

# NOTAS

## MUSICA Y POLITICA

SEGÚN la ley inmanente del cielo y la tierra, si el frío y el calor no vienen a su tiempo hay enfermedades; si el viento y la lluvia no son mesurados, hay hambre. Las disposiciones del príncipe son el frío y el calor para el pueblo; si las disposiciones no son dadas a su debido tiempo, lesionan a las gentes. Los actos (del príncipe) son el viento y la lluvia para el pueblo; si los actos no son mesurados quedan sin efecto. Así, los antiguos reyes hacían de la música un medio para modelar a su gobierno; si era buena, las acciones del pueblo imitaban la virtud del príncipe» (Yo-Ki) (1).

El tema «música y política» podrá llenar de sospecha a quienes arduamente ponen su afán investigador en descubrir la esencia y ser de lo político, y llenos de sabia doctrina hacen ciencia política, pensando que problemas como éste no pueden pasar de meros devaneos literarios, poco compatibles con la dignidad solemne del docto. A los que vivimos en mayor comercio con el arte que con el sistema no nos parecen tan baladíes tales problemas (ciertamente depende de quien los trate y como los trate), y que, aunque no sea más que plantearlos, podrán ser útiles para ayudar a desentrañar el sentido de la cultura humana.

Independiente de cualquier otra meditación teórica y justificación de las conexiones de música y política, son de destacar en

---

(1) El Yo-ki que contiene la doctrina oficial de la antigua música china (Memorial de la música) y forma parte del «Li-ki» o «Memorial de los ritos», es una recolección que data del siglo II antes de Jesucristo, de muy diversos textos de las épocas más remotas, compilados por Ma-Yong. Esta obra ha sido varias veces vertida a las lenguas europeas. Nos servimos de las versiones de Maurice Courant, intérprete en el Ministère des Affaires Etrangères de Francia (1912) de las lenguas china y japonesa.

primer término unos hechos históricos que quisiera acentuar y que, a falta de otros títulos, bastarían para posar en ellos la atención curiosa. Ahí están, en las páginas que dictó esa locuaz Ma-oame Clio, para testimoniar que han constituido, y aun constituyen, una preocupación del hombre; que la contienda de la frágil mariposilla de los sonidos concertados y la áspera y terrible tarea de gobernar, no fueron frívolas y esporádicas ocupaciones de quienes no tenían nada mejor ni más útil que hacer para llenar sus ocios.

Y el «hoy» al que me refiero está aún más próximo que el de Hitler, cuya política racista le hizo prohibir música cual la de Mendelshon y exaltar como necesaria para sentir y comprender el movimiento nacionalsocialista la de Wágner, de puras esencias teutónicas, o el de Pétain, en Francia, que trataba de proscribir, para purificación del gusto y las costumbres, el «jazz-band». A lo que apunto es a las polémicas suscitadas apenas hace meses; a la actitud soviética de repudiación, a lo que parece, de determinados músicos patrios y contemporáneos por no cumplir con su deber de ciudadanos de servir ortodoxamente a los fines sociales y políticos del partido comunista.

No se trata de justificar, ni siquiera valorar, esta actitud que podríamos nominar sin gran torsión de «política musical del Estado», sino de señalar un hecho que a muchos pareció insólito y sin precedentes, pero que hunde sus raíces en las más profundas entrañas de la Historia, reviviendo lo que ya alentó a través de dilatados siglos.

Que medios tan distintos y distantes como la China de los emperadores míticos, el hebreo de los reyes israelitas, el de la Hélade antigua y clásica y, a más andar, el de la organizada Iglesia apostólica de los albores de la Edad Media, etc., por sólo citar unos cuantos ejemplos bien conocidos de todos, hubieran sentido la exigencia de vincular la música a la función gobernante, ¿no es motivo suficiente para llamar la atención curiosa de los fenómenos sociales y dar en la sospecha de que la música debe albergar en su oculto seno alguna esencia que la haga capaz de tal vinculación?

El núcleo de lo político se ve constelado por las sollicitaciones del arte, lo social, histórico, la moral, lo educativo... Todos estos sistemas estelares giran en torno suyo, sosteniéndoles más o menos distantes su fuerza gravitatoria en el panorama de la Historia. La música, por las razones que he de aducir, ha mantenido y mantie-

ne con lo político tantos puntos de contacto, tantos con los avatares gubernamentales, que en muchas coyunturas ha penetrado hasta la actividad jurídica del Estado, llegando a constituir una verdadera política musical. Aduciré algunos hechos objetivos mostrativos.

El intento que aquí me propongo está lejos, muy lejos, de ser exhaustivo; es más rapsodia de temas o mosaico de sugerencias y estímulos para empeños más definidos y sistemáticos.

Se me concederá que los hechos históricos me sirvan de trampolín para tratar de columbrar plausibles razones de la conexión entre política y música, que hoy nos parecen tan remotas, traídas por los pelos, vagas y literarias. Esfuerzos justificativos que parecieren superfluos cuando la evidencia partía del hecho mismo de su existencia, de su presencia en las culturas históricas y su realidad actuante era la razón suficiente. Ello le permitió entrar en el combés político sin sospechas ni titubeos. Hogaño nos parece excesivo aquel valor social, educacional y político que le otorgaron Damón, Platón, Aristóteles, los Estoicos, los Alejandrinos, algunos Padres de la Iglesia, tratadistas árabes y medievales, las Universidades, etc. Nos hemos, quizá, alejado de la vinculación a lo espiritual, como fenómeno colectivo, de aquella *paideia* platónica, que tan largamente vivió este Viejo Continente, que significaba la concurrencia de todos los factores en el *ethos* del hombre verdaderamente culto, es decir, «capaz de disciplinar su sentido íntimo y sus fuerzas de expresión» (Stenzel).

¿Cómo no aceptar cual pura metáfora poética y no seria y honda metafísica que la música «está enraizada en el Gran Uno, la idea universal que nadie puede visualizar ni siquiera concebir?; ¿que el mismo mundo, manifestación del Gran Uno, integra tiempo, espacio, energía y sonido?; ¿que tiempo y espacio, materia y música, son congruentes y sus congruencias son sólo meramente diferentes aspectos del mismo Uno?» (2).

«Los antiguos reyes fijaron por los *lyu* (3) las posiciones del pequeño y el grande, clasificando el orden de principio al fin para

(2) LU PÜ-WE, *Shi Chun Ts'in* (siglo III a. de J. C.), ed. Richard Wilhelm.

(3) La música china se funda en los *lyu*, tubos sonoros en número de doce, en precisas y definidas relaciones unos con otros. El primero, *hawang tchong*, determinado oficialmente (era incluso el módulo de las medidas de superficie), originaba los once *lyu* restantes.

representar los deberes que haya que cumplir. Hicieron que las relaciones de parientes próximos y lejanos, nobles y villanos, ancianos y jóvenes, hombres y mujeres tomaran todos ellos formas sensibles en la música... En una época de desorden los ritos se alteran y la música es licenciosa. Son entonces los sonos tristes, faltos de dignidad, y los alegres faltos de calma... Una música de sonidos demasiado largos y tenidos, tolera los proyectos criminosos; los sonidos en demasía próximos y cortos hacen pensar en deseos egoístas, agitan la energía comunicativa y extinguen la virtud... Cuando se manifiesta el espíritu de oposición, la música disoluta se produce...; cuando el espíritu de conformidad se manifiesta, la música armoniosa nace. Así se responden las voces que entonan el canto y las voces que le acompañan. Lo sinuoso y lo oblicuo, lo curvo y derecho se clasifican cada uno según su categoría. La ley de la Naturaleza es que todos los seres se muevan unos y otros conforme a su especie... Así, cuando la música ejerce su acción los cinco deberes sociales están sin mezcla, los ojos y los oídos son claros, la sangre y los espíritus vitales, equilibrados; las prácticas (viciosas) se reforman, las costumbres (disolutas) se cambian. El Imperio se halla totalmente en paz» (4).

He dejado correr la pluma con morosa complacencia en tan larga transcripción para escudar estas líneas tras el venerable recuerdo de los siglos del «Yo-ki» y anticipar una especie de sinopsis poética de lo que se ha de tratar en ellas.

No tengo por inconveniente la proposición de que las formas de una cultura están representadas por su arte, ni con Othmar Span, que en toda gran época cultural la ciencia esencial está acompañada de un valioso arte. Ciencia que no resiste la prueba del arte, con lo que se quiere significar la posibilidad de la representación plástica y también simbólica de sus ideas fundamentales, es imperfecta y falsa en la misma medida que no lo consigue. En la forma artística culmina el sentido vivo del estilo de la época, su modo peculiar de ser social y jerarquización de valores no exclusivamente estéticos: también morales, pedagógicos, emotivos, sentimentales, aunque éstos no le advengan mediata y directamente, sino como factores asociados, cuya discriminación e importancia ya señaló Feschner.

Schelling, en su sistema de idealismo trascendental, concluía que el arte significa la unidad de los espíritus teórico y práctico,

---

(4) Núm. 8, Yo-ki, t. II, op. cit.

conjunción que no parece tampoco extraña a lo político. Próximas e intercambiables andan las expresiones de ciencia política y arte de gobernar, dando, al menos popularmente, razón a la pretensión de Schelling para el producto estético. Y no podía ser de otra manera, ya que la ciencia ha de ser entendida como un orden parcial del espíritu total. «El pensar propio es una manía», apostilló Hegel casi con matiz irónico.

Los factores asociados (los técnicos y esencialmente estéticos solicitan otras consideraciones), que creo son el fondo desde donde se puede colegir la vinculación de música y política: el social, dando al término la más alta extensión, y el *ethos*, que mutuamente, además, se solicitan, y con ellos el cosmológico y teoría del universo. La legalidad estricta a que se someten las esferas resuena en el corazón humano; su orden perfecto y necesario es el arquetipo del moral y social que entre los hombres debe reinar. La música reproduce de manera viva y humana aquella sabia e intelectual armonía que gobierna el cosmos. En este sentido la música guarda estrecha analogía a toda ordenación perfecta del ser. Esta perfección es sentida y captada de modo inmediato, sin el intermediario intelectualizado del concepto; agita las fibras humanas como las subyacentes cuerdas de la lira de amor, que no son pulsadas y vibran por simpatía al coincidir los armónicos en los procesos de frecuencia con las que por cima de ellas cantan la melodía del Hacedor. Su trascender no es salir hacia un objeto que se le opondrá, escindiendo la prieta unidad del yo en objeto a sujeto; es la condición misma de su inmanencia, que así se nos revela. El orden cósmico somos nosotros mismos; microcosmos y macrocosmos acaso puedan ser cuantitativamente distintos, pero no cualitativa y esencialmente, como apetencia epistemológica. El *aquel* es hasta donde se dilata la profunda respiración del yo como existente. Volveremos a insistir cuando, brevemente, nos ocupemos de la resonancia de este tema, tema con variaciones, en nuestra Edad Media.

«Ciertamente que el arte no es esencialmente un hecho o fenómeno sociológico, por ser esencialmente un fenómeno o hecho de sensibilidad» (5). Aunque la sensibilidad, y quizá mejor, el estímulo patogénico, sobre todo en música, sea uno de los motores originarios que lo provoquen, no es único, ni mucho menos el esencial;

---

(5) C. BELLAÏCE, *Etudes musicales*, 1898.

sin la voluntad de forma y de intercomunicación, la sensibilidad quedaría encerrada, viviendo en los límites del individuo; se agotaría en el fugaz momento emotivo con sus correlatos psicofísicos, y tampoco llegaría a formar un grupo social si de alguna manera no lo organizara objetivamente en una «común convivencia». Por razones semejantes tampoco son válidas, o por lo menos suficientes, las que Guyeau aducía: «Nos hace simpatizar con el propio yo, con el autor o con los seres representados, y, por último, con una realidad puramente ideal» (6).

Uno de los fenómenos que da cohesión, sentido y responsabilidad al grupo que lo predetermina y encauza es la tradición, lo histórico, que hace incluso posibles e inteligibles las más osadas innovaciones. El futuro es el presente del pasado, y no hay arte que en alguna manera no lo prorrogue y se apoye en él, de donde, a modo de trampolín, puede impulsarle a las más locas cabriolas. La oposición misma sólo existe y cobra sentido si tiene algo a lo que oponerse. Todo cambio de estilo es posible, aunque sea contraponiéndose en el precedente.

Es singular la capacidad de permanencia de la música, sobre todo en las formas folklóricas, frente a los cambios y evoluciones idiomáticas, traje, costumbres y gustos; la canción se muestra de un conservadurismo sorprendente. Los judíos del Yemen, en el Sur de Arabia, que viven separados hace casi mil trescientos años; los de Babilonia, donde permanecen desde la primera destrucción del templo de Jerusalén, a despecho de tantos cambios y transformaciones y pese a no tener notación escrita, utilizan los mismos remotos motivos para la entonación del Pentateuco que los de Persia, «casi tan viejos como los de Babilonia»; así también grupos judíos de Polonia y Rusia. Ideshon lo ha mostrado en los volúmenes de la «Colección de melodías hebraicas». Los pueblos micronesios y polinesios, inmersos ya en un elevado rango cultural, mantienen casi incólumes las primitivas canciones. Los ejemplos podrían aumentarse hasta la saciedad sin salir de esta misma Europa ni de España. Esta voluntad o capacidad latente de permanencia que acompaña a la música, creando uno de los vínculos más fuertes de la tradición, ¿es acaso la que palpita en las severas admoniciones de Platón en el capítulo IV de la República contra los que trataron

---

(6) GUYEAU, *L'art au point de vue sociologique*.

de introducir innovaciones en las melodías, una vez fijadas modélicamente por los dirigentes políticos? (7).

Esta obstinación de continuidad y permanencia en la forma que ha plasmado parece como si el espíritu aprehendiera valores, formas o normas de universal validez y midiera con ellas la realidad, aunque sean todo lo condicionadas y transitorias que el historicismo pretende.

La música tiende, además, a ampliar sus áreas de difusión, romper el estrecho círculo en donde ha nacido, abarcar y conformar ámbitos cada vez mayores, lo que también es una de las características de los supuestos sociales; tiende a popularizarse incluso cuando parte de ambientes tan específicamente culturales, cerrados y selectos como el de la época, nacida de ansias eruditas del grupo florentino del conde de Bardi (al tratar de renovar la muerta tragedia helénica, en su época popularmente panhelénica), que pronto en Venecia, en manos de Monteverdi, sale a la pública solícitación, y de allí parte a todos los países, hasta llegar a la «*Beggar's Oper*». Se ha dicho de Beethoven y Wágner que han realizado el ideal social o socializante de la música, y tanto el uno como el otro extienden su área difusora allende una pequeña *élite*. El caso de Wágner es aún reciente, y, sin embargo, le vemos florecer en bandas y festejos populares. Con Debussy está a punto de pasar lo mismo, aunque más restringidamente.

China acentúa significativamente el origen social o de comunidad de la música. Lu-Püwe («*Shin Chun Tsin*») declara que su invención o nacimiento no es atribuible a un individuo, ni siquiera a una generación, sino a la comunidad a través del tiempo (Kurt Sachs, *The Rise of Music in the ancient World East and West*, London, 1944). Mientras Grecia le atribuye a Apolo, dios de la luz y el orden; la India a Narada, engendrado por los dioses de la sabiduría y el lenguaje; los hebreos al hijo de Adah, Jubal, «padre de todos los que manejan la lira y la flauta»; los egipcios al dios de la sabi-

---

(7) «Establezcamos, pues, una regla inviolable que, cuando haya sido determinada por la autoridad pública y consagrados los cantos que convienen la juventud, a nadie le sea permitido cantar o danzar de otra manera, de la misma forma que no se les consiente violar cualquier ley (del Estado). Los que sean fieles a esta regla no tienen que temer castigo alguno; pero aquellos que se aparten, los guardadores de la ley les castiguen como se ha dicho» (Leyes, lib. VII).

duría Thot, a quien se le adjudica la paternidad de los 42 libros que se ocupan de astronomía, acústica y música, etc.

Ningún arte posee en el grado que la música la posibilidad de conformar al grupo en la «común vivencia». La pintura, escultura o literatura, si se exceptúa acaso el teatro, pueden ser «participadas» individualmente. Basta al lector o espectador ponerse frente a la obra, coagulada, detenida y presa para siempre en los límites inquebrantables en que ha tomado forma. La obra musical nunca es algo quedo y muerto en el rigor de la línea, el pentagrama no «es» hasta que pone en moción su fluencia, su perpetuo devenir; en cuanto existe, como la vida (ya insistiremos acerca de las paradojas que encierran su espiritualidad y corporeidad, su racionalismo matemático y su irracionalismo mágico). Paradojas que acentúan sus analogías con lo contradictorio de la existencia, pero su río emotivo, su fuerza taumatúrgica se forma vertiendo en el cauce común los afluentes de las vivencias individuales, cauce total y totalizador. Fuere trivial e insuficiente atribuir lo sociológico de la música, porque obliga al concurso inmediato y vivo de intérpretes y auditores, como algunos han propugnado; pero no lo será tanto el de la estimulación, determinación, ahornamiento o como se le quiera llamar, de estados de ánimo y conducta solidaria que representan, por ejemplo, no ya el concierto, forma social en el mejor y peor sentido, pero la simple canción coral, la danza, la ópera o teatro lírico. Acerquémonos un poco más a los factores que la integran. Fijémonos acaso en el más importante, pero no el único, como ordenador: el ritmo.

El «elan vital» se desborda y concreta en el ritmo, en el que de alguna manera vive infeudada la música, y lo organizado en general, porque en el movimiento uniforme adquiere consistencia propia el ímpetu del sentimiento y cobra duración al regularizarse su fluencia con el sentimiento originario. Bella y agudamente ha escrito Stenzel (8). «No es posible la participación ajena en ademanes y ritmos (movimientos) irregulares. Sólo lo regular puede ser repetido tanto individual como por el prójimo. Sitúase aquí un motivo elemental del orden, del movimiento expresivo: al ser visto lo idéntico en el prójimo es reforzada la objetivación de lo por su orden objetivo.»

---

(8) *Filosofía del lenguaje*, trad. esp.

Ciertamente que hay otros factores en lo musical más que el ritmo —agónicos, dinámicos, melódicos, timbre— que solicitan y despiertan la común convivencia; pero quizá ninguno posea la capacidad organizadora del ritmo (9). Harto conocida es la parcial y superada posición utilitaria de Karl Bücher (*Arbeit und Rhythmus*, Leipzig), que atribuye el origen de la música a la capacidad que tiene de organizar por medio del ritmo y regularizar el trabajo tanto individual como colectivo; así como las de Wasillaschek (*Aesthetik der Tonkunst*, 1888), Dietze (*Untersungen über dem Umfang des Bewusstseins bei regelmässig folgenden Schalleindrucken*, Philos, Studien), la escuela de Wundt, E. Meumann (*Unterschung zur Psychologie und Aesthetik der Rhythmus*), etc.

Esta necesidad de objetivación de lo expresivo que la música guarda en su seno, su potencia «socializadora» en la común vivencia (se podría decir que se objetiva en ella, pues al vivir los demás lo por mí vivido me es devuelto como algo real trascendente, que extravasa el área subjetiva de lo vivido en el sentimiento), ¿podría contribuir a explicar el fenómeno de que mientras no todos pintan, hacen o recitan versos, esculpen, nadie deja o ha dejado de cantar? La música, en este amplísimo sentido, parece acompañar permanentemente la exigencia de expresión de la vida afectiva y de relación espiritual, sustantiva en el hombre, y la necesidad de ser compartida, pues sólo así la expresión deja de ser presión y pone en libertad y alivia cuantas tensiones engendra nuestro mecanismo psicofísico.

No se encuentran pueblos sin alguna manifestación musical. El caso de los guaraníes del Brasil es un fenómeno excepcional.

\* \* \*

Se me antoja que no se ha meditado suficientemente la conjugación de lo racional e irracional que la música entraña, immanencia y trascendencia en unidad de ser. A cada uno de ellos ha con-

---

(9) RIEMANN sostiene que el ritmo musical actúa directamente sobre el alma, a diferencia de las demás artes, sin el auxilio de la representación o de imaginación alguna, lo que no es más que parcialmente cierto. *Wurzel der musikalische Rhythmus in Sprachrhythmus-Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1886.

sagrado el hombre solicita atención, pero unilateralmente, separándolos, sin acentuar que su valor, plenitud y universalidad le vienen de la fusión de estos contrarios.

Entre todas las artes es la música la que, por una parte, mejor se somete a la razón matemática; su teoría se presta cual ninguna otra a la determinación exacta del número. (Aun antes que Pitágoras lo hizo la civilización china.) Sus escalas, intervalos, determinación del número justo de las vibraciones de las notas, sonidos sumacionales y diferenciales, etc., se pliegan con sumisa obediencia a las exigencias cuantificables del número. La acentuación de esta cualidad, puramente ideal, llegó al extremo intelectualista boeciano, preponderante en la teoría del Medioevo, de rechazar el juicio del oído (*relictis auris iudicio*) frente al racionalismo matemático (10). Por otra parte, y como producto vivo, toca directamente las fibras sensibles e instintos del hombre, que hallan su aquiescencia en el mundo de lo mágico y misterioso. Desde los albores de la Humanidad acompaña a la música un poder mágico irracional, domador de las misteriosas e incoercibles fuerzas de la Naturaleza, y trata de hacer propicia la voluntad de los dioses. Esta magia, como lo atestigua la goecia, posee también su norma, su estricta ley, que nada tiene que ver con el causalismo racionalista de la ciencia. Hay canciones específicas y rituales para despertar el amor y el odio, para provocar la sequía o la lluvia, conjurar o apaciguar la tempestad, para curar las dolencias. Ateneo expresamente declara «que las personas víctimas de coxalgia pueden verse libres de ella tocando en una flauta armonía frigia sobre la parte afectada (Deipnosofitas), Macrobio, Marcellus, Empiricus, Vinicianus, Plinio, Apuleyo, etcétera, opinan de modo parejo. Tratar de aliviar el dolor físico por el canto es un hecho casi universal: los pueblos primitivos y los de alta cultura emplean el *carmen* médico. La tan divulgada como mal entendida *Katharsis* (*καθαρσις*) aristotélica designa un tratamiento por analogía gracias al cual el alma, que se encuentra en una situación anormal y enferma, es llevada de nuevo a su estado normal. La *Katharsis* no provoca una regeneración moral, no actúa

---

(10) Quanto praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! Tantum sciet quantum corpus mente superatur... Is vero est musicus qui, ratione perpensa, canendi scientiam non servitio operis ser imperio speculationis assumpsit... Quod totum in ratione ac speculatione positum est. (BOECIO, *Inst. mus.*)

sobre la voluntad (11). «La música —dice Aristóteles— contribuye, en primer término, a la mejoría moral, y en segundo lugar procura la *Katharsis*» (12). Wernner y Sonne la llaman a *treatment basically homopathic*, y añaden: «Se pretende que las almas desorganizadas vuelvan a concordar con el mágico orden numeral del cosmos, como si formaran parte del universo (13). Forzando la idea, y con mayores visos literarios que de austera filosofía, osaré decir que en la música se aquieta la angustia de la «problemática existencialista», concordando el yo y el universo, cuerpo y alma, intelecto e impulsos irracionales.

En esta prieta trabazón, que, desde otro ángulo, no es ajena a lo político, meditaron ahincadamente los tratadistas medievales, y plasman en la fórmula *harmonica proportio corpus et animae*, que resuena insistentemente en un ámbito de diez siglos, desde Boecio (V centuria) hasta Ugolino de Orvieto (siglo XIV), resonancia que se prorroga hasta nuestros días tímidamente. No resisto la tentación de echar a tal fenómeno una ojeada, por lo significativo e importante de este hecho histórico cultural. Representa el perfil de Europa medieval.

Casiodoro, nuestro Isidoro de Sevilla; Rhabanus Maurus, Aureliano Reomensis, etc., servilmente hasta el XIII, no se apartan de la posición de Boecio, que recoge la teoría musical grecorromana, mejor o peor interpretada. Boecio es el verdadero mediador entre el mundo que llamamos clásico y el romántico medieval. Domina el mundo platónico o neoplatónico, también romántico, hasta que, a través de nuestra escuela de traductores de Toledo y las traducciones arábigas, penetra el aristotelismo. Un monje español, Domenicus Gundissalinus, recoge la doctrina del árabe Alfarabi (*De divisione philosophiae*, compuesta hacia 1150), sin dejarse de apoyar en definiciones isidorianas, directamente entroncadas a Boecio por intermedio de Casiodoro. La teoría musical pierde, por decirlo así, metafísica y acaso teología, pero gana valor práctico y realidad humana. De su capital clasificación y objeto: *finis musici speculativi est contemplatio, finis vero practici est operatio*, pendula cada

---

(11) TH. GEROLD, *Histoire de la musique des origines a la fin de XIV siècle*.

(12) ARISTÓTELES divide la melopea en ῥθικα, πρακτικα y ενθουσιαστικα.

(13) E. WERNER y J. SONNE, *The Philosophy and Theory of Music in Ju-deo Arabic Literature*.

vez más y más a la *practici operatio*, con sus consecuencias pedagógicas, sociales y psicológicas. Es arrastrada o arrastra el pensamiento hacia el tipo de la investigación y experimentación de las ciencias naturales. Rogerio Bacon opina ya que la música no tiene que ocuparse más que del sonido y la percepción sonora (14). No obstante, el universo sigue cantando *ad harmoniam* (Cicerón, *De natura deorum*). El concepto de armonía de las esferas permitirá, bien que ya en otro sentido, a Kepler poder titular a su obra capital *Harmonices Mundi* (libri 5). El neoplatonismo de la escuela de Chartres (15), la traducción y comentarios del *Timeo* de Chalcidius, los comentarios de Macrobio al *Somnium Scipionis* (16), siguen manteniendo viva la teoría del mundo regido por una armonía intelectual y su analogía de que todo está organizado, normado y regularizado por la ley. El universo, conformado como visible expresión de la «Idea», está determinado por relaciones matemáticas. El hombre es imagen viva de esta realidad, legalidad del número que hará de la música la imagen del universo y del hombre una disciplina matemática subordinada a la aritmética e incluida en las enseñanzas del *cuadrivium*, término empleado por primera vez para designar el círculo de las disciplinas matemáticas: geometría, astronomía, aritmética y música. El *cuadrivium*, como ciencia de la *multitudo ad aliquid*, y la teoría se hallan subordinadas a la aritmética, que se ocupa de la *multitudo per se*. Con tanta dignidad y solemne reverencia se instaura la música en la amplia área difusora de la influencia políticosocial de las instituciones laicas, arte que antes había vivido recogida, elaborándose en la reclusión conventual tras haber recibido impulso y organización del centro vivo y unificador de la Roma pontificia, y cuyos precedentes se encuentran ya en los Padres de la Iglesia (véase Migne: *San Ambrosio, Efram el Sirio, Clemente de Alejandria, San Basilio*, etc.); política

(14) «Omnis igitur sonus vel ex colisione duri cum duro vel ex motione spirituum ad vocalem arteriam. Si est ex collisione tunc est musica instrumentalis, cuius instrumento sunt percussionalia..., vel tensilia..., vel inflativa... Si vero sit musica de sono humano, tunc vel est melica, vel prosaica, vel metrica, vel rhythmica. Melica in cantu consistit, quae nota est. Alia tria sunt in sermone, prosaico, metrico et rhythmico.» (HERMANN MÜLLER, *Zur Musikauf-fassung*, in XII jahrr.)

(15) A. CLERVAL, *Les ecoles de Chartres au moyen age des 5me au 16me siècle*, Chartres, 1895.

(16) E. BAEUMKER, «Der platonismus im Mittelalter», en *Gesch der Mittelalters*, Münster, 1927.

musical que influirá directamente en la función legisladora de los gobernantes laicos. Recuérdese como patente ejemplo, entre otros posibles, el de Carlo Magno (*Admonitio generalis*, 789), harto conocido para insistir aquí en él. Los jóvenes de clases acomodadas orientados a ciertos cargos dirigentes, amén de un grado de cultura general y los conocimientos necesarios para desempeñar el cargo, debían estudiar música.

Al mezclarse con el aristotelismo arábigo las doctrinas estoicas neoplatónicas de que la trama del mundo está confeccionada, según las leyes musicales, influye en los nuevos investigadores de la Naturaleza y entra directamente en la más estrecha relación con los círculos humanistas filológicos, como lo atestiguan los escritos de Adalardo de Bath, Daniel de Morlay, Guillermo de Couches, etc. (17).

La determinación de los comentarios a los que apuntamos eran dialécticamente alcanzados; pero en el fondo del sentimiento la música vivía, única e indiscriminada, su plenificante irracionalidad (18).

\* \* \*

El problema del *ethos* musical ha sido largamente controvertido, y se ha tratado de fijar a qué contenidos específicos de la música

---

(17) GERARD PIEZSCH, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Vivaldi* von Orbieto, Halle, 1929.

(18) En la plaza pública, en la vida práctica diaria, los trovadores, *minnesänger* y juglares ponían la música, aliada a la poesía, al servicio de la crítica político-social. Los géneros más representados en los manuscritos de los *minnesänger* son los *Spruchdichtung* —canciones con carácter sentencioso, político o moral como la canción contra Rodolfo de Habsburgo—. Los *planctos* invectivos van contra ciertos abusos contra la avidez y falta de generosidad de los señores, contra la disolución y cupidez del clero; los sirventesios, esencialmente políticos, dirigidos contra Luis IX (1270), son una muestra elocuente de que la música palpitaba al compás de la vida. Aquellos clérigos menores, estudiantes sopones, los goliardos, vagantes, *Fahrendeleute*, con su vida tabernaria y disoluta, en contacto con las más bajas capas sociales eran una especie de eslabón que llevaban al pueblo indocto las preocupaciones, las inquietudes doctrinales de lo universitario, haciéndolas vivas. No es posible entrar en detalle en el enorme interés vital, la unidad cohesiva y difusora de la música en la Edad Media. A quien le interese el problema, apenas aquí indicado, acérquese a obras como las: HERMANN ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905; EDM. DE CAUSSEMAKER, *Scriptorium de musica medi-aevi*, Nova serie, 1864-1876; G. PIETZSCH, *Die Bildungs Musik in Erziehungs und die Bildungs-ideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, Halle, 1893, etc.

sica atañe, sobre todo en la teoría helénica. La poquedad de un artículo nos veda otra cosa que rozarlo muy de refilón. Baste ahora declarar que este *ethos* es supuesto de todas las razas, épocas y culturas, desde las escalas, modos y géneros que preocuparon a los pensadores griegos y pasan adulterados a nuestra Edad Media hasta las *ragas* indias o el *maquemat* árabe. La música aparece como uno de los elementos más poderosos de la estimulación moral. Tal *ethos* abarca el complejo total de la actividad humana, sin quedar circunscrito al limitado recinto que hoy damos al concepto de eticidad; era como algo que se opondría de modo genérico a lo físico en el hombre. Así adquiere sentido la extremada posición, extremada en el pensamiento actual, del *ethos* platónico de la música; filosofía que, siguiendo la línea de la mimesis del arte (φαντάσματος μιμησις), atribuía al sentido total de la *corea* (canto, danza, poesía) una imitación de las costumbres: «pintura de las acciones de los hombres, de sus caracteres y las diversas situaciones en las que se encuentran» (Leyes, Lib. II). Ya que la música puede tener como consecuencia un acrecentamiento de la fuerza activa, otorgar al alma estabilidad y firmeza, como también debilitación del equilibrio moral (ἡθος μαλακόν), o conducirla al éxtasis o suspensión. Tres tipos de estilo correspondían a esto: *diestáltica*, que incitaba a las acciones enérgicas y heroicas; *hesycastática*, que trae equilibrio al alma, y *sistáltica*, que lleva al hombre a la vehemencia de las pasiones. Colegir de esto la significación y matices de la educación musical a que llega Aristóteles, según edad y situación del individuo, no es difícil, y cuyos detalles, que se encuentran en el libro VIII de la *Política*, ahorramos al paciente lector. También como para Platón, la música mima y reproduce estados de alma, afecciones y acciones con ayuda del ritmo, la palabra y la sucesión melódica, mientras que la pintura y la escultura se refieren al mundo externo e imitan los objetos con ayuda del color y la forma (*Poética*, cap. I).

A partir de estos supuestos, el salto a que entren o deban entrar dentro de las actividades estatales la tutela y gobierno de la música es comprensible y justificable, así como que un músico, Thaletas, fuera nombrado para ayudar a Licurgo en sus funciones legislativas; que el Oráculo de Delfos mandara en cierta coyuntura llamar al compositor Terpandro, «por ser el único que podía pacificar y poner en orden la ciudad», atormentada por la guerra civil; que en

Arcadia la enseñanza de la música fuera obligatoria de los dieciocho a los treinta años; que en Esparta, pese a la importancia de la gimnástica y de la enseñanza helénica, la música tuviera precedencia a ella, etc.

El razonable espacio que a un artículo de revista se concede no nos permite extendernos en detalles que nos serían gratos. No es así posible siquiera apuntar de cómo los valores éticos de la música en los neoplatónicos y los estoicos se acercan a la vivencias religiosas (Jamblico, Porfirio), ni acentuar que para Plotino «ciencias y artes no deben ser cultivadas por ellas mismas, sino como una preparación para la filosofía» (*Enneadas*, 1-6 y V. 8). Fenómeno que, lejos de ser excepcional, entra en lo esencial mismo de la música. Por análogos y aun más fuertes motivos, los Padres de la Iglesia ponen la música al servicio de Dios (la Iglesia) y la propagación de su palabra revelada, lo que les lleva a una regulación y determinación más severas que la de los antiguos moralistas: Clemente de Alejandria (19), San Basilio, para quien la música es una donación del Espíritu Santo, etc., etc. (20).

Por los mismos motivos no nos es factible acercarnos a la política religiosa musical de Efraim el Sirio para combatir con análogas armas a los gnósticos, ni a la importante legislación musical del pueblo israelita a partir de las leyes que David dió para la práctica «legal» de la música en el divino culto, función primordial en aquel Estado teocrático.

No osamos silenciar en la misma manera la significación político-ética de la música china, y de la que ya hemos hecho alguna indicación en las citas precedentes, por la decidida importancia que tiene para la justificación de estas líneas, aún mayor que la de Egipto, que tan entusiastas alabanzas mereció de Platón (21).

En la civilización china el *ethos* de la música se destaca con insólito vigor: «La virtud es el principio de la humana naturale-

---

(19) STROMATA, *Pedagogue*.

(20) *Homili*, in *Hexaemeron*.

(21) Es una obra maestra de legislación y política (la egipcia). Otras leyes tuyas no están exentas de defectos, pero las que se refieren a la música nos muestran una cosa verdadera y muy digna de ser señalada: que es posible determinar por las leyes qué cantos son bellos por naturaleza y prescribirlos como modelos... Por ello, después de haber escogido y determinado los modelos, los exponían en los templos, prohibiendo a los artistas toda innovación, toda desviación de lo que ha sido reglado por la ley. (Leyes, lib. II.)

za; la música es la flor de la virtud» (22). Tal virtud es enteramente cívica, y la jerarquía social el principio de la moral personal. A esto conduce, en exigua síntesis, la dictrina de Confucio.

El principio de la virtud no es en manera alguna la caridad ni el renunciamiento; es el orden, que asegura el conocimiento cierto. La moral es virtud ordenadora, esclarecida por la razón; regla los esfuerzos y dispone sus reacciones de tal suerte que concurren eficazmente al fin supremo: la armonía universal. Resonancia penenne que, por muy diversos caminos, le advienen a la música, y sobre lo que ya hemos insistido.

Los ritos y la música instauran estas armonías. Los ritos proscriben al hombre las actitudes y conducta que convienen según su rango y estado; la música toca al corazón. «La música une; los ritos separan. De la unión proviene la mutua amistad; de la separación, el respeto mutuo»; por ello «la Humanidad está próxima a la música; la justicia, a los ritos.»

Durante más de diez siglos las dinastías quieren asegurar el buen gobierno y perpetuarse en el trono, buscando la medida exacta del *hwang tchong*.

Son numerosas las referencias históricas que se pueden aportar de la cuidadosa atención que los emperadores ponen en la música como función del gobernante. Basten un par de ejemplos como testimonio. El año 398 (dinastía Wei) se ordena al ministro Teng Yuen fijar los *lyu* y regular las melodías de danza. El pie fijado anteriormente era demasiado pequeño y hacía la música lánguida y de mal augurio. Otro, en 590, para determinar la longitud del pie, comenta: «Si para fijar los cinco grados de la gamma se sirve del elemento fuego, el fuego se hace importante...; con el pie de metal, las armas son importantes; con el del agua, los *lyu* se hallan de acuerdo y el Imperio está en paz. Los Wei, los Tcheu y Tshi eran rapaces y utilizaron el de tierra. Sea empleado el pie del agua...; fundanse y destrúyanse los instrumentos de metal y piedra de las diferentes dinastías.» Bajo los Ming, el *Cheu yo Kawan* es una especie de oficina de música que instruye y vigila los músicos y los bailarines, El *Kyao fong Seu*, que depende del Ministerio de Ritos, dirige las orquestas —instituciones palatinas oficiales— y los coros. La música de los cortejos depende del Ministerio de la Armada, etc., etc.

Sin caer en grave exageración, se podría trazar el cuadro de la

---

(22) L. LALOY, *La musique chinoise*.

cultura e historia de la China siguiendo los avatares por los que pasó la música. La actividad rectora del Estado en la música es tan manifiesta a través de su larga historia. Aún en 30 de abril de 1909 se promulgaba un decreto para que la sección de música del Ministerio de Ritos fuera dirigida, para mayor honra, por un príncipe de la familia imperial.

No pretenden estas líneas más que despertar la curiosidad hacia el fenómeno hoy extraño de la vinculación de la música a la política a lo largo de la Historia, que representa, y acaso aún represente, cual la filosofía en el historicismo de un Dilthey o el relativismo de Siemel, el anhelo unificador de los fragmentados y dispersos mundos que contienen en el hombre, aspiración o anhelo que no pretendo justificar o impugnar exhaustivamente desde el ángulo de la razón razonante, sino señalar como algo latente y manifiesto en la humana conciencia. Para mí, con Kirkegaard, bien que en otra dirección, me atrae la proposición de Lessing: «Si Dios tuviera en la mano diestra toda la verdad, y en la izquierda la aspiración, siempre viva, hacia la verdad, elegiría la mano siniestra.»

JUAN JOSÉ MANTECÓN