual nos demuestra las etapas que recorre la imaginación para llegar a la creatividad.

- \* Imaginación receptiva, de naturaleza sensorial. Que comprende la naturaleza fisiológica del ser humano.
- \* Imaginación retentiva, las impresiones pueden ser retenidas. Se pueden retener rápida o lentamente, poco o mucho tiempo. Es de hecho la memoria.
- \* Imaginación reproductora, se repite lo que se registró.
- \* Imaginación constructiva, inventiva, el niño puede inventar, combinar elementos conocidos.

---

<sup>8</sup> Márquez Ramos, E.: “Una clase de música en la especialidad de educación infantil: Valores y experiencias”. Ponencia presentada en las II Jornadas nacionales de educación musical. “El tratamiento de la educación musical en el mundo de las editoriales”. Centro andaluz de arte contemporáneo, Monasterio de la Cartuja. Sevilla. 23,24, 25 de Octubre, 2003.

<sup>9</sup> Willems, E. (1981): “El valor humano de la educación musical”. Buenos Aires: Edit. Paidós. Pág.7

- \* Imaginación creadora, gracias a elementos psicológicos, se producen elementos nuevos. Esta es, pues la verdadera creación<sup>10</sup>.

Sin embargo Willems nos pone en guardia sobre la creatividad de los niños. Moverse es vivir no crear, dice, cambia como más lógica la palabra “**creatividad**” por la de participación activa, la cual es más precisa y adecuada a la verdadera realidad infantil.

Sin embargo, nuestra experiencia nos demuestra que el niño/a y el joven crea constantemente. Sus creaciones son sencillas, simples y adecuadas a su edad. El ser creador es siempre original, sensible en lo emocional, musical en lo vivencial, capaz de la interpretación de la propia creación y de la ajena; entroncado en el transcurrir musical; plantado en el mundo de ayer y en el de hoy; proyectado hacia el futuro.

La creatividad se presenta como un medio para restablecer la armonía psíquica y la confianza en sí. Esto es muy válido para la juventud tan a menudo inadaptada. La importancia de la creación artística es vital para cualquier otro trabajo creador del individuo.

### **9.1.3. La música establece lazos de comunicación entre los hombres.**

Se sabe que lo propio del arte es *comunicar a otro*, o sugerirle al menos la intuición personal del artista. El creador de una obra de arte percibe una emoción de un carácter particular al mismo tiempo que la

---

<sup>10</sup> Márquez Ramos, E.: “Una clase de música en la especialidad de educación infantil: Valores y experiencias”...Ob. Cit.

necesidad de comunicarla a los demás parece como si ***necesitaran liberarse de una emoción demasiado fuerte.***

El arte musical es una reacción del alma humana provocada por un choque emocional que tiende a la afirmación de una armonía superior, la cual, apoyándose en la criatura como base, se extiende al Universo entero<sup>11</sup>.

La música es comunicación, puesto que es una lengua sonora con sus propios signos; pero actúa como un mensaje no verbal. Si la palabra tuviese el poder de comunicación que tiene la música, ésta no existiría. La comunicación necesita a veces un grado de intensidad tal, que resulta imposible ser verbalizada.

En Grecia hicieron posible el milagro de la comunicación cantando los poemas épicos y líricos. Con las canciones de cuna que canta la madre o la nodriza al niño, con los himnos a los Dioses, y los cantos en las batallas, las liturgias fúnebres que exigían todo un ceremonial, y por último los cantos de trabajo. También el mimo y la pantomima la realizaron a través de la danza. Todo ello constituye un formidable tipo de comunicación no verbal, lazos afectivos muy íntimos entre individuos. Relación que la humanidad siente y fomenta en toda su profundidad.

La música nunca existió en el vacío. Toda producción musical guarda cierta relación con la cultura de la cual forma parte. La música es un hecho cultural. Se inserta en la vida del hombre y en la cultura y sociedad construida por él.

---

<sup>11</sup> Márquez Ramos, E. (1990): *Proyecto Docente...Ob. Cit.* Pág.32

En todas las civilizaciones el desarrollo de la música ha estado ligado a su función en la sociedad. La música actúa como caja de resonancia del acontecer social histórico y cultural. Para escuchar cualquier música histórica, debemos desposeernos de nuestros criterios para contemplarla y oírla a través del cristal sociocultural de la época que le dio vida<sup>12</sup>.

#### **9.1.4. La música es un medio en el conocimiento y utilización de la técnica.**

La electrónica es un nuevo medio de producción sonora que está de acuerdo con el progresivo avance de la técnica. Su gran novedad estriba en que el compositor ya no tiene necesidad del intérprete.

La aportación electrónica como elemento instrumental, permite un cambio de mentalidad tímbrica, que ha repercutido en la evolución de los instrumentos tradicionales de la orquesta moderna.

Está por hacer un estudio y una valoración sobria y equilibrada del influjo producido por todos los fenómenos contemporáneos en la sensibilidad y en la educación musical del hombre/mujer de hoy.

Corremos el riesgo de extralimitarnos tanto en la alabanza como en la condena. Evidentemente todo progreso bien utilizado, siempre conlleva aspectos positivos en la vida del individuo. Debemos no obstante esperar los resultados de un estudio profundo sobre el tema.

---

<sup>12</sup> Márquez Ramos, E. (1990): *Proyecto Docente...Ob. Cit.* Pág.34

Nuestra opinión al repasar estas líneas, es que las nuevas tecnologías y la técnica aplicada a la música y a la educación musical debe seguir siendo solo un medio auxiliar, sin convertirla nunca en un fin. Hacer música, es y será una cuestión del corazón, la sensibilidad y los sentimientos humanos.

Aunque la música y los medios tecnológicos educativos para transmitir conocimientos musicales sea ordenada por computadoras, la música procede del ser humano, de sus sentimientos y emociones, solo así puede volver a afectar al sentimiento humano.

## **9.2. Plan Bolonia**

Todo lo anteriormente expuesto puede tener respuesta en los nuevos planes de estudio o Plan Bolonia (Espacio Europeo de Educación Superior), la cual se puede considerar como la consecuencia y la continuidad de una serie de Conferencias Europeas y de un conjunto de decisiones políticas para la construcción de un Espacio Europeo de Educación Superior.

Cinco grandes etapas jalonan el proceso de Bolonia, son las Conferencias Ministeriales celebradas en Paris- La Sorbona (25 de Mayo de 1998), Bolonia (19 de Junio de 1999), Praga (19 de Mayo de 2001), Berlín (18 y 19 de septiembre de 2003) y Bergen (19 y 20 de Mayo de 2005) y declaración de Londres de 2007.

Las premisas del proceso de Bolonia, se encuentran en la Declaración de Paris- La Sorbona sobre *la armonización de la arquitectura del Sistema*

*de Enseñanza Superior Europeo* firmada en Mayo de 1998 por los Ministros de Educación de cuatro Estados: Alemania, Francia, Italia y el Reino Unido.

Los tres ejes principales de la Declaración de Paris-La Sorbona son:

- \* Facilitar la movilidad de los estudiantes en el espacio europeo y su integración en el mercado laboral europeo, así como la movilidad de los docentes.
- \* Mejorar la transparencia internacional de la formación y el reconocimiento de los títulos a través de la progresiva convergencia hacia un marco común de títulos y ciclos.
- \* Favorecer la reanudación o la continuación de los estudios en la misma universidad o en otra distinta, en un centro docente o en el marco de la movilidad a escala europea.

13

Un año más tarde (en Junio de 1999), se firmaba la Declaración de Bolonia sobre el Espacio Europeo de Educación Superior, inspirada en la Declaración de la Sorbona. Uno de los elementos innovadores consiste en la ampliación del debate que cuenta con 29 Estados firmantes (15 Estados miembros de la UE, 3 países de la AELC- Islandia, Noruega y Suiza y 11 países candidatos). Los seis ejes principales de la Declaración de Bolonia son:

---

<sup>13</sup> Eurydice, (2005): Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General de Educación. Edita: Secretaría General Técnica. Pág.11

- \* Facilitar la transparencia y la comparabilidad entre títulos
- \* Introducir un sistema basado en dos ciclos principales
- \* Establecer un sistema de créditos tal como el ECTS
- \* Desarrollar medidas a favor de la movilidad de los estudiantes, profesores e investigadores
- \* Promover la cooperación Europea en el ámbito de la evaluación de la calidad.
- \* Fomentar la dimensión europea en la educación superior (en cuanto a desarrollo de programas y de cooperación entre centros)

14

En Mayo de 2001 se celebró la Conferencia de Praga pero esta vez con 33 Estados firmantes. Los objetivos eran hacer balance de los progresos alcanzados y en definir los ejes prioritarios del proceso para los años siguientes, se hace hincapié en tres puntos concretos:

- \* El aprendizaje y la formación a lo largo de toda la vida
- \* La implicación de los centros de educación superior y de los estudiantes como socios activos
- \* La necesidad de aumentar el poder de atracción del Espacio Europeo de Educación Superior

15

---

<sup>14</sup> Eurydice, (2005): Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General de Educación. Edita: secretaría general Técnica. Pág.11

<sup>15</sup> Ibidem, Pág.12



La Conferencia de Berlín celebrada en Septiembre de 2003 constituyó una fase esencial en el seguimiento del proceso de Bolonia con 40 países participantes. Las prioridades establecidas en la Conferencia de Berlín se establecen en tres puntos:

- \* Puesta en marcha de la introducción del sistema de dos ciclos
- \* Expedición gratuita y automática del Suplemento Europeo al Título a todos los titulados, y en uno de los idiomas mayoritarios de la UE
- \* Establecimiento de un sistema nacional de evaluación de calidad

16

En la perspectiva de la Conferencia de Bergen (19 y 29 de Mayo de 2005) se pidió al grupo de seguimiento de Bolonia que preparase informes detallados sobre el progreso y la implantación de los objetivos prioritarios del comunicado.

Para lograr que el Espacio Europeo de Educación Superior y el Espacio Europeo de investigación sean más tangibles, el Comunicado de Berlín también incluye el ciclo de Doctorado en las reformas de Bolonia.

Como en todo proyecto de investigación se ha recorrido un largo camino. Es hora de hacer balance y mirar con ilusión y optimismo los nuevos retos que nos depara el futuro. Además podemos o debemos ser esperanzadores en cuanto a las enormes posibilidades de hacer comprender

---

<sup>16</sup>Eurydice, (2005): Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General de Educación. Edita: secretaría general Técnica. Pág.12

a las distintas instituciones que la inclusión en los nuevos planes de estudio de todo proyecto humanista y artístico es altamente beneficioso para la comunidad educativa. Para ello debemos poner los ojos en los esfuerzos realizados en Europa desde Mayo de 1998 conocido como Bolonia.

En resumen, los acantilados a los que nos pueden arrastrar lo dominante en nuestro actual mundo globalizado, economizado, mercantilizado, unilateralizado, tienen que ver con que no nos podemos olvidar de que hemos nacido para buscar la verdad, la belleza, el bien, y el amplio afán de la espiritualidad. De que educarnos no es (ni sólo, ni primero), prepararnos para ser competentes, competitivos, y ser mano de obra móvil y ocupable. De que aprender no es tasarnos las horas que hemos de dedicar a cada actividad para conseguir ciertas competencias cognitivas.

Si “al Espacio Europeo de Educación Superior”, pero sí porque es el medio para educarnos íntegramente, como seres cognitivos, afectivos, estéticos, éticos. Como seres participativos y cooperativos. Como seres responsables, que se esfuerzan en la “expansión del espíritu”, y que se animan y emocionan en el afán por ser personas creativas<sup>17</sup>.

A continuación exponemos aspectos altamente significativos de proyectos de trabajo que se están realizando en las distintas Universidades con relación al Plan Bolonia<sup>18</sup>:

---

<sup>17</sup> López Herrerías, J.A. (2008): *La Universidad (Y el proceso Bolonia: EEES)*. Facultad de educación, Universidad Complutense. Huelva: Edit. Hergué. Pág.19

<sup>18</sup> Proyecto de trabajo generosamente cedido por la Dra. Rosalía Elena Aranda, Decana de la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad Autónoma de Madrid.

## **Formación del profesorado en el contexto del Espacio Europeo de educación Superior**

### **Fines del proceso de convergencia europea:**

- \* Económicos
- \* Movilidad de trabajadores compatible
- \* Sistema de titulaciones compatible y fácilmente comparable

### **Política, economía y su relación con los fines de convergencia europea:**

- \* Política educativa: Los Estados evalúan el Sistema educativo estableciendo indicadores de calidad que permiten clasificar a los centros según sus excelencias académicas.
- \* Los Planes de estudio deben ser flexibles para incorporar permanentemente los aprendizajes que de su contacto con la realidad profesional se deriven.
- \* Las Universidades deben financiarse a través de empresas, las empresas deben observar la oferta para reclamar los servicios.
- \* Debemos oponernos al doble circuito: Titulaciones académicas-titulaciones profesionales.
- \* La garantía de calidad la da la integración de: Capacidades de conocimiento y técnicas, habilidades, actitudes y valores.

### **Directrices para optimizar la convergencia:**

- \* 1. **Suplemento al título** (Descripción del Sistema o Plan de Estudios para facilitar el reconocimiento de la Titulación)
- \* 2. **Titulaciones** (Grado. Master. Doctor)
- \* 3. **Sistema de garantía de calidad**

### **Suplemento al Título:**

- \* El suplemento al Diploma: Tiene como sentido ofrecer información adicional, homogénea en toda Europa, sobre: Estructura de la titulación, perfil competencial y destrezas específicas del alumno.
- \* Complemento del Suplemento al Diploma:
  - Datos de estudiante
  - Nombre y nivel de la titulación
  - Contenidos cursados y resultados
  - Función de la titulación
  - Información adicional
  - Certificación del Suplemento

## Sistema Nacional de Ed. Superior

### Titulaciones

DOCTOR Tesis 1 año cursos + DEA		DOCTORADO Tesis (tras 300 ECTS)
Licenciado	6 5 4	MASTER
Diplomados	3 2 1 0	
		GRADO 3-4 AÑOS = 180-240 ECTS

### Sistema de créditos:

\* El nuevo Sistema de créditos

- Crédito Europeo- ETCS- (European Credit Transfer System)  
(Sistema Europeo de Transferencia de Créditos)

Surge con el programa ERASMUS (1987)

\* Equivalencias

- Un curso = 60 ECTS  
- 1 ECTS = 25-30 horas

- Un curso = 1500 horas-1800
- 1 curso = 10 meses (Septiembre a Junio) = 40 semanas (37 reales lectivas)
- 40,5-48,6 horas a la semana

### **Algunos componentes del ECTS:**

#### PRESENCIAL (30-45%)

- \* Clase en “Gran grupo”
- \* Seminario
- \* Laboratorio/taller
- \* Trabajo en grupo
- \* Presentaciones orales
- \* Tutoría (grupo/ind)
- \* Evaluación...

#### NO PRESENCIAL (70-55%)

- \* Trabajos teóricos
- \* Trabajos prácticos
- \* Estudio
- \* Ejercicios/problemas
- \* Actividades (congresos, cine-forum...)

### **Garantía de calidad: Perfil profesional:**

- \* El perfil profesional se concreta en formar en competencia a un titulado que puede y debe desarrollar para determinar funciones y roles y ejecutar determinadas actuaciones en el ámbito profesional.
- \* Medios para dar un perfil:
- \* Proponer las metas y objetivos que dan el carácter del título. Tener titulaciones que estén vinculadas al ejercicio profesional.

### **Perfil del nuevo profesor:**

#### COMPETENCIAS BÁSICAS:

- \* Comunicativas
- \* Gerenciales
- \* Metacognitivas
- \* Cognitivas
- \* Sociales
- \* Afectivas

#### COMPETENCIAS PROFESIONALES:

- \* Conocimiento del proceso de aprendizaje
- \* Planificación didáctica
- \* Utilización de técnicas
- \* Gestión y relación con alumnos
- \* Evaluación de la propia docencia
- \* Conocimiento de los marcos legales

### **9.3. Los valores de la música antigua contenidos en las modernas Pedagogías Musicales.**

Todos los valores que hemos reseñado como participes en la formación integral del individuo y que deberán ser tenidos en cuenta en los nuevos planes de estudio, Plan Bolonia, fueron contemplados por los grandes pedagogos musicales, que transformaron los antiguos métodos musicales imprimiendo una visión integradora del quehacer musical.

El movimiento pedagógico de principios de siglo que se conoció con el nombre de “*Escuela nueva*”, fue una verdadera revolución que determinó la liberación del tradicionalismo instaurándose los principios de **actividad** y **creatividad** sobre todo en la educación infantil. En el campo musical, tuvo este movimiento una repercusión tardía.

A partir de la década de los años 20 o 30 del s. XX, empezaron a generalizarse en Europa y Estados Unidos, versiones de la *nueva pedagogía musical*, basándose en las ideas y descubrimientos de pedagogos de la talla de un Jaques Dalcroze, cuyo pensamiento constituirá el punto de partida de una larga serie de transformaciones llevadas a cabo posteriormente por Karl Orff, Zoltan Kodaly y tantos otros.

Inevitablemente la obra de los creadores sufre un deterioro en el tiempo que descuida a veces las **esencias** en favor de las formas. Por eso, urge realizar investigaciones que alcancen a los objetivos mismos de la actividad pedagógica y a las técnicas de enseñanza. Si la primera época de la



**“Nueva pedagogía musical”** fue de revolución y cambio, esta segunda época deberá ser de actualización y revisión.

No obstante, cada metodología es portadora de una conquista, algo que se acumula en lugar de desaparecer, que no pierde validez y que se sigue permitiendo aplicar en distintas regiones o países.

La difícil tarea del pedagogo será la de conciliar el presente, compartiendo las inquietudes espirituales de sus alumnos, sin descuidar su misión, que consiste en preservar la cultura rastreando en el pasado todos aquellos modelos válidos que fueron portadores de un inmenso caudal espiritual, para ponerlos al servicio de la comunidad y del futuro hombre que educa.

Hemos elegido tres grandes pedagogos musicales: Jaques Dalcroze, Karl Orff, y Zoltán Kodaly. ¿Por qué estos y no otros? Como todos sabemos, cada pedagogo es un nuevo descubridor, un creador de nuevas formas y siempre portador de nuevas experiencias. Intencionalmente se ha elegido a los tres pedagogos precursores de la **“Nueva pedagogía musical”**. Pero aún hay más motivos: En estos maestros de música queremos encontrar huellas del pasado griego: Esa enseñanza que hemos analizado en los capítulos precedentes y que nos ha fascinado tanto. En cada uno de ellos, encontramos similitudes con la enseñanza griega y también como es natural, diferencias originadas por el largo tiempo transcurrido y por las diferencias de mentalidades, hábitos, costumbres y las inevitables técnicas utilizadas.

### 9.3.1. Jaques Dalcroze

*La finalidad de la rítmica consiste en colocar a los alumnos al terminar los estudios, en la situación de poder decir: “Yo siento” en lugar de “Yo se” y, especialmente, despertar en ellos el deseo imperioso de expresarse, después de haber desarrollado sus facultades emotivas y su imaginación creadora<sup>19</sup>.*

“Yo siento” en lugar de “Yo sé” Jaques Dalcroze expresa con sus palabras los mismos sentimientos que el gran impresionista francés Claude Debussy, cuando éste aboga por desarrollo de la sensorialidad musical y nos invita a *oír, sentir* y *vivir* la música. No olvidemos que la *“Nueva pedagogía musical”* se basa en métodos en la cual la experiencia precede al conocimiento; y en la total participación de los alumnos. Los métodos como ya hemos enunciado, deben proveer a los estudiantes de experiencias que le hagan sentir, percibir, discriminar sonidos, intensidades, tempos, etc.

Por ello oímos decir a Jaques Dalcroze lo siguiente:

*“Mi experiencia pedagógica se ha ido formando por las comparaciones que he podido hacer entre el temperamento y el carácter de niños de todos los países a lo largo de un millar de audiciones de mis canciones infantiles por toda Europa. En todas partes he comprobado el mismo deseo de movimiento, la misma alegría provocada, en todas las lenguas, por textos directamente inspirados en el lenguaje infantil.*

---

<sup>19</sup> Compagnon, G. y Thomet, M. (1973): “*Education du sens rythmique*”. Buenos Aires: Kapelusz S.A. Pág. Introdutoria.

*...Hay que reencontrar sus caminos, con sus preocupaciones, sus juegos actuales, lo que les interesa hoy en día...y se descubre que en el fondo de cada uno hay un poeta...<sup>20</sup>”*

Jaques Dalcroze fue hombre de dos siglos convulsos, cambiantes y maravillosamente atractivos para la ciencia y el arte, nos referimos al s. XIX y XX. Heredó los principios duales en que se debatió Occidente durante siglos: Por un lado el espíritu (la inteligencia, los sentimientos, el alma), por otro la materia (el cuerpo, la acción, el sentido, el instinto), dos antiguos adversarios que intentará fusionar, con el fin de que, lo intelectual ya no sea independiente de lo físico. Es en la música donde el pedagogo encontrará la reconciliación.

¿Por qué la música? Porque con la música se baila, se sueña, y hace que nuestra mente influya en nuestros sentimientos<sup>21</sup>. La música es, de entre todas las producciones humanas, la que permanece más íntimamente ligada a la vida. En la música, los sonidos, los timbres y los ritmos, los matices, los silencios, los acentos, los tiempos, los fenómenos físicos y dinámicos del mundo sonoro se encuentran combinados, ordenados, superpuestos, medidos, informados por la mente creadora que les confiere un sentido en la doble acepción del término: dirección y significado por el cual la obra musical adquiere su individualidad<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Dalcroze, J. (1942): “*Souvenirs, notes et critiques*” Neuchâtel: Atinger. Págs.39-40

<sup>21</sup> *Ibidem*. Pág.23

<sup>22</sup> Bachmann, Marie-Laure (1998): *La rítmica Jaques Dalcroze, una educación por la música y para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide. Pág.24

Dalcroze, como un poeta, extrae los elementos de su creación de las fuentes más cargadas de futuro: El sueño, la intuición, la experiencia interior y la mirada abierta sobre el mundo:

*“Sueño con una educación musical, en la que el cuerpo desempeñe el papel de intermediario entre el sonido y nuestra mente que se convertirá en el instrumento directo de nuestros sentimientos”<sup>23</sup>*

En la misma época en que Jaques Dalcroze hacía sus descubrimientos sobre el sentido rítmico, músicos, psicólogos, y otros investigadores de América y Centro Europa, afirmaban que el sentido del ritmo tiene una naturaleza motriz<sup>24</sup>.

...Las impresiones de ritmos musicales despiertan siempre y en cierta medida imágenes motrices en la mente del oyente, y en su cuerpo reacciones motrices instintivas. Las sensaciones musculares acaban por asociarse a las sensaciones auditivas, que, así reforzadas, se imponen más al espíritu de apreciación y de análisis<sup>25</sup>.

Jaques Dalcroze al experimentar por sí mismo y al analizar las obras de los grandes maestros, se convenció del papel fundamental del movimiento en la experiencia musical. ***“La música no la oye solo el oído, sino todo el cuerpo”<sup>26</sup>***.

---

<sup>23</sup> Dalcroze, J. (1998): “*Les études musicales et l'éducation de l'oreille*”; en RME. Págs.9-12

<sup>24</sup> Bachman Marie-Laure (1998): Ob. Cit. Pág.25

<sup>25</sup> Dalcroze, J (1942): “*Souvenirs, notes et critiques*” ...Ob. Cit. Págs.162-215

<sup>26</sup> Monthersole, A: “*La rythmique est-elle une lubie?*” *Le rythme*, 5-23 (original inglés de 1920).

Dalcroze buscaba ***“hacer del organismo entero lo que se podía llamar un oído interior”***<sup>27</sup> La música, en la que coexisten lo fundamental y lo elaborado, es también una construcción de la mente. Supone la capacidad de organizar los movimientos en el tiempo y en el espacio sonoro, remite, pues, a los poderes de la reflexión y del análisis, y necesita un desarrollo del sentido estético que permita realizar juicios cualitativos y apreciaciones razonadas<sup>28</sup>.

Bachmann, con mucho acierto, manifiesta que la posición única de la rítmica Dalcroze con respecto a otros métodos de ritmos corporales obedece a dos razones:

1. La reconciliación entre el espíritu y el cuerpo.
2. Su recurso a la música total haciendo intervenir tanto lo que hay de más primitivo como lo más evolucionado del funcionamiento humano<sup>29</sup>.

La rítmica se opuso desde sus inicios a una enseñanza escolástica, su novedad residía en hacer pasar por el cuerpo, por la experiencia del movimiento, nociones que hasta entonces sólo se aprendían por medio de un aprendizaje intelectual o técnico.

La rítmica funda sus principios de trabajo en la movilización de la mente y el cuerpo, con el fin de sacar de él todo el provecho posible. Se

---

<sup>27</sup> Dalcroze, J. (1998): *“Les etudes musicales et l’education de L’oreille”*...Ob. Cit. Págs.9-12.

<sup>28</sup> Ídem, Págs.9-12

<sup>29</sup> Bachmann, M.L. (1998): Ob. Cit. Pág.27

interesa, por el individuo tal como es, sean cuales sean su edad, y sus capacidades. No requiere “*a priori*” ningún talento.

Aunque la rítmica esté limitada en sus inicios a los niños más pequeños, pronto se abre a otros campos como los de los ciegos y los discapacitados mentales. No obstante aunque la predilección Dalcroziana fuera la infancia, nunca abandonó la idea del adulto, sintiendo la necesidad de proporcionar a los docentes, los medios para perfeccionar e integrar en sus respectivas disciplinas los principios del movimiento rítmico.

Dramaturgos, actores y directores de teatro, directores de opera y ballet, bailarines, coreógrafos, pintores, arquitectos, músicos, directores de orquesta, compositores, cantantes, instrumentistas, escritores, críticos, poetas, científicos, psicólogos y pedagogos, en todas estas actividades se ha encontrado a personas persuadidas del valor de la experiencia Dalcroziana como para considerarla indispensable en el desarrollo de su propio trabajo<sup>30</sup>.

¿Cuáles son las cualidades fundamentales para hacer un músico?

- \* Agudeza auditiva
- \* Sensibilidad nerviosa
- \* Sentido rítmico
- \* Facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas.

---

<sup>30</sup> Transcribo algunos de los nombres célebres citados en el libro de Bachmann, M. L. (1998): Ob. Cit. Pág.30. Diaghilev, Ansermet, E. Bloch, A.Cortot, P. Claudel, B. Shaw, J. Cocteau, E. Claparède...etc

Solo si estas diversas cualidades se encuentran reunidas, aunque sea en estado embrionario del futuro músico, los estudios musicales podrán hacer de él un verdadero artista, pues ellas prueban que la música está en él, es parte de su organismo y se desarrollará por el ejercicio mismo de esas facultades; pero si esas facultades no existen, ¿Cómo se quiere que los estudios instrumentales las desarrollen?<sup>31</sup>

Es un error creer que el reconocimiento de los nombres y sus relaciones con las notas escuchadas constituyen un buen sonido, aparte de la diferencia de altura de las notas. El oído debe apreciar los diversos grados de intensidad sonora, de dinamismo, de rapidez o lentitud en la sucesión de sonidos, de timbre, de todo lo que conforma, bajo el nombre de colorido musical, la cualidad expresiva del sonido. A mi entender, esta cualidad es la que más importa que el niño posea por naturaleza para que se le pueda augurar un buen futuro musical<sup>32</sup>.

***“Es misión de la educación ir al encuentro de la musicalidad del niño”.***

¿Cuáles eran los ejercicios que preparaban a los alumnos para su desarrollo rítmico<sup>33</sup>?

- \* Ejercicios para el desarrollo de la elasticidad muscular.
- \* Ejercicios de contracción y relajación muscular.

---

<sup>31</sup> Dalcroze, J (1909): “L’education par le ryhtme”. En *Le Rythme*, nº 7. Págs.63-70

<sup>32</sup> Dalcroze, J. (1912): “La musique et lénfant” en RME Págs.46-56

<sup>33</sup> Dalcroze, J. 1926): “La grammaire de la rythmique (preparation corporelle aux exercices de la methode)”. En “Le Rythme”, nº 7. Págs.2-9

- \* Ejercicios de respiración.
- \* Ejercicios de punto de partida y llegada del gesto.
- \* Estudio de los impulsos y de las reacciones voluntarias o involuntarias.
- \* Estudios de los gestos y de sus encadenamientos diversamente orientados en el espacio.
- \* Estudio de las deferentes actitudes, aprendiendo a ocupar el espacio temporal.
- \* Estudio de la marcha y de sus adornos.
- \* Estudio de los puntos de apoyo y de las resistencias.
- \* Ejercicios de utilización del espacio.
- \* Ejercicios de expresión de acciones o sensaciones.

Por lo tanto, la educación del sentido rítmico es para el niño un factor de formación y de equilibrio del sistema nervioso. Acostumbra al niño a conocerse a sí mismo como *“instrumento del ritmo”*, incluye la educación del oído, como parte importante de la educación estética y también es parte de la cultura del alma, puesto que la expresión juega un papel fundamental en el movimiento. Por último asegura mayor belleza a los cuerpos jóvenes.

Dalcroze orientó a los alumnos para que encontrasen los ritmos en su vida diaria y todos los ejercicios expuestos tendían a poner en juego las facultades de:

- a) Atención
- b) Inteligencia



- c) Rapidez mental
- d) Sensibilidad
- e) Movimiento
- f) Improvisación
- g) Relajación

El desarrollo de estas facultades supone el cultivo simultáneo del cuerpo y del oído<sup>34</sup>. Podemos decir que la educación debe, ya sea en el campo particular de la música, ya sea en el de la vida afectiva, ocuparse de los ritmos del ser humano, fomentar en el niño la libertad de sus actos musculares y nerviosos, ayudarle a triunfar sobre las resistencias e inhibiciones y armonizar sus funciones corporales con las del pensamiento<sup>35</sup>.

Se trata como hemos visto de un **“método” de cultura humana de un medio y no de un fin. Un sistema abierto y no cerrado.**

Todo esto conlleva la inevitable y necesaria crítica. Levinson, crítico francés escribe:

*“Todos los géneros son buenos en materia de danza, salvo el género rítmico... el único género desprovisto de todo principio vital...es aquel que consiste en ilustrar un texto musical mediante un pequeño número de gestos y de pasos: Caminando las notas, marcando el compás, marcando el ritmo sobre las tablas del escenario...”<sup>36</sup>*

---

<sup>34</sup> Compagnon, G. y Thomet, M. (1973): Ob. Cit. Pág.4

<sup>35</sup> Dalcroze, J: *“Petite histoire de la rythmique”*. *Le Rythme*. Nº 39. Págs.3-18

<sup>36</sup> Levinson, (Candide, 1938). Cita tomada del libro *“El ritmo musical”* de Willems, E. 1979. Buenos Aires: Edit. Universitaria. Pág.325

Dalcroze nunca intentó que su método fuera un método de danza, pudo creer en las enormes conexiones entre rítmica y danza, pero jamás confundió la una con la otra. Por ello corrige:

*“Si la expresión de los sentimientos animados por la música no tiene una acción directa sobre nuestras facultades sensoriales y no se establece un movimiento de aproximación entre los ritmos sonoros y nuestros ritmos corporales, entre su fuerza expulsiva y nuestra sensibilidad, nuestra exteriorización plástica se convertirá en una simple imitación<sup>37</sup>”.*

Naturalmente que la diferencia con la danza está en que “La rítmica Dalcroziana” concretase sus ejercicios en:

- a) La distinción por el oído de los diferentes valores.
- b) Adaptar a ellos el movimiento, y
- c) Reconocerlos de forma gráfica.

En la rítmica Dalcroze, el maestro/a nunca debe presentarse como modelo a imitar, sino alejarse del grupo después de impartir instrucciones claras y precisas. El maestro/a debe ejecutar en el piano la música o los valores musicales que improvisa para este fin. La duración de las clases no debe acceder los treinta minutos.

Las reflexiones del músico Ernest Ansermet nos ayudaran a terminar lo ya expuesto sobre Jaques Dalcroze:

*“Se puede decir que la rítmica Dalcroze ha despertado en nosotros la riqueza adormecida del sentido rítmico muscular, llamándonos a una vida*

---

<sup>37</sup> Dalcroze, J. (1935): “La musique et l’éducation”. “Le Rythme”. Ginebra: Institute Jaques Dalcroze

*terrestre más bella, más sana y más armoniosa, ha cumplido su misión, una misión que bastaría seguramente para su justificación y su gloria<sup>38</sup>”.*

Y con las palabras del propio Dalcroze:

*“Todo cuerpo humano encierra posibilidades de orquestación (encadenamiento, yuxtaposición, oposición de gestos y actitudes... desplazamientos en un mismo lugar y en marcha) más numerosas que las del cuerpo sinfónico más complejo<sup>39</sup>”.*

Y en su otra frase:

*“¡Ah! Un día, cuando la música haya entrado profundamente en el corazón del hombre y sea una con él, será posible, sin duda, (...) bailar danzas sin acompañamiento de sonoridades. El cuerpo se bastará a sí mismo para expresar las alegrías y los dolores de la humanidad, ya no necesitará la ayuda de instrumentos que le dicten ritmos, porque todos los ritmos estarán (...) en él... Pero, de aquí a entonces, que el cuerpo acepte la íntima colaboración de la música (...)<sup>40</sup>”*

### **9.3.1.1. Semejanzas entre la educación musical antigua y la rítmica Dalcroze.**

Tres aspectos llaman nuestra atención sobre las posibles semejanzas encontradas en la rítmica Dalcroze y la educación griega.

- a) El ritmo en la primera infancia
- b) La formación de bellos cuerpos en los jóvenes
- c) La fusión entre cuerpo y mente, materia y espíritu

---

<sup>38</sup> “*La rythmique*” en la revista *Formes et couleurs*, 1948. nº4. cita tomada de Willems, E. (1979): Ob. Cit. Pág.327

<sup>39</sup> Dalcroze, J. (1910-1916): “*Le rythme et le geste Dans le drame musical et devant la critique*”. en *RME*. Págs.104-119

<sup>40</sup> Dalcroze, J. (1912): “*Comment retrouver la danza?*”. En *RME*. Págs.57-74

### **a) El ritmo en la primera infancia**

La infancia ha sido motivo de preocupación tanto para pedagogos como para psicólogos y médicos. En realidad es el punto de partida en el desarrollo de una personalidad. ***“El niño/a es un ser físicamente inquieto, que ama el movimiento y la actividad”<sup>41</sup>***.

Solo le atrae aquello en lo que puede participar. Impedir que desarrolle su fuerza, sus potencialidades, puede resultar destructivo para su futuro. La abstracción y el intelectualismo no son, de ningún modo cualidades infantiles<sup>42</sup>.

En el libro de *“Las Leyes”* o de la legislación, libro VII tenemos la muestra de cómo los griegos daban a la infancia suma importancia, al manifestar que: ***“Para que haya un desarrollo en la belleza de los cuerpos, ésta debe comenzar en la primera infancia”<sup>43</sup>***.

Y en el Protágoras se dice: ***“Las almas de los niños deben compenetrarse con los ritmos y melodías”<sup>44</sup>***

*Para que, bajo la influencia de éstos, se formen en la palabra y en la acción, “toda la vida humana tiene necesidad de ritmo y armonía”<sup>45</sup>*

---

<sup>41</sup> Hemsy de Gainza, V. (1964): *“La iniciación musical del niño”*. Buenos aires: Edit. Ricordi. Pág.24

<sup>42</sup> *Ibidem*, Pág.25

<sup>43</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1387

<sup>44</sup> Platón (1979): *“Protágoras”*...Ob. Cit. Pág.171

<sup>45</sup> *Ídem*, Pág.171

Y en República III oímos decir a Platón *“Aquel que combine la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia que es el músico más perfecto y más armonioso”<sup>46</sup>*

Los griegos y Dalcroze supieron la importancia que los movimientos rítmicos tienen en los comienzos de todo niño/a ¿Por qué?, porque es el momento en que se construyen los reflejos sensoriales y motores, porque el cuerpo del niño/a es plástico y en vías de formación para el logro de la plenitud.

#### **b) La formación de bellos cuerpos en los jóvenes**

La gimnasia rítmica asegura mayor belleza a los cuerpos jóvenes. La rítmica asegura elasticidad en el andar, confiere reflejos rápidos y seguros. Desarrolla cierta gracia juvenil, y otorga el resplandor que confiere a los rostros la luminosidad de la salud y la paz interior de todos aquellos que han logrado vencer la timidez logrando autodominio y eficacia en la acción. Que duda cabe que los griegos fueron unos maestros en entender la importancia de unas figuras masculinas y femeninas bellas. Por ello recurrimos una vez más a los testimonios escritos.

---

<sup>46</sup> Platón (1992): *“República” Libro III...Ob. Cit. Pág.192*

En el libro séptimo de Las Leyes<sup>47</sup> encontramos la fuente o raíz de la preparación de unos cuerpos sanos, vigorosos y bellos cuya preparación comienza en la infancia.

En el diálogo entre Clinias y el Ateniense ya mencionado en esta tesis, se manifiesta los siguientes argumentos:

*“Que una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas”*

Y prosigue el Ateniense:

*“Por lo que concierne a la belleza de los cuerpos creo que la condición más elemental para ello es la que se desarrollen tan normalmente como sea posible durante la primera infancia”.*

Y en otro fragmento:

*“¿Acaso no sabemos aún que un crecimiento muy fuerte, que no vaya acompañado de numerosos trabajos o ejercicios proporcionados a él, ocasiona innumerables males en los cuerpos?”*

O cuando dice:

*“Cuando a estas agitaciones se les opone una sacudida o movimiento exterior, ese movimiento que viene de fuera domina el movimiento interno de miedo y de frenesí y, al dominarlo, lleva al alma la calma y la tranquilidad que se veían turbadas<sup>48</sup>”.*

Toda acción que calme ya sea por el ritmo, la música o la danza está basada en relaciones físicas y psicológicas que se operan desde el exterior.

---

<sup>47</sup> Platón (1979): *“Las leyes o de la legislación”*. Libro VII...Ob. Cit. Pág.1387

<sup>48</sup> Ibidem, Pág.1389

Para los griegos por medio de la danza se intenta formar individuos bellos, bien proporcionados, sanos de alma y cuerpo que les posibilite ser el valiente combatiente en la batalla o el ciudadano que legisla o gobierna”.

La danza educa por medio de los gestos y los movimientos corporales que aportan al individuo armonía y belleza. Ya hemos mencionado en el capítulo sobre los aspectos metodológicos cómo las actividades gimnásticas se realizaban al son de los aulós. Y que cada establecimiento tenía asignado un auleta o flautista que imprimía el “**ritmo**” a los movimientos del atleta y que además no sólo intervenía en estos ejercicios de entrenamiento sino también en las pruebas deportivas del Pentatlón<sup>49</sup>.

Ya hemos dicho que la música tuvo una aportaron de primera clase en toda la gimnasia griega, si percibimos con el oído, la mente y el corazón los emocionados movimientos al compás del ritmo y la melodía ¡Toda una gimnasia rítmica! Sentiremos al gimnasta vibrar con el gesto, utilizando como deseaba Dalcroze, las múltiples posibilidades del cuerpo, en una bellísima demostración de expresión corporal.

### **c) La fusión entre cuerpo y mente, materia y espíritu**

Ya Dalcroze nos manifiesta que sueña con una educación musical en la que el cuerpo desempeñe el papel de intermediario entre el sonido y

---

<sup>49</sup> Marrou, H-I. (1985): Ob. Cit. Pág.168

nuestra mente que se convertiría en el instrumento directo de nuestros sentimientos<sup>50</sup>.

Y Bachmann, recordémoslo, nos indica que la posición única de la rítmica Dalcroze con respecto a otros métodos de ritmos corporales reside en la reconciliación entre el espíritu y el cuerpo.

Y todo ello porque la rítmica hace pasar por el cuerpo, por la experiencia del movimiento, nociones que hasta entonces solo se aprendían mediante el aprendizaje intelectual o lo mecanizado. La rítmica moviliza mente y cuerpo para extraer todas sus posibilidades creadoras.

*De vuelta a los griegos nos dicen: ¿Pues que? ¿No está la naturaleza del hombre compuesta de cuerpo y de alma? ¿Acaso una de las dos sola no basta? ¿Y cómo sería posible? Pues el cuerpo no existiría si no usara el alma y el alma no existiría sin algo que la contuviera. ¿Entonces? Cada una de ellas está como adornada por igual por sus cualidades naturales, el alma con la justicia, la moderación y la sabiduría, el cuerpo con la fuerza, la belleza y la salud. El “**Bien-belleza**” corresponde primero al alma, la cual la proyecta en el cuerpo. Pero no podemos olvidar la frase Platónica de que:*

*“Algún Dios ha concedido a los seres humanos estas dos artes: La de la música y la de la gimnasia con miras a completar la fogosidad y el ansia de saber. De modo que ambas alcancen un ajuste armonioso entre sí,*

---

<sup>50</sup> Dalcroze, J. (1898): “*Les études musicales et l'éducation de L'oreille*”...Ob. Cit. Págs.9-12



*después de ponerse en tensión adecuadamente y adecuadamente relajarse, hasta llegar al punto más conveniente<sup>51</sup>”*

La educación primera es arte de las Musas. Consiste en introducir el orden y el ritmo dentro de la canción y de la danza, es decir: “Dentro del movimiento”.

Es decir, que lo músico es alimento verdaderamente *“espiritual”*, ya que el ritmo y la armonía *“son los que más hondo penetran en el interior del alma”*.

Y es que el movimiento rítmico tanto en la danza como en la rítmica, une el alma y el cuerpo. El cuerpo se abandona al éxtasis que acaba convirtiéndose en el receptáculo del alma, que adquiere la plenitud en un cuerpo libre de su propio peso.

### **9.3.2. Karl Orff**

Karl Orff músico y pedagogo alemán funda en Munich en el año 1924 una escuela de música, danza y gimnasia en colaboración con Dorothe Günthe. Ese año marca el comienzo de una nueva visión acerca de la educación musical en el mundo, gestándose la semilla de una obra educadora que basándose en lo elemental y en la sencillez abarcará de forma integradora todos los elementos de la música, como son el ritmo, la melodía, creación, juego, textos e instrumentos.

---

<sup>51</sup> Dalcroze, J. (1898): *“Les etudes musicales et l'education de L'oreille”*...Ob. Cit. Pág.191-192

Aunque en los comienzos se llamó la Güntherchule, más tarde se convirtió en el Orff-Schulwerk.

La obra del insigne maestro se mundialmente conocida, por lo que más que biografía y descripciones, nos interesa centrarnos en la esencia de su obra metodológica y extraer todos aquellos elementos comparables si los hubiera, con la música griega.

El Orff-Schulwerk no es un Conservatorio o centro especializado donde se imparte música, no, va mucho más allá, es el gran mundo donde los niños se educan en un sentido amplio y total.

El niño que vive en la escuela, es un ser que obra y piensa elementalmente, de manera que, al relacionar la música y el niño, debemos hacerlo tomando y usando los elementos de la música en su estado más primitivo y originario<sup>52</sup>. Es por lo que los educadores deben de estar provistos de elementos aptos para educar a **todos los niños**, no sólo a los superdotados sino absolutamente a todos.

Karl Orff abordó la música y la literatura infantil ahondando en la música antigua y en los modos antiguos. Para el gran arcaísta tanto las obras monumentales que compuso, como las piezas infantiles, se identifican. Al escuchar “*Carmina Burana*” encontramos en esta gran obra los modelos

---

<sup>52</sup> Sanuy, M. y Glez-Sarmiento, L. (1969): Orff-Schulwerk “*Música para niños*”. Madrid: Unión musical española. Pág.9

rítmicos y melódicos del “*Musik für Kinder*”. Hay en las piezas infantiles la misma fuerza y vitalidad que en los “*Trionfi*” y en “*Antígona*”<sup>53</sup>.

Orff en la introducción al Orff-Schulwerk manifiesta:

***“Los tesoros acumulados en las canciones infantiles tradicionales me parecieron un punto de partida natural: son la fuente de todos los textos”.***

Y más adelante:

*“Nuestro primer libro contiene melodías que se mueven, en el ámbito de la pentafonía<sup>54</sup> que representan una etapa de la evolución adecuada a la mentalidad infantil”.*

Orff trata el ritmo y la melodía como lo hace el compositor: como fuerzas elementales, como gérmenes de los que brota toda la música<sup>55</sup>. El niño recorre ontogénicamente las mismas etapas que atravesó el hombre hasta llegar al nivel actual. La música que queremos que penetre en el espíritu de los niños debe ser elemental, digamos primitiva.

Para comprender el camino que sigue Orff metodológica y digamos aún más musicalmente, es necesario señalar seis aspectos esenciales:

- a) Ritmo
- b) Melodía
- c) Creación
- d) Juego

---

<sup>53</sup> Graetzer-Yepes (1961): *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. Buenos Aires: Barry edit. Pág.6

<sup>54</sup> Melodías compuestas de cinco sonidos

<sup>55</sup> Graetzer-Yepes (1961): Ob. Cit. Pág.7

- e) Textos
- f) Instrumentos

**a) Ritmo**

El método Orff tiene como punto de partida la célula generadora del ritmo, considerado como el más básico de los elementos musicales.

Toda teoría está reemplazada por la experiencia viva. Como el aprendizaje no consiste en la subdivisión de valores o contando o midiendo compases, lo que se intenta es vivenciar y experimentar el ritmo. Esto se consigue con el recitado rítmico. Para el niño/a al igual que el hombre primitivo, el habla y el canto, la música y el movimiento, forman un todo indivisible<sup>56</sup>.

*“Antes de cualquier ejercicio musical, ya sea melódico o rítmico, existe el ejercicio de hablar...”*

La palabra engendra por sí misma una gran variedad de esquemas rítmicos y un mundo inigualable de expresión<sup>57</sup>.

Hablar es hacer música, aún sin estar escrito en notas. Los principios del canto están comprendidos en la palabra: timbre, agógica, dinámica, rítmica, etc.

---

<sup>56</sup> Graetzer-Yepes (1961): Ob. Cit. Pág.7

<sup>57</sup> Sanuy, M. y Glez-Sarmiento, L. (1969): Ob. Cit. Pág.12

Las palabras, y más aún las sílabas, son fonéticamente esquemas musicales no sólo en su aspecto rítmico, sino también melódico<sup>58</sup>. El niño comprende mucho mejor la esencia rítmica o dinámica de una palabra que la de una serie de valores musicales<sup>59</sup>. Las figuras: redonda, blanca, negras etc. Son signos abstractos que no tienen sentido para el niño/a. un camino a seguir para la comprensión de estos valores es resultado de la palabra y la serie de palabras.

Las fórmulas rítmicas unidas de este modo se reproducen batiendo palmas, para posteriormente incorporar sencillos instrumentos de percusión.

## **b) Melodía**

La melodía recibe un trato similar. La repetición rítmica de las palabras lleva a diferenciar las sílabas entonándolas distintamente. Las primeras melodías están estructuradas con sólo dos sonidos. Se comienza con la llamada utilizando una tercera menor.

Gradualmente, aparecen el tercer, cuarto y quinto sonido. En opinión de Orff la melodía de cinco sonidos o pentatónica es la que mejor se presta para que cada niño encuentre su propia forma de expresión, sin correr el riesgo de caer en la imitación de los ejemplos más perfectos de la música no pentatónica<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Sanuy, M. y Glez-Sarmiento, L. (1969): Ob. Cit. Pág.13

<sup>59</sup> Ídem, Pág.13

<sup>60</sup> Graetzer-Yepes (1961): Ob. Cit. Pág.8

La sencillez de estas melodías facilitan el logro de objetivos fundamentales: el estímulo de las facultades creadoras del niño. La creación de sus pequeñas melodías y lograr la espontaneidad y la alegría del niño.

### c) Creación

Este aspecto debe ser señalado como lo *más característico de la concepción educativo-musical de Orff-Schulwerk*.

Orff no se propuso jamás formar “*pequeños Mozart*”. El hecho estético de la creación infantil hay que encuadrarlo dentro de la actividad que la contiene por entero: “*El juego*” nada más que un juego, pero nada menos que la actividad específicamente infantil, sin cuyo libre desarrollo toda labor educativa está condenada al fracaso.

### d) Juego

Los niños juegan con los valores rítmicos, con los sonidos, con los textos, con los instrumentos, con sus voces, con su cuerpo puesto en movimiento... Esta alegría y espontaneidad que ponen en la acción, produce en ellos un profundo valor relajante e ilumina su mundo afectivo y emocional. **Sus creaciones no tienen otro valor que lo auténtico.** En este juego liberan fuerzas ocultas en su espíritu, ejercitan su motricidad y obtienen un bien inapreciable: la confianza en sí mismo sólo se adquiere cuando se obtienen resultados por muy sencillos y pequeños que sean. En la simplicidad de la obra Orffiana, se encuentra encerrada toda su belleza.

Es el educador el que abordando al niño, puede introducir orden en ese mundo desordenado, y desenvolver las facultades inexploradas del niño.

#### **e) Textos**

Es imprescindible manejar el idioma que le es propio a los niños. Para ello es necesario ir a la búsqueda de textos tradicionales y antiguos como rimas, adivinanzas, textos carentes de sentido pero de intenso ritmo interno. Ponemos de ejemplo la *“Onomatopeya”*.

Los niños pueden jugar rítmicamente de mil formas, percutiendo con las manos o moviéndose rítmicamente.

#### **f) Instrumentos**

Los niños comienzan su itinerario instrumental en el mismo punto que lo iniciara la Humanidad: en la percusión<sup>61</sup>. El primer instrumento de percusión es el propio cuerpo del niño/a. acaso... ¿La música no se comienza cuando el ser humano se descubre a sí mismo como instrumento musical?

Batiendo palmas, con taconeos golpeando el suelo, los niños obtienen los ruidos necesarios para corporeizar el ritmo de sus juegos y canciones. A esta práctica básica y primitiva se agrega instrumentos algunos muy antiguos como las claves, el triángulo, las sonajas, los crócalos, los cymbalos, los panderos, muchos de ellos visibles en documentos

---

<sup>61</sup> Graetzer-Yepes (1961): Ob. Cit. Pág.12

iconográficos, otros, hallados en los ajuares de las viejas tumbas egipcias o asirias.

Otros de los instrumentos utilizados por Orff, como xilófonos, metalófonos y carillones, tienen un origen tribal muy antiguo como los xilófonos que tocan los africanos.

Para los niños/as estos instrumentos muy simples y sencillos de manejar, son la prolongación de su propio cuerpo. Los niños aprenden sin ningún esfuerzo su manejo y la lectura de los signos musicales para interpretar sencillas melodías y piezasitas.

No puede haber más alegría que, explorar, ensayar, improvisar, percudir ritmos, controlándose, buscar y encontrar la variedad de los ritmos, apreciar el conjunto instrumental, corrigiéndose y componiendo con plena alegría y sorpresa.

Con esta práctica instrumental el niño/a y los adolescentes consuman su educación musical y complementan el estudio de un instrumento (violín, piano, guitarra). Los que perseveran abordarán esta dura disciplina con el oído y el sentido del ritmo sólidamente ejercitados<sup>62</sup> con las facultades musicales despiertas y desarrolladas y con una comunión profunda e indestructible con el fenómeno musical.

---

<sup>62</sup> Graetzer-Yepes (1961): Ob. Cit. Pág.13



Aquellos que no estudien música, quedarán vinculados para siempre con el divino arte<sup>63</sup>, serán excelentes oyentes y sus espíritus percibirán sin esfuerzo las vibraciones más penetrantes y sutiles de la música universal<sup>64</sup>. Merced a la excelente educación recibida allá cuando fueron niños.

### 9.3.2.1. Semejanzas entre el método Orff y la música griega

Dos aspectos de la obra Pedagógica Orffiana nos interesa resaltar:

- a) El ritmo de las palabras
- b) Los instrumentos

En cada uno de estos dos aspectos podemos retrotraernos a la música griega.

#### a) El ritmo de las palabras

Para los teóricos griegos el ritmo del mélos y el metro contienen distintas materias. El ritmo era un sistema formado a partir de tiempos dispuestos con algún orden, a cuyos estados [Pathé] llamamos *Ársis* y *Thésis*. *Ársis* es el desplazamiento hacia arriba de una parte del cuerpo y *Thésis* el desplazamiento hacia debajo de esa misma parte. Es decir: *tensión-relajación*. Estos dos términos hacen alusión al movimiento del cuerpo en la danza o al caminar: levantar el pie [*Ársis*] y volverlo a poner en

---

<sup>63</sup> Graetzer-Yepes (1961): Ob. Cit. Pág.13

<sup>64</sup> Ídem, Pág.13

el suelo [*Thésis*]. De ahí que la Thésis no constituyan los puntos de apoyo del movimiento<sup>65</sup>.

El pie es la verdadera unidad del sistema rítmico. En cierto modo el pie rítmico equivale a nuestro compás. La diferencia es que el pie rítmico griego incorpora un esquema de duraciones que lo caracteriza.

Sin embargo hemos de hacer una observación muy importante: que el ritmo existe por sí mismo, en tanto que la métrica es una invención, porque trata de estructurar el ritmo en sus diferentes combinaciones tomando como unidad de medida el compás<sup>66</sup>. Decimos con Dalcroze: ***“Que mientras el ritmo es un principio vital, la métrica es un principio intelectual”***.

La mayor parte de los ritmos se marcarían con un golpe por cada pie. Por eso, mientras que en el estudio de los pies rítmicos se atiende a la duración y disposición de los sonidos en *Arsis* y *Thésis*, en el tratamiento del pie métrico se ciñe a los esquemas de repetición creados por la alternancia de sílabas desiguales, largas y breves<sup>67</sup>.

A partir de los pies se construyen los metros. El metro es por tanto, un sistema de pies formados a partir de sílabas desiguales que se extienden sobre una longitud adecuada<sup>68</sup>. algunos dicen que el metro difiere del ritmo como la parte del todo, pues dicen que el metro es una sección del ritmo, por

---

<sup>65</sup> Quintiliano, A. (1996): *“Sobre la música”*. Notas explicativas de Luis Colomer a pie de página y Begoña Gil. Madrid: Gredos. Pág.81

<sup>66</sup> De Pedro, Dionisio (2001): *“Teoría completa de la música”*, Vol. I. Real musical. Madrid, Pág.12

<sup>67</sup> Quintiliano A. (1996): Ob. Cit. Pág.101

<sup>68</sup> *Ibidem*, Pág.103

lo que se llama metro de *Meíren*, que significa dividir, otros dicen que difiere por la materia. El ritmo tiene su esencia en el Arsis y Thésis, mientras que el metro la tiene en las sílabas y en su desigualdad<sup>69</sup>.

En el poema no cantado el único recurso para expresar el ritmo es la alternancia de sílabas largas y breves; por ello una forma métrica necesita combinar duraciones distintas<sup>70</sup>.

Para clarificar conceptos recurrimos al profesor Guzmán Guerra<sup>71</sup> que con precisión y claridad define la métrica como el estudio de las formas rítmicas de la poesía<sup>72</sup>. Pero en el caso de la poesía griega antigua, su estudio plantea ciertas dificultades debido a las singulares circunstancias de conservación. En efecto de los cuatro elementos básicos que componen la realidad de un poema lírico (texto, música, danza y coreografía) sólo se nos ha conservado el texto, y prácticamente casi nada de su música ni de otras indicaciones coreográficas<sup>73</sup>.

Sin embargo la métrica es viable, puesto que la música y la danza fueron elementos añadidos con posterioridad al texto<sup>74</sup>. Con un ejemplo se verá claro: se tendrá que renunciar a reproducir la puesta en escena en vivo de un coro de Esquilo, pero si podemos estudiar las estructuras métricas del poema, que son recuperables a partir del texto, ya que en todo caso la

---

<sup>69</sup> Quintiliano A. (1996): Ob. Cit. Pág.103

<sup>70</sup> Nota del traductor en Quintiliano A (1996): Ob. Cit. Pág.103

<sup>71</sup> Guzmán Guerra, A (1997): "*Manual de métrica griega*". Madrid: Ediciones Clásicas. Pág.12

<sup>72</sup> Ídem, Pág.12

<sup>73</sup> Ídem, Pág.12

<sup>74</sup> Ídem, Pág.12

métrica griega tiene su fundamento en la oposición de cantidad de sus sílabas (breves o largas)<sup>75</sup>.

Los diversos ritmos se vinculan al concepto de poesía y de composición poética, aunque no todos los poemas o cantos eran ejecutados de modo uniforme, sino que debido a su pertenencia a un determinado género literario su “*Performance*” se producía en diversas modalidades<sup>76</sup>.

Pero tomemos el recitado como forma de dicción más elemental, típico de los poemas épicos hexamétricos. Haciendo un paralelismo con Karl Orff, éste toma como base los ritmos del lenguaje, los griegos, recitando en verso, distintos patrones métricos y como principio vital, el ritmo interno del lenguaje, que es recitado o cantado.

#### **b) Los instrumentos**

Orff incorporó muchos de los antiguos instrumentos griegos y también de otros países como Egipto, Asiria etc., pero también investigó las posibilidades escolares de instrumentos como xilófonos, metalófonos y carillones, de técnica y aprendizaje sencillo y de sonoridades muy bellas. En la obra didáctica de Orff no se pretende sustituir la enseñanza especializada instrumental, como instrumentos de cuerda o viento, sino intentar musicalizar al niño/a o al joven; el objetivo es la capacitación rítmica, auditiva, y creadora de la infancia. Estos instrumentos adquieren la

---

<sup>75</sup> Guzmán Guerra, A (1997): “*Manual de métrica griega*”. Madrid: Ediciones Clásicas. Pág.12

<sup>76</sup> Ibidem, Pág.26

categoría de convertirse en la prolongación del cuerpo del niño/a, al tocar, jugar y divertirse con ellos, penetra sutilmente en lo más profundo del sonido, de la música, en su esencia.

Hacemos este preámbulo porque sólo podemos hacer semejanzas con los instrumentos más sencillos y de técnica más simple que utilizaron los griegos y naturalmente que no sólo tocaron la lira, la cítara o los aulós, allí también había címbalos, y crótalos, y cascabeles que utilizaban los niños griegos cuando marchaban alegremente detrás de las procesiones a los diocesillos. En Grecia como hemos visto en el capítulo VI dedicado a los instrumentos, existían aquellos instrumentos simples y sencillos que con alegría y desbordante vitalidad tocaban sin demasiado esfuerzo, niños y jóvenes.

### **9.3.3. Zoltán Kodály**

La música y la tarea pedagógica de Zoltan Kodály pertenece a mis más gratos y estimulantes recuerdos como estudiante en el Instituto de pedagogía musical "*Zoltan Kodály*" en Kecskemét, Hungría.

Por lo tanto permítaseme hablar en primera persona, y consignar los maravillosos recuerdos de esa aventura que fue el estudio profundo intenso y apasionado en uno de los Centros, más prestigiosos de pedagogía musical del mundo.

Consigno aquí la memoria que redacté para las autoridades Húngaras y Españolas que me concedieron la beca. Posteriormente me concentraré en la metodología cursada.

Kecskemét es la ciudad más importante de la región situada entre el Danubio y el Tisza, con una población de cien mil habitantes y centro económico, administrativo y cultural de la región<sup>77</sup>. En esta ciudad esencialmente agrícola, con sus monumentos artísticos y sus altas torres, nació el dieciséis de diciembre de 1882 Zoltán Kodály, una de las más grandes figuras de la cultura Húngara del siglo XX<sup>78</sup>.

Zoltan Kodaly y Béla Bartók<sup>79</sup>, lucharon incansablemente por proporcionar al pueblo húngaro una educación musical digna de su cultura y de su historia.

Esto fue posible gracias a la enorme riqueza folklórica que existía en el país desde tiempos remotos, y que las sucesivas invasiones habían aislado en diminutas aldeas, o en perdidos caseríos. Este enorme depósito de música popular sólo esperaba una llamada para emerger de su aislamiento y ocupar el puesto merecido en el escenario internacional<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Apuntes personales de la autora de esta tesis que se adjuntaron a la memoria del curso 1981-82.

<sup>78</sup> Apuntes personales de la autora de esta tesis que se adjuntaron a la memoria del curso 1981-82.

<sup>79</sup> Járdanyi, P. (1981): "*Música folklórica y educación musical*". Artículo del libro *Educación Musical en Hungría*. Madrid: Real musical. Pág.12

<sup>80</sup> Ídem, Pág12

Fueron Béla Bartók y Zoltan Kodaly los encargados de hacerla resurgir, asimilando su espíritu y su forma; recopilando miles de melodías en algunos años, e impregnándose de la atmósfera y el entorno que rodeaba a las canciones folklóricas<sup>81</sup>.

Esta gran labor científica abarcó cuatro grandes fases:

- \* Recopilar
- \* Transcribir
- \* Clasificar
- \* Publicar<sup>82</sup>

No se hizo esta tarea de forma intelectual, es decir, a través de libros o de discos, sino que fueron a buscar las raíces del folklore a su propio ambiente, pueblos y aldeas<sup>83</sup>.

Los resultados obtenidos fueron los siguientes:

- a) Recopilación de cien mil canciones folklóricas.
- b) Clasificación sobre el carácter, origen y relación de la música folklórica de las diferentes regiones.

Este trabajo, constituye la base de toda la etnomusicología Húngara<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Járdanyi, P. (1981): Ob. Cit. Pág.12

<sup>82</sup> Ibidem, Pág.13

<sup>83</sup> Ídem, Pág.13

<sup>84</sup> Ibidem, Pág.15

La educación musical del pueblo húngaro, fue para Kodaly una de sus preocupaciones fundamentales. Para ello: Escribió centenares de artículos exponiendo en innumerables conferencias sus puntos de vista sobre la tarea a realizar. Podemos destacar entre ellos determinados aspectos fundamentales:

- \* Los niños aprenden primero su lengua materna y por esta vía acceden al lenguaje universal de la música<sup>85</sup>.
- \* Todo niño/a que haya escuchado canciones folklóricas de sus padres o abuelos mucho antes de ir a la escuela, al estudiar música, sentirá la música popular como una materia natural de la enseñanza<sup>86</sup>.
- \* La música folklórica juega un papel primordial en la educación. Es natural que el niño/a participe de los auténticos bienes culturales de su propia comunidad<sup>87</sup>.

Las formas simples y breves de las canciones folklóricas, sus escalas pentatónicas, están en concordancia con los sentimientos y la mentalidad de los niños. Podemos decir sin temor a equivocarnos que *“quien ha aprendido a conocer y a amar la música folklórica, también aprende a amar a su pueblo<sup>88</sup>”*.

La ciudad de Kecskemét en homenaje a la memoria de tan ilustre músico funda en Septiembre de 1975 el Instituto de pedagogía musical **“Zoltan Kodály”** en el que estudian adultos becados del mundo entero.

---

<sup>85</sup> Járdanyi, P. (1981): Ob. Cit. Pág.21

<sup>86</sup> Ídem, Pág.21

<sup>87</sup> Ídem, Pág.21

<sup>88</sup> Ibidem, Pág.20



Estos estudiantes difundirán por el mundo la idea esencial de Zoltan Kodály, *“de que no hay persona completa sin música”*.

#### **9.3.3.1. El lugar de estudio**

El “Instituto Kodály” es un edificio blanco, antiguo convento franciscano, hoy acondicionado totalmente para albergar e impartir clases a una veintena de estudiantes. Sus instalaciones son austeras, pero bellas y confortables. Alrededor del patio central a modo de claustro, se reparten los largos corredores a los cuales dan acceso en la planta baja las oficinas y aulas, y en la planta alta los propios dormitorios de los estudiantes.

Las aulas están pensadas para grupos pequeños de alumnos. Como mobiliario esta dotada con un piano y el material necesario para impartir música. Así mismo el Instituto cuenta con sala de conciertos, gimnasio-sala de juegos, comedor comunitario y demás servicios.

#### **9.3.3.2. Comienzo de curso.**

La apertura de curso, 1981-82 en el instituto “Kodály” se realizó con una solemne sesión en la que estaban presentes las autoridades académicas, el claustro de profesores, el alcalde de la ciudad y los estudiantes.

El director Peter Erdei señaló la importancia del acto, pronunciando unas palabras en las que resaltaba la alegría y el orgullo del Instituto por albergar y transmitir su concepción educativa a la comunidad Internacional, representación de los valores y la cultura de países diferentes.

Puso de manifiesto la solidaridad, comprensión e intercambio de **valores** que profesores y alumnos debían desarrollar a lo largo del curso, dando las gracias a todos por el esfuerzo y el trabajo a desplegar en el curso, el cual tenía su punto de partida en el mismo día de la apertura.

El alcalde de la ciudad, dio la bienvenida a todos los estudiantes, los cuales, fijaros en el detalle, juraron respetar la constitución Húngara y el reglamento del Instituto<sup>89</sup>.

Los países representados por los alumnos fueron los siguientes: Alemania, Australia, Bolivia, Canadá, Dinamarca, España, EE.UU. Finlandia, Inglaterra, Italia, Japón, México, Noruega y Suiza.

#### **9.3.3.3. Los profesores**

Los profesores asignados a las distintas asignaturas fueron:

Solfeo.....Lilia Gábor

Metodología.....Klára Nemes

Psicología educativa musical...Klára Kokas

Tratamiento de la voz.....Boldizsar Keónch

Música de cámara....Rolan Hajdu

---

<sup>89</sup> Cuando la autora de esta tesis fue becaria, Hungría tenía un régimen comunista el cual se denominaba República Democrática Húngara

Dirección de coros...Peter Erdei

Todos estos profesores obtuvieron su diploma en la academia Liszt de Budapest, uno de los centros musicales más prestigiosos a nivel Internacional. A esto se suma que todos ellos han trabajado en EE.UU. dando conciertos y conferencias en numerosos países. Su nivel profesional y humano me pareció extraordinario.

El instituto en atención al grupo de habla española, nos asignó al profesor Chileno Carlos Miró que fue también excelente pedagogo y músico.



Instituto Zoltan Kodály (Kecskemét)

## HORARIO

	LUNES	MARTES	MIERCOLES	JUEVES	VIERNES	SABADO	DOMINGO
9:00							
10:00	Observac.	Estudio	Estudio		Solfeo	Libre	Descanso
11:00	"	Estudio	Solfeo	Folklore musical	Solfeo	"	"
12:00	"	Metodología	Solfeo	"	"	"	"
13:00		"	Dirección	"	Dirección	"	"
14:00		Comida	"	Comida	"	"	"
15:00						"	"
16:00		Estudio	Solfeo	Metodología	Dirección	"	"
17:00		Estudio	Tratam voz	"	"		
18:00		Estudio	"	Estudio	"		
19:00		Estudio	Psicolog. Educ. Music.				

#### 9.3.3.4. La enseñanza del solfeo. Principios básicos.

Antes de comentar el contenido de mis clases de solfeo, quiero exponer qué se entiende en Hungría por solfeo y qué significa éste en la concepción Kodály.

Los principios básicos de la enseñanza del solfeo en Hungría, fueron expuestos y comentados por el compositor en estos términos: "***Un buen músico ha de tener***":

- \* Un oído entrenado
- \* Una mente entrenada
- \* Una sensibilidad entrenada
- \* Unas manos entrenadas

En una alocución dirigida a los estudiantes de la Academia de Música de Budapest con motivo de la clausura de un curso académico, Zoltan Kodály aprovechó la ocasión para definir lo que él entendía por un buen músico<sup>90</sup>.

En el sistema húngaro de enseñanza del solfeo se utilizan las letras y los signos del sistema toni-sol-fa de John Curwen, el principio del do móvil de Jean Weber, y el sistema Chev . Todos estos elementos se adaptaron a la música folklórica Húngara bajo la iniciativa de Zoltan Kodály al que siguieron otros destacados músicos que desarrollaron y aportaron iniciativas

---

<sup>90</sup> Sz nyi Erzsébet (1981): "*El solfeo en la educación musical*". Educación musical en Hungría. Madrid: Real Musical. Pág.26

de variada significación para llegar a configurar la espina dorsal de la enseñanza musical en Hungría<sup>91</sup>.

Se utilizaron las sílabas de solfeo adoptadas por Guido D'arezzo; Do, Re, Mi, Fa, So, La, Ti, (Ti se utiliza en vez de Si para evitar confusiones entre So y Si) también se omite la última letra de So (l) de modo que todas las notas terminen en una vocal y puedan ser cantadas de forma continuada.

En la práctica de la enseñanza, se utilizan solamente las consonantes iniciales: d-r-m-f-s-l-t.

A partir del Do agudo se coloca un apóstrofo en la parte superior del lado derecho de la letra. En las letras a partir del Ti grave, se pone una coma: s, l, t, d r m f s l t d' r' m'.

Estas letras no se usan en el solfeo con el sentido normal absoluto, sino considerando el Do como nota inicial de todas las escalas mayores. La altura absoluta está determinada por las letras mayúsculas: S, D, E, F, G, A, B, las denominaciones del solfeo indican la posición funcional de los sonidos que es idéntica y relativa en todas las claves, de ahí el término "*Solfeo relativo*"<sup>92</sup>.

El aprendizaje de las notas, comienza con la tercera menor descendente Sol-Mi. Para los Húngaros, la tercera menor es un punto de partida mucho más musical que la escala, la cual no es más que una

---

<sup>91</sup> Szöny Erzsébet (1981): Ob. Cit. Pág.28

<sup>92</sup> Ídem, Pág.28

estructura de segundas<sup>93</sup>.

El ritmo ta, titi, es decir negra y corcheas, se introduce al mismo tiempo que Sol-Mi, marcando el paso con ritmo regular<sup>94</sup>.

En la enseñanza del solfeo se insiste en el canto a primera vista, el dictado y la lectura y escritura de la música. Estas materias incluyen en idéntica proporción, selecciones de música folklórica y música culta<sup>95</sup>.

Hecho este preámbulo sobre la enseñanza del solfeo, expongo a continuación las clases, su contenido y la metodología empleada, haciendo observar que sólo será una visión general con síntesis de la misma.

Trabajamos casi en su totalidad con bibliografía Kodály<sup>96</sup>. Es decir los libritos I, II, III, IV "*ötfoktü Zene 100 Magyar Népal*", para el aprendizaje de notas y figuras rítmicas. Extraída del folklore Magyar.

"333 Olvasógya Forlat" para la entonación de trescientas treinta y tres fragmentos folklóricos.

66 Kétszólamu Énekgyarkorlat, maravillosos cantos a dos voces.

24 Kis Kánon, para el canto en canon.

77 Kétszólamu Énekgyarkorlat, para canto a dos voces.

---

<sup>93</sup> Szöny Erzsébet (1981): Ob. Cit. Pág.29

<sup>94</sup> Ibidem, Pág.76

<sup>95</sup> Ibidem Pág.47

<sup>96</sup> Indicaciones bibliográficas de los libros trabajados en el Instituto Kodály por la autora de esta tesis.

Método coral: cantemos correctamente a dos voces.

Las sugestivas Bicinias Húngaras. Y también cantamos treinta canon esta vez de Mozart.

De todo el material bibliográfico, primeramente nos fue enseñadas las escalas pentatónicas, puesto que la música Húngara se basa en ellas. Estas eran: Do-Re-Mi-So-La<sup>97</sup> ayudadas del gesto fononímico<sup>98</sup>.

La profesora Lilla Gabor nos enseñó las figuras rítmicas:

Ta            titi            tiritiri

Posteriormente nos fuimos iniciando en la notación alfabética, de gran dificultad para los estudiantes latinos. Eran de gran importancia para la educación del oído interno los dictados tanto rítmicos, como melódicos. El procedimiento didáctico era: Cantaba primero toda la canción, después cantaba sólo por frases.

Al terminar la última clase de solfeo, se nos ponía tarea para estudiar y preparar la próxima clase. Trabajábamos mucho la forma que presentaba la pieza o canción. Pronto nos iniciamos en el canto a dos voces. Lilla nos insistía en que escucháramos a la otra parte.

---

<sup>97</sup> Escalas de cinco tonos, sin semitonos. Más fácil para ser aprendidas por los niños.

<sup>98</sup> Gestos de la mano que nos sitúan los tonos y su jerarquía y función en la escala.



**Eco rítmico:** La profesora Gábor palmeaba un ritmo (dos compases) y el grupo las reproducía diciendo el nombre de las figuras rítmicas.

**Canon-rítmico-melódico:** a) Palmea el ritmo al unísono y después un canon (dos partes) entrando un compás después. b) Se canta la melodía cuidando la entonación y después en canon a dos voces. c) Se canta la melodía y se palmea el ritmo en canon.

La profesora Lilla Gábor puso gran interés en que aprendiéramos con gran corrección **los intervalos**<sup>99</sup>. Para ello nos hacía numerosos ejercicios en el piano, tocando dos notas, y preguntándonos qué distancia existía, y qué intervalo formaban.

**Dictado para agilizar la memoria:** De alguna obra de Kodály o de otro cualquier compositor, nos cantaba con la-la-la un fragmento de una obra, nosotros primero lo cantábamos con notas, y después lo teníamos que copiar íntegro.

Una de las tareas a realizar consistía en aprendernos una Bicinia (canto a dos voces) o cualquier otra obra de memoria. La teníamos que tocar en el piano y en solfeo relativo. La mano derecha la parte de arriba, mientras cantábamos la parte de abajo. Era un ejercicio algo complicado, que siempre salvábamos sin dificultades gracias al denodado estudio.

**Dirección de coros:** Esta clase también corría a cargo de la profesora Lilla Gábor, excepto los viernes por la tarde que teníamos en el salón de actos dos

---

<sup>99</sup> Intervalos distancia entre los sonidos.

horas de coro con el director del instituto, Peter Erdei.

En esta clase, Lilla nos enseñó cómo mover los brazos con naturalidad, emisión del aire, postura correcta, señal de indicación, dirección con brazo y mano derecha y mano izquierda para cerramiento y matices.

Tuvimos que aprender de memoria piezas de nuestro país a una voz y en compases simples. Una vez dominadas las primeras dificultades pasábamos a las partituras a dos voces. Una de las primeras piezas que estudié fue una canción de Thomas Morley. Recuerdo que la estudié casi tres días con numerosos ensayos.

La profesora Lilla Gábor, era una excelente música y pedagoga. Con un gran equilibrio y de forma muy sistematizada, nos iba enseñando los rudimentos del solfeo, haciendo de esta materia árida un mundo de posibilidades inmensas.

**Metodología:** Las clases de metodología nos fueron impartidas por la encantadora Klara Nemes. Como complemento a esta asignatura estaban las observaciones en la escuela Kodály de Kecskemét, las observaciones en las escuelas infantiles y la asistencia a las demostraciones de la Dra. Klára Kokas y Katalin Forrai en Budapest<sup>100</sup>.

Se comenzó la asignatura con la música en los jardines de infancia<sup>101</sup>. Unos vídeos nos demostraban de forma práctica el desarrollo de una clase

---

<sup>100</sup> Eminentes músicas y pedagogas Húngaras de renombre internacional.

<sup>101</sup> Mantengo nomenclatura original

de música de niños pequeños. En estos vídeos podíamos comprobar cómo los objetivos fundamentales de la música de los cursos infantiles eran los siguientes:

- \* Desarrollo del sentido rítmico
- \* Desarrollo de la capacidad auditiva
- \* Audición musical

En el aspecto rítmico se observaba cómo intentaban desarrollar el ritmo de forma uniforme, con gestos imitativos. Ya sea dando palmada o caminando. Se utilizaban instrumentos percusivos, claves, pandero etc.

En el segundo punto, los niños cantaban canciones infantiles tomadas del folklore Húngaro, muy simples, bellas y sencillas. Estas canciones siempre van acompañadas de juegos tradicionales. Se les enseña a diferenciar diferentes ruidos, posteriormente sonidos, y más tarde diferencias entre el agudo-grave-forte-piano etc.

Las audiciones siempre están relacionadas con cuentos de animales, cancioncillas populares etc.

**La idea de Kodály, que entronca con la teoría griega del Ethôs, es que la música moldea todo el carácter del niño, haciéndolo equilibrado, disciplinado, independiente, creativo y feliz. Por ello “el niño debería cantar todos los días”.**

La profesora Nemes nos indicó que antes que ser buen maestro, se

debe ser buen músico. Pero no todo buen músico es un buen maestro. Enseñar es un arte. Se puede aprender o haber nacido para enseñar, podemos aprender a ser buenos maestros observando a buenos maestros y practicando.

Tres preguntas importantes se plantean:

- a) ¿Qué enseñar? Enseñamos música
- b) ¿Por qué enseñar? A esta pregunta contestamos que la música es un lenguaje maravilloso a la par que con ella se logra un mejor desarrollo personal, e incluso emocionalmente ayuda a las personas a ser felices.
- c) ¿Cómo enseñar? Este es el objeto de esta materia, la esencia de ello consiste en las observaciones que llevamos a cabo en los distintos niveles.

Por ello es importante llevar un control de nuestras observaciones escolares anotando:

- a) Nivel
- b) Maestro/a
- c) Fecha de la observación
- d) Descripción de la clase anotando las páginas del libro que se trabajaron para analizarlas, a fin de entender el por qué de todo lo que se hizo en la clase (duración de cada actividad).

Kodály nunca se propuso construir un método, escribió cientos de artículos en los que expuso su concepción de lo que debía ser una buena educación musical, que debía estar basada en el canto, pero teniendo en cuenta que a los niños hay que darles **la mejor música**, y ésta debe ser tradicional en los inicios, y a partir de ahí, acrecentar los conocimientos hacia toda clase de música.

Siempre pidió que a los niños se les presentara la mejor música a través de la música tradicional, (**Folk Music**), que se toma como punto de partida, se va cultivando la sensibilidad musical y de allí se va al conocimiento de toda la música del mundo.

El folklore musical equivale en música a la lengua materna: Es la conexión entre el lenguaje materno y el lenguaje cultural.

**Música de cámara:** Estas clases fueron impartidas por el profesor Rolan Hajdu, que nos dio la técnica para ejecutar partituras como piezas inglesas del s. XVI que fueron elegidas por su equilibrada belleza.

**Tratamiento de la voz:** En cuanto al tratamiento de la voz tan necesarias en un método basado en el canto, aprendimos las diversas técnicas respiratorias, escalas ascendentes y descendentes en distintos tonos etc. En general todo lo concerniente a una buena preparación vocal.

**Psicología musical:** De gran impacto por la apabullante y carismática personalidad de la Dra Klára Kokas, fueron las clases de psicología musical. Esta pedagoga de talla internacional impartía en Budapest clases a niños

conflictivos e inadaptados socialmente. Nunca pude entender cómo de niños hiperactivos, conseguía el equilibrio y el apaciguamiento de conductas y actitudes. Para ello recurría al canto, a la imposición de manos, al contacto con elementos de la naturaleza: Hojas, conchas, elementos marinos etc. El afecto y el intento de resolver la estima propia a estos niños tan a menudo perdida, eran las claves del éxito.

Sólo he consignado breves pinceladas parte de lo que fueron estudios y vivencias intensas y de esfuerzos extraordinarios, que debido a la belleza del contenido y a los excelentes profesores llevamos a cabo con entusiasmo y alegría.

Todo era un vivo manantial de música y sobre todo de música folklórica húngara. Los objetivos pedagógicos de Kodály fueron enseñar a la gente *educada* a ser Húngaras y a educar a los millones de Húngaros. Había que hacer comprender a la gente que la música folklórica tenía “**derecho**” a existir en las más altas esferas del arte.

#### **9.3.3.5. Semejanzas entre el método Kodály y la música griega antigua.**

Leyendo los numerosos testimonios consignados por Zoltán Kodály, creemos que uno de los aspectos de su pensamiento musical más notable fue su interés por el papel primordial que toda música folklórica juega en la vida de los pueblos y los individuos.

Es por lo que creemos de vital interés establecer analogías entre la música de las distintas regiones griegas, y la música folklórica húngara.

Para Kodály la esencia de toda educación musical se condensa en una palabra: *Canto*. La palabra más utilizada con mil matices expresivos por Toscanini al dirigir los ensayos de su orquesta era: “**¡Cantare!**”.

*¿Cómo podría cantar aquel que nunca ha sido adormecido por el canto de su madre?*

La idea Kodaliana de que la música moldea todo el carácter, es la idea central de Damón, que como ya hemos mencionado con anterioridad heredó Platón, Quintiliano y tantos otros.

También los modos musicales poseían unos diferentes "**Ethoi**" ya descritos en el capítulo IV que producían diferentes estados anímicos. Así mismo, y esto sí queremos subrayarlo, aquí cada modo no imitaría exclusivamente un estado de ánimo sino también "*las costumbres del país en el cual se originan*".

Es por lo que la tonalidad Doria oriunda de Esparta se ensalza por contener todas las virtudes de este país. Y es que toda ésta teoría de los modos que son consecuencia de una forma de ser del país de donde proceden es una parte muy importante del patrimonio cultural y musical de la nación griega.

Y como ya he mencionado, en la música griega existen tres tipos o modelos sobre los cuales se fueron creando varios otros. Uno de origen griego, y dos asiáticos. Reciben el nombre de "**tropos y modos**" pues se había de tocar o de cantar "al modo Dorio, Frigio o Lidio". Cada uno de los

modos tenía una entonación que le era propia, es decir, unos tonos o tensión de la voz definidos.

Podemos seguir con los Aedos toda una línea de actuación que abarca todo el folklore de una nación, que engloba el sentimiento y el alma entera de sus habitantes. La lírica a partir del s. VII, había recibido de la vieja canción popular su forma estrófica<sup>102</sup>. Dos direcciones marcan la poesía y el canto en Grecia: La lírica Doria del canto coral y la lírica Eolia individual.

La lírica Doria se desarrolló entre los Dorios del Peloponeso y Sicilia, para extenderse después a toda Grecia. Es cantada por coros que se mueven rítmicamente. Su contenido es solemne adecuado a su cometido: Fiesta a los Dioses, homenajes a ciudadanos ilustres o vencedores en los juegos<sup>103</sup>.

La lírica Eolia florecía en Asia Menor y especialmente en Lesbos, con acompañamiento de lira o cualquier otro instrumento de cuerda. Sus versos iguales tenían un bello sonido. El contenido es íntimo de ideas y sentimientos. La lírica eolia estaba representada en las orillas del Egeo<sup>104</sup>.

En cuanto a la lírica coral con danza era especialmente cultivada por los Dorios en fiestas, bodas, entierros etc. Así se fueron formando Prosodios, Himnos, Hiporquemas, Partenias, Peanes, Himeneos, y Trenos. Ninguna Nación ha desarrollado tanto lo coral. La razón misma era que el culto y la vida eran una misma cosa.

---

<sup>102</sup> Burckhardt, J. (1975): Ob. Cit. Pág.246

<sup>103</sup> Ídem, Pág.246

<sup>104</sup> Ibídem, Pág.247



Los Indoeuropeos son grandes y poderosos pueblos en la poesía, pero en el centro, y precisamente como el pueblo mejor dotado para la poesía, están los griegos. La poesía se sustentó de una mitología tan rica en historias, e individuos, como no la tiene ninguna otra nación.

Fueron los cantores los que por medio de la poesía y el canto, transmitieron a sus compatriotas todas las leyendas transformadas en mitos, pero con abundante sustrato histórico que fueron las que formaron el patrimonio cultural e histórico de la nación griega. Toda una historia hecha canto, poesía, y danza. Toda una nación lanzada a la mitología y formándose a la par d forma homogénea. Un cuadro geográfico invadido por sus poetas y músicos que lanzan a los cuatro vientos mitos, canciones bucólicas, cantos amorosos, cada uno de ellos con distinto matiz, distinto acento, distinto carácter, distintos giros y distinto ritmo.

La invención del canto se atribuye a una tribu instalada en la ladera norte del Olimpo. En el Olimpo está la tierra natal de las Musas, las cuales se bañan en la fuente Hipocrene y bailan alrededor de Zeus. Cantores Tracios y Pierios crearon un hábitat común entre los dioses del Olimpo y la cuna de las Musas. Haciendo del Olimpo, la montaña común de los dioses. Allí está quizás la primera patria del Epos; el mundo de los dioses, la teogonía. Pero todo ello, fue como se ha dicho invención de los poetas que lo recitaron en sus cantos.

#### **9.3.4. Diferencias entre la enseñanza de Jaques Dalcroze, Karl Orff y Zoltan Kodály**

Opinamos que las diferencias entre la antigua música griega y los tres pedagogos analizados, estriban sobre todo en los aspectos cognitivos, creativos y de la sensibilidad. En otro plano están los aspectos metodológicos y didácticos.

En el aspecto cognitivo, aquellos griegos adornaban su formación con una estricta disciplina de tipo intelectual, recitaron versos, fueron excelsos oradores, indagaron la filosofía intentando buscar la verdad, aprendieron retórica, matemáticas y el ritmo, fueron excelentes gimnastas, en los ejercicios físicos y en la sana competición deportiva y en el aspecto artístico fueron excelsos bailarines e instrumentistas, forjando la conjunción armónica entre cuerpo y espíritu, su sensibilidad creadora fue posteriormente imitada por cientos de generaciones.

Es esta la diferencia más significativa entre la formación de la juventud griega y la juventud actual, carente de una cultura profunda y armonizadora entre lo espiritual y lo físico.

En cuanto a los aspectos metodológicos existen en la actualidad sentimientos de libertad que no existían en aquella época. Las formas han evolucionado hacia una mayor riqueza expresiva y dinámica. El principio de actividad es el núcleo de la moderna pedagogía. Sin olvidar que la tecnología ha transformado la mentalidad y que las nuevas técnicas audiovisuales hacen cualquier actividad educativa, un inmenso campo de

posibilidades infinitas.

Pero también se observa un elemento claramente diferenciador el aprendizaje repetitivo y memorístico de los griegos tanto en el recitado de los versos, como en el aprendizaje de los cantos, como en la fijación de los pasos en la danza.

Y para ello sólo tenemos que recordar el ya citado "Protágoras"<sup>105</sup> cuando nos dice:

*"Más tarde cuando ya se le envía a la escuela, se recomienda mucho más al maestro **la buena conducta del niño, que sus progresos en el conocimiento de las letras o de la cítara. El maestro pone en ello el máximo cuidado.***

*Y, cuando los niños saben las letras y están en disposición de comprender las palabras escritas, como ocurriera antes con el lenguaje hablado, hace leer a toda la clase, colocada en filas en los bancos, los versos de los grandes poetas y les hace **aprender de memoria** estas obras llenas de buenos consejos, y también digresiones, de elogios en que se exaltan los antiguos héroes para que el niño movido por la **emulación, los imite y aspire a ser semejante a ellos**<sup>106</sup>.*

*Los citaristas a su vez, ponen el mismo interés en inspirar al niño la sabiduría y el apartarle del mal; además, cuando el discípulo sabe ya tocar un instrumento, que ha aprendido de forma repetitiva y después ha memorizado, el maestro le da a conocer otras obras bellas, la de los poetas líricos, que él hace ejecutar en la lira, obligando así a las almas de los niños a que se compenetren con los ritmos y melodías, a que las asimilen de tal forma que queden con ellas más amansados y tranquilos y a que, bajo la influencia del ritmo y la armonía, se formen para la palabra y para la acción, ya que **toda la vida tiene necesidad de ritmo y armonía**".*

---

<sup>105</sup> Platón (1979): "Protágoras" Ob. Cit. Pág.170

<sup>106</sup> Ídem, Pág.170

## **Resumen capítulo IX**

Con este capítulo culminamos este trabajo de investigación, siendo nuestro deseo que los valores investigados en la música griega tengan la repercusión que merecen, siendo deseable que sean tenidos en cuenta en los nuevos planes de estudio.

Es por ello, que de alguna manera lo expuesto en este capítulo nos sirva de reflexión para descubrir en las necesidades educativas actuales y en las modernas Pedagogías musicales, el sello de la antigua música griega y sus modelos educativos, legado importantísimo que nos legaron y que de alguna manera debemos recoger los hombres y mujeres actuales.

Se observa en este capítulo tres partes diferenciadas, que hacen alusión en primer lugar a las necesidades educativas de la sociedad actual con el rol que desempeña la música en éstas, en segundo lugar el Plan Bolonia y en tercer lugar las tres pedagogías musicales, Dalcroze, Orff y Kodály.

En el epígrafe 9.1 resaltamos que vivir en un mundo cambiante demanda una educación permanente desde la más tierna edad hasta las últimas fases de la vida. Una educación en y para la libertad responsable y una educación que desarrolle las múltiples características del individuo: Artística, intelectual y afectiva y los traduzca en valores.

La música deberá desempeñar un papel fundamental en esta tarea. La integración entre la música teórica y práctica, entre enseñanza e

Investigación y la coordinación y cooperación de todas las Instituciones musicales: Departamentos de música, Conservatorios y escuela con la aplicación y desarrollo de nuevos programas ha de ser un objetivo de máxima urgencia.

La música juega un papel decisivo en el desarrollo de las facultades intelectuales y emocionales, por ello tiene un papel trascendente en la formación del niño/a que los griegos comprendieron de forma clarividente.

Subrayamos en síntesis una serie de principios a tener en cuenta:

- \* Comprender la importancia de los primeros pasos en la educación musical.
- \* Combatir el exceso de intelectualismo que dificulta el camino al arte, puesto que lo artístico es una vivencia de experiencias muy profundas.
- \* Musicalización de la sociedad a través de los diversos medios educativos.
- \* Elaboración del método adecuado que posea un carácter progresivo, y que acompañe al niño/a en su proceso evolutivo y que le familiarice con los hechos musicales por la vía de la experiencia y la participación.
- \* Que la finalidad de la educación musical no sea la de promover músicos, sino hacer que nazcan en el alma infantil valores, emociones y vivencias estéticas.
- \* Que los profesores amemos nuestro quehacer musical y que las

condiciones psicológicas y didácticas hagan de nuestra enseñanza una fuente de alegría y belleza.

Pero aún hay más y es que la música educa y perfecciona los sentidos, potencia la creatividad y establece lazos de comunicación entre los hombres y mujeres, puesto que la música es una lengua sonora con sus propios signos que en Grecia experimentaron cantando los poemas épicos y líricos, los himnos a los dioses o los cantos de cuna de madres y nodrizas. Y por último comprender las aportaciones de las nuevas tecnologías en la forma de componer música, de comprenderla y en la utilización de nuevas técnicas en el sistema educativo.

También contemplamos el proceso de Bolonia o la Enseñanza Superior de Europa. Este documento formula como objetivos genéricos y estratégicos la necesidad de conseguir una mayor compatibilidad de los sistemas nacionales de educación superior y de incrementar la competitividad del Sistema de Educación Europeo, con el establecimiento y generalización de un sistema de créditos como el ECTS, medio adecuado para promocionar una mas amplia movilidad estudiantil, y el libre intercambio Europeo, prestando especial atención al acceso de oportunidades de estudio y formación de los estudiantes, así como al reconocimiento de los períodos de estancia en instituciones de Investigación, Enseñanza y formación Europeas para los profesores e investigadores.

Otro de los objetivos del Plan Bolonia es conseguir un sistema de

aprendizaje basado en la adquisición de competencias, habilidades y destrezas en donde el estudiante adquiere mayor protagonismo, y por último un aseguramiento de la calidad, evaluación y acreditación de las titulaciones.

A modo de reticencias nos gustaría asegurarnos que los estudios humanistas y clásicos, ocupen el lugar preeminente que siempre tuvieron en la Universidad, y que la mentalidad “*productiva*” no ahogue el espíritu.

Terminamos con los valores de la música antigua contenidos en las modernas pedagogías musicales.

Hemos hecho la semblanza de los tres pedagogos que a nuestro juicio más experimentaron los conceptos musicales griegos y que fueron: Jaques Dalcroze, Karl Orff y Zoltán Kodály.

Se ha querido establecer las semejanzas y las diferencias entre la educación musical griega y la música actual. En Jaques Dalcroze, tres aspectos llaman nuestra atención:

- \* El ritmo en la primera infancia
- \* La formación de bellos cuerpos en los jóvenes
- \* La fusión entre cuerpo y mente, materia y espíritu

En Karl Orff hallamos comparaciones en:

- \* El ritmo de las palabras
- \* Los instrumentos

En Zoltán Kodály creemos que uno de los aspectos más notables fue su interés por el papel primordial que toda música folklórica juega en la vida de los individuos y de los pueblos, y en la formación del carácter por la música que en su tiempo formuló Damón de Atenas y su discípulo Platón.



## **CONCLUSIONES**

Reflexionando sobre las páginas precedentes observamos como el estudio o la investigación de unos hechos no siempre se presenta como un camino liso o llano. Con frecuencia el fin no es más que la ilusión de llegar a alguna parte. Una vez recorrido un camino, hay otro que se abre inmediatamente, es en esta encrucijada de caminos donde hemos descubierto aspectos significativos que desconocíamos y también no pocas veces hemos tenido que modificar y aun desechar otros que creíamos relevantes y cuya aportación a nuestro trabajo resulto insignificante.

No obstante podemos decir que finalizamos el trabajo propuesto y creemos que estamos en disposición de presentar conclusiones al mismo.

Los objetivos y las hipótesis que fueron formuladas al inicio de este trabajo nos servirán de referencia y guía en dichas conclusiones.

El primer objetivo revela que:

1. Según nuestro estudio los valores musicales iniciaron su desarrollo en el seno de una civilización múltiple en lo racial y en lo cultural. Dos factores determinaron su crecimiento y expansión. a) La singular situación geográfica del mundo Heleno que facilitó el intercambio entre culturas. b) La asimilación de éstas por el espíritu artista y creador del pueblo griego, que a su vez las hizo suyas y las modeló.

Todos los valores sociales, éticos, religiosos, etc. mencionados en el capítulo II fueron consecuencia de estas culturas legendarias que asentadas en el nuevo suelo constituyen la riquísima cultura que hoy conocemos.

De esta conjunción de fuerzas nace el ideal de hombre que adquiere forma en los poemas Homéricos y que es conformado por la *Areté* que designa las más altas cualidades morales y espirituales.

De la poesía épica y heroica nace este concepto tan claro y revelador para los griegos y de esta poesía que queda enraizada en el lenguaje tradicional, nacen los cantos y las danzas que los acompañan, tomando forma según la cultura y la lengua de cada pueblo conformando todo un folclore.

De la ancianidad, la valentía, la felicidad, la alegría, el trabajo, la libertad y la tolerancia y apertura hacia otras culturas, de todos estos valores, nacieron la transmisión oral de la poesía y los cantos, la belleza y fortaleza moral y física, el gozo colectivo de ritos y fiestas donde se canta, se danza y se tocan instrumentos, y donde es posible una filosofía educativa que privilegia a la música.

Valores atemporales que efectivamente actuaron como impulso motor de los valores musicales.

2. Es el pensamiento griego el que eleva a la más alta categoría el concepto de “belleza” y lo instituye como **valor preferente** sus dichos y hechos nos los confirman: Ya Platón en su “*República*” Libro III insiste en que “*los artistas deben ser capaces de captar la naturaleza de lo bello para que los jóvenes sacudan sus ojos y oídos al contemplarla y conducirlos sin que ellos se percaten desde la niñez al amor de lo bello y de lo armónico*”.

En el “*Timeo*” también nos dice que “*El mundo y cuanto contiene son necesariamente bellos, y si se apartan de la belleza, habrán de tender por el amor, a su recuperación total. El hombre habrá de proponerse como ideal, el ser bueno y productor de belleza, empezando por ser bello él mismo*”.

Lisis y Cármides fueron admirados por su belleza, pero es Sócrates quien apostilla que “*Es más importante la belleza de sus almas que la de sus cuerpos*”, transmitiéndonos ese deseo de eternidad que colma el espíritu humano.

En “*Hippias Mayor*” se nos confirma la esencia de la belleza, dice así: “*Si lo bello es la causa del bien, el bien es producido por lo bello, y éste es el motivo por el que buscamos la sabiduría y todas las cosas bellas. Se debe ello a que la obra que ellas producen y que alumbran (el bien) merece ser buscada por sí misma; lo bello es por tanto el padre del bien*”.

En Aristóteles “*La belleza es ante todo el más alto heroísmo moral, el abandono de las riquezas, los bienes, los honores, para apropiarse de lo más excelso que para los griegos es la belleza...*” Para vivir esta exaltación de “*lo bello*” deseará vivir brevemente en el más alto goce de una vida heroica y entregada a un noble ideal, que una larga existencia hundida en la mediocridad.

Uno de los diálogos más sugerente es el que se realiza entre Diótima de Mantinea y Sócrates: “*Cuando alcance el supremo grado de iniciación, percibirá de pronto una belleza de naturaleza maravillosa, la belleza*

*eterna, increada, imperecedera, belleza que en ningún caso será bella en tal sentido y fea en otro; belleza que no es tal palabra o tal ciencia, que no reside en ningún ser sino en sí misma”.*

Belleza que en la poesía-música-danza, don de los dioses no es más que las puertas abiertas de la creación.

Creemos que tales afirmaciones nos confirman que el valor belleza fue **prioritario** en el mundo de los griegos, y que ha jugado un papel fundamental en nuestro trabajo puesto que a modo de “*ostinato*” está presente en todos y cada uno de los hechos descritos.

3. El objetivo tres nos sitúa en la doctrina del carácter como el tema más penetrante en la filosofía musical griega y de ella se ocuparon la mayoría de los grandes pensadores griegos. Es claro que se hablase tanto de ella cuando estaban implicadas disciplinas como la psicología y la medicina en los efectos que la música produce sobre el cuerpo, la mente y el espíritu. Sus influencias sobre los aspectos emocionales del ser humano fueron de considerable importancia. Y esto porque desarrollar el carácter moral era prioritario para la educación griega y a la música se le asignó un papel central en la formación del carácter.

Según estas doctrinas, la música ejercía una influencia sobre todas las actividades espirituales, físicas y sobre sus varios niveles de conciencia como también sobre sus manifestaciones individuales y sociales.

Un planteamiento semejante colocaba a la música en un lugar muy relevante, mucho más importante del que ocupa hoy en día, y la hacía entrar con pleno derecho, en disciplina y actividades diferentes como la pedagogía, la política, la religión y la moral.

La teoría del *Éthos* es consustancial al espíritu griego aunque fue de hecho una concepción muy antigua fruto de las aportaciones colectivas de toda una sociedad que probablemente procedía de Egipto.

Los griegos denominaron al *Éthos* musical como *enseñanza purificadora*, porque determinadas combinaciones de sonidos podían fortalecer el carácter humano y en cambio otros, debilitarlo.

Aristides Quintiliano se hace preguntas que compartimos: *“Debemos examinar si es o no posible educar por medio de la música, si ello es de alguna utilidad o no, si se puede educar a todos o solamente a algunos, si se ha de hacer con un solo tipo de composición melódica o con más, y, junto a éstas cosas si para nada se ha de hacer uso de las músicas rechazadas para la educación o si a veces también es posible hallar algún beneficio derivado de ellas”*.

Está claro que duda de las restricciones que hacen Damón, Platón y Aristóteles sobre el uso de ciertos ritmos, ciertos modos y algunos instrumentos.

Y *“que las bellezas, y las armonías del alma están profundamente unidas a la música por la sustancia divina de ésta”*.

*Verdaderamente no hay acción entre los hombres que se realice sin música, las fiestas privadas y las festividades públicas de las ciudades son magnificadas con ella; los combates y las marchas se inician y se detienen mediante música. También hacen menos penosa las navegaciones y el remar, y los más pesados trabajos artesanos se hacen menos fatigados y en algunos pueblos mitigan la agudeza del dolor.*

El poder que los griegos otorgaron a la música fue enorme no sólo para educar o para embellecer el alma como nos ha revelado Platón, sino también de pacificarla. Esto nos lleva a pensar que la música como purificación del alma, adquiere una dimensión ético-pedagógica extraordinaria.

Toda la teoría del *Éthos* y su proyección en el carácter está relacionado con los Modos y también los ritmos, los Modos eran la peculiar forma que tenían éstos de construir los sonidos. Esta constitución de sonidos que estaban regulados por los tres géneros musicales: diatónico, cromático y enamónico es la que daba a cada Modo su colorido y su sonoridad. Indicaba también no sólo una determinada posición de intervalos, sino también una determinada altura de los sonidos, una cierta marcha melódica, el color, la intensidad, el timbre, que eran los elementos que distinguen la producción musical de un mismo ámbito geográfico y cultural. Es decir, los aspectos folklóricos de cada región o país.

Damón sostiene que la música asume una función educativa basada en “*valores morales*”, no le concede ningún placer sensorial sino sólo los

efectos que produce en el ser humano, puesto que su estudio conduce al espíritu hacia el ejercicio de la virtud.

Atribuyó a la música poder para inducir a la virtud, pero también para incitar al mal. Esto se fundamenta en que cada armonía provoca en el espíritu un movimiento que se haya en correspondencia con ella, existiendo una influencia recíproca entre música y alma. Damón atribuye a los Modos musicales unos diferentes “**ethoi**”, es decir diferentes caracteres o estados anímicos, en consecuencia, cada modo producía determinados efectos ya fueran positivos o negativos. Así mismo, cada modo no imitaría exclusivamente un estado de ánimo, sino también las costumbres del país en el cual se originan.

Será Platón el que utilizando el concepto de que “el verdadero objetivo de la música es la belleza y que belleza y bondad no son nada más que una sola cosa perfeccione las teorías Damonianas.

Razonando todo lo expuesto concluimos que: Los Modos eran la manifestación más genuina de la cultura, hábitos, costumbres y geografía de determinada región, sus *harmonías*, sus ritmos, sus cantos y sus danzas estaban impregnadas de este entorno y en consecuencia ejercían una profunda influencia sobre el carácter humano.

Sin embargo tenemos que manifestar que toda la teoría del *Éthos* nos ha sumido en la perplejidad y la duda.



Por una parte creemos que el *Éthos* solo afectaría a determinadas cualidades del individuo como la sensibilidad y a los aspectos emocionales pero no a su personalidad constitutiva. Es decir, la música “per se” puede mejorar pero no puede hacer buenos a individuos que no lo son.

Un ejemplo cercano lo tenemos en el III Reich cuya cúpula estaba formada por grandes melómanos que no tuvieron escrúpulos en cometer horriblos crímenes.

Con esto manifestamos nuestro desacuerdo con las teorías Damonianas y Platónicas.

En otro plano, reconocemos cómo la música ha obrado verdaderos prodigios. Paul Claudel entra en una iglesia, un organista toca unos pasajes, y queda fulminado, desconcertado, una especial conmoción se apodera de él. Es el inicio de una nueva vida...

No obstante este es uno de los aspectos más interesantes de esta tesis y pensamos que sería conveniente dejar una puerta abierta a futuras investigaciones que muy bien podrían sorprendernos con nuevos descubrimientos.

Por último manifestar que la censura promovida por Damón y Platón en cuanto a ciertos modos y ciertos ritmos, afectó a una educación legislada, pero no al pueblo llano, que desbordante de alegría, siguió viviendo sus fiestas y ritos al margen de toda proscripción.

4. Cabría definir la enorme influencia que los cantos tuvieron en la educación griega identificando sus rasgos constitutivos: Folkloricos, culturales, estéticos, éticos etc. Proposición que ratificamos una vez analizados los distintos elementos que contribuyen a ello.

Si de la poesía heroica nace la “*Arété*” como concepto educativo y ético, de esta misma poesía nacen los cantos. Un aspecto es esencial: Que los griegos se vieron afectados por una poesía que significaba *la historia de su pueblo*. Que esta circunstancia, de efectos incalculables por el inmenso caudal de todo orden; cultural, artístico, sociológico etc., contenía no solo elementos literarios, sino que abarcaba casi todas las actividades más elevadas del espíritu como el canto, la danza y los instrumentos, y algo a tener muy en cuenta, qué modos, qué tonalidades elegían para sus diversos cantos. En este punto comienza *el inicio de toda educación por la música*. Esta relación fecunda y única, no se ha dado en toda la historia de la cultura excepto en Grecia.

Tanto los cantos épicos como los líricos condujeron a los jóvenes al conocimiento de la historia de su país, y que tanto unos como otros moldearon su alma en lo más noble haciéndole partícipe de las bellezas creadas por los poetas.

5. La danza representó para los griegos la liberación del potencial reprimido. Poseedora de atributos artísticos y educativos de un potencial enorme, realiza la fusión entre lo físico y lo espiritual, anhelando la plenitud

que sólo genera lo ordenado y armónico, pero también lo frenético y desmesurado.

Todos los valores aparecen integrados en la danza en una apariencia de totalidad. Sus atributos son tan significativos que es valor insustituible en el ámbito educativo, su poder y hechizo transmiten sentimientos y sensaciones en los individuos los cuales lo traducen en comportamientos y actitudes de bienestar y relajación.

Es en el éxtasis de la danza donde el individuo rompe las cadenas que lo atan a la tierra y siente aliarse en consonancia con la armonía universal. Pero es su alma la que adquiere la felicidad al experimentar la libertad del cuerpo que entra en la ingravidez.

La danza integra todos los elementos educativos que hemos buscado en el hombre armónico. Ya Platón nos dice que los individuos educados en la música, siempre amarán lo bello y detestarán lo feo, practicando danzas y cantos que habitúen a los ciudadanos desde la niñez ***al valor, la piedad y la templanza.***

Y también en Leyes Libro VII afirma: Que una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas. Y subrayamos un concepto que hoy valoramos como fundamental pero que ya se formuló hace 2500 años: ***“Y todo ha de comenzar en la primera infancia” con ejercicios adecuados a su edad y complexión que los vaya preparando para que sean muchachos y muchachas fuertes y alegres.***

6. Todos los valores de todo signo son creados y contruidos por el hombre, pero también para el hombre que actúa como fuerza centrípeta donde confluyen todas las acciones que perfeccionadas, reconstruidas y modeladas por él, proyectará externamente más tarde.

La formación del hombre, su perfeccionamiento, su idea antropocéntrica, va intrínsecamente unida a un mundo de valores.

Aunque Platón nos ofrece esa imagen ideal en República Libro III ***“aquel que combine la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción, será el que digamos con justicia que es el músico más perfecto y más armonioso”***. Esta idea del hombre completo está asentada en los griegos desde los tiempo legendarios. Primero el hombre Homérico heroico de grandes cualidades morales y espirituales, enmarcado con el sello altivo y aristocrático de la *Areté* Helénica.

Posteriormente son los diálogos Platónicos los que inauguran una serie de principios éticos cuyo punto central sería la medida y proporción de la vida del hombre que ofrece ritmo y armonía.

Creemos fielmente que la juventud actual quedaría enriquecida en su formación si asumiera como forma de vida el concepto armónico que une en sí la fusión de unos cuerpos bellos y equilibrados mediante toda actividad gimnástica y deportiva y una vida espiritual en donde el arte: poesía-música-danza, perfeccione los sentidos, emociones, la sensibilidad, proporcionando estabilidad, equilibrio y alegría. Las personas que reúnan semejantes

cualidades serán bellas por dentro, no nos cabe duda, pero también proyectarán esa belleza al exterior porque en efecto: ***¡Que sería de la nobleza del cuerpo si no se transparentase en ella la nobleza del alma!***

Concluimos manifestando que la imagen ideal del individuo completo es idea griega, allí forjaron su imagen y la legaron a la posteridad. Esta herencia fue recogida por todo Occidente, pero quizás donde más la comprendieron y amaron fue en la Italia del renacimiento. Dotaron de belleza literaria y artística la figura humana pero su origen y su raíz está en Grecia.

En Grecia no es ya la figura estática del arte lo que interesa, es la imagen viva de un nuevo modelo de hombre. El hombre heroico, pero también el que trabaja, la muchacha que danza y ríe en la plaza del pueblo y también los que tocan la cítara o el Aulós, los que componen versos y los que cantan, pero también el disciplinado gimnasta que oye con respeto las lecciones del maestro.

Los griegos otorgaron un papel educativo de primer orden a todo tipo de artes escénicas como son la música, la danza, la gimnasia y la poesía, porque en ellas reside la verdad y belleza que conforman el espíritu y el carácter del ser humano.

7. Al identificar los rasgos que definen el modelo de enseñanza griego queremos mencionar aquellos aspectos que han supuesto un verdadero descubrimiento en la elaboración de este trabajo.

Nuestra intención era hacer un paralelismo entre dos ciudades, Esparta y Atenas de constituciones muy diferentes, estas leyes debían reflejarse en las instituciones, y en la vida cultural de los ciudadanos, pero hemos de observar que en lo referente al tema “*música*”, Esparta tuvo una floreciente cultura sobre todo en el s. VII a. C. donde los versos de Tirteo eran recitados en los simposios al son de las flautas.

Ni su rígida legislación ni el espíritu asfixiante de una Polis sometida al Estado pudo ahogar el centro de cultura que fue. Allí fue ensalzado Terpendro de Lesbo, y los poemas corales de Alcman encuentran una nueva Patria.

Esparta antes de su inmovilismo social y político fue hospitalaria y allí se instalaron músicos y poetas, destacamos un hecho: Que la educación Espartana de gran estabilidad, y enormemente sobria y austera, fascinó a pensadores como Damón, Platón, Aristóteles y Plutarco entre otros. Siempre fue un hecho la aureola de los cantos y danzas Dóricas que tanta influencia ejerció en los ciudadanos de toda Grecia.

Atenas es diferente, sobre el siglo VI hubo una profunda transformación y su educación es menos militarizada y más tendente a preparar no sólo al combatiente, sino al ciudadano demócrata que deberá observar o participar en los asuntos de Estado.

La pedagogía ateniense que servirá de modelo y de inspiración a toda Grecia clásica, será distinta a la de Esparta. Y esto porque los objetivos

no son los mismos; Esparta prepara ciudadanos para la guerra, Atenas, sin descuidar este último detalle, educa ciudadanos para un Estado democrático.

El Ateniense es el griego más universal y representa en muchos aspectos la totalidad de Grecia, Atenas es social y culturalmente múltiple: *Los Atenienses no sólo bailan las danzas locales áticas, sino también las lacónicas.*

Concluimos: ¿Hubo diferencias en lo musical entre Esparta y Atenas? Opinamos que en Esparta la restricción de libertad pudo afectar a la libertad de expresión y creación y que también los fuertes tintes militaristas que se desprenden de su educación pudieron afectarla.

Grecia en cambio crea la democracia y el sentido de la libertad, esto sólo puede tener una consecuencia: La mayor libertad en la creatividad y en la expresión. Sin embargo la música floreció en las dos Ciudades Estados.

La kalokagathía es el supremo ideal educativo del griego. Y el bien-belleza que corresponde primero al alma la cual proyecta en el cuerpo, tiene unos agentes: Los pedagogos, los maestros que debían de tener determinadas cualidades para conducir a sus discípulos, desde su estado inicial todavía imperfecto, hacia otro más perfecto. Su inclusión aquí no podía ser obviada porque representa el papel insustituible del maestro en la vida del hombre.

En cuanto al papel que la mujer tuvo en la poesía y en el arte, fue secundario, como en todas las antiguas culturas. Sin embargo destacamos

pinceladas que dejaron huella profunda durante largo tiempo. Las mujeres espartanas son dignas de que Alcman les dedique sus versos. Participan en coros y concursos musicales, las jóvenes sobre todo las Lacedemonias comparten con los muchachos las clases de música y de gimnasia.

Y las Musas son mujeres que protegen todas las artes. Y en cuanto a las Diosas, Atenea es nada menos que la diosa de la pura inteligencia y Afrodita nacida de la espuma del mar la diosa de la belleza y del amor.

El mismo Platón las avala cuando manifiesta que: *Si la mujer es capaz de hacer grandes cosas, ¿por qué no ha de hacerlo también en la gimnasia y en la música?*

Safo, aunque anterior en el tiempo es la poetisa capaz de dar respuesta a las dudas de Platón. Amante de la más exquisita belleza, quiere compartirla con jóvenes discípulas que son iniciadas en los versos, la danza, y la música lo más bello en suma.

Por último Platón y Aristóteles. No puede haber duelo, son distintos. Los dos saben muy bien del poder ético de la música, y cómo ésta influye en los sentimientos y en el alma. Los dos están convencidos de su poder educativo pero Aristóteles nos hace dudar de si realmente consideró a la música como arte creador o simplemente un mero pasatiempo, Platón en cambio está convencido de su belleza y de su poder moral y ético sobre el ser humano.



8. Nuestro último objetivo es el reconocimiento de las influencias de la música griega en nuestra actual pedagogía musical. Este estudio y análisis ofrecido no nos da pautas certeras de si la música se ha beneficiado de las riquísimas aportaciones griegas y de qué manera, o si sólo ha constituido la lectura a veces obligada de las páginas de un libro sobre historia de la música.

El legado cultural griego ha irrigado toda la civilización Occidental. La raíz de nuestro pensamiento y cultura es griego, pero nos resulta más complejo decidir en qué aspectos de la educación musical actual se ha comprobado sus resultados. La teoría musical griega con las sucesivas aportaciones, es nuestra teoría, pero ¿qué aspectos de aquellos postulados educativos reconocemos hoy en nuestra educación musical?

Respondemos que Jaques Dalcroze siempre sostuvo a) Que toda educación musical ha de comenzar en la primera infancia, los antiguos griegos siempre insistieron en ello. b) Comprendió que la gimnasia y el ritmo asegura mayor belleza a los cuerpos jóvenes, y en esto suscribe a Platón cuando en el Libro VII de Las Leyes nos manifiesta que: *“Una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos t a las almas”*. c) Dalcroze nos manifiesta que sueña con una educación musical en la que el cuerpo desempeñe el papel de intermediario entre el sonido y nuestra mente que se convertiría en el instrumento directo de nuestros sentimientos.

Y de vuelta a los griegos oímos que nos dicen: *¿Pues qué? ¿No está la naturaleza del hombre compuesta de cuerpo y de alma? ¿Acaso una de las dos sola no basta? ¿Cómo sería posible? Pues el cuerpo no existiría si no usara el alma y el alma no existiría sin algo que la contuviera.*

Sabemos que todos los Centros Dalcroze repartidos por el mundo, siguen fielmente las teorías del maestro, pero no estamos convencidos, si todos conocen que la raíz de toda actividad Dalcroziana es griega.

Karl Orff fue un gran arcaista y coincide con los griegos, Dalcroze y Kodály en que el punto de partida natural de toda educación comienza en las canciones infantiles tradicionales. En la obra Orffiana destacamos dos aspectos comparables a la educación musical griega. a) El ritmo de las palabras y b) Los instrumentos.

Con toda seguridad Orff gran conocedor de los Modos antiguos, tuvo en su pensamiento las grandes manifestaciones de la cultura griega sobre todo en lo que se refiere a los instrumentos de origen griego, que utilizó, pero no observamos indicios de mayor implicación en estudios de música griega.

En cuanto a Kodály su idea entronca con la teoría griega del *Éthos* de que la música modela el carácter del niño haciéndolo equilibrado, creativo y feliz pero aún más, su pensamiento musical se centra en el papel primordial que toda música folklórica juega en la vida de los pueblos y los individuos y aquí, si que entronca con toda la teoría de los modos y su influencia en el carácter.

Muchas páginas de este trabajo se nos han quedado impresas en nuestra retina. Imágenes literarias que creemos merece la pena recordar...

A propósito de la música...

*Lo “músico” es el alimento verdaderamente “espiritual” ya que el ritmo y la armonía son los que más hondo penetran en el interior del alma y los que con más fuerza se apodera de ella infundiéndole y comunicándole una actitud noble”*

Platón, “República”, Libro III

De la poesía...

*“De la misma manera que los coribantes no son dueños de su razón cuando danzan, así tampoco los poetas líricos son dueños de su razón cuando componen esos bellos versos, por la música son arrebatados por transportes báquicos, y bajo la influencia de esta posesión, son como las bacantes, poseídas de furor que beben miel y leche en los ríos”*

Platón, “Ion o sobre la Iliada”

Del canto...

*“El canto brota directamente de la poesía, ¿Acaso un poeta lírico, no es poeta y músico a la vez?”*

Platón, “Leyes”, Libro III

*“...Mientras que el solista canta una canción, el coro danza, lanza refranes o diversos gritos. El coro de Aqueos que canta el Peán repite el grito ritual que conocemos por Pseudo-Plutarco y otros: ¡”Ié Paian”! y los coros del Himeneo repetían ¡”Himen”! y los coros del treno lanzaban gritos plañideros”.*

*“Lírica griega Arcaica (Poemas corales y monódicos)”*

De la mujer...

*Platón nos dice: “Si la mujer es capaz de hacer grandes cosas, ¿por qué no ha de hacerlo también en la gimnasia o en la música?”*

*“La flauta de dulce canto se mezclaba y el sonar de los crótalos y las doncellas entonaban con voz aguda un canto santo y llegaba al cielo el clamor religioso, una risa... en todas partes, había en los caminos cráteras, copas, la mirra, y el incienso se mezclaban, las ancianas lanzaban gritos rituales y los varones elevaban un canto hermoso, agudo, invocando a Peán...”*

Safo, *“Lírica Griega Arcaica”*

De la Danza...

*“...Las danzarinas levantaban los brazos o movían sus cimbreantes cuerpos como palmeras movidas por la brisa del Nilo o abrían sus brazos semeando la flor de loto...”*

*“Las **“Partheniadas”** son manifestaciones en las que vírgenes, tomadas de las manos al igual que **“Gracias”** adoran a la diosa al son de los himnos”.*

De los Juegos Olímpicos...

*A propósito de Olimpia: "Allí todo es orden, belleza, luz, calma y voluptuosidad".*

Lisias, "Discursos Olímpicos".

*"Las hermosas leyendas y las canciones de los poetas, no pudieron haber nacido solas... aquí hay más que todo eso... aquí se encuentra la vértebra de una gran civilización de la que sus restos sublimes, extendidos por doquier, atestiguan la armonía y la gracia Helénica de antaño.*

Fotinos, S.P.

De la belleza...

*"Cuando alcance el supremo grado de iniciación, percibirá de pronto una belleza de naturaleza maravillosa, la belleza eterna, increada, imperecedera, belleza que reside en si misma, ¡Oh, Sócrates! Si la vida vale la pena ser vivida por el hombre, es para contemplar esa belleza absoluta".*

Platón, "El Banquete".

*"Al morir Orfeo a mano de un puñado de mujeres Tracias y ebrias, su cabeza flota corriente abajo por el Egeo, pero lo que sorprende es que es una cabeza que canta, y su lira sonará sin que nadie la toque. Orfeo será desmembrado por las bacantes, pero logra emerger como un cisne".*

Rowell, L. "Introducción a la Filosofía de la Música".

*“Si, pues, lo bello es la causa del bien, el bien es producido por lo bello y este es el motivo al parecer, por el que buscamos la sabiduría y todas las cosas bellas”.*

Platón, *“Hippias Mayor o de lo bello”*

*“¿Pues que? ¿No está la naturaleza del hombre compuesta de cuerpo y alma? ¿Acaso una de las dos sola no basta? ¿Y cómo sería posible? Pues el cuerpo no existiría si no usara el alma y el alma no existiría sin algo que la contuviera. ¿Entonces? Cada una de ellas esta como adornada por igual por sus cualidades naturales, el alma con la justicia, la moderación y la sabiduría, el cuerpo con la fuerza, la belleza y la salud. ¿Cómo no sería ilógico mencionar solo las bellezas del alma, despreciando las del cuerpo?”*

De Plutarco. *“En defensa de la Belleza”*

Sobre la importancia de la educación en la primera infancia...

*“Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional”*

Platón, *“República”, Libro III*

*“Por lo que concierne a la belleza de los cuerpos, creo que la condición más elemental para ello es la de que se desarrollen tan normalmente como sea posible durante la primera infancia”.*

Platón, *“Las Leyes o de la Legislación”. Libro VII*

*“El niño pequeño necesita una alimentación y un movimiento en la medida de lo posible sin interrupción. Tanto de noche como de día, deberían vivir continuamente mecidos como si estuvieran en un navío”.*

Platón, *“Leyes o de la Legislación”*, Libro VII

*“¿Y no sabes que el comienzo es en toda tarea de suma importancia, sobre todo para alguien que sea joven y tierno? porque, más que en cualquier otro momento, es entonces moldeado y marcado con el sello con que se quiere estampar a cada uno”.*

Platón, *“República”*, Libro III

De la Educación...

*“Los niños del barrio, al amanecer haga buen o mal tiempo se dirigen a casa de sus maestros”.*

Aristófane, *“Las nubes”*

*“Que una educación recta es necesario que se muestre capaz de dar la máxima belleza y la máxima bondad a los cuerpos y a las almas”.*

Platón, *“Leyes”*, Libro VII.

*“Porque el niño se distingue de un animal joven en que somete voluntariamente la exhuberancia de sus movimientos al ritmo y a la armonía, y para estar bien educado es necesario saber cantar y bailar con belleza”.*

Platón, *“Leyes”*, Libro VII.

*“En realidad las lecciones y las exhortaciones se comienzan cuando la niñez y se continúan durante toda la vida”.*

Platón, “Protágoras”

*“Apenas el niño comienza a comprender el lenguaje, la nodriza, la madre, el pedagogo, le prodigan lecciones y explicaciones: “Esto es justo, y esto injusto, esto es bello y esto es feo, esto es piadoso y esto es impío; haz esto, no hagas aquello, y el niño obedece por sí mismo”.*

Platón, “Protágoras”

*“Más tarde cuando ya se le envía a la escuela se recomienda mucho más al maestro la buena conducta del niño, que sus progresos en el conocimiento de las letras o la cítara”.*

*“El maestro hace leer a toda la clase, colocada en fila en los bancos, los versos en que se exaltan los antiguos héroes para que el niño movido por la emulación los imite y aspire a ser semejante a ellos”.*

Platón, “Protágoras”

De la educación musical...

*“Los citaristas a su vez, ponen el mismo interés en inspirar al niño la sabiduría y en apartarle del mal; además, cuando el discípulo sabe ya tocar su instrumento, el maestro le da a conocer otras obras bellas, las de los poetas líricos, que él hace ejecutar en la lira, obligando así a las almas de los niños a que se compenetren con los ritmos y melodías, a que las asimilen de tal forma que queden con ellas más amansados y tranquilos y a*



*que, bajo la influencia del ritmo y la armonía, se formen para la palabra y para la acción, ya que “toda la vida humana tiene necesidad de ritmo y armonía”.*

Platón, “Protágoras”

*“Visto estos hechos es imposible no reconocer el poder moral de la música, y puesto que este poder es muy verdadero, es absolutamente necesario hacer que la música forme parte de la educación de los jóvenes, siendo la música tan placentera para la juventud, ya que los jóvenes no están dispuestos a soportar situaciones que le contraríen, sin embargo la armonía y el ritmo parecen inherentes a su naturaleza. Siendo por boca de los sabios el alma, una armonía”*

Aristóteles, “La Política”.

*“Aquel que combine la gimnasia con la música mas bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia que es el músico mas perfecto y mas armonioso”*

Platón, “República”, Libro III

Se ha finalizado el trabajo. Una vez recorrido un camino, hay otro que se abre inmediatamente. Y es esta apertura de perspectivas y de cuestiones, siempre nuevas y siempre dinámicas, en lo que consiste la concatenación incesante de la investigación y del descubrimiento.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ABERCROMBIE, C.M. (1974): *A content análisis of Redding text books in terms of moral value*. E.D.D. Dissertation, Columbia University.

ACTAS DEL VIII CONGRESO NACIONAL DE PEDAGOGÍA (1984): *Educación y sociedad plural*. Sección II, “Educación y pluralismo ideológico y axiológico”. Sociedad Española de Pedagogía. Santiago de Compostela.

ACTAS SYMPOSIUM SOBRE VALOR “IN GENERE” Y VALORES ESPECÍFICOS (1963): Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Centro de Estudios Filosóficos. Méjico.

ALBERONI, F. (1986): *Las razones del bien y del mal*. Barcelona: Geolisa.

ALBERT, F. (1961): *Sistemas de valores*. Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales, Vol. 10. Madrid: Aguilar.

ANDERSON, W.D. (1955): *The Importance Damonian Theory in Plato’s Thought*. “Transactions of the American Philological Association”.

ARANGUREN, J.L. (1975): *Ética*. 6ª Edición. Madrid: Revista de Occidente.

ARANGUREN, J.L. (1975): *Talante, juventud y moral*. Madrid: Ediciones Paulinas.

ARANGUREN, J.L. (1983): *Ética*. 3ª Edición. Alianza textos.

ARCHER-HIND, R.D. (1888): *The Timaeus of Plato*. Londres.

ARENDT, H. (1998): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

ARISTÓTELES (1903): *Les problèmes mussicaux*. A cargo de GEAVERT, y VOLLGRAFF. Gante. 3 vols.

ARISTÓTELES (1957): *Problemi musicali*. A cargo de G. MARENGHI. Florencia: Sansoni.

ARISTÓTELES (1966): *Poética*. 2ª edic. Traduc. del griego y prólogo de Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar.

ARISTÓTELES (1968): *Retórica*. Traduc. del griego y notas por Francisco P. Samaranch; 2ª edic. Madrid: Aguilar.

ARISTÓTELES (1971): *Retórica*. Reimpr. corregida. Texto con aparato crítico. Traduc., prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid: Inst. de Estudios Políticos.

ARISTÓTELES (1974): *Poética de Aristóteles*. Edic. trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES (1978): *La Política*. Madrid: Espasa Calpe.

ARISTÓTELES (1993): *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos S.A. 2ª reimpresión.

ARISTÓXENO (1868): *Die harmonischen Fragmente*. A cargo de P. MARQUERD. Berlín.

AROSTEGUI, J. (1995): *“La investigación histórica, teórica y método”*. Barcelona: Grijalbo.

ARROYO SIMON, M. (1980): *El significado del valor educativo en la estructura axiológica*. En VII Congreso Nacional de Pedagogía. La investigación y la formación de profesores. Sociedad Española de Pedagogía, Instituto San José de Calasanz. Madrid.

ASTRADA, A. (1938): *La ética material y los valores*. Universidad de la Plata. La Plata.

AYMARD, A. y AUBOYER, J. (1979): *Oriente y Grecia antigua*. (Hª Gral. Civiliz. Por Maurice Crouzet) Vers. española: E. Ripoll Perelló, Prefacio

Gral. Por Maurice Crouzet; Prefacio gral. A la edic. española por Jaime Vicens vives. 2 Tomos (1ª edic. en Destinolibro).

AZCÁRATE, P. (1971): *Obras completas de Platón*. Tomo 5. Madrid: Aguilar.

BACHMANN, M-L (1998): *La rítmica Jaques Dalcroze, una educación por la música y para la música*. Madrid: Ediciones Pirámide.

BARCLAY, W. (1959): *Educational Ideas in the Ancient World*. Londres.

BARASH, M. (1985): *Theories of Art from Plato to Winkelmann*. Nueva York.

BARBERA-ALBALAT, V. (1981B): *La enseñanza de los valores en la sociedad contemporánea*. Madrid: Escuela Española.

BARTOLOME PINA, M. y OTROS (1981): *Estudios y experiencias sobre educación en valores*. Madrid: Narcea.

BARTOLOME, M. (1981a): *Hombre ético. Sus dimensiones fundamentales*. Doc. de las Jornadas IEPS. Ávila.

BARTOLOME PINA, M. (1983): *Educación en valores y madurez personal: una aproximación empírica*. En Rev. De investigación educativa, nº 11. Barcelona.

BARTOLOME PINA, M.; FERREIROS, P.; FONDEVILA, J.M. (1983): *La educación y valores sobre el sentido de la acción educativa en nuestros tiempos*. Madrid: Narcea.

BAYER, R. (1965): *Historia de la Estética*. Traduc. Jasmin Reuter. México: Fondo de Cultura Económica.

BEARDSKEY (1966): *Aesthetics from Classical Greece to the Present: a short History*. Nueva York y Londres.

BECKMAN, F. (1844): *De pythagoricorum reliquis*. Berlín.

- BECURT, A. (1850): *L'art du mime*. París.
- BELL, W. (1993): *La recuperación de lo bueno: valores, objetividad y futuro*. Revista Internacional de las Ciencias Sociales, nº 137.
- BELLAIGUE, D. (1943): *Les idées musicales d'Aristote*, "Revue des deux mondes". 73
- BELLING, K.J. (1981-1892): *Plato's Position with Reference to Art, "Music"*. 1
- BENARD, C. (1887): *L'esthétique d'Aristote*. París.
- BENENZON, R.O. (1971): *Musicoterapia y Educación* (prefacio por Juliette Alvin). Buenos Aires: Paidós.
- BENOIT, A. (1982): *Aspectos sociológicos de una educación para los valores en la vida escolar*. Rev. Ciencias de la Educación, nº 109.
- BERCOWITZ, R.; BONET, A. y OTROS, (1977): *Hacia una nueva Universidad*. Madrid: Ayuso.
- BERTALANFFY, L. VOU. (1974): *Robots, hombres y mentes*. Madrid: Guadarrama.
- BIGGE y HUNT (1970): *Bases Psicológicas de la Educación*. México: Trillas.
- BIGNAMI, E. (1932): *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*. Florencia.
- BINET, A. (1913): *Las Ideas Modernas de los Niños*. 2ª edic. Madrid.
- BONILLA, L. (1964): "La danza en el mito y en la historia". Madrid: Biblioteca Nueva.

BOUCHÉ (1992): *Ponencia II Congreso Internacional de Filosofía de la Educación. Axiología y educación*. Madrid. Diciembre. Documento xerocopiado.

BOULANGER, A. (1940): *La salut selon l'orphisme, en "Memorial Langre"*. Paris.

BOWRA, C.M. (1936): *Greek Lyric Poetry, from Alcaman to simonides*. Oxford.

BOYANCÉ, P. (1913): *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. Paris: Boccard.

BOYDEN, D (1902): *Introducción a la Música*. Tomo I. Madrid: Gráficas.

BRAGARD, R. (1967): *"Les instruments de musique dans l'art et l'histoire"*. Paris: Albert de Visscher.

BRAGE, R. (1982): *Du temps chez Platon et Aristote*. Paris.

BRISSON, L. (1982): *Platon, les mots et les myths*. Paris.

BRONOWSKY, J. (1976): *Ciencia y valores humanos*. Barcelona: Lumen.

BROUDY, H. S. (1977): *Educación y valores*. Filosofía de la Educación. México: Liumsa.

BURCKHARDT, J. (2005): *Historia de la cultura griega*. Tomo I. Barcelona: R.B.A. S.A.

BURY, R. G. (1937): *Theory of Education in Plato's Laws*. "Revue des etudes grecques". 50

CALVO POYO, V. y OTROS:" *ΣΥΤΣΠΙΗΗ la música en la antigua Grecia*". Servicio editorial, Universidad del País Vasco.

CAMPS, V. (1993): *Los valores de la educación*. ALAUDA. Madrid: Anaya.

CANDÉ, R. (1967): *Diccionari de la Música*. Traducció d'Hermínia Grau de Duran. Barcelona: Edicions 62.

CARCHIA, G. (1979): *Orfismo e tragedia*. Milán.

CARRIT, E. F. (1976): *Philosophies of beauty from Socrates to Robert Bridges*. Greenwood, Press.

CASTILLEJO BRULL, J.L. (1976a): *Actitudes frente a valores*. IV Congreso Nac. De Pedagogía sociedad Española de Pedagogía CSIC. Madrid.

CATEURA, M. (1974): *“Formación musical en la educación básica”*. Barcelona: Publicaciones Clivis.

CESARI, P. (1959): *La valeur*. Presses Universitaires de Frances, Paris.

CESARI, P. (1981): *Historia de la música antigua*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

CHAILLEY, J. (1934): *Le Mythe des modes grecs*. En “Acta musicologica”. 28.

CHAILLEY, J. (1956): *Formation et transformation du langage musical*. Paris.

CHAILLEY, J. (1970): *40.000 años de Música* (El Hombre al descubrimiento de la Música), Versión española de Francisco José Alcántara. Barcelona: Luis de Caralt.

CHUAQUI, C. (2000): *“Musicología griega”*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

CLEMENT of ALEXANDRIA (1968): *The Exhortation to the Greeks, The Rich Man's salvation, and the fragment...* With an English Translation by G.W. Butterworth, M.A. William Heinemann. London.

COMOTTI, G. (1997): *“La música en la cultura griega y romana”*. Tomo I. Madrid: Turner.

COMPAGNON, G. y THOMET, M. (1973): *“Education du sens rythmique”*. Buenos Aires: Kapelusz S.A.

COOMBS, P.H. (1985): *La crisis mundial de la educación. Perspectivas actuales*. Madrid: Santillana.

COOPER, L. (1923): *The Poetics of Aristotle: Its Meaning and Influence*. Boston.

CORNFORD, F.M. (1903): *Plato and Orpheus*. En *The Classical Review*. XVII.

CORTINA, A. (1990): *Ética sin moral*. Madrid: Tecnos.

CORTS GINER, M<sup>a</sup> I: “Historia de la Educación, cuestiones previas y perspectivas actuales”. Sevilla: Kronos Gipes.

CRISTINO GARRIDO, J. (1992): *F. Nietzsche: individuo y desarrollo moral*. Revista de Educación de la Universidad de Granada, nº 6.

CROCE, B. (1967): *Breviario de Estética*. 7<sup>a</sup> edic. Traduc. del italiano por José Sánchez Rojas (c. Austral). Madrid: Espasa Calpe.

CROMBIE, I.M. (1979): *Análisis de las Doctrinas de Platón*. Madrid: Alianza editorial.

CROON, J.H. (1967): *Enciclopedia de la antigüedad clásica*. Versión española: Marie Paule Bol. Afrodisio Aguado. Madrid: Editores Libreros.

CURWIN, R.L. y CURWIN, G. (1985): *Cómo fomentar valores individuales*. Barcelona: CEAC.

DA RIOS: “*Aristoxeni elementa*”, “*Ploutárchou peri mousikês*”.

DAIN, A. (1965): “*Traité de métrique grecque*”. París: C. Klincksieck.



- DALCROZE, J: “Petite histoire de la rythmique”. *Le Rythme*. N° 39.
- DALCROZE, J (1909): “L’education par le ryhtme”. *En Le Rythme*, n° 7
- DALCROZE, J. (1910-1916): “Le rythme et le geste Dans le drame musical et devant la critique”. *En RME*.
- DALCROZE, J. (1912): “Comment retrouver la danza?”. *En RME*.
- DALCROZE, J. (1912): “La musique et lénfant” *en RME*
- DALCROZE, J. (1926): “La grammaire de la rythmique (preparation corporelle aux exercices de la méthode)”. *En “Le Rythme”*, n° 7.
- DALCROZE, J. (1935): “La musique et l’education”. “*Le Rythme*”. Ginebra: Institute Jaques Dalcroze.
- DALCROZE, J. (1942): “Souvenirs, notes et critiques” Neuchâtel: Atinger.
- DALCROZE, J. (1898): “Les etudes musicales et l’education de L’oreille”; *en RME*.
- DALE, A.M. (1968): “*The lyric metres of Greek Drama*”. Cambridge University Press.
- DANTU, G. (1907): *L’education d’après Platon*. Paris.
- DARAKI, M. (1980): *Aspects du sacrifice dionysiaque, RHR CXCII, 2*.
- DE PEDRO, DIONISIO (s.d.): “*Teoría completa de la música*”, Vol.22. Madrid: Real musical.
- DE ROMILLY, J (1997): *¿Por que Grecia?* Madrid: Debate.
- DE ZUBIRIA, R. (1986): *La crisis de la educación. Metas cualitativas hacia el año 2000*. Crisis de la Educación Superior, FES. Bogotá.

DEBESSE-MIALATET (1971): *Introducción a la pedagogía*. Barcelona: Oikos-Tau.

DELORME, J. (1968): *Les Grandes Dates de L'antiquité*. 3e. édition, mise a jour. Presses Universitaires de France.

DEVAMBEZ y OTROS (1972): *Diccionario de la Civilización Griega*. Traduc. del francés: Francisco Cuartero. Barcelona: Ediciones Destino.

DEWEY, K. (1979): *Democracia y educación*. Buenos Aires: Losada.

DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA (1953 Y 1970): 2 Tomos, traduc. adaptada al habla castellana por John Owen Ward, buenos Aires: Oxford University Press. Edhasa/Hermes/Sudamericana.

DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA (1983): *The New Oxford companion to Music*. 2 vol. General Edit. Denis Arnold. Oxford University Press. Oxford y N.Y.

DODDS, E. R. (1983): *Los griegos y lo irracional*. Madrid.

DOUTZARIS, P. (1934): "La rythmique Dans la poèsie et la musique des grecs anciens". REG. 47.

DUCHEMIN, J. (1955): *Pindare poète et propète*. Paris.

DURANTEZ CORRAL, C. (1965): "Los Juegos Olímpicos antiguos". Madrid: Artes gráficas.

DURKHEIM, (1947): *La educación moral*. Buenos aires: Losada.

DYSON, G.W. (1929): *Orphism and the Platonic Philosophy*. "Speculum religionis. Essays, etc." Oxford.

EGERT (1970): "Denkmäler Altgriechischer Musik". (Verlag Hans Carl Nörnberg) Nuremberg. Colección completa de los fragmentos, con abundancia de comentarios y transcripción musical moderna.

ELIADE, M. (1965): *Rites and Symbols of Initiation. The Mysteries of Birth and Rebirth*. New York.

EMMANUEL, M. (1895): *Essai sur 'orchestique grecque*. Paris.

EMMANUEL, M. (1896): *La dance grecque Antique*. Paris.

ESCÁMEZ J. y ORTEGA, P. (1986): *La enseñanza de actitudes y valores*. Valencia: Nau Llibres.

ESCAMEZ SANCHEZ, J. y MARTÍNEZ MUT, B. (1993): *Cómo se aprenden los valores y las actitudes*. Aula de Innovación Educativa, nº 16-17. Julio-Agosto.

ESCOTET, M.A. (1990): *Visión de la Universidad del siglo XXI: didáctica de la misión universitaria en una era de cambios*. Revista Española de Pedagogía, nº 186. Págs.211-228.

ESPASA-CALPE (1962): *El Mundo de la Música* (guía musical). Redactado y publicado bajo la dirección de K.B. SANDVED y colaboradores; Traducido del noruego, con ampliación de la parte española por Felipe Ximénez de Sandoval, y de la parte Hispanoamericana por Ceferino Palencia y Juan Manuel Puente. Madrid: Espasa Calpe.

ESQUILO (1987): *Tragedias completas. Fragmento 795*. Madrid: Cátedra.

ESTEBARANZ GARCÍA, A. (1991): *Currículum y valores*. Grupo investigación didáctica de la Universidad de Sevilla.

ESTEVE ZARAGAZA, J.M. (1976): *Prejuicios y problemas ideológicos para el estudio y discusión de los valores como fundamento de la actividad educativa*. En VI Congreso Nacional de Pedagogía. Sociedad Española de Pedagogía, C.S.I.C. Madrid.

ESTEVE ZARAGAZA, J.M. (1982): *La iniciación en los valores intelectuales*. Revista Española de Pedagogía, año XL, nº 158, Octubre-Diciembre.

EURYDICE, (2005): Ministerio de Educación y Ciencia. Secretaría General de Educación. Edita: secretaría general Técnica.

EURIPIDES (1946): *Electra-Ifigenia en Táuride- Las Troyanas*. 4ª edic. Traduc. del griego por Leconte de Lisle. Barna: Espasa-Calpe.

EXIMENO (1978): *Del Origen y Reglas de la Música*. Edic. preparada por Francisco Otero. Madrid: Editora Nacional.

FAURE, E. y OTROS (1977): *La búsqueda de significado*. México: F.C.E.

FERMOSO, P. (1976): *Crisis de valores y crisis educativas*. En VI Congreso Nacional de Pedagogía, sociedad Española de Pedagogía C.S.I.C. Madrid.

FERMOSO, P. (1985): *Axiología y valores en J. Dewey*. Educadores, nº 92.

FERMOSO, P. (1985): *Teoría de la Educación. Una interpretación Antropológica*. Barcelona: CEAC.

FERREIRO, P. (1979): *Los valores en la educación*. En Educación y Universidad. Madrid: Narcea.

FERREIRO, P. (1985): *Estudios sobre juventud y valores*. En Juventud hoy, conflictos y esperanzas, materiales y documentación, nº 10. Consejo de Cultura. Madrid.

FESTUGIÈRE, A.J. (1986): *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona.

FINK, E. (1976): *La Filosofía de Nietzsche*. Vers. española de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Universidad.

FINSLER, G. (1900): *Platon und die aristotelische Poetik*. Laipzig.

FINSLER, G. (1930): *La Poesía Homérica*. Traduc. del alemán por Carlos Riba. 2ª edic. Barna: Labor.

FLACELIERE, R. (1962): “D’un certain féminisme grec” *REA*, 64. “Le féminisme dans l’ancienne Athènes”. *Comptes rendus de l’académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. (1971).

FOLKLORE (1974): *Musical Español: Antología*. Precede al título: Juan Hidalgo Montoya. A. Carmona. Madrid.

FONDEVILA, J.M. (1979): *Qué son los valores*. En Educación y valores. Madrid: Narcea.

FONT FUSTER, R. (1972): *Metodología del Ritmo musical*. 3ª edic. Valladolid: Lex nova.

FORNS, J. (1948): *Estética aplicada a la Música. I*. 9ª edic. (C by José Forn). Madrid.: Talleres Gráf. Marisal.

FOTINOS, SP. (1962): *Olympie: Abregé historique es guide archéologique Athènes*

FRANCHI, G. (1982): “La música”. En “Historia y civilización de los griegos”. Dirigida por A. Bianchi Bandinelli. Barcelona: Icaria S. A.

FREMION, C.A.F. (1812): *De l’himne chez les Grecs*. Paris.

FROMM, E. (1979): *¿Tener o ser?* México: Fondo de Cultura Económica.

FRONDIZI, R. (1955): *Qué son los valores; Introducción a la Axiología*. México: Fondo de Cultura Económica.

FRONDIZI, R. (1967): *Fundamentación axiológica de la norma ética*. Actas del VII Congreso Interamericano de Filosofía. Les Presses de L’Université Laval. Quebec.

FRUTIGER, P. (1930): *Les Mythes de Platon*. Paris.

FUBINI, E. (1971): *La Estética Musical del siglo XVIII a nuestros días*. Traduc. Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Edits.

FUBINI, E. (1998): *“La estética musical desde la antigüedad hasta el S. XX”*. Madrid: Alianza S. A.

G. RODIS (1977): *Platón y la búsqueda del ser*. Madrid: Edaf.

GALINO, M.A (1973): *“Historia de la educación, edades Antigua y Media”*; 2ª edición. Madrid: Gredos.

GAMBERINI, L. (1962): *“La parola e la musica nell’antichità, Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del medioevo”*. Florencia.

GARCÍA CALVO, A. (1975): *Del Ritmo del Lenguaje*. Barcelona: LaGaya Ciencia.

GARCÍA HOZ, V. (1983): *Permanencia y cambio en la educación*. Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, nº 60.

GARCÍA HOZ, V. (1984): *Reflexiones sobre la formación científica y ética de los universitarios*. Revista Española de Pedagogía. Año XLII, nº 163. Enero-Marzo.

GARCÍA LÓPEZ, J. (1968): *Sobre el vocabulario ético musical del griego, “Emérta”*. XXXVII.

GARCÍA LÓPEZ, J. (1970): *Sacrificio y sacerdocio en las religiones micénica y homérica*. Madrid.

GARCÍA MORENTE, M. (1975): *La Filosofía de Kant*. Madrid: Austral, Espasa Calpe.

GARCÍA MORENTE, M. (1992): *Lecciones preliminares de Filosofía*. México.

GARCÍA YEBRA, V. (1974): *Poética de Aristóteles*. Edic. trilingüe. Madrid: Gredos.

GENTILLI, B. (1982): Métrica griega. En *“Historia y civilización de los griegos”*. Dirigida por A. Bianchi Bandinelli. Barcelona: Icaria S. A.

GERMANI, C.C. de, y COLABORS: *Teoría y Práctica de la Educación Preescolar*. 2ª edic. Buenos Aires: Eudeba.

GEVAERT, F.A (1871-81): *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Gand.

GEVAERT, F.A (1875): "*Historia de la música en la antigüedad*"

GEVAERT, F.A Y VOLLGRAFF, J. (1903): *Les problèmes musicaux d'aristote*. Gante.

GIL MARTÍNEZ, R. (1998): *Los valores humanos y desarrollo personal*. Escuela Española.

GILSON, E. (1980): *De Aristóteles a Darwin (y vuelta)*. Ensayo sobre algunas constantes de la Biofilosofía; Traduc. Alberto Clavería, 2ª edic. Ediciones Univers. De Pamplona (EUNSA).

GIRARD, P. (1889): *L'éducation athénienne au ve et eu IV siècles avanti J. C.* París.

GOLDSCHMIDT, V. (1947): *Les dialogues de Platon: structure et méthode dialectique*. Paris.

GÓMEZ OCAÑA (1987): *Patrones y procesos educativos*. En Castillejo y Otras. Barcelona: Pedagogía Sistemática CEAC.

GOMME, A. W. (1925): "*The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth century B. c.*" classical Philology, 20.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, A. (1972): *Historia de la filosofía*. 7ª edición. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, A. (1976): *La Universidad de nuestros tiempos*. Madrid: Gredos.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, A. (1978): *Valores fundamentales de la educación*. Madrid: Cuadernos B.A.C.

GRAETZER-YEPES (1961): *Introducción a la práctica del Orff-Schulwrk*. Buenos Aires: Barry.

GRAND, Y. (1954): *Recherche des principes d'une philosophie des arts dits d'imitation chez Platon, Aristote et Plotin*. Friburgo.

GRAVES, R. (2005): *Los Mitos griegos*. Barcelona: R.B.A. S.A.

GREGORY VLASTOS (s.d.): *"The philosophy of Sócrates"*. A collection of critical essays.

GREIF, F. (1909, 1911, 1913): *Études sur la musique antique, "Revue d'études grecques"*. París.

GRENET, F. (1948): *Les origines de l'analogie philosophique Dans les dialogues de Platon*. París.

GRISOLIA, S. (1992): *En el Umbral del 3<sup>er</sup> Milenio*. M<sup>o</sup> de relaciones con las Cortes y de la Secretaria del Gobierno. Oficina del comisario General de la Exp. Univ. De Sevilla

GRUBE G.M.A. (1973): *"El pensamiento de Platón"*. Biblioteca Hispánica de filosofía. Madrid: Gredos.

GUILLERMIN-DUCHESNE, J. (1935): *Sur L'origine Asiatique de la cithare Grecque dan l'antiquite classique IV*.

GUTHRIE, W.K.C. (1935): *Orpheus and Greek Religion. A study of the Orphic Movement*. Londres.

GUZMÁN GUERRA, A (1997): *"Manual de métrica griega"*. Madrid: Ediciones Clásicas.

HAMEL y HURLIMANN (1970): *Enciclopedia de la Música*. 3 vols. 5<sup>a</sup> edic. traducción y adaptación, Dr. Otto Mayer Serra. Barcelona: Grijalbo.

HARTMAN, R.S. (1979): *La estructura del valor, fundamentos de la axiología científica*. México: Fondo de Cultura Económica.



HANSLICK, E. (1974): *The beautiful in Music*. Translated from the Seventh Edition. Enlarged and revised (Laipzig, 1885) by Gustav Cohen. New York: Da Capo Press.

HEGEL (1971): *Introducción a la Historia de la Filosofía*. Traducc. del alemán y prólogo de Eloy Terrón; 6ª edic. Aguilar Argentina. 1956, Buenos Aires.

HEGEL, G.W.F. (2005): *“Lecciones sobre la historia de la filosofía”*. México: Fondo de cultura económica. Tres tomos.

HEIDEL, W.A. (1940): *The Pythagoreans and Greek Mathematics*, “American Journal of Philology”.

HEMSY DE GAINZA, V. (1964): *“La iniciación musical del niño”*. Buenos aires: Edit. Ricordi.

HENDERSON, I. (1957): *Ancient Greek Music*. En “The New Oxford History of Music”. Vol. I. Londres.

HERFST, P. (1922): *Le Travail de la femme Dansla Grèce ancienne*. Utrecht.

HESIODO (1964): *“Los trabajos y los días”*. Madrid: Aguilar.

HOMERO (1971): *Obras completas*. Versión directa y literal del griego por el Dr. Luis Segalá Estalella. Prólogo de Antonio Tovar. Barcelona: Juventud.

HOMERO (1989): *La Iliada*. Madrid: Ediciones Cátedra.

HOMERO (1982): *La Odisea*. Madrid: Gredos.

HOWELER, C. (1958): *Enciclopedia de la Música* (apéndice de Música Española por F. Sopeña). 2ª edic. Traduc. De Federico Sopeña y César Aymat. Barcelona: Noguer.

HUMBERT, J (1993): “*Mitología Griega y Romana*”. Versión de la 24 edición Francesa por B.O.O. Barcelona: Gustavo Gili, S.S. San Adrián del Besos.

HURTADO, L. (1971): *Introducción a la Estética de la Música*. Buenos Aires: Paidós.

IBÁÑEZ-MARTÍN, J.A. (1975): *Hacia una formación humanística. Objetivos de la educación en la sociedad científico-técnica*. Barcelona: Herder.

IBÁÑEZ-MARTÍN, J.A. (1976): “*Los valores como fundamento de la actividad educativa*”. En Actas de VI Congreso nacional de Pedagogía, secc. I. Madrid.

IBÁÑEZ-MARTÍN, J.A. (1984): “*Ética y educación*”. En GARCÍA

CARRASCO y OTROS: *Teoría de la Educación*. Madrid: Anaya.

JAEGER, W. (1971): “*Paideia: Los ideales de la cultura griega*”. México: Fondo de Cultura Económica.

JAEGER, W. (1976): *Demóstenes* (La agonía de Grecia). Traduc. De Eduardo Nicol. México: Fondo de Cultura Económica

JAN, K. (1895): *Musici scriptores graeci*. Teubner: Leipzig

JÁRDANYI, P. (1981): “*Música folklórica y educación musical*”. Artículo del libro *Educación Musical en Hungría*. Madrid: Real musical.

JEANMAIRE, H. (1951): *Dyonisos: Histoire du culte de Bacchus*. París.

JENOFONTE (1973): *La República de los Lacedemonios*. Edic. traduc. Y notas con estudio preliminar. Por María Rico gómez; Revis. Por M. Fernández Galiano. Madrid: Inst. de estudios Polít.

JIMÉNEZ NÚÑEZ, A. (1979): *Antropología cultural. Una aproximación a la Ciencia de la Educación*. Madrid: Servicio de Publicaciones. M° de Educación y Ciencia.

KANDINSKY (1972): *De lo Espiritual en el arte*. Traduc. de Genoveva Dieterich. VIII láms. Barcelona: Barral Editores.

KANT, E (1983): *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*. Madrid: Espasa Calpe.

KANT, PESTALOZZI Y GOETHE (1911): *Sobre Educación*. (Sobre Educación, textos compilados y traducidos por Lorenzo Luzuriaga). Madrid: Daniel Jorro editor.

KARADIMITRIOU, A. K. (1975): *Le suppliant Dans la Grèce ancienne, Hellenica XXVIII*.

KÁROLYI, O. (1975): *Introducción a la Música*. Traduc. del inglés por Cristina Paniagua. Madrid: Alianza.

KERSCHENSTEINER, Prof. George: *el Alma del Educador y el Problema de la Formación del Maestro*. 2ª edic. traduc. de la 3ª edic. Alemana por Luis Sánchez Sarto. Barcelona: Labor.

KITTO, H.D.F. (1956): *Musse und musiche Paideia*. Basilea.

KOLLER, H. (1959): *Harmonie und Tetraktys*, "Museum Helveticum".

KOSTER, W.J.W. (1963): *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*". Leiden Sijthoff.

HRAUS, E. y COLABORADORES (1964): *El estado actual de la educación musical en el mundo*. Traduc. del inglés por Enrique Gainza. Revis. técn. a cargo de Rodolfo Zubrisky. Universidad de Buenos Aires.

KUCHARSKY, R. (1981): *La música vehículo de expresión cultural*. Madrid: Ministerio de cultura.

- LA CROCE, E. (1980): *El concepto de técnica.* "Èthos".
- LABARDE, J. (1949): *L'Homère de Platon.* Lieja.
- LACEY, W.K. (1966): "Homer's Hecuba and Penelope's Kyrio". *Journal of Hellenic Studies*, 86.
- LAIN ESTRALGO, P. (1966): "La danza y su raíz"; "Semana médica". Tomo II, nº 58. Madrid.
- LALANDE, A. (1967): *Vocabulario técnico y crítico de la Filosofía.* 2ª ed. Buenos Aires: Ateneo.
- LALOY, L. (1904): *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité.* Lecène: Paris.
- LANGLOIS, Y. (1914): *L'éducation des enfants par la musique d'après Platon.* Paris.
- LARK-HOROWITZ Y OTROS (1965): *La Educación Artística del niño.* Vers. castellana de Ester Jasper, S.M. y Clyde A.P. de González y Carlos Vega. Buenos Aires: Paidós.
- LASERRE, F. (1954): *De la musique.* Lausanne, Olten. (texto griego y trad. franc. con amplia introducción).
- LASERRE, F. (1954): *Plutarque: De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique.* Lusana.
- LAVIGNAC, A. (1904): *La Educación Musical.* Traduc. autorizada por el autor, hecha sobre la 3ª edic. francesa. Barcelona: Gustavo Gil.
- LEON TELLO, F.J. (1962): *Estudios de Historia de la Teoría Musical.* Instituto Español de Musicología, C.S.I.C. Madrid.
- LIPPMAN, E.A. (1964): *Musical Thought in Ancient Greece.* Nueva York-Londres. Columbia University Press.

- LIPPMAN, E.A. (1975): *Musical Thought in Ancient Greece*. Nueva York.
- LIPPS, T. (1923): *Los Fundamentos de la Estética*. Traduc. de la 3ª edic. alemana y Prólogo de Eduardo Ovejero y Mauri. Madrid: Daniel Jorro edit.
- “LÍRICA GRIEGA ARCAICA” (1980): (Poemas corales y monódicos) 700-300 a. C. Madrid: Gredos.
- LOMBA FUENTES, J. (1986): *Physis y mimesis en el arte griego, “Homenaje a D. antonio Belñtrán”*. Zaragoza.
- LOMBA FUENTES, J. (1987): *“Principios de filosofía del arte griego”*. Barcelona: Anthropos.
- LÓPEZ HERREIRAS, J.A. (1989): *“Educarse para ciudadano del mundo”*. Escuela en acción, nº 3.
- LÓPEZ HERRERÍAS, J.A. (2008): *La Universidad (Y el proceso Bolonia: EEES)*. Facultad de Educación, Universidad Complutense. Huelva: Edit. Hergué.
- LOWES DICKINSON, G. (1957): *The Greek View of Life* (With a foreword by E.M. Forster). 22<sup>nd</sup> edition. London: Mathuen and Co.
- LUCKACS, G. (1965): *Estética, I*. (La peculiaridad de la estética). Traduc. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- LUSSY, M. (1945): *El Ritmo Musical. (Su origen, función y acentuación)*. Traduc. de Pascual Quarantino. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- LLONGUERAS, J. (1942): *El Ritmo de la Educación y Formación General de la Infancia*. Barcelona: Labor.
- MACE, F. y DR. ALFONSO (1955): *La sabiduría Ptagórica*. México: Orion.
- MAISCH, R. y F. POHLHAMMER (1931): *Instituciones griegas*. Traduc. del alemán por el Dr. Wilhelm Zotter. Barcelona: Labor.

MALDONADO, L. (1975): *“Religiosidad popular, nostalgia de lo mágico”*. Madrid.

MANJÓN RUIZ, J. (1995): *“La influencia de la experiencia en la formación de valores personales, estudio descriptivo”*.

MARIAS, J. (1973): *El Tema del hombre*. 5ª edición. Madrid: Austral.

MARÍN GRACIA M<sup>a</sup>.A. (1983): *La educación en valores y la maduración personal del universitario*. Universitat de Barcelona, Tesis doctoral. Departamento de Pedagogía Experimental, terapéutica i orientación. Barcelona.

MARÍN GRACIA M<sup>a</sup>.A. (1986): *Educación en valores y madurez humana*. Valencia: Promolibro.

MARÍN GRACIA M<sup>a</sup>.A. (1987): *Crecimiento personal y desarrollo de valores. Un nuevo enfoque educativo*. Valencia: Promolibro.

MARÍN IBÁÑEZ, R. (1976): *Valores, objetivos y actitudes en educación*. Valladolid: Miñón.

MARÍN IBÁÑEZ, R. (1976b): *“La educación en función de los valores”*. Rev. Española de Pedagogía, año XXXIV, nº 132. Abril- Junio.

MARÍN IBÁÑEZ, R. (1981): *“Los valores, fundamento de la educación”*. En Castillejo y Otras, *Teoría de la educación*. Madrid: Anaya.

MARÍN IBÁÑEZ, R. (1983): *Filosofía de los valores*. Escuela en acción, nº 4, 01.

MARÍN IBÁÑEZ, R. y PÉREZ SERRANO, G. (1984): *Pedagogía social y Sociología de la Educación*. Madrid: UNED.

MARÍN IBÁÑEZ, R. (1991): *La Reforma Educativa Española*. Madrid: UNED.

MARÍN IBÁÑEZ, R. (1993): *Los valores, un desafío permanente*. Argentina: Cíncel.

MÁRQUEZ RAMOS, E. (1990): *Proyecto Docente*; de la autora de esta tesis.

MÁRQUEZ RAMOS, E.: “*Los valores en la educación*”, ponencia presentada en las I jornadas de Educación Musical, “Valoración de las distintas metodologías, perspectivas para el tercer Milenio”. Centro andaluz de arte contemporáneo, Monasterio de la Cartuja. 26 de Octubre, año 2000.

MARROU, H.I. (1985): “*Hª de la educación en la antigüedad*”. Madrid: Akal editor.

MARTIN, E. (1953): *Essai sur les rythmes de la Chandon grecque antique*. París.

MARTIN, Th.H. (1841): *Notices sur le Timée*. París.

MASLOW, A.M. (1975c): *Motivación y personalidad*. Barcelona: Sagitario.

MAYOR ZARAGOZA (1987): *Mañana siempre es tarde*: Madrid: Espasa Calpe.

METALALF, L.E. (1971): *Values education rationaes strategies and procederes*. National coincil for the social studes. Washintong.

MICHAELIDES (1978): *The Music of Ancient Greece*. London: And encyclopaedia.

MONRO, D.B. (1894): *The Modes of Ancient Greek Music*. Oxford.

MONTARGIS, F. (1886): *De Platone Musico*. París.

MONTHERSOLE, A. (1920): “*La rythmique est-elle une lubie?*” *Le rythme*, 5-23 (original inglés).

- MOREAU, J. (1939): *L'âme du monde de Platon aux Stoïciens*. París.
- MOULINIER, L. (1955) *Prphée et l'orphisme à l'époque classique*. París.
- MOUTSOUPOULOS, E. (1959): *La Musique Dans l'œuvre de Platon*. Presse Uiversitaires de France.
- MUNSTERBERG, H. (1909): *Eternal Values*. Boston
- “*Música folklórica y tradicional de los continentes Occidentales*”. Madrid: Alianza
- MURRAY, G. (1973): *Historia de la Literatura Clásica griega*. Traduc. del inglés por Enrique Soms y Castelín. Edit. Albatros.
- NEFF, F.C. (1968): *Filosofía y educación*. Traduc. del inglés de George L. García Venturini. Buenos Aires: Troquel.
- NEROMAN, M.R. (1943): *La lechón de Platon. I: La Musique, clé du Monde. II: L'home et le ciel*. París.
- NESTLE, W. (1944): *Historia de la Literatura Griega*. 2ª edición rev. Traduc. del alemán por el profesor Eustquio Echauri. 1930. Barcelona: labor.
- NIETZSCHE, F (1969): *El origen de la tragedia*. 5ª edic. Traduc. de Eduardo Ovejero y Mauri. Madrid: Austral, Espasa Calpe.
- NIETZSCHE, F (1968): *Estudios sobre Grecia*. Prólogo, selecc. De textos y notas por José García Miguez. Traduc. de Eduardo Ovejero y Mauri y Felipe González Vicen. Madrid: Aguilar.
- NIETZSCHE, F (1978): “*El nacimiento de la tragedia*” o *Grecia y el pesimismo*. Tercera Edición. Madrid: Alianza Edit. S.A.
- NÚÑEZ CUBERO, I. (1984): “*Referencias básicas axiológicas de la acción educativa*”. En cuestiones Pedagógicas, nº 1. Sevilla.



NÚÑEZ CUBERO, I. (1986): *La educación construible. Bases para una teoría dinámica de la educación*. Universidad de Sevilla

PIÑÓN GAYTAN, F. (1999): “*La Phronesis griega como formamentis de eticidad*”. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana.

O’CALLAGHAN, S. J. (1960): *Las tres Categorías Estéticas de la Cultura clásica*. (Armonía- claridad-grandeza), C.S.I.C. Madrid.

ONNEN, F. (1967): *Enciclopedia de la Música*. Versión, Eduardo Rincón. Madrid: Afrodisio Aguado.

ORIZO, F.A. (1991): *Los nuevos valores de los españoles. España en la encuesta europea de valores*. Madrid: Ediciones S.M.

ORTEGA y GASSET, J. (1923): “*Qué son los valores: iniciación a la estimativa*”, nº 4. Madrid: Rev. De Occidente.

ORTEGA y GASSET, J. (1947): “*Introducción a la estimativa*”. Obras completas. Madrid: Revista de Occidente.

ORTEGA y GASSET, J. (1965): *Meditación de la técnica*. Madrid: Austral, Espasa Calpe.

ORTEGA y GASSET, J. (1966): *Apuntes sobre el Pensamiento*. 2ª edic. Madrid: Revista de Occidente.

ORTEGA y GASSET, J. (1966): *Una interpretación de la Historia Universal*. (en torno a Toynbee), 2ª edic. Madrid: Revista de Occidente.

ORTEGA Y GASSET, J. (1970): *El hombre y la gente*. 2 vols. 6ª edic. Madrid: Revista de Occidente.

ORTEGA y GASSET, J. (1973): *¿Qué es filosofía?* Madrid: Austral, Espasa Calpe.

PERIS, J. (1965): *Música para niños*. Ilusts. de Celedonio Perelión. Madrid: Doncel.

- PERLS, H. (1945): *Platon: sa conception du Kosmos*. París.
- PERRY, R.B (1950a): *General Theory of Value. Its meaning and basic principles continued in Termes of interest*. Harvard University Press.
- PERRY, R.B (1950b): *Realms of value: a critic of Human Civilization*. Cambridge: Harvard University Press.
- PIEPER, J. (1965): *Entusiasmo y delirio divino: Sobre el diálogo platónico Fedro*. Madrid.
- PIGHI, G.B. (1959) (Ed.): *Aristoxeni Rhythmica*. Bologna
- PLACES, E. (1969): *La religion grecque. Dieux, cultes, rites et sentiment religieux Dans la Grèce antique*. París.
- PLATÓN (1960): *Las Leyes. II Tomos*. Edición bilingüe, traduce., notas y Estudio Preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- PLATÓN (1966): *La República o el Estado*. 4ª Edic. Versión prólogo y notas por Enrique Palau. Barcelona: Iberia.
- PLATÓN (1969): *La República*. Edic. bilingüe, Traduc., Notas y Estudio Preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano; III Tomos. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- PLATÓN (1970): *Diálogos*. (Defensa de Sócrates. Critón o el deber. Fedón o del alma. El Banquete o del amor. Fedro o de la belleza), versión por Jusn Garriga. Barcelona: Iberia, nueva edic.
- PLATÓN (1979): *Obras completas*. Madrid: Aguilar
- PLATÓN (1992): *Gorgias*. Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1992): *República, Libro I, III*. Madrid: Gredos.

PLATZECK, O.F.M., Dr. E.-W. (1954): *La Evolución de la Lógica Griega*. (En el aspecto especial de la analogía). C.S.I.C. Inst. “Luis vives”. Barcelona.

PLOTINO (1950): *El alma, la belleza y la contemplación*. (Selec. De las *Eneadas*). Argentina: Espasa Calpe.

PÖHLMAN, Pöhlmann, E. (1960): Nürnberg.

POLLIT, J.J. (1984): *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. Barcelona.

POPLOW, V. (1959): “*Las épocas del deporte griego*”. Madrid. Citius, altius, fortius.

PLUTARCO (1968): *El Banquete de los siete Sabios*. Traduc. del griego, pról. Y notas de José Barrio Gutiérrez. 1ª Reimpr. Madrid: Aguilar.

PSEUDO PLUTARCO (2004): “*Sobre la Música*”. Madrid: Gredos.

PSEUDO PLUTARCO (2004): *Obras Morales y de costumbres (Moralia)*. Madrid: Gredos.

POPPER, K.R. (1974): *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnoc.

POTIRON, H. (1961): *Boèce, Theoricien de la Musique Grecque*. (Travaux de L’institut catholique de París). París: Bloud et Gay.

QUINTILIANO, A (1996): “*Sobre la música*”. Madrid: Gredos S. A.

REINACH, THEODORE (1926): “*La musique grécque*”. París: Payot.

RICKER, H. (1943): *Ciencia cultural y ciencia natural*. Madrid: Espasa Calpe.

RIEMANN, H. (1945): *Teoría General de la Música*. 3ª edic. Revisada y basada en la 8ª edic. alemana y adaptada al vocabulario técnico español por José Subirá. Barcelona: Labor.

ROBERTSON y STEVENS (1972): *Historia General de la Música*. 3 Tomos. Madrid: Itsmo. I traduc. de Mª Pilar Ganose. II traduc. de Armando Ocano. III traduc. de Aníbal Froufe. (Un 4º tomo a esta *Hª gral de la Música*, dedicado a El siglo XX, lo ha escrito Tomás Marco. Istmo, 1978. y un índice onomástico de la Obra Completa).

ROBIN, L. (1908): *La theory platonicienne des Idées et des Nombres d'après Aristote*. París.

ROBIN, L. (1908): *La théorie platonicienne l'Amour*. París.

ROBIN, L. (1919): *Études sur la signification et la place de la physique Dans la philosophie de Platon*. París.

RODIS\_LEWIS, G. (1977): *Platón y la búsqueda del ser*. Madrid: Edaf ediciones. Madrid.

ROKEACH, M. (1968): *Beliefs, attitudes and values, Theory of organizations and change*. San Francisco: Jasssey bass.

ROKEACH, M. (1973): *The Natures of Human Values*. Jossey-Bass-Inc. San Francisco. Organizations and change. San Francisco: Jasssey bass.

ROUGE, J. (1970): "La Colonisation grecque et les Femmes". Cahiers d'Histoire, 15.

ROUSEL, L. (1954): *Le ver grec ancien: Son harmonie, ses moyens d'expresion*. Montpellier.

ROWELL, L. (1996): *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona: Gedisa.

ROWELL, L. (2005): "Introducción a la filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos". Barcelona: Gedisa.

RUSSELL, B. (1955): *Human Society in Ethics and politics*. New York: Simon & Schuster.

SACHS C. (1944): “*Historia Universal de la danza*”. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

SACHS, C. (1946): *World History of the Dance*. Nueva York.

SACHS, C. (1947): “*Historia Universal de los instrumentos musicales*”. Buenos Aires: Centurión.

SACHS, C. (1997): *La música en la antigüedad*. Barcelona: Labor.

SACH, R. (1921): “*Los instrumentos del alto Egypt*”. Berlín.

SALAZAR, A. (1954): *La música en la cultura griega*. México.

SALVAT (1967): *Enciclopedia Salvat de la música*. 4 tomos. Dirigida por François Michel, con la colaboración del François Lesure y Vladimir Fedorov. Revisión y adapt. Española por Manuel Valls Gorina. Barcelona: Salvat Editores.

SANTAYANA, G. (1968): *El Sentido de la belleza*. Traduc. de Daniel Vieitez. Barcelona: Montaner y Simon.

SANUY, M. y GLEZ-SARMIENTO, L. (1969): Orff-Schulwerk “*Música para niños*”. Madrid: Unión musical española.

SCHAERER, R. (1930): *Episteme et tchene: Étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon*. Macon.

SCHAFKE, R. (1937): *Aristeides Quintilianus: Von der Musik*. Berlín.

SCHELER, M (1948): “*Etica*”; 2 Vols. Buenos aires: *Revista de Occidente*.

SCHELESINGER, K. (1938): “*The Greek Aulós*” London: Methuen & Co.

SCHILLER, F. (1968): *La Educación Estética del Hombre*. 4ª edic. Traduc. del alemán por M. García Morente. Madrid: Espasa Calpe.

SCHOCH, R. (1964): *Educación musical en la Escuela*. Traduc. Juan Jorge Thomas. Buenos aires: Kapelusz.

SCHOPENHAUER (1968): *Metafísica de lo bello y estético*. Prólogo de J.A. García Martínez, traduc. de Luis J. García de Luna. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

SCHOPENHAUER (1996): *Fragmentos sobre la historia de la filosofía*. Buenos Aires: Aguilar.

SCHUHL, P.M. (1933): *Essai sur la formation de la pensée grecque*. París: Presses Universitaires de France.

SCHUHL, P.M. (1947): *Études sur la fabulation platonicienne*. París.

SCHURE, E. (1975): *Los grandes iniciados (bosquejo de la historia secreta de las religiones)*". Mexicano Unidos.

SÉCHAN, L. (1930): *La danse grecque anticue*. París: E. de Boccard.

SERVIEN, P. (1930): *Les Rythmes comme introduction physique à l'Esthétique*. París: Boivin el Cie.

SKEMP, J.B. (1942): *The theory of motion in Platon Later Dialogues*. Cambridge.

SOMEVILLE, J. (1924): *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa posterité*. París.

SPITZER, L. (1963): *"Classical and christian ideas of world harmony"*. Baltimore: Johns Hopkins Press.

SUBIRA, J. (1951): *Historia de la Música*. 2ª edic. Barcelona: Salvat Edits. I. Música Antigua (melodía unisonal y contrapunto). II. Música Moderna (melodía acompañada y armonía).

SÜSS, W. (1910): *Ethos: Studien sur älteren griechischen Rheetorik*. Leipzig.

SZÖNYI, E. (1981): *La Educación Musical en Hungría a través del Método Kodaly*. Traduc. de Oriol Martorell y Marga García. Revis, por Montserrat Coll. Editorial Corvina (Printed in hungary. Imprenta Franklin, Budapest).

SZÖNYI, E. (1981): *“El solfeo en la educación musical”*. Educación musical en Hungría. Madrid: Real Musical.

TATARKIEWICZ, W. (1968): *“Diccionario of the history of Ideas: Studie of selected Pivotal Ideas”*. Vol. 3. New York.

TATARKIEWICZ, W. (1980): *Storia dell'estetica*. Turín.

TIBY, O. (1942): *La musica in Grecia e a Roma*. Florencia: Sansoni

TIBY, O. (1960): *“La musique des civilisations gréco-latines”*. Encyclopédie de la Pléiade, Historie de la musique. Vol. I.

TOURIÑAN LÓPEZ, J.M. (1977): *“La estimación personal del valor y su sentido pedagógico”*. Rev. De ciencias de la educación, nº 23.

TOURIÑAN LÓPEZ, J.M. (1984): *“Educación moral”*. En GARCÍA CARRASCO Y OTROS: Teoría de la educación. Madrid: Anaya.

TOVAR, A. y MARTIN, S. RUIPÉREZ (1970): *Historia de Grecia*. 2ª edic. Reimpr. 1972. Barcelona: Montaner y Simón.

TRAVERS, R.M.W. (1971): *Introducción a la Investigación educacional*. Barcelona: Paidós.

TUR MAYANS, P: *“Reflexiones sobre educación musical”*. Publicaciones de la universidad de Barcelona.

TUR MAYANS, P. (1971): *Aspectos Comparados en la Educación Musical. "Perspectivas Pedagógicas"*. Núm. 28, vol. II. Barcelona.

VERNANT, J.P. (1973): *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona.

WAGNER, J. (1923): *Pädagogische Wertlehre*. Frankfurt.

WILKINSON, L.P. (1938): *Philodemus on Ethos in Music*. "The classical Quaterly". XXXII

WILLEMS, E. (1956): *Les Bases Psychologiques de L'Education Musicale*. París: Presses Universitaires de Francew.

WILLEMS, E. (1976): *La Preparación musical de los más pequeños*. 4ª edic. Traduc. de Violeta Hemsy de Gainza. Buenos Aires: Eudeba.

WILLEMS, E. (1981): *"El valor humano de la educación musical"*. Buenos Aires: Paidós.

WILLIAMS R.M y ALBERT E.M (1977): *"Valores"*. En Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Vol. 10. Madrid: Aguilar.

WOJNAR, I. (1967): *Estética y Pedagogía*. Traduc. de carlos Gerthard (de Esthétique et pedagogie. P.U.F. 1963). México: Fondo de Cultura Económica.

ZANATTA, M. (1981): *La techné e la genesi del conetto di fare*. "Contributo".

ZUBIRI, X. (1980): *Cinco lecciones de Filosofía*. Madrid: Alianza



## **ANEXO**



Fig.1. Parthénie. Cratère en calice du Phalère. Musée de la Villa Giulia (Rome).



Fig.2. Terpsicore. Apollon Musagète. Amphose. British Museum.



Fig.3. Bacchante. Cortège de Bacchus. Cratère en forme de cloche.



Fig.4. Bacchante. Stamnos. Musée de Naples.



Fig.5. Satyre. Thiase bachique. Amphore. Musée de Munich.



Fig.6. Joueurs de lyre. Amphore de style attico-corinthien trouvée en Etrurie à Caéré. Musée du Louvre.





Fig.7. Orphée. Les Enfers. Cratère à anses en volutes, tarentin. Musée de Munich.



Fig.8. Bacchantes. Cratère attique. Musée du Louvre.



Fig.9. Danseuse. Bacchanale. Cratère en forme de cloche



Fig.10 y 11. Joueur de harpe. Joueur de lyre. Les neuf Muses. Cratère à anses en volutes de Sisyphe. Style lucanien ancien. Musée de Munich.



Fig.12. Dyonisos. Coupe du style de Brygos. Bibliothèque Nationale (Paris).



Fig.13. Danseurs. Peinture sur endruit d'un tombeau gree de Ruvo.





Fig. 14. Satyre. Scène dionysiaque. Coupe trouvée en Italie. Musée du Louvre.



Fig. 15. Bacchanale. Cratère oxybaphon.





Fig. 16. Homme et flûtiste. Coupe du style de Douris. Musée de Munich.

## **INDICE DE LÁMINAS INCLUIDAS EN LA TESIS**

- \* La Maison Carriée, Nimes, 1992.....Pág.21
- \* Apolo, Baia, 1993.....Pág.187
- \* Lancellotti, Réplica en mármol pario del original bronceo
- \* de Mirón. Roma, Museo Nacional Romano. Palacio Máximo alle  
Term.....Pág.499