

# La concepción estético-filosófica de la música en *Istitutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino

The aesthetic-philosophical conception of music in *Istitutioni harmoniche* of Gioseffo Zarlino

INÉS A. BUCHAR

Recibido: 5-marzo-2014 | Aceptado: 22-Septiembre-2014 | Publicado: 19-Diciembre-2014

© El autor(es) 2014. | Trabajo en acceso abierto disponible en (✉) [www.disputatio.eu](http://www.disputatio.eu) bajo una licencia *Creative Commons*.

La copia, distribución y comunicación pública de este trabajo será conforme la nota de copyright. Consultas a (✉) [boletin@disputatio.eu](mailto:boletin@disputatio.eu)

Gioseffo Zarlino reflexiona sobre las innovaciones musicales de la época en el contexto humanista recurriendo a la filosofía griega antigua, para otorgarle un fundamento racional a la teoría musical. No obstante apela, a la vez, a otras tradiciones del pasado: mitología griega, literatura greco-latina, tradición bíblica, tradición cristiana. En el modo de pensar de Zarlino se produce la confluencia de todas estas líneas sin la intención de estructurar lógicamente los distintos aportes, sino con un propósito instrumental: retomar aquellas ideas y conceptos que le permitieran formular una teoría para fundamentar las transformaciones de la música de su tiempo.

Se analizará una selección de capítulos de la primera parte de *Istitutioni harmoniche* (1589) donde se puede apreciar la confluencia de tradiciones. El intento de encontrar una fundamentación racional de la teoría musical se yuxtapone a referencias míticas de la antigüedad greco-latina y a consideraciones religiosas judeo-cristianas. El concepto de *musica mundana* de origen pitagórico deviene central para la argumentación. Luego se examinará la manifestación de esta dualidad de tradiciones en la representación pictórica de la música y la plasmación escénico-musical de la concepción estético-filosófica de la música de Zarlino en los *Intermezzi* (1589) de Giovanni de' Bardi.

Zarlino · Filosofía de la música · *musica mundana* · Teoría de la música.

Gioseffo Zarlino reflects on the musical innovations of his time within the humanist sphere turning to the ancient Greek philosophy in order to give a rational foundation to the musical theory. Nevertheless, he also considers other traditions of the past: Greek mythology, Greek-Latin literature, biblical tradition, Christian tradition. All these lines converge in Zarlino's thinking, without the aim of organizing those different contributions in a logical way, but with an instrumental purpose: choosing those ideas and concepts which enable him to pose a theory in order to ground the contemporary musical transformations.

The analysis will be focused on a selection of chapters of the first part of *Istitutioni harmoniche* (1589), where the confluence of traditions can be appreciated. Zarlino juxtaposes the attempt to find a rational foundation of the musical theory with mythical references from Greek-Latin antiquity and Jewish-Christian religious considerations. The concept of *musica mundana*, which proceeds from Pythagorean tradition, becomes the core of the argumentation. After that, both the manifestation of these duality of traditions in the pictorial representation of music and the scenic-musical configuration of Zarlino's aesthetic-philosophical conception of music in Giovanni de' Bardi's *Intermezzi* (1589) will be examined.

Zarlino · Philosophy of music · *musica mundana* · Theory of music.

# La concepción estético-filosófica de la música en *Istitutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino

INÉS A. BUCHAR

## Introducción

EL OBJETIVO DE ESTE TRABAJO CONSISTE EN MOSTRAR cómo Gioseffo Zarlino, al reflexionar filosóficamente sobre la música e intentar dar un fundamento racional a una teoría musical que diera cuenta de las innovaciones musicales de la época, recurre en el contexto humanista principalmente a la filosofía griega antigua. Esta recurrencia no le impide apelar, a la vez, a otras tradiciones del pasado: mitología griega, literatura greco-latina, tradición bíblica, tradición cristiana. En el modo de pensar de Zarlino se produce la confluencia de todas estas líneas de una manera que hoy, quizás, podríamos calificar de desprejuiciada y ecléctica, sin la intención de estructurar lógicamente los distintos aportes, sino con un propósito más bien instrumental: retomar aquellas ideas y conceptos que le permitieran formular una teoría orientada a proveer un marco para las transformaciones que se estaban llevando a cabo en la música de su tiempo.

Zarlino proponía un retorno a los modelos musicales de la antigua Grecia, a los cuales les adjudicaba las características de sencillez, claridad y racionalidad. La concepción que el humanismo renacentista tuvo de la cultura griega antigua destacó, especialmente, su aspecto racional en detrimento de los aspectos irracionales, que fueron también constitutivos de dicha cultura<sup>1</sup>. En el caso de la música, a diferencia de las otras artes, los modelos no habían sido conservados, por lo cual la apelación de carácter humanista a la antigüedad griega se orientó hacia el pensamiento filosófico y mítico acerca de la música. Zarlino retomó el concepto de «música mundana» tal como lo había utilizado Boecio, concepto que tiene su origen en la concepción filosófico-cosmológica pitagórica de la «música de las esferas», concebida como una serie de relaciones

<sup>1</sup> Para una consideración de los aspectos irracionales de la cultura griega clásica desde el punto de vista filosófico véase *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche y desde el punto de vista histórico *Los griegos y lo irracional* de E. Dodds, especialmente los capítulos III, VI, VII y VIII.

numéricas que son el fundamento de la armonía. A pesar del carácter meramente especulativo de este concepto –al que se le añaden también elementos míticos como en el caso de la interpretación platónica– Zarlino logró establecer un fundamento matemático de las relaciones interválicas partiendo de los desarrollos aritméticos pitagóricos y yendo más allá de ellos. De este modo, el concepto cosmológico-filosófico de música mundana, al establecer la matematización del mundo natural, hizo posible la matematización de la música. La recurrencia a la antigüedad clásica griega constituyó el medio a través del cual se logró liberar a la música de su estrecha relación con la religión cristiana y de la compleja polifonía medieval para desarrollar la nueva armonía tonal, caracterizada por la racionalidad y la naturalidad.

Hasta el siglo XVI la validez de una teoría musical se establecía según el criterio de autoridad remitiéndose a los teóricos antiguos y medievales. Las teorías musicales del medioevo se caracterizaban por un racionalismo abstracto desligado de la experiencia, a diferencia de los teóricos renacentistas, quienes buscan una justificación racional del uso histórico concreto de los intervalos musicales. Para Zarlino el criterio de validez de una teoría está dado por su fundamento racional natural, es decir, matemático. Por primera vez Zarlino incluyó bajo el concepto de armonía<sup>2</sup> tríadas acórdicas formadas con intervalos de terceras y quintas, y esto fue posible debido a que dejó de lado el complicado sistema pitagórico de proporciones reemplazándolo por proporciones numéricas simples que le permitían definir no sólo las consonancias perfectas sino también las imperfectas –las terceras. De aquí que hayan quedado establecidos el acorde perfecto mayor y el acorde menor, constituyendo la base para el desarrollo futuro del sistema tonal bimodal en la música occidental.

En la primera parte de este trabajo analizaremos algunos capítulos de la parte I del tratado *Istitutioni harmoniche* de Zarlino. Allí podrá apreciarse que si bien Zarlino tenía como finalidad dar un fundamento racional a la teoría de la armonía musical, no dejó de recurrir al pensamiento mítico de la antigüedad contenido en obras literarias y a las fuentes religiosas judeo-cristianas: Antiguo Testamento, Nuevo Testamento. En la segunda parte se mostrará cómo esta dualidad de tradiciones se torna manifiesta también en la representación de la música en la pintura de la época; así, se analizarán: *Musica o Erato* de Filippino Lippi (1505-10) y *Santa Cecilia* (1516) de Raffaello Santi. La tercera parte estará dedicada a los *Intermezzi* de 1589 de Giovanni de' Bardi, en los cuales se plasma de manera escénico-musical la concepción estético-filosófica de rasgos

<sup>2</sup> Cf. Dalhaus, C., «Harmony. 1. Historical Definitions», p. 1.

pitagórico-platónicos de la música de Zarlino, centrada en el concepto de la música mundana. Estos *intermezzi* pueden ser considerados como auténticos manifiestos de la teoría filosófico-musical expuesta por Zarlino en su tratado.

## §1. La concepción de la música en *Istitutioni harmoniche* de Zarlino

Zarlino publicó la primera edición de *Istitutioni harmoniche*, su obra teórica principal, en 1558. La obra está dividida en cuatro partes: la primera parte está dedicada a establecer la excelencia de la música en tanto práctica y teoría, y las discusiones abundan en consideraciones filosóficas, teológicas, matemáticas y míticas. Las restantes tres partes se refieren a cuestiones específicas de teoría musical y composición: en la segunda se critica la división pitagórica del tetracordio considerando como correcta la división ptolemaica; en la tercera se analizan las leyes del contrapunto, pero poniendo énfasis en los modos armónicos mayor y menor; la cuarta parte está dedicada a la modalidad, a la relación de cada uno de los modos con un *ethos* y a la formulación de las diez reglas para destacar las palabras en la música polifónica<sup>3</sup>.

A continuación analizaremos una selección de capítulos de la primera parte de la obra de Zarlino en su versión de 1589<sup>4</sup>. La selección intenta poner de manifiesto la confluencia de diferentes tradiciones en la elaboración teórico-musical del autor, como así también mostrar la importancia del concepto mítico pitagórico de «música mundana» para el desarrollo de la teoría musical.

En la dedicatoria de la obra a la autoridad de Venecia es evidente la influencia del pensamiento aristotélico. Zarlino afirma que todas las cosas tienen un principio, una función y una perfección propias. Él se propone, entonces, poder llegar a la perfección en la teoría y práctica de la música, ya que consideraba que hasta ese momento no se contaba con conocimientos musicales suficientemente profundos.

### §1.1. Revalorización de la concepción pitagórica de la música

En el capítulo 1, parte I, titulado «Della origine & certezza della Musica», Zarlino comienza presentando un argumento para establecer la primacía del sentido del oído con respecto al sentido de la vista. El sentido de la vista,

<sup>3</sup> Cf. Reese, G., *Music in the Renaissance*, pp. 377-378.

<sup>4</sup> Utilizaremos la edición de 1589 debido a que en ésta figuran en los márgenes las fuentes de las citas y referencias, las cuales no están incluidas en la primera edición de 1558.

considerado en sí mismo, es el de mayor utilidad para lograr la virtud del cuerpo, en tanto que el sentido del oído es más necesario y mejor en las cosas que se refieren al intelecto. En general, los cinco sentidos constituyen el origen de todo nuestro conocimiento y en este punto remite al comienzo del primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles. La música tuvo su origen en el sentido del oído y para fundamentar la nobleza de la música Zarlino aduce su antigüedad. A fin de testimoniar la antigüedad de la música hará referencia a fuentes procedentes de diferentes tradiciones: la tradición bíblica y la tradición clásica greco-latina:

... percioche (come dicono Mosè [Gene. 4], Gioseffo [Antiq. lib.1.c.4] y Beroso Caldeo [Antiq. lib. 1]) avanti che fusse il Diluvio universale, fù al suono de martelli trovata da Iubale della stirpe di Caino; ma perduta poschia per lo sopravvenuto diluvio, di nuovo fu da Mercurio ritrovata: conciosia che (come vuole Diodoro [Hist. lib.1. Nym. Mercu.]) egli fù il primo, che osservò il Corso delle stelle, l'Harmonia del Canto, & le Proportioni de i Numeri; & dice ancora, lui essere stato l'Inventore della Lira con tre Chorde; del cui parede è stato anco Homero & Luciano [Dial. Deorum]; quantunque Lactantio, quello che fà della falsa religione [lib. 1, c.10], attribuisca l'inventione della Lira ad Apollo; & Plinio [Nat. Histo. lib. 7, c.56] voglia, che l'Inventore della Musica sia stato Anione. Ma sia à qual modo si voglia; Boetio [Musicae li.1.cap.10] (accostandosi all'opinione di Macrobio [De Som. lib.2.cap.1], & allontanandosi da Diodoro) vuole, che Pitagora, & non Platone, come vuol Guidone Aretino [Microlo. li.1.c.20]; sia stato colui, che ritrovò la Ragione delle musicali proportioni al suono de martelli...<sup>5</sup>

Después de mencionar a personajes bíblicos y al dios Mercurio, Zarlino, siguiendo a Boecio, destaca especialmente a Pitágoras, quien habría establecido para la música reglas matemáticas como en la ciencia. La música es un conocimiento cierto e inmutable como la matemática distinguiéndose de la mera opinión, la cual consiste en un conocimiento incierto. Esta caracterización de Zarlino, aun cuando él mismo no lo explicita, remite a la distinción platónica entre *episteme* o ciencia y *pistis* u opinión, tal como está planteada en el paradigma de la línea contenido en el libro VI de la *República*.

## §1.2. Utilidad y valor de la música

En el capítulo 2, parte I, «Delle laudi della Musica», Zarlino realizará una breve revisión de las alabanzas a la música, las cuales están basadas en la nobleza de su origen y su certeza, demostradas en el primer capítulo. Se referirá a la utilidad y

<sup>5</sup> *Istitutioni harmoniche*, parte I, cap. 1.

valor de la música teniendo en cuenta diferentes aspectos: su carácter sagrado, su relación con el *trivium* y la poesía, su relación con el *quadrivium* y la arquitectura, su carácter metafísico, sus propiedades médico-terapéuticas, su relación con el cosmos y su efecto anímico-moral.

En la antigüedad la música era considerada sagrada, especialmente por los pitagóricos, quienes afirmaban que el mundo fue compuesto musicalmente según una proporción matemática: las esferas celestes, al girar, producían un sonido armonioso y la misma proporción se encontraba en el alma humana y en el canto. Desde el punto de vista de la teología cristiana, a la cual se refiere Zarlino como «nuestra teología», los espíritus angélicos se ubican en el cielo, divididos en nueve coros contenidos en tres jerarquías, tal como lo describe Dionisio Areopagita, los cuales cantan alabanzas a Dios. Menciona también Zarlino los cuatro animales que cantan frente al trono de Dios en Apocalipsis, 4; señala también que la música está presente en el Paraíso. Existen muchos otros pasajes en las Sagradas Escrituras en los cuales se alaba a la música pero Zarlino decide no detenerse en esto.

En cuanto a la relación entre música y lenguaje Zarlino se referirá especialmente a la concepción platónica expresada en *Las Leyes*, según la cual la música abarcaría a todas las disciplinas, incluidas la gramática, la dialéctica, la oratoria y la poesía. La gramática, la primera de las siete artes liberales, estudia el orden proporcionado de las palabras, que es lo que le otorga belleza a la prosa o al verso. La dialéctica considera la proporción de los silogismos que permite que se presenten al oído con admirable concordancia y placer, y pueda así distinguirse lo verdadero de lo falso. La pronunciación y el tono son importantes para la oratoria a tal punto que Demóstenes se preocupaba especialmente por la pronunciación y Gaio Gracco, cuando pronunciaba sus discursos, tomaba el tono que le proporcionaba un siervo con una flauta. En cuanto a la relación entre poesía y música, Zarlino consideraba que se hallaban unidas de tal manera que separarlas era semejante a separar el alma del cuerpo; como sustento de esta afirmación recurre al *Gorgias* de Platón, donde éste afirma que poesía y música son inseparables. Zarlino ejemplifica cómo la métrica y la concordancia se dan en la poesía de Virgilio, citando fragmentos de las *Geórgicas*, la *Eneida*, etc.

La música se relaciona con la aritmética y la geometría, las cuales junto con la astronomía y la música constituyen el *quadrivium* de las artes liberales. La astronomía debe fundarse en las relaciones armónicas de los planetas para poder conocer y predecir el futuro, según las posiciones de coincidencia u

oposición de los planetas.

También es posible establecer la relación entre arquitectura y música pues, tal como lo afirmara Vitrubio, si el arquitecto no supiera música no podría disponer bien y musicalmente los edificios.

Zarlino se refiere al planteo metafísico de Aristóteles, que establece como causa de todo lo existente al Primer Motor y lo interpreta como el reconocimiento de un orden armonioso en el universo.

La medicina también requiere del conocimiento de la música para poder establecer el medicamento según el grado de lo cálido y lo frío, y para determinar los pulsos deberá tener en cuenta, según Herofilo, el orden de los números musicales.

Abandonando el ámbito superior y celeste, Zarlino se refiere a la presencia de la música en el ámbito terreno: en el mar están las sirenas; en el aire y la tierra está el canto de los pájaros, que recrea el ánimo y reposa el cuerpo del viajero cansado; los ríos y las fuentes aportan su ruido estrepitoso. Zarlino reflexiona acerca del concepto griego de cosmos, el cual alude al orden y armonía del mundo en grandes dimensiones, armonía y orden que tienen lugar de manera semejante en pequeñas dimensiones, en el microcosmos. Así como el alma del mundo es la armonía, el alma humana estará unida armónicamente al cuerpo. Aristóteles en *De anima* intenta mostrar la constitución musical del hombre recurriendo a una relación de proporción matemática entre las diferentes partes del alma (vegetativa, sensitiva e intelectual).

La música y todo aquello que tenga una disposición musical son valorados positivamente. La música produce buenos efectos en el hombre, puesto que alegra su ánimo y lo conduce a la contemplación de las cosas celestes. Además, cuando se añade la música a alguna cosa ésta se torna perfecta y, si los hombres están dotados de música, son verdaderamente felices. Aquí Zarlino recurre a la fuente bíblica, especialmente a los salmos 88 y 65, en los cuales se afirma que en el conocimiento de la música se encuentra la felicidad y aquellos que carecen de este conocimiento son ignorantes.

A continuación Zarlino enumera una serie de ejemplos para confirmar los múltiples efectos positivos de la música en el ánimo de los hombres y de los animales, en la dimensión moral humana y en la curación de enfermedades: Lino y Orfeo con su canto calmaban las almas humanas y de las fieras; Damón sostenía que la música moderaba la vida de los jóvenes; Teofrasto encontraba que ciertos modos musicales, como el jónico, quietaban los espíritus; Senócrates se refiere a la cura de enfermos mentales; la música vence a la peste;

el baile y los sonidos neutralizan el veneno de la tarántula. Zarlino valora mucho más el poder sanador de la música que el poder de actuar sobre el ánimo y las costumbres puesto que, como señalara Diógenes el cínico, los músicos pueden tener armonía y concordancia en la ejecución del instrumento pero esto no se da también en sus costumbres y ánimo. En este punto Zarlino hace referencia a la importancia de la música para el «profeta» David. Supone que el rey David ordena el uso de cantos y sonidos armónicos en el templo porque sabía que alegraban el espíritu y conducían a los hombres a la contemplación de las cosas celestes.

Asimismo, Zarlino se refiere a diferentes usos de la música como, por ejemplo, acompañamiento de las profecías, incitación para la guerra y también como medio para cazar animales.

Por último, Zarlino recuerda que la música fue valorada por Sócrates, quien en la vejez quiso aprender a tocar la cítara y Aquiles habría aprendido música en su infancia. Según Platón y Aristóteles, el hombre educado no puede carecer de conocimientos musicales y la música ejercería una fuerte influencia para la adquisición de buenos hábitos y costumbres que conducen a la virtud y a la felicidad.

### § 1.3. La música produce placer y perfeccionamiento intelectual y moral

En el capítulo 3, parte I, «A che fine la Musica si debba imparare», Zarlino afirma que hay diferentes posturas en cuanto al fin que debe tener el aprendizaje de la música. Hay quienes consideran que la finalidad debe ser el solaz y el placer del oído; sin embargo, según Zarlino, la finalidad de la música no debe reducirse a la mera satisfacción del sentido del oído. Hay quienes consideran que debe aprenderse la música con el fin de incorporarla a las disciplinas liberales –que solamente ejercitan los nobles– y porque dispone el ánimo a la virtud, regulando las pasiones, así como la gimnasia regula las disposiciones del cuerpo. El aprendizaje de la música puede, además, dar lugar a especulaciones acerca de diferentes armonías, por medio de las cuales el intelecto conoce la naturaleza de la consonancia musical. De modo que la música permite adquirir la perfección del intelecto pero también constituye un entretenimiento virtuoso en los momentos de ocio. Y en apoyo de esta afirmación Zarlino hace referencia a la *Política* de Aristóteles, libro VIII, cap. 5, en donde, además, se señala que la música no está incluida entre las disciplinas necesarias para el hombre, pero que puede estar incluida en la educación ya que determinados modos y armonías musicales producen cambios en nuestro

ánimo.

En el capítulo 4, parte I, titulado «Dell' Utile che si hà della Musica, & dello Studio che vi dobbiamo porre, & in qual modo usarla», Zarlino afirma que muchos animales y el ser humano, concebido como animal racional, también obtienen deleite y placer en la proporción y el *temperamento* (medida) de las cosas porque la naturaleza consiste en tal proporción y temperamento. A partir de esto puede afirmarse que cada uno se deleita con lo que es semejante y con lo que es deseado por él. El placer y el deleite son comunes a todos los seres vivientes. A continuación Zarlino propone una serie de ejemplos para apoyar su planteo: el niño recién nacido se calma y se alegra con el canto de la nodriza; todo ser humano desea juzgar acerca de la música aunque lo haga imperfectamente; aquellos que no encuentran deleite en la música no estarían compuestos con armonía y a ellos la naturaleza parece haberles constituido el órgano de un modo no proporcionado, careciendo de ingenio y especulación. Menciona también Zarlino la opinión de los astrólogos, quienes consideran que Mercurio es enemigo de la armonía y que favorece a los que no se deleitan en ella; sin embargo, éstos utilizan la música como recreación y para revitalizar las fuerzas debilitadas. Siguiendo la postura de los neoplatónicos, Zarlino afirma que el espíritu es el que hace posible la unión de cuerpo y alma. La enfermedad del cuerpo se cura con los remedios de la medicina, la aflicción y debilidad del espíritu se cura con sonidos y cantos, y los misterios de la sagrada teología son un consuelo para el alma encerrada en la cárcel del cuerpo.

Zarlino señala los efectos positivos de la música, siempre que se la utilice moderadamente –es evidente aquí la influencia de la ética aristotélica, que concibe a la virtud como un término medio entre dos extremos–; así, la música alegra y descansa, alienta al soldado en la batalla y también a los caballos, mueve los afectos, mitiga y aquieta la furia, genera buenos hábitos. Comparando la música con el vino, afirma que cualquier cosa es buena si se la utiliza con moderación.

#### §1.4. La unión de la teoría y la praxis en la música

En el capítulo 4, parte I, Zarlino afirma que la ejecución de la música y el canto debe estar relacionada no sólo con el oído sino también con el intelecto. Se debe cultivar la música junto con la especulación y las otras ciencias para aumentar el conocimiento de la música. La música hace aportes también a otras ciencias y artes. Restringir la música a la ejecución y a su ejercicio conduce a debilitar el ánimo. Los griegos unían la música a la gimnasia para que el ánimo

deviniera modesto, humano y temperado. Zarlino señala que los ejecutantes de música toman actitudes soberbias, despreciando a los demás pero sin ser capaces de mostrar su conocimiento. Plantea una interrelación entre el ejercicio de la música y la teoría: el ejercicio debe ir acompañado por estudios teóricos, los cuales a su vez podrán encontrar su concreción en la práctica de la música. Para mostrar los efectos negativos de la práctica musical, Zarlino cita a Ovidio y a Horacio. La música que comprende cantos deshonestos, bailes, saltos pervierte el ánimo de los jóvenes que han abandonado los estudios. Los jóvenes ejecutantes ignorantes adoptan, entonces, posiciones soberbias. Finalmente, Zarlino afirma que quienes se dediquen a la música como profesión, en tanto práctica o ejecución, deben también unir a ella el estudio de la ciencia y de la especulación; de esta manera lograrán convertirse en virtuosos, honestos y de buenas costumbres. Considera, entonces, que los ejecutantes llegarán a imitar a los antiguos, quienes acompañaban la música con la gimnasia para impedir así las desviaciones de las buenas costumbres. Sin embargo, aclara que los aspectos negativos de la música señalados no tienen por objetivo vituperar a los ejecutantes ni despreciar a la música. Estima que uniendo la música con otras ciencias se logra defenderla de los vagabundos y rufianes ociosos para situarla en su verdadero lugar, para que esté al servicio de los estudiosos de las buenas ciencias y de los ciudadanos virtuosos.

En este capítulo Zarlino se estaría alejando de la clasificación de las artes liberales que considera a la música como parte del *quadrivium*, pero sólo en su aspecto teórico-matemático, dejando de lado la práctica y la ejecución. Así como los antiguos relacionaban a la música con la gimnasia porque esta última ejercía una función de contención y temperancia de las costumbres, Zarlino propone que la práctica musical vaya acompañada de teoría, tomando esta última el lugar de la gimnasia.

Es preciso aclarar que la concepción medieval de la música como pura teoría, encuadrada dentro de las artes liberales, conducía a considerar la ejecución de la música como una actividad que no exigía conocimiento alguno y, por tanto, era considerada como un arte servil. Así, quedaba establecida la separación entre la teoría y la praxis, lo cual tenía por consecuencia que quienes se dedicaban a la teoría de la música no siempre practicaran la composición musical o la ejecución y se desvalorizara a los instrumentistas. El perfeccionamiento de los instrumentos en la época del Renacimiento fue requiriendo cada vez más conocimientos teórico-musicales por parte del ejecutante y del compositor. De aquí que la figura del intérprete fuera adquiriendo cada vez más importancia, y los compositores fueran a la vez

teóricos de la música, como en el caso de Zarlino.

### §1.5. La definición universal de la música y su clasificación

El capítulo 5, parte I, «Quello che sia Musica in universale, & della sua Divisione», está dedicado a establecer una definición universal de la música y luego los diferentes tipos de música que pueden distinguirse. Zarlino señala que utilizará este método de la definición, propio de los «Antiguos», para lograr entender el tema sobre el cual se discutirá. En primer lugar define universalmente a la música como armonía, caracterizando a esta última con los conceptos de odio y amor de Empédocles, a partir de los cuales se generan todas las cosas como una «discordante concordia», una reunión de cosas diferentes. Es preciso aclarar aquí que Zarlino, si bien no lo explicita, se está refiriendo al concepto pitagórico de armonía entendiéndola como un orden o sistema de relaciones en el cual es posible reconciliar los opuestos. En la música griega la palabra «armonía» significaba una combinación o yuxtaposición de elementos dispares o contrastantes –por ejemplo, una nota alta y una nota baja. Las armonías griegas consistían en una combinación de intervalos en una escala de octava entendida como una estructura, es decir que una armonía era sólo un medio de codificar la relación entre las notas que constituían el marco del sistema tonal<sup>6</sup>.

Zarlino considera que es preciso caracterizar diferentes tipos de música puesto que la palabra música posee diversos significados además de este significado universal. La música se divide en «animista» (*animastica*) y «orgánica». La música animista consiste en la armonía que surge de la composición de cosas diversas reunidas conjuntamente en un cuerpo. Esta variedad de cosas puede estar referida a la mezcla de los cuatro elementos o a elementos de diferentes cualidades en un cuerpo animado. Se la puede dividir en «música mundana» y «música humana». La distinción de estos dos conceptos, junto con el concepto de «musica instrumentalis»<sup>7</sup> ya se encuentra en *De institutione musica* de Boecio, lo cual constituyó un punto de partida para la compleja clasificación de la música elaborada por Zarlino.

La música orgánica consiste en la armonía que nace de varios instrumentos; en ésta es posible distinguir la que surge de «instrumentos naturales» y la que surge de «instrumentos artificiales». Los instrumentos naturales son aquellos

<sup>6</sup> Cf. Dalhaus, C. «Harmony.1. Historical Definitions», p.1

<sup>7</sup> La clasificación de Boecio se encuentra en el libro I, capítulo 2 de *De institutione musica*. Cf. Bower, C., «Boethius», p. 2.

que contribuyen a la formación de la voz en el cuerpo humano: garganta, paladar, lengua, labios, dientes y pulmones. De ciertas partes movidas por la voluntad surge el sonido, del sonido el habla y del habla el canto. Zarlino concluye que a través del movimiento del cuerpo, de la proporción del sonido, y de las palabras adecuadas al canto la armonía se torna perfecta y surge la «música armónica o natural». Los instrumentos artificiales son producto de la invención humana, derivan del arte y constituyen la «música artificial» (*arteficiata*). Esta última consiste en la armonía que surge de tres tipos de instrumentos diferentes: 1- instrumentos de soplido natural o artificial (órganos, pífanos, trombas, etc.); 2- instrumentos de cuerda (arpas, liras, laúd, cítara), y otros de cuerdas percutidas con arco o plumas; 3- instrumentos de percusión (tambores, campanas, etc.).

Zarlino era consciente de las limitaciones técnicas de afinación de los instrumentos musicales de la época y es por eso que consideraba a la música vocal como aquella que podía basarse en un sistema racional perfecto, natural e inmutable. El desarrollo de la música instrumental fue precedido por un período caracterizado por el perfeccionamiento de los instrumentos, en especial los de teclado. En este ámbito surgían problemas, ya que la teoría de la armonía natural con fundamento matemático, al ser aplicada en la ejecución de instrumentos, planteaba dificultades de afinación y para superarlas requería de la instauración de un temperamento que permitiera resolver no sólo los problemas de afinación, sino también la modulación a tonalidades con más de cuatro alteraciones. La solución de este problema se logró sólo a comienzos del siglo XVII, cuando se dividió el ámbito de la octava en doce semitonos iguales, lo cual permitió superar los inconvenientes prácticos de la ejecución y la composición.

### §1.6. La música mundana

En el capítulo 6, parte I, titulado «Della Musica mondana», Zarlino define a la música mundana como la armonía que surge de la combinación de los elementos, de las revoluciones de las esferas celestes y de la variedad de los tiempos. Los pitagóricos concibieron a la armonía como el sistema de relaciones numéricas entre los sonidos de la escala musical y las longitudes de las cuerdas de la lira; de aquí que pudieran extender este sistema de relaciones a todo el universo, afirmando la existencia de una música de las esferas. Así, Zarlino menciona a los filósofos de la antigüedad, fundamentalmente a Pitágoras, quien habría sostenido que el movimiento de las esferas celestes, por

ser muy veloz, debería producir sonido, creencia también compartida por Aristóteles. Cicerón, en su *República*, libro VI, afirmaba que el curso del cielo estrellado - cuyo movimiento es muy veloz - producía sonidos agudos y el movimiento lunar más pequeño un sonido grave. Cicerón se refiere también a Platón, quien en su *República*, libro X, sostenía que cada esfera celeste era presidida por una sirena, cantora divina, y de este modo se explicaba el origen del sonido producido por las esferas celestes. Además Zarlino nombra fuentes literarias como la *Teogonía* de Hesíodo y la *Eneida*, libro XI, de Virgilio en las cuales se hace referencia a las musas. Según la costumbre de los antiguos, la música formaba parte de los sacrificios y los ritos funerarios, acompañando al alma para que pudiera retornar al origen de la dulzura de la música, es decir, al cielo. En este punto Zarlino remite a la religión cristiana: en el Evangelio de Mateo, cap. 9, Jesús ordena que se detengan los instrumentistas cuando resucita a la hija del príncipe de la sinagoga. San Ambrosio relata que los antiguos, si bien consideraban al cuerpo una cárcel para el alma, creían que si se llegaba a tener conciencia de la música del cielo entonces se podían olvidar las duras fatigas. Para explicar por qué no se escucha la armonía de las esferas Zarlino cita el argumento de Cicerón, quien sostiene que nuestros oídos al estar saturados de tanta armonía devienen sordos para escuchar esta música mundana. Zarlino se refiere al *Timeo* de Platón, en el cual se afirma que el alma del mundo es armonía y los cielos giran más lentos o más veloces manteniendo relaciones proporcionales, estando a diferentes distancias con respecto a la esfera celeste en una proporción armónica. Los pitagóricos, tal como lo demuestra Plinio, establecían una relación entre la distancia de los cielos y los intervalos musicales. Así, por ejemplo, entre la Luna y Mercurio se encontraría un intervalo de un semitono mayor, entre Mercurio y Venus un intervalo menor, etc.

El uso que Zarlino hace de la expresión «música mundana» puede ser considerado como instrumental –y no una utilización simplemente «metafórica» tal como lo considera Fubini<sup>8</sup>– puesto que este concepto constituye el medio por el cual se puede llegar a dar un fundamento objetivo, racional y natural a las relaciones interválicas, apartándose así de la arbitrariedad, convencionalidad e irracionalidad de la música medieval. La práctica contrapuntística medieval se caracterizaba por estar regida según una dispersa multiplicidad de reglas. Si bien Zarlino retoma el concepto pitagórico de la música celeste, el cual contribuyó a la separación entre teoría y praxis

<sup>8</sup> Cf. Fubini, p. 129.

musicales, al incorporarlo con una visión humanística y laica este concepto le permitirá proveer un sólido fundamento racional para la armonía musical y no sería incompatible con una más estrecha relación entre teoría y praxis musicales<sup>9</sup>.

### §1.7. La música humana

El capítulo 7, parte I, titulado «Della Musica humana» establece que dicha música puede conocerse por tres cosas: cuerpo, alma y reunión de uno y otro. En todas las cosas vivientes se ve una cierta armonía en los cambios de estado: crecimiento, envejecimiento, etc. El cambio es imperceptible, no se puede ver tal mutación, como en la música no se puede oír el espacio con el cual se va de la voz aguda a la que es grave cuando se canta. La armonía del alma está dada por la de sus partes: intelecto, sentimiento y hábito; y a cada una de las partes les corresponden tres consonancias. La armonía de la reunión del alma con el cuerpo se da por la amistad natural, mediante la cual el cuerpo está ligado con el alma, ya no por nexos corpóreos, sino como lo piensan los platónicos con el espíritu, que es incorpóreo. Esta es la conexión de la cual resulta toda armonía humana, es lo que reúne las diversas cualidades de los elementos en un compuesto, esto es, en el cuerpo humano.

La concordancia armónica de la naturaleza espiritual con la corporal y de la irracional con la racional es la que constituye la música humana: puesto que mientras el alma «casi con razón de números» (*quasi con ragion de Numeri*) persevera en estar unida al cuerpo, el cuerpo retiene al ser animado y tiene poder de hacer lo que quiere. Perdida la armonía, el alma vuela a la inmortalidad. Zarlino señala que los antiguos sostenían la extraña opinión de que cuando uno moría su alma no podía ir al lugar encargado si no había terminado el número musical con el cual desde su nacimiento estaba unida al cuerpo. Este número no podía traspasarse; es por eso que a este accidente lo llamaron destino o curso fatal.

## §2. La representación de la música en la pintura del Renacimiento

En la obra *Istitutioni harmoniche* de Zarlino, tal como lo hemos expuesto en la primera parte de este trabajo, si bien su objetivo era el de darle un fundamento racional a la teoría de la armonía musical, es posible apreciar la confluencia de

<sup>9</sup> Cf. Fubini, *ibid.*

dos tradiciones en sus reflexiones y argumentaciones: el pensamiento mítico de la Antigüedad y las fuentes religiosas judeo-cristianas. Esta conjunción de tradiciones ya estaba presente con anterioridad, a comienzos del siglo XVI, en la representación de la música en la pintura.

La música constituye una parte fundamental de la cultura humana; de aquí que esté estrechamente ligada a la cosmovisión de toda cultura, y las teorías y leyendas en torno a ella se encuentran incorporadas no sólo a la mitología y la literatura, sino también a las artes plásticas. Para los pintores del siglo XVI, la música y los instrumentos musicales han constituido una fuente de símbolos cuyo significado puede ser esclarecido únicamente si se tienen en cuenta los antecedentes de la antigüedad y el medioevo.

A continuación realizaremos un análisis iconográfico-iconológico<sup>10</sup> de las obras *Musica o Erato* de Filippino Lippi y *Santa Cecilia* de Raffaello Santi. En el caso de la obra de Lippi, la tradición griega antigua se hace presente a través de la musa; la obra de Raffaello representa a la música por medio de la figura de la santa cristiana pero incorpora también significados de la antigüedad clásica. Es notable cómo en el momento histórico de la aparición de estas dos obras convivían estas dos tradiciones y estas representaciones eran inteligibles para el público de la época.

## §. 2.1. Las musas y la representación pictórica de la música

### §. 2.1.1. Las musas y la música en la tradición antigua, medieval y el primer Renacimiento

En la historia de la cultura europea la música ha sido considerada durante la antigüedad y el medioevo como de origen divino y poseedora de un poder extraordinario.

La mitología griega presenta a Zeus, luego de la creación del universo, solicitando a las Musas que canten y alaben su obra para completar la creación. Las Musas son las hijas de Mnemosine, han nacido en el Olimpo, tienen en la cima del Helicón un lugar para danzar y cantar, siendo Apolo el director del coro. Hesíodo, en su *Teogonía*, nombra a nueve musas a cada una de las cuales se les fue adjudicando con el tiempo una disciplina determinada, que podía variar según los autores. Sin embargo se aceptan, en general, las siguientes asignaciones: a Calíope la poesía épica, a Clío la historia, a Polimnia la

<sup>10</sup> Para el análisis de las obras pictóricas seguimos los lineamientos generales del texto de Ildikó Ember *Musik in der Malerei*, pp. 5-29.

pantomima, a Euterpe la flauta, a Terpsícore la poesía ligera y la danza, a Erato la lírica coral, a Melpómene la tragedia, a Talía la comedia, a Urania la astronomía. Las Musas son las inspiradoras de la poesía; es por eso que son invocadas por Homero, Virgilio, Dante, Tasso. Ellas deleitan con su canto y su danza no sólo a los dioses sino que también contribuyen a la armonía del mundo con sus maravillosas melodías. Las musas también introducen el pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, historia, matemática, astronomía. Todo esfuerzo o aspiración humana hacia el conocimiento depende del favor de ellas. Así, el Sócrates platónico señaló a la filosofía como «la más excelsa música», es decir, el más excelso arte de las musas.

La tradición pitagórica, como ya lo hemos señalado, concebía a la armonía como la unificación de los contrarios o la concordancia de elementos discordantes. Tanto el cosmos como el alma eran poseedores de o estaban constituidos por la armonía. A este concepto sumaban el de número, entendiendo a este último como principio metafísico de toda la realidad. La concepción pitagórica acerca de la relación entre armonía y número no está expuesta con claridad, como es sabido, en las fuentes indirectas a través de las cuales se ha transmitido el pensamiento pitagórico. El número y la armonía se erigen en el fundamento de inteligibilidad de todo lo existente. Así como la armonía era concebida como síntesis de contrarios, el número también será una síntesis de par e impar, de finito e infinito. La música torna evidente la naturaleza propia de la armonía y del número. Las relaciones entre los sonidos son traducibles a números y estas relaciones numéricas se corresponden con la armonía universal. La música o armonía es tanto la producida por instrumentos como también la producida por los astros que giran en el cosmos. El fundamento de la analogía entre armonía del universo y armonía musical es el número: las proporciones entre la velocidad de los astros y las distancias entre éstos, se corresponden con las de los acordes musicales, por lo cual el sonido de los astros es armónico. Los pitagóricos intentaron reducir la música a las proporciones más simples puesto que éstas debían reflejar la armonía universal<sup>11</sup>. Argumentaban que la música de las esferas no era perceptible porque los hombres la escuchaban desde su nacimiento y, por lo tanto, no podían distinguirla del silencio –aunque Zarlino no se refiere a esta argumentación sino que cita la explicación de Cicerón<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Cf. Fubini pp. 46-50.

<sup>12</sup> Cf. 1.6 La música mundana, en este mismo trabajo.

Platón, hacia el final del libro X de la *República*<sup>13</sup>, expone la leyenda de Er quien, habiendo muerto después de una batalla, resucita y relata el viaje de su alma separada del cuerpo. Platón narra detalladamente el destino de las almas que, luego de ser juzgadas, son conducidas a recibir castigos o recompensas según las acciones realizadas en vida. En el transcurso del relato, Er describe la constitución del cosmos: hay ocho esferas que giran, atravesadas por una columna de luz recta que encadena el cielo y la tierra y este eje gira en el regazo de la Necesidad. Cada una de estas esferas está presidida por una Sirena que acompaña el movimiento y emite un sonido que se mantiene siempre en el mismo tono; el conjunto de las ocho voces constituye un solo acorde perfecto. En esta descripción se entrelazan el concepto pitagórico de la música de las esferas con las figuras míticas de las sirenas y su canto.

La representación de las musas en las artes plásticas de la Edad Media es poco frecuente, sin embargo, la iconografía de las siete artes liberales se deriva del culto a las Musas. Las siete artes liberales abarcan todas las ciencias enseñadas en las universidades, excepto la teología. Quintiliano, Séneca y Varro se ocuparon de la clasificación de las ciencias de los autores de la antigüedad. Su concepción fue transmitida en la novela alegórica escrita por Marciano Capella en el siglo V: *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septen artibus liberalibus libri novem*. Allí aparecen figuras de antiguos dioses, las musas, las gracias, como así también personificaciones de las virtudes cardinales y de las siete artes liberales. Capella dividió las siete artes en dos grupos: el *quadrivium*: aritmética, geometría, astronomía y música; y el *trivium*: gramática, retórica y dialéctica. De todas estas disciplinas hoy sólo la música es un arte, y su inclusión en esta clasificación se debió a su naturaleza matemática.

Los humanistas italianos del siglo XV han revivido el culto a las musas y a otras divinidades que aparecen en la pintura. No sólo la mitología sino también las teorías cosmológicas de los filósofos de la antigüedad ejercieron influencia sobre los pensadores del Renacimiento. Los neoplatónicos florentinos investigaron las teorías musicales antiguas como formulaciones de las leyes del universo. Ellos interpretaron de nuevo las representaciones de Platón sobre la creación del universo y sobre la fuerza generadora de impulso y orden de la música. La visión de la naturaleza de Marsilio Ficino (*De vita triplici*, 1489) se retrotrae al sistema de las esferas, cuya conexión originaria y armonía produce la música de las esferas. La puesta en paralelo de las musas, los planetas y las artes liberales –lo cual recuerda a la relación entre planetas y sirenas referida

<sup>13</sup> Cf. Platón, *República*, libro X, 616b-617d.

por Platón– se encuentra en numerosos ejemplos del arte plástico. Así, en el diseño de la portada de la obra de Gafurio (1496) *Practica Musice* (ver ilustración I), aparece Apolo en la parte superior y por debajo se establece una correlación entre las musas, los planetas y las escalas musicales<sup>14</sup>. A medida que la representación de las siete artes liberales se fue haciendo más clara y evidente, las musas lentamente fueron quedando en un segundo plano. Las diferentes representaciones de las siete artes liberales están también incluidas en la decoración de los *studioli* en los palacios italianos del Renacimiento, como el de Urbino, Gubbio y Florencia.

<sup>14</sup> Véase el análisis de Warburg de la imagen de la obra de Gafurio más adelante, en el apartado 3 del presente escrito.

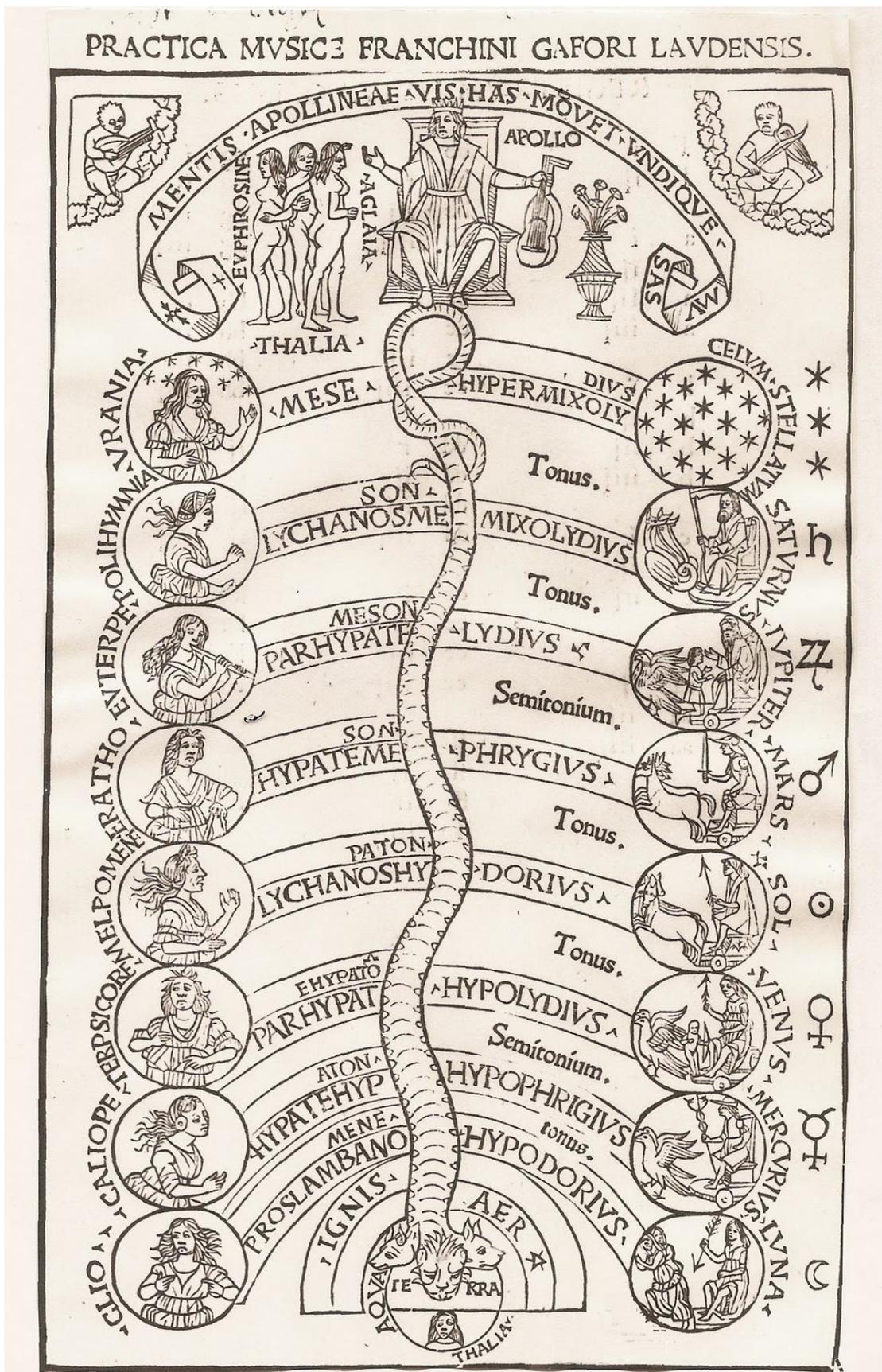


Ilustración nº I.- Apolo, las Musas, los planetas y las armonías musicales griegas en la portada de la obra de Gafurio *Practica musicae*, 1496. [Warburg, A., *La Rinascita del Paganesimo Antico*, ilustración nro, 24]

### §2.1.2. *Música o Erato* de Filippino Lippi

La figura femenina que, en general, aparece personificando a la música ejecuta algún instrumento de cuerda y suele estar rodeada por instrumentos de viento y de percusión. En algunas representaciones aparece todavía el yunque de herrería con el martillo<sup>15</sup>, a partir de cuyo sonido se habría originado la música –según cuenta una leyenda acerca de Pitágoras–; y también aparece una balanza como símbolo del fundamento matemático de la música. Además de las diversas variantes de la lira y de la viola, se hallan como atributos de la música también pequeños y grandes órganos. La *Iconologia*, de Cesare Ripa (primera edición 1593)<sup>16</sup>, reúne representaciones tempranas, da indicaciones y aclaraciones para la utilización de los símbolos por parte de los pintores y enumera variaciones de la personificación de la música. Además de la lira apolínea, se propone allí la viola da gamba, la cítara y otros instrumentos musicales, y también una hoja de papel en la cual la música escribe la melodía con una pluma. El manantial, el cisne y el *putto* personificando el suave viento del oeste mencionados por Ripa, se encuentran ya un siglo antes en la pintura de Filippino Lippi (1459/60-1504/5) *Musica o Erato* (1505/10) (ver ilustración II).

Esta composición de carácter libre e idílico ha valido por largo tiempo como una alegoría de la música. No hay indicios de que esta obra haya formado parte de una serie que representara las siete artes liberales. En relación con la determinación de su origen no hay ningún punto de referencia seguro. Aby Warburg<sup>17</sup> señala llamativas conexiones al destacar algunos detalles en su descripción de un desfile festivo. Conforme a la descripción, el vestido de la musa Erato en el casamiento de Costanzo Sforza y Camilla d’Aragona (1475) en Pésaro habría sido semejante al de la musa Erato en esta pintura. La descripción de la figura femenina en vestido blanco, con el cabello al viento, la corona de mirto y laurel en la cabeza, además de la lira sostenida en la mano se completa con los detalles del cisne plateado, del cinturón dorado y la rama de mirto en el cuello. El cinturón dorado es el símbolo de la pureza y de la templanza.

<sup>15</sup> El yunque de herrería aparece como símbolo del origen de la música en el fresco de Andrea da Firenze (1365) en el que se representan las artes liberales y las ciencias teológicas en relación con la glorificación de Santo Tomás de Aquino (Capilla de los españoles, Santa Maria Novella, Firenze). Cf. Ember, I. *Die Musik in der Malerei*, p. 9.

<sup>16</sup> Los datos sobre la obra de Cesare Ripa *Iconologia* fueron tomados de Ember, I. *Die Musik in der Malerei*, p. 10.

<sup>17</sup> El comentario de Warburg es referido por Ember I., en *Die Musik in der Malerei*, en el texto que acompaña la ilustración nro. 18.



Ilustración nº II.- Filippino Lippi (1459/60-1504/5) *Música o Erato* (1505/10), témpera sobre madera, 61 x 51 cm., Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz. [Ember, I. *Musik in der Malerei*, ilustración nro. 18]

El cisne, símbolo apolíneo, puede corresponder también a la música, y esto se debe al maravilloso canto que este animal entona antes de morir. La descripción menciona la lira, pero no en la forma extraordinaria en que est  en la imagen. Este instrumento fantasía no fue concebido para producir sonidos: su base está constituida por una cabeza de ciervo y las cuerdas están tensadas

por un travesaño; además, junto a la lira, hay un hueso que representaría el plectro para tocarla. El ciervo posee una notable agudeza auditiva, lo cual implicaría también una conexión con la música. La flauta de Pan y la flauta aparecen asimismo como atributos de la música. Ripa escribe que la representación de un *putto* que vuela y también la del céfiro son adecuadas para significar la música porque los cisnes sólo cantan cuando hay un suave viento del oeste y los músicos cuando notan que hay un hálito de gloria.

## §2.2. La fusión del cristianismo y la tradición clásica en la representación pictórica de la música

Según los pitagóricos y los gnósticos del medioevo, la música mantiene conectados en un orden a los cuerpos celestes que rotan alrededor de la Tierra, la cual se halla en el punto medio del universo. Los siete sonidos de la escala musical constituyen los símbolos de las siete esferas de los planetas, pero en el medioevo las antiguas diosas que movían a los planetas fueron reemplazadas por siete ángeles. A la música de las esferas no le corresponden las Musas sino los ángeles. La «música mundana», inaudible para el ser humano, es la música superior; por debajo de ella existe la «música humana», concebida como una copia de la música mundana en las almas humanas, y en el nivel inferior se ubica la «música instrumental», tal como lo afirmaba Boecio. De aquí que en la iconografía cristiana, la música celeste esté representada por los ángeles cantores.

### §2.2.1. Los ángeles y santos en lugar de las musas

La idea de alabar por medio de cantos la existencia de Dios y la creación del mundo es un elemento que el cristianismo toma de la antigüedad. Los primeros ejemplos de la representación de esta idea se encuentran en las figuras que oran en las paredes de las catacumbas cristianas. Las bocas recitantes y cantantes de las figuras muestran los cantos de alabanza al paraíso y a Dios como creador, estando rodeadas por símbolos de plantas y pájaros. Estas figuras siguen la tradición de las representaciones del Elíseo y de los cultos de misterios y sólo indirectamente pueden ser consideradas como modelos de los ángeles cristianos.

Después de Constantino, es decir, de la conversión del cristianismo en religión oficial del Imperio Romano, adquirió centralidad en el arte plástico la majestad del Señor, la escena de la glorificación, rodeado por las figuras de los animales que simbolizan a los evangelistas y también de los veinticuatro reyes

antiguos del Apocalipsis. Debido a la expansión de la escritura en Occidente, se encuentran representaciones en los textos miniados de estos reyes, que tienen en sus manos instrumentos de cuerda. Estas mismas representaciones en el siglo XIII se encuentran en las fachadas de las iglesias francesas y españolas. Estos viejos reyes músicos influyen en la representación de la ejecución del arpa, del cantar los salmos y del rey David tocando un instrumento de cuerda. En la iconografía cristiana luego aparece el coro de ángeles. Según la procesión de ángeles griego-bizantina, el Trecento italiano representó el coro de ángeles primero al modo de procesión, incluyendo la danza y el canto. El coro de ángeles, siendo una representación del más allá, se convirtió en un acompañante de las escenas festivas del Nuevo Testamento. Puesto que el ser humano concibe al cielo siempre según el modelo terrenal, rodea a Dios como un gran rey de sus súbditos a la espera de su mandato. El coro de ángeles es la clave de esta corte y representa a la liturgia celestial.

El rol del ángel se asemeja, en cierto grado, al de la musa que también canta frente a los dioses y a los héroes. Pero, mientras que las musas son verdaderas diosas, cuyo canto ellas mismas pronuncian y a través del cual participan en la creación del mundo, los ángeles son sólo servidores del único dios, de quien aprenden el canto y para cuya alabanza lo entonan. En la mitología griega poseen las nueve musas un nombre propio y características particulares; para el cristianismo no todos los ángeles son identificables con un nombre propio y esto depende, en parte, del lugar que ocupen en el orden jerárquico. La jerarquía de los ángeles está más o menos detallada también en las pinturas y entre los atributos utilizados para la distinción se encuentran también los instrumentos musicales. La tuba tiene un rol especial, la utilizaban los romanos en la batalla, y también existía en diversas culturas tempranas –tuba antigua: distinta a la del siglo XIX. En el medioevo, la tuba designaba a instrumentos de viento de origen hebreo, variantes del corno y la trompeta. El rasgo común de estos instrumentos era que podían dar señales, y esto determinaba también su contenido simbólico. Las representaciones de los instrumentos musicales no son realistas; en general tienen un valor simbólico y de atributos que se apartan de los instrumentos utilizados en aquella época. Comparado con la cítara, el salterio representó la música de más alto rango. La cítara y los instrumentos de cuerda como arpa, violín, etc. sirven para expresar el dolor del hombre mortal que clama a Dios; con el salterio los ángeles, que poseen una feliz vida eterna, alaban al Señor. Esto no es una regla general; así, la cítara también simbolizó, con sus siete cuerdas, las siete esferas del cosmos y también aparece Cristo tocando la cítara como creador de la armonía del mundo.

En la historia de los santos se hallan también representaciones de los ángeles músicos. La arrepentida Magdalena, en su soledad, recibía un favor siete veces por día: era elevada al paraíso por los ángeles, donde podía escuchar el coro celeste. Esto le otorgaba tal plenitud a su alma que ya no necesitaba ningún alimento terrenal. Otro ejemplo en la temprana tradición es la representación del éxtasis de San Francisco rodeado de ángeles músicos.

### §2.2.2. *Santa Cecilia* de Raffaello Santi

El tema del canto de los ángeles está estrechamente ligado a la figura de santa Cecilia quien, desde fines del siglo XV, era la protectora de la música eclesiástica. La leyenda acerca de la mártir romana de fines del siglo V que se casa con un joven pagano llamado Valerio se afianzó, en gran parte, a través de las obras de arte. Cecilia, el día de su boda, apartó su corazón y oídos de los músicos que celebraban en la casa de su novio y rezó pidiendo a Dios poder mantener su inocencia. Su deseo fue satisfecho: su novio, la noche anterior al casamiento, se convierte a la fe cristiana y valora la castidad. Posteriormente en textos latinos se describe a Cecilia cantando acompañada por el órgano; así, su atributo más importante es el portativo u órgano portátil. También se le adjudicó a santa Cecilia un talento musical excepcional, lo cual le habría permitido alabar a Dios con diferentes instrumentos. Los músicos de la época, necesitando un santo protector, adoptan a santa Cecilia ya que su realidad corporal representable recordaba, de algún modo, a las Musas.

En la pintura de Raffaello Santi *Santa Cecilia* (1516) se la muestra con la mirada orientada hacia el cielo, señalando que su pensamiento se dirige a los ángeles, mientras ejecuta música. Un especial significado y, al mismo tiempo, una revivificación del mensaje originario de la leyenda aparece en la obra de Raffaello. Cecilia aparece en un círculo con otros cuatro santos y no toca el portativo sino que lo sostiene con los tubos hacia abajo. A sus pies yacen otros instrumentos terrenales; la santa, sin embargo, mira hacia arriba escuchando los sonidos del coro celestial de ángeles que atraen a su alma. La imagen presenta una duplicidad de significados: por un lado, se establece la superioridad de la música vocal sobre la música instrumental y, por otro, representa una alabanza a la pureza del alma en la figura de los santos que acompañan a Cecilia. San Juan y San Pablo representarían el estado de inocencia, San Agustín y Santa Magdalena simbolizan la recuperación de la pureza después del pecado (ver ilustración III).



Ilustración nº III.- Raffaello Santi (1483-1520), *Santa Cecilia* (1516), óleo sobre tela, 238 x 150 cm., Bologna, Pinacoteca. [Ember, I. *Musik in der Malerei*, ilustración nro. 21]

Por ser Cecilia la santa protectora de los músicos, acompaña con diferentes instrumentos los cantos de gloria a Dios. En esta obra, sin embargo, yacen a sus pies una viola da gamba, una flauta, un tamborín, un triángulo, platillos y en sus manos sostiene el órgano portátil con varios tubos deslizados hacia abajo. Podría interpretarse que la santa abandona el instrumento terrenal –el órgano portátil– poniéndolo en posición invertida –lo cual provoca el deslizamiento de los tubos– para escuchar el coro celestial, y por esta razón dirige su mirada hacia arriba.

Esta interpretación del tema de Santa Cecilia, para el espectador de hoy relativamente clara, no coincide completamente con la de sus contemporáneos. Al menos Marcantonio Raimondi en su grabado en cobre, que reproduce en general los lineamientos de la obra de Raffaello, presenta a los ángeles ya no cantando sino tocando el arpa y el violín, y el órgano que Cecilia sostiene en sus manos tiene todos sus tubos en posición. (ver ilustración IV)



Ilustración nº IV.- Marcantonio Raimondi, *Santa Cecilia*, 1516/1520 [Ember, I. Musik in der Malerei, p. 22]

### §3. La teoría de la música de Zarlino y los *Intermezzi* de Giovanni de' Bardi

En el desarrollo de esta sección tomaremos como punto de referencia el ensayo histórico-artístico de Aby Warburg «La vestimenta teatral para los intermezzi de 1589. Los diseños de Bernardo Buontalenti y el *Libro de cuentas* de Emilio de Cavallieri»<sup>18</sup>, escrito en el año 1895.

Giovanni de' Bardi dei conti di Vernio concibió<sup>19</sup> una serie de intermezzi que se representaron en los festejos de la boda del Gran Duque Ferdinando I y Cristina di Lorena en mayo de 1589. Tanto el público contemporáneo como los historiadores consideraron que la representación de los intermezzi fue la parte más maravillosa de la fiesta. Warburg señala como las fuentes principales para la reconstrucción de las representaciones: los *Disegni* de Bernardo Buontalenti, el *Libro di conti* de Cavallieri, las *Descrizioni* de Bastiano de' Rossi, algunos grabados que se refieren a estos intermezzi, como así también algunos diarios de la época. Bardi había impulsado la reforma melodramática teniendo como modelo la tragedia clásica en su Camerata Fiorentina, de la cual formaban parte los músicos Vincenzo Galilei, Giulio Caccini y Jacopo Peri. La reforma melodramática tenía como objetivo alcanzar la mayor unidad y claridad posibles; sin embargo, Bardi compone en 1589 pomposos intermezzi. En estos se destaca una ornamentación barroca en el vestuario y la música de los madrigales<sup>20</sup> de Luca Marenzio y Cristoforo Malvezzi para alabar a la nueva pareja principesca. De este modo Bardi incluye la variedad en el espectáculo aunque sin sacrificar la unidad y claridad, ya que los seis intermezzi se encuentran unidos por un solo hilo conductor: la música en sus dos aspectos, como «música mundana» y «música humana». Los temas de los seis intermezzi son: I-La armonía de las esferas, II-La rivalidad entre las Musas y las Piérides, III-El combate pítico de Apolo, IV-La región de los demonios; V-El canto de Arión,

<sup>18</sup> Cf. Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico, Contributi alla storia della cultura*, pp. 55-107.

<sup>19</sup> Bardi fue quien imaginó y proyectó estos intermezzi para la comedia *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli; los textos se deben en su mayoría a Ottavio Rinuccini y algunos a Bardi, la música fue compuesta por Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi, Emilio de Cavalieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini incluyendo una composición del propio Bardi.

<sup>20</sup> En este contexto el término «madrigal» designa a la composición vocal a cuatro voces, de textura contrapuntística, en la cual predomina la voz superior, cuyo texto se destaca por su alto nivel poético y en la cual hay una gran adherencia de la música al significado de la palabra. Pertenece al género de la música profana y se desarrolló con estas características en la primera mitad del siglo XVI. En la segunda mitad se introduce el cromatismo melódico y armónico y numerosas disonancias para aumentar la expresividad, y se acentúa la intención de traducir el texto en música. Representantes de este último período son Luca Marenzio y Claudio Monteverdi en su primera etapa.

y VI-El descenso de Apolo y Baco junto con Ritmo y Armonía. Cada uno de estos intermezzi consistía en una pantomima con algunos madrigales acerca del poder de la música. Los intermezzi se dividen en dos grupos teniendo en cuenta su contenido temático: a) los intermezzi I, IV y VI son alegorías en sentido platónico acerca del significado de la música en el cosmos, de la «música mundana» tal como la denominaba Zarlino; y b) Los intermezzi II, III y V son representaciones de la vida de los dioses y de los hombres en la edad mítica que ponen de manifiesto los efectos físicos de la música, es decir, que se refieren a la «música humana». En los intermezzi I y VI aparece el concepto de música mundana concebida como la armonía doria<sup>21</sup>, el cual le proporcionó fundamento teórico a Bardi para llevar a cabo la reforma de la música. Así, en 1589 aparecen en estos intermezzi figuras alegóricas ornamentadas de manera barroca y acompañadas por madrigales renacentistas.

Para la visión general de la representación, según Warburg, hay que tener en cuenta dos grabados en cobre de Agostino Caracci: *L'armonia delle sfere* y *Combattimento delfico*, que constituyen una imitación libre de las escenas correspondientes a los intermezzi I y III (ver ilustraciones V y VI). Tal como se observa en el grabado de Caracci, Bardi intentó encarnar en el intermezzo I la alegoría acerca de la armonía musical de las esferas que está incluida en el relato del mito de Er en el libro X de la *República* de Platón. Así, identificó la armonía del universo con la armonía doria, tal como lo muestra el diseño de Buontalenti (ver ilustración VII), armonía que era considerada como la mejor por Platón, Aristóteles y los teóricos renacentistas. La armonía doria aparecería, según Bardi, como la armonía preestablecida que precede al canto alternado de las sirenas de las esferas y de las parcas sobre la escena. Bardi caracteriza a la armonía doria en su *Discorso mandato a Giulio Caccini sopra la Musica antica e 'l cantar bene*<sup>22</sup> como siendo alabada por todos los grandes sabios y menciona a Aristóteles, quien la consideraba como poseyendo conjuntamente el sentido de lo viril, lo magnífico, lo divino, lo grave, lo honorable, lo modesto, lo temperado, lo conveniente.

<sup>21</sup> En este contexto Warburg se refiere a la escala doria griega antigua (siglo IV a.C.) correspondiente a la escala moderna en sentido descendente constituida por las notas *mi-re-do-si-la-sol-fa-mi*. A cada armonía griega le correspondía un determinado estado de ánimo; en el caso de la armonía doria, ésta representaba la templanza, la mesura y la fuerza de ánimo. Véase también Zarlino, capítulo 8, parte II de las *Institutioni harmoniche* en el que se refiere al poder de la música para mover el ánimo y disponerlo para los afectos.

<sup>22</sup> El texto de Bardi se encuentra en Doni, *Trattati di Musica*, Ed. Gori, 1763, II, esp. p. 240, citado por Warburg, en *La rinascita...*, p. 72.



Ilustración nº V.- Agostino Caracci, *L'armonia delle sfere*, perspectiva de escena del intermezzo I de 1589, grabado en cobre. [Warburg, A. *La Rinascita del Paganesimo Antico*, ilustración nro. 25]



Ilustración nº VI.- Agostino Caracci, *Combattimento delfico*, perspectiva de escena del intermezzo III de 1589, grabado en cobre. [Warburg, A. *La Rinascita del Paganesimo Antico*, ilustración nro. 26]



imaginaban a Apolo como el alma musical del universo y en torno a él las ocho musas que movían las esferas. Siete musas correspondían a los siete planetas y Urania a la octava esfera; Talía permanece sobre la Tierra, según narra la fábula. En *Practica Musice* de Gafurio, tal como lo hemos mencionado anteriormente, hay un grabado en madera donde se representa a la armonía universal con la lira de Apolo de ocho cuerdas (ver ilustración I). Allí Apolo se encuentra en el trono, a su derecha están las gracias y, por encima de él hay una inscripción que dice: «*Mentis Apolliniae vis has movet undique Musas*». A los pies de Apolo se halla una serpiente larguísima con su cuerpo ondulado que finaliza abajo con tres cabezas que tocan la Tierra rodeada de los otros tres elementos. Los nombres de las armonías griegas atraviesan por detrás a la serpiente y forman así las cuerdas de la lira de Apolo: a la izquierda se encuentran los nombres griegos de las notas correspondientes a cada uno de los modos cuyos nombres están a la derecha. En los extremos de las cuerdas se encuentran dos círculos: a la izquierda una musa y a la derecha el planeta correspondiente. Bardi, reteniendo en el conjunto el concepto general, lo transformó esencialmente introduciendo la Necesidad y las parcas (ver ilustración VIII) en lugar de Apolo, y las sirenas en lugar de las musas, incorporando así la concepción mítica platónica expuesta en el mito de Er.

Los intermezzi I, IV y VI pueden ser caracterizados como mascaradas mudas mas no llegando a constituirse en dramas. Son composiciones destinadas a un público erudito que deseaba ver renacer la Antigüedad exteriormente por medio de una precisión, en la escenografía y el vestuario, basada en el conocimiento. Bardi logra, entonces, otorgarle nueva vida a las formas rígidas de la antigüedad. En los intermezzi II, III y V, y especialmente en el III, Bardi no apuntó a la memoria por medio del lenguaje mudo de los atributos simbólicos, sino que quiso involucrar también al sentimiento con los medios específicos del teatro: palabra y acción –en esta última serie Rinuccini colaboró como libretista. Se torna manifiesto de este modo que la obra carece de homogeneidad puesto que, por un lado, no se renuncia a una cierta fidelidad arqueológica y, por el otro, se introducen elementos escénico-musicales; entonces el resultado es una obra que se ubica en el ámbito intermedio entre la pantomima mitológica y el drama pastoral.

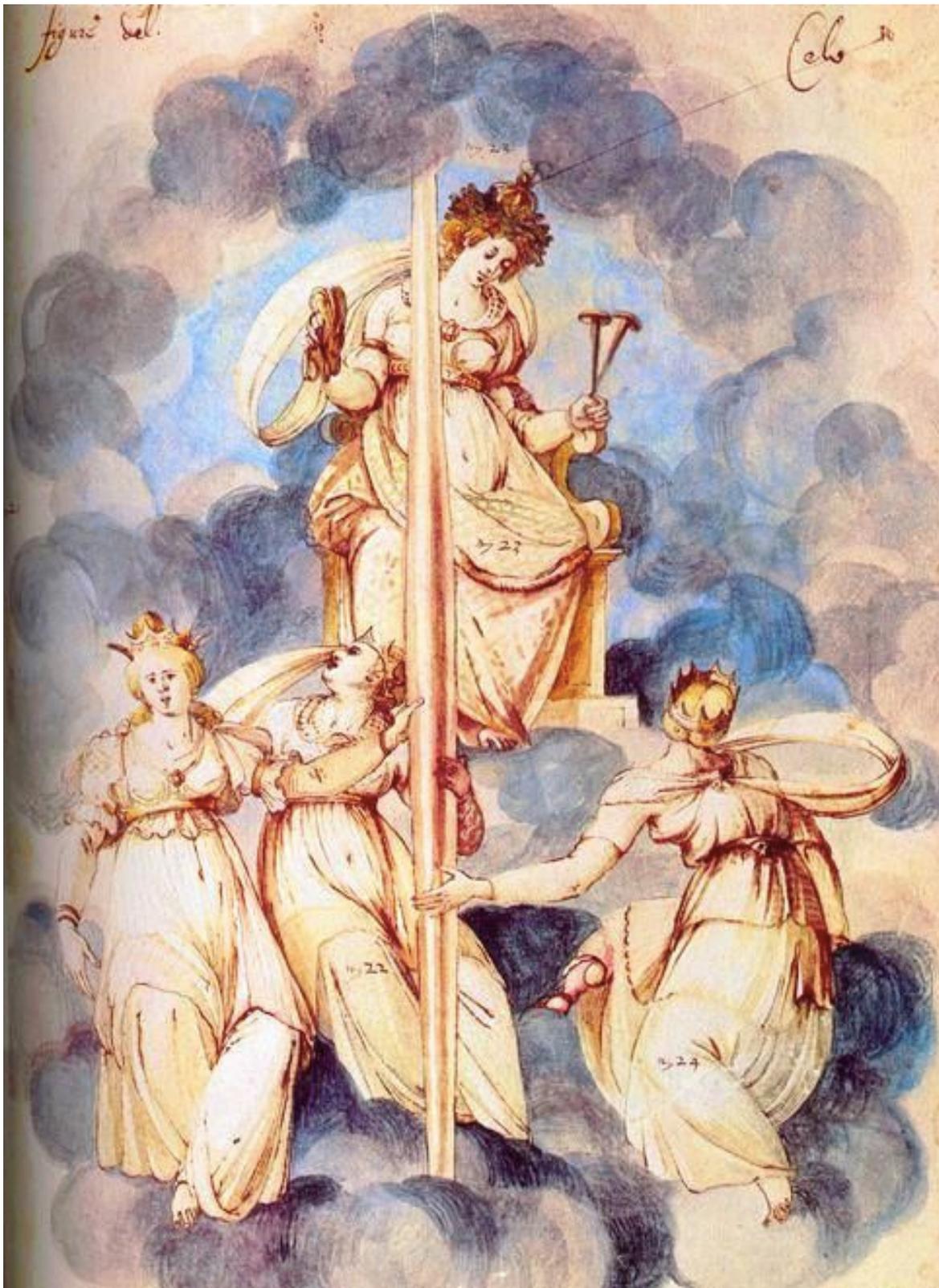


Ilustración nº VIII.- Bernardo Buontalenti, *La Necesidad con las tres parcas*, diseño en acuarela para el intermezzo I de 1589, Florencia, Biblioteca Nacional. [Warburg, A. *La Rinascita del Paganesimo Antico*, ilustración nro. 18]

En cuanto al intermezzo III, éste debía representar una fiesta musical según el uso de los antiguos griegos. De acuerdo a los escritores antiguos la parte

musical de los Juegos Píticos consistía en un canto que debía expresar el combate de Apolo con el dragón, el cual se cantaba con el acompañamiento de la cítara y, más tarde, con el de la flauta<sup>23</sup>. Bardi cambió el canto por una representación mímica con coro basándose en indicaciones de autores antiguos, a las cuales interpretaba de un modo arbitrario con el fin de encontrar una base para la representación exterior de su pantomima. Así aprovechó el relato de Julius Pollux sobre las diversas medidas poéticas utilizadas por los antiguos en el *nomos pythikós*<sup>24</sup> para expresar los diversos momentos dramáticos de la lucha y para deducir las reglas del baile para el actor que encarnaba a Apolo<sup>25</sup>. Se podría suponer que como en el intermezzo I, también en el III la ilustración pantomímica de un concepto filológico constituyese la acción principal; pero los diseños de Buontalenti para todos los personajes del coro (ver ilustración IX a-d), como el grabado de Caracci, prueban que el coro délfico, compuesto por 36 personas, cumplía un rol verdaderamente dramático motivando el interés del público a través de la palabra, del gesto y del canto.

En el relato de Rossi acerca del intermezzo III se aclara que «por la maldad y la distancia del tiempo» ya no es posible utilizar los modos musicales antiguos; el poeta representa la batalla con la música moderna de ese momento, esforzándose por imitar y asemejarse a la música antigua. Warburg destaca el interés por reproducir la pantomima según el gusto antiguo también en la

<sup>23</sup> Es difícil aún hoy para el historiador de la música caracterizar estilísticamente al *nomos*. Sin embargo, los estudios más actuales distinguen cuatro tipos de *nomoi*: dos de ellos cantados con acompañamiento de cítara o aulos, y dos instrumentales con cítara sola o aulos solo. Los *nomoi* consistentes en solos instrumentales fueron los más tardíos. El *Nomos Pítico* era un *nomos* consistente en una composición en cinco partes para aulos solo: la música era descriptiva o evocativa de la lucha entre Apolo y el monstruo Pitón. Cf. Mathiesen, T.J., «*Nomos*», p. 1.

<sup>24</sup> Tal como Zarlino lo expone en el capítulo 5, parte II de *Istitutioni harmoniche*, el contenido del texto de las canciones de los antiguos era serio e ilustre y además estaba elegantemente compuesto. Todo se recitaba bajo una determinada armonía, con determinados ritmos, versos y percusiones, y podía ser variado por una cantinela y con la voz humana. A estas composiciones las denominaron *nomoi*, no porque fueran leyes de la música, sino un modo de cantar que tiene una determinada concordancia, ritmo y metro, y que se mantenía sin incorporar innovación alguna. Entre los *nomoi* se destaca el certamen pítico, en el cual se detalla la batalla de Apolo con la serpiente Pitón. Zarlino menciona las cinco partes de este *nomos*, teniendo como fuente a Julius Pollux (*Onomast.*, libro 4, cap. 10): la primera se denominaba rudimento o exploración: Apolo investigaba si el lugar era apto para la lucha; en la segunda, denominada provocación: provocación de Apolo a la serpiente para la lucha; la tercera, denominada yámbico, presenta el combate con un canto acompañado por un pífano y del batir de los dientes de la serpiente al ser traspasada por la lanza; en la cuarta, denominada espondio, se relataba la victoria de Apolo; y en la quinta y última, denominada ovación o exaltación, se realizaban bailes y saltos para festejar la victoria sobre la serpiente.

<sup>25</sup> Cf. Warburg, *La rinascita...*, pp. 87-88.

música, aún cuando se tenía conciencia de la insuficiencia de esta imitación<sup>26</sup> debido a la falta de conocimiento de dicha música.



Ilustración nº IX- Bernardo Buontalenti, *Pareja délfica*, diseño en acuarela para el intermezzo III de 1589, Florencia, Biblioteca Nacional. [Warburg, A., *La Rinascita del Paganesimo Antico*, ilustración nro. 20 a-d]

Al final del relato del intermezzo III, Rossi da algunos detalles sobre la forma y el color de los vestidos de dos parejas del coro délfico, que corresponden a los diseños de Buontalenti. Los accesorios barrocos de la vestimenta teatral, que son sólo resabios de un vestido solemne según el gusto antiguo, encontraban su origen y razón artística en las creaciones del gran arte del primer Renacimiento. Rossi dice expresamente que los vestidos del pueblo de Delfos que, a primera

<sup>26</sup> Cf. Warburg, *La rinascita...*, p. 91, nota 1.

vista, se tomarían por una vestimenta oriental exagerada, eran *quasi alla greca*. Y, de hecho, tales ornamentos derivan del adorno de la ninfa que, por la interrelación de todas las artes entre sí, en el curso del Renacimiento devino un especial tipo de joven mujer de la época clásica. La ninfa, según Warburg, es una de las creaciones atrayentes en las cuales el Quattrocento italiano llevó a cabo la fusión de la genialidad del arte con el sentimiento de la antigüedad de manera acabada e intrínsecamente propia. La ninfa se representa como una esbelta joven que camina con los cabellos sueltos, con una túnica sostenida a la antigua y flotante en las artes plásticas y como figura viviente en los festejos<sup>27</sup>. En los cortejos y representaciones dramáticas aparece como virgen cazadora, en tanto que en la pintura y en la plástica se presenta como el tipo femenino más general de la mitología antigua. En los cuadros y frescos de la escuela florentina, desde Filippo Lippi hasta Rafael, aparece una figura femenina con un canasto o un vaso sobre la cabeza al modo de una canéfora como un motivo ornamental recurrente.

Rossi relata con admiración el movimiento con gracia de los velos y túnicas en la vestimenta del pueblo délfico en el intermezzo III y de las sirenas y la Luna en el I, en las musas, piérides y ninfas amadríades del II y en las musas del VI, los cuales son considerados por él como accesorios propios de la figura de la ninfa de la Antigüedad. Hay testimonios de que el público de estos espectáculos concebía a esta vestimenta teatral como característica de la ninfa. Rossi acertadamente reconoce el carácter griego antiguo de esta forma de vestuario ya que este adorno barroco, que a primera vista pareciera un producto del capricho personal del artista, depende de la tradición de la ninfa en la que se concreta el deseo que tenía la sociedad culta del Quattrocento de corporizar a la figura de la Antigüedad. Warburg considera que estos velos y volados ondulantes tienen su justificación artística no tanto en la escena sino más bien en la procesión, en la cual los ornamentos pueden verse en movimiento y de perfil ya que, como señalara Alberti, sólo en movimiento muestran sus graciosas líneas, que gustaban especialmente a los artistas del Renacimiento.

El análisis de Warburg intenta mostrar la transición del intermezzo al melodrama. Bardi, en el intermezzo I, buscó hacerse entender a través de los medios artísticos de la procesión mitológica muda, es decir, con el lenguaje de

<sup>27</sup> Según la teoría de Warburg, el movimiento espontáneo e involuntario de las vestimentas de las ninfas queda subsumido dentro de la categoría de los *Pathosformeln* puesto que son formas artísticas que objetivan los engramas de la experiencia emotiva primaria de la humanidad, en este caso referida a las manifestaciones vitales del movimiento: el caminar, el correr, el danzar, etc. Cf. Burucúa, J.E., *Historia, arte, cultura*, pp. 28-34 y Warnke, M., «Aby Warburg (1866-1929)», p. 22.

los atributos y ornamentos que hablaban a un público habituado a las sutiles invenciones del Quattrocento. A diferencia del intermezzo III en el cual el poeta, con la ayuda de Rinuccini, se encontraba ya orientado a adaptar a las nuevas exigencias teatrales un concepto erudito que, por su carácter interno y por el aparato externo, pertenecía a la creación humanista del Renacimiento. Bardi tenía confianza en el poder artístico de este género de intermezzi, lo cual se pone de manifiesto en el hecho de que él, en este tipo de obras, llevó a cabo la encarnación de profundas ideas filosóficas y de fábulas antiguas sobre el poder de la música, de cuyo estudio la Camerata esperaba el resurgimiento del melodrama.

Las ideas teóricas de Bardi fueron desarrolladas posteriormente por sus amigos y expertos músicos Jacopo Peri y Giulio Caccini para, finalmente, constituir la nueva forma melodramática. Rinuccini escribió el libreto para la primera ópera, *Dafne*, compuesta por Peri.

Warburg señala que el progreso artístico que tuvo lugar en el arte dramático no depende tanto de valerse de fuentes clásicas como del modo en que se las interpretó<sup>28</sup>. En los intermezzi de 1589 y en *Dafne* de 1594, aparecen dos corrientes opuestas en el modo de concebir los modelos clásicos: una tendía, de manera barroca, a dar forma plástica y una cierta fidelidad arqueológica exterior a la figura de la antigüedad, y derivaba de la tradición del Quattrocento; la otra, en un sentido clásico, buscaba expresarse de una forma nueva en el melodrama uniendo la palabra con el sonido como creían que habían hecho los griegos y romanos con la melopea en la tragedia. La tragedia en música satisfacía el deseo del público de estar en presencia de la antigüedad en los argumentos de las primeras óperas, en tanto que incluían una nueva invención artística: el estilo del recitativo.

## Consideraciones finales

Las reflexiones de Zarlino acerca de la música en los primeros capítulos de su obra *Istitutioni harmoniche* incluyen el concepto de «música mundana», el cual es clave para el desarrollo de su teoría musical. Este concepto que se encuentra ya formulado en Boecio, tiene su origen en el concepto pitagórico de la música de las esferas. En el pensamiento pitagórico la armonía musical fundada en proporciones matemáticas estaba enlazada a planteos metafísicos, cosmológicos y míticos. La intención de Zarlino de fundamentar racionalmente la utilización

<sup>28</sup> Cf. Warburg, *La rinascita...*, p. 101.

de nuevas formaciones acórdicas lo condujo no sólo a la búsqueda de un fundamento matemático de las mismas, sino también a proveerles un sustento metafísico. El concepto de música mundana en el cual confluyen una diversidad de significados: metafísico, cosmológico, mítico, es el que le permite a Zarlino sentar las bases de un sistema musical bimodal concebido como racional y natural. El carácter racional y natural del sistema tonal de la música occidental fue aceptado de manera dogmática hasta comienzos del siglo XX en que Arnold Schönberg lo cuestiona en su *Tratado de armonía*.

Si bien Zarlino retoma, en general, la concepción pitagórica de la música, adopta una posición crítica frente a ésta al preferir el sistema de Ptolomeo frente al sistema musical pitagórico de proporciones matemáticas complejas. Otro punto importante en el cual Zarlino toma distancia crítica con respecto a las concepciones de la antigüedad y el medioevo es el de la relación entre la teoría y la praxis musicales: Zarlino considera que la ejecución y la composición requieren estudios teórico-musicales y no sólo la educación del sentido del oído.

El retorno a la tradición clásica, que es sin duda el elemento más importante en el pensamiento de Zarlino, se da paralelamente a la recurrencia a fuentes de tradición judeo-cristiana: así, por ejemplo, Pitágoras ha sido el inventor de la música, pero también se menciona como inventor al personaje bíblico Jubal. De modo semejante se establece una correlación entre la música de las esferas celestes de los pitagóricos y el canto celestial de los espíritus angélicos. La referencia a múltiples tradiciones en la concepción de la música en el siglo XVI ha quedado plasmada también en las pinturas que representan simbólicamente a la música. En la obra *Santa Cecilia* de Raffaello Santi se presenta una ilustración de la música mundana concebida como el canto celestial de alabanza del coro de ángeles y la música humana está personificada en la imagen de la santa. Sin embargo en la pintura de la época también es posible hallar la representación alegórica de la música según la tradición griega antigua a través de la figura de una musa, como en *Musica o Erato* de Filippino Lippi.

Los *Intermezzi* de 1589 de Bardi constituyen un verdadero manifiesto artístico de las ideas estético-filosóficas acerca de la música contenidas en el tratado de Zarlino. En el intermezzo I el concepto de música mundana, incluyendo elementos pitagórico-platónicos, es corporizado por medio de una pantomima muda con acompañamiento de madrigales. Así en este primer intermezzo se realiza una reconstrucción escénica erudita de la concepción filosófico-mítica de la música en la antigüedad; dicha concepción le proveía a la Camerata

Fiorentina una base teórico-musical para las innovaciones posteriores. En el intermezzo III se produce un acercamiento al futuro melodrama acudiendo a una especial interpretación de los *nomoi* griegos guiada por una imagen idealizada de la melopea de la tragedia antigua caracterizada por la unión armónica de palabra y sonido.

Finalmente podemos afirmar que el retorno a la Antigüedad clásica se llevó a cabo a la manera de una reapropiación crítica, tanto en los textos teóricos de Zarlino, como en la representación pictórica de la música y los *Intermezzi* de 1589 de Bardi. De aquí que aquello que es verdaderamente significativo para el progreso en la teoría musical y para el surgimiento de la nueva forma del melodrama en la cultura renacentista, no es el mero hecho del regreso a la antigüedad, sino la peculiar reelaboración que de ella se hizo.

## Bibliografía

### Corpus:

Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*, Venecia, 1589, en *Music Treatises*, en *Thesaurus Musicarum Italicarum*, vol. I, facsímil y transcripción en CD-ROM, editor Frans Wiering, Universiteit Utrecht, 1997

### Bibliografía consultada:

1. Aristóteles, *Política*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
2. Bower, Calvin, “Boethius”, *Grove Music on line*, ed. L. Macy (consultado el 01/04/2005), <<http://www.grovemusic.com>>
3. Burucúa, José E., *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, FCE de Argentina, 2003.
4. Dahlhaus, Carl, “Harmony”, *Grove Music on line*, ed. L. Macy (consultado el 01/04/2005), <<http://www.grovemusic.com>>
5. Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
6. Ember, Idikó. *Musik in der Malerei. Musik als Symbol in der Malerei der europäischen Renaissance und des Barock*. Budapest, Corvina, 1989.
7. Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1996.
8. Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1982.
9. Lang, Paul H., *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
10. Mathiesen, Thomas J., «Nomos», en *Grove Music on line*, ed. L. Macy (consultado el 01/04/2005), <<http://www.grovemusic.com>>
11. Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1981.
12. Palisca, Claude V., “Gioseffo Zarlino: Works”, *Grove Music on line*, ed. L. Macy (consultado el 01/04/2005), <<http://www.grovemusic.com>>
13. Platón, *República*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.
14. Reese, Gustave - *Music in the Middle Ages. With an Introduction on the Music of Ancient Times*, London, Dent, 1965.
15. Reese, Gustave - *Music in the Renaissance*, London, Dent, 1954.
16. Warburg, Aby, *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della*

*cultura*, compiladora Gertrude Bing, Florencia, “La Nuova Italia” Editrice, 1966.

17. Warnke, Martin, “Aby Warburg (1866-1929)“, en *Mnemosyne. L’Atlante della memoria di Aby Warburg*, ed. I. Spinelli-R. Venuti, Roma, Artemide Edizioni, 1998.

## INFORMACIÓN DEL AUTOR | AUTHOR AFFILIATIONS

Inés A. Buchar es Profesora Adjunta Regular de la Cátedra de Estética, Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Dirección Postal: Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Puán 480, 3er. Piso, Oficina 337, CP 1406, Ciudad de Buenos Aires, República Argentina. Email: inesbuchar@filo.uba.ar.

## INFORMACIÓN DEL TRABAJO | WORK DETAILS

[Artículo. Original] Licencia: CC. Con permiso del autor. Publicado como:

Buchar, Inés A. «La concepción estético-filosófica de la música en *Istitutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, Volumen 3, Número 4 [Diciembre de 2014], pp. 115–155. ISSN: 2254–0601.

Separata: No. Reedición: No. Traducción: No. Licencia: Con permiso del autor.

## INFORMACIÓN DE LA REVISTA | JOURNAL DETAILS

*Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, ISSN: 2254-0601, se publica anualmente, bajo una licencia Creative Commons [BY-NC-ND], y se distribuye internacionalmente a través del sistema de gestión documental GREDOS de la Universidad de Salamanca. Todos sus documentos están en acceso abierto de manera gratuita. Acepta trabajos en español, inglés y portugués. Salamanca – Madrid.

E-mail: (✉) boletin@disputatio.eu | Web site: (🌐) www.disputatio.eu