



La música medieval: entre *ciencia del número sonoro* y *arte bella*
The medieval music: between *sound number science* and *beautiful art*
A música medieval: entre a *ciência do número sonoro* e a *arte bela*

Celina A. LÉRTORA MENDOZA¹

Resumen: Es casi un tópico tanto en la historia de la música como en la historia de la ciencia acústica, que en la Antigüedad la música fue entendida especialmente como la ciencia del número sonoro, formando parte del *quadrivium*, y estableciendo una conexión diríamos natural entre la música entendida como armonía y ritmo y la matemática y la astronomía, desechándose el aspecto concreto de la interpretación musical y sus efectos. También es tópico afirmar que en la época renacentista se dan dos fenómenos nuevos: la consideración física (y no sólo matemática) del “número sonoro”, con el estudio de las vibraciones o acústica, por una parte. Por otra, la incorporación de la música al mundo de las bellas artes (es decir, considerando su aspecto sensible y afectivo, como “captación de lo bello”), lo que no habría sucedido antes, ni en la Antigüedad ni en la Edad Media. Sin discutir el punto relativo a la Antigüedad, dado que la documentación al respecto es muy escasa y susceptible de diversas interpretaciones no constatables, y centrándonos en la Edad Media, se intentará aportar argumentos a favor de las siguientes tesis. Que en la Edad Media, especialmente a partir del siglo XII, comienza un proceso de acercamiento entre la consideración de “lo matemático” y de lo “bello”, en tanto se analizan y discuten dos conceptos de la belleza: como esplendor del orden y como esplendor de la forma. De este modo el *splendor formae* sería una vía a partir de la cual privilegiar la belleza musical de la melodía. Que en este proceso, largo, complejo y con muchos puntos de inflexión, pueden destacarse dos líneas: el canto religioso monacal y la música cortesana (eventualmente la trovadoresca superior). En ambos casos aparece paulatinamente una mayor valoración de la melodía, buscando producir un sentimiento de belleza para acercar el alma (es decir el espíritu) a lo superior (lo religioso o lo hermoso humano) a partir de la materialidad del sonido. De este modo, la música aparecerá como tal vez la más “espiritual” de las artes, ya que puede prescindir del elemento representativo y figurativo (más arraigado en “lo material” que representa) y significar, evocar o promover sentimientos más elevados.

Palabras clave: Música medieval – Armonía – Melodía – Ciencia del sonido – Ética de la Música.

¹ CONICET/FEPAL. E-mail: clertoramendoza@gmail.com.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Abstract: It is almost a topic both in the history of music and in the history of acoustic science, that in antiquity music was understood especially as the science of sound number, forming part of the *quadrivium*, and establishing a connection we would say natural between music understood as harmony and rhythm and mathematics and astronomy, discarding the concrete aspect of musical interpretation and its effects. It is also a topic to say that in the Renaissance period there are two new phenomena: the physical (and not only mathematical) consideration of the “sound number”, with the study of vibrations or acoustics, on the one hand. On the other, the incorporation of music into the world of fine arts (that is, considering its sensitive and affective aspect, as “capturing the beautiful”), which would not have happened before, neither in Antiquity nor in the Middle Ages. Without discussing the point related to Antiquity, given that the documentation on this matter is very scarce and susceptible of diverse interpretations that cannot be verified, and focusing on the Middle Ages, an attempt will be made to provide arguments in favor of the following theses. That in the Middle Ages, especially since the 12th century, a process of approach between the consideration of “the mathematical” and the “beautiful” begins, while two concepts of beauty are analyzed and discussed: as splendor of order and as splendor of form. In this way the *splendor formae* would be a way from which to privilege the musical beauty of the melody. That in this process, long, complex and with many inflection points, two lines can be highlighted: the monastic religious song and the court music (possibly the upper troubadour). In both cases a greater appreciation of the melody gradually appears, seeking to produce a feeling of beauty to bring the soul (that is, the spirit) closer to the superior (religious or the beautiful human) from the materiality of sound.

Keywords: Medieval Music – Harmony – Melody – Science of Sound – Ethics of Music.

ENVIADO: 29.04.2019

ACEPTADO: 10.05.2019

Introducción

Es casi un tópico tanto en la historia de la música como en la historia de la ciencia acústica, que en la Antigüedad la música fue entendida especialmente como la ciencia del número sonoro, formando parte del *quadrivium*, y estableciendo una conexión, diríamos natural, entre la música entendida como armonía y ritmo y la matemática y la astronomía, desechándose el aspecto concreto de la interpretación musical y sus efectos. También es tópico afirmar que en la época renacentista se dan dos fenómenos nuevos: la consideración física (y no sólo matemática) del “número sonoro”, con el estudio de las vibraciones o acústica, por una parte; por otra, la incorporación de la música al mundo de



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

las bellas artes (es decir, considerando su aspecto sensible y afectivo, como “captación de lo bello”), lo que no habría sucedido antes, ni en la Antigüedad ni en la Edad Media.

Sin discutir el punto relativo a la Antigüedad, dado que la documentación al respecto es muy escasa y susceptible de diversas interpretaciones no constatables, y centrándonos en la Edad Media, se intentará aportar argumentos a favor de las siguientes tesis.

1. Que en la Edad Media, especialmente a partir del siglo XII, comienza un proceso de acercamiento entre la consideración de “lo matemático” y de lo “bello”, en tanto se analizan y discuten dos conceptos de la belleza: como esplendor del orden y como esplendor de la forma. De este modo el *splendor formae* sería una vía a partir de la cual privilegiar la belleza musical de la melodía. Este proceso de reflexión filosófica estuvo precedido de varios siglos de reflexión musical, que muestran una línea estética concreta, ni siquiera ligada a la teorización sobre lo bello “en sí” y que incluso es compatible con otros sentidos o valoraciones de la música, independientes de la cuestión de la belleza. Más aún, podría decirse que la introducción del concepto de “belleza” en la estética musical es relativamente tardío, y depende justamente del acento cada vez mayor puesto en el concepto de belleza como *splendor formae*, que permite ampliar el más antiguo concepto de belleza como armonía, ligado a las concepciones pitagóricas de la belleza como armonía matemática, de donde toma la estética música sus primeras armas teóricas.

2. Que en este proceso, largo, complejo y con muchos puntos de inflexión, pueden destacarse dos líneas: el canto religioso monacal y la música cortesana (eventualmente la trovadoresca superior). En ambos casos aparece paulatinamente una mayor valoración de la melodía, buscando producir un sentimiento de belleza para acercar el alma (es decir el espíritu) a lo superior (lo religioso o lo hermoso humano) a partir de la materialidad del sonido. Este proceso comienza ya en los primeros tiempos del cristianismo y está esencialmente ligado al desarrollo de la música sacra, en cuanto fue ella (y no la popular) la que receptó y adaptó la música antigua clásica griega y helenística, así como las tradiciones musicales sirias, con las cuales se compuso el primer *mix* de la música sacra cristiana en Oriente.

De este modo, la música aparecerá como tal vez la más “espiritual” de las artes, ya que puede prescindir del elemento representativo y figurativo (más arraigado en “lo material” que representa) y significar, evocar o promover sentimientos más elevados.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

3. Considero que este oscurecimiento de la compleja historia de la estética musical medieval se debe, sobre todo, a dos causas. Primera, que los historiadores e investigadores provenientes del campo de la filosofía han trabajado (y trabajan) sobre todo con textos teóricos que desarrollan los temas musicales a partir de la tradición pitagórica. En ese sentido la influencia de Boecio ha sido, yo diría, muy determinante. Segunda, que otros tipos de investigaciones, más amplias, más enfocadas en aspectos culturales (religiosos y sociológicos) al trabajar la música medieval, especialmente la sacra, que es la más frondosa e importante, han atendido sobre todo al texto y menos a su componente estrictamente musical y por tanto sus juicios están sesgados hacia la valoración del tema.

Quisiera decir, como un comentario *off de record*, que este sesgo no es privativo de los historiadores. Los propios medievales juzgaban las composiciones musicales (que siempre o casi siempre tenían texto y música, sea cantada o instrumental) en relación a su función social: en la iglesia, en las fiestas populares, en las cortes. La visión por ejemplo de Ramón Llull contra los juglares, no es una apreciación surgida del análisis de la música (como si la música en cuanto tal fuera erótica, libidinosa, sensual, etc., concepto que tenemos hoy pero no entonces) sino en relación a lo que se decía y a los objetivos de frívola distracción (por decir lo menos) que exhibían.

Para obtener una división equilibrada de la estética musical medieval es necesario superar los escollos de esa concepción heredada. Y es lo que intentaré brevemente ahora.

I. La Música

Existen en la música condiciones que podemos llamar objetivas, que se producen según leyes físicas a las que obedece el objeto musical sonoro; otras son de índole subjetiva, entre las que incluimos las fisiológicas: estimulación y función de los órganos de la audición, y dentro de éstas, las más calificadamente subjetivas: las psicológicas de la percepción e interpretación del fenómeno musical en la conciencia.²

Entonces, sostengo que la mayor parte de los tratados *De música* medievales enfocan los factores objetivos o físicos de la música, mientras que la práctica misma llevaba en sí características que hoy podemos adscribir a los factores subjetivos y que, aun dentro de límites probables, podemos reconstruir bastante satisfactoriamente.

² MANTECÓN, Juan José, *Introducción al estudio de la música*. Barcelona: Labor, 1957 (1ª 1942), p. 11.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

En una brevísima historia de la teoría musical como marco, podemos decir lo siguiente. La música no utiliza toda la gama inmensa de sonidos que se producen, sino que los selecciona; no usa (salvo excepciones) el ruido, porque carece de una periodicidad ondulatoria ponderable que determine una relación de regularidad, tanto en una unidad (llamada nota) como en un conjunto de ellas. La relación mensurable de estas notas y estos complejos sonoros fue tempranamente advertida y medida. Pitágoras (50780-500ac) determinó lo que él llamo la progresión triple, o sea la relación $3/2$ (que representa la quinta combinada consigo misma) como el sustrato de fenómeno musical.³

Pitágoras dedujo que los intervalos obedecen a una razón matemática y llegó a la determinación ya mencionada $3/2$. Realizó experimentaciones con un monocordio, aparato consistente en una caja que servía de resonador, de amplificador del sonido, sobre el que una cuerda tensa se apoyaba por los extremos en dos caballetes. Así pudo comprobar que si en el centro de la cuerda ponía un caballete que la dividiera en dos porciones iguales, el sonido que daba cada una de estas partes era la octava del que se obtenía dejando vibrar toda la cuerda.

Posteriormente se comprobó la exactitud de este experimento al medirse las vibraciones por segundo. Corriendo el caballete a dos tercios, se obtiene la quinta, y corriéndolo tres cuartos la cuarta, es decir, las llamadas consonancias perfectas que el oído capta más fácilmente. Haciendo vibrar otras fracciones se pudo obtener la “escala de Pitágoras” que es similar a la de Aristóteles y a la diatónica actual.

Ahora bien, la armonía, que podría considerarse la estática de la música, consiste fundamentalmente en los acordes como se aprecia ejecutando sus notas simultáneamente. Cuando se ejecutan las notas intermedias de los intervalos importantes (los que estudió Pitágoras: la octava, la quinta –al que llamó intervalo perfecto– y la cuarta) aparece lo que llamamos escala, que es la base de la melodía y por tanto de la dinámica musical.

Los acordes se consideran (desde la época de Pitágoras) consonantes o disonantes. La razón física es el número de vibraciones, que en los consonantes son relaciones o fracciones simples, como $1/2$, $2/3$, etc. La “escala de Pitágoras” que como dije es similar a la diatónica actual, se caracteriza por la ubicación de la séptima nota (llamada nota

³ *Ibid.*, p. 15.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

sensible). En la escala mayor es de un semitono, en la menor, de un tono. Por eso, en la música occidental actual sólo tenemos dos modos, mayor y menor, y se diferencian según por qué nota se comience la escala (do mayor-menor, re mayor-menor, etc., lo que exige usar sostenidos y bemoles para mantener esa estructura). Pero esto, que es nuestra percepción actual, es relativamente reciente, no antes –tanto en teoría como en la práctica– del siglo XVI y sobre todo en el canon temperado (notas de altura fija) del siglo XVII. Entonces, para entender cómo oían y qué percibían o sentían los medievales, tenemos que hacer una *epojé* de esta costumbre auditiva y percibirlo de otro modo.

En primer lugar, nosotros contamos la escala desde la nota más grave a la más aguda, y eso también determina que en general las melodías modernas tienen un crescendo culminando en algún agudo (se ve sobre todo en las arias de ópera a partir del siglo XVIII). Los antiguos, desde los griegos, procedían al revés, la escala comenzaba por la nota más aguda y era descendente, y lo mismo los cantos y las melodías. Esto cambia mucho la melodía.

En segundo lugar, la música antigua griega, oriental, bizantina y cristiana latina primitiva no tenían una escala tan rígida, sino que se componían de varias maneras. En el desarrollo de la música hindú clásica, por ejemplo, una escala que va de una nota su octava ascendente o descendente, tenía al comienzo cuatro notas intermedias y llegó a tener 22.

1.1. Los *modos eclesiásticos* de la Edad Media

Fueron los hegemónicos en toda la teoría de la música hasta el siglo XVIII. Son hijos de los antiguos modos griegos que subsistieron prácticamente iguales pero en la Edad Media se cambió sus nombres complicando la nomenclatura, El sistema que se usó en la iglesia hasta comienzos del siglo XX es el *Dodechordon* de Glareanus, publicado en 1547.

Se podría decir que hoy no tenemos más que dos modos (mayor y menor) y por tanto sólo dos maneras de disponer los intervalos en la escala diatónica. Los griegos tenían más variedad de escalas diatónicas y podían poner los semitonos no sólo entre el tercer y cuarto grado y entre el séptimo y el octavo (como ahora), sino en cualquier otro lugar. Cualquier nota, salvo nuestro “si” podía ser término de una escala, es decir, una tónica.



Así se formaron doce tonos, seis llamados auténticos o principales y seis secundarios o plagales.⁴

San Ambrosio y San Gregorio redujeron a ocho los tonos litúrgicos, llamados 1º, 2º, 3º, etc. Luego se les añadieron seis, formando un total de 14; como dos de estos seis añadidos son antimelódicos se los eliminó, de donde quedaron los 12 mencionados.

I.2. El *ethos* de las escalas

La música aparece a través de la historia como uno de los elementos más poderosos de estimulación espiritual (moral); de las ragas indias al *maqemat* árabe no hay pueblo que no haya dejado de atribuir un *ethos* a sus escalas y modos. Tal *ethos* abarca el complejo total de la actividad humana sin quedar circunscrito al limitado recinto que hoy damos al concepto de ético. Era como algo que se opone que se opone a lo puramente físico en el hombre. Era la vinculación de lo espiritual, como fenómeno colectivo, del que hoy nos hallamos muy lejos, de aquella *paideia* platónica, que significaba la concurrencia de todos los factores en el *ethos* del hombre verdaderamente culto, es decir capaz de disciplinar su sentido íntimo y sus fuerzas de expresión.⁵

Este carácter especial que los griegos atribuyeron a cada una de sus escalas, se prorrogó en la Edad Media a cada uno de los ocho primeros modos, sobre cuyo sistema está basada toda la música medieval.

A los modos se los denominó así: 1. *Modus gravis*; 2. *Modus tristis*; 3. *Modus mysticus*; 4. *Modus harmonicus*; 5. *Modus laetus*; 5. *Modus devotus*; 7. *Modus angelicus* y 8. *Modus perfectus*.

Muy posteriormente y especialmente en el siglo XIX y primera mitad del XX, los modos mayores también fueron caracterizados conforme a los sentimientos, pasiones o sensaciones que evocan, Por ejemplo: Do mayor: diario, vulgar, familia; Sol mayor: lindo, gracioso, insignificante; Re mayor: positivo, fresco, afirmativo; La mayor: claro, brillante; Mi mayor: poético, ligero; Si mayor: puro, claro; Fa mayor: místico, misterioso, soñador; Re mayor: sublime, solemne, pomposo.⁶

⁴ MANTECÓN, *op. cit.*, p. 51.

⁵ MANTECÓN, *op. cit.*, p. 225-226.

⁶ MANTECÓN, *op. cit.*, p. 226, nota.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Como se puede apreciar, la percepción de un “espíritu” propio de cada escala, y por ende, de cada tipo básico de melodía que se puede construir en esa tonalidad, ha tenido una larga historia, y su desarrollo, si bien está relacionado con la mentalidad y la cultura de cada época (de ahí los nombres evocativos dados por los medievales) representa una constante en la apreciación –aunque sea implícita– de la importancia de la melodía, en su sentido más concreto de forma musical. Si de una melodía se ha podido decir que es “bella”, esto se debe a que se la percibe como forma y más aún, como una forma capaz de suscitar determinadas impresiones (evocaciones, sentimientos, ideas) conectadas con la belleza a modo de encarnaciones psicofísicas suyas.

I.3. La música bizantina y su influencia en Occidente

Las investigaciones sobre la Edad Media desde mediados del siglo XIX abarcaron sus variados aspectos (literatura, cultura, costumbres, artes). Por lo que hace a la música, es importante recordar las disposiciones del papa Pío X referentes a la reorganización del canto gregoriano, propiciando un estudio de la música sacra de principios de la Edad Media. Un asunto relevante es investigar si la música de la Iglesia Latina tiene un sello propio y peculiar, o bien si se apoya –y en ese caso en qué medida– en una tradición extranjera. Esto nos lleva a los comienzos de la música cristiana, cuyos orígenes se sitúan en el cercano Oriente y especialmente en el Imperio bizantino. Muchos estudios sobre este punto han tenido solo la finalidad de ver los orígenes de la música cristiana occidental.⁷

Hay de Bizancio a veces una imagen negativa, decadente. Pero hay que recordar algunos hechos: a pesar de ser un imperio compuesto por pueblos muy heterogéneos, tuvo logros políticos y culturales muy importante. Bajo Justiniano dominó todo el Mediterráneo y el Asia Menor, detuvo por varios siglos el avance de los musulmanes, comenzando por los primeros, que tuvieron lugar durante la época iconoclasta. Bajo la dinastía macedónica penetró en Siria y en Italia del Sur. Bajo los Comenos luchó con éxito contra Occidente. Luego de las cruzadas, sus sabios emigrados a Europa Occidental contribuyeron al Renacimiento en Italia.⁸

⁷ WELLES, Egon, *Música bizantina* (traducción de Roberto Gerhard). Barcelona-Buenos Aires: Ed. Labor, 1930, p. 9-10.

⁸ WELLES, *op. cit.*, pp. 12-14.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

En cuanto a la música, en los primeros siglos de la iglesia bizantina en la liturgia se cantaban los salmos, y de a poco se introdujeron otros nuevos cantos espirituales. Debido a los cismas, se tenía cuidado en las nuevas letras y sólo luego de haberse establecido más firmemente los dogmas y también por el empuje de la nueva poesía, entró en la iglesia bizantina un canto de mayor esplendor. Pero los anacoretas y los monjes rechazaban estas novedades, considerando que la música era algo profano y peligroso, inspiración del demonio debido a su sensualidad.⁹

Entre los siglos V y VI este movimiento renovador produjo una escisión, con dos tendencias opuestas: una quería mantener la simplicidad del cristianismo primitivo, y su ideal era retirarse del mundo renunciando a toda acción sobre el mismo; la segunda veía un cristianismo basado en el poder universal de la Iglesia y quería obrar con los medios externos de poder. La tendencia monacal en Oriente sucumbió porque, a diferencia de Occidente, pretendía mantenerse en un estado de pura contemplación al estilo oriental, lo que no le fue posible.

Junto con la victoria de la segunda línea surgió la gran himnografía bizantina. Anteriormente el himno consistía en breves textos nuevos que se intercalaban a los salmos, y los había especiales para cada fiesta, que también iban en número creciente. Estos himnos podían ser sólo tonales-rítmicos,¹⁰ o seguir modelos de cantos anteriores (de salmos) o tener melodía propia, y se llamaban *automela*. Estos himnos no son similares a los de la iglesia latina, son mucho más extensos y complejos, asemejándose más bien a los autos sacramentales españoles. En el himno bizantino se da la mayor unión entre texto y música, lo que es explicable porque (como sucedió también con el canto trovadoresco latino) música y texto eran obra de una misma persona.¹¹

El punto de vista que sostiene la continuidad inmediata de la himnología bizantina y la poesía clásica griega es falso; si se valora la poesía himnica bizantina con la clásica griega parecería un retroceso, pero es necesario tener en cuenta la totalidad de su cultura: no era un griego puro sino *koiné* (desde Alejandro Magno) con muchos elementos de origen

⁹ WELLES, *op. cit.*, p. 37-38. Algunas líneas del Islam sostienen esto también ahora.

¹⁰ Como el *sprechen gessang* de la ópera moderna, o los recitativos de la ópera barroca.

¹¹ WELLES, *op. cit.*, p. 38-40.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

oriental. También la *koiné*, como forma de cultura greco-oriental, influye en la himnología.¹²

Los más antiguos representantes conocidos de la himnografía bizantina son Timocles y Anthinos (de la época del Concilio de Calcedonia, 451). Se sabe que Justiniano compuso por lo menos un himno. La primera gran época hímica fueron los siglos VI y VII, con Sofronio de Jerusalén, el patriarca Sergio de Constantinopla y el monje Anastasio del grupo de ascetas del Sinaí. El más importante fue Romanos que residió en Constantinopla durante el Emperador Anastasio (491-518), cuya himnología tiene una profunda influencia siria y de Efren de Edessa. En ambos se refleja el ambiente del primitivo cristianismo (p. 42-43). Las poesías de Romanos se llaman *kontakion*, que se asemejan a la *soghita* siria, con gran número de estrofas de correspondencia métrica, tomando también elementos de la poesía semítica, aunque el *kontakion* es diferente, tiene su propia estructura, no se canta en forma de antifona diálogo (como en la *soghita* siria) sino por un solista y tiene un gran componente dramático.¹³

Otra forma típica bizantina es el canon, que terminó destronando al *kontakion*, que usaba la lengua griega pero también la siria. La naturaleza del canon hizo que el elemento lírico quedara más reducido, pero en cambio, más cuidado en lo formal y más detallista. Juan Damasceno y Cosme de Jerusalén se apartan del estilo de Romanos y en ellos domina lo especulativo y o dogmático. Juan Damasceno es considerado el creador del *Octoechos*, libro que contiene los himnos dominicales ordenados en los ocho tonos.

Hasta la segunda mitad del siglo IX los autores de los himnos eran poetas-músicos (autores de la melodía y la letra); a partir de entonces se comienzan a escribir nuevas letras para las melodías ya existentes (como los “maestros cantores” alemanes). Seguramente este interés de reducir el número de nuevas melodías se deba a la imposibilidad de recordarlas todas, en épocas en que la notación musical no era muy usual. Los autores de las nuevas letras no se llamaban *melodas* sino himnógrafos. En Italia la himnografía en forma de canon floreció hasta el siglo XII.

¹² Coincido aquí con la opinión de Welles (*op. cit.*, p. 41), pues en general considero equivocado comparar el griego clásico con el *koiné* para desmerecer a este último en relación a las grandes obras clásicas. Y lo mismo se debe decir para la valoración del pensamiento y la cultura de la época helenística.

¹³ WELLES, *op. cit.*, p. 44.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Finalmente hay que mencionar las *teotokías* o textos compuestos en honor de la Virgen, cuya importancia va creciendo en consonancia con su culto, que aumentan sin cesar a partir del siglo VIII; Juan Damasceno los incorporó a los cánones.

Cuando, luego del siglo IX crece la producción poética, resurge la musical, se pasa de la música sencilla a otra muy ornamentada y con la línea melódica enriquecida. En los últimos siglos bizantinos hay dos géneros de composición: uno el *melos* sencillo (*syntomos mélos*) a la manera antigua y otro, el modo ornamental en el cual se cantaban varias notas o grupos de notas sobre cada sílaba, llamado modo de vocalización extensa (*argón mélos*). Pueden elencarse unos 40 himnógrafos importantes que figuran en los manuscritos de los siglos XIV y XV.

I.4. La música mozárabe y la gregoriana: dos tradiciones

Hay que considerar ahora, aunque sea muy brevemente, la evolución de la música en Europa latina. En este contexto histórico y cultural no homogéneo, y a pesar del efecto unificador de las directivas papales en música litúrgica (la expresión musical más relevante hasta la época de los trovadores) hay que destacar la existencia de tradiciones locales fuertes, que en algunos casos enfrentaron y resistieron durante mucho tiempo las indicaciones romanas. Esta tensión produjo variantes musicales dignas de considerar en una reflexión sobre la historia de la música como arte bello.

La tradición más fuerte enfrentada a las directivas papales fue la mozárabe, en España. Es sólo una etapa, pero para precisar su importancia es necesario darle un marco histórico más amplio. Las cuatro épocas de la música religiosa en España –cronología que podría servir también para explicar para la música religiosa en Europa católica– son: a) unifonía (melodía una sola voz); b) polifonía (varias voces diferentes, esplendor en el siglo XVI); c) bajo cifrado (melodía que predomina sobre un acompañamiento insignificante) y d) moderna, compendio de las épocas anteriores modificadas y valorizadas.¹⁴

El primer punto de inflexión es la época de San Leandro y el III Concilio de Toledo (581) quien logró la conversión al catolicismo de los visigodos. Entonces la iglesia secular heredó el esplendor de los monasterios y nace lo centros de enseñanza seculares

¹⁴ ARÁIZ MARTÍNEZ, A., *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona: Ed. Labor, 1942, p. 7-9.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

sucesores de las escuelas abaciales. La Orden de San Benito, que en sus comienzos se dedicó solo a la oración y a las tareas agrícolas, se volcó luego a la cultura, buscando conservar documentos antiguos en épocas de los bárbaros, naciendo así el *scriptorium* (tarea en la que, siglos después sobresalieron Cluny y Saint Gall). En esos claustros (en España Silos y Montserrat) nacieron las teorías musicales de la Edad Media que nos han llegado. La época de oro de la teoría musical española es la Baja Edad Media, época de fundación de las universidades, especialmente Salamanca y Alcalá.

En el cristianismo occidental la música religiosa comienza con el canto a una sola voz, por influencia oriental. El canto litúrgico era una forma expresiva de oración, en las catacumbas y luego en las basílicas romanas, tomando como modelo cánticos judíos: *salmodia*, *cantus responsorius*, a los que luego se agregaron os himnos por influencia de las comunidades monacales de Siria y Constantinopla, con Juan Damasceno y con San Ambrosio de Milán. La recopilación de San Gregorio Magno en el siglo VI fue muy importante, porque desechó los cánticos que no contenían la suficiente expresión religiosa y reunió en el *Antifonario* una importante cantidad de bellas melodías y que es correlativo a su *Sacramentario*, canon de la liturgia.

En los primeros siglos del cristianismo los trabajos musicales más importantes fueron realizados por los siguientes religiosos. En primer lugar San Ambrosio de Milán (333-397) hizo la primera recopilación de melodías litúrgicas, conjunto conocido como “canto ambrosiano”; luego San Isidoro de Sevilla (570-636) hizo una recopilación de la música usada en España¹⁵ y finalmente San Braulio obispo de Zaragoza (m. 651) y San Eugenio de Toledo (m. 657) hicieron también recopilaciones del rito hispano-gótico, después llamado mozárabe.

El canto llamado mozárabe tuvo su apogeo en la centuria anterior a la invasión árabe, aunque sobrevivió hasta la segunda mitad del siglo XI¹⁶ en que el rito hispano-gótico fue substituido por el Breviario Romano a instancias de Gregorio VII y la gestión de algunos obispos españoles ante el rey Alfonso VI de Castilla. Desde el punto de vista estilístico, aunque tiene reminiscencias orientales, en realidad está influido por Bizancio. La mezcla de estilos es más perceptible en el canto que en la liturgia en sí. La melodía mozárabe, lo

¹⁵ En sus *Etimologías*, se ocupó del canto religioso y expuso un resumen de normas musicales y describió los instrumentos de su época.

¹⁶ ARÁIZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 16-18.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

mismo que la ambrosiana y la romana anterior a San Gregorio, presenta gran acumulación de “neumas” (notas) en textos cortos. Esto fue abolido por San Gregorio, en cuya melodía aparece un reparto más equilibrado entre música y texto. En efecto, el canto gregoriano se caracteriza por la audibilidad y claridad del texto, que se impone a la melodía, buscando enseñar más que deleitar.

El rito mozárabe estaba muy arraigado y su sustitución fue muy resistida, sobre todo en Castilla, fue entonces cuando los monjes de Cluny introdujeron sus cantorales en España, así como en toda Europa, especialmente de Cluny, en el período de su esplendor (1048 a 1109) bajo la protección de los papas Gregorio VII, Urbano II, Pascual II y Calixto II.

Ahora bien, en el siglo XVI el Cardenal Cisneros fundó la capilla mozárabe de Corpus Christi en la Catedral de Toledo y quiso hacer resurgir el rito mozárabe que había desaparecido casi totalmente. Para este cometido nombró una Comisión, pero ésta sólo tenía a su alcance unos códigos muy incompletos procedentes de Toledo, de modo que el resultado fue muy deficiente. Lo mismo sucedió con el intento del Cardenal Lorenzana a fines del siglo XVIII (1775). Los trabajos del siglo XX han mostrado que el auténtico canto litúrgico mozárabe era muy distinto al que recopiló la Comisión Toledana, que además usó la notación polifónica propia del siglo XVI con lo cual se produce una confusión sobre la interpretación.

En 1912 Dom Ferotin OSB encontró en Santo Domingo de Silos (Burgos) un *Liber Ordinum*, manuscrito muy antiguo que contiene el auténtico rito mozárabe, así como el Antifonario de la Catedral de León, hallado y estudiado por los Benedictinos de Silos en 1928, *Antifonario* conocido como del Rey Wamba, pues fue copiado en el siglo X de un código contemporáneo del rey Wamba (siglo VII). Con estos y otros antecedentes se ha elaborado un capítulo sobre el canto mozárabe en la *Paleografía Musical Gregoriana*, de la Abadía de Montserrat, de 1925.

El canto gregoriano, que desde fines del siglo VI fue, digamos, la música oficial de la iglesia cristiana latina, aunque en algunos territorios (como España e Irlanda) logró un ingreso tardío y una aceptación menor, tuvo un importante período de formación, tan interesante o más que su historia ulterior. El canto gregoriano se fue formando desde los primeros siglos del cristianismo sobre la base de cantos de sinagoga, que seguramente usaban los primitivos cristianos judíos y fue aceptada por los primeros pontífices con acuerdo de los discípulos o aquellos que habían conocido a Jesús, desde fines del siglo I.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Pero sobre sus características no pueden formularse más que hipótesis porque no hay datos documentales suficientes. La historia de la música sacra en cambio, puede rastrearse desde San Gregorio, cuyos dos aportes fundamentales son, el *Antiphonarium* y la creación de la *Schola Cantorum* de Roma.¹⁷

Luego de su auge medieval, fue decayendo a partir del Renacimiento, hasta que el 22 de noviembre de 1903 Pío X, en su *Motu proprio* acerca de la Música Sagrada, ordenó que en el culto religioso se cantara la música gregoriana: pero luego de realizarse una profunda labor de depuración, lo que se encargó a la Comisión Vaticana de Ritos, que editó un *Gradual* (para Maitines) y un *Vesperal* (para Vísperas). En especial se suprimieron los defectos de las antiguas ediciones, que usaban bemoles y sostenidos y dividían la música en compases rígidos.

Al contrario, lo lógico es que el canto gregoriano se escriba con los elementos de escritura musical anteriores a la polifonía y que no necesite medida, pues la medida la da el texto mismo. Además, debe tenerse en cuenta que el canto gregoriano era *a capella* y que era puramente melódico, mientras que las armonizaciones con órgano son contemporáneas. Tampoco tienen claves que marquen un sonido absoluto (como la afinación a partir de *la natural* que se usa actualmente) sino que las alturas melódicas son posicionales, cada nota está en una relación de más aguda o más grave que otra del mismo canto.¹⁸

Los modos o tonalidades del canto gregoriano están tomados del griego, es decir, del tetracorde. Lo esencial de la melodía consiste en la distancia de dos notas musicales principales. Se lo llamó tetracorde porque comenzando por el agudo constaban de cuatro notas seguidas descendentes.¹⁹

¹⁷ ARÁIZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 21-23.

¹⁸ Para dar una idea de la diferencia, tomemos estos términos técnicos: *Virga* es una nota aguda en relación a la inmediata anterior y posterior; *Punctum* es lo contrario, es decir, una nota relativamente más baja; *Rombo* es una forma especial de *punctum*, con grupos compuestos de notas descendentes; *Clivis* es un compuesto de una nota aguda y otra grave; *Podatus*, a la inversa, una grave y otra aguda; *Climacus*: una nota aguda seguida de otras dos más graves, etc. ARÁIZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 33-35.

¹⁹ Los modos griegos son tres dórico, frigio y lidio (lílico) que contienen dos tetracordes iguales cada uno y se diferencian entre sí por la colocación del semitono. A estas se agregaron tres escalas correlativas hipo-dórica-hipo frigia e hipo-lídica (que funcionarían como las escalas de tonos mayor y menor). Estas ocho notas son la llamada escala diatónica.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

Una teoría completa del canto gregoriano incluye la explicación de los ocho modos de sus escalas, y que se cantaban sin acompañamiento de órgano. Las hay también con acompañamiento de órgano.

En un avance de los géneros de composición musical, debemos mencionar aquí los primeros intentos de la polifonía datan del siglo IX, que consistían en acompañar el canto gregoriano unísono con otra voz. “Organizar” significaba acompañar el *cantus firmus* (el principal) con otra voz que cantaba a la cuarta o a la quinta. La teoría inicial de la polifonía fue elaborada por los monjes Hucbaldo y Guido de Arezzo a mediados del siglo XI.²⁰

Como consecuencia de las variaciones de canto determinadas por la polifonía también cambió el valor de las notas, apareció el empleo del compás y la *musica mesuralis*, llamada también música ficta, porque de otro modo no era posible que cantaran las voces juntas. Hay que tener en cuenta que dos voces separadas por una cuarta o una quinta (por ejemplo tenor y barítono) dan la impresión de homofonía.

II. Consideraciones teórico-filosóficas

Como ya se dijo, los teóricos de la música, desde el período tardoantiguo, y señalando especialmente a Boecio, no tuvieron en cuenta la música realmente producida y ejecutada, salvo en medida muy limitada. Esta situación, que perduró hasta los finales de la Edad Media, puede deberse a varias causas. Por mi parte sugiero dos. Una, es que el nexo entre la teoría y la práctica no lograba afianzarse en la medida en que el estudio teórico del sonido no contactaba con la realidad del sonido a través de una teoría física. La ausencia de una teoría tal impedía entonces, hablar del sonido en términos reales.

La segunda causa que apunto es que tal conexión no parecía ser necesaria, porque la experiencia de los teóricos y de los ejecutantes era la misma: el canto litúrgico, puesto que los teóricos en general eran clérigos o laicos de vida retirada. Tampoco había un desarrollo significativo de otro tipo de música. Esta situación cambia con el crecimiento de las cortes y de la vida urbana en general. Entonces la realidad del sonido musical y sus efectos llega a interesar a los pensadores que teorizan sobre ellos. Voy a ilustrar estas dos circunstancias con sendos casos: Roberto Grosseteste y Ramón Llull.

²⁰ ARÁIZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 45-49.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia* 28 (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

II.1. La *ciencia del sonido* – Grosseteste

Una “ciencia” del sonido requería dos condiciones: una teoría física del sonido y un corpus teórico donde ella tuviera cabida sistemática. Ambas condiciones se cumplen plenamente recién a fines del siglo XII, cuando el *corpus* físico aristotélico es difundido y adoptado en Europa latina. Grosseteste se ocupó del sonido en forma bastante detenida sólo en sus opúsculos científicos. Dedicó al tema específicamente uno de ellos: *De generatione sonorum* y también incursionó en el tema en *De artibus liberalibus*. Otras menciones incidentales no agregan sustancialmente nada nuevo sobre lo que expone en estos trabajos muy tempranos en su carrera científica.²¹

En ambos opúsculos aparece el tema del sonido vinculado a la voz, que parece ser la preocupación central y el objetivo del tratamiento físico, pero mientras que en *De artibus liberalibus* se presenta el esquema de un punto en movimiento de vibración, o sea, un planteo abstracto matemático, en *De generatione sonorum* se trata el caso de un cuerpo homogéneo vibrando, es decir, se intenta construir una física del sonido.

En conjunto tenemos pues, una visión físico-matemática del sonido, aunque es claro que el planteo es todavía más bien intuitivo. Inclusive el hecho de tratar el mismo tema en dos trabajos y contextos diferentes muestra que el primer planteo, el puramente matemático le resultó insuficiente, por lo que consideró necesario volver al poco tiempo sobre el asunto, completando el esquema anterior con otro que configurara un verdadero modelo empírico. Veremos estos dos pasos: un punto en movimiento y un cuerpo en movimiento vibratorio como productores de sonido.

1. El sonido como un punto en movimiento vibratorio²² es la idea central explicativa del movimiento vibratorio, que Grosseteste concibe en una forma similar al movimiento

²¹ Ambos opúsculos fueron editados por Ludwig BAUR, L., *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, zum Erstenmal vollständig in kritischer Ausgabe*, Münster, 1912, p. 1-7 y 7-10 respectivamente. Cito por mis propias traducciones en ROBERTO GROSSETESTE, *Física* (introducción, traducción y notas: Celina A. Lértora Mendoza). Buenos Aires: Ediciones del Rey, 1989. Me baso aquí en un trabajo mío anterior “Roberto Grosserteste: ciencia y estética del sonido”, *Humanismo medieval: caminos e descaminhos*, Santa Caterina, Ed. Unijui, 2005, p. 119-127.

²² *Las artes liberales*, n. 5, *ed. cit.*, p. 125-126: “Cuando un cuerpo es golpeado violentamente, las partes golpeadas y constreñidas se separan del sitio natural, y siendo fuertemente impulsadas a él por la potencia natural, ultrapasan los límites adecuados al impulso natural mismo. Así salen nuevamente el



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

pendular por impulso, en el que al primer impulso corresponde el arco de ida y vuelta máximas en relación a la vertical. y luego va disminuyendo sucesivamente hasta llegar nuevamente al punto central de la vertical.

2. El sonido como partes vibrantes de un cuerpo. En *De generatione sonorum* el Lincolniense propone una visión más completa de la física del sonido, considerando un cuerpo en vibración, de tal modo que la expresión matemática anteriormente referida se cumpliría en cada uno de los puntos ideales del cuerpo vibrante.²³

En este marco general físico, Grosseteste define la *vox* (articulada) como *el sonido formado por el primer motor en el cual está la imagen* (ibid. n. 3) constituyendo una “figuración” cuya perfección (en cuanto articulada) ya implica una cierta armonía y por lo tanto, belleza. Para Grossetese, el placer que sigue a la captación de la armonía sonora es un efecto de un elemento objetivo: la armonía de sonidos. La pregunta de cómo se capta esta armonía es relevante, porque el deleite supone la captación de la armonía como un todo, pero sus elementos son sucesivos. Según el Lincolniense, los sonidos son oídos por intermediación del aire afectado y retenidos en la memoria que los capta como un todo. El placer de lo armónico y el displacer ante lo inarmónico son efectos naturales y espontáneos y radican en la sensibilidad, es decir, no estamos todavía ante un juicio estético propiamente dicho.²⁴

Una concepción más estrictamente estética de la belleza sonora como armonía, resulta de la aplicación al tema de una idea más general acerca de la belleza. En el contenido total de

sitio natural y otra vez regresan por impulso natural, generándose de este modo una vibración en las pequeñas partes del cuerpo golpeado, hasta que el impulso natural ya no las impela fuera del sitio debido. En esta vibración y movimiento local de las partes movidas, como cualquiera de ellas sobrepasa el sitio que le es natural, necesariamente su diámetro longitudinal está en el límite de la disminución y los transversales en el límite de su aumento. Pero como sobrepasan el sitio natural, el diámetro longitudinal se extiende y los transversales se contraen, hasta que llegan al término de su movimiento local; entonces los diámetros transversales estarán en el límite de su disminución y los longitudinales en el límite de su aumento. Después, cuando retroceda, la extensión y contracción de los diámetros seguirán la vía inversa. Entiendo por sonoridad esta extensión y contracción profunda que se da en la materia y principalmente en lo sutil y aéreo del cuerpo. Y como entre cualesquiera movimientos contrarios hay reposo intermedio, es necesario que un sonido muy poco audible no sea continuo, sino interrumpido y reiterativo, aunque esto no se percibe”.

²³ *La generación de los sonidos*, n. 1, *ed. cit.*, p. 137.

²⁴ *Las artes liberales* n. 8, *ed. cit.*, p. 127.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia* 28 (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

su obra, Grosseteste ha manejado dos concepciones de belleza, como lo ha señalado acertadamente de Bruyne.²⁵ Una de ellas hace derivar la belleza del esplendor, y se vincula directamente a su metafísica de la luz. Ésta es la concepción que se menciona en el *Hexameron*. En este caso, la belleza lumínica deriva de su simplicidad, idea que Grosseteste toma de Basilio.²⁶ La otra concepción asume la idea pitagórico-platónica de la proporción o armonía, y es el enfoque presente en su Comentario al *De divinis nominibus*.²⁷

Por esto, como dice en el texto del *De artibus liberalibus*, las cinco proporciones fundamentales son la base de toda armonía, y el diez es el número perfecto. En esta clave reside el fundamento de las artes musicales, es decir, las artes del sonido en general, que comprenden la música propiamente dicha, la danza y la poesía. Grosseteste propone aquí, como en el caso de la belleza-esplendor, una estética objetivista: las propiedades que fundan el juicio estético son reales, matemáticamente mensurables y constatables intersubjetivamente. En esto se manifiesta una vez más dentro de la gran tradición estética medieval, aunque sin duda con rasgos propios, sobre todo la matizada y compleja teoría que trata de aunar la metafísica con la física para explicar el goce estético.

II.2. El juicio estético-moral: la música para Ramón Llull

Llull, poco posterior a Grosseteste, representa otra tradición y otra perspectiva en la consideración de la música. Hay que recordar que su pensamiento está muy ligado a su propia experiencia de vida. Por lo que hace a la música, de joven fue trovador y por tanto cantor del amor sensible, carnal, idea que luego abandonó. Pero su experiencia musical, más amplia que la de otros pensadores, se vuelca en diversas reflexiones que, no siendo sistemáticas, aparecen en varias de sus obras.

²⁵ DE BRUYNE, Edgard. *Estudios de Estética medieval*. Madrid: Gredos, 1958, p. 131-133.

²⁶ ROBERT GROSSETESTE, *Hexaëmeron* (edited by Richard C. Dales and Servus Gieben OFM cap). The British Academy, Oxford, University Press, 1982, reimp. 1990, II, X-4 (p. 99) La fuente es San Basilio, *Hexaëmeron* II, 7, 10.

²⁷ Sobre las peculiaridades de este comentario, v. RUELLO, Francis, “La *Divinorum Nominum* reseratio selon Robert Grossetête et Albert le Grand”. In: *Arch. Hist.- Doctr. Lit. M. A.* 35, 1959, pp. 99- 197 y *Les ‘noms divins’ et leurs ‘raisons’ selon S. Albert le Grand commentateur du ‘De divinis nominibus’*. Paris : Vrin, 1963, p. 155-173.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

No siendo posible entrar en el análisis de cada una de ellas, aquí me limito a señalar, como en el caso anterior, cuál es el criterio de Llull para juzgar a la música como un elemento relevante en la vida humana. Lo esencial de las ideas de Llull se encuentra en algunas de sus obras como *Doctrina pueril*, *Libro de las maravillas*, *Libro de la contemplación* y *Libro de los mil proverbios*, pero hay muchas referencias ocasionales en otras.²⁸

1. Los recaudos generales en cuanto a la música. Para Llull, en la vida psíquica humana hay una primera intención (ligada al alma) y una segunda intención (que es instrumento de la primera y enlazada con el cuerpo). La primera se relaciona con las “obras intelectuales” y la segunda con las “obras sensuales y artificiales”²⁹. Por ello la afirmación central y fundamental de Llull es que debemos dirigirnos hacia la primera intención que es la que nos acerca a Dios (a través de las ciencias) y tenemos que mirar y escuchar con los “sentidos” del alma. Con esto se coloca en la línea de la tradición que admitía la existencia de elementos, diríamos, objetivos, en la música, que producen determinados efectos en el alma, como ya vimos. Es decir, que no se trata sólo de la intención del ejecutante, o del texto, o de la circunstancia en que se produce la música, sino que en ella misma hay algo que ayuda, favorece o motiva, desde los sentidos, al alma, y que puede ser elevado, místico, o carnal y lascivo, pecaminoso.

Es evidente que Llull adhiere a la opinión platónica (y de sus seguidores, incluyendo a Agustín) sobre el poder de la música (y la poesía) sobre los sentimientos y las acciones humanas, por lo cual su existencia debe ser regida por la ley moral.³⁰ No sólo no puede admitirse la música con fines lascivos, sino tampoco para obtener ganancias o bienes terrenales (implicaría a los músicos profesionales que cobran por su trabajo y ejecutan cualquier música con tal de ganar dinero) Esto es congruente, además, con el hecho de que los dos niveles mencionados tienen un orden jerárquico que debe ser mantenido: la música en cuanto a la parte sensible del alma debe subordinarse a la música en cuanto a la parte espiritual.

²⁸ Se usaron las siguientes ediciones: RAMON LLULL: *Llibre de Meravelles*, Vol. III. Barcelona: Ed. Barcino, 1933; *Llibre de contemplació*. Barcelona: Ed. Barcino, 2009; *Llibre d'intenció*. Palma de Mallorca: Patronat Ramon Llull, 2013; *Obres essencials* (ed. M. Batlori et alii). Barcelona, 1957-1960, 2 vol.

²⁹ *Llibre d'intenció*, op. cit., p. 125 ss.

³⁰ CUSCÓ CLARASÓ, Joan. “Música, ética y mística en Ramon Llull”. In: *Enrahonar*, Supplent Issue, 2018, p. 273-286.



Susana BEATRIZ VIOLANTE, Ricardo da COSTA (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1)

The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy

La Estética Medieval: Imágen y Filosofía

A Estética Medieval: Imagem e Filosofia

Jan-Jun 2019/ISSN 1676-5818

2. La calificación moral de la música. De acuerdo con lo anterior, los diferentes géneros musicales son susceptibles de una calificación moral cuya consecuencia es una escala que va desde los peores, que deberían prohibirse, hasta los más elevados, que deben cultivarse. Esta calificación musical no tiene que ver con la estética tal como hoy la entendemos, sino con una estética vinculada al bien moral, como lo veía Lull, y en ese sentido hay que entender su propuesta. A diferencia de Grosseteste, que no se ocupa del carácter moral de la música³¹, para Lull este punto aparece como esencial.

El peor de los géneros es el juglaresco. esto lo repite muchas veces en su obra. El *mester de juglaría* es esencialmente malo y pecaminoso³²; pero obsérvese que esta opinión se deriva más bien de la letra, de la intención de la misma, del uso que hacen de ella los juglares para provocar los más bajos instintos (ira, celos, etc.). Pero, por otra parte, la música (en sí misma) siendo la más sensual de las artes, para Lull, es la que más mueve al amor. Entonces, los restantes géneros, menos malo que la juglaría lasciva, se ordenarán en función del nivel de perfección del objeto de amor al que se refieran. Esto conduce, entonces a la música mística, la que tiene por único objeto el acercamiento piadoso a Dios. Es un arco que va del amor humano bueno y lícito (amistad, marital, filial) al amor religioso (a los santos, la Virgen) y culmina en el absoluto divino.

Final

Luego de este *excursus* por la música y su teorización desde la descriptividad científica y la ética cristiana tardomedievales, podemos concluir, preliminarmente, que en la práctica musical medieval coinciden tradiciones diversas, influencias y desarrollos que se relacionan con modos antiguos, pero también con las nuevas necesidades sociales y socio-culturales de la música, entre las que se cuentan predominantemente, las cuestiones religiosas. Incluso la música profana, pero más elaborada, toma de la música religiosa muchos elementos, especialmente las cadencias.

³¹ Tampoco se ocupa de la relación de la estética del sonido con la moral como algo que sea necesario para entender la música, o incluso para calificarla moralmente, pues Grosseteste parece atenerse a una criterio moral más subjetivista: es el uso que el individuo hace de la música y no ella misma, lo pecaminoso.

³² COSTA, Ricardo da. “A Estética da Música. A ética sonora de Ramon Lull (1232-1316)”. In: BEATRIZ VIOLANTE, Susana; COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 28* (2019/1). *The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy*, Jan-Jun 2019, p. 1-36.



Este es un tema que merece mayor análisis. Baste con lo dicho para mostrar la conveniencia de repasar y reconsiderar nuestras antiguas ideas sobre la música medieval, porque suelen funcionar a modo de “concepción heredada” que debe tenerse en cuenta, pero también, si es necesario, corregir y superar.

Fuentes

- RAMÓN LLULL. *Llibre de Meravelles*, Vol. III, Barcelona, Ed. Barcino, 1933.
RAMÓN LLULL. *Llibre de contemplació*. Barcelona, Ed. Barcino, 2009.
RAMÓN LLULL. *Llibre d'intenció*. Palma de Mallorca: Patronat Ramon Llull. 2013.
RAMÓN LLULL. *Obres essencials*, ed. M. Batllori et alii, Barcelona, 1957-1960, 2 vol.
ROBERT GROSSETESTE, *Hexaëmeron*, edited by Richard C. Dales and Servus Gieben OFM cap. The British Academy, Oxford, University Press, 1982, reimp. 1990
ROBERTO GROSSETESTE, *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, zum Erstenmal vollständig in kritischer Ausgabe*, Ludwig Baur Ed. Münster, 1912.
ROBERTO GROSSETESTE, *Física*, Introducción, traducción y notas: Celina A. Lértora Mendoza. Buenos Aires, Ediciones del Rey, 1989.

Bibliografía

- ARÁIZ MARTÍNEZ, A., *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona: Ed. Labor, 1942.
COSTA, Ricardo da. “A Estética da Música. A ética sonora de Ramon Llull (1232-1316)”. In: BEATRIZ VIOLANTE, Susana; COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 28 (2019/1)*. *The Medieval Aesthetics: Image and Philosophy*, Jan-Jun 2019, p. 1-35.
CUSCÓ CLARASÓ, Joan, “Música, ética y mística en Ramon Llull”, *Enrahonar*, Supplent Issue, 2018, pp. 273-286.
DE BRUYNE, Edgard, *Estudios de Estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958.
LERTORA MENDOZA, Celina A. “Roberto Grosserteste: ciencia y estética del sonido”, *Humanismo medieval: caminos e descaminhos*, Santa Caterina, Ed. Unijui, 2005, pp. 119-127.
MANTECÓN, Juan José, *Introducción al estudio de la música*, 2ª edición, Barcelona: Labor, 1957 (1ª 1942).
RUELLO, Francis, “La *Divinorum Nominum* reseratio selon Robert Grossetête et Albert le Grand”, *Arch. Hist.- Doctr. Lit. M. A.* 35, 1959, pp. 99- 197.
RUELLO, Francis, *Les ‘noms divins’ et leurs ‘raisons’ selon S. Albert le Grand commentateur du ‘De divinis nominibus’*, Paris, Vrin, 1963.
WELLES, Egon, *Música bizantina*, traducción de Roberto Gerhard, Barcelona- Buenos Aires: Ed. Labor, 1930.