

SEXTO EMPÍRICO Y LA ΜΟΥΣΙΚΗ *

PEDRO REDONDO REYES

Este artículo revisa algunos de los tópicos de la teoría musical griega a comienzos de nuestra era, tal y como son enunciados y tratados por Sexto Empírico en el libro VI de su *Aduersus mathematicos*: sonido, notas, géneros melódicos y carácter. En su definición es posible rastrear no sólo el estado de la teoría musical en su época sino estudiar el tratamiento que les da este autor.

Palabras-clave: Música en Sexto Empírico; armónica; sonido, notas, géneros melódicos, carácter; teoría musical.

This paper re-examines several topics in Greek musical theory at the beginning of our era, as are enounced and dealt by Sextus Empiricus in book VI of his *Aduersus mathematicos*: sound, notes, melodic genera and *ethos*. In his definition it is possible to trace his times' musical theory as well as to study its dealing by this author.

Keywords: Music in Sextus Empiricus; harmonics; sound, notes, melodic genera, *ethos*; music theory.

El libro VI de *Aduersus mathematicos* de Sexto Empírico constituye la única evidencia de la preocupación por la ἀρμονική ἐπιστήμη o ciencia armónica por parte de la escuela filosófica escéptica. La teoría musical en la Antigüedad helénica fue abordada siempre desde el seno de escuelas filosóficas: sobre todo la pitagórica y la aristoxénica, de matriz aristotélica, pero también la estoica, la epicúrea y los desarrollos neoplatónicos.

La atención que Sexto Empírico prestó a la música nos interesa no tanto por su intención de refutarla como por su manejo de los elementos de la teoría musical de finales del siglo II y comienzos del III d.C. Un siglo antes el alejandrino Claudio Ptolomeo había escrito su *Harmónica*, adoptando una posición propia frente a las escuelas musicales de la época; y el siglo III ve-

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación BFF 2000-0085 de la DGICYT.

rá la aparición de los escritos de teoría musical post-aristoxénica (Cleónides, Arístides Quintiliano, etc.). Por ello, el estudio de los elementos que Sexto Empírico considera más importantes de cara a su refutación en el dominio de la música nos hablará de cuál era la recepción de las escuelas filosóficas que se ocuparon de música, y de qué modo se había creado una κοινή terminológica integrada por elementos de procedencia diversa¹.

1. *Aduersus musicos y su aportación a la ciencia harmónica.*

Aduersus musicos (como es conocido el libro sexto) no es un tratado musical al modo en que son entendidas las producciones de Aristóxeno, de Ptolomeo o de Arístides Quintiliano. Es precisamente lo contrario: dedicado a la música como parte de un programa que incluye otros componentes de la ἐγκύκλιος παιδεία, trata de negar lógicamente los conceptos que conforman la ἄρμονική y la ῥυθμική, partes fundamentales de la música. Sexto Empírico no sólo trata de los conocidos constituyentes básicos (la nota, el acorde, el ritmo, etc.), sino que va más allá al traspasar el plano teórico y negar los pretendidos efectos *éticos* atribuidos a la música, como consecuencia de la refutación teórica del sonido como primer constituyente.

En su refutación, Sexto se muestra como un conocedor solvente de la teoría musical griega; este conocimiento procede, como vamos a mostrar, de la tratadística cuyo exponente más preclaro en la Antigüedad fue Aristóxeno de Tarento. Sexto incorpora los elementos de la ciencia tal y como son abordados por aquél, sobre todo en lo que a su articulación se refiere: el tarentino fue, si no el origen, el representante más eximio de un sistema de “inclusión” de elementos, que, partiendo desde la nota o φθόγγος como constituyente nuclear, sigue a lo largo de los intervalos, los géneros, los sistemas y las escalas hasta llegar a la μελοποιία o arte de componer melodías². Es evidente que si cae el primero de estos elementos el edificio se vendrá abajo, y por ello la refutación del sonido (y por tanto de la nota) es clave en el discurso escéptico.

¹ A. Rodeia Pereira, «Polémica acerca da Mousiké no *Aduersus musicos* de Sexto Empírico», *Humanitas* 48, 1996, pp.117-140, esp. p.119.

² D. D. Greaves, *Sextus Empiricus ΠΡΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ. Against the Musicians (Aduersus musicos)*. University of Nebraska Press, Lincoln-London 1986, p.35. En los pasajes citados de Sexto Empírico en este artículo empleamos la edición de Greaves; cf. Ch. É. Ruelle, «S. E. contre les musiciens (livre VI)», *REG* 11, 1898, pp.138-158.

Al no ser un tratado de investigación musical – como lo son los de Aristóteles o Ptolomeo –, Sexto Empírico no tiene interés en discutir los puntos principales de la ἀρμονική; se limita, así, a ofrecer una definición escueta de cada asunto: cf. 126.7 ss., ὅθεν καὶ ἡμεῖς ὑπὲρ τοῦ μὴ δοκεῖν τι τῆς διδασκαλίας χρεωκοπεῖν, τὸν ἑκατέρου δόγματος ἢ πράγματος χαρακτῆρα κεφαλαιωδέστερον ἐφοδεύσομεν, μήτε ἐν τοῖς παρέλκουσιν ὑπερεκπίπτοντες εἰς μακρὰς διεξόδους κτλ. Este interés por la brevedad no deja de revelar el manejo de Sexto de sus fuentes: Filodemo, Quintiliano, Aristóteles, Aristóteles y Plutarco³, siendo identificables algunos tópicos de la ἀρμονική en la versión de Aristides Quintiliano, Gaudencio y otros.

Por esto el libro VI de Sexto Empírico no contiene novedades en lo que al tratamiento de los dogmas musicales se refiere, como sí podía encontrarse, en cambio, en Ptolomeo. El procedimiento de Sexto es aludir someramente a los “principales” asuntos de la μουσική – y en el camino se deja algunos tan importantes como los τόνοι, irrelevantes desde el punto de vista de la σκῆψις –, así como ciertos problemas, viejos ya en época imperial, cuales son la contraposición entre “música antigua” y “música nueva” (134.7-138.13)⁴.

De este modo, el libro VI de *Aduersus mathematicos* es un testimonio esencial para conocer el estado de la teoría en el siglo II d.C. El libro no está dedicado a refutar ninguna “escuela musical”, sino a la esencia de la μουσική: no se puede probar la existencia del sonido; no hay, pues, ninguno de los elementos que la teoría examina; por fin, no existen las virtudes terapéuticas sobre el alma, ya que todo depende de nuestra propia δόξα⁵. Al ser, entonces, una refutación de ninguna escuela y de todas, advertimos el uso indiferenciado de un léxico corriente en la época y que podía tener procedencia diversa pero que –a fuerza de epítomes y del prestigio de los autores más antiguos– se había constituido como patrimonio de la ciencia musical post-clásica. Es notable, además, que en este libro VI no aparezca la terminología matemática propia del pitagorismo y que determinó la perspectiva de este

³ Como ha enumerado Greaves, ob.cit., pp. 24 ss.

⁴ Sexto repite en boca de los músicos de su época (134.7 φασιν) el viejo tópico repetido desde la época de Platón de la superioridad moral de la música “antigua” frente a la que desarrollaron a finales del siglo V a.C. los poetas-músicos del “Nuevo Ditirambo”. No obstante, a principios de nuestra era Dionisio de Halicarnaso mantiene la superioridad de la música sobre la palabra (*Comp.* 11.93 Us.-Rad., τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν). Cf. *infra*.

⁵ Greaves, ob.cit., p.30.

grupo sobre la música, pues ya Sexto había refutado a los aritméticos en el libro IV de esta misma obra⁶.

El cometido de las líneas que siguen será revisar algunos de estos δόγματα musicales, sobre todo los referidos a la ἄρμονική, y comparar su enunciación en la tratadística con la propia de Sexto Empírico.

1. *La definición de μουσική.*

Comencemos, pues, por la definición técnica de la μουσική que ofrece Sexto⁷, sin olvidar, por otra parte, el valor epistemológico que daba a los ὅροι⁸. Nuestro autor adelanta tres tipos diferentes en su libro VI:

ἐπιστήμη τις περὶ μελωδίας καὶ φθόγγους καὶ ῥυθμοποιίας καὶ τὰ παραπλήσια καταγινομένη πράγματα. (120.1-3)

ἢ περὶ ὀργανικὴν ἐμπειρία. (120.4)

ἢ μουσικὴ ἐπιστήμη τίς ἐστὶν ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν ἐνῤυθμῶν τε καὶ ἐκῤυθμῶν. (156.4-5)

La primera y la segunda inauguran el libro VI, y su contraposición es típica del pensamiento helénico sobre la consideración de la música, que privilegió siempre la investigación teórica sobre la práctica musical. En cambio, la tercera se encuentra ya en la segunda sección del libro, más ocupada de los aspectos técnicos de la disciplina⁹.

Laso de Hermíone (en el siglo VI a.C.) pasa por ser, según la *Suda* (Λ 139 Adler), el primero en escribir sobre música; su organización de ésta fue transmitida por Marciano Capella (IX 936 = fr. 14 Brussich, cf. Aristid. Quint. 6.21 ss. W.-I.)¹⁰. Para Laso, la música se divide en tres aspectos: ὕλικόν, que incluye *harmonica*, *rhythmica* y *metrica*; ἀπεργαστικόν, con la μελοποιία, λῆψις y πλοκή; y ἐξαγγελτικόν, dividida en ὀργανικόν, ᾠδικόν y ὑποκριτικόν. Dependiente de este esquema de Laso es la enumeración que podemos leer ya en Aristóxeno, *Harm.* 41.9-12 da Rios, μέρος γάρ ἐστὶν ἡ ἄρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἢ τε ῥυθμικὴ καὶ ἢ

⁶ De ahí que en el libro VI no se hable de los intervalos de cuarta (διὰ τεσσάρων), quinta (διὰ πέντε) u octava (διὰ πασῶν) y sus proporciones matemáticas (λόγοι): cf. *M.* IV 6 ss., *HP* III 155.

⁷ Sobre la necesidad de dar varias definiciones que ayuden a la refutación, cf. Greaves, ob.cit., p.28 sobre Arist., *Top.* 111b12-16.

⁸ Cf. *HP* II 205 ss.

⁹ Greaves, ob.cit., pp. 19-22.

¹⁰ A. Bélis, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Paris, p.171.

μετρική καὶ ἡ ὀργανική, además de en fuentes posteriores dependientes de él en esto: así Porfirio (*in Harm.* 5.21 ss. Düring), Alipio (367.3 ss. Jan) o los *Anónimos de Bellermand* (§ 13). Tenemos así la μουσική dividida en ἀρμονική, ῥυθμική, μετρική, ὀργανική, ποιητική y ὑποκριτική¹¹. De estas partes enumeradas por Aristóxeno y sus seguidores la ἀρμονική goza de un lugar privilegiado (así *Anon. Bellermand.* 19, τῶν δὲ τῆς μουσικῆς μερῶν κυριώτατόν ἐστι καὶ πρῶτον τὸ ἀρμονικόν, cf. Porph., *in Harm.* 5.25-26 περὶ δὲ τῆς ἀρμονικῆς σκεπτέον, ἢ τάξει μὲν ὑπάρχει πρώτη); de hecho, en algunos tratados se comienza por la definición inmediata de ἀρμονική (como en los de Cleonides y Ptolomeo).

Desde Aristóxeno, la ἀρμονική está dividida en siete partes (cf. la relación de *Harm.* 44.10-48.10: notas, intervalos, escalas, géneros, sistemas, modulación y melopeya), repetida luego en orden diverso por muchos autores. Greaves¹² relaciona la definición de Sexto de 120.1-3 con la enumeración de las siete partes (o μέρη) de la ἀρμονική según Aristóxeno (*Harm.* 44.10-48.10). Pero esas partes son de la ἀρμονική, no de la μουσική, una identificación no tan inmediata como pudiera suponerse. Sexto define la μουσική en 120.1-3 y 156.4-5 como ἐπιστήμη, lo que conlleva rechazar la ἐμπειρία de 120.4, si bien a veces leemos ἐπιστήμη en las definiciones como equivalente a τέχνη (cf. Arist. *Quint.* 4.19-20 y *Anon. Bellermand.* 29). En realidad lo que tenemos en 120.1-3 es una definición poco exacta y poco cuidada: Sexto pone al mismo nivel aspectos de la μουσική con aspectos de la ἀρμονική. Es deliberadamente elusivo, según las intenciones expuestas por él mismo en 126.7-12, cuando añade a esta primera definición καὶ τὰ παραπλήσια καταγινόμενα πράγματα. En las versiones más exactas de la traducción, φθόγγος es un elemento de la ἀρμονική mientras que la ῥυθμοποιία lo es de la μουσική; μελωδία puede estar referida por Sexto a μελοποιία (que pertenece a la ἀρμονική aunque parece estar usada aquí por el genérico μέλος (cf. Bacch. *Harm.* 292.3 Jan, Arist. *Quint.* 4.18, *Anon. Bellermand.* 12, etc.).

¹¹ Un pasaje atribuido por Ps.Plutarco (*de Mus.* 1144C4-D1) a Aristóxeno intenta no olvidar ningún componente: οὐ γὰρ οἶόν τε τέλειον γενέσθαι μουσικόν τε καὶ κριτικόν ἐξ αὐτῶν τῶν δοκούντων εἶναι μερῶν τῆς ὅλης μουσικῆς, οἶον ἐκ τε τῆς τῶν ὀργάνων ἐμπειρίας καὶ τῆς περὶ τὴν ᾠδὴν, ἔτι δὲ τῆς περὶ τὴν αἴσθησιν συγγυμνασίας, λέγω δὲ τῆς συντείνουσης εἰς τὴν τοῦ ἡρμωσμένου ξύνεσιν καὶ ἔτι τὴν τοῦ ῥυθμοῦ, πρὸς δὲ τούτοις ἔκ τε τῆς ῥυθμικῆς καὶ τῆς ἀρμονικῆς πραγματείας καὶ τῆς περὶ τὴν κροῦσίν τε καὶ λέξιν θεωρίας, καὶ εἴ τινας ἄλλαι τυγχάνουσι λοιπαὶ οὐσαι.

¹² Greaves, *ob.cit.*, pp. 35 y 121 n.2. Precisamente Aristóxeno es mencionado por Sexto al ofrecer la definición de 120.1-3.

La definición de 120.4 es un contrapunto a la que acaba de ofrecer, y la opinión que le merece a Sexto refleja la preeminencia de la vertiente teórica de la música sobre la práctica en la Grecia antigua. No obstante, la *ὄργανική* es una parte aceptada en las definiciones de la *μουσική*, junto a la *ἄρμονική* (por ejemplo, *Anon. Bellerm.* 13): la “música perfecta” incluye el estudio teórico junto con el práctico, y sabemos que los maestros de música impartían ambas facetas.

Los autores de tratadística musical desechan la práctica como *ἄλογος*, pues es la parte *πρακτική* de la música (así, Cleonid. *Harm.* 179.3-4 Jan, Arist.Quint. 4.19-20, *Anon. Bellerm.* 12). En tiempos de Sexto, lo opuesto a la *ἄρμονική* es ya claramente la *ὄργανική*, sin que tengamos ni siquiera mención de los *μέρη ποιητικόν* o *ὑποκριτικόν* (*Anon. Bellerm.* 13). Muestras del rechazo por la práctica instrumental la vemos ya en Aristóxeno (quien sin embargo parece que escribió sobre los *αὐλοί*, cf. *fr.* 94-102 Wehrli), *Harm.* 52.5-9 y su crítica a los *ἄρμονικοί*; Ptolomeo (*Harm.* 5.27-6.13 Dürring) enfrenta con pitagóricos y aristoxénicos a quienes se dedican a la mera práctica, *οἱ μὲν οὐδὲ ὅλως εἰοίκασι πεφροντικέναι μόνῃ τῇ χειρουργικῇ χρήσει καὶ τῇ ψιλῇ καὶ ἀλόγῳ τῆς αἰσθήσεως τριβῆ προσχόντες* (cf. *ibíd.* 5.24-26); autores recogidos por Porfirio como Ptolemaide y Dídimο (*in Harm.* 22.22 ss.) dan el mismo tratamiento¹³. Los *ὄργανικοί*, esto es, la *ὄργανική* de Sexto, ni siquiera participa de la discusión de los *κριτήρια* en música tan relevante en esa época.

La definición de 156.4-5, sin oponerse a la primera de las tres, tiene como objetivo la refutación de los “principios de la música” (156.3 *τῆς μουσικῆς ἀρχῶν*). Está claro por 156.6-7 que Sexto entiende por tales *ἀρχαί* tanto *τὰ μέλη* como *οἱ ῥυθμοί*, melodía y ritmo¹⁴. En este sentido debemos esperar que la de 156.4-5 –que luego reaparecerá en *M.* XI 186– será más ambiciosa o exacta que la de 120.1-3. Para refutar la existencia del *μέλος* hay que ocuparse del sonido (*φωνή*, los intervalos (*διαστήματα*), los géneros (*τὰ γένη*), elementos pertenecientes a la *ἄρμονική*. Al final, si no existe ni el sonido ni la nota (172.8), no habrá ni *διάστημα*, ni *συμφωνία*, ni *μελωδία*, ni *γένη*, y por tanto tampoco *μουσική* (172.9-11) ya que de ésta *ἐπιστήμη γὰρ ἐλέγετο ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν* (172.11-12). La distinción entre *ἐμμελής* y

¹³ Cf. igualmente Aristox., *Harm.* 51.18 ss., Plat., *R.* 530c-531c, Arist., *APo.* 79a1, Gal., *de methodo medendi* X 30-32, Porph., *in Harm.* 25.14-16 *τὴν δ' αἴσθησιν προέκριναν οἱ ὄργανικοί, οἷς ἢ οὐδαμῶς ἔννοια θεωρίας ἐγένετο ἢ ἀσθενής.*

¹⁴ Sexto define el ritmo en 174.1, *ῥυθμὸς σύστημά ἐστιν ἐκ ποδῶν.*

ἐκμελής ocupa parte de la tratadística musical. Ἐκμελής es, en general, la cualidad de aquello que guarda las leyes propias del μέλος¹⁵: así, Aristox. *Harm.* 14.4-6 πρὸς τὸ χωρίσαι τὴν ἐκμελεῖ κίνησιν τῆς φωνῆς ἀπὸ τῶν ἄλλων κινήσεων¹⁶. Lo ἐκμελές es precisamente lo que caracteriza al μέλος (entendido como κίνησις διαστηματική); distinguida la cualidad ἐκμελής y su opuesto ἐκμελής, se dividen entonces en la tratadística los sonidos ἐκμελεῖς en *homófonos*, *disonantes*, *consonantes* y *paráfonos*: Gaud. *Harm.* 337.5, τῶν δὲ ἐκμελεῶν φθόγγων οἱ μὲν ἐστὶν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι κτλ. (cf. la propia división de Sexto, *infra*). Éste es, pues, el sentido del par de opuestos ἐκμελεῖ – ἐκμελεῖ en Sexto, equivalente a μελωδία ο μέλος en su sentido musical, no verbal, y musicalmente bien dispuesto, ἤρμοσμένον. Pero lo interesante de la definición de 156.4-5 es la reunión de melodía más ritmo como integrantes nucleares de la μουσική: al par de opuestos considerado, Sexto añade ἐνρῦθμων τε καὶ ἐκρῦθμων. Como ya hemos visto, la ῥυθμική es una disciplina constituyente, junto a la ἀρμονική, la ὀργανική y otras, de la μουσική; no obstante, merece recordarse aquí la definición ofrecida por los llamados *Excerpta Neapolitana* (= Ps. Ptol., *Mus.* 412.17-19 Jan)¹⁷, que reúnen específicamente los mismos elementos que Sexto: μουσική ἐστὶ ῥυθμοῦ καὶ μέλους καὶ πάσης ὀργανικῆς θεωρίας ἐπιστήμη¹⁸.

Observamos por el tratamiento que hace Sexto del material a su disposición que no se siente en absoluto atado a la “normativa” establecida en torno a lo que se entiende por μουσική; en su expresión condensada se distinguen de un lado la preeminencia tradicional de la μουσική τεórica frente a la prác-

¹⁵ S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres, 1978, p. 96.

¹⁶ Cf. Ti. Locr. 220.9 Marg, Arist., *Mu.* 399a17.

¹⁷ L. Zanoncelli, *La manualistica musicale greca*, Milán, 1990, p. 486 n.5.

¹⁸ H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, 1899, pp. 53-56, Th. J. Fleming, «The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period», en B. Gentili y F. Perusino (eds.), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma, 1999, pp. 17-29, esp. p. 26 n.30: Quint., *Inst.* I 10.22, uocis rationem Aristoxenus musicus diuidit in ῥυθμόν et μέλος quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Lo normal es la consideración de la música como reunión de melodía más ritmo: cf. Arist., *Pol.* 1340a18-19; véase la imbricación de melodía y ritmo en Arist. Quint. I 13, donde también se distinguen melodías sin ritmo: 31.24-25 μέλος μὲν γὰρ νοεῖται καθ’ αὐτὸ μὲν <ἐν> τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελωδίαις así como ritmo solo, ibíd. 25-26 μετὰ δὲ ῥυθμοῦ μόνου ὡς ἐπὶ τῶν κρουμάτων καὶ κῶλων. A esta unión de ritmo y melodía la llama Ps. Plutarco ἡ περὶ τὴν αἴσθησιν γυμνασία: cf. *de Mus.* 1144C8-9, λέγω δὲ τῆς συντεινούσης εἰς τὴν τοῦ ἤρμοσμένου ζῦνεσιν καὶ ἔτι τὴν τοῦ ῥυθμοῦ.

tica – pues quiere refutar los dogmas, no la mera práctica; de otro lado, aísla como elementos fundamentales la melodía y el ritmo.

2. *El sonido.*

En dos lugares se ocupa Sexto de los conceptos de sonido (φωνή) y nota (φθόγγος):

φωνή τοῖνον ἐστίν, ὡς ἂν τις ἀναμφισβητήτως ἀποδοίη, τὸ ἴδιον αἰσθητὸν ἀκοῆς (156.10-11).

ὅταν μὲν οὖν ἐπ’ ἴσης ἐκφέρηται ἡ φωνή καὶ ὑπὸ μίαν τάσιν, ὡς μηδένα περισπασμὸν γίνεσθαι τῆς αἰσθήσεως ἥτοι ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἢ τὸ ὀξύτερον, τότε ὁ τοιοῦτος ἦχος φθόγγος καλεῖται, παρὸ καὶ οἱ μουσικοὶ ὑπογράφοντές φασι “φθόγγος ἐστὶν ἐμμελοῦς φωνῆς πτῶσις ὑπὸ μίαν τάσιν” (158.7-11).

El sonido queda enmarcado por Sexto entre los demás sentidos (ὄρασις, ὄσφρησις, etc.) que sólo proporcionan un conocimiento subjetivo. Su refutación afectará a los dogmas que se sustentan en él, y entre éstos el ἦθος¹⁹. Ahora bien, el sonido y su naturaleza es abordado por Sexto desde dos vías de origen diferente. La definición de 156.10-11 es la del “sonido” (φωνή) cuando aún no es una “nota” (φθόγγος), una diferenciación importante en la teoría griega y de la que aquí hay un eco evidente²⁰; en general, un sonido puesto en relación con otros dentro del sistema constituirá una nota. La precisión τὸ ἴδιον αἰσθητὸν ἀκοῆς que leemos tiene una procedencia estoica según el testimonio de Diógenes Laercio (VII 55) acerca de Diógenes de Babilonia (ca. 240–152 a.C.), ἔστι δὲ φωνῆς ἀἷρ πεπληγμένος ἢ τὸ ἴδιον αἰσθητὸν ἀκοῆς; para Greaves²¹ es Aristóteles la fuente concreta de Sexto en este caso: *de An.* 418a11, λέγω δ’ ἴδιον μὲν ὃ μὴ ἐνδέχεται ἑτέρα αἰσθήσει αἰσθάνεσθαι καὶ περὶ ὃ μὴ ἐνδέχεται ἀπατηθῆναι, pero la identidad verbal con el estoico Diógenes es demasiado evidente como para no postular tal dependencia. Diógenes de Babilonia está en el origen de una teoría sobre el origen del sonido – como aire percutido – que será compartida tanto por pitagóricos como peripatéticos. La expresión vuelve a aparecer tal cual (como en el caso de Porfirio, *in Harm.* 11.27, ὁ ψόφος λέγεται καὶ τὸ ἴδιον

¹⁹ Una refutación que sigue el tercer τρόπος de Enesidemo para la suspensión del juicio, cf. Rodeia Pereira, art.cit., p.131. Cf. *M.* VI 168.1-4, πᾶσα ἡ κατὰ μελωδίας θεωρία παρὰ τοῖς μουσικοῖς οὐκ ἐν ἄλλῳ τινὶ τὴν ὑπόστασιν εἶχεν εἰ μὴ τοῖς φθόγγοις, καὶ διὰ τοῦτο ἀναιρουμένων αὐτῶν τὸ μηδὲν ἔσται ἡ μουσική.

²⁰ Greaves, ob. cit., p.29.

²¹ Greaves, ob. cit., p. 32.

αἰσθητὸν ἀκοῆ), o con modificaciones (cf. Ptol., *Harm.* 3.2-3, ψόφος δὲ πάθος ἀέρος πλησσομένου, τὸ πρῶτον καὶ γενικώτατον τῶν ἀκουστῶν).

Sobre el pasaje de 158.7-11, tenemos la visión aristoxénica de la φωνή entendida como nota²²: cf. Aristox., *Harm.* 20.16-17, συντόμως μὲν οὖν εἰπεῖν φωνῆς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστί. La definición “textual” de Sexto (158.10 ὑπογράφοντες evidencia que el autor utiliza fuentes escritas) no es exactamente la propia de Aristóxeno, sino la de sus epígonos, pues incorpora el adjetivo ἐμμελής que podemos leer, por ejemplo, en Cleonid., *Harm.* 179.9-10, Bacch., *Harm.* 292.15-17 Jan o Anon. *Bellerm.* 48. La concepción aristoxénica de la φωνή se enmarca en la distinción entre μέλος λογῶδες y μέλος διαστηματικόν (que Nicómaco atribuirá a los pitagóricos), pues éste último asegura la distinción neta de cada tensión o τάσις, frente a la continuidad del habla normal. Además, la noción está relacionada con la idea musical de δύναμις, o función de cada nota en el sistema (cf. Aristox., *Harm.* 45.12-16 τρίτον ἂν τι μέρος εἴη τῆς ὅλης πραγματείας τὸ περὶ τῶν φθόγγων εἰπεῖν ὅσοι τ’ εἰσὶ καὶ τίνοι γνωρίζονται καὶ πότερον τάσεις τινές εἰσιν, ὥσπερ οἱ πολλοὶ ὑπολαμβάνουσιν, ἢ δυνάμεις καὶ αὐτὸ τοῦτο τί ποτ’ ἐστὶν ἢ δύναμις)²³.

La idea de nota como sonido articulado en el sistema es señalado por Aristóxeno, 20.17-19 τότε γὰρ φαίνεται φθόγγος εἶναι τοιοῦτος οἷος εἰς μέλος τάττεσθαι ἡρμοσμένον <τὸ> ἐστάναι ἐπὶ μιᾷς τάσεως²⁴. Evidentemente, esta noción central de la harmónica aristoxénica no es puesta de relieve por Sexto, a quien sólo interesa refutar las ἀρχαί: en el caso del sonido, dice Sexto, apoyándose en los filósofos cirenaicos (168.8 ss., cf. *M.* VII 191, *HP* 1.215; D.L. II 92), que éste no es una *afección*: 168.9-10, τὴν φωνὴν μὴ οὖσαν πάθος, ἀλλὰ πάθους ποιητικὴν. Precisamente la tratadística musical considera (en la acústica compartida por pitagóricos y peripatéticos) el ψόφος como πάθος: cf. Aristid. *Quint.* 5.20-22, τὴν δὲ φωνὴν οἱ μὲν ἀέρα πεπληγμένον, οἱ δὲ ἀέρος πληγὴν ἔφασαν, οἱ μὲν αὐτὸ τὸ σῶμα τὸ πεπονθὸς

²² Cf. Theo Sm. 50.5-10 Hiller; Michaelides, ob. cit., p. 252.

²³ Cf. Th. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999, p.306; Rodeia Pereira, art. cit., p.133.

²⁴ Otro desarrollo posterior de la noción aristoxénica distinguiendo ψόφος de φθόγγος como sonido aislado vs. sonido articulado en el μέλος es Ptol., *Harm.* 10.18-19 (φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχων τόνον), cuyos antecedentes se pueden leer en Thras., *ap.*-Theo Sm. 47.19-22 (φθόγγον φησὶν εἶναι φωνῆς ἑναρμονίου τάσιν. ἑναρμόνιος δὲ λέγεται, ἐπὶ δύνηται καὶ τοῦ ὀξέος ὀξύτερος εὑρεθῆναι καὶ τοῦ βαρέος βαρύτερος· καὶ ὁ αὐτὸς καὶ μέσος ἐστὶν) ο Theo Sm. 48.6-8.

ἤχον, οἱ δ' ὅπερ ἄμεινον, τὸ τούτου πάθος ὀρισάμενοι, y Ptol., *Harm.* 3.2 ψόφος δὲ πάθος ἀέρος πλησσομένου.

Los teóricos musicales habían incorporado, procedente de la filosofía (así Diógenes de Babilonia, los peripatéticos, etc.) la noción de la φωνή como σῶμα (o bien como algo ἀσώματον) y como πάθος: Arístides Quintiliano dice que la mejor definición de sonido es “la afección del cuerpo”. Sexto toma en consideración la definición de Aristóxeno para φωνή, pero no la versión de la tratadística sobre su naturaleza física; sobre ello acude a la discusión filosófica, en dos vías:

- 1) El sonido no es πάθος, sino tan sólo su productor. Entonces, de acuerdo con los cirenaicos (que sólo admiten el πάθος), no existe el sonido. El sonido como sensible ya lo rechazaron Platón y Demócrito.
- 2) El sonido no es σῶμα (según los estoicos) ni es ἀσώματον (según Platón, Aristóteles y Pitágoras). Luego no existe²⁵.

La tratadística musical sigue a Diógenes de Babilonia en su idea –ampliamente extendida, como hemos visto– del sonido como afección del aire, pero también las teorías pitagórico-aristotélicas en las mejoras y desarrollo de esta concepción²⁶.

3. *Los géneros melódicos.*

Los llamados “géneros melódicos” (γένη τῆς μελωδίας) vienen dados por las distintas configuraciones interválicas del intervalo fundamental de cuarta. La triple distribución de los intervalos (enarmónica, cromática y diatónica) y sus variantes, es un componente de la estructura de la música griega que las fuentes mismas atribuían a una época casi mítica²⁷. Veamos cómo desarrolla Sexto este aspecto:

τῆς δὲ κοινῆς μελωδίας ταύτης τὸ μὲν τι χρῶμα λέγεται τὸ δὲ ἁρμονία τὸ δὲ διάτονον, ὧν ἡ μὲν ἁρμονία αὐστηροῦ τινος ἦθους καὶ σεμνότητος κατασκευαστική πως

²⁵ Cf. Simp., *in Ph.* 426.1 Diels (= Diog. Bab., *Stoic.* 19), καὶ οἱ ἀέρα δὲ πεπληγμένον τὴν φωνὴν ἀποδιδόντες, ὅσπερ Διογένης ὁ Βαβυλωνίος, ἀμαρτάνουσι. σῶμα γὰρ οὕτως ἔσται ἡ φωνή, εἴπερ ἐν γένει τῷ ἀέρι ἐστί, καὶ τὸ πεπονθός, τουτέστι τὸν πεπληγμένον ἀέρα, ἀντὶ τοῦ πάθους, ὅπερ ἐστὶν ἡ πληγή, ἀποδιδόασιν.

²⁶ Cf. Archyt. 47 B1 D.-K. (432.10-433.1); Plat., *Ti.* 67b3; Arist., *de An.* 420a1 ss.; *Aud.* 800a1 ss.; Euc., *Sect. Can.* 148.3-4 Jan, etc. Una reunión y análisis de éstos y otros pasajes se encuentran en A. Barker, *Greek Musical Writings*, vol. II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, 1989.

²⁷ Cf. Aristox., *fr.* 83.

ὑπῆρχεν, τὸ δὲ χρῶμα λιγυρόν τί ἐστι καὶ θρηνηῶδες, τὸ δὲ διάτονον ἔντραχῦ καὶ ὑπάγροικον. ἀλλὰ δὴ πάλιν τὸ μὲν ἁρμονικὸν μέλος τῶν μελωδομένων ἀδιαίρετόν ἐστι, τὸ δὲ διάτονον καὶ τὸ χρῶμα εἰδικωτέρας τινὰς εἶχε διαφοράς, δύο μὲν τὸ διάτονον, τὴν τε τοῦ μαλακοῦ διατόνου καλουμένην καὶ τὴν τοῦ συντόνου, τρεῖς δὲ τὸ χρῶμα· τὸ μὲν γάρ τι αὐτοῦ τονικὸν καλεῖται τὸ δὲ ἡμιόλιον [ἡμιτόνιον *codd.*, ἡμιόλιον Ruelle] τὸ δὲ μαλακόν (166.4-12).

A pesar de las diferentes medidas interválicas que conocemos desde Filolao y Arquitas²⁸, la división y distribución de nombres que leemos en Sexto Empírico es la aristoxénica: ello demuestra que desde el principio de la era cristiana la clasificación aristoxénica había quedado como canónica en los escritos teóricos, debido a la enorme influencia de este autor. Confróntense los siguientes pasajes de Aristóxeno con las palabras de Sexto:

πᾶν γὰρ τὸ λαμβανόμενον μέλος [τῶν] εἰς τὸ ἡρμοσμένον ἦτοι διάτονόν ἐστι ἢ χρωματικόν ἢ ἑναρμόνιον (*Harm.* 24.18-19).

τρία γένη τῶν μελωδομένων ἐστίν· διάτονον, χρῶμα, ἁρμονία (*ibid.* 55.8-9).

μία μὲν οὖν τῶν διαρέσεων ἐστὶν ἑναρμόνιος (...) τρεῖς δὲ χρωματικά, ἢ τε τοῦ μαλακοῦ χρώματος καὶ ἢ τοῦ ἡμιολίου καὶ ἢ τοῦ τονιαίου (...) εἰσὶ δὲ δύο διατόνου διαρέσεις, ἢ τε τοῦ μαλακοῦ καὶ ἢ τοῦ συντόνου (*ibid.* 63.1-64.25).

Sexto emplea los sustantivos ἁρμονία, χρῶμα y διάτονον, como Aristóxeno (las formas antiguas) frente a los adjetivos ἑναρμόνιον, χρωματικόν, διατονικόν, que en la tratadística posterior es lo normal: cf. Cleonid., *Harm.* 189.8-11, Gaud., *Harm.* 331.7²⁹. La aceptación de los géneros aristoxénicos tiene dos vertientes: por un lado se sigue la tendencia de la época, observable en los epítomes tardíos – incluso el mismo Ptolomeo siente la necesidad de combatir al de Tarento –, de adoptar la doctrina aristoxénica; por otro, facilita la intención que tiene Sexto de tratar los elementos de la ciencia musical de un modo nuclear, sin entrar en distinciones sutiles: de hecho, la propia división en géneros es aquí irrelevante, pues sólo apunta al variado edificio conceptual que está fundado en la noción de sonido (φωνή).

Si la división es aristoxénica, otro problema es su caracterización en cuanto al ἦθος. Aristóxeno no trata, en su obra conservada, de los ἦθη de los

²⁸ Los libros I y II de la *Harmonica* de Ptolomeo es fuente no sólo de los géneros aristoxénicos, sino también de los de Arquitas, Dídimo y Eratóstenes, además de los propios del autor.

²⁹ No tiene importancia que Sexto no emplee el término técnico γένος, que parece nacer con Aristóxeno (A. Brancacci, «Alcidamante e *PHibeh* 13 ‘De Musica’. Musica nella retorica e retorica della musica», en A. Brancacci *et alii* [edd.], *Aristoxenica Menandrea Fragmenta Philosophica*, Firenze 1988, pp.61-84, esp. p.69). Sexto se refiere a μελωδία o a μέλος, no a γένος; cf. Aristox., *Harm.* 24.18.

géneros melódicos; la crítica ha señalado la compleja posición de este autor, que no coincidía del todo con Damón, Platón o Aristóteles por sus restricciones más sutiles sobre el poder de la música³⁰. No obstante, las fuentes ofrecen una caracterización “ética” de los géneros, y en este aspecto Sexto no discrepa de ellas. En efecto, la ἄρμονία es presentada como αὐστηρός y σεμνότητος κατασκευαστική; por su parte, χρῶμα como λιγυρόν y θρηνηῶδες, y el género διάτονον como ἔντραχυ y ὑπάγροικον. La historia de las atribuciones éticas a los géneros debe remontarse hasta Diógenes de Babilonia³¹, que es citado para esto por el epicúreo Filodemo. Según esta fuente, Diógenes habría calificado al enarmónico de σεμνήν, γενναίαν, ἀπλήν y καθαρὰν (*Mus.* IV, 64.19-23 Kemke) en tanto que otros autores, según el mismo Filodemo (*ibid.*, 64.26), de αὐστηρόν y δεσποτικήν. Esta caracterización del enarmónico es interesante porque con el tiempo se produjo un desplazamiento de las características éticas de los géneros, pasando los rasgos del enarmónico a caracterizar al diatónico³². Tendríamos así un grupo de testimonios con una cierta homogeneidad en el tratamiento de estos dos géneros, testimonios en los que hay que insertar a Sexto Empírico: en ellos, el enarmónico tiene un marcado carácter “solemne” (σεμνός) y “austero” (αὐστηρός):

Diog. Bab. <i>ap. Phld.</i> , <i>Mus.</i> IV 64.2.22	σεμνήν-γενναίαν-ἀπλήν-καθαράν
Phld., <i>Mus.</i> IV 64.2.26	αὐστηρόν-δεσποτικήν
D.H., <i>Dem.</i> 48.44	ἄξιωματικά

³⁰ Cf. Aristox., *Harm.* 40.12-16, Ps.Plut., *de Mus.* 1143A-C, especialmente A5-8. V. Brancacci, art.cit., p.71; cf. R. da Rios, *Aristosseno. L'Armonica*, Roma, 1954, p. 46 n.1; Barker, ob. cit., p. 148 n. 6 así como su «Diogenes of Babylon and hellenistic musical theory», en C. Auvray-Assayas et D. Delattre (edd.), *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, París, 2001, pp. 353-370, esp. p. 358. *Contra*, R. W. Wallace, «Music Theory in Fourth-century Athens», en B. Gentili-F. Perusino (edd.), *MOUSIKE. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, 1995, pp. 17-39, esp. pp. 37 ss. Aristóxeno define al diatónico como πρώτον y πρεσβύτατον, al cromático como δεύτερον y al enarmónico como τρίτον καὶ ἀνώτατον (*Harm.* 24.20-25.4); cf. sin embargo Ps. Plut., *de Mus.* 1137E1 ss.: sobre esta ordenación temporal y su cuestionamiento, cf. M. L. West, «The singing of Homer and the modes of early Greek music», *JHS* 101, 1981, pp.113-129, esp. pp.116-117. Adrasto (*ap. Theo Sm.* 55.15 ss.) se refiere a Aristóxeno al hablar de los géneros, y afirma: καλεῖσθαι δέ φησιν Ἀριστόξευος διὰ τὸ εἶναι ἄριστον.

³¹ M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992, p. 250 y n.1; cf. Abert, ob. cit., pp.100-103; L. P. Wilkinson, «Philodemus on *Ethos* in Music», *CQ* 32, 1938, pp. 174-181, esp. p.177.

³² No obstante, la visión de Abert sobre este hecho es distinta: Abert, ob. cit., p. 103.

Ps.Plut., *de Mus.* 1145A
S.E., *M.* VI 166.4 ss.

σεμνότης-συνίστησι
αύστηρόν-σεμνότης

Significativamente, en estos autores no hay una caracterización aparente del género diatónico, salvo en el caso de Sexto Empírico. No obstante, y sin que sea fácil delimitar la época en que se produce el cambio, tenemos otros autores que definen el diatónico de modo muy similar a como hemos visto el enarmónico. En estos casos, es significativo el ἦθος que atribuyen a este último:

	Enarmónico	Diatónico
Adrast., <i>ap.</i> Theo Sm. 56.1-2	δυσμελωδητότατον-φιλό- τεχνον-δεομένον συνήθειας	σεμνόν-ἐρρωμένον-εὔτονον
Porph., <i>in Tim.</i> II fr. 69.21 Sod.	—	σεμνόν-ἀδρόν
Arist. Quint. 92.29 (interp.)	διεγερτικόν- ἴππιον†	ἀρρενωπόν-αύστηρότερον
Procl. <i>in Ti.</i> II 169.1 ss. Diehl	παιδευτικόν	ἀδρότερον-ἀπλούστερον- γενναιότερον
Anon. <i>Bellerm.</i> 26	—	ἀνδρικότερον-αύστηρότερον
Pach. (<i>Harm.</i> 110.25-28 Tann.)	ἀκριβέστερον	φυσικότερον-σεμνόν- ἐρρωμένον

Probablemente este cambio se debió al menor uso y la práctica desaparición del enarmónico como género práctico, según atestiguan, entre otros, Ps.Plutarco y Ptolomeo³³. Está claro que quedó como un género “difícil de cantar” y por tanto “necesitado de hábito” (Adrasto, citando a Aristóxeno), o “más exacto” por su microtonalidad (Paquimeres)³⁴. Sexto Empírico se si-

³³ Cf. Aristox., *Harm.* 29.14-30.8; Ps. Plut. *de Mus.* 1145A4-8, οἱ δὲ νῦν τὸ μὲν κάλλιστον τῶν γενῶν, ὅπερ μάλιστα διὰ σεμνότητα παρὰ τοῖς ἀρχαίοις ἐσπουδάζετο, παντελῶς παρητήσαντο, ὥστε μηδὲ τὴν τυχοῦσαν ἀντίληψιν τῶν ἐναρμονίων διαστημάτων τοῖς πολλοῖς ὑπάρχειν; Ptol., *Harm.* 38.2 ss., καὶ μέντοι τῶν ἐκτεθειμένων γενῶν τὰ μὲν διατονικὰ παντ’ ἂν εὔροιμεν συνήθη ταῖς ἀκοαῖς, οὐκέτι δ’ ὁμοίως οὔτε τὸ ἐναρμόνιον οὔτε τῶν χρωματικῶν τὸ μαλακόν κτλ. Vid. además Porph., *in Cat.* 120.6-9 Busse, Simp., *in Cat.* 192.11 Kalbfleisch, *Macr.*, *Comm.* II 4, 13 y el pasado ἐνεδέχετο de Aristid. Quint. 92.28 al referirse al enarmónico.

³⁴ El bizantino Jorge Paquimeres (1242-ca.1310) es una fuente importante, junto al más tardío Manuel Briennio, de la teoría musical antigua. Cf. Mathiesen, *ob. cit.*, p.657. Tras la reordenación de los géneros efectuada por Ptolomeo, Paquimeres retomó su división en el canon junto con los ἦθη de cada uno. Así, en *Harm.* 6 (114-118 Tannery) establece las si-

túa, pues, en la estela de quienes consideraron al enarmónico como el γένος más noble, que es precisamente lo más antiguo, muy probablemente debido a la misma consideración que mantenía Filodemo, una de sus fuentes principales³⁵. Si tal es el ἦθος del enarmónico, no sorprende que Sexto hable del diatónico como ἔντραχυ y ὑπάγροικον, pues son las características opuestas. Desgraciadamente no tenemos la opinión de Diógenes o de Filodemo sobre este género, pero tampoco las de los otros autores que son similares en este aspecto a Sexto³⁶. Podemos sospechar que nuestro autor está transmitiendo el ἦθος antiguo del género, que no sería sino el mero contrario de la solemnidad enarmónica; si Sexto ha caracterizado al enarmónico de un modo convencional, sin contradecir las convenciones, no hay razón para suponer que se guiara de modo distinto en el caso del diatónico³⁷. No obstante, hay que notar que el ἦθος del enarmónico es de tipo moral, pero el del diatónico lo es estético: todo esto refuerza la sensación de la mayor antigüedad del enarmónico sobre el diatónico –contra la opinión de Aristóxeno– y la ausencia en las fuentes de una caracterización ética clara del diatónico. Que Sexto tratase los géneros ateniéndose a sus fuentes y no a la realidad es razonable-

güentes atribuciones: διάτονον σύντονον· σεμνόν τι καὶ ἐρρωμένον καὶ εὐτόνον ἦθος ἐμφαίνειν· διάτονον ὀμαλόν· ἦττον ἡρέμα (...) διαρεῖν τὸ ἦθος τῆς ψυχῆς καὶ εὐτόνον ποιεῖν· μαλακὸν ἔντονον· ἡσυχαστικόν τε καὶ ἐλευθέριον· μαλακὸν διάτονον· διὰ τὸ ἡσυχαστικόν τε καὶ εἰρηνικὸν ἦθος ἐμφαίνειν καὶ τοῦ ἐντόνου ἡρέμα πῶς ταπεινότερον· χρωῖμα σύντονον· γοερώτερον τε καὶ παθητικὸν ἦθος· χρωῖμα μαλακόν· παθητικώτερον τε καὶ γοερώτερον. Se trata tan sólo de una gradación realizada sobre los ἦθη de 110.25-28.

³⁵ El Papiro Hibeh 13, que también ataca la idea de la mejora ética mediante la música, mantiene la misma línea: de la ἀρμονία dicen los ἀρμονικοί que ποιεῖ ἀνδρείους, mientras que del χρωῖμα, por su parte, que ποιεῖ δειλούς (I 16 Crönert).

³⁶ No parece válido aceptar la simple inversión de atribuciones éticas, esto es, admitir como procedentes del diatónico los nuevos ἦθη del enarmónico: Proclo tilda a éste de παιδευτικόν y Arístides (en el pasaje interpolado de 92.19-30) de διεγερτικόν; pero no es seguro que procedan de él.

³⁷ Otros autores no nos ayudan: además de la mera enumeración de Aristóxeno (*Harm.* 24.20-25.4), Ptolomeo (*Harm.* 98.17) habla de ἐλάττωσις y συστατικά en el caso del enarmónico y de τάξις, ὁμοιότης y διαστατικά en el del diatónico (pero califica de ἀγροικότερον al teórico género diatónico ὀμαλόν, un ἦθος que no debe de estar relacionado con el ὑπάγροικον de Sexto); Vitruvio (V 4, 3) llama al enarmónico *modulatio ad artem concepta, et ea re cantio eius maxime grauem et egregiam habet auctoritatem*, mientras que respecto al diatónico apunta: *quod naturalis est, facilius est interuallorum distantia*; Boecio (I 21, 212.26-213.2 Friedlin), por su parte, habla del enarmónico como *optime, apte coniunctum* y del diatónico como *durius y naturalius*; Arístides Quintiliano, en un pasaje de corte metafísico, llama al enarmónico ἄογκον, ἀμερές (111.21), ἀπλοῦν, ἀπαθές (111.23-24), y al diatónico σκληρόν y ἀπειθές (111.12).

mente sostenible si recordamos al más realista Ptolomeo, cuando se refiere a los diatónicos (*Harm.* 38.2-3, τὰ μὲν διατονικὰ πάντ' ἂν εὐροίμεν συνήθη ταῖς ἀκοαῖς).

En cuanto al género cromático, las fuentes están de acuerdo en asignarle un carácter relajado pero también más sofisticado; es también más patético y trenódico. Los adjetivos que emplea Sexto no los emplea otro autor, pero en la tratadística los encontramos con un valor equivalente (hay que notar que Sexto no coincide en el cromático con Filodemo)³⁸, sobre todo con el testimonio de Adrasto (*ap.* Theo Sm. 55.6-7, cf. Pach., *Harm.* 110.30 Tannery), γοερώτερόν τε καὶ παθητικώτερον ἦθος ἐμφαίνειν. No obstante, merece la pena señalar un pasaje de Dioniso de Halicarnaso, donde se refiere a dos tipos de ἀρμονία que se emplea en la dicción, cuando se busca ὀνομάσαι τὰ νοήματα καλῶς, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ <τὰ ὀνόματα> εὐκόσμφ συνθέσει περιλαβεῖν: cf. *Dem.* 36.25-30 οἱ μὲν τὴν εὐσταθῆ καὶ βαρεῖαν καὶ αὐστηρὰν καὶ φιλόρχαιον καὶ σεμνήν καὶ φεύγουσαν ἅπαν τὸ κομψὸν ἐπιτηδεύουσιν ἀρμονίαν, οἱ δὲ τὴν γλαφυρὰν καὶ λιγυρὰν καὶ θεατρικὴν καὶ πολὺ τὸ κομψὸν καὶ μαλακὸν ἐπιφαίνουσιν³⁹. Aunque Dionisio se referirá a los géneros más adelante (*ibid.* 48.44), aquí es posible ver una contraposición basada en los mismos valores que mantiene el par enarmónico–cromático.

La contraposición de testimonios muestra que Sexto coincide con la tradición más antigua sobre las virtudes éticas del enarmónico. No es posible identificar con exactitud su fuente, pues aunque sigue de cerca a Filodemo, sin embargo en el caso del diatónico Sexto se limita a una contraposición estética al enarmónico; en el del cromático, no se desvía de la caracterización normal de este género, es decir, un ἦθος menos varonil (ἄνανδρον).

³⁸ Recordemos algunas: para Diógenes es ἄνανδρον, φορτικὴν, ἀνελεύθερον; Filodemo lo califica de ἥμερον y πιθανήν; según Plutarco, διαχεῖ; el pasaje interpolado de Aristides Quintiliano habla de un género ἥδιστον y γοερόν (así también *Anon. Bellermin.*); Proclo lo califica de ἔκλυτον y ἀγενές; Vitruvio (V 4, 3) dice de él que *subtili sollertia ac crebritate modulorum suaviorem habet delectationem*, mientras que Boecio se refiere a él como *in mollius decidens*. Más tarde Paquimeres lo tilda de τεχνικώτερον, τάπεινον y ἄνανδρον.

³⁹ Cf. *Dem.* 48.43-47, donde Dionisio de Halicarnaso define al cromático como productor de γλαφυρά, εὕρισκε δὴ τῶν τε μελῶν οὐσας διαφοράς, αἱ ποιοῦσιν ἃ μὲν ἀξιοματικά φαίνεσθαι αὐτῶν ἃ δὲ γλαφυρά, ὥσπερ ἐν τοῖς μουσικοῖς ἔχει πρὸς τὴν ἀρμονίαν τὸ χρῶμα, κὰν τοῖς ῥυθμοῖς δὲ τὸ παραπλήσιον γινόμενον. Cf. *Comp.* 21.11 ss., donde delimita tres clases de composición – διαφοραὶ τῆς συνθέσεως –, que denomina αὐστηρά, γλαφυρά y εὐκρατον. El paralelo con los γένη τῆς μελωδίας es evidente.

4. *La clasificación de las notas.*

La “clasificación de las notas” es otra forma de aludir a la clasificación de intervalos (διαστήματα) que encontramos en diferentes autores, atendiendo al criterio estético de la consonancia (συμφωνία). No nos importa tanto aquí la noción de consonancia / disonancia y las condiciones físicas y estéticas que las condicionan, cuanto qué intervalos son considerados como tales⁴⁰. Sexto Empírico nos da la siguiente clasificación:

τῶν δὲ φθόγγων οἱ μὲν εἰσιν ὁμόφωνοι οἱ δὲ οὐχ ὁμόφωνοι, καὶ ὁμόφωνοι μὲν οἱ μὴ διαφέροντες ἀλλήλων κατ’ ὀξύτητα καὶ βαρύτητα, οὐχ ὁμόφωνοι δὲ μὴ οὕτως ἔχοντες. τῶν δὲ ὁμοφώνων, ὡς καὶ τῶν οὐχ ὁμοφώνων, τινὲς μὲν ὀξεῖς τινὲς δὲ βαρεῖς καλοῦνται, καὶ πάλιν τῶν οὐχ ὁμοφώνων οἱ μὲν διάφωνοι προσαγορεύονται οἱ δὲ σύμφωνοι, καὶ διάφωνοι μὲν οἱ ἀνωμάλως καὶ διεσπασμένως τὴν ἀκοὴν κινουῦντες, σύμφωνοι δὲ οἱ ὁμαλότερον καὶ ἀμερίστως (158.12-160.5).

τῶν φθόγγων διάφωνοι μὲν εἰσιν οἱ ἀνωμάλως τὴν ἀκοὴν καὶ διεσπασμένως κινουῦντες, σύμφωνοι δὲ οἱ ὁμαλότεροι. (160.12-13).

Muchos son los autores que han tratado la clasificación de las notas. La idea de su distribución la presenta ya Aristóxeno, aunque no de una manera desarrollada. El tarentino divide los intervalos en consonantes y disonantes (*Harm.* 25.8, διαφωνία τε καὶ συμφωνία); pero el criterio de la distribución parece huir de la exactitud de la causa física o matemática: *Harm.* 25.9-13, φαίνεται δὲ διάστημα σύμφωνον συμφώνου διαφέρειν κατὰ πλείους διαφορὰς ὧν μία μὲν ἐστὶν ἢ κατὰ μέγεθος, περὶ ἧς ἀφοριστέον ἢ φαίνεται ἔχειν. δοκεῖ δὲ μὲν ἐλάχιστον τῶν συμφώνων διαστημάτων ὑπ’ αὐτῆς τῆς τοῦ μέλους φύσεως ἀφορισθαι. La razón es, pues, el tamaño (μέγεθος)⁴¹, y esto, “aparentemente” (φαίνεται)⁴², pues el criterio rector es el oído. Según Aristóxeno, todos los intervalos por debajo del de cuarta son disonantes (*Harm.* 25.14-15); progresando ascendentemente, sólo las posibilidades de

⁴⁰ Para lo primero, véanse las fuentes reunidas en Barker, *Greek Musical Writings...*, ob. cit., p. 409, n. 59.

⁴¹ Cf. *Harm.* 55.16-17, περιέχεται δ’ ἡ ὑστέρα ῥηθεῖσα διαφορὰ τῆ προτέρᾳ, πᾶν γὰρ σύμφωνον παντὸς διαφώνου διαφέρει μέγεθει. *Contra*, cf. Panecio, *ap. Porph.*, in *Harm.* 66.3.

⁴² F. Pérez Cartagena, *La Harmónica de Aristóxeno de Tarento. Edición crítica con introducción, traducción y comentario*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia 2001, pp.266 n.46 y 282 n.82. Para este autor, el hecho de que Aristóxeno acepte como algo dado por la naturaleza de la melodía (ὑπ’ αὐτῆς τῆς τοῦ μέλους φύσεως) se debe a que «intentar dar una definición de la consonancia y la disonancia le llevaría a adentrarse en el terreno de la acústica o en el de la matemática», doctrinas no relevantes para él en armónica.

la voz humana ofrecen un límite: la doble octava más quinta⁴³. Hasta aquí, Aristóxeno. La tratadística posterior, salvo alguna excepción⁴⁴, avanzó mucho más, al entender bien que el intervalo de octava tenía una naturaleza diferente de los demás (algo adelantado por Aristóxeno, *Harm.* 56.13; cf. Ps. Arist., *Pr.* 19.35), bien que cabían más distinciones entre los intervalos, bien al recoger la noción de “unísono”. Efectivamente, Ptolomeo (*Harm.* 15.10-15; cf. Porph., *in Harm.* 113.13 ss.) divide los intervalos en *ὁμόφωνα* (la octava y la doble octava), *σύμφωνα* (cuarta, quinta y sus combinaciones con la octava), y *ἔμμελῃ* (el tono y todos los que existen por debajo de la cuarta); su criterio es el tipo de relación matemática que mantenga el *λόγος* interválico. Para él, la octava es mejor porque la razón que la produce, 2:1, está lo más cercanamente posible a la igualdad (*ισότης*), y como consecuencia produce la mejor sensación al oído.

No obstante, el adjetivo *ὁμόφωνος* se aplicó al unísono (dos notas de igual sonido)⁴⁵, un intervalo entre notas de igual sonido pero diferente función en la escala de una excelente razón matemática, 1:1 (no olvidemos que, según Ptolomeo, cuanto más se aleje la razón de la igualdad, menos consonante será el intervalo). Las palabras con que Sexto define en el fragmento citado de 158.12 ss. la *ὁμοφωνία* son prácticamente las de Gaudencio (*Harm.* 337.7-8), *ὁμόφωνοι μὲν οὖν εἰσιν οἱ μήτε βαρύτητι μήτε ὀξύτητι διαφέρονται ἀλλήλων*⁴⁶. Junto a este nuevo intervalo se incluyeron otras distinciones, como la de los intervalos *παράφωνα*: según Gaudencio (*Harm.* 337.5-338.5), éstos son *οἱ (scil. φθόγγοι) μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι*. Trasilo (*ap. Theo Sm.* 48.17 ss.), por su parte, distinguió entre intervalos consonantes *κατ’ ἀντίφωνον* (octava, doble octava) y consonantes *παράφωνοι* (quinta, cuarta).

La clasificación que apunta Sexto Empírico recoge la noción de *ὁμοφωνία* como unísono pero no la de *παραφωνία*. Coincide en sus líneas generales con Arístides Quintiliano (9.26-10.6), *πάλιν τῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσι*

⁴³ Aristóxeno, *Harm.* 25.17-20, establece que cualquier intervalo consonante añadido a la octava da como resultado otra consonancia: así, éstas serán la cuarta, quinta, octava, octava más cuarta, octava más quinta, doble octava, doble octava más cuarta y doble octava más quinta; cf. *Harm.* 56.1. Otros autores antiguos siguieron a Aristóxeno en esta lista: cf. Porph., *in Harm.* 96.11-15.

⁴⁴ Como Nicómaco, *Harm.* 261.22 ss., que sigue con una división simple en intervalos consonantes y disonantes, aunque su criterio es físico-acústico.

⁴⁵ Sobre el uso “normal” de *ὁμόφωνος* y el ptolemaico, cf. Porph., *in Harm.* 113.30-31.

⁴⁶ Cf. Baquío, *Harm.* 305.10-12 y Ps. Arist., *Pr.* 19.39.

πρὸς ἀλλήλους σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ ὁμόφωνοι, σύμφωνοι μὲν ὧν ἅμα κρουομένων οὐδὲν μᾶλλον τῷ ὀξυτέρῳ ἢ τῷ βαρυτέρῳ τὸ μέλος ἐμπρέπει, διάφωνοι δὲ ὧν ἅμα κρουομένων ἢ τοῦ μέλος ἰδιότης θατέρου γίνεται, ὁμόφωνοι δὲ οἵτινες δύναμιν μὲν ἀλλοίαν φωνῆς, τάσιν δὲ ἴσην ἐπέχουσιν, así como con Baquío, *Harm.* 305.7-15, διαφωνία δὲ τί ἐστίν; ὅταν δύο φθόγγων ἀνομοίων τυπτομένων τοῦ βαρυτέρου φθόγγου τὸ μέλος ὑπάρχη ἢ τοῦ ὀξυτέρου. ὁμοφωνία δὲ τί ἐστίν; ὅταν ἅμα δύο φθόγγοι τυπτόμενοι μῆτε ὀξύτεροι μῆτε βαρύτεροι ἀλλήλων ὑπάρχωσι. παραφωνία δὲ τί ἐστίν; ... ὅταν δύο φθόγγων ἀνομοίων τυπτομένων οὐδὲν τι μᾶλλον τοῦ βαρυτέρου φθόγγων ἢ τοῦ ὀξυτέρου τὸ μέλος ὑπάρχει⁴⁷. No obstante, Sexto introduce el reagrupamiento lógico de los disonantes y consonantes en las notas οὐχ ὁμόφωνοι, algo que indica la importancia ya del intervalo ὁμόφωνον como categoría propia.

Pero Sexto también nos esboza las causas, en el segundo pasaje de 160.12-13, de la distinción entre ὁμόφωνοι y οὐχ ὁμόφωνοι, en la línea de los teóricos musicales, que ofrecen la explicación física de la consonancia como la calidad de la “mezcla” del sonido. Es un tópico que se originó en la investigación pitagórica y que fue recogido por los peripatéticos. Sexto afirma que las notas consonantes “mueven” el oído ὁμαλότεροι, mientras que las disonantes ἀνωμάλως καὶ διεσπασμένως. Este “movimiento” es el del sonido según expone Platón en el *Timeo* (80a-b), la euclidiana *Sección del Canon* (149.3-4 Jan) o Aristóteles (*Sens.* 446b13 ss.) entre otros. Todas las fuentes coinciden en señalar que la consonancia es tal por el efecto *estético* producido en el oído⁴⁸ por la μῆξις de los sonidos (Arist., *Metaph.* 1043a10), la κρᾶσις (Euc., *Sect. Can.* 149.22) o la ἐνότης (Gaud., *Harm.* 337.12); Porfirio (*in Harm.* 104.12-13) afirma que fueron los seguidores de Arquitas los que hablaban de la “sensación de un único sonido para los oídos”⁴⁹.

A esa “sensación” se refiere Sexto también con los adverbios utilizados, en un pasaje que en su referencia anterior a las notas “agudas” y “graves” es similar a Cleonid., *Harm.* 187.19-188.2, ἔστι δὲ συμφωνία μὲν κρᾶσις δύο

⁴⁷ En el caso de Baquío, está claro que lo que entiende por παραφωνία es lo mismo que Sexto y Aristides entienden por “consonancia”.

⁴⁸ Barker (*Greek Musical Writings...*, ob. cit., p. 137 n.60) reúne los *loci*; v. también C. Stumpf, *Geschichte des Consonanzbegriffes. Erster Teil*, München 1897, pp. 13 ss. A la investigación pitagórica se refiere Panecio, citado por Porph., *in Harm.* 66.16 ss.

⁴⁹ Ἐλεγον δ’ οἱ περὶ Ἀρχύταν “ἐνὸς φθόγγου γίνεσθαι κατὰ τὰς συμφωνίας τὴν ἀντίληψιν τῇ ἀκοῇ”. Esto es, serían la fuente de Ptol., *Harm.* 10.24-28, συμφώνους δὲ (...) ὅσοι τὴν ὁμοίαν ἀντίληψιν ἐμποιοῦσι ταῖς ἀκοαῖς.

φθόγγων ὀξυτέρου καὶ βαρυτέρου· διαφωνία δὲ τοῦναντίον δύο φθόγγων ἀμιξαί, ὥστε μὴ κραθῆναι, ἀλλὰ τραχυνθῆναι τὴν ἀκοήν. No obstante, la expresión de nuestro autor no aparece como tal en nuestras fuentes, pues éstas caracterizan el efecto de la consonancia como ὁμοία ἀντίληψιν (Ptol., *Harm.* 10.27), una οἰκειότης καὶ συμπάθεια que produce una ἡδεῖα καὶ προσηνῆς φωνή (Adrasto, *ap.* Theo Sm. 51.2-4) o una ὁμοιότης (Plat., *Ti.* 80a6, Ps. Arist. *Pr.* 19.42). Los adjetivos *δισπασμένος* y *ὁμαλός*⁵⁰ están aplicados por el autor de *De Audibilibus* (803b2-4) a la sensación ocasionada por una percusión fragmentada, que produce un sonido *τραχύς*; el mismo tratado asocia las mismas cualidades que menciona Sexto, al referirse a la lengüeta del *αὐλός*, cf. *Aud.* 802b18-21, δεῖ δὲ καὶ τῶν αὐλῶν εἶναι τὰς γλώττας πυκνὰς καὶ λείας καὶ ὁμαλὰς, ὅπως ἂν καὶ τὸ πνεῦμα διαπορευῆται δι' αὐτῶν λεῖον καὶ ὁμαλὸν καὶ μὴ δισπασμένον⁵¹. La percusión sobre el aire es el origen, en la acústica griega, del sonido; en última instancia, una razón consonante se cifra en el número de percusiones, que son las que establecen la relación o *λόγος*. Por ello es verosímil pensar que Sexto pudo extraer su caracterización de los intervalos consonantes o disonantes de alguna fuente que asociase la cualidad perceptiva de la *συμφωνία* a los factores de producción del sonido, factores que pasan al sonido mismo.

5. *El ἦθος de la música.*

El problema del ἦθος o “carácter” es uno de los problemas más interesantes de la música griega; está presente, hoy día, en la música oriental en general. Puesto que el ἦθος se deriva de las notas, la refutación del sonido servirá también para rechazar cualquier opinión sobre aquél; en esto Sexto Empírico no está solo, pues ya otros antes que él, como Filodemo o el autor del Papiro Hibeh 13 desecharon cualquier influencia *ética* de la música en el alma humana, si bien desde presupuestos diferentes⁵². La conexión entre la música y el alma o el carácter del individuo fue desarrollada por Damón ya en el siglo V a.C., y tras su recepción por los pitagóricos, Platón y Aristóteles, su éxito estaba asegurado⁵³.

⁵⁰ Como hace Sexto, la terminología gramatical hace sinónimos *διαφωνία* y *ἀνωμαλία*, cf. V. Bécars Botas, *Diccionario de terminología gramatical griega*, Salamanca, 1984, pp. 59-60.

⁵¹ Cf. las cualidades del viento y sus efectos en Thphr. *Fr.* 5.6, 1-4 Wimmer.

⁵² Wilkinson, art. cit., pp. 177 ss.

⁵³ West, *Ancient Greek Music*, cit., pp. 246-253; Wallace (art. cit., pp.22-23) argumenta

La reflexión sobre el ἦθος por Damón está vinculada a los ritmos y a las ἀρμονίαι⁵⁴, pero no se tarda en estudiar el ἦθος de las notas (φθόγγοι) y el de los géneros, ya tratado. El ἦθος de los géneros melódicos sólo es rozado por Sexto; por lo demás, le interesan los efectos de aquél sin especificar qué lo produce, si una ἀρμονία, un ritmo o un género.

En primer lugar, Sexto ofrece una somera definición del ἦθος:

οὐ μὴν ἀλλ' ὄν τρόπον ἴπαν διάστημα κατὰ μουσικὴν ἐν φθόγγοις ἔχει τὴν ὑπόστασιν, οὕτω καὶ πᾶν ἦθος. τὸ δ' ἔστι τι γένος μελωδίας (164.1-3).

Se define el ἦθος como *género* (o tipo) de melodía⁵⁵; pero, al igual que los intervalos nacen de la unión de las notas, el *carácter* también viene provisto por ellas. Esto es común en la tratadística, que entre las diferencias entre los sonidos cuenta aquélla según el carácter: cf. Aristid. Quint. 10.13-15, πέμπτη (*scil.* διαφορὰ δὲ ἡ κατὰ τὸ ἦθος· ἕτερα γὰρ ἦθη τοῖς ὀξυτέροις, ἕτερα τοῖς βαρυτέροις ἐπιτρέχει, καὶ ἕτερα μὲν παρυπατοειδέσιν, ἕτερα δὲ λιχανοειδέσιν⁵⁶). Queda claro que no hay afectos sin notas; por ello Sexto se dedicará a la refutación de la φωνή, como ya hemos visto antes. Pero lo que aquí nos interesa es la manera en que nuestro autor formula estos afectos. Lo hace en dos ocasiones, la primera en 140.6-9:

τοιαῦτα (esto es, los pretendidos efectos beneficiosos de la música sobre el alma) μὲν ὑπὲρ μουσικῆς· λέγεται δὲ πρὸς ταῦτα τὸ μὲν πρῶτον ὅτι οὐκ ἔστιν ἐκ προχείρου διδόμενον τὸ φύσει τῶν μελῶν τὰ μὲν εἶναι διεγερτικὰ τῆς ψυχῆς τὰ δὲ κατασταλτικά. παρὰ γὰρ τὴν ἡμετέραν δόξαν τὸ τοιοῦτο γίνεται.

Los términos διεγερτικὰ y κατασταλτικά son típicos del léxico de la medicina, pero son utilizados en alguna ocasión para descubrir el efecto sobre el alma de una melodía, como vemos en Jámblico, VP 113.6-8 (= Emp. 31A15 D.-K.), μεθαρμυσάμενος (*scil.* Ἐμπεδοκλῆς) ὡς εἶχε τὴν λύραν καὶ πεπαυτικόν τι μέλος καὶ κατασταλτικὸν μεταχειρισάμενος εὐθὺς κτλ. (aquí el ἦθος procede de la melodía y contagia a un joven oyente)⁵⁷. Pero quizá

que los pitagóricos se apropiaron de la teoría del ἦθος de Damón desde ca. 300 a.C. gracias a su noción del alma como ἀρμονία y a que Platón la adoptó.

⁵⁴ Cf. Plat., R. 400a = 37B9 D.-K., Aristid. Quint. 80.25-81.3 = 37B7 D.-K. Sobre la modulación de carácter, cf. Anon. *Bellermin.* 27 y Abert, ob. cit., pp. 114 ss.

⁵⁵ Sobre Sexto Empírico y el ἦθος en general, cf. Abert, ob. cit., pp. 37-38.

⁵⁶ Sobre λιχανοειδής, παρυπατοειδής y ὑπατοειδής, cf. Aristid. Quint. 9.20-26 y Bacch., *Harm.* 302.8. Es evidente que el ἦθος de la música no depende tan sólo de los intervalos de la escala (los εἶδη τοῦ διὰ πασῶν); la propia altura tonal absoluta de ésta confiere un cierto carácter.

⁵⁷ Cf. S. E. M. VI 130.1-5, donde Pitágoras apacigua a un joven bebido (= Phld., *Mus.*

debamos buscar la causa de este efecto en el pasaje de Ptol., *Harm.* 99.18-19, ἐν μὲν τοῖς ὀξυτέροις τόνοις τρέπεται πρὸς τὸ διεγερτικώτερον, ἐν δὲ τοῖς βαρυτέροις πρὸς τὸ κατασταλτικώτερον⁵⁸. Aquí se puede ver qué entiende Sexto por el ἦθος de las notas: el distinto carácter está asociado en Ptolomeo a la altura tonal relativa de los sonidos (τόνοι): los más graves (*i.e.*, en notas más graves) llevan a un ἦθος κατασταλτικώτερον, y los más agudos a un ἦθος διεγερτικώτερον⁵⁹. No obstante, Sexto nos dice que el ἦθος no está en la melodía, sino en nuestra opinión (con lo que Empédocles nunca habría podido calmar al excitado joven; cf. Phld., *Mus.* IV 64.2.19): 142.2-4, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τῶν κατὰ μουσικὴν μελῶν οὐ φύσει τὰ μὲν τοῖα ἔστι τὰ δὲ τοῖα, ἀλλ' ὑφ' ἡμῶν προσδοξάζεται⁶⁰. Como en los demás casos, Sexto emplea términos conocidos de la tratadística especializada de manera alusiva.

La segunda ocasión se produce cuando Sexto describe los supuestos efectos de las melodías en el alma:

οὕτω τις μὲν μελωδία σεμνά τινα καὶ ἀστεῖα ἐμποιεῖ τῇ ψυχῇ κινήματα⁶¹, τις δὲ ταπεινότερα καὶ ἀγεννή. καλεῖται δὲ κατὰ κοινὸν ἢ τοιοῦτότροπος μελωδία τοῖς μουσικοῖς ἦθος ἀπὸ τοῦ ἦθους εἶναι ποιητική (164.6-166.1)⁶².

58.16-31); un episodio parecido se asocia a Damón, cf. 37A8 D.-K. V. Greaves, *ob. cit.*, p.131.

⁵⁸ Cf. Düring (1943) p.273. Κατασταλτικόν es asociado por Ptolomeo (*Tetr.* III 15, 11) a lo femenino, τὸ θηλυκώτερον; al contrario, Arístides Quintiliano (III 26) relacionará las escalas agudas con lo femenino, y los graves con lo masculino; cf. 81.17-27, τῶν τρόπων τοῖνυν ὁ μὲν δῶριος βαρύτατος καὶ ἄρρενι πρέπων ἦθει (...) ὁ δὲ τούτου τόνῳ πλεονάζων μέσος κατὰ τὸ ἦθος, ὁ δὲ τῷ μεγίστῳ τῶν ἀσυνθέτων διαστημάτων ὀξύτερος τῷ διτόνῳ θηλυτερος. οἱ δὲ μέσοι λογιζέσθωσαν ὡς ἐπαμφοτερίζοντες. Cf. Abert, *ob. cit.*, pp. 81-82 y A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik*, Darmstadt, 1994, pp. 139 ss.

⁵⁹ El pasaje interpolado de Arístides Quintiliano asocia el carácter διεγερτικόν al género enarmónico, cf. 92.29-30.

⁶⁰ Cf. Aristox., *Harm.* 40.12-41.2, Ps.Plut., *de Mus.* 1142F-1144E.

⁶¹ Observemos que los que defienden la música, según nuestro autor (ὕπερ μουσικῆς) hablan de diferentes κινήματα en el alma, “movimientos” (cf. Aristid. Quint. 30.13 πάθη λυπηρὰ κινουμένων; Arist., *de An.* 407b34-35). El movimiento del alma procede de su simpatía con la música que oye: en la tradición pitagórica, el alma es ἄρμονία (Arist., *de An.* I 4, *Pol.* 1340b18, etc.) y en el *Timeo* platónico el alma del mundo está organizada en intervalos musicales; esta ἄρμονία y su movimiento fueron seriamente cuestionados por Aristóteles (*de An.* I 4). Como una gran parte de la tratadística sigue la línea pitagórico-platónica, este pensamiento es recurrente (v. Barker, *Greek Musical Writings...* *ob. cit.*, p.58 n.12): por ejemplo, Ptolomeo equipara ἄρμονία y κίνησις en *Harm.* 92.9-16, mientras que Arístides Quintiliano hace lo propio: cf. 20-23, 55.10, 59.9 ó 86.14.

⁶² Cf. Arist. Quint. 30.15-17, ἦθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδήπερ τὰ τῆς ψυχῆς καταστή-

Aunque la teoría musical no lo hace, es razonable que conectemos la “altura” tonal de la melodía (tal y como dice Ptolomeo) con estos ἦθη que menciona Sexto. Este pasaje es una mención muy somera de lo que la tratadística conoce como μεταβολή κατὰ μελοποιίαν ο κατὰ ἦθος: ya Filodemo se había referido a esto con rechazo, en términos similares a los que leeremos en autores posteriores: cf. *Mus.* IV 65.3.11-23, οὐδὲν μέλος καθὸ μέλος ἄλογον ὑπάρχον ψυχὴν οὐτ’ ἐξ ἀκεινήτου καὶ ἡσυχασζούσης ἐγείρει καὶ ἄγει πρὸς τὴν κατὰ φύσιν ἐν ἦθει διάθεσιν, οὐτ’ ἐξ ἀττούσης καὶ φερομένης πρὸς ὅτι δῆποτε πραύνει καὶ εἰς ἡρεμίαν καθίστησιν, οὐδ’ ἀπ’ ἄλλης ὀρμῆς ἐπ’ ἄλλην ἀποστρέφειν οἷόν τ’ ἐστὶν οὐδὲ τὴν ὑπάρχουσαν διάθεσιν εἰς αὐξήσιν ἄγειν καὶ ἐλάττωσιν. Efectivamente, el par de caracteres opuestos utilizados por Sexto, σεμνά/ἀστεῖα y ταπεινά/ἀγεννη, referidos a la melodía, son equivalentes a los ἦθη que transmiten Aristid. Quint. 30.8-15, Cleonid., *Harm.* 206.3-18 y Bacch., *Harm.* 304.18-20, como ha señalado Greaves⁶³. Cleónides los llama διασταλτικόν, συσταλτικόν y ἡσυχαστικόν; Aristides llama a éste último “intermedio” (μέσην, *scil.* μελοποιίαν), y Baquío, por su parte, no les da nombre. Todos coinciden *grosso modo* en sus rasgos:

	διασταλτικόν	συσταλτικόν	ἡσυχαστικόν
Cleonid.	μεγαλοπρέπεια, διάρμα ἀνδρῶδες, πράξεις ἥρωικαί	ταπεινότης, ἀνανδρος διάθεσις	ἡρεμότης, κατάσταση ἐλευθερίον τε καὶ εἰρηνικόν
Arist. Quint.	τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν	πάθη λυπηρά	ἡρεμία
Bacch.	μεγαλοπρεπές	ταπεινόν	ἡσυχον, σύννοον

Hay coincidencias léxicas con el texto de Sexto en el caso del ἦθος συσταλτικόν tan sólo, pero está claro que es a estos tres tipos de caracteres a lo que se refiere, sin decirlo, nuestro autor. Baquío habla de la posibilidad de pasar de un ἦθος a otro (así también *Anon. Beller. 27*) pero Cleónides los relaciona con determinados géneros literarios o formas líricas. Ahora bien, veremos mucho mejor el tipo de discurso alusivo que emplea Sexto si recordamos que los cuatro adjetivos que él utiliza aparecen en las fuentes para caracterizar los ἦθη de diferentes componentes de la μουσική, como el ritmo, la μελοποιία o una simple escala. Más arriba hemos expuesto los rasgos

ματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτό τε καὶ διορθοῦτο. Sexto se mantiene escéptico sobre esto (τοῖς μουσικοῖς) pero la forma verbal διορθοῦτο contiene el pensamiento pitagórico de la música como ἐπανόρθωσις τῶν ἠθῶν (Abert, *ob. cit.*, p. 5), cf. *Str.* I, 2, 3, 12 Meineke.

⁶³ Greaves, *ob. cit.*, p. 165 n. 112.

éticos de los γένη τῆς μελωδίας: recordemos que Diógenes de Babilonia tildaba al enarmónico de σεμνήν καὶ γενναίαν, dos adjetivos comunes en muchos autores, tanto para el enarmónico como para el diatónico.

Una ἀρμονία o escala musical puede ser σεμνός como la doria (cf. Aristox., *fr.* 82 = Ps. Plut., *de Mus.* 1136F4), y como consecuencia una μελωδία en general puede ser σεμνή, como bien dice Arístides Quintiliano 60.1-3, καὶ τῇ σεμνῇ μελωδίᾳ τε καὶ χορείᾳ ἤτοι θεωμένους ἢ καὶ αὐτοὺς ἐνεργοῦντας <ἐπαίδεον> τοὺς ἐνδοξοτέρους, τῇ δὲ ἡδεῖα τοὺς ἀγελαίους ἀνίεσαν. El mismo Arístides habla de utilizar las ἀρμονίαι para trocar el ἦθος del alma; aquí la ἀρμονία se entiende, por extensión, como μελωδία: cf. 80.14-16, καὶ πειθῶ ποιήσεις, εἰ μὲν ἀγεννῆς ἢ σκληρὸν ὑπεῖη, διὰ μεσότητος ἄγων ἐς τοῦναντίον, εἰ δ' ἀστεῖον καὶ χρηστόν, δι' ὁμοιότητος αὐξῶν ἐς σύμμετρον.

No obstante, las mayores coincidencias con la descripción de Sexto vienen dadas por los ἦθη atribuidos tradicionalmente a los ritmos, pues éstos también son capaces de modificar el alma ya desde Damón⁶⁴: por ejemplo, en el siguiente pasaje de Dionisio de Halicarnaso, la caracterización de la composición mediante sus ritmos contiene los mismo términos: *Comp.* 18.4-8 διὰ μὲν τῶν γενναίων καὶ ἀξιωματικῶν καὶ μέγεθος ἐχόντων ρυθμῶν ἀξιωματικῆ γίνεται σύνθεσις καὶ γενναία καὶ μεγαλοπρεπές, διὰ δὲ τῶν ἀγεννῶν τε καὶ ταπεινῶν ἀμεγέθης τις καὶ ἀσεμνος, cf. *Dem.* 39.6. Más tarde, de nuevo Arístides Quintiliano emplea la misma terminología en su propia caracterización de los ritmos. Ejemplo de ello es, entre otros pasajes, 76.22-28 ἀστειότεροί τε καὶ σεμνότεροι (...) ἰσχνότεροί τε καὶ ταπεινότεροι⁶⁵.

De esta manera, Sexto se refiere a la μελωδία de un modo no solamente melódico (mediante dos tipos de ἦθη más dependientes del sonido y del género) sino también rítmico, al dar cabida a la nomenclatura común en la descripción ética de los ritmos, si bien del ritmo y su refutación se ocupará al final del libro VI. Pero está claro que allí se dedicará a la refutación del “tiempo” como productor del ritmo, mas no a sus caracteres. Para Sexto, la negación de éstos en la μελωδία conlleva la negación de los ἦθη rítmicos. De ahí la ambivalencia del léxico empleado: recuérdese la definición de μουσική que ofreció en 156.4-5, ἡ μουσικὴ ἐπιστήμη τίς ἐστὶν ἐμμελῶν τε καὶ ἐκμελῶν ἐνρhythμων τε καὶ ἐκρύθμων.

⁶⁴ Abert, ob. cit., pp. 121 ss.; West, *Ancient Greek Music*, cit., pp. 157, 246; cf. Plat., *R.* 399e, Arist., *Pol.* 1340b7, *Rh.* 1408b32 ss., y Procl., *in R.* I 62, 9-20 (donde se equiparan las virtudes de la ἀρμονία doria y el ritmo dactílico para la educación).

⁶⁵ Igualmente cf. 76.21 ss. sobre las mezclas silábicas.

6. *Transmisión textual con notación musical.*

Nuestro recorrido terminará con una pequeña apreciación que cabe hacer sobre la *competencia* musical de Sexto. Al hablar de la música antigua y su declive actual (136.8-9), Sexto cita unos versos de Eurípides (*fr.* 839 Nauck) que son introducidos como ejemplo de la composición de partes líricas y estásimos con una “cierta relación natural”, φυσικὸς λόγος:

ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα, φυσικόν τινα ἐπέχοντα λόγον, ὅποιά ἐστι τὰ οὕτω λεγόμενα (138.4-6).

Este φυσικὸς λόγος es interpretado por Greaves⁶⁶ como la relación entre la música y la palabra poética, esto es, el texto. Precisamente la característica principal de la “música antigua” frente a la “nueva” (nueva a finales del siglo V a.C.) o “Nuevo Ditirambo” era la subordinación de la música a la palabra, o un equilibrio entre el acento verbal y la elevación musical. La desvinculación entre estos dos planos fue considerado como una amenaza moral por Platón⁶⁷ y mereció las críticas de Aristófanes; influyó, entre los dramaturgos, sobre todo en Eurípides. Lo que queremos destacar aquí no es un episodio de la historia de la música griega que para Sexto es ya un tópico, sino el hecho de que de las palabras citadas por este autor se desprende que está ante un texto *anotado musicalmente*; y que precisamente contiene una “adecuación” natural (φυσικὸς λόγος), es decir, la línea tonal de las palabras no se ve violentada por la línea tonal de la melodía.

Esto contrasta de modo notable con el conocido pasaje de Dionisio de Halicarnaso, *Comp.* 11.93-99, donde está muy clara la “partitura”⁶⁸:

τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττει ἀξιοῖ [*scil.* ἡ δὲ ὀργανική τε καὶ ᾠδική μουσα] καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον καὶ μάλιστα ἐκ τῶν Εὐριπίδου μελῶν, ἃ πεποίηκεν τὴν Ἠλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὁρέστη πρὸς τὸν χορόν·
“σίγα σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ’·
ἀπρὸ πὸ βᾶτ’ ἐκεῖσ’, ἀπρὸ μοι κοίτας [E. *Or.* 140-2]”.

⁶⁶ Greaves, *ob. cit.*, p. 139 n. 45; cf. Rodeia Pereira, *art. cit.*, p. 126.

⁶⁷ Plat., *R.* 399e-400a, 424b4 ss. Ps. Plut. (*de Mus.* 1141D) representa el nuevo papel de la música al decir que antes eran los auletas los que eran pagados por los poetas. Cf. B. Gentili, «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della *performance*», en B. Gentili-R. Pretagostini (edd.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, pp. 5-15, esp. p. 9, quien afirma que éste es el sentido de Pi., *O.* II 1, ἀναξίφορμιγγες ὕμνοι.

⁶⁸ G. Comotti, «Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale», *QUCC* n.s.32 (61), 1989, pp. 91-108, esp. p. 92; Mathiesen, *ob. cit.*, p.121; Fleming, *art. cit.*, p. 25.

Tal inadecuación se puede ver así mismo en otros fragmentos musicales conservados (como en el papiro de *Ifigenia en Áulide*⁶⁹). A pesar de que ambos testimonios entran en contradicción, es factible añadir el pasaje de Sexto al de Dionisio como testimonio de la práctica de la transmisión del texto junto a la notación musical (con independencia de la cuestión de la autoría de la música). Es indudable que Dionisio puede leer la παρασημαντική o notación musical mediante letras; al menos cabe la pregunta de por qué pensaba Sexto que el fragmento de Eurípides contenía un φυσικὸς λόγος; probablemente suponía que esta relación natural era una característica incuestionable de toda la poesía antigua, incluido el mismo Eurípides, o se encontraba ante un ejemplo euripideo de perfecta adecuación (con o sin παρασημαντική). Parece, no obstante, que las fuentes, tanto griegas como romanas, indican que los maestros de coro disponían de textos con παρασημαντική y que las ediciones alejandrinas de los dramaturgos eran, con seguridad, notadas musicalmente⁷⁰.

Conclusión.

Hemos visto así cómo Sexto utiliza determinados elementos de la ἀρμονική para sus propios intereses. Su manejo de las fuentes es notable, tanto a nivel léxico como en la exactitud: exacta es la definición aristoxénica de φθόγγος o la división de los géneros melódicos, pero difuso es su informe sobre los ἦθη de la melodía, toda vez que no sólo integra las disposiciones de la μελοποιία sino también las de la ῥυθμοποιία. De todo esto se desprende que la ciencia musical griega había consolidado como programa de estudios determinados elementos de importancia crucial: las notas, los géneros, los intervalos, el ἦθος, etc. En aquéllos de los que Aristóxeno se había ocupado triunfa la perspectiva de este discípulo de Aristóteles, señal de que ocupaba un lugar preeminente en la parte correspondiente de la ἐγκύκλιος παιδεία así como en el acercamiento filosófico a la música⁷¹; en otros de los que el tratamiento aristoxénico no existe o quizá se ha perdido, Sexto utiliza el material que las obras de teoría musical le ofrecía.

⁶⁹ P. Leiden inv.510 = fr.4 Pöhlmann-West.

⁷⁰ Fleming, art. cit., pp.26-29.

⁷¹ Rodeia Pereira, art. cit., p. 117.