

Vicio y virtud en la música

La ética musical occidental
desde la antigüedad griega

Brenno Boccardo

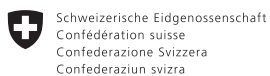
Traducido del italiano por Leonardo Valencia

Ciclo de conferencias
Europa en la cultura

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Ciclo de conferencias

Europa en la cultura



Embajada de Suiza en el Ecuador



CENTRO ANDINO DE ESTUDIOS INTERNACIONALES

CÉSAR MONTAÑO GALARZA

Presidente

MICHEL LEVI

Coordinador

LEONARDO VALENCIA

Coordinador del ciclo «Europa en la cultura»

Edición y coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones

Traducción del italiano: Leonardo Valencia

Diseño y diagramación: Adriana Pozo Vargas

Impresión: Ediciones Fausto Reinoso

Tiraje: 400 ejemplares

Primera edición: Septiembre 2019

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Toledo N22-80, Quito, Ecuador

Teléfonos: (5932) 322 8085, 299 3600

Fax: (5932) 322 8426

Apartado postal: 17-12-569

Correo electrónico: uasb@uasb.edu.ec

[http: www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec)

VICIO Y VIRTUD EN LA MÚSICA
La ética musical occidental
desde la antigüedad griega

Brenno Boccardo

Traducción del italiano por Leonardo Valencia

La idea de que la música tiene la virtud eficaz de un medicamento sobre el oyente, capaz de alterar el alma y el cuerpo, es un saber de la humanidad desde sus orígenes. Difundido por el chamanismo y las prácticas mágicas de la prehistoria, dan cuenta de él los mitos de los pueblos migrantes que partieron del África austral y pasaron el estrecho de Bering hasta llegar a América del Norte, hace treinta y cinco mil años aproximadamente. Es muy probable que esta idea haya nacido el día en que el primer arquero decidió transformar su propio arco en un instrumento musical. Todavía en uso en las tribus del África austral, así como en el *birimbao* brasileño, el arco musical es uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad. Así lo demuestran las pinturas murales de la gruta de Trois Frères en Francia, con una antigüedad aproximada de diecisiete mil años, en la que se representa a un chamán con el arco en la boca, cubierto por la piel de un animal con cornamenta.

Equipado con varias cuerdas, el instrumento de la muerte, el arco, toma el camino de la música dando a luz a los instrumentos de la familia del arpa, de los cuales se convertirán en herederos la lira griega, el laúd, la guitarra, el violín, el clavicordio y, finalmente, el Steinway.



Al añadir más cuerdas en el arpa, se reveló de inmediato el fenómeno físico de la «vibración simpática», según la cual una cuerda sintonizada con otra vibra a distancia sin tocarla. Este fenómeno ha brindado a generaciones de chamanes la prueba más convincente de que la armonía musical expande sus redes —como una telaraña vibrante, símbolo extendido en el chamanismo estadounidense— más allá de los límites del intervalo, para comunicar la propia energía causal al espacio circundante. En el contexto de las cosmogonías en las que el universo nace de un fondo de resonancia primordial, se tuvo la convicción

de que la vibración simpática resumía, como en un modelo a escala, la prueba tangible de todos los fenómenos espirituales de acción a distancia contemplados en las prácticas mágicas, desde los hechizos a la telequinesis, la mimesis, el espiritismo, el exorcismo, la musicoterapia, y así sucesivamente.

Creencias similares confluyen en el pensamiento occidental a través de la cultura de la antigua Grecia mediante una corriente ininterrumpida hasta el siglo XVIII. Después de su aparición en la *Odisea*, en el célebre episodio del irresistible canto de las sirenas, estas creencias fueron racionalizadas por los primeros filósofos naturalistas del siglo VI, para constituirse en un capítulo permanente de la reflexión filosófica. El marco científico fue concebido por Tales, Anaxímenes y Anaximandro, quienes establecieron por primera vez la base de una reflexión sobre la armonía universal como un sistema de equilibrio entre elementos contrarios. Después, en la segunda mitad del siglo VI, corresponderá a los seguidores del divino Pitágoras conducir esta física de los elementos a sus debidas consecuencias musicales, a través de una teoría matemática de la armonía. Difundida por la educación, el poder de la música para alterar el equilibrio de los elementos en conflicto en el cuerpo se convierte en una sabiduría de importancia crucial no sólo para la medicina, sino también para la ética y la moral.

El principio es simple. Las filosofías, entre ellas el pitagorismo y el platonismo, decretan que la música es una armonía de elementos contrarios unidos por una proporción matemática, regular o deforme: notas agudas, graves, intervalos, modos y tonos consonantes o disonantes; ritmos rápidos, lentos, racionales, irracionales, templados según proporciones más o menos simples. No contentos con analizar los cuerpos sonoros, los pitagóricos aplican el mismo metro al alma del oyente. Decretan que también el alma es una armonía musical de proporciones numéricas contrarias puestas a medir las potencias (*dynameis*) de los cuatro humores templados en el cuerpo a medida que la música atempera los elementos de la composición melódica: la bilis negra o la melancolía, la pituita (*flemma*), la sangre y la cólera o bilis amarilla. Los humores son contrarios: la bilis es fría y seca; la rabia, seca y caliente; la pituita, fría y húmeda; la sangre, tibia y húmeda. Cada uno de estos humores, en exceso y sin contrario, conducirían a la muerte, pero mutuamente atemperados en dosis justas producen salud y equilibrio psíquico. El exceso o defecto de uno de ellos, la calidad de su equilibrio, su consonancia o disonancia matemática gobiernan la medida de los estados mentales y corporales. La salud del organismo —escribe el médico pitagórico Alcmeón de Crotona en el siglo V a. C.— es como el

poder de los partidos políticos en conflicto dentro del cuerpo del Estado: la igualdad de derechos entre las partes produce salud, mientras que la monarquía o la hegemonía sin contrario de una sustancia excesiva, genera un afección más o menos desmesurada, la enfermedad o incluso la muerte¹.

La relación entre la música y el cuerpo es recíproca: el alma es una armonía y la armonía es un alma revestida por sus mismos caracteres (*ethea*). Se llegó a constatar que ciertos elementos de la gramática musical, ciertos intervalos, modos o tonos, declinados en una gramática diferencial de términos *ad hoc* —dórico, frigio, lidio, mixolidio— podrían convertirse en medicamentos a recetar o prohibir como terapia para las enfermedades del alma y el cuerpo. Teofrasto trata la ciática mediante el *aulos* y un régimen de escalas frigias. Y, como una enfermedad del cuerpo también es una enfermedad del alma, el pensamiento griego concluye que estas escalas podrían conducir al vicio o a la virtud en función de su forma, actuando sobre las afecciones del alma con la eficacia de un fármaco, desde la cólera a la furia o la melancolía.

1 Alcmeón de Crotona, fragm. B 4, in: G. Giannantoni, R. Laurenti A. Maddalena, P. Albertelli. V. E. Alfieri, M. Timpanaro-Cardini, ed., *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Bari, Laterza, 1986, p. 241.

Hay un ejemplo elocuente en una anécdota de la hagiografía pitagórica de la vida legendaria de Empédocles, mítico creador de los cuatro elementos:

Un joven blandía su espada contra Anquito, que lo había acogido como huésped, porque públicamente había juzgado y condenado a muerte al padre del joven y, como se hallaba fuera de sí e irritado, se lanzó espada en mano para herir a Anquito, el juez que había condenado a su padre, como si fuera un asesino, y Empédocles actuó de la misma manera: como llevaba una lira, cambió el tono e interpretó una melodía tranquilizadora y sosegadora e inmediatamente declamó lo siguiente (de la *Odisea*): «sin dolor y sin ira se consigue el olvido de todas las desdichas»². A Anquito, que lo había acogido como huésped, lo libró de la muerte y al joven, de cometer un crimen.³

En el verso de la *Odisea* que recita Empédocles, la palabra *nepenthès* corresponde a una droga potentísima que Helena mezcla en el vino para atemperarlo, de manera que haga olvidar las penas. El autor del texto citado ha sustituido el atemperamiento del vino con el de agudos y graves en la melodía, aplicando este término al poder psíquico de la melodía, igualando la virtud eficaz de la melodía a la droga más potente de la historia.

2 *Odisea*, IV, 221.

3 Jámblico, *Vida pitagórica*, 113, in: *I Presocratici*, p. 334.

Con el avance de la filosofía, una cuestión decisiva para la ética musical de los siglos posteriores fue la de establecer el rol respectivo del alma y del cuerpo, así como la función exacta de la voluntad del oyente en su fascinación. En la cultura presocrática, esta cuestión no se planteó con la misma urgencia. La psicología presocrática no distingue entre alma y cuerpo. En el ejemplo del banquete de Empédocles, la música altera la mente a través del cuerpo en un sistema psicosomático, como si alma y cuerpo fuesen todo uno. El cuerpo modifica la mente determinando el carácter del individuo. En los fragmentos físicos de Parménides, el útero frío y húmedo de la madre produce mujeres, mientras el calor produce hombres, más activos y violentos. Por eso, decreta Heráclito, «el alma más seca —es decir, la de los hombres— es la mejor».⁴ De igual manera, el carácter depende del cuerpo y la posibilidad de la mente de oponerse al cuerpo es prácticamente inexistente. Lo mismo se puede decir del pitagorismo preplatónico, que confunde alma y cuerpo, como dos sustancias materiales idénticas a los números activos en la melodía. Durante la audición, la forma matemática de la melodía entra en el alma a través de los sentidos, careciendo de una facultad mental capaz de obstaculizarla, y

4 Heráclito, 22 B, in: *I Presocratici.*, p. 219.

modifica el pensamiento del oyente en función de su calidad numérica. No hay rastro de la autonomía del libre albedrío y de su eventual capacidad de oponerse a la modificación de la materia corporal. Como el canto de las sirenas en la *Odisea*, la música hace del oyente lo que quiere y lleva al suicidio a los marineros que quizá habrían querido vivir.

Sin embargo, la filosofía no tarda en darse cuenta de que la realidad es más compleja. Durante los siglos V y IV a. C., los filósofos más influyentes, entre ellos Platón, Aristóteles y los estoicos, aíslan en el alma las facultades cognitivas dotadas de un grado de abstracción suficiente para ser espectadores de la vida emocional de las facultades inferiores del alma, secundándolas u oponiéndose a ellas. Como se sabe, para Platón el alma es un carro desgarrado entre un caballo blanco y un caballo negro enfurecido, a los que un auriga intenta poner un freno inhibitorio. El concepto de la música del alma como una armonía de opuestos condiciona no sólo la materia corporal sino también y, sobre todo, la relación establecida con las facultades inferiores por las facultades superiores del alma, el intelecto y la razón.

En el siglo IV a. C., Platón y Aristóteles difunden la idea de que, tanto en la moral como en la música, el vicio y la virtud dependen de una elección activa y deliberada del alma racional, idealmente libre respecto

de las pasiones del alma sensible. En el segundo libro de la *Ética*⁵ (II, 4, 1105b-1106a), Aristóteles diferencia las pasiones pasivas (*pathe*), de las que somos víctimas independientemente de la voluntad, y el *habitus* (*hexis*), es decir, disposiciones activas y voluntarias por las que nos comportamos bien o mal. La ética aristotélica también ha enseñado que no puede haber virtud ni vicio sin la intervención de una elección deliberada de la voluntad con respecto a las facultades inferiores del alma. Nadie puede ser culpado por un acto involuntario y no es posible condenar o alabar a una persona gobernada por una pasión ajena a su voluntad.

En tales condiciones, el oyente está literalmente dividido entre un alma sensible e irracional, sede de todas las pasiones pasivas e incontrolables, y un alma intelectual libre para resistirla. La música es, entonces, sinónimo de virtud cuando comunica afectos medidos que no reducen el libre albedrío a un estado de esclavitud con respecto a los sentidos. En cambio, la música transgresora y patética es viciosa porque despierta pasiones pasivas e ilimitadas. La música es bella si el oyente puede marcharse cuando quiera. Viciosa es la música que ejerce sobre el alma la acción de un virus de fascinación contagiosa; la música anticlásica, excesivamente patética, seduce como una

5 Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, II, 4, 1105b-1106^a.

prostituta. Aristóteles escribió al respecto en el octavo libro de la *Política*, al reflexionar sobre la música que se debe enseñar en la *Polis* a la juventud. La música es buena si está libre de los sentidos, y si es gratuita, no sometida ni al usufructo ni al cuerpo, como las artes liberales. Es maligna cuando, habiéndose convertido en una técnica sujeta a fines prácticos, se prostituye en los teatros, sumisa de los sentidos y del aplauso del público. Aristóteles desaconseja practicar la música como profesionales, porque los virtuosos actúan en teatros donde el público está compuesto tanto por hombres libres como por esclavos. El alma de los esclavos se ha desviado del estado natural. Somáticamente es diferente e inferior al alma de los hombres libres. Como tal, es incapaz de comprender otras formas más allá de aquellas a las que se parecen, formas desviadas excesivamente patéticas. Para ganar aplausos, los virtuosos ofrecerían a estas almas armonías similares a sus deformidades: armonías cromáticas complejas y disonantes, que se modulan en tonos distantes, coloreados por microintervalos complejos y patéticos, cuartos y tercios de tono con efecto lamentable.

Conviene insistir en el concepto de desviación —*parekbasis*—, ya que se refiere a un concepto musical de capital importancia para identificar el tipo de música que se debe evitar. La *parekbasis* designa una modulación exorbitante, cuando la melodía llega a una

encrucijada, transgrediendo los límites de la armonía inicial para tomar un camino diferente, completamente inesperado. En este caso, la fantasía ya no encuentra las medidas de la armonía inicial a la que estaba acostumbrada para abandonarse a sí misma en una región del espacio sonoro unida por una proporción discordante respecto a la tónica de la tonalidad inicial. El cuerpo de la melodía termina pareciéndose a una Quimera de partes heterogéneas, y su efecto es el de un *pathos* violento y desarticulado.

EL CRISTIANISMO

Estas doctrinas atraviesan la cultura del occidente latino a través de la tradición griega y la Biblia, que contenía los mismos casos de eficacia musical: la ciudad de Jericó destruida por las cornetas de Josué; Eliseo conducido a la profecía por un arpista; Saulo liberado del demonio de la melancolía del rey David gracias a un régimen de arpeggios. Con el advenimiento del cristianismo, esta ética se combinó con un nuevo elemento que no había preocupado excesivamente a los antiguos: el pecado original. Alma y cuerpo eran todo uno en Adán y todas sus pasiones eran buenas y medidas, pero la manzana de la discordia sembró la disonancia entre el alma y el cuerpo, comunicándole duplicidad y exceso, dolor y muerte. A Empédocles le bastaron un texto y una modificación de las cuerdas de la lira para transformar el alma y el cuerpo de un potencial asesino en un filósofo virtuoso. En el ámbito cristiano, las cosas se compli-can y las pasiones pasivas se convierten en pecado. La virtud musical es el triunfo de la voluntad en el terreno resbaladizo en el que Satanás ha plantado el árbol de la concupiscencia. Así lo enseña San Agustín en un famoso pasaje de las *Confesiones* (X, 33):

Más tenazmente me habían enlazado y subyugado los deleites del oído; pero Vos me desatasteis y

librasteis. Ahora en las melodías a las que infunden vida vuestras palabras, cuando se cantan con voz suave y artificiosa, confieso que me recreo algún tanto, no de suerte que quede prisionero, sino que me desprendo cuando quiero [...] Pero el deleite de mis oídos de carne, al cual no se debe entregar el espíritu para que lo enerve, me engaña muchas veces, cuando el sentimiento acompaña a la razón, no de manera que se contente con seguirla, sino que siendo admitido por amor de ella, se esfuerza por ir delante y guiarla. Así pecco en estas cosas sin darme cuenta, y después me la doy.

Otras veces, empero, por precaverme inmoderadamente contra este engaño, pecco de excesiva severidad, aunque muy rara vez, tanto que quería apartar de mis oídos, y aun de la misma Iglesia, toda melodía de suaves cánticos, con que suele cantarse el Salterio de David; y me parece más seguro lo que recuerdo haber muchas veces oído decir de Atanasio, obispo de Alejandría, que hacía pronunciar los salmos al Lector con tan ligera inflexión de la voz, que más parecía recitarlos que cantarlos.

Sin embargo, cuando me acuerdo de aquellas lágrimas que derramé al oír los cánticos de la Iglesia a los comienzos de haber recobrado mi fe, y que ahora mismo me conmuevo, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz suave y con la modulación más apropiada, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta costumbre [...]. Pero cuando me acontece conmovirme más por el canto que por lo que se canta, confieso

que peco, y merezco castigo; y entonces preferiría no oír cantar. ¡Ved aquí en qué estado me hallo!⁶

¿Quién es el pecador? ¿San Agustín o la melodía? San Agustín describe el pecado de la propia voluntad esclavizada por los sentidos. Sin embargo, aísla también en la melodía elementos menos seductores que otros: entre ellos está la cantilación monocorde de San Atanasio que lamina los intervalos melódicos en un recitativo litúrgico. Y con esto sugiere que el verdadero problema es el cuerpo sonoro que transmite el texto cantado, es decir, la música pura como pura irracionalidad.

Según una opinión muy difundida —y de acuerdo con la raíz del término *melos*, que en griego antiguo designa las partes articuladas de los animales (*melea*)—, San Agustín considera la melodía como un doble psíquico del alma; un cuerpo articulado destinado a reflejar todas las facultades del alma, la razón y el alma sensible. Ya que la razón habla, asocia el texto cantado con el alma racional y observa el sonido que lo acompaña como un portavoz del alma sensible, la imaginación. Y ya que la razón es superior a la imaginación, el texto cantado que muestra la *ratio* es más inteligente que el sonido que lo acompaña.

6 Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Garnier, 1964, 10, 33, 49-50, p. 236-237.

No ocurre así con la música pura, portavoz de la imaginación y de la fantasía, sinónimo de irracionalidad. En la psicología antigua, la fantasía se limita a aislar las imágenes de su vehículo corporal. Facultad no verbal, habla el lenguaje del cuerpo, incapaz de pensar en otra cosa que no sean figuras, sonidos e imágenes. Si los hombres se redujeran a la imaginación, hablarían como animales, monos, osos y pájaros.

Debido a su cercanía a la materia corporal, la imaginación es la facultad más miope y, por esta razón, la más expuesta a la manipulación por parte de los objetos sensibles. Desprovista en materia de dialéctica, no tiene ningún argumento crítico para oponerse a las tentativas de seducción ejercida por las formas sensibles sobre los sentidos, incluidas las tentaciones del demonio. Sede de la virtud concupiscible, aprueba cualquier forma de seducción que entra en el alma como una cortesana fácil de seducir. Y es por este motivo que el arte de la oratoria enseñaba a los retóricos a seducir a la *ratio* a través de imágenes verbales y gestos corporales, figuras retóricas, descripciones figurativas, *ekphrasis*, y así por el estilo. También es la razón por la cual San Agustín confiesa su pecado musical «animado más por el canto que por las palabras cantadas».

Esta lógica ha dirigido el discurso de las iglesias en el campo de la ética musical hasta el Renacimiento y

más allá. La cultura medieval llegó a la conclusión de que no sólo la música es buena si la escucha es activa, sino que también lo es si impone un freno inhibitorio a la materia sonora irracional, potencialmente desmesurada como el sonido. Este papel de la medida de la afección se atribuyó a dos declinaciones del término *logos*: la proporción matemática de los sonidos y el texto cantado.

CALVINO Y LUTERO

En el siglo XVI, la Ginebra de Calvino es la tierra prometida de doctrinas similares, la Ciudad de Dios en la que esta ética ha obtenido una sanción legal respaldada por un control puntual de las autoridades judiciales.⁷ A diferencia de Lutero, Calvino opuso la música sagrada a la música profana. Él cita a San Agustín para distinguir la palabra de la canción: «la letra, o el tema y la materia; y el canto, o la melodía».⁸ Reconduce el texto a la razón, y la canción que lo acompaña a las facultades del alma sensible que los hombres comparten con los animales: «En este punto —dice San Agustín— reside la diferencia entre el canto de los hombres y el canto de los pájaros. Porque un jilguero, un ruiseñor o un papagayo cantarán bien pero sin comprender. Y la prerrogativa del hombre consiste en cantar sabiendo lo que dice. Después de la inteligencia, viene a continuación el corazón y el afecto»⁹. La palabra habla entonces de la razón mientras la melodía habla del corazón y el afecto.

7 Brenno Boccadoro, « L'éthique musicale chez Jean Calvin » in: *L'art de la Tradition. Studia Friburgensia* 96, 2005, pp. 243-265. Guy Beduelle, Christian Belin, Simone de Reyff ed., Fribourg, Academic press, 2005. Series historica 3.

8 Calvino, *Epistre au lecteur*, Pierre Pidoux, *Le Psautier Huguenot*, Basilea, Bärenreiter, 1962, vol. II, p. 21.

9 *Ibid.*

A diferencia de San Agustín, Calvino ahoga el libre albedrío en el lodo de la materia corporal, negando su libertad de elevarse por encima de los sentidos para oponerse a la seducción ejercida por la música. El pecado original ha corrompido todas las virtudes del alma de Adán al transformarla en una cueva de *toutes puantises*¹⁰, una cueva de basura maloliente, letrina o cloaca máxima, como se prefiera. El «desorden y la intemperancia», el vicio y el exceso son, entonces, inevitables, naturalmente innatos en el alma. La música, escribe Calvino, actúa como el vino que, acompañado por palabras licenciosas, destila un veneno mortal y satánico que alcanza lo más profundo del corazón.¹¹

Calvino y el vino: los vasos sanguíneos son una tinaja y la melodía un alambique. Que la música actúe como el vino, Calvino lo ha leído en sus fuentes antiguas. Pero nadie antes que él había escrito o declarado que, debido al exceso causado por el pecado original, la música actúa sobre un alcohólico en potencia. En sus sermones sobre la Carta a los Efesios de San Pablo, escribe que «Si acostumbráramos a una jovencita a cantar amores locos, crearíamos a una libertina incluso antes de que ella supiese lo que

10 Calvino, *Institution de la Religion chrétienne* (= IC), Genève, Conrad Badius, 156, I, xv, 5, p. 53.

11 Calvino, *Epistre au Lecteur*, Pidoux, p. 21.

es el libertinaje». ¹² Como remedio, sugiere el valor moderador del texto respecto a la melodía, alentando la música silábica de los salmos sin vocalizaciones ni ornamentaciones. Tal como San Agustín, y como Ulises en la *Odisea*, aconseja a los fieles de la catedral de Ginebra que se tapen los oídos para que no estén «más atentos a la armonía del sonido que al sentido espiritual de las palabras». ¹³ Decide también que la polifonía, que mezcla más melodías al mismo tiempo que impide la comprensión del texto, «desagrada a Dios». Cito: «Como todas las canciones del papismo y de todo lo que llaman música medida, compuesta en cuatro partes, que no encaja de ninguna manera con la majestad de la iglesia y desagrada enormemente a Dios». ¹⁴

Los calvinistas legislarán contra la música profana. Establecen decretos y prácticas procesales que expulsan la música secular de los lugares públicos, tabernas y calles. Condenan al ostracismo a los instrumentistas y músicos, exiliándolos más allá de los muros de la ciudad. Prohíben el teatro al matar de raíz la historia de la ópera. No dejan espacio para la

12 Calvino, «Sermons sur l'épître aux Ephésians», Ioannis Calvini Opera quae Supersunt Omnia, W. Baum. E. Cunitz, E. Reuss, Brunswick, 1863-1900 (= OC), LI, p. 646.

13 Calvino, *Epistre au Lecteur*, Pidoux, p. 21.

14 Calvino, *IC*, III, 32, p. 301.

música sagrada, la polifonía y la cantata de los salmos, a diferencia de lo que ocurre en la Alemania luterana. Declaran la guerra a la música pura, esencia de los salmos resultantes del alma irracional. En 1541, Calvino ordenó fundir el órgano de la catedral de Ginebra para convertir las tuberías en vajillas de peltre para el Hospital de Plainpalais. Y, con una violencia particular, castigan con leyes la danza, la manifestación por excelencia del lenguaje no verbal del cuerpo, en todas sus formas, desde los bailes populares en las tabernas hasta las recepciones de la élite, pasando por los bailes de la corte previstos en las bodas.¹⁵ Y no menos importante, en 1577 una ley prohíbe el canto de los campesinos cuando siegan el trigo en el campo.¹⁶ Al norte de los Alpes, el único teólogo que prohibió el canto en los rituales de culto es un suizo alemán, Ulrich Wzingli, pero se equivocó porque el primer cristiano en establecer la práctica del canto litúrgico fue el mismo Jesucristo, criado como un buen rabino en el canto de los salmos.

Lutero es músico y compositor coral. A diferencia de Calvino, él no valora la calidad de la música por una jerarquía de las facultades del alma y no diferencia la música sagrada de la música eclesiástica.

15 Rivoire, *Les sources du droit du Canton de Genève*, Aarau, 1933, (1461-1550), III, p. 104.

16 Rivoire, III, p. 351.

Fomenta la educación musical de los ministros de la fe con un liberalismo sin el cual la música sagrada en los coros de la Alemania luterana no habría alcanzado nunca el esplendor logrado con Schütz, Bach, Buxtehude, Haendel, Telemann y muchos otros.

En cuanto a la iglesia romana, hogar de las artes y el lujo, durante el Renacimiento se abre la puerta a las ideas humanísticas sobre la música. El humanismo tiene un solo objetivo: restituir en la música moderna el poder afectivo de la música antigua. La Iglesia católica hereda, como Calvino, las ideas agustinianas sobre el poder de la música para doblegar la voluntad del oyente. Sin embargo, mientras Calvino hace todo lo posible para alejar este poder de Ginebra, la Iglesia católica se beneficia de él para recuperar la tierra perdida durante la Reforma. El primero en entenderlo es San Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio en Roma. En lugar de inundar a los fieles con conceptos teológicos abstractos, inaccesibles para la mayoría de ellos, decide infiltrarse en la sociedad corrupta para corregirla desde dentro, usando su propio idioma con el culto de los placeres sensibles. La sociedad secular, dice San Felipe Neri, pasa las tardes en las academias cantando madrigales sobre el amor de Petrarca por Laura. Démosle lo que desea organizando ejercicios espirituales en los

que la filosofía cortés del amor responda a discursos teológicos sazonados con un régimen de madrigales espirituales rociados con agua bendita. En una carta a Gregorio XIII, Felipe Neri declara usar la música para capturar como peces en las redes de San Pedro a la mayor cantidad de almas. A principios del siglo XVII, en la Roma de la Contrarreforma, esta iniciativa dará origen al oratorio, una composición operística con texto tomado de las sagradas escrituras, con fines educativos, una costumbre que en los oratorios del siglo XX serán reemplazados por las películas de Cinecittà y Hollywood, como *Los últimos días de Pompeya*, *Sansón y Dalila*, *Quo Vadis* o *Ben Hur*.

No menos importante, durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, la ética musical oratoria encontrará intérpretes muy efectivos en los miembros de la Compañía de Jesús. Convencidos de que los buenos cristianos son aquellos que se convierten desde niños, los jesuitas se especializan en la educación, y en particular la de los hijos de la aristocracia, la clase intelectual más influyente y más expuesta al peligro de la apostasía. Instruidos por Cicerón y Quintiliano en el arte de plegar la voluntad aplicando la imaginación a través de figuras, tanto de la música del verbo como de las imágenes verbales, aumentan la enseñanza de la retórica y la

música en el Colegio Germánico de Roma. Alientan a los pintores a cubrir decenas de metros cuadrados de lienzo con santos triunfantes en los cielos, convulsionados por expresiones elocuentes de la cara y el pecho. En París, los estudiantes del colegio jesuita Louis-le-Grand —donde estudió Voltaire— aprenden los bailes de la corte, música y teatro. En el siglo XVII, en las universidades al norte de los Alpes, se representan más de tres mil dramas educativos y la misma cantidad de oratorios sobre temas tomados del Antiguo y del Nuevo Testamento. Animán a los compositores de oratorios a escribir música con un encanto irresistible que actúe violentamente sobre los afectos, como la de Giacomo Carissimi.

El conocimiento de la música brindará a los misioneros jesuitas que parten a las Indias, en Asia y América, el instrumento más eficaz para convencer con el sonido a los autóctonos incapaces de entender el latín o el español. Dada la afinidad de sus facultades mentales con lo que Aristóteles había llamado la *vis estimativa* de los animales, a estas personas se les hablará a través de canciones y melodías instrumentales, a la manera de los cazadores que capturan pájaros con música. Un ejemplo elocuente de esta corriente de pensamiento es un pasaje de la imponente *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) del padre jesuita

Athanasius Kircher, maestro de música en el Colegio Germánico de Roma. En un capítulo de su tratado prescribe, a los misioneros que parten hacia las Indias, las reglas sumarias de un método para componer polifonías de cuatro partes que se realizarán *in situ* para la seducción de los nativos. Y lo mismo ocurre con el recurso a la música utilizado por los jesuitas que se propusieron conquistar China.

En otras palabras, la política de la iglesia reformista en materia de ética musical se caracterizó por una actitud doble, paradójicamente contradictoria. Los cardenales del Concilio de Trento condenan la música en la que la elaboración polifónica hacía incomprendible el texto, convencidos por San Agustín del valor de la palabra como freno moderador de los afectos. Pero, al mismo tiempo, con la música sagrada paralitúrgica, la iglesia filipina y jesuítica animan a recurrir a una música contagiosa, que actúe con violencia sobre las pasiones. A partir de los primeros años del siglo XVII, estos compartimientos estancos serán abolidos y la poética de los afectos contaminará también la música litúrgica.

Que la música pudiese conducir al pecado reduciendo el libre arbitrio a esclavitud era obvio para todos los lectores de San Agustín. Pero, en el nuevo contexto de la iglesia contrarreformista, aparecía con evidencia que este mismo poder de manipulación de

la música ofrecía un antídoto mucho más eficaz que la palabra y la retórica para distraer de un eventual pecado de apostasía a las víctimas potenciales de la herejía luterana.

Un ejemplo elocuente de esta lógica maquiavélica consta en un oratorio de Giacomo Carissimi dedicado al episodio del rico malvado, el *Dives Malus*. Condenado al infierno por sus pecados, el rico malvado arde en llamas frente a un coro de demonios que leen la acusación donde se explican las razones de su condena por la lista de sus vicios. Entre ellos se encuentran los pecados de todos los sentidos, el lujo y la gula, y los suntuosos banquetes, *lautissimis epulis*. Y la conclusión del oratorio toca un texto cantado con una melodía de un increíble poder contagioso, explicando que el malvado rico también ha pecado *con sus propios oídos por escuchar*, a través de los espectáculos, las canciones y los bailes que aplaudió durante su desenfadada existencia. *Satis lusisti, satis plaudisti*. El poder seductor de la música es un vicio que, difundido por la música contagiosa de un oratorio eclesiástico, cambia su propio valor convirtiéndose en una virtud y una droga prescrita como remedio para un alma todavía demasiado débil.

Brenno Boccardo es profesor de musicología en la Universidad de Ginebra y el Colegio de Humanidades de la Escuela Politécnica de Lausana. Se especializó en historia de la teoría musical después de la publicación de una serie de artículos sobre el pitagorismo y un libro sobre la teoría musical en la antigüedad griega, *Ethos e varietas, trasformazione qualitativa e metabole nella teoria armonica dell'antichità greca* (Florencia: Olschki, 2002). Se ha dedicado a las relecturas humanísticas de las ideas antiguas sobre el *ethos* y el poder psíquico de la música, basándose, particularmente, en las doctrinas de Marsilio Ficino. Participó en la edición de las obras completas de Jean-Jacques Rousseau publicadas en la Bibliothèque de la Pléiade de la editorial Gallimard, así como en la edición crítica del *Diccionario de Música* y de los *Escritos musicales* de Rousseau.

La conferencia «Vicio y virtud en la música», de Brenno Boccadoro, se presentó el día miércoles 25 de septiembre de 2019 en el Salón de Honor de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, en Quito. Forma parte del ciclo de conferencias magistrales «Europa en la cultura», organizado por el Centro Andino de Estudios Internacionales, el Programa de Estudios Europeos Jean Monnet y el Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. En esta publicación, también se contó con el auspicio de la Embajada Suiza en Ecuador y de CircuS, El Círculo Cultural de Suiza en Ecuador.

