

Sobre el significado de *mousiké* en los *Comentarios sobre música* de Filodemo¹

Castillo, Adrian

Sobre el significado de *mousiké* en los *Comentarios sobre música* de Filodemo¹

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 34, núm. 1, 2021

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601767816022>

DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v34i1.952>

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Sobre el significado de *mousiké* en los *Comentarios sobre música* de Filodemo¹

On the meaning of *mousike* in Philodemus' *Commentaries on music*

Adrian Castillo lethwards@gmail.com

Universidad de la República, Uruguay

 <https://orcid.org/0000-0002-4881-755X>

Resumen: El presente artículo explora la discusión en torno al concepto de *mousiké* conservada en los *Comentarios sobre música* de Filodemo de Gadara, principalmente la relación entre poesía y música tal como la conciben Filodemo y sus adversarios estoicos. Esa misma relación se explora también en los textos de Platón, señalando los vínculos entre la defensa del concepto de *mousiké* como un arte poético-musical y el proyecto de una educación a través de la música. Finalmente, se sugiere la existencia de una *correspondance*, hasta ahora no reconocida, entre la larga cita de las *Leyes* con la que concluye la primera parte de los *Comentarios* y la sección de la “réplica” en la que Filodemo aboga por un concepto de *mousiké* como un arte independiente de la poesía.

Palabras clave: Filodemo de Gadara, estoicismo, Platón, música, poesía.

Abstract: The aim of this paper is to examine the discussion around the concept of *mousike* preserved in the treatise *On music* by Philodemus of Gadara, mostly the relationship between music and poetry as conceived by Philodemus and his stoic opponents. The same relation is then explored in the texts of Plato, signaling the connections between the concept of *mousike* as a musicopoetic art and the project of an education-through-music. Finally, the existence of a non yet acknowledged *correspondance* is proposed, between the long quotation from Plato's *Laws* with which the first part of the book nearly ends, and that section of the “critical” part in which Philodemus advocates for a conception of *mousike* as an art entirely distinct from poetry.

Keywords: Philodemus of Gadara, stoicism, Plato, music, poetry.

I

Tras unos años en el jardín epicúreo de Atenas, Filodemo de Gadara se estableció finalmente en la bahía de Nápoles alrededor del año 75 a.C. Más o menos por esa misma época, redactó unos *Comentarios sobre música*, cuyos cuatro volúmenes quedaron sepultados bajo las cenizas del Vesubio en el 79 d.C. Recuperados en el siglo XVIII entre los fragmentos papiráceos de la “biblioteca filosófica” de Herculano,² con el tiempo hicieron célebre a su autor debido a la prematura modernidad de sus ideas, visto que este distinguía nítidamente, quizás por primera vez, entre música y poesía, restringiendo aquella a la materia sonora de ritmos y melodías:

εἰ δὲ ἔτει τοῖς καλεῖ | 40 μ[ουσι]κὴν πα[ρὰ] τὸ πᾶν ποη|τι[κὸ]ν γένος ἀποδιλαβών
|[τὰ μέτα]η ψιλὰ καὶ τοὺς ῥυθμούς, π[ο]εῖν φημὶ εὐπ[ρ]επῶς. (ΥΠΜ 143, 39-43
Del.)

Si alguien llama ‘música’ a una cosa distinta de todo el género poético, manteniendo aparte de él las melodías desnudas y los ritmos, digo que lo hace apropiadamente.

Melodías “desnudas” (*ψιλά*) es la forma usual de referirse a las melodías *sin palabras*, las melodías que se producen “con instrumentos o tarareando” (143, 20-21: *τὰ διὰ τῶν ὄργανων καὶ τὰ τερετιζόμενα*). El paradigma del “músico” es el *κρουματοποιός*, el compositor/ejecutante de aires instrumentales:

λέγω | καὶ τοὺς κρουματοποιὸυς | οὐκ ἐμαυτὸν μόνον, ἀλλὰ | καὶ τὴν συνήθειαν καὶ τὸν | Ἀριστόξενον εἶδος ὀνομάζειν τοῦ μουσ[ικ]οῦ (ΥΠΙΜ 143, 12-17)

Digo también que no solo yo, sino también el uso común y [^{sc} el propio] Aristóxeno, llamamos al compositor de aires instrumentales una especie del músico.³

*Κρουματοποιός*⁴ es quien “hace *κρούματα*”, ya sea porque los ejecuta o porque los compone. En sentido musical, el término *κρούμα* (“golpe”) refiere en primer lugar al resultado de *percutir* (*κρούειν*) con la púa (*πλέκτρον*) las cuerdas de una lira o cítara, en oposición a pulsarlas con los dedos. Así en Platón, *Lysis* 209b7: *καὶ ψῆλαι [sc. τὰς χορδὰς] καὶ κρούειν τῷ πλήκτρῳ*, “tanto pulsarlas como tocarlas con la púa”. Un esclio al pasaje anota que *ψῆλαι* significa “tocar las cuerdas sin la púa, con el dedo” (*τὸ ἄνευ πλήκτρου τῷ δακτύλῳ τὰς χορδὰς ἐπαφᾶσθαι*).

En estos contextos parecería que *κρούματα* refiere específicamente a los golpes de la púa;⁵ en otros, se aplica por metonimia a las *notas* producidas, como en el apócrifo *Minos* (317d8-e1), donde se habla de distribuir o asignar *κρούματα* adecuados a las melodías.⁶ A menudo, empero, equivalen a *melodías* instrumentales. Los *κρούματα* de la cítara pueden oponerse a los *αὐλήματα*, las melodías del aulós.⁷ Pausanias cuenta (3, 17, 5) que los Lacedemonios no salían a la batalla al son de las trompetas (*οὐ μετὰ σαλπίγων*), sino de melodías de aulós (*πρὸς αὐλῶν μέλη*) y *κρούματα* de lira y cítara (*ὑπὸ λύρας καὶ κιθάρας κρούσμασιν*).

La terminología se extendió desde la lira hacia el resto de los instrumentos, en particular al *aulós*. Considérese, por ejemplo, un pasaje donde los *κρούματα* son equivalentes a los *νόμοι* musicales, cuando en el tratado *Sobre la música* del pseudo-Plutarco se dice que Olimpo, el descubridor de los *νόμοι auléticos*, fue el primero en introducir *κρούματα* en Grecia (*De musica* 1132e10-f1).⁸

En cualquier caso, los *κρούματα* son siempre melodías *instrumentales*. En un pasaje de los *Anonyma Bellermaniana* (29, 7 Najock), se identifica explícitamente el *κρούμα* con la “melodía instrumental” (*όργανικὸν μέλος... ὁ καλεῖται κροῦμα*). Arístides Quintiliano los considera equivalentes a la melodía⁹ más el ritmo: “el μέλος... se puede concebir en unión sólo con el ritmo, como en los *κρούματα* y los *κῶλα*.¹⁰ Los *κρούματα* son *ἄφωνα* (Paus. 10, 7, 7).¹¹ En este sentido, se oponen a las melodías *vocales* y a las canciones,¹² y no representan el aspecto “musical” de una melodía vocal, sino que son, como decimos, melodías propiamente instrumentales.¹³

Ciertamente, se puede *tararear* un *κροῦμα* con la voz, como dice Filodemo y se decía también en un fragmento de los Δῆμοι de Éupolis: “tarareando este tipo de *κρούματα*” (frg. 110 Kock: τοιαῦτα μέντοι νιγλαρεύων κρούματα). Según los lexicógrafos, νιγλαρεύων equivale a τερετίζων.¹⁴ Es interesante aquí la glosa de Hesiquio (τ 518): “tarareos: falsas canciones. Los *κρούματα* de la cítara. También los cantos de las cigarras” (τερετίσματα· ὡδαὶ ἀπατηλαὶ. τὰ τῆς κιθάρας κροῦματα. καὶ τῶν τεττήγων ἄσματα). También lo es un testimonio de Galeno sobre Crisipo (SVF II 149), según el cual “el βλίτυρι es un *κροῦμα*” (τὸ βλίτυρι κροῦμά τι). Los estoicos usaban la onomatopeya βλίτυρι para representar el sonido de una cuerda, tomado como paradigma de un sonido *desprovisto de significado* (τὸ βλίτυρι, φασὶ, καὶ τὸ σκινδαψός ἀσημα παντελῶς ἐστι).

La expresión εἶδος τοῦ μουσικοῦ de ΥΠΙΜ 143, 12-17 podría dar la impresión de que Filodemo solo se interesó por hacer algo que suena extraño e innecesario para nosotros: *incluir* al *κρουματοποιός* en el concierto de los músicos. Sin embargo, combinado con ΥΠΙΜ 143, 39-43, que insta a mantener separadas de las palabras las melodías y los ritmos, se hace evidente que su intención era hacer algo que nos es familiar, pero que no lo era tanto para los antiguos griegos: *limitar* la *μουσική* a los *κρούματα*, esto es, a la música instrumental.

Esto tiene una consecuencia importante para los compositores de *canciones*, como Simónides y Píndaro, que resultan ser artistas *híbridos*, suma de poetas y músicos:

τοὺς περὶ Σιμωνίδ[ην] καὶ Πίνδαρον γεγονέν[αι μὲν] καὶ μουσικούς, γεγο[γένεται] δὲ καὶ ποιητάς, καὶ κα[θόδο] [μὲν] μουσικοὶ τὰ ἀσήμαντα, κ[α]θόδε ποιηταὶ πεποιηκέν[α]ι τοὺς λόγους. (ΥΠΙΜ 143, 27-33)

Los [“compositores”] al estilo de Simónides o Píndaro tanto han sido músicos como han sido poetas, y en tanto que músicos han compuesto cosas desprovistas de significado, pero en tanto que poetas han creado λόγοι.

Las composiciones líricas deben ser analizadas, por lo tanto, desde dos puntos de vista independientes, el de los “pensamientos” (*διανοήματα*) y el de los ritmos y armonías, distinguiendo sistemáticamente estos elementos y evaluando por separado el efecto de cada uno. “En tanto que músicos – dice – sólo enseñan *lo que circunda a las palabras*” (ΥΠΙΜ 143, 24-7: τὰ περιγινόμενα τοῖς λόγοις κα[θόδο]μουσ[ικοῖς] κοὶ μόνον διδάσκ[ει]ν), “producen cosas sin significado” (ἀσήμαντα ἀναδιδόναι) y lo único que pueden hacer es generar un *deleite* puramente acústico (*τέρψις*, ex. gr. 124, 18; 147, 20-1 etc.), distracción (*περισπασμός*, ex. gr. 129, 6; 146, 39) o entretenimiento (*ψυχαγωγία*, ex. gr. 125, 19; 131, 29), una suerte de cosquilla al oído, semejante al placer, natural pero innecesario que nos produce un postre o un perfume (cf. 92, 1-5). En tanto que poetas, “producen discursos” (*λόγους ἀναδιδῶσι*), y en tal medida pueden beneficiar, aunque poco en relación al beneficio que ofrece la filosofía.¹⁵

II

Para Filodemo, pues, la *μουσική* “reside únicamente en la cualidad del sonido” (*ΥΠΙΜ* 127, 18-20: ἐμ φωνῆς ποιότητι μόνον), es un fenómeno acústico que nunca penetra en lo profundo del alma,¹⁶ pues se agota antes en “sonidos que ponen en movimiento únicamente al oído”, el cual, nos dice, “carece de logos” (138, 13-14: ἀκοῆς ἀλόγου μόνης κινητικὰς φωνὰς).

¹⁷. Los órganos sensoriales son *ἀλογα* porque no captan significados, la música lo es porque no los transmite, y en este sentido, Filodemo dice también que las producciones de los músicos son *ἀσήμαντα* (*ΥΠΙΜ* 140, 30-1).¹⁸

De aquí deduce a su vez la incapacidad de la música para *representar* las diversas disposiciones del alma y rechaza la idea tradicional de que la música contiene *μιμήσεις* de las pasiones y los caracteres del alma (v. *ΥΠΙΜ* 117, 23-42). En general, Filodemo sostiene que la música es incapaz de afectar el espíritu en modo alguno que sea relevante para la felicidad. Esto se debe a que, para Filodemo, tanto las pasiones como las virtudes son disposiciones fundamental, cuando no exclusivamente, *intelectuales*.

¹⁹ Sirva como ejemplo la siguiente crítica de la eficacia de la música para generar una “virtud erótica”, esto es, una disposición para conducirse correctamente en los asuntos del amor.²⁰ El apetito erótico (*έρωτικὴ ὅρεξις*), dice, es en ante todo una enfermedad que hay que curar, y es ridículo

creer que las melodías contribuyen a la conducta correcta en el amor, siendo que residen únicamente en la cualidad del sonido, y que el alivio y la calma residen en el razonamiento que enseña lo vano, dañino e insatisfactorio del amor, hasta llegar a una tregua. (*ΥΠΙΜ* 127, 10-25)

La pasión erótica, para Filodemo, es básicamente la creencia misma o bien el resultado de creer que la posesión de lo amado es una fuente natural de placer. Creencia equivocada, pues se trata más bien, sugiere, de una fuente de dolor. Enseñar *racional, discursivamente* esta verdad es la única cura eficaz contra el mal de amor, y esto es algo que los sonidos sin significado jamás podrán hacer. A lo sumo, lograrán distraernos del mal, aliviarnos, pero curarlo nunca podrán.

Debido a la identificación de la *μουσική* con la materia del sonido, al énfasis en la música *instrumental* y a la crítica de la mimesis musical, se ha señalado a Filodemo como el primer exponente no solo del concepto moderno de música, sino del formalismo musical. Esto es solo una verdad a medias.²¹ El objetivo de Filodemo no es proponer una teoría estética, sino demostrar que, por las razones expuestas, la *μουσική* no es una ocupación *seria*, oponiéndose frontalmente a una tradición bien establecida que atribuía a la *μουσική* un valor ético y educativo supremo.

III

Los *Comentarios sobre música* son en esencia un texto de *polémica filosófica*, de los primeros en su género, en el cual se ataca la idea de que “la música es útil para muchos aspectos de la vida y que el gusto por su arte nos dispone apropiadamente para la mayoría de las virtudes, o mejor dicho, incluso para todas”,²² una tesis atribuida a Damón de Oa, que está en la base del proyecto de una “educación a través de la música” (*παιδεία διὰ μουσικῆς*).²³

Como otros textos polémicos de Filodemo, se articula en dos partes bien diferenciadas: un epítome o resumen de opiniones adversarias (cols. 1- ca. col. 54), seguido de una *réplica* (ca. cols. 54-152), que retoma en líneas generales el orden expositivo del epítome. La *réplica* incluye a menudo ecos, en forma de citas o paráfrasis más o menos extensas del resumen, reconocidos muchos ya por Kemke, a partir de los cuales Delattre ha elaborado una tabla de *correspondencias*.²⁴

Resumen y réplica guardan entre sí una relación semejante a la existente entre la *ἐκδοσις* y el *ὑπόμνημα* de los críticos alejandrinos, condensados ahora en un único *volumen*.²⁵ En ocasiones, Filodemo se refiere a su propia obra como *hypomnémata*.²⁶ Por esto –y para distinguirla de los muchos otros tratados *De musica* de que tenemos noticia, o cuya existencia conjeturamos– sigo la práctica, iniciada por Daniel Delattre, de referirme a esta obra como *Υπομνήματα περὶ μουσικῆς* (*ΥΠΜ*).

En cuanto a los adversarios de Filodemo, existen dos posiciones sobre su identidad, que dependen de cómo se entienda la relación entre los fragmentos papiráceos herculanenses, en particular la relación entre el *PHerc.* 1497 (cuya *subscriptio secunda* lista cuatro libros “sobre la música”, siendo este, según la *subscriptio primera*, el cuarto y último) y el resto de los fragmentos adscritos a los *ΥΠΜ*. En la primera edición crítica, la de Ioannes Kemke (Teubner, 1884), estos fragmentos se distribuyen entre los primeros tres libros, según la hipótesis de que el libro I contenía un resumen de las posiciones sobre la *μουσική* defendidas por las principales escuelas filosóficas griegas –ordenadas cronológicamente: platónicos, peripatéticos, estoicos–, al tiempo que los libros II-IV ofrecían sendas réplicas a cada una de ellas.

Este modelo editorial persistió hasta la edición de Annemarie J. Neubecker (Bibliópolis, 1986). Pero todo cambió radicalmente tras el trabajo colosal de Daniel Delattre, que en su edición del texto (Belles Lettres, 2007) asignó todos los fragmentos conservados al libro IV, de cuyo *volumen* incluso logró construir una maqueta completa.²⁷ Junto a esta nueva reconstrucción, propuso la tesis, aceptada generalmente por toda la crítica, de que toda la réplica de *ΥΠΜ* IV tiene un único o, al menos, principal adversario: el estoico Diógenes de Babilonia.²⁸

IV

Sin embargo, en la sección de los ΥΠΙΜ que nos concierne (140, 14 ss.), esto es, la sección en que se discute el concepto de *μουσική*, Filodemo no se dirige directamente a figuras de la tradición filosófica, sino que trae a escena a unos adversarios *contemporáneos*, anónimos –posiblemente estoicos, seguidores de Diógenes,²⁹ adversarios que han lanzado contra los epicúreos una acusación de *rusticidad* (*ἀγροικία*):

"Ηκουσα δέ τινων λεγόντων ὡς ἀγροικούς [ιζ]όμεθα (ΥΠΙΜ 140, 14-6)

He sabido de algunos que dicen que somos rústicos...

Esta acusación suele considerarse el motivo principal para la redacción de los ΥΠΙΜ. A fin de cuentas, el proyecto filosófico de Filodemo consistió en revitalizar el epicureísmo volviendo al estudio de los textos fundacionales (los de Epicuro, Metrodoro) y reformulando la relación del epicureísmo con la *παιδεία*, desarrollando las doctrinas del Jardín en ámbitos hasta el momento dominados por los estoicos.³⁰ Así Filodemo comenzó a “constituir poco a poco una reflexión estética propia del Jardín”. A juzgar por ciertos pasajes de los ΥΠΙΜ, la polémica previa a la redacción de los ΥΠΙΜ debió haberse desarrollado oralmente durante cierto tiempo, en cuyo lapso los adversarios tuvieron también la oportunidad de formular sus propias críticas y Filodemo, a su vez, la de enfrentarlas.³¹

Los ΥΠΙΜ serían una suerte de reporte final de esta confrontación, que habría derivado en última instancia en una problematización del concepto mismo de *μουσική*. Dice Filodemo:

"Ηκουσα δέ τινων λεγόντων ὡς ἀγροικούς [ιζ]όμεθα τὰ μέλη καὶ τοὺς ρυθμοὺς ἄνευ σημασίας οἴόμενοι λέγειν τινάς φίλοι σόφους ἢ τοὺς ἔμφρονας | μουσικοὺς ἐπ' ἀρετὴν προτρέπειν, τῶν ἀνδρῶν τοὺς | ἐμμελεῖς καὶ ἐνρύθμους | λόγους ἀξιούντων τοῦτο | προσφέρεσθα[ι] (ΥΠΙΜ 140, 14-24)

He sabido de algunos que dicen que somos rústicos por creer que ciertos filósofos y músicos con juicio dicen que las melodías y los ritmos desprovistos de significado nos ponen en el camino de la virtud, siendo que estos hombres siempre han considerado que son *las palabras con melodía y ritmo* las que producen esto.

El reproche es doble. Por un lado, decían, los filósofos nunca dijeron que los ritmos y las melodías condujeran a la virtud, sino *las palabras con melodía y ritmo*. Esto no implica, necesariamente, que creyeran que las melodías y ritmos “desnudos” carecieran de significado, como puede sugerir la expresión τὰ μέλη καὶ τοὺς ρυθμοὺς ἄνευ σημασίας. Aquí, como ocurre en otras ocasiones, hay que cuidarse de la formulación de Filodemo, viciada como suele estar por sus propias concepciones. Probablemente sus adversarios estoicos creían que las melodías y los ritmos tenían un cierto “significado” –sin duda Diógenes lo creía–, pero aun así sostuvieron, por alguna razón,³² que su capacidad paideútica solo es efectiva cuando van asociadas a las palabras.

A este primer reproche le sigue inmediatamente otro, dirigido a la aplicación del término *μουσικός* y presentado bajo la forma de una serie de “asombros”:

καὶ θαυμαζόντων εἰ τὸν κρουματοποίον μουσικὸν [λέγουσεν ἡμεῖς καὶ καταξιοῦμεν
ἀσήμαντα διδάσκειν τοὺς | μουσικούς, ἡ Πίνδαρον καὶ | Σ[ι]μώνιδην καὶ τοὺς ἄπαντας
τας μελοποιοὺς οὐ θέλομεν καλεῖν μουσικούς. (ΥΠΜ 140, 27-35)

También se asombran si [1] llamamos ‘músico’ al *κρουματοποίος* y si [2] consideramos que los músicos enseñan cosas sin significado, o si [3] no queremos llamar ‘músicos’ a Píndaro, a Simónides y a todos los compositores líricos.

De este asombro podemos deducir, por contraposición, el concepto de *μουσική* sostenido por los adversarios de Filodemo. Voy a dejar de lado aquí, nueva y deliberadamente, las consideraciones sobre el significado de la música y sobre su naturaleza mimética. A juzgar por el tercer asombro, los estoicos consideraban *μουσικοί* con pleno derecho a compositores como Píndaro y Simónides. Esto podría inducirnos a pensar, otra vez, que su concepto de *μουσική* es simplemente más “amplio” que el de Filodemo, en la medida que incluye, además de la música instrumental, también la música acompañada de poesía. Pero es claro que, como evidencia la primera sorpresa, los adversarios *se resistían* a llamar “μουσικός” al *κρουματοποίος*. Este hecho, notable, hace manifiesto que, según estos adversarios, la música instrumental *no* es *μουσική*.

Si conectamos el reproche con los asombros, resulta manifiesto también que la consideración pedagógica (a saber, que solo las *palabras con melodía y ritmo* conducen a la virtud), es la motivación principal para persistir en el concepto “tradicional”, arcaico-clásico, de *μουσική*.

V

Consideremos ahora el concepto tradicional de *μουσική* en cuanto hace a la relación que en él se establece entre la poesía y la música. Me limitaré a tomar como ejemplo la obra de Platón, por comodidad y porque quisiera en última instancia iluminar la presencia, hacia el final del resumen de los ΥΠΜ, de una larga cita de las *Leyes* en la que se introduce la noción de “música de las Musas”, noción que considero íntimamente conectada con la polémica que nos ocupa.

Según este concepto, como es bien sabido, la *μουσική* es un ensamblaje de palabras, ritmos, armonías y movimientos corporales.³³ En la *República* Platón la consideró en primer lugar *qua* uno de los dos ingredientes, junto a la gimnástica, de la *παιδεία* tradicional griega (*Resp. 376e1-3*).³⁴ Distinguió en ella dos partes: “lo relativo a los *λόγοι* y los *μῦθοι*” (*τὸ περὶ λόγους τε καὶ μύθους*) y “lo relativo al estilo de la canción y las melodías” (*τὸ περὶ ϕόνης τρόπου καὶ μελῶν*).³⁵ Nótese que esta segunda parte abarca, de algún modo, la primera, pues el *μέλος*, que se identifica con las melodías *vocales* y las *canciones*, se dice que “se compone de tres cosas: *λόγος*, *άρμονία* y *ρυθμός*” (*Resp. 398d1-2*). La *μουσική*, en este sentido, es equivalente a *ποίησις*.³⁶

Otro ejemplo elocuente nos lo ofrecen las *Leyes*. Allí el concepto central es el de *χορεία* (“coralidad”), definida como el conjunto de la danza y la canción (*Leg.* 654b3-4: Χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ὡδὴ τὸ σύνολόν ἔστιν). En un pasaje posterior, el extranjero ateniense vuelve sobre estas dos mitades de la *χορεία*, señalando que una mitad corresponde a “lo relativo a los ritmos y las armonías, lo relativo a la voz” (672e6: τὸ μὲν ρύθμοι τε καὶ ἀρμονίαι, τὸ κατὰ τὴν φωνὴν), mientras que la otra corresponde al “movimiento corporal”, y que es aquello, “lo relativo a la *voz*” (673a3: τὰ ... τῆς φωνῆς), lo que “hemos llamado *μουσική*” (ώνομάσαμεν *μουσικήν*) –correctamente, según el juicio de su interlocutor. Nuevamente, el concepto de *μουσική* gira en torno al arte de la canción³⁷ y de la música *vocal*. Al contrario de lo que observamos en Filodemo, cuando se habla de armonía y ritmo se habla siempre de la melodía *vocal*, no del acompañamiento instrumental.³⁸ La música instrumental es considerada subsidiariamente, como un añadido que debe doblar la línea de la voz.

Este concepto, amén de amplio, es *inclusivo* en el sentido de que, si bien orbita en torno a la voz, incluye ocasionalmente también composiciones que emplean solo algunos de los elementos que venimos mencionado. Así puede considerarse parte de la *μουσική* tanto el arte de los *rapsodas* (que sólo se sirven de λόγοι y μέτρα), como el de los citaristas y auletas (que sólo usan ρύθμοι y ἀρμονίαι).³⁹

Respecto al arte de estos últimos, consideremos ahora la presencia en Platón de un uso *restringido* de *μουσική*, próximo quizá al de Filodemo, según el cual *μουσική* abarcaría únicamente los ritmos y las ἀρμονίαι.⁴⁰

Muchos de los ejemplos son ambiguos, en la medida en que es perfectamente posible que se trate más bien de un *punto de vista restringido* desde el cual se aborda una realidad poético-musical única, la canción. Considerese por ejemplo el pasaje del *Cratilo* (405c6-d5) donde se investiga en clave “musical” (κατὰ δὲ τὴν μουσικὴν δεῖ ὑπολαβεῖν) la etimología del nombre “Apolo”. Según Sócrates, el análisis remite a la idea de moverse “junto con los polos celestes” (los detalles no importan aquí), de donde se obtiene una referencia final a la ἀρμονία, tanto musical como astral. El nombre significa, pues, que el dios es “armónico” y “musical” (εὐάρμοστον μὲν οὖν, ἀτε μουσικοῦ ὄντος τοῦ θεοῦ). Esto parece sugerir que la *μουσική* se identifica primariamente con la idea de ἀρμονία. No obstante, está claro que Sócrates piensa en la ἀρμονία musical como existiendo *en la canción* (405d1: τὴν ἐν τῇ ὡδῇ ἀρμονίᾳ).⁴¹

En el libro final de la *República*, donde se retoma el tema de la “expulsión de los poetas”, se dice que estos imitan con “nombres y locuciones, a los que añaden colores tomados de cada una de las artes” (601a4-6: χρώματα ἀττα ἐκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὄνόμασι καὶ ρήμασιν ἐπιχρωματίζειν). Los poetas logran un gran efecto de persuasión “cuando habla en metro, ritmo y armonía” (a8: ἐάντε... τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ρύθμῳ καὶ ἀρμονίᾳ), pues es enorme el hechizo natural de estas cosas. Todo este hechizo, sin embargo, lo pierden “las composiciones de los poetas, una vez desnudas de las coloraciones de la *μουσική*” (b2-3: γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν). Nuevamente,

el marco de referencia es indudablemente la canción, con o sin acompañamiento instrumental –el pasaje, de hecho, sugiere que no hay instrumentación. Sin embargo, parece igualmente claro que hay una distinción entre lo poético y lo musical. Lo poético son “los nombres y las locuciones” (*τοῖς ὄνόμασι καὶ ρήμασιν*), lo propio de la *μουσική* son los “colores” métricos, rítmicos y armónicos, la dimensión *sonora* de la canción.⁴²

Existen, al mismo tiempo, casos donde probablemente se limite el ámbito del arte musical, con exclusión implícita de la *λέξις*. Se trata de contextos no paideúticos, sino teóricos. En *Teetetos* 206a10-b4, el músico es aquel que sabe identificar la altura de cada sonido (*τῷ φθόγγῳ... ποιας χορδῆς*), donde *χορδή* expresa metonímicamente la *nota musical*. Estas notas, se agrega, son “los elementos de toda la música” (*ἀ δὴ στοιχεία πᾶς ἀν ὅμολογήσεις μουσικῆς*). Esto, es verdad, sigue siendo inconclusivo. Más determinante es el *Filebo*, donde se habla de la música como de una *ciencia*. Primero se dice (17b6-e2) que el conocimiento completo de la *μουσική* implica el conocimiento de la *άρμονία* (que se ocupa de los *συστήματα* de intervalos), los *ρύθμοι* y los *μέτρα*. La mención de los *μέτρα* remite, otra vez, al contexto de la canción y de la música vocal, pero al mismo tiempo separa lo musical de la dicción poética, pues todos estos aspectos se dice que confluyen en algo común, el número, que está ausente de la *λέξις* como tal. Ahora bien, más adelante, se dice que el arte *entero* de la *μουσική* se funda en la combinación de lo agudo y lo grave, lo rápido y lo lento (26a4: *μουσικὴν σύμπασαν τελεώτατα συνεστήσατο*).⁴³ Y más adelante aún, se termina asociando la *μουσική* con el estudio de las consonancias (*τὸ σύμφωνον*), tomando como referencia para la actividad práctica del músico a la aulética, es decir, a la música *instrumental* (56a3-7).⁴⁴

VI

No obstante, estos ejemplos de uso “restringido” son sin duda marginales en Platón. Persiste firme el hecho de que en los contextos donde se la trata desde el punto de vista educativo y ético, la *μουσική* es el arte de la canción –sea monódica, sea coral–, cuando no el arte de la recitación.⁴⁵ En un célebre pasaje de las *Leyes* (669b-e) este concepto se hipostatiza en la noción de “música de las Musas”, es decir, de la *auténtica* *μουσική*, que se contrasta con el arte de los compositores (*ποιηταῖ*) humanos. En él se critica, primero, la práctica de asociar palabras, melodías, ritmos y figuras de danza de diferente calidad (libres con esclavas, masculinas con femeninas, etc.) y en segundo lugar, la práctica de disociar los elementos de la *μουσική*:

διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ρύθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους ψιλοὺς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ’ αὐτὸν καὶ ρύθμὸν ἀνευ ρήμάτων, ψιλῇ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι (*Leg.* 669d6-e2)

Los poetas [humanos] disocian el ritmo y las figuras de danza de las melodías, componiendo λόγοι desnudos con métrica, y a su vez, melodía y ritmo sin palabras, practicando la cítarística y la aulética desnudas.

Las Musas, por el contrario, “nunca errarían a tal punto” (669c3). El pasaje es notable porque *define* el concepto de la *verdadera* música por oposición a la que considera la práctica musical no solo corriente, sino humana en general. Las consideraciones que lo motivan son, indudablemente, *pedagógicas*. Respecto a la práctica de mezclar elementos de cualidades opuestas, el problema general es que en función de las cualidades miméticas y éticas de los distintos elementos musicales, obras incongruentes respecto al carácter generarían en las almas caracteres incongruentes, que en última instancia no son caracteres en absoluto. Respecto a la práctica de la música instrumental, se señala la dificultad de reconocer qué quiere decir la armonía y el ritmo separadas de las palabras” (*παγχάλεπον ἀνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμὸν τε καὶ ἀρμονίαν γιγνώσκειν ὅτι τε βούλεται*), es decir, qué modelo de carácter representan y por lo tanto qué modelo proyectan en las almas de la juventud. Al mismo tiempo, la dimensión musical de la palabra resulta imprescindible, debido al placer natural que los humanos sentimos por la armonía y el ritmo y al hecho de que la música cala en lo profundo del alma con una intensidad especial. En suma, se trata, como señala Eleonora Rocconi, de potenciar la capacidad mimética de la *μουσική*.⁴⁶

En los ΥΠΙΜ, como ya mencioné, se cita in extenso este pasaje de las *Leyes*. Aquí resulta pertinente la diferencia entre los modelos editoriales de los ΥΠΙΜ que señalábamos antes (*supra §III*). En el modelo de Kemke este pasaje correspondería al libro I, dedicado, supuestamente, a la filosofía musical de Platón. En la nueva reconstrucción bibliológica de Delattre, sin embargo, cae hacia el *final* del resumen del libro IV, por lo cual más bien habría que conectarlo con Diógenes de Babilonia, o al menos con la filosofía musical de los estoicos, antes que directamente con Platón.

Delattre dedicó un artículo entero al asunto. En él reconoce, por una parte, la imposibilidad de determinar concluyentemente a partir de los datos textuales si la cita pertenece a Diógenes o a Filodemo.⁴⁷ Al mismo tiempo, considera más probable que estuviera incluida en el supuesto tratado *Sobre la música* de Diógenes, pues ¿por qué Filodemo habría de citar a Platón en un libro dedicado a criticar las posiciones *estoicas*?⁴⁸ Y además, ¿por qué incluiría una cita para la que no parece haber ninguna *réplica correspondiente* en la parte crítica?⁴⁹

Para finalizar, quisiera sugerir que, *pace* Delattre, existe efectivamente una tal correspondencia, a saber, entre la col. 51, 12ss. y la col. 140, 14ss., es decir, entre la cita de las *Leyes* y el pasaje donde Filodemo discute el concepto de *μουσική*. Esta nueva correspondencia, si se la aceptara, caería exactamente entre las correspondencias nº30 y nº31, que es la última detectada por Delattre, existente entre col. 53, 8-9 y col. 142, 1-14, relativa a la mención de las ideas de Cleantes sobre la relación entre música y poesía. Sería, pues, la penúltima de las correspondencias hasta ahora detectadas y admitidas. Reproduzco la parte final de la cita, cuyo texto los editores en gran medida han conjeturado a partir del *locus* paralelo de las *Leyes*:

[ποιητὰς] μέν[τ]οι, καὶ[ν]θρωπίνους], σφόδρα τὰ τοιαῦ[[τα ἐμπλέκον]τας καὶ συν Γκ# υ|[κώντας ἀλόγ]ως, καταγε Γλ#α|[σθῆναι ἀν δι.]α Γσπ#ῶντας ῥυ|[θμὸν μὲ]ν καὶ σχήματα Γμ#έ|[λους χωρί]ς, λόγους ψειλοὺς | [εἰς μέτρα τ]ιθέντας, μέλος [δὲ | αὐ καὶ ῥυθμὸ]ν ἀνεψ ρημάτω[ν, | ψειλῆ κιθαρ]ίσει καὶ αὐλῆσ[ει | χρωμένο]υς, ἐν οῖς δὴ πα Γγ#[χά]λεπον ὄ]νε[υ] λόγου [γινόμενον ῥυθ]μόν τε κα[ι ἀρμονί]αν γινώ]σκειν ὄ τ[ι τε βούλε]ται καὶ ὅτ]ωι ἔοικεν τῶν [ἀξιολόγων] μηματῶν. [ὑπο]ληπτέον δ' ὅτ]ι τό γε τοιο[ῦτο] πολλῆς ἀγρ]οικίας με[στὸν | πάν διπό]σον τάχο[υς... (ΥΠΙΜ 51, 32-47)

Sin embargo, los poetas humanos, que a menudo entrelazan y combinan este tipo de cosas de forma irracional, resultan ridículos cuando disocian de la melodía el ritmo y las figuras de danza, o versifican palabras desnudas, y a su vez, [‘componen’] una melodía y un ritmo sin palabras, haciendo uso de la cítarística y la aulética instrumentales. En todos estos casos, ciertamente, se vuelve muy difícil reconocer, sin el discurso, cuál es el significado del ritmo y la armonía, y a cuál de los modelos dignos de consideración se asemejan. Se ha de sobrentender, sin duda, que *todo esto está lleno de abundante rusticidad*, puesto que manifiesta un gusto por la rapidez...

Sugiero que Diógenes o, quizá mejor, los adversarios estoicos de Filodemo, acudían a ese pasaje para defender su concepto de *μουσική* frente al de los epicúreos. *Por eso* se lo incluye en *ese lugar* del resumen. En el pasaje de Platón, nótese, se dice que la práctica musical humana “está llena de mucha *rusticidad*” (*τὸ τοιοῦτόν γε πολλῆς ἀγροικίας μεστὸν πᾶν*). Posiblemente fuera a partir de este mismo texto platónico que los oponentes hacían extensiva a Filodemo la acusación de *ἀγροικία*. Filodemo, por lo demás, es explícito al señalar que el reproche de rusticidad se refiere específicamente a la definición epicúrea de *μουσική* y *μουσικός*, que justamente *disocia* la poesía de la música. Frente a ella, sus adversarios habrían erigido la imagen platónica, y controversial, de la “música de las Musas”, como expresión de su ideal músico-paidéutico.⁵⁰

Referencias

- ANNAS, Julia. Hellenistic philosophy of mind. Berkeley: University of California Press, 1994.
- BARKER, Andrew. Diogenes of Babylon and Hellenistic musical theory. In AUVRAY-ASSAYAS, C.; DELATTRE, D. (ed.). Cicéron et Philodème: la polémique en philosophie. Paris: Rue d’Ulm, 2001, p. 353-370.
- BARKER, Andrew. Greek musical writings II. Harmonic and acoustic theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BOWMAN, Wayne. Philosophical Perspectives on Music. New York: Oxford University Press, 1998.
- DELATTRE, Daniel. Aperçus sur l’épicurisme de Philodème de Gadara. À propos du livre IV du *De musica* et de la distinction stoïcienne entre sensation naturelle et sensation savante. In LEVY, C. (ed.). Le concept de nature à Rome. La physique. Paris: Rue d’Ulm, 1996, p. 85-108.
- DELATTRE, Daniel (ed.). Philodème de Gadara. Sur la musique, Livre IV. Paris: Les Belles Lettres, 2007. 2 v. (Collection de Universités de France).
- DELATTRE, Daniel. Une ‘citation’ stoïcienne des Lois (II, 669 B-E) de Platon dans les Commentaires sur la musique de Philodème? Revue d’histoire des textes, n. 21, p. 1-17, 1991.

- DORANDI, Tiziano. La ‘Villa Dei Papiri’ a Ercolano e la sua biblioteca. *Classical Philology*, v. 90, n. 2, p. 168-182, 1995.
- FERRARIO, Matilde. Parola e musica in ‘Plutarco’ en Filodemo. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 99, n. 3, p. 73-82, 2011.
- FORD, Andrew. Catharsis: the power of music in Aristotle’s Politics. In MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (ed.). *Music and the Muses. The culture of ‘mousike’ in the Classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 309-336.
- KEMKE, Ioannes (ed.). *Philodemus de musica librorum quae exstant*. Leipzig: Teubner, 1884.
- LONGO AURICCHIO, Francesca; INDELLI, Giovanni; LEONE, Giuliana; DEL MASTRO, Gianluca. *La Villa dei Papiri. Una residenza antica e la sua biblioteca*. Roma: Carocci editore, 2020.
- LORD, Carnes. *Education and culture in the political thought of Aristotle*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- MONTANA, Fausto. Hellenistic Scholarship. In MONTANARI, F.; MATTHAIOS, S.; RENGAKOS, A. *Brill’s companion to Ancient Greek scholarship*. Leiden: Brill, 2015. v. 1, p. 60-183.
- MURRAY, Penelope; WILSON, Peter (ed.). *Music and the Muses. The culture of ‘mousike’ in the Classical Athenian city*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- NEUBECKER, Annemarie (ed.). *Philodemus. Über die Musik iv. Buch*. Napoli: Bibliopolis, 1986.
- ROCCONI, Eleonora. The music of the Laws and the laws of music: nomoi in music and legislation. *Greek and Roman musical studies*, v. 4, p. 71-89, 2016.
- ROCCONI, Eleonora. Music and dance in Greece and Rome. In DESTRÉE, P.; MURRAY, P. *A companion to ancient aesthetics*. Wiley Blackwell: 2015, p. 81-93.
- SIDER, David. *The Library of the Villa dei Papiri at Herculaneum*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
- TSOUNA, Voula. *The ethics of Philodemus*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Notas

- 1 Una versión preliminar de este texto fue presentada en la “XX Jornada de História Antiga da UFPEL: melodias visuais, poesias musicais: antiguidades sonoras”, celebrada del 3 al 7 de junio de 2019 en la Universidad Federal de Pelotas.
- 2 Sobre Filodemo y la “biblioteca filosófica” de Herculano, véase Dorandi, 1995; Sider, 2005 y más recientemente, Longo Auricchio et al., 2020.
- 3 Para justificar su concepto de *μουσική* Filodemo recurre a la autoridad de la *συνήθεια* y de Aristóxeno. El recurso al “uso común” encaja bien con la filosofía epicúrea, según la cual se debe atender primeramente al sentido común de las palabras (v. Epicuro, *Carta a Herodoto* 37ss.). El recurso a Aristóxeno es, evidentemente, un recurso a la autoridad. Sin embargo, ninguna de estas afirmaciones es en sí misma evidente y ambas, por distintas razones, son difíciles de evaluar; la tarea, en todo caso, excede estas páginas.
- 4 El término está poco atestiguado. Los principales testimonios están vinculados al artista Dorón (s. IV a.C.); ex. gr. Ateneo, *Deipnosophistae* VIII 18, 2-3:

δὸν ἐγὼ κρουματοποιὸν οἶδα ὀνομαζόμενον καὶ φίλιχθυν, συγγραφέα δὲ οὐ (“A él [Dorión] sé que se lo llama *κρουματοποιός* y amante del pescado, pero no escritor”). Dorión era un *auleta* (*Deipn.* VIII 18 20: Δωρίωνι τῷ αὐλητῇ). También un esclavo a Teócrito (*S ad 4*, 31a, 2): Γλαύκας: ἡ Γλαύκη Χία τὸ γένος, *κρουματοποιός*, sobre una tal Glauque de Quíos, quizá una aulétrida.

- 5 En el *De diaeta* hipocrático se dice (18, 10-1) que “los *κρούματα* musicales se tocan unos hacia arriba, otros hacia abajo” (*κρούεται τὰ κρούματα ἐν μουσικῇ τὰ μὲν ἄνω, τὰ δὲ κάτω*).
6 Tícs δὲ κρουμάτων ἐπὶ τὰ μέλη ἀγαθός νομεύς, καὶ τὰ ἄξια νεῖμαι; καὶ οἱ τίνος νόμοι ὄρθοι εἰσιν; {– ET. Οἱ τοῦ αὐλητοῦ καὶ τοῦ κιθαριστοῦ. “[Sócr.] ¿Quién es un buen asignador (νομεύς) de *κρούματα* para cada melodía, capaz de asignar (νεῖμαι) los que son apropiados? ¿Y las asignaciones (νόμοι) de quién son aquí las correctas? [Disc.] –Las del *auleta* y el *citarista*.}
7 Cf. Plut. *Quaest. Conv.* 706a5-6: τὰ αὐλήματα καὶ τὰ κρούματα.
8 Esta extensión del sentido es explícitamente indicada por Plutarco, *Quaest. Conv.* 638b9-c2: ὡς που καὶ τὸν αὐλὸν ἡρμόσθαι λέγουσιν καὶ ‘κρούματα’ <τὰ> αὐλήματα καλοῦσιν, ἀπὸ τῆς λύρας λαμβάνοντες τὰς προσηγορίας (“Como de algún modo también se dice que el aulós ‘está afinado’, o se llama ‘κρούματα’ a los aires auléticos, tomando estas denominaciones de la lira”).
9 Según Arístides, μέλος μὲν γὰρ νοεῖται καθ’ αὐτὸν μὲν <ἐν> τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελωδίαις “el μέλος se concibe por sí mismo en los diagramas y en las melodías desestructuradas” (I 13, 22-3 W.-I.). El “μέλος en sí mismo” es, pues, la melodía *sin el ritmo*, es decir, las notas. Según Barker, la referencia a los διαγράμματα implica que Arístides se refiere a la representación de una *escala musical* (Barker, 1989, p. 435, n. 159).
10 De *musica* 1, 13, 22-4: μέλος... νοεῖται [...] μετὰ δὲ ῥυθμοῦ μόνου, ὡς ἐπὶ τῶν κρουμάτων καὶ κώλων. En este tipo de contextos κώλα no puede tener el significado métrico usual, sino que ha de referirse a algún tipo de composición instrumental oponible a las canciones; cf. *De mus.* 1, 10, 34 (τὰς ώδας ἢ τὰ κώλα): y 2, 13, 1 ([sc. τὸ ἥθος] τῆς δὲ μελωδίας ἐν τε ταῖς ώδαις κάν τοις κώλοις). Barker, 1989, lo traduce ya como *interludes*, ya como *instrumental pieces*.
11 Para la octava edición de los juegos Píticos se instituyeron certámenes de “citaristas, los que se ocupan de los *κρούματα sin vocales*” (κιθαριστὰς τοὺς ἐπὶ τῶν κρουμάτων τῶν ἀφόνων).
12 Cf. Dionisio de Halicarnaso, *De Demostheni dictione* 48, 23-4 Us.: εἴ τις ώδαίς ἢ κρούμασιν ὄργανων τὸ κάλλιστον ἐντείνας μέλος (“si alguien, tras entonar *con canciones o con κρούματα de instrumentos* la más bella melodía...”).
13 En la notación de Arístides Quintiliano (*De mus.* 1, 11, 36-8) se indica en dos series separadas “los κώλα y los interludios auléticos en las canciones o los κρούματα instrumentales” (τὰ κώλα καὶ τὰ ἐν ταῖς ώδαις μεσαντικὰ ἢ ψιλὰ κρούματα) y “las melodías vocales” (τὰς ώδας).
14 Cf. Focio v 216: νιγλάρους· τερετισμούς; Suda v 366: Νιγλαροι: τὰ τερετίσματα καὶ περίεργα κρούματα.
15 Este punto de vista lo encontramos expresado también en Sexto Empírico, *Adv. Math.* VI 28.
16 Cf. ΥΠΙΜ 116, 30-38, donde este es presentado como el punto de vista *naturalista* sobre la música: “los más naturalistas (οἱ δὲ φυσικώτερ[οι]) exhortan a recolectar de cada una de ellas [i.e. de las armonías] *lo propio de la audición* (τὸ πρὸς ἀκοήν), pues consideran que ninguna de las cosas que se les añade les es propia de acuerdo con su naturaleza. La situación es análoga también en el caso de los ritmos y las composiciones melódicas” (italicas mías).
17 Aquí Filodemo aplica un dogma general del epicureísmo: “Toda sensación es ἀλογος e incapaz de memoria alguna” (Diog. Laert. X, 31, 8). En el contexto de los ΥΠΙΜ, ἀλογος debe entenderse siempre en sentido *lingüístico*, como “incapaz de captar o expresar *pensamientos*”, no en sentido matemático. Esta interpretación traería problemas serios y no es necesario atribuirselo a Filodemo.

- 18 143, 17-9: τοὺς μουσικοὺς καὶ ἀσήμαντα μὲν ἀναδιδόναι; 143: 31: καθὸ [μ]ὲν μουσικοὶ τὰ ἀσήμαντα ... πεποιηκέν[α]ι.
- 19 Sobre este tema, que no pretendo desarrollar aquí, puede verse Annas (1994) y Tsouna (2007).
- 20 Para el caso de las virtudes, considérese el siguiente pasaje sobre la *justicia* (ΥΠΙΜ 138 12-21): “no es concebible que sonidos que movilizan sólo al oído, que es ἄλογος, contribuyan en algo a *una disposición del alma que juzga teóricamente* (πρὸς διάθεσιν ψυχῆς θεωρητικῆν) sobre las cosas ventajosas y desventajosas para nuestra mutua convivencia política” (italicas mías).
- 21 Esta cuestión excede el presente artículo. Me limito a señalar que Filodemo coincide sin duda con la tesis *negativa* del formalismo, a saber, que la música no representa nada externo a sí misma. Pero es muy discutible que sostenga nada parecido a la tesis *positiva*, según la cual el contenido de la música “es su propia forma”, ni con el “dinamismo musical” defendido por Hanslick, que no es sino una teoría positiva sobre el significado de la música, según la cual ella puede representar los aspectos *dinámicos, móviles* de la realidad. La respuesta adecuada a este problema ya la dio Bowman (1998, p. 136).
- 22 ΥΠΙΜ 137, 39 – 138, 4: πρὸς π[ολλὰ] μέ[ρη] τοῦ βίου χρησιμεύειν | τὴν μουσικὴν καὶ τὴν πε[ι]ρὶ αὐτῆν φιλοτεχνίαν οἰκείως διατίθεναι πρὸς | πλείους ἀρετάς, μᾶλλον δὲ | καὶ πάσα
- 23 ΥΠΙΜ 119, 14-5: τὸν διὰ μουσικῆς παιδεύεσθαι; 85, 10-11: δ[ι]ὰ μουσικῆς παι[δεύ]ειν. Cf. Resp. 424a3-4: παιδεῖς παιζεῖν εὐνομίαν διὰ τῆς μουσικῆς. Una buena descripción puede leerse en Jamblico, *De Vit. Pyth.* 64, 1-8 Klein. Lo que a veces se llama el *παιδευτικός τρόπος*; v. Arístides Quintiliano, *De musica* II, 2, 7-8: ὁ παιδευτικός... τρόπος; Ps.-Plutarco, *De musica* 1146a8: τὸν παιδευτικὸν τῆς μουσικῆς τρόπον. Este es el tema de todo el segundo libro de Arístides Quintiliano (vid. II, 1, 2).
- 24 Delattre, 2007, p. clxxxiii-cci.
- 25 Sobre el *ὑπόμνημα alejandrino*, v. Montana (2015). Esta estructura Filodemo pudo haberla tomado de Zenón de Sidón, véase Filodemo, *Ad Contubernales* 10, 9-15 Angeli.
- 26 ΥΠΙΜ 138, 46: ἐκθέντες ἡμεῖς ἐν τῷ τρίτῳ τῶν ὑπομνημάτων; 148, 19-22: εἴρηται δὲ περὶ τοῦ μέρους κάνταῦθα μὲν, ἐπὶ πλείον δὲ ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν ὑπομνημάτων. También *De Poematis* V, 29, 7-8: Mangoni: [π]αρεστακότες ἐν τ[ῶι] δευτέρῳ τῶν ὑπομνημάτων.
- 27 Delattre, 2007, p. cci-ccxxiiii.
- 28 v. Delattre, 2007, p. 1-5. Diógenes de Babilonia, nacido en Seleucia del Tigris hacia 240 a.C., llegó a Atenas a finales del siglo. Siguió allí las lecciones de Crisipo de Solos y Zenón de Tarso, sucediendo a este último como escolarca del Pórtico alrededor del 170. Tuvo entre sus alumnos a Carnéades, quien sería luego uno de los críticos más agudos del estoicismo. Junto a él y a Critolao, un viejo Diógenes tomó parte en la célebre embajada de filósofos que los atenienses enviaron a Roma en 155 a.C. Este suceso lo señala, quizás, como uno de los introductores del estoicismo en el mundo latino, y es verosímil que los estoicos *latinos* de la generación siguiente tuvieran a Diógenes entre sus principales referentes.
- 29 Ferrario, 2011, p. 76: “Gli avversari diretti sono stoici: anzitutto Diogene di Babilonia attivo nel II sec. a.C.; poi sono menzionati Cleante ed altri, indicati come ἔνιοι ο τινές, che probabilmente sono contemporanei di Filodemo, persone ancora vive, non nominate per opportunità.”
- 30 Delattre, 1996, p. 89. Este proyecto lo había iniciado ya Zenón de Sidón, escolarca del Jardín durante la estadía de Filodemo en Atenas.
- 31 Filodemo da a entender que las discusiones eran frecuentes (ΥΠΙΜ 84, 5-6), y declara haber tenido numerosas ocasiones para hacerse entender ante quienes le prestaran atención (ΥΠΙΜ 144, 3-6).
- 32 Sobre este tema, que excede los límites de estas líneas, puede consultarse Barker (2001).

- 33 En el primer *Alcibiades* se la caracteriza como ἡ τέχνη ἡς τὸ κιθαρίζειν καὶ τὸ ἔδειν καὶ τὸ ἐμβαίνειν ὄρθως (*Alc.* I 108c7-8). Cf. ex. gr. Murray; Wilson, 2004, p. 1: “In its commonest form, *mousike* represented for the Greeks a seamless complex of instrumental music, poetic word, and co-ordinated physical movement”; Rocconi, 2015, p. 82: “the Greek culture of *mousike* included song, poetry, and physical movement, all integrated within an all-embracing event which served to define culture, ethnicity, and gender, and was a core element of many religious and social rituals”.
- 34 Cf. *Critón* 50d7-e5. Esta misma idea se encuentra al principio del resumen de los ΥΠΙΜ (esp. col. 8, 3-12).
- 35 *Resp.* 398b6-c2; cf. 522a2-b1.
- 36 V. esp. *Simp.* 205b5-7: ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἐν μόριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῷ τοῦ ὅλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποιησις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται (“se le aplica el nombre entero a una parte separada de todo el arte de la *ποιησις*, la relativa a la *μουσική* y los *μέτρα*. En efecto, solo a esto se lo llama *ποιησις*”. También *Fedón* 60d8-61b, donde Sócrates cuenta recibió en sueños la orden “μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου”, a la que obedeció *ποιήσαντα ποιήματα*. En pasajes como *Resp.* 373b5-7, la *μουσική* se concibe como una empresa colectiva que involucra una gran variedad de personajes que se ordenan en torno al *ποιητής*: πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικὴν, ποιηταὶ τε καὶ τούτων ὑπηρέται, ραψῳδοί, ὑποκριταὶ, χορευταὶ, ἐργολάθοι, σκευῶν τε παντοδαπῶν δῆμαιοι...).
- 37 Cf. *Leg.* 700a3-c1, donde se describen los géneros *arcaicos* de la *μουσική* (a9: διηρημένην γὰρ... ἡ μουσικὴ κατὰ εἰδῆ), según Platón los *auténticamente musicales*, dando siempre ejemplos de *canciones* (b1: εἶδος ωδῆς, b3: ωδῆς ἔτερον εἶδος, b6: ωδὴν ὡς τινα ἔτεραν).
- 38 Cf. Rocconi, 2015, p. 82: “It is certainly true that vocal music, performed by solo singers or by choruses, was also described as the most important and meaningful kind of music.” Cf. *Político* 268b4-5, donde el político ejecuta la *μουσική* (μεταχειρίζομενος μουσικὴν) que más conviene a su rebaño “acompañándose con instrumentos o solo con la voz” (μετὰ τε ὄργάνων καὶ ψιλῷ τῷ στόματι).
- 39 Otro ejemplo tomado de las *Leyes*: los concursos *musicales* que se habrán de instaurar en la ciudad, divididos en monódicos y corales, incluyen entre los primeros certámenes no solo de citarodas, sino también de rapsodas y auletas (764e1: οἴον ραψῳδῶν ... καὶ αὐλητῶν). Cf. *Leg.* 834e2-4: καὶ δὴ καὶ μουσικῆς τὰ μὲν πλείστα ωσαύτως διαπεπέρανται, τὰ δὲ ραψῳδῶν καὶ τῶν τούτοις ἐπομένων; *Ion* 530a5-7: [ΣΩ.] Μῶν καὶ ραψῳδῶν ἀγῶνα τιθέασιν τῷ θεῷ οἱ Επιδαύριοι; [ΙΩΝ.] Πάλνυ γε, καὶ τῆς ἄλλης γε μουσικῆς.
- 40 Esta es una cuestión que se ha planteado respecto al uso de *μουσική* en el libro VIII de la *Política* de Aristóteles. Segundo C. Lord (1982, p. 185-92) el uso incluye la poesía; a esta interpretación se opuso A. Ford (2004, p. 314-23), que considera que el uso es restringido a partir de *Pol.* VIII, 5.
- 41 Del mismo modo, en *Resp.* 411a5-9, la idea de “μουσικὴ παρέχῃ καταυλεῖν καὶ καταχεῖν τῆς ψυχῆς διὰ τῶν ὡτῶν” parece privilegiar el aspecto sonoro por encima del lingüístico, pero aún aquí se está considerando el efecto en el marco de la canción (ὑπὸ τῆς ωδῆς).
- 42 Otro tanto ocurre con pasajes como aquel del *Simposio* donde se dice que la *μουσική* se ocupa de “la armonía y el ritmo” (186e4-187e8: καὶ ἔστιν αὖ μουσικὴ περὶ ἀρμονίαν καὶ ρυθμὸν ἐρωτικῶν ἐπιστήμη), o expresiones como “el λόγος mezclado con la *μουσική*” (*Resp.* 549b6: λόγου... μουσικῇ κειραμένου.). También con aquellos en que se concibe al músico como quien es capaz de *afinar* ya sea un instrumento, ya, mejor, su propia alma; esto es, desde el punto de vista de la ἀρμονία; cf. *Resp.* 412a4-7), *Laques* 188c6-d8, *Teetetus* 178d4-5: περὶ ἀναρμόστου τε καὶ εὐαρμόστου ἐσομένου παιδοτρίβης ἀν βέλτιον δοξάσειν *μουσικοῦ* o *Resp.* 413e2-4, donde se habla ser un buen guardián “de la música aprendida”, comportándose eύρυθμόν τε καὶ εὐάρμοστον. No se puede deducir

- que esto sea lo único de que se ocupa el μουσικός, aunque parece ser aquello que le concierne primariamente.
- 43 Cf. *Sofista* 253b1-4, donde el músico es quien sabe “respecto de los sonidos agudos y graves” (*περὶ τοὺς τῶν ὀξέων καὶ βαρέων φθόγγους*) “los que se mezclan y los que no” (*τοὺς συγκεραννυμένους τε καὶ μὴ*); v. tn. *Fedro* 268d6-e6.
- 44 Cf. *Leg.* 677d4-5, otro pasaje donde la μουσική se asocia especialmente con la aulética: *τὰ δὲ περὶ μουσικὴν Μαρσύα καὶ Ολύμπῳ, περὶ λύραν δὲ Αμφίονι*. El mismo tipo de enfoque lo encontramos en el libro VII de la *República*.
- 45 Está claro que la μουσική que se propone en la *República* es siempre un arte compuesta, y que su acción es además, doble (cf. 441e8-a2: donde se nutre con λόγοι la parte racional del alma, mientras con ἀρμονία y ρυθμός se suaviza la parte temperamental); cf. 522a2-b1: *κατὰ τε ἀρμονίαν εὐαρμοστίαν τινὰ ... κατὰ ρυθμὸν εὐρυθμίαν... ἐν τε τοῖς λόγοις ἔτερα...*).
- 46 Rocconi, 2016, p. 82: “The remarks [...] on the need, for all the elements of a musical composition to be consistent with one another, and to fit into a particular genre ‘by law’, are assertions intended to reinforce the representational power of music...”
- 47 Delattre, 1991, p. 14: “Ensuite, il s'est révélé extrêmement délicat de décider, en s'appuyant sur des indices matériels solides, si c'est Diogène ou, un siècle plus tard, Philodème à qui l'on doit attribuer les modifications de cette longue ‘citation’ de Platon. En effet, bien souvent, on l'a vu, les indices peuvent être interprétés dans un sens comme dans l'autre.”
- 48 Delattre, 1991, p. 15.
- 49 Ibid.: “il n'y a pas trace d'une réfutation explicite de cette page de Platon dans la fin du livre IV”.
- 50 Recuérdese que, según los estoicos, “se le llama Musas a la música y a todas las artes educativas” (*ΥΠΙΜ* 125, 26-8: *λε[λέχθαι]τ[τά]ς Μούσ[ας] μουσικ[ὴν καὶ] τὰ[ς] πάσα[ς π]αίδευ|[τικὰς τ]έχ[να]ς;* cf. 148, 29-33).