



Hacia una didáctica musical en dos tratados carolingios: *Musica y Scolica Enchiriadis*

Cap a una didàctica musical en dos tractats carolingis: *Musica i Scolica Enchiriadis*

Rumo a uma didática musical em dois tratados carolíngios: *Musica e Scolica Enchiriadis*

Toward a didactic of Music in two Carolingian treatises: *Musica and Scolica Enchiriadis*

Julietta CARDIGNI¹

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo analizar los rasgos didácticos presentes en dos tratados carolingios sobre música: *Musica y Scolica Enchiriadis* (ME y SE) del siglo IX. Tradicionalmente transmitidos y leídos en conjunto, estos escritos poseen algunas de las reflexiones más antiguas que poseemos sobre polifonía, teoría modal, y educación musical. Por otra parte, tanto ME como SE muestran como el *Ars musica* adquiere un carácter performativo, mientras sigue intentando formar parte –al menos desde el aspecto formal– de la tradición de la música especulativa y de la *harmonia mundi*. En el contexto de las reformas carolingias, la Música comienza a adquirir una dimensión práctica, de acuerdo con las necesidades de homogeneización de la liturgia experimentada lo largo de todo el Imperio Carolingio. Esta dimensión práctica, que, por supuesto, siempre había existido como aspecto performativo de la Música, necesita ahora ser sistematizada y teorizada para su transmisión. Pero con esta intención de transmitir el saber (que hasta el momento era oral) sobre el canto, los autores anónimos de los tratados necesitan no solo explicar los nuevos conceptos, sino también crear un lenguaje común para llevar adelante esa tarea. El resultado de estas operaciones es uno de los primeros sistemas de notación que, si bien no tuvo gran impacto

¹ Docente en la [Universidad de Buenos Aires](#), Facultad de Filosofía y Letras, y en la Universidad Pedagógica Nacional; Investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Filología Clásica de la [Universidad de Buenos Aires](#). Email jcardigni@gmail.com



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

con forma de escritura en sí mismo, nos permite observar cómo se lleva adelante el proceso metalingüístico de creación del lenguaje musical. Tomando como punto de partida el análisis discursivo, nuestro propósito es rastrear y analizar estos rasgos y estrategias didácticas para delinear el proyecto didáctico de ambos tratados.

Abstract: The present paper aims to analyze the didactic features present in two Carolingian writings about music: *Musica* and *Scolia Enchiriadis*, from 9th century. Traditionally transmitted and read together, these treatises contain some of the earliest medieval reflections on polyphony, modal theory, and musical training. In addition, *Musica* and *Scolica Enchiriadis* show how the *Ars Musica* turns into a performative notion, while still trying to be part –at least formally– of the tradition of speculative music and the *harmonia mundi*. In the context of the Carolingian reforms, Music seems to be acquiring a more practical dimension, according to the needs of homogenization of Liturgy accomplished throughout the Empire. This dimension, which of course had always existed as a performative aspect of Music, needs now to be theorized and systematized for its transmission. In his attempt to teach the –until then– oral knowledge about singing, the anonymous writer(s) of *Musica* and *Scolica Enchiriadis* needs not only to explain the new concepts, but also to create a common language to accomplish this task. The result of this intent is one of the first musical notation systems which, though not of great further impact as a means of transmission, gives us however a glimpse to the metalinguistic process of creating a musical language. Departing from Discourse Analysis, we will trace and analyze these didactic strategies and resources, with the purpose of delineating the didactic project of both treatises.

Keywords: *Musica Enchiriadis* – *Scolica Enchiriadis* – Discursive analysis – Didactic features.

Palabras clave: *Musica Enchiriadis* – *Scolica Enchiriadis* – Análisis del discurso – Rasgos didácticos.

ENVIADO: 27.09.2021
ACEPTADO: 15.11.2021



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

I. Cantar, escribir, y enseñar Música en la Edad Media

Omne musicum ad aliquid esse constat.
SE 1.84

Tal como se esfuerza en explicar a cada paso el autor (o, mejor dicho, los autores) de cada uno de los dos tratados que nos ocupan –el *Musica Enchiriadis* (ME) E y el *Scolica Enchiriadis* (SE)– la música es relación, y se constituye y se comprende a partir de elementos que están siempre en relación con “otra cosa”. Esta premisa, que hoy en día damos quizá por supuesta, o bien olvidamos gracias a nuestros sistemas de notación musical que tienen carácter de absolutos –una nota dibujada en la segunda línea del pentagrama es *sol*–, es esencial para comprender cómo se vivía y se enseñaba la música en el siglo IX.

Uno de los aspectos más desafiantes al leer estos tratados es intentar recuperar esa visión, desaprendiendo en algún punto lo que sabemos –sea mucho o poco– de cómo se enseña y se aprende música hoy en día. Sin embargo, si creemos que nuestra tarea como lectores es ardua, pensemos por un segundo en aquello a lo que los autores de los tratados se enfrentaban: sistematizar y transmitir, casi por primera vez, el arte de la música, reducida en este caso al arte del canto que, como veremos, es el interés principal en los tratados.

Este *propositum* tiene un doble aspecto: por un lado, el tratadista debe ordenar y catalogar una serie de conocimientos relacionados con la música y el canto que hasta el momento se transmitían de manera oral. Este interés responde al contexto de normalización de la liturgia en esta época (los tratados son, aproximadamente, de 850),² en el cual todas las melodías del canto gregoriano, hasta ese momento transmitidas oralmente, estaban siendo homogeneizadas y catalogadas para lograr una práctica del canto común a todos los sectores del Imperio carolingio.

² Sobre la datación de ME y SE, cf. –entre otros– Pia, R. *Musica et scolica enchiriadis*, Editorial Círculo Rojo, 2016.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Era primordial, entonces, que los cantores conocieran la forma correcta de una melodía, la forma correcta de reconocerla, la forma correcta de cantarla en conjunto. Nos hallamos, además, ante los primeros ejemplos y “teorías” acerca de la polifonía, lo que de ninguna manera supone que esta no se practicara previamente, muy por el contrario. Pero estos tratados constituyen de los primeros testimonios escritos con que contamos.

Surge entonces una segunda dificultad, que es la de la escritura. No había por entonces un sistema musical sistemático común para registrar estas melodías, o estos intervalos, o estas consonancias. Y eso implicaba que el maestro del ME y el SE debía crearlo a medida que intentaba transmitir sus conceptos, para acostumbrar al estudiante no solo a la notación musical, sino a una concepción gráfica, escrita, de la música.³

En este marco general, el presente trabajo se ocupa de analizar los recursos por medio de los cuales los autores de ME y SE buscan transmitir los conceptos musicales que les interesan que conozcan sus estudiantes, y la manera en que, a través de ellos, crean una incipiente didáctica musical.⁴

Para empezar, diremos que el fenómeno de lo didáctico se entiende como una actividad interpersonal de enseñanza-aprendizaje que se actualiza en una situación sociohistórica determinada fuera o dentro de las instituciones destinadas a tal fin, y que se circunscribe, para el análisis, como un acontecimiento discursivo.⁵ Dentro de este panorama, hay géneros y textos que se inscriben específicamente en esta trama, como los textos que

³ Sobre el tema de la notación musical en la Edad Media, remito al lector al libro de Atkinson, Ch. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, AMS Studies in Music, 4, Oxford: Oxford University Press, 2009.

⁴ El marco teórico del que parto para el análisis discursivo es el de la Lingüística Sistémico- Funcional. Al respecto, cf. M. A. K. *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford: Oxford University Press, 1989); Halliday, M.A.K & Hasan, R. *Cohesion in English*, Londres: Longman, 1976; Halliday, M. A. K. & Mathiesen, Ch. *An introduction to Functional Grammar*, Londres: Arnold, 2004.

⁵ Cf. del Sastre, E.- Schniebs, A. (comps.) *Enseñar y dominar. Las estrategias preceptivas en Roma*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, p. 10.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

encaramos, que se autodefinen como “manuales”,⁶ y otros en los cuales los rasgos didácticos conviven con otro tipo de rasgos, sin predominar; es decir que “lo didáctico” como categoría es un conjunto de rasgos reconocibles y sistematizables, que funciona de manera transversal, y se activa gradualmente en la lectura. A través de sus estrategias discursivas, los textos didácticos actualizan, además de contenidos lingüísticos, filosóficos, musicales, etc., valores y representaciones hegemónicas que conforman el imaginario cultural de una sociedad en determinado momento y para determinado grupo, proyectando una noción ideal de identidad.⁷

Asimismo, y dando cuenta de la asimetría necesaria para que se produzca una situación de enseñanza- aprendizaje, el espacio de la obra didáctica está habitado por cuatro *personae* que pueden adquirir diferentes modos: el maestro/ *auctor*; la autoridad que respalda al maestro; el enunciatario individualizado (es decir, el receptor específico e inmediato de la instrucción); y una audiencia más amplia que lee “por encima del hombro” del destinatario particular.⁸ En el caso del ME y el SE, tenemos un maestro/ autor anónimo, respaldado por la institución eclesiástica; un estudiante ideal que aparece como personaje del diálogo en SE, y que representa al destinatario directo también en ME, y, para ambos tratados, una audiencia amplia conformada por todos los lectores posibles; entre ellos, nosotros.

⁶ Como explica Pia R. (*Musica et scolica enchiriadis*, Editorial Círculo Rojo, 2016, p. I), el término “*enchiriadis*”, que acompaña en el título a ambos tratados, procede del adjetivo griego “*enchiridios, -on*” que se refiere a todo aquello que se lleva o puede llevarse en la mano. Con la acepción de “manual” o “libro de mano” ya había sido usado por Epicteto, Longino, Filostrato y autores cristianos y medievales. Dejando de lado las varias hipótesis respecto del término, podemos afirmar que se estableció en el campo musical gracias a estos dos tratados, que cumplieron la función esencial de manuales, para ofrecer a los cantantes información sobre los fundamentos teóricos de la música, con explicaciones prácticas y ejercicios.

⁷ Sobre las nociones de género y en particular de género didáctico cf. Volk K. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*; Oxford, Oxford University Press, 2002; Dalzell A. *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*, Toronto- Buffalo- London: University of Toronto Press, 1996; Depew, M.- Obbink, D. (eds.) *Matrices of Genre: Authors, Canons and Society*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press (2002).

⁸ Cf. Konstan D. “Foreword: to the Reader”, *Méga Népios*, 1993: 11- 22.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

II. Breve presentación de los tratados

Nos encontramos ante dos *manuales* de música, como el término “*enchiriadis*” presente en ambos títulos nos da a entender. En el segundo caso, es evidente que *Scolica enchiriadis* de música no responde a la definición clásica de “escolio”, ya que no es simplemente una puntualización o una simplificación del manual, sino que representa un verdadero y original “comentario”, que clarifica y amplía el texto precedente. En algunos casos, la crítica ha propuesto llamarlo incluso “Manual escolástico”.⁹ Ambos textos –que raramente se han transmitido de manera separada en los manuscritos– deben ser leídos como un tratado conjunto, con fuerte articulación entre ambas secciones.¹⁰

Ambos son productos del gran interés del siglo IX por recuperar los saberes de la Antigüedad, y reflejan la preocupación de la época por el entrenamiento y la educación de los cantantes en su práctica cotidiana. La impronta didáctica de los textos, completamente

⁹ Las especulaciones sobre los títulos son muchas y variadas. Al respecto, cf. Huglo, M. “L’Inchiriadon Hucbaldi: son rapport avec la ‘Musica Enchiriadis’ et sa circulation en Italie”, *Il Saggiatore musicale*, Vol. 19, No. 2 (2012), pp. 179-198. En especial resulta problemático el término “*scolica*”, derivado del griego “*scholion*”, que aparece en las *Ep. ad atticum* de Cicerón, (16.7.3.), donde es usado como un lema particular que se refiere a un vocablo o un texto para interpretar su significado. El plural *scholia* o *scolica*, por extensión, ha asumido el significado de un corpus entero de notas marginales o glosas de un texto. En esta acepción aparece en el título de un glosario del siglo IX (*Scolica graecareum glossarium*) consistente en notas o interpretaciones de la lengua griega. Sin embargo, el texto del tratado no se corresponde con esta idea, y así se propone considerar que “*Scolica*” o “*Scolastica*” es un nominativo singular, atributo de *Enchiriadis*. Isidoro de Sevilla (570-636) en sus *Etimologías*, explicando que existen tres tipos de obras escritas (*opusculorum*), define el primero afirmando que «*Primum genus excerpta sunt, quae Graece scholia nuncupantur; in quibus ea quae videntur obscura vel difficilia summatim ac breviter praestinguntur*» («El primer tipo es el de los “extractos”, que en griego se llaman “*scholia*”, en los cuales se exponen sintéticamente los pasajes oscuros o difíciles de un texto.”). Este es el sentido que podemos adscribir al SE.

¹⁰ Como coincide en sostener la crítica, y de acuerdo con lo cual los consideramos en conjunto en el presente trabajo



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

ausente en tratados antiguos, es testimonio del pragmatismo con que la época carolingia comenzaba a escribir sobre la música.¹¹

ME es un texto mayormente coherente, conciso, breve, y de ordenada argumentación. En términos de su contenido, se organiza en dos grandes secciones dividida en capítulos, más un epílogo. Por su parte, SE no se parece casi en nada al ME. Ciertamente, ambos comparten el mismo sustrato teórico musical, pero tanto la forma como el estilo varían entre uno y otro. El rasgo más llamativo del SE es la forma dialógica que adopta, que no se relaciona necesariamente con los escolios medievales,¹² y su división en tres partes de extensión desigual, divididas a su vez en secciones temáticas.¹³

En este marco, repasemos primero entonces *qué* quieren enseñar concretamente los tratadistas,¹⁴ para luego centrarnos en *cómo* lo hacen.

En primer lugar (tomando como base el ME, que el SE desplegará), el tratadista busca establecer el *ámbito sonoro* dentro del cual las voces humanas se desplazarán para cantar.

¹¹ Como señala Erickson R. *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*. Translated, with introduction and notes, by Raymond Erickson. Edited by Claude V. Palisca, London: Yale University Press, 1995, p. XIX.

¹² Aunque el *De rhetoricis* de Fortunaciano, del cual parece derivado el título del SE, es de hecho un diálogo.

¹³ La primera (429 líneas en edición de Schmid (Schmid, H. *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3, München: Bayerische Akademie der Wissenschaften; C. H. Beck, 1981.) se abre con una definición de música y luego discute de manera extensa sobre el canto correcto y el incorrecto, ayudado por ejemplos en notación dasiana. En la segunda parte (284 líneas), la primera mitad está dedicada a las sinfonías y el *organum*, y la segunda a una instrucción a los estudios del *quadrivium* (basada en Casiodoro y Boecio). La parte 3 (655 líneas) está dedicada, sobre todo, a la discusión sobre la teoría del número, basada también en Boecio y Casiodoro. Al final, el acento vuelve a ponerse sobre la música práctica en relación con la escala y notación *enchiriadis*, retomando las diferencias modales de los tetracordios, y la necesidad de conservar las consonancias al cantar en octavas. Sin duda por su organización resulta menos sencillo de leer y comprender; pero su valor didáctico (además del teórico) es innegable.

¹⁴ La crítica concuerda en que casi seguramente cada tratado tiene un autor diferente. Cf. al respecto Erikson, *Musica Enchiriadis...*



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Para ello, idea un sistema de cuatro tetracordios (más dos sonidos residuales que quedan sueltos hacia la zona aguda), es decir, conjuntos de cuatro sonidos que reproducen una misma estructura (tono-semitono-tono-tono) y cuyo alcance total constituirá el ámbito a través del cual se desplazarán las melodías y la voz humana. Cada sonido del tetracordio (es decir, cada uno de ellos en cada uno de los tetracordios) tendrá un nombre de acuerdo con la posición que ocupa: *protos*, *deuterus*, *tritros*, *tetrardos*.

A partir de esto, lo segundo que le interesa establecer al tratadista es la idea de *modo*, que resultará en uno de los testimonios más tempranos que poseemos.¹⁵ La Teoría modal de los tratados *Enchiriadis* se centra alrededor de dos conceptos teóricos: la noción de final y del ámbito melódico.¹⁶ Finalmente, el tercer concepto clave para el tratadista es el de *consonancia* (*symphonia*). Recordemos que intenta enseñar a sus alumnos a cantar en *organum*, y debe instaurar algunas reglas para su ejecución, tanto rítmicas como armónicas,

¹⁵ Existe alguna evidencia temprana de los modos en tonarios del siglo VIII y en la *Musica disciplina* de Aureliano de Reome. Lo que ofrecen ME y SE es una descripción más técnica de los modos y por lo tanto información más específica acerca de los criterios musicales de la clasificación modal en fuentes tempranas.

¹⁶ Este es un breve resumen de la teoría de los modos de los tratados *Enchiriadis* (cf. Erickson R. *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*. Translated, with introduction and notes, by Raymond Erickson. Edited by Claude V. Palisca, London: Yale University Press, 1995), que se fundamenta sobre los siguientes puntos: **1.** Hay cuatro finales (*protus*, *deuterus*, *tritros* y *tetrardus*), cada uno de los cuales da nombre a un modo plagal y uno auténtico. **2.** El final es el determinante primario del modo y se llama así porque cada melodía propiamente compuesta termina en uno de estos cuatro tonos. **3.** Los modos auténticos son referidos como “*autentus*” y “*maior*” en ambos tratados, y los plagales como “*plagis*”, “*minor*”, “*subiugalis*” y en SE también “*lateralis*”. **4.** Un modo es referido de diferentes maneras: como *tropus*, *tonus*, y *modus*, pero solo el primero es usado exclusivamente con ese sentido. Ambos tratados aclaran, incluso, que *tonus* no es un nombre apropiado para “*modus*”, si bien en los tratados mismos aparece esta alternancia de uso. **5.** Dada la estructura de los tratados *Enchiriadis*, los intervalos separados por una quinta (sociales, compares) tienen el mismo nombre y carácter. Por lo tanto, solo las melodías transportadas a una quinta mantienen el mismo modo. **6.** Los modos auténticos y plagales se distinguen por sus rangos: el límite aceptado para ambos es una quinta por debajo de la *finalis*, mientras que el límite superior es una novena sobre la *finalis* para el auténtico, y una quinta para el plagal.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

relacionadas con cómo debe moverse cada voz para crear la melodía. Desde ya, la teoría de las consonancias, relacionada con las proporciones e intervalos musicales, e incluso con el movimiento y la música de los planetas, data de tiempos muy antiguos. Pero hasta la época del ME y del SE, la música especulativa, que se dedicaba a tratar estos temas, estaba completamente separada de la práctica musical. Es en estos tratados que, buscando incluirse en la tradición teórica de la música, los tratadistas retoman estas ideas y buscan aplicarlas a la práctica.

III. Recursos didácticos en *Musica y Scolica Enchiriadis*

Los procedimientos discursivos para llevar adelante la enseñanza musical en nuestros tratados son básicamente de tres tipos. En primer lugar, encontramos organizadores del discurso, que aseguran la eficacia didáctica. En segundo lugar, hay estrategias *metalingüísticas*. Finalmente, hay un tercer nivel relacionado con la construcción de la *auctoritas*, que apela al ámbito *interpersonal* e impresivo de la lengua.¹⁷

Si bien operativamente iremos analizando grupo por grupo estos recursos, no hay que perder de vista que se trata de un conjunto de estrategias discursivas que funcionan a lo largo del texto como un *continuum* y que se combinan para imprimirle su sesgo didáctico.

III.1. Estrategias para la organización del discurso

Dado que el *propositum* central de estos textos es instruir, una organización cuidada resulta clave en el discurso. Algunos marcadores que manifiestan esta organización son los

¹⁷ Para un panorama general respecto de este tipo de marcas, cf. Gibson R. “Didactic poetry as ‘popular’ form: a study on imperatival expressions in Latin didactic verse and prose”, Atherton C. (ed.) *Form and Content in Didactic Poetry*, Bari: Levante Editori, 1997, 67- 115, pp. 70 y ss.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

enunciados programáticos e interpretativos, las preguntas y respuestas, las instrucciones del *magister* al estudiante,¹⁸ y la inclusión de recursos gráficos.

Estas estrategias en particular están explotadas al máximo en SE, que se presenta bajo la forma de un diálogo entre *magister* y *discipulus*, al reproducir, de alguna manera, la instancia de la oralidad de una clase. Por ejemplo, las preguntas y respuestas no sólo sirven aquí para hacer avanzar el discurso en el plano retórico, sino que funcionan como indicadores pragmáticos para focalizarse y explayarse sobre los temas a tratar.

Así, por ejemplo, comienza el SE (1.60), a la manera de los manuales o *Artes Grammaticae* (y también nos recuerda al *De musica* de Agustín):¹⁹ “M:²⁰ *Musica quid est? D: Bene modulandi scientia. M: Bene modulari quid est? D. Melos suavisonum moderari.*”²¹ O, por poner otro ejemplo,

¹⁸ Este recurso apunta también a la construcción de la *auctoritas* en la instancia interpersonal del uso del lenguaje, pero desde el punto de vista de las operaciones cognitivas que el *magister* propone al estudiante, puede analizarse en este apartado sobre rasgos de organizadores discursivos.

¹⁹ Una fuente sumamente relevante pero no citada en SE es el *Ars retórica* de Fortunaciano, cuya importancia se evidencia en el hecho de que a la obra de este rétor del siglo IV se debe el título con el cual SE es conocida, y también en la forma dialógica en la cual se vuelca la materia de este tratado. El inicio de ambas refiere una serie de preguntas sobre conceptos fundamentales: «*Rhetorica quid est?*». «*Musica quid est?*». Las definiciones iniciales de SE recuerdan también al comienzo del *De musica* de Agustín, una de las fuentes principales del tratado. (Pia, *Musica e Scolica...* XXXII).

²⁰ El inicio de este diálogo, que abre SE, presenta para Pia, *Musica e Scolica...* 52) una errata en la edición de Schmid (*Musica et Scolica...*) en relación con la atribución de la pregunta y la respuesta. La confusión puede deberse al hecho de que en griego D es la letra inicial de *Didascalos* mientras que M es la letra edición de *Mathetés*, esto es discípulo. La edición de Gerbert (1784) muestra una diferente atribución de roles, así que seguimos esta última opción, como también hace Pia en su texto.

²¹ “D. ¿Qué es la música? M. El arte de cantar bien. D. ¿Y qué es cantar bien? M. Modular la melodía con un sonido muy suave.” El texto latino es de la edición de Schmid (*Musica et Scolica...*), y las traducciones son nuestras.



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

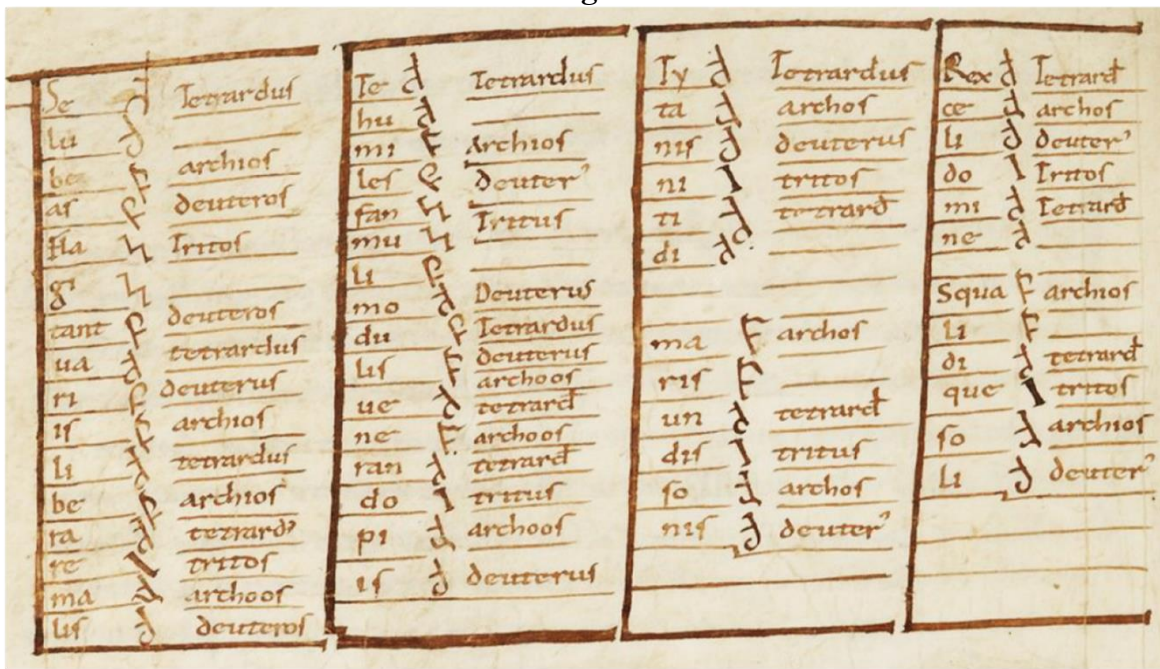
Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

en SE 1.86: “D: *Quid est numerose canere? M: Ut attendatur, ubi productioribus ubi brevioribus morulis utendum sit,*”²²

Por otro lado, ambos tratados presentan una interesante cantidad de gráficos y diagramas que, si bien en un primer momento dan la impresión de funcionar solo como ejemplificación de la teoría propuesta por el *magister*, resultan ser mucho más que eso. En este mundo musical ajeno a la escritura, por medio de muchas de estas figuras lo que el *magister* intenta es crear una notación musical, anclando en la grafía el espacio sonoro del canto, que el alumno conoce y trae consigo.

Imagen 1



Bibliothèque municipale de Valenciennes. Ms.337 (325), f.44v (gallica.bnf.fr).

²² “D. ¿Qué es cantar rítmicamente? M. Es estar atento de modo de usar una duración más larga o más breve cuando es necesario.”

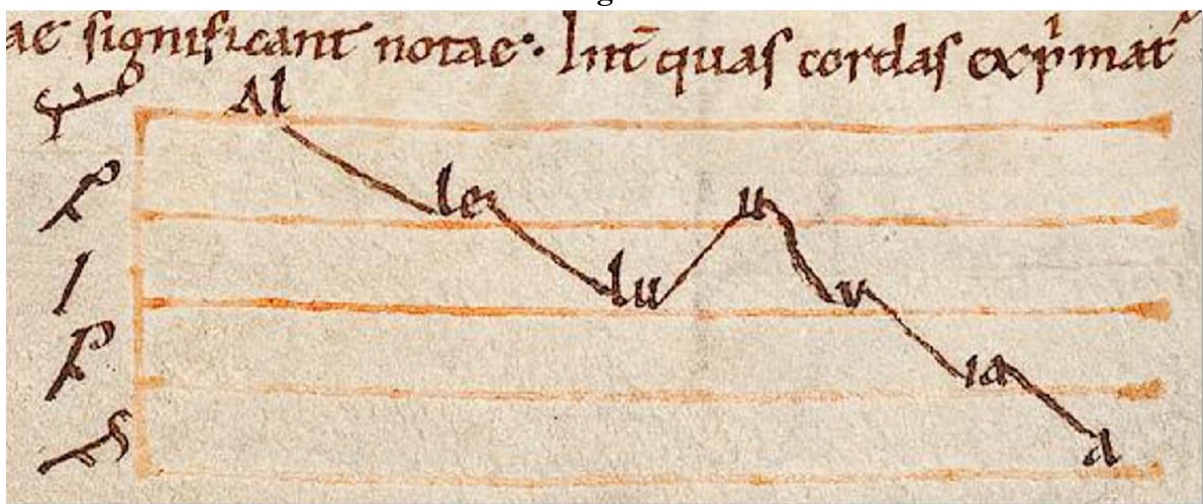


André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Imagen 2



[Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. IX, 20, folio 115v.](#)

El gráfico 1 (en el capítulo 7 de ME) se muestra el sistema de notación dasiana, y los símbolos que se proponen en cada caso; el segundo gráfico (en el capítulo 8 de ME) una propuesta de escritura musical que marca las alturas, mostrando claramente esta articulación entre espacio sonoro y espacio gráfico a la que apela el tratado.

En general los gráficos están introducidos por fórmulas como “*Quorum descriptio en ista est:*” (ME 1.5),²³ *Quae dupliciter ad evidentiore[m] intellectum describere conatus sum, et linealiter quidem veluti cordarum usu et singillatim notarum adpositione per syllabas.*” (ME 8.16),²⁴ etc., que ayudan a la comprensión y al mismo tiempo ponen en evidencia la necesidad de configurar una grafía musical, inexistente hasta el momento.

²³ “Esta de aquí es su representación.”

²⁴ “Para una comprensión más clara he intentado ilustrar estas relaciones de acuerdo con dos procedimientos: o por medio de líneas, usadas como si fueran las cuerdas, o mediante el agregado de símbolos gráficos a cada una de las sílabas.”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33 (2021/2)*

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Por otro lado, los procesos verbales que aparecen en los giros instruccionales responden mayormente a dos campos: el del entendimiento o la percepción, y el de la práctica musical. ME recurre a estos verbos en segunda persona para referirse a su lector ideal, aunque en una medida menor que SE: “*Sic canendo senties, quomodo...*” (ME 18,54),²⁵ fórmula que se repite en todo el capítulo para mostrar cómo por medio del canto se pueden comprender los preceptos teóricos que se están enseñando a raíz de la práctica del *organum*.

Estos recursos son mucho más frecuentes en SE, en los que se suma la respuesta del discípulo en primera persona. Por ejemplo, en 1.67: “*M. Numquidnam hic sentis haec gemina pentacorda ad invicem non consentire? D. Sentio plane et deprehendo non redire pentacordum secundum ordine, quo coeptum est.*”²⁶ O en SE 2.105: “*M. Facile id senties. Sive enim uno tono altius transponatur seu quarto loco inferius, modus diversi tropi aperto auditu fit discernibilis. Canatur ad infrascriptum modum: D. Discerno plane tonum autentum protum in autentum deuterum hac transpositione transire.*”²⁷ Finalmente, en SE 1.71, acompañado de una figura, el *magister* aconseja: “*M. Vide et quartam absoniae formam in hoc genere, (...).*”²⁸ y el discípulo le responde: “*D. Et id dinosco, (...).*”²⁹ En SE 1.79, luego de que el maestro ha explicado y ha cantado los ejemplos, el discípulo concluye: “*Atqui didici.*”³⁰

Pero, además de comprender, el estudiante debe cantar, es decir, ejecutar la música práctica, lo cual se articula con esta novedad de los tratados –que ya hemos mencionado– de incluir una fuerte presencia de ejemplos visuales. Los gráficos y diagramas son mucho

²⁵ “Así al cantar percibirás cómo...”

²⁶ “M. ¿Te das cuenta en este punto que estos dos pentacordios no concuerdan entre sí? D. Me doy cuenta claramente y entiendo que el segundo pentacordio no desciende en el mismo orden en que asciende.”

²⁷ “M. Lo entenderás fácilmente. En efecto, si se transporta un tono más alto, o una cuarta más abajo, se discernirá la categoría diferente del tropo, si se escucha atentamente. Se canta como se explica aquí abajo: [ejemplo gráfico]. D. Discierno claramente que, por medio de esta transposición, el tono *protus* auténtico se transforma en *deuterus* auténtico.”

²⁸ “M. Mira la cuarta forma de desarmonía en esta categoría, (...).”

²⁹ “Comprendo también esto.”

³⁰ “Y lo he aprendido.”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

más numerosos en SE, y en general van acompañados de la instrucción de “cantar” (SE 1.63): “*D. Tuae potius insinuationi omnia committo, eos sonos te canente audiam. M. Ecce canam.*”³¹ O en SE 1.66: “*M. Dic recensendo in sursum pentacordum a tetrardo, ut isdem descendas gradibus. A. Dixi.*”³² Se manifiesta aquí también otro curioso aspecto de SE, relacionado con el escenario ficcional y casi performativo del tratado, en el que *magister* y *discipulus* parecen estar representando una cuidada obra teatral.

Por medio de la interacción entre la explicación teórica y el ejemplo visual, el tratadista intenta asociar sonidos y grafemas, para dotar de significado a su escritura musical. Los gráficos son, por lo tanto, un espacio textual de encuentro entre teoría y práctica, que permite articular y reunir estas tensiones; no son, así, solamente ejemplos mecánicos de lo que el *magister* intenta enseñar.

En algunas ocasiones, incluso, el propio discípulo recurre a su conocimiento práctico para comprender la teoría, acercando él mismo ambas instancias, como eco de las prácticas de su maestro. Por ejemplo, luego de una larga explicación del *magister* acerca del canto rítmico, dice su estudiante (SE 1.87-88):

D. Puto temptare horum, quaeque expedit, et in usum vertere.

*M. Recte putas; ob hoc sumamus quodvis melum canere, nunc correptius, nunc productius, ita ut morulae, quae nunc sunt productae correptis suis, nunc item fiant pro correptis ad eas, quae fuerint productiores se. Canamus modo; prima sit mora correptior, subiungatur producta, tunc correpta iterum.*³³

³¹ “Prefiero confiar por completo en tu enseñanza, y te escucharé cantar estos sonidos. M. Bueno, los cantaré.”

³² “Canta recorriendo el pentacordio que comienza en el tetrardo, y luego desciende el mismo número de grados. D. Lo he cantado.”

³³ “D. Pienso que puede ser útil experimentar este procedimiento y ponerlo en práctica. M: Piensas bien. Por este motivo intentemos cantar una melodía cualquiera, primero con un tiempo veloz, luego con un tiempo más lento, de modo que la duración de las que primero eran breves se alargue luego y las que eran



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33 (2021/2)*

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

La respuesta del *magister* apunta a la reunión de teoría y práctica, por medio del canto conjunto que demostrará los principios explicados acerca del ritmo.

También en 1.79 el maestro articula teoría y práctica de manera bastante didáctica, podríamos decir, recurriendo a saberes previos de su estudiante para que el aprendizaje de la teoría resulte significativo:

M. Dic mela quaelibet ad primum modum, ad secundum quoque et reliquos. M. Canta una melodia qualsiasi nel primo modo e anche nel secondo e negli altri.

D. Ecce modus primus, ecce secundus, en tertius, en etiam quartus.

M. Dic nunc, quoniam quadam diversitate ab invicem differre auribus indicatur, quae sit causa diversitatis.

*D. Diversi quidem ab invicem discernibili quadam suae proprietatis specie sentiuntur, sed qua ex causa eveniat, miror.*³⁴

El maestro recurre al canto para evidenciar las diferencias que harán que el discípulo se pregunte por los motivos, y allí irá la teoría en su ayuda para explicarlo. Esta articulación entre la práctica musical y la teoría no tiene precedentes en ningún texto –que se haya conservado hasta nuestros días– y es una clara muestra del nuevo rumbo que la música como disciplina estaba tomando en la época. De la teoría, al espacio sonoro, al espacio textual: así intenta el tratadista crear una didáctica musical y una disciplina de la música práctica.

largas se abrevien. Ahora cantemos la primera línea melódica de duración más breve, seguida de una más larga y luego de nuevo una breve.”

³⁴ “M. Canta una melodía cualquiera en el primer modo, y luego en el segundo y luego en los otros. D. [Te canto] en el modo primero, en el segundo, en el tercero, en el cuatro. M: Ahora dime cuál es la causa de esta variedad, puesto que al oído se percibe que entre ellos existe una diferencia. D. Ciertamente, se percibe que [los modos] son diferentes entre sí por un aspecto evidente de su propiedad, pero me pregunto asombrado cuál es el motivo de esto.”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Los enunciados programáticos, por otro lado, ayudan a construir un discurso ordenado, y a escalonar el proceso didáctico. Pero, además, lo que evidencian es la construcción metadiscursiva que se propone el tratadista. Por supuesto, están más presentes en ME, como por ejemplo: “*Sunt et alia plura plurium sonorum signa inventa antiquitus, sed nobis a facilioribus ordiendum.*” (ME 2. 7),³⁵ “*Dandum quoque aliquid eis est, qui minus adhuc in his exercitati sunt, quo vel in noto quolibet melo sonorum proprias discant discernere qualitates vel ignotum melum ex nota eorum quali-tate et ordine per signa investigare,*” (ME 6.10);³⁶ “*Demonstrandum nunc, quomodo haec quattuor ptingorum vis modos, quos abusive tonos dicimus, moderetur, et fiat dispositio talis.*” (ME 8.13);³⁷ “*Sed his veluti praexercitaminibus quibusdam ac vilioribus licet iniciis ante cognitis dehinc faciliori via armonicas prosequimur rationes.*” (ME 9.20);³⁸ “*In quibus vocibus quia plerumque sonos et ptingos indifferenter accipimus, sonos et ptingos, tonos et epogdoos, quae singulorum sit proprietates, intimandum?*” (ME 9.21);³⁹ “*Monstratum nunc, qualiter unusquisque sonus in tetracordo propria sit conditione dispar ab altero (...)*” (ME 13.37);⁴⁰ “*Et ut hoc clarius insinuetur nescientibus sine fastidio*

³⁵ “Existen también muchos otros signos para representar los sonidos, creados en tiempos antiguos, pero para nosotros es mejor comenzar por los más fáciles.”

³⁶ “Es necesario ofrecer algún consejo a aquellos que, en este momento, son menos expertos en estos ejercicios, de modo que aprendan a distinguir en cualquier melodía conocida la cualidad propia de los sonidos, o bien a descifrar una melodía desconocida a partir de la cualidad y el orden de los sonidos a través de los signos gráficos.”

³⁷ “Debemos demostrar ahora cómo la peculiaridad de los cuatro *phthongi* rigen los modos, que impropriamente llamamos tonos, y cómo se obtiene tal disposición.”

³⁸ “Luego de haber aprendido estos lineamientos mediante algunos ejercicios preliminares y principios elementales, a partir de ahora podemos meternos más fácilmente en las leyes armónicas.”

³⁹ “Desde el momento que con voces a menudo indicamos indistintamente *soni* y *phthongi*, es necesario explicar qué son los *soni* y los *phthongi*, los tonos y los epogdos y cuáles son las propiedades de cada uno.”

⁴⁰ “Ha sido ahora mostrado cómo cada sonido en el tetracordio es diferente del otro de acuerdo con su naturaleza específica...”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

scientium:” (ME 14.40-41);⁴¹ “*Praeterea de diapason vel disdiapason non est opus amplius descriptione,*” (ME 17.37).⁴²

En SE, los contenidos parecen estar organizados de manera más aleatoria, a menudo respondiendo a consultas del discípulo, otras veces por propuesta del *magister*. Por ejemplo, en SE 1.66: “*D. Lucida, rogo, exemplificatione aperias, qualiter huiusmodi sese absonia habeat. M. Temptabo, prout possum, tu adtentus adsis.*”⁴³ Esta dinámica parece calcada de algunos comentarios gramaticales tardoantiguos, o más precisamente de los *Artes Grammaticae*.

Por otro lado, las explicaciones y las repeticiones –elementos clave, como sabemos, de toda práctica didáctica– también abundan. Por ejemplo, en el tratadista define (ME 9.21): “*Sonus quarumque vocum generale est nomen, sed ptingos dicimus vocis canorae sonos. Tonus est spacii legitima magnitudo a sono in sonum. Hocque spacium musicorum sonorum, quia in sesquioctava proportione est, Greco nomine dicitur epogdous.*”⁴⁴ Y continúa definiendo todos los intervalos. Dado que, como este que acabamos de citar, muchos de estos pasajes involucran la creación de un metalenguaje musical, los veremos más en detalle en el apartado siguiente.

⁴¹ “Y para dar a entender esto claramente para los principiantes, sin fastidiar a los expertos, diremos que (...).”

⁴² “En este punto no es más necesario ampliar las explicaciones sobre la consonancia diapason y la disdiapason.”

⁴³ “D. Por favor, explica con un ejemplo claro cómo se produce una desarmonía de este tipo. M. Lo intentaré como mejor pueda, tú estate atento.”

⁴⁴ “*Sonus* es el nombre genérico de cualquier sonido, pero nosotros llamamos *phthongi* a los sonidos del canto. *Tonus* es la distancia regular entre sonido y sonido. Y este espacio entre dos sonidos musicales, dado que está en relación de sesquioctava, es llamado con el nombre griego de “epogdo”.”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

III.2. Recursos metalingüísticos

El primer y claro intento del tratadista de ME por advertirnos que intenta crear una teoría musical y su consecuente metalenguaje⁴⁵ es la analogía inicial que nos propone entre Gramática y Música:

Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursus componunt verba et nomina eaque perfectae orationis textum, sic canorae vocis p̄tongi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit. (ME 1.3)⁴⁶

Si bien ambas disciplinas formaban parte del ciclo de la Educación liberal desde el Tardoantiguo, la “Armonía” en los tratados tardoantiguos y medievales (por poner el ejemplo más conspicuo, en *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela, de fines del siglo V d. C.) consistía en una serie de reflexiones especulativas y numerológicas sobre la música, sobre la armonía como principio regente del universo, sobre la música de las esferas, etc., y en ningún sentido estaba asociada a la práctica musical. La novedad aquí es tomar elementos de la música performativa y compararlos con los de la Gramática para establecer su estatus.⁴⁷

⁴⁵ Sobre la creación de un vocabulario musical en la época carolingia, cf. Huglo M. “Le développement du vocabulaire de “l’Ars Musica” à l’époque carolingienne”, *Latomus*, Janvier- Mars, 1975, T. 34, Fasc. 1, 1975: 131- 151.

⁴⁶ “Así como las letras del alfabeto son los componentes elementales e indivisibles del lenguaje, y las sílabas compuestas por ellas componen a su vez los verbos y los sustantivos que forman un discurso completo, así los *p̄thongi*, llamados *soni* en latín, son las bases del canto y el contenido de toda la música, en última instancia, se reduce a ellos.”

⁴⁷ La analogía entre la estructura del lenguaje y la estructura de la música, probablemente de origen pitagórico, se enuncia en algunos diálogos de Platón, se desarrolla en los textos de Aristoxeno y de Adrasto –discípulos de Aristóteles— y en el mundo latino es retomada por Calcidio en su traducción y comentario al *Timeo* platónico. Y luego será retomada por Guido D’Arezzo en su *Micrologus* (15. 2-4).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

En este marco, y centrado en los aspectos teóricos de la música, ME comienza con la definición de una serie de conceptos clave de la teoría musical, precisando su significado (1.3-4): “*Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti.*”⁴⁸ No obstante estas precisiones, y las establecidas en 9.21 al definir los elementos de la música, el tratadista sigue utilizando a lo largo del resto del tratado *soni* como *phthongi*, es decir, el término general en lugar del más preciso. Lo mismo ocurre con el uso de *tonus* y *modus*, que el tratadista a menudo utiliza como sinónimos, aunque aclara que son diferentes, en ME 8.13: «*modos, quos abusive tonos dicimus*»⁴⁹ y en SE 1.79 también se alude a este uso generalizado, que resulta incorrecto: «*Tropi autem vel modi sunt, quos abusive tonos dicunt*».⁵⁰

No obstante, la alternancia continúa, generando confusión para los lectores modernos como nosotros, acostumbrados a que la música maneje sus propios términos técnicos, que, aunque no conozcamos con precisión, podemos detectar como específicos. Pero esto no significa que para el público de la época fuera igualmente confuso; en momentos de crear un campo léxico técnico para una disciplina, el tratadista hace lo posible, pero no deja de tener en cuenta la repetición como recurso didáctico fundamental, aludiendo a los saberes que el estudiante sí tiene para construir los nuevos.

Así, si “*tonus*” se usaba como sinónimo de “*modus*” en la oralidad más o menos indistintamente, aunque el tratadista quiera fijar el sentido técnico de cada uno de los términos, no desperdiciará la ocasión de utilizarlos para explicar otros conceptos en su acepción menos técnica, que es la que sus estudiantes conocen y manejan.

Esto nos habla de una fuerte inestabilidad en el sistema teórico desde el punto de vista de su terminología y su metalenguaje, comprensible si consideramos que el tratadista está

⁴⁸ “Pero no todos los sonidos son llamados *phthongi*, sino solo aquellos que, dispuestos entre ellos a una distancia apropiada, se adaptan al canto.”

⁴⁹ “Los modos, que impropriamente llamamos tonos.”

⁵⁰ “Los tropos son modos, a los que impropriamente llaman tonos.”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

intentando formalizar los conceptos, pero que necesita recurrir a los saberes comunes para hacerse entender.⁵¹

III.3. Recursos interpersonales

Finalmente, el tratadista debe construir su *auctoritas* discursiva, sin la cual los recursos descritos previamente no alcanzan su eficacia. Mientras su autoridad real emana de su rol como maestro de canto, respaldado por la institución eclesiástica, desde el punto de vista simbólico debe construir y forzar una teoría para una práctica que se venía desarrollando hacía años, pero que ahora necesitaba de formalización y homogeneización.

Encontramos así indicadores de modalidad epistémica, como conectores, adverbios y sintagmas o giros adverbiales, a través de los cuales el tratadista expresa su valoración moral acerca de los contenidos que comenta, y establece su lugar de guía cultural. Por ejemplo, “*Sane non ab uno tantum quolibet sono ad quartum vel quintum aut octavum consonantia fit,*” (ME 11.31);⁵² “*Sane autentum dicimus auctoralem, plagin subiugalem seu lateralem.*” (SE 1.82), un ejemplo que también muestra la creación de metalenguaje y sus variedades);⁵³ o los habituales “*recte putas*”⁵⁴ que le dice el maestro de SE a su estudiante cuando ha comprendido algo (1.60, 87) con la variante de “*Recte prorsus intellegis.*” (3.141).⁵⁵

⁵¹ Es quizá perceptible una mayor estabilidad —apenas— en SE respecto de ME, aunque es un tema que requeriría de un estudio más profundo.

⁵² “Ciertamente, una consonancia no se produce por cualquier sonido que se encuentra a la cuarta, a la quinta o a la octava.”

⁵³ “Ciertamente, llamamos modo auténtico “*auctoralis*” y al plagal “*subiugalis* o *lateralis*”.

⁵⁴ “Piensas bien”.

⁵⁵ “Entiendes correctamente.”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Otro recurso muy frecuente es el de la cita de autoridad, es decir, el recurso de la intertextualidad para crear legitimidad discursiva.⁵⁶ Por ejemplo, en el capítulo 16 de ME el tratadista alude a una polémica entre Ptolomeo y Pitágoras, y así califica el tratamiento que Boecio hace del tema: “*Prosequitur idipsum ex Ptolomei sententia praefatus doctor magnificus in quinto musicae rationis volumine hoc modo, acutos quidem sonos in ulteriore parte ponens, citeriore graves, hoc modo.*” (ME 16.44).⁵⁷ Luego, completa con la cita (casi) textual de Boecio.⁵⁸

Tampoco está ausente Agustín, al final de la segunda parte del SE, en el marco de una digresión numerológica, para explicar la supremacía de la razón como facultad mental (SE 2.114): “*Quapropter, ut ait sanctus Augustinus, ratio, quae in rithmis, qui Latine dicuntur numeri, sive in ipsa modulatione, intellexit regnare numeros totumque perficere, inspexit diligentissime reperiebatque divinos et sempiternos.*”⁵⁹

Finalmente, el mito de Orfeo en el capítulo 19 de ME también funciona de esta manera, reforzando la *auctoritas* en varios sentidos: hay una alusión intertextual a Boecio, por un lado; hay una interpretación mítica de la música como *ars*, por otro; y finalmente, hay una inscripción del ME en la tradición de la música especulativa, única tradición sobre la reflexión musical hasta el momento, y en la que el autor busca inscribirse. La tensión entre

⁵⁶ No entraremos en el complejo tema de las fuentes, pero remito al lector interesado a Phillips, N. C. *Musica and Scolica Enchiradiis. The Literary, Theoretical, and Musical Sources*, PhD Dissertation, New York University, 1984.

⁵⁷ “En el quinto libro de su teoría de la música el magnífico doctor [Boecio] arriba citado trata este mismo argumento de acuerdo con la opinión de Ptolomeo, disponiendo los sonidos agudos en la parte inferior y los graves en la superior, así.”

⁵⁸ El texto citado a continuación en ME es *De inst. mus.* 5.9, aunque ligeramente modificado. *De instit. mus.*: “*Consonabitque et hypate hypaton, ad hypaten meson et ad neten diezeugmenon et paramese ad neten diezeugmenon et ad hypaten meson*». ME: «*Consonabitque et hypate hypaton et hypate meson ad neten diezeugmenon, ad paramesen autem nete diezeugmenon et hypate meson.*”

⁵⁹ “Por eso, como dice San Agustín, ‘la razón —que ha comprendido que los números gobiernan y hacen todo perfecto, sea en el ritmo, que en latín se llaman números, sea en la misma melodía— ha examinado los números muy diligentemente, encontrándolos divinos y eternos.’”



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

la música teórica y la práctica –que notábamos al hablar de los recursos organizadores del discurso– parece quedar resuelta por medio de la inclusión de este episodio. Quizá con cierta impericia narrativa por parte del tratadista, dado que no parece guardar ninguna relación con el resto del texto.

En esta interpretación del mito de Orfeo y Eurídice en clave alegórico-musical, el tratadista sanciona el sentido de la historia por medio de una caracterización de la música como arte poderosa y misteriosa (ME 19.57-58):

Fictum est ab antiquis Aristeum Euridicem nympham Orphei coniugem adamasse. Quemque dum illa sequentem fugeret, a serpente extincta sit. Orpheum, cuius nomen oreo phone, id est optima vox sonat, in cantore perito seu dulcisono cantu intellegimus. Cuius Euridicem, id est profundam diiudicationem, si quis vir bonus, quod Aristeus interpretatur, amando sequitur, ne penitus teneri possit, quasi per serpentem divina intercipitur prudentia. Sed dum rursus per Orpheum, id est per optimum cantilenae sonum, a secretis suis acsi ab inferis evocatur, imaginarie perducitur usque in auras huius vitae dumque videri videtur, amittitur, scilicet quia inter cetera, quae adhuc ex parte et in enigmate cernimus, haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem. Siquidem diiudicare possumus, sitne rata factura meli, dinoscere qualitates sonorum atque modorum et reliqua huius artis; item possumus musicorum sonorum spatia vel vocum simphonias ad numerorum rationem adducere, consonantiae atque discrepantiae quasdam rationes reddere. Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus quadam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus.⁶⁰

⁶⁰ “Los antiguos crearon un mito según el cual Aristeo se enamoró de la ninfa Eurídice, esposa de Orfeo, la cual, mientras huía para librarse de su persecución, fue mordida y muerta por una serpiente. Nosotros encontramos en Orfeo, cuyo nombre suena “oreo phone” –esto es, voz óptima– el “hábil cantor” o la “melodía del dulce sonido”. Si un “vir bonus” –este es el significado del nombre Aristeo– enamorado sigue a la esposa de Orfeo, Eurídice –que representa el “juicio profundo”– para evita que esta última pueda ser completamente poseída por él, es sustraída por la prudencia divina que se presenta en forma de serpiente. Sin embargo, cuando es evocada por Orfeo –o sea, por el sonido óptimo del canto– de los lugares en que se encuentra, es decir el infierno, Eurídice es reconducida como una sombra a la luz de la vida, pero antes de ser totalmente visible, es definitivamente perdida. Y dado que, como ocurre en la otra realidad que ahora discernimos solo en parte y de modo confuso, tampoco de esta disciplina [la música] podemos penetrar hasta su razón profunda en esta vida. Podemos juzgar si una melodía está construida en el modo adecuado, y podemos distinguir la cualidad de los sonidos y de los modos, y las otras leyes de



André GABY (org.). *Mirabilia Journal 33* (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antigüidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

Para que no se piense que la música ha perdido su estatus especulativo, el tratadista incluye este pasaje,⁶¹ para dejar claro que la música sigue siendo misteriosa y no se reduce a una serie de reglas. Sin embargo, aquellos aspectos al alcance del ser humano sí pueden ser develados, y es lo que ME ha intentado hacer. Al invocar la autoridad de Boecio, el tratadista construye, por analogía, su propia *auctoritas*.

Conclusión: Hacia una Disciplina Musical y su Didáctica

Los recursos analizados nos conducen en dos direcciones. En primer lugar, nos muestran los intentos de constituir la Música como una disciplina diferente de la tradición especulativa, pero análoga a ella en su estatus de *ars*; en segundo lugar, evidencian el aspecto didáctico de esta construcción disciplinar, fundamental para la eficacia de su transmisión.

De acuerdo con el análisis, los rasgos didácticos sostienen esta construcción por medio de, al menos, tres elementos:

1. La creación de un espacio textual visual (constituido por las imágenes incluidas en ambos tratados) que articula el espacio sonoro y la teoría musical, y que funciona al mismo tiempo como espacio de encuentro de las tensiones teórica y práctica y como propuesta de creación de un sistema de notación musical;

esta arte, y podemos reducir a las leyes de los números los intervalos musicales, o las consonancias de los sonidos, y formular alguna teoría sobre la consonancia y la disonancia. Pero sabiendo que estamos ligados a la música por una cierta afinidad natural, no estamos sin embargo en condiciones de explicar con claridad cómo tiene ella una capacidad tan grande de integrarse y ser afín con nuestra alma.”

⁶¹ Respecto del mito de Orfeo en el ME, cf. Boynton S. “The Sources and Significance of the Orpheus myth in *Musica Enchiridias* and Regino of Prüm’s *Epistola de harmonica institutione*,” *Early Music History*, 18 (1999): 47-74. La interpretación del mito adoptada por Boecio —que el tratadista de ME retoma— es la propuesta por Fulgencio el Mitógrafo en sus *Mythologiae* (s. VI d. C.).



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

2. La creación de un metalenguaje, todavía incipiente e inestable, que demuestra el interés por la constitución de la Música como disciplina práctica;
3. La puesta en escena de la figura de autoridad del maestro, que es el pilar de la construcción disciplinar y didáctica.

Así, los tratados *Enchiridis* no solo intentan construir la *disciplina musical*, sino también un mecanismo para explicarla, registrarla, y transmitirla, es decir, una *didáctica musical*. El resultado de estos intentos es uno de los primeros sistemas de notación musical, y la creación de una terminología musical específica; aspectos que, si bien no tuvieron fuerte impacto en sí mismos para la transmisión de la música, nos ofrecen una excelente oportunidad de rastrear los fenómenos metalingüísticos y didácticos que se requieren en toda construcción disciplinar.

Fuentes

- ERICKSON, R. *Musica enchiridis and Scolica enchiridis*. Translated, with introduction and notes, by Raymond Erickson. Edited by Claude V. Palisca, London: Yale University Press, 1995.
- GERBERT, M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati, a cura di Martin Gerbert*, 3 voll., St. Blasien, Typis San-Blasianis, 1784; (Ristampa anastatica, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1990), vol. I, pp. 152-212 – *Patrologiae cursus completus. Series latina*, a cura di Jacques Paul Migne, 221 voll., Paris, Garnier, 1844-1904, vol. CXXXII: 957-102664.
- PIA, R. *Musica et scolica enchiridis*, Editorial Círculo Rojo, 2016.
- SCHMID, H. (ed.) *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3, München: Bayerische Akademie der Wissenschaften; C. H. Beck, 1981.

Bibliografía



André GABY (org.). *Mirabilia Journal* 33 (2021/2)

Music in Antiquity, Middle Ages & Renaissance – Música a l'Antiguitat, l'Edat Mitjana i Renaixement – La Música en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento – A Música na Antiguidade, Idade Média e Renascimento

Jun-Dic 2021
ISSN 1676-5818

- APPEL, W. "The Earliest Polyphonic Composition and Its Theoretical Background", *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1956, Vol. 10, No. 3/4 (1956): 129-137.
- ATKINSON, CH. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, AMS Studies in Music, 4, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- BOYNTON, S. "The Sources and Significance of the Orpheus myth in *Musica Enchiriadis* and Regino of Prüm's *Epistola de harmonica institutione*," *Early Music History*, 18 (1999): 47-74.
- DALZELL A. *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*, Toronto- Buffalo- London: University of Toronto Press, 1996.
- DEL SASTRE, E.- SCHNIEBS, A. (comps.), *Enseñar y dominar. Las estrategias preceptivas en Roma*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- DEPEW, M.- OBBINK, D. (eds.). *Matrices of genre. Authors, Canon and Society*, MA London: Cambridge University Press, 2002.
- GIBSON, R. "Didactic poetry as 'popular' form: a study on imperatival expressions in Latin didactic verse and prose", Atherton C. (ed.) *Form and Content in Didactic Poetry*, Bari: Levante Editori, 1997.
- HADOT, I. 2007. *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique. Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*, Paris: Vrin.
- HALLIDAY, M. A. K. *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HALLIDAY, M.A.K & HASAN, R. *Cohesion in English*, Londres: Longman, 1976.
- HALLIDAY, M. A. K. & MATHIESEN, CH. *An introduction to Functional Grammar*, Londres: Arnold, 2004.
- HUGLO, M. "Le développement du vocabulaire de "l'Arts Musica" à l'époque carolingienne", *Latomus*, Janvier- Mars, 1975, T. 34, Fasc. 1: 131- 151.
- "L'inchiriadon Hucbaldi: son rapport avec la 'Musica Enchiriadis' et sa circulation en Italie", *Il Saggiatore musicale*, Vol. 19, No. 2 (2012), pp. 179-198.
- JESERICH, P. *Musica Naturalis: Speculative Music Theory and Poetics, from Saint Augustine to the Late Middle Ages in France*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- KONSTAN, D. "Foreword: to the Reader", *Méga Népios*, 1993: 11- 22.
- MATHIESEN, T. *Apollo's Lyre. greek music and Music theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln/New York: Nebraska University Press, 2000.
- PHILLIPS, N. C. *Musica and Scolica Enchiriadis. The Literary, Theoretical, and Musical Sources*, PhD Dissertation, New York University, 1984.
- VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*: Oxford, Oxford University Press, 2002.