

La tradición musical antigua en autores latinos de los siglos

VI-VII

The Ancient Musical Tradition in Latin Writers of 6th and 7th Centuries

Fuensanta GARRIDO DOMENÉ
Universidad de Córdoba
fgdomene@uco.es
<http://orcid.org/0000-0002-9895-2936>

Felipe AGUIRRE QUINTERO
Universidad de las Islas Baleares
felipe.aguirre1@estudiant.uib.cat
<http://orcid.org/0000-0003-0979-644X>

Fecha de recepción: 10-05-2021
Fecha de aceptación: 18-10-2021

RESUMEN

Este artículo está dedicado a los tratados musicales escritos en latín entre los siglos VI y VII. A través de estas páginas se dará una visión concisa, ecléctica y panóptica de autores latinos que vivieron entre estos siglos y que dedicaron su obra o parte de ella a nociones relacionadas con la ciencia harmónica de los antiguos griegos. En este estudio se evidenciará la selección de ciertos aspectos de la teoría musical griega en su paso hasta la Edad Media, como la pérdida paulatina de la cuestión notacional vocal e instrumental, así como la progresiva importancia que fue adquiriendo la rítmica y la métrica en los tratados musicales de esta época.

Palabras clave: Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla, música griega antigua

Topónimo: Europa

Período: Edad Media

ABSTRACT

This article is dedicated to the musical treatises written in Latin between the 6th and 7th centuries. Throughout these pages there will be given a concise, eclectic and panoptic view of the Latin authors who lived between these centuries and who dedicated their work or part of their work to notions related to the harmonic science of the ancient Greeks. This study aims to show the selection

of certain aspects of Greek music theory in its evolution to the Middle Ages, such as the gradual loss of the vocal and instrumental musical notation, as well as the progressive importance that Rhythmics and Metrics were acquiring in the musical treatises of this era.

Keywords: Boethius, Cassiodorus, Isidore of Seville, ancient greek music

Place names: Europe

Period: Middle Ages

1. INTRODUCCIÓN

El panorama que rodeó la música de los siglos VI y VII estuvo determinado por las profundas transformaciones que sufrió Europa a nivel religioso y –especialmente tras la disolución del Imperio romano, en el año 455– sociopolítico. Ese clima hostil que se respiraba en las primeras décadas del siglo VI se mezcló con un afán, centralizado en ciertas élites de poder, por preservar los monumentos y documentos que una posible decadencia de la cultura amenazaba con destruir (Barney, Lewis, Beach y Berghof, 2006: 8; Braulio, *Renot.* 358, ed. Lynch-Galindo). En este sentido, los autores que se presentarán en este análisis –Boecio, Casiodoro e Isidoro de Sevilla–, en tanto últimos eslabones de esa cadena de transmisión de conocimiento de la Antigüedad Tardía a la Edad Media, son un claro ejemplo del carácter enciclopédico, didáctico y a veces en extremo sintético que la época exigía.

En cuanto a sus aportaciones a la teoría musical, como se verá, el punto de inflexión que une a estos tres tratadistas es una cierta percepción ambivalente de la música, que es concebida como un ordenamiento superior de los astros, en tanto exponentes del macrocosmos –en el que interviene el número como matriz generativa de toda relación harmónica entre ellos¹, y como reflejo de esta perfección cósmica en el ámbito de lo humano, donde la unión concordante de las partes del alma y de esta con el cuerpo representan una dimensión, si se quiere, más *práctica* o *ética*². Tensados entre estos dos polos, que representan también las dos escuelas o formas de concebir la finalidad de la música, los autores que aquí se analizarán representan –cada uno en su contexto– una síntesis unitaria y fecunda de ese complejo desarrollo teórico.

2. BOECIO

Conocido por la tratadística, junto con Casiodoro, como el verdadero transmisor de la cultura musical antigua al Medievo, la obra musical de Severino Boecio marcó un punto de inflexión en la tendencia musicológica posterior. La singularidad del *De institutione musica* de Boecio, además de la especificidad de su planteamiento, de su enfoque técnico y su aceptación y acogida hacia las tradiciones musicológicas anteriores, reside en su carácter jánico, en tanto que mira y *cierra* las antiguas tradiciones griegas en cuestiones musicológicas y, al mismo tiempo, *abre* la musicología posterior:

1 Se conservará la *h* etimológica en *harmonía* y sus derivados por tratarse de un concepto eminentemente griego (ajuste o afinación de los distintos grados de la escala), diferente a la moderna noción de armonía (emisión simultánea de varios sonidos musicales). Asimismo, se mantendrá la forma etimológica *monocordo*, más correcta que *monocordio* (con la inserción de una *-i-* sin justificación fonética y evolutiva), procedente del griego μονόχορδον y del latín *monochordum*. El mismo criterio se ha mantenido para *tetracordo* (τετράχορδον y *tetrachordum*) y *octacordo* (ὀκτάχορδον, *octachordum*).

2 El peso que da Boecio a la segunda de estas dos acepciones se refleja, por ejemplo, en el *Proemio* a su tratado: *musica vero non modo speculationi, verum etiam moralitati coniuncta sit* (“la música está asociada tanto a la especulación como a la moralidad”, Boeth. *Mus.* I 1.187, ed. Friedlein). Para este pasaje y los restantes boecianos, se seguirá la traducción de Villegas, 2005.

Es el último intento por parte de un escritor latino de ofrecer una visión de conjunto de la antigua música griega; es asimismo el primer gran monumento de la teoría musical del medievo; su enorme influencia, sobre todo a partir del siglo IX, es incuestionable (Luque, Fuentes, López, Díaz y Madrid, 2009: 8).

Nacido en una familia senatorial, el papel de Boecio (ca. 480-524) en la política cultural y administrativa de Teodorico, favorecido, además, por el apoyo de su suegro, el senador Quinto Aurelio Memio Símaco, es a día de hoy incuestionable³. La trascendencia del trabajo de Boecio, al mismo tiempo, está en su dominio de la lengua griega, lo que le permitió, a diferencia de la mayoría de sus predecesores, conocer de primera mano obras y comentarios de filósofos y hombres de ciencia de la antigua Grecia. Estos textos, de hecho, conformaban el programa de estudio de las escuelas neoplatónicas de Atenas y Alejandría, donde Courcelle (1969: 273-318) presupone que Boecio estudió con Amonio. De hecho, el plan de formación de estos centros giraba en torno a las disciplinas Aritmética, Música, Geometría y Astronomía. Así las cosas, ante el temor de que toda aquella preciosa herencia cultural de la Antigüedad se perdiera con el por entonces considerado, al menos entre los hombres de estudio, declive de la civilización, Boecio, como Símaco y otros anteriores a él, manifestó su empeño en mantenerla viva por medio de traducciones, adaptaciones y comentarios, una empresa que hoy se conoce gracias a Casiodoro:

Translationibus enim tuis Pythagoras musicus, Ptolemaeus astronomus leguntur Itali; Nicomachus arithmeticus, geometricus Euclides audiuntur Ausonii; Plato theologus, Aristoteles logicus Quirinali voce disceptant; mechanicum etiam Archimedes Latialem Siculis reddidisti. Et quascumque disciplinas vel artes facunda Graecia per singulos viros edidit, te uno auctore patrio sermone Roma suscepit.

(Así pues, gracias a tus traducciones, el músico Pitágoras y el astrónomo Ptolomeo son leídos como itálicos; el aritmético Nicómaco y el geómetra Euclides son escuchados como latinos; el teólogo Platón y el lógico Aristóteles discuten en la lengua del Quirinal; incluso al mecánico Arquímedes lo convertiste en un siciliano del Lacio. Y cualquier disciplina o arte que la fecunda Grecia produjo a través de cada uno de sus hombres, contigo como único responsable Roma la acogió en su lengua patria). (Var. I 45.4)

Su ambicioso programa incluía obras relacionadas con una concepción ontológica de estas cuatro disciplinas matemáticas⁴, que él mismo llamó *Quadrivium* (*Arithm.* I 1), la traducción y comentario de todas las obras de Platón y de Aristóteles, especialmente las relacionadas con lógica, ética y física⁵. Pese a la fusión y conciliación, en el pensamiento de Boecio, de las dos principales escuelas filosóficas (Courcelle, 1969: 276-277), no pudo llevar a buen fin este magnífico empeño, al ser juzgado, víctima de una calumnia, por alta traición y condenado a muerte por ello. Con todo, el *corpus* de su obra conservado incluye obras de importancia e influjo capital para la cultura de Occidente (Courcelle,

3 Gracias a la correspondencia que ambos mantuvieron se sabe del enorme respeto y admiración que Boecio siempre mantuvo hacia Símaco. Sobre la figura de Boecio, cf. Obertello, 1974: 1-153; Matthews, 1981; Kirkby, 1981; Luque, Fuentes, López, Díaz y Madrid, 2009: 7-54; y Kaylor y Phillips, 2012.

4 De ellas, Boecio concibió la aritmética como la ciencia de la multiplicidad en sí; la música, como la ciencia de la multiplicidad en relación; la geometría, como la de la dimensión inmóvil; y la astronomía, como la de la dimensión en movimiento.

5 Para una consideración del programa intelectual concebido por Boecio, véanse Courcelle, 1948: 263ss. y 1973: 276-277; Obertello, 1974: 157-382; Chadwick, 1981; Gibson, 1981: 73-234; y Mathiesen, 2000: 322-330.

1973: 257-312) como su comentario a los *Topica* de Cicerón; las traducciones, en muchos casos con los pertinentes comentarios, de ciertas obras aristotélicas (*Topica*, *Analytica priora*, *Cathegoriae*, *Sophistici elenchi* y *De interpretatione*); una introducción a la lógica peripatética; varias obras teológicas, entre las que destaca *De consolatione philosophiae*, que evoca el escrito de Marciano Capela por el empleo del *prosimetron*; y sus trabajos sobre aritmética y sobre música⁶.

Concebido como puro conocimiento y no como un tratado de teoría o práctica musical, *De institutione musica* es considerado hoy uno de los grandes monumentos de teoría musical tardoantigua y medieval. Su influjo se hizo notar, especialmente, a partir de la novena centuria (Mathiesen, 2000: 630, núm. 67). Este documento se enmarca en el saber científico y filosófico, adquiriendo, por ello, cierto carácter propedéutico en tanto que, en términos pitagóricos, conduce hacia el número y, a través de él, hacia la esencia de las cosas:

Ita nobis musicam naturaliter esse coniunctam, ut ea ne si velimus quidem carere possimus. Quocirca intendenda vis mentis est, ut id, quod natura est insitum, scientia quoque possit comprehensum teneri. Sicut enim in visu quoque non sufficit eruditis colores formasque conspiceri, nisi etiam quae sit horum proprietates investigaverint, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se coniunctae sint vocum proportionem discatur.

([que] la Música está asociada a nosotros de forma tan natural, que no podríamos prescindir de ella aunque quisiéramos. Por tanto, la fuerza de la mente debe ser dirigida de tal forma que lo que es innato por naturaleza también pueda ser dominado por el conocimiento. Igual que, tratándose del sentido de la vista, no es suficiente a las personas instruidas percibir las formas y colores si no investigan también cuál es su esencia, tampoco es suficiente a los músicos deleitarse con las cantilenas si no aprenden en qué proporción se combinan las voces.) (*Mus.* I 1.187)

Habida cuenta de que dicho carácter propedéutico se deja ver con mayor claridad en el primer libro, la crítica se aúna para reconocer la dificultad de encasillar este tratado en un único género. Su única referencia es el ideal de la educación platónica a través de la *scala philosophiae*, el sistema gradual del *Quadrivium* (Schrade, 1947; Wille, 1967: 656; y Gushee, 1973). Este aspecto, además, ha llevado a algunos críticos a prestar atención a la composición de este documento. En este sentido, Calvin C. Bower, uno de los estudiosos más destacados sobre la figura de Boecio, ha demostrado que el *De institutione musica* de este autor implica, como el *De institutione arithmetica*, un complejo proceso de traducción en el que se vislumbra la asimilación de trabajos anteriores, combinada con glosas y anotaciones marginales de su fuente para, finalmente, adaptarlo *in Romanum stilum vertens*.

Con un total de cinco libros, el tratado de Boecio se basa en la *musica instrumentalis*, sin olvidar la *musica mundana* ni la *musica humana*; aunque estos dos tipos de música son anunciados al comienzo del tratado, lamentablemente no se ha conservado su desarrollo y explicación porque la obra está incompleta. Cada uno de ellos refleja una materia o incluso una función identificativa: mientras que el libro primero sirve de introducción general a la música pitagórica, las cuestiones propiamente técnicas definidas allí son tratadas en los dos libros siguientes, dejando los dos últimos para asuntos tradicionalmente pitagóricos, a saber, la *sectio canonis*, el sistema de notación y la teoría modal, por un lado (libro cuarto), y

6 Sobre todos estos trabajos, véase Obertello, 1974: 292-342. Sobre Marciano Capela, véanse Stahl, Johnson y Burge, 1971 y 1977; Cristante, 1987; Grebe, 1993 y 1999; Ramelli, 2001; Zekl, 2005; Guillaumin, 2011; Navarro Antolín, 2016; y Garrido y Aguirre, 2016: 55-58, además de las ediciones de Dick, 1978 y Willis, 1983.

una revisión, bajo el prisma de la doctrina ptolemaica, de planteamientos acerca de la *musica instrumentalis* dados al comienzo del tratado. Con un evidente apego a las matemáticas y al pitagorismo inspirado, sobre todo, a partir de la obra de Nicómaco de Gerasa, Boecio censura a Aristóxeno y su división de los intervalos. La música, para él, no es una ciencia autónoma como lo era para Aristóxeno, sino una de las cuatro ciencias matemáticas que procuran el conocimiento de la esencia.

Este orden expositivo no es, *de facto*, respetado, aunque parte de la crítica ha querido ver en el libro primero cierta exposición compendiaria salpicada de no pocos compromisos de ampliación y profundización temática posterior. Tales promesas provocan inevitables repeticiones en lo que resta de texto y lo que se ha identificado como “exposición doble, paralela se podría decir” (Luque, Fuentes, López, Díaz y Madrid, 2009: 19), desde los libros segundo al cuarto, sobre cuestiones fundamentales pitagóricas vistas desde el punto de vista musical y aritmético-geométrico⁷.

Así las cosas, a día de hoy hay una práctica unanimidad en reconocer como fuente principal para los cuatro primeros libros la obra musical perdida de Nicómaco de Gerasa, conocida como *Opus maius de musica* (Bower, 1978, Pizzani, 1982 y Garrido, 2016: 113), prometida en varias ocasiones en su *Manual de harmónica*, un tratado en forma epistolar y dirigido a una dama anónima. Una lectura de estas páginas boecianas basta para reconocer en ellas la huella de las definiciones y concepciones aritmético-musicales de este músico griego del siglo I envueltas en el velo del neopitagorismo. Casiodoro, además, da fe de que la figura del geraseno, así como sus aportaciones en el ámbito de la aritmética y de la harmónica, no resultó desconocida para un Boecio interesado en plasmar por escrito la teoría musical neopitagórica:

Diligenter hanc artem (arithmeticam) apud Graecos Nicomachus exposuit. Hunc primum Madaurensis Appuleius, deinde magnificus vir Boethius Latino sermone translatus Romanis contulit lectitandum.

(Nicómaco, entre los griegos, expuso con exactitud esta disciplina [la aritmética]. A traducirlo para leerlo en la lengua de los romanos se dedicaron, primero, Apuleyo de Madaura, después, Boecio, hombre magnífico en el discurso latino). (*Inst.* II 7.140-17.20)

Con el fin de entender adecuadamente la importancia que supuso esta obra en la tradición musical medieval, es menester especificar de manera un poco más detallada el contenido de cada bloque. El libro primero, una innegable *aemulatio* boeciana de los tres primeros libros del perdido tratado musical de Nicómaco de Gerasa, está dedicado a la exposición dogmática de los principios de la ciencia musical pitagórica, con numerosas referencias y paralelos tangibles al de Gerasa. Tales principios han sido distribuidos tradicionalmente por la crítica en seis bloques atendiendo a sus contenidos: comenzando por la concepción del sonido como cantidad y *ratio* (3-8) y por la explicación de la razón, de los sentidos y del descubrimiento, por parte de Pitágoras, de los principios harmónicos (9-11), Boecio dedica las quince secciones restantes a presentar la naturaleza de la voz y del oído (12-14), la teoría de los intervalos (16-19) y los nombres, funciones e inventores de las notas, de su disposición en los tetracordos, géneros y escalas, así como de su asociación con las órbitas planetarias (20-27). En todos estos apartados, además de su consideración de la naturaleza de la consonancia, hay innegables ecos de fuentes griegas, con la única excepción del último grupo de epígrafes, que no tienen paralelo en ninguna

⁷ Para una profundización acerca de la organización de los contenidos de este tratado tal y como hoy se conoce, véase Luque, Fuentes, López, Díaz y Madrid, 2009: 19-34.

fuentes conservadas. Boecio enmarca dicha exposición con las dos formulaciones más características y vinculadas a él por la crítica. La primera de ellas, inserta en el contexto de las consideraciones previas filosóficas e históricas acerca del poder y utilidad de la música, versa sobre la triple división de esta en *mundana*, *humana* e *instrumentalis* (Boeth. *Mus.* I 2.187.17-189.13). En la segunda Boecio diferencia entre los que hacen música (instrumentistas y poetas) y el verdadero *musicus*, una afirmación que prepara al lector para lo que se va a relatar en los siguientes libros:

Isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi.

(Y es músico quien, de acuerdo con una especulación y un cálculo determinado de antemano y adecuado a la música, tiene la facultad de emitir un juicio sobre los modos y ritmos, sobre los tipos de cantilenas, sobre las consonancias, sobre todos los temas que serán posteriormente desarrollados y sobre las composiciones de los poetas). (*Mus.* I 34.225)

En definitiva, la función introductoria y preparatoria que refleja el primer libro es más que necesaria, pues sin estos preceptos previos sería muy complicado, si no imposible, profundizar en el contenido de los dos siguientes, dedicados a las demostraciones de tales principios según la *ratio numerorum*. En el libro segundo, Boecio aprovecha la definición de filosofía por parte de Pitágoras para incluir el empleo que cada una de las disciplinas matemáticas hace de la cantidad: mientras que la geometría la concibe como la magnitud fija, la astronomía la considera como la magnitud móvil, la aritmética, como la cantidad específica y la música la relaciona con otras cantidades (Boeth. *Mus.* II 227.25-228.2). Tras esta introducción, aborda en más de una veintena de secciones lo que podría denominarse *la aritmética de la música*. Comienza con la teoría de las *rationes* (4-11) y con la consideración de las medias aritmética, geométrica y harmónica (12-17), para pasar a la teoría de la consonancia (18-20), en la que identifica y relaciona cada proporción con su correspondiente consonancia, excluyendo la onceava (octava y cuarta, 8:3), que Boecio no considera como tal⁸. Así, en este aparente *continuum*, dedica el libro tercero a los intervalos más pequeños, comenzando por la imposibilidad, en la música pitagórica, de dividir el tono en dos partes iguales (1-4), una cuestión que tiene paralelos en la *Sectio canonis*, en Nicómaco de Gerasa y en Teón de Esmirna, por ejemplo. Sin embargo, la discusión boeciana sobre la *apotomé* (5) –el semitono mayor, que, junto con el *leimma* o semitono menor, conforma el tono– encuentra su fuente más cercana en el tratado de Gaudencio (siglo IV), mientras que otras definiciones no aparecen en ninguna fuente griega anterior, si bien es cierto que los conceptos de *kómma*, *schisma* y diasquismo se atribuyen a Filolao⁹. El término

8 Las principales consonancias de la música griega antigua son aquellas que, desde el punto de vista pitagórico, se expresaban a través de las proporciones más simples: la octava (2:1), la quinta (3:2), la cuarta (4:3), la doceava (octava y quinta, 3:1), la doble octava (4:1) y la onceava (octava y cuarta, 8:3).

9 Mientras que para la escuela aristoxénica el semitono se dividía en dos partes exactamente iguales, los pitagóricos, con sus cálculos, establecieron su división en dos partes desiguales: *leimma*, o semitono menor; y *apotomé*, o semitono mayor. La música griega de tendencia pitagórica consideró, además, una serie de microintervalos definidos matemáticamente. Es el caso de los aquí mencionados: *kómma* (κόμμα), la diferencia entre la *díesis*, o parte más pequeña del tono (para los aristoxénicos, 1:4 de tono; para los pitagóricos, el resultado de restar dos veces el intervalo de tono al de cuarta, dando una proporción 256:243, que es precisamente la del *leimma*), y la *apotomé* o su resto mayor. Se sabe de dos concepciones y cálculos distintos aplicadas a la noción de *komma*: el *komma* pitagórico o *komma* diatónico era la diferencia entre siete

diasquismo (διασχισμός) indica, propiamente, disensión o división. Esta voz era empleada por los antiguos músicos para indicar el intervalo por el que dos semitonos diatónicos exceden un tono mayor, representado numéricamente con la proporción 2048:2025. Esta medida puramente teórica fue explicada y empleada, según Teón, por Filolao (Theo Sm. 49 y 71). Este pitagórico llamó a la parte más pequeña del tono *díesis*, al resto mayor *apotomé* (2187:2048) y a la diferencia entre ellas, *kómma*. A su vez, la mitad de estos dos microintervalos son, en terminología pitagórica, el *schisma* y el *diaschisma*¹⁰.

En el libro cuarto Boecio aprovecha la exposición de las divisiones del monocordo para presentar su teoría de los modos. Las dos primeras secciones no son sino la versión latina del proemio y de las nueve primeras proposiciones de la *Sectio canonis*, seguida (Barbera, 1980: 237-242), en las dos siguientes, de una discusión sobre notación musical. La crítica está dividida a la hora de ver en el tratado gaudenciano una fuente o posible fuente para estos pasajes de Boecio, pues un cotejo de ambos textos evidencia la disposición en el contenido de cada uno: mientras que Boecio comienza por la modalidad lidia e incluye los veintiocho símbolos, Gaudencio principia por la hipolidia y únicamente considera dieciocho signos¹¹. Este argumento no es suficiente para negar una lectura boeciana del tratado de Gaudencio, pues se ha presupuesto la inclusión, en el documento de este autor, de una descripción completa de cada modalidad (Bower, 1978: 14-19 y Mathiesen, 2000: 634,

octavas y doce quintas, mientras que Dídimos lo consideró como la diferencia entre el tono mayor y el tono menor, o entre el semitono diatónico y el *leimma* pitagórico. En números puede representarse mediante la proporción 2048:2025. Esta medida puramente teórica es explicada y empleada por Filolao (*ap. Boeth. Mus. III 5 y 8; cf. Theo Sm. 46 y 71*), que llamó a la parte más pequeña del tono *díesis*, al resto mayor *apotomé* (2187:2048) y a la diferencia entre ellas, *kómma*. A su vez, la mitad de estos dos microintervalos son, según la denominación pitagórica, el *schisma* y el *diaschisma*. Véase Michaelides, 1978: s.v. “komma”.

10 Sobre la transmisión del texto filolaico en Boecio, véanse nota anterior; Michaelides, 1978: s.v. “diaschisma”; Barbera, 1980: 200-237; Barker, 1989: 38, núm. 36; Mathiesen, 1998: 76, núm. 22; y Garrido, 2016: 412-438. Cf. Gaud. *Harm.* X-XVI (Jan 339.21-344.24).

11 Esta modalidad es una de las quince reconocidas en la música griega antigua. La confusión en los textos antiguos entre τρόπος, τόμος y ἀρμονία, empleados como sinónimos, ha hecho que algunos manuales modernos las llamen “escalas de transposición”. A esta confusión se añadió otra motivada por la denominación que recibieron los tipos de octava, que era igual a la de estas modalidades. Por tanto, la base del problema y de la confusión generalizada estaba en la relación entre un τόμος determinado y la ἀρμονία homónima. Los fragmentos musicales conservados demuestran que el músico escribía la melodía en un tono de altura fija, pero las relaciones interválicas eran propias de un tipo distinto de octava. Es muy probable que la tonalidad elegida para cada pieza musical dependiera de las características instrumentales del momento, de sus posibilidades de ejecución por un coro o solista, o de la búsqueda de expresividad. En época aristoxénica los modos eran trece (así en Cleonid. *Harm.* XII, Jan 203.5-204.15 y Aristid. Quint. I 10) y, más tarde, quince (Aristid. Quint. *loc. cit.*): lidio, hipolidio, hiperlidio, eolio, hipoeolio, hipereolio, frigio, hipofrigio, hiperfrigio, jonio, hipojonio, hiperjonio, doria, hipodorio e hiperdorio. El resto de los teóricos griegos solo contaron siete: mixolidio (*si-si*), lidio (*do-do*, aunque para otros, como Aristid. Quint. I 8 y 10, equivaldría a la actual escala de *fa*), frigio (*re-re*), dorio (*mi-mi*), hipolidio (*fa-fa*), hipofrigio o jonio (*sol-sol*) e hipodorio o eolio (*la-la*), también llamado por Gaudencio locrio. Marciano Capela (IX 935) reconoce cinco “fundamentales”: lidio, jonio, eolio, frigio y dorio; de ellos, la tradición musical antigua solo consideró griegos el jonio, el eolio y el dorio, nombrados así por las tres tribus autóctonas griegas. El lidio procede, como el frigio, de Asia Menor, pero ambos fueron aceptados en Grecia, según Ateneo (XIV 20.19-21.16), porque fueron estos pueblos los que acompañaron al rey Pélope al Peloponeso. Platón critica el modo lidio por ser agudo y apropiado para las lamentaciones (Pl. *R.* 398d-e), pero para Aristóteles es el más adecuado para la educación por implicar orden y educación (Arist. *Pol.* 1342b). Otros testimonios destacan esta preferencia por el lidio: Aristóxeno (*ap. Ps. Plu. Musica*, 1136C) dice que Olimpo fue el primero que tocó al auló con este modo un canto fúnebre en honor a Pitón; Píndaro afirma que se tocó por primera vez en la boda de Níobe; y Torebo fue el primero en emplearlo, según Dionisio Yambo (Ath. XIV 20.19-21.16). Este modo era el más agudo de los fundamentales y la dificultad de ejecución de notas y melodías agudas, en definitiva, respondía a un virtuosismo y excelencia de gran estima por parte de los músicos profesionales (Ps. Arist. *Pr.* XIX 37). Véase Michaelides, 1978: s.v. “harmonía” y “tonos”.

núm. 80). Las ocho siguientes secciones muestran las divisiones, por tetracordos, en cada uno de los tres géneros, una propuesta muy distinta de las tradicionalmente aceptadas en la teoría musical griega antigua. Esta cuestión, además, prepara la descripción de las especies de cuarta, quinta y octava (14-17) tras diferenciar los tonos fijos y móviles (13). De tales especies, además, derivan los ocho modos, *quae eosdem tropos vel tonos nominant*¹², unas páginas que encuentran sus *loci paralleli* en Ptolomeo y en Aristides Quintiliano, si bien la exposición de este último es ajena al concepto de aquel de una octava característica (Bower, 1978: 35-37). Este libro concluye con la presentación de un método sencillo para demostrar las tres consonancias primarias en el monocordo (18), un pasaje derivado, aunque no de una manera exacta, de Ptolomeo (*Harm.* I 8).

El libro quinto, en cambio, interrumpido en el capítulo decimonoveno, se basa en el libro primero de la *Harmonica* de Ptolomeo. Es muy probable, de hecho, que el escrito musical de Boecio tuviera o pretendiera tener originariamente dos libros más, correspondientes, cada uno, a los restantes libros de esta obra ptolemaica (Pizzani, 1965 y Bower, 1989: XXIV-XXXVIII). El comienzo de este libro considera las diferencias de opinión entre los músicos griegos antiguos y ofrece una reflexión sobre las virtudes y mejoras que las experimentaciones musicales con el octacordo darían a los avances musicales frente a las realizadas con el monocordo. A ello, como complementación, Boecio agrega (2-3) la creencia ptolemaica de que una *combinatio* de los fundamentos pitagóricos y aristoxénicos en lo que a la percepción del sonido se refiere proporcionaría, también, conclusiones musicales mucho más precisas. Esta propuesta lo lleva a revisar (4-12) el método pitagórico que determina la base racional de los sonidos e intervalos musicales, rechazándolo finalmente por ser limitado y proponiendo su propio sistema para clasificar estos elementos de la armonía. Ello implica una última consideración de los métodos y divisiones tetracordales de Aristóxeno y de Arquitas, presentados para introducir la propia división ptolemaica, que comienza en la última sección de este libro y del tratado e interrumpida abruptamente¹³.

En definitiva, la importancia de este documento boeciano es doble. Por un lado, recupera y conserva el tratado musical más amplio y perdido de Nicómaco Geraseno. En este sentido, el *De institutione musica* constituye un documento pitagórico de singular relevancia, reconocido, junto con la *Harmonica* ptolemaica, como uno de los mayores escritos musicales dados entre la época de Aristóxeno y los autores de la Antigüedad Tardía. Por otro lado, esta obra representa el último intento, por parte de un autor latino hasta la era renacentista, de recoger un tratamiento completo de la teoría musical griega antigua (Caldwell, 1981: 143). Con todo, Boecio y otros hombres de estudio de su época se encontraron en sus trabajos con un impedimento velado: la limitación del latín en su intento por traducir o transmitir los términos y conceptos musicales griegos a las generaciones del Medievo¹⁴.

3. CASIODORO

El historiador, hombre de Estado y monje Flavio Magno Aurelio Cassiodoro (ca. 490-ca. 585) pasó a la posteridad, junto con Boecio e Isidoro de Sevilla, como uno de los grandes transmisores de la cultura romana y clásica al naciente Medievo. A lo largo de su dilatada carrera ocupó altos cargos políticos y diplomáticos, como *quaestor*, *consul* y *magister officiorum*, entre otros. Sin embargo, fue su vocación religiosa lo que lo llevó a fundar un

12 Boeth. *Mus.* IV 15.341: “a los que igualmente denominan *tropos* o *tonos*”.

13 Para un cotejo entre los pasajes de Boecio y la *Harmonica* de Ptolomeo, véase Mathiesen, 2000: 439-447.

14 Sobre esta limitación de la lengua latina, véase Garrido, 2018.

monasterio,¹⁵ en el que, aproximadamente desde el año 540, se dedicó, junto a un grupo de monjes, a compilar y preservar manuscritos antiguos realizando copias de obras cristianas y seculares.¹⁶ Es dentro de este esfuerzo de síntesis temática y afán enciclopédico donde hay que enmarcar la obra de teoría musical que legó a la posteridad, un conjunto de definiciones y aproximaciones muy someras a la ciencia musical que formaba parte de una obra mayor y más ambiciosa: sus *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* (Mynors, 1937: 142-150). En este vasto tratado, tras analizar algunos aspectos de las Escrituras y presentar su exégesis por parte de los Padres de la Iglesia, el autor aborda el canon de las siete artes liberales, manteniendo siempre el carácter sumario de su exposición para crear no un tratado técnico-científico musical, sino una herramienta pedagógica. Aunque se fundamenta en la división del *Trivium* y *Quadrivium*¹⁷, tal como fuera instaurada por Marciano Capela, difiere del teórico cartaginés en el orden de presentación de las *disciplinae*, así como en el nombre de *música* para referirse a la ciencia harmónica¹⁸.

El interés de Casiodoro por la música aparece bastante atestiguado en el último período de su vida, del que datan las *Institutiones*, y en obras anteriores, como su *Expositio psalmorum* y¹⁹, en especial, la *Epistola XL*, recopilada en el segundo libro de sus *Variae epistolae* (Var. II 40). Su aporte musicológico se inserta en la tradición recogida por Marciano Capela y sintetizada por Boecio²⁰. Sin embargo, mientras que las obras de estos se centran en una *filosofía pedagógica*, Casiodoro apunta a una especie de “reforma cristiana de la enseñanza superior” (Wille, 1967: 704).

Tras derivar *música* de las Musas, y estas, a su vez, de la acción de *buscar* (μᾶσαι²¹), las primeras líneas del *De musica* presentan el arte de los sonidos como algo omnipresente en los actos humanos, como una disciplina que *per omnes actus vitae nostrae hac ratione diffunditur* (“se extiende, por este motivo, a través de todos los actos de nuestra vida”, *Inst.* II 5.2²²). No solo es una actividad que se relaciona estrechamente con la religión, sino que

15 El monasterio de Vivarium, ubicado en el sur de Italia, en la costa meridional de Calabria. Para el contexto histórico de su fundación, cf. O'Donnel, 1969: 97 ss.

16 Según Mathiesen (2000: 636), al contrario que Boecio y su aporte individual a las traducciones de textos antiguos, Casiodoro vio necesaria la creación de una comunidad para poder acometer la preservación del legado griego. Aunque se haya restado a Casiodoro la importancia como instaurador de una tradición de preservación de manuscritos (cf. O'Donnell, 1969), es indudable que su iniciativa inspiró posteriores esfuerzos en la tradición monástica. Respecto al conocimiento del griego y su aplicación a la traducción de obras al latín, tanto del autor como de sus monjes, véase *ibídem*: 118-119.

17 Para un análisis comparativo del lugar de la música dentro de las Artes Liberales, véase Bower, 2008.

18 En este sentido, Casiodoro parece seguir la denominación adoptada también por Boecio. Cf. Mathiesen, 2000: 630 ss.

19 Una obra con valiosos aportes a la organología y la simbología instrumental. Cf. Wille, 1967: 706-708.

20 Quizá la gran diferencia con el erudito cartaginés sea que las *Institutiones* casiodoreas evitan cualquier ropaje literario y se ciñen a una información básica y sumaria de las *disciplinae* que tratan. Cf. Mathiesen, 2000: 637.

21 *Inst.* II 5.1: *nam Musae ipsae appellatae sunt apo tu maso, id est a quaerendo* (“pues las mismas Musas son invocadas ‘apo to maso’, es decir, para buscar”). Por la relación semántica, es probable que este pasaje se derive de la afirmación platónica: τὰς δὲ Μούσας τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ <μῶσθαι>, ὡς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασεν (“en cuanto a las Musas y, en general, a la música, les dio este nombre, según parece, a partir del verbo *desear*, así como de la investigación y del amor por el saber”, *Pl. Crat.* 406a 3-5). Sin embargo, como se verá en el tratado de Isidoro de Sevilla, la lectura μᾶσαι es incierta, por lo que se ha intentado relacionar con la etimología de *Musa* propuesta por Cornuto (siglo I), i.e. μῶσις (cf. Barney, Lewis, Beach y Berghof, 2006: 95).

22 La sección de las *Institutiones* dedicada a la música se conoce con el nombre *De musica*. Cf. Condorelli, 2005: 186.

los instrumentos mismos –como el psalterio– tienen la capacidad de reflejar *caelestium virtutum suavis nimis et grata modulatio* (“una melodía medianamente suave y agradable de las virtudes celestes”, *Inst.* II 5.3).

Siguiendo la estela de Agustín y Boecio, y alineándose con los principios pitagóricos ya analizados, el autor, al inicio de su tratado, sitúa la música como una *ciencia del número*²³: *Musica scientia est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis, ut duplum, triplum, quadruplum, et his similia quae dicuntur ad aliquid*. (“La ciencia de la música es la disciplina que versa sobre los números, que están en relación con los que se encuentran en los sonidos, como doble, triple, cuádruple y parecidos a estos que se dicen que guardan una relación con ellos”, Cassiod. *Inst.* II 5.4).

Casiodoro reagrupa, así, las cuatro ciencias matemáticas como parte *doctrinalis* de la parte *inspectiva* o especulativa de la Filosofía (Cassiod. *Inst.* II 3.4). Esta definición de música, ligeramente transformada en *Expositio in psalterium*²⁴, ocupa también un lugar especial en el tratado sobre el alma, en el que aparece evocada en relación con el antiguo tópico de la armonía de las esferas (*Anim.* 1.19-21). Aunque aquí los preceptos pitagóricos al uso aparecen muy bien delineados y el movimiento planetario se describe como un *canto delicioso*, su exposición de armonía y concordancia se extiende también al universo de lo humano, donde lo afectivo-espiritual aparece en una relación casi física con el sonido.

Teniendo en cuenta la relación de estas dos esferas, en cuyo centro aparece el número como elemento de cohesión, no es extraño que Casiodoro conciba la música como un puente entre lo sensible y la realidad trascendente, entre la acción humana y la armonía celeste, ya que, como él mismo afirma, la música es una disciplina *quae et sensum nostrum ad suprema erigit et aures modulatione permulcet* (“que no solo alienta nuestra conciencia a lo más excelso, sino que también acaricia los oídos con su melodía”, *Inst.* II 5.10; Condorelli, 2005: 184).

El tratado continúa describiendo brevemente las partes de la Música: la harmónica (*harmonica*), que distingue entre sonidos graves y agudos; la rítmica (*rhythmica*), que estudia la sucesión de las palabras y su buena o mala sonoridad; y la métrica (*metrica*), que discierne entre los diferentes metros y su aplicación (*Inst.* II 5.5). Asimismo, pasa revista a los tipos de instrumentos, que clasifica en tres grupos: de percusión (*percussionalia*), cuyo *suave tintineo* se produce por el choque del duro metal; de cuerda (*tensibilia*), que *deleitan el oído* al ser pulsados con el plectro; y de viento (*inflatilia*), que, por su naturaleza, son los que más se asemejan a la voz humana. A continuación, delimita el ámbito de las consonancias (*symphoniae*), que define como combinaciones harmónicas de un sonido grave con uno agudo (*Inst.* II 5.6). Estas son seis: *Prima diatessaron, secunda diapente, tertia diapason, quarta diapason simul et diatessaron, quinta diapason simul et diapente, sexta disdiapason* (“la primera, la cuarta; la segunda, la quinta; la tercera, la octava; la cuarta, la quinta y la cuarta; la quinta, la octava y la quinta; la sexta, la doble octava”, *Inst.* II 5.7)²⁵.

Después de mencionar y explicar las quince tonalidades (*toni*)²⁶, que define como *totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit*, (“la diferencia y el tamaño de toda estructura harmónica, que consiste en el acento o en el

23 Para las fuentes de Casiodoro, véase Mathiesen, 2000: 638 ss. Además de los autores ya mencionados, hace especial alusión a tratadistas como Arístides Quintiliano, Ptolomeo, Gaudencio, Censorino y Alipio, entre otros. Como se verá más adelante, paradójicamente el propio Isidoro de Sevilla parece haberse remitido, casi de manera exclusiva solo a la lectura de Casiodoro y Censorino para la redacción de sus *Etymologiae*.

24 *Exp. in Psal.* 692B XCVII.

25 Cf. nota 9.

26 Véase nota 12.

tono de la voz”, *Inst.* II 5.8), el autor culmina con una alusión mítica al poder de la música, que en la figura de Orfeo con su lira, o las Sirenas con sus cantos, encarna especialmente la capacidad para *excitatos animos sedarent* (“calmar los ánimos excitados”, *Inst.* II 5.8). Es aquí donde se logra reconocer el aporte más original de Casiodoro: el planteamiento ético que se deriva de la armonía, en tanto ordenamiento interior y exterior por medio del número. En efecto, según el autor, la música se da en el hombre en la medida en que este logra seguir los mandamientos divinos y cumplir con las normas morales: *Quicquid enim loquimur vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rithmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum*. (“En efecto, todo lo que hablamos o la agitación interna que sentimos por las pulsaciones de las venas se ha demostrado que se asocia, por su ritmo cadencioso, a las virtudes de la armonía”, *Inst.* II 5.2).

El hecho de que aquí Casiodoro retome el antiguo concepto de la música como *scientia bene modulandi*²⁷ no implica, como en la tradición pitagórica, únicamente la dimensión cósmica de ese orden descrito por los sonidos y sus respectivas proporciones, sino que abarca también la totalidad humana y su esfera ética, en la que la acción virtuosa se convierte en signo de *musicalidad*, mientras que el mal obrar sitúa al hombre siempre fuera de la música: *Quod si nos bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati. Quando vero iniquitates gerimus, musicam non habemus*. (“Pues si nos tratamos con buenas maneras, siempre demostramos estar asociados a tal disciplina. En cambio, cuando provocamos una situación incómoda, no tenemos música”, *Inst.* II 5.2).

Es la síntesis de estos dos aspectos la que, hasta cierto punto, logra Casiodoro. En palabras de Fubini (1976: 76), con este planteamiento teórico “pitagorismo e nuova religiosità cristiana si conciliano così pienamente”. Pese a su brevedad y concisión, el *De Musica* es imprescindible para comprender la profunda transformación dada durante los siglos VI y VII. En este sentido, el final de la novena sección sintetiza la concepción ética que dominará toda la práctica musical en la tradición monástica posterior (*Inst.* II 5.9).

Como se verá, tanto el estilo enciclopédico de Casiodoro como su concepción científico-ética de la música se verán reflejados en Isidoro, el último eslabón de la cadena de transmisión de conocimiento hacia la Edad Media.

4. ISIDORO DE SEVILLA

Conocido ampliamente por su función arzobispal en Sevilla durante el siglo VII y considerado el último de los padres de la Iglesia, Isidoro, un gran erudito, polímata y autor prolífico, legó a la posteridad uno de los trabajos de compilación y síntesis conceptual más ambiciosos de su época. Pese al carácter impreciso de muchas de sus formulaciones, las *Etymologiae* constituyen una importante fuente de conocimientos de la Antigüedad clásica²⁸.

Son pocas las noticias biográficas sobre la vida temprana de Isidoro. Se sabe que nació en torno al año 560, en Sevilla, donde su familia se había asentado proveniente de Cartagena. Su educación estuvo a cargo de su hermano mayor, Leandro, que luego fue obispo. Poseedor de un conocimiento enciclopédico, así como de una gran elocuencia, Isidoro escribió alrededor de diecisiete obras, cuatro de ellas sobre temas bíblicos (Barney, Lewis, Beach y Berghof, 2006: 9). El rango que alcanzan las *Etymologiae* dentro de este *corpus* es bastante relevante, pues se trata de una obra de gran extensión y profundidad,

27 Cf. Aug. *Mus.* I 2-5. Para un análisis completo del horizonte semántico del concepto *modulatio* en relación con el contexto musicológico de la Antigüedad tardía, véase Fubini, 1976: 63 ss.

28 Esta obra también se conoce en el ámbito filológico con el nombre de *Origines* o con su título completo, *Etymologiarum sive originum libri XX*.

y a cuya redacción dedicó, al menos, los últimos veinte años de su vida²⁹. De la naturaleza y dimensión de este *opus* da noticia Braulio de Zaragoza, un cercano amigo y discípulo del sevillano que, además de revisar y editar los manuscritos de las *Etymologiae*, tras la muerte del erudito redactó un elocuente elogio (*Renotatio Isidori*), una síntesis que, entre otros datos importantes, aporta valiosa información sobre la restante bibliografía del autor (Braulio, *Renot.* 356).

El carácter omnicomprendivo de la obra lo equipara a otros trabajos enciclopédicos que, desde Varrón y Plinio el Viejo, habían intentado compilar de la forma más concisa y cíclica posible el amplio espectro de las artes liberales, así como otros saberes concomitantes³⁰. La finalidad de la composición de este vasto tratado era la de acercar al hombre de su tiempo –en especial, a los miembros de las comunidades religiosas– un saber general, a través del “correcto y preciso dominio del vocabulario” (Oroz, Marcos y Díaz, 2004: 164) y, sobre todo, como recuerda Braulio, *ad restauranda antiquorum monumenta* (“para restaurar los escritos de los antiguos”, Braulio, *Renot.* 356). Por eso, el estilo de las *Etymologiae* tenía como objetivo “no la novedad, sino la autoridad; no la originalidad, sino la accesibilidad; no aumentar, sino preservar y transmitir el conocimiento” (Barney, Lewis, Beach y Berghof, 2006: 11). Aunque el afán del autor se centró en determinar el origen semántico de los conceptos –su *sentido verdadero* (ἔτυμον) – lo más fielmente posible, se ha puesto a menudo en evidencia el carácter arbitrario y casi forzado de algunas de las definiciones que proporciona. A esta dificultad se suma la de las fuentes que utiliza Isidoro. Según el análisis de trabajos recientes, muchas de las informaciones provenientes de autores como Cicerón, Lucano, Salustio, Ovidio, Casiodoro, Servio o Solino aparecen citadas no a partir de los textos directos, sino, la mayoría de las veces, de una segunda o tercera transmisión (Oroz, Marcos y Díaz, 2004: 193)³¹. En el caso concreto de la sección dedicada a la música, la fuente de Isidoro parece haber sido una recensión expandida de las *Institutiones* de Casiodoro, más que los tratados antiguos de la tradición griega (Mathiesen, 2000: 640). Como este, también la exposición del hispalense es sintética, abordando los grandes aspectos de la historia de la música antigua, las anécdotas sobre sus efectos, su división en armónica, rítmica y métrica, y la tipología de instrumentos. Desde el punto de vista técnico, Isidoro no es tan preciso como Casiodoro en su tratamiento de los rudimentos de las matemáticas musicales –omite las proporciones matemáticas– y en la enumeración de los *tropi*, pero sí lo es en su presentación de la rítmica y de la métrica al recordar la teoría de la *arsis* y la *thesis*, y la etimología de la denominación de los pies.

El capítulo que aborda los aspectos de la música dentro del *Quadrivum* empieza, como era el caso del *De musica* casiodoreo, con una definición concisa de la materia en cuestión: *Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens* (“La música es el dominio de la melodía, que consiste en el sonido y en el canto”, *Orig.* III 15.1; ed. W. M. Lindsay). Esta concepción empírica contrasta con el carácter teórico de otras definiciones

29 Para la datación de *Etymologiae*, véanse Barney, Lewis, Beach y Berghof, 2006: 3; Oroz, Marcos y Díaz, 2004: 163 y 167 ss.

30 De ahí el concepto de *encyclopedia* (ἐγκύκλιος παιδεία), que alude a un *ciclo de educación* (cf. Barney, Lewis, Beach y Berghof, 2006: 11). Para apreciar esta amplitud temática, basta mencionar solo algunos de los libros en los que se estructuran las *Etymologiae*, que, además de las mencionadas artes liberales, abordan los siguientes tópicos: *de medicina*; *de legibus et temporibus*; *de Deo, angelis, et fidelium ordinibus*; *de homine et portentis*; *de animalibus*; *de aedificiis et agris*; *de bello et ludis*; *de navibus, aedificiis et vestibis*.

31 Para un análisis detallado de las fuentes utilizadas por Isidoro, véase Barney, Lewis, Beach y Berghof, 2006: 14.

dadas por el autor dentro del mismo tratado³², y que se alinean más dentro de la tradición pitagórica (Gómez, 2001: 13-14). Tras hacer una alusión al origen etimológico de *música*, que deriva –como Casiodoro– de las musas, el autor nombra a Moisés como uno de los inventores del arte musical. Es aquí donde menciona, bastante de paso, la célebre leyenda del descubrimiento pitagórico a partir de la experimentación con los martillos y las cuerdas tensadas³³: *Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa*. “En cambio, los griegos dicen que Pitágoras descubrió los principios de este arte a partir del sonido de los martillos y de la percusión de cuerdas tensadas”, *Orig.* III 16.1).

Sin embargo, es más allá del origen mítico donde el autor sitúa el desarrollo más importante del arte sonoro, que, además de haber sido introducido en el ámbito de los ritos sagrados, se utilizó en todo tipo de celebraciones. La actividad musical permeó prácticamente todas las esferas de la vida: *Vt enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis Hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias canebantur. In conviviis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum*. “Pues, de la misma manera que se cantaban himnos en el culto religioso, así también en las bodas se entonaban himeneos y en los funerales trenos y lamentos con tibias. En cambio, en los banquetes se hacía circular la lira o la cítara, y entre cada uno de los comensales se organizaba una especie de canto convivial”, *Orig.* III 16.3).

Esta afirmación lo lleva a una de las conclusiones prácticas más importantes, que recuerdan nuevamente el lenguaje didáctico-ético que ya se encuentra en Casiodoro: *Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa*. (“Así pues, sin música no puede haber ninguna disciplina perfecta, pues sin ella no existe nada”, *Orig.* III 17.1). A continuación, prosigue Isidoro retomando el tópico de la música como una cierta *harmonia sonorum*, que encuentra su correlato en el orden de los cuerpos celestes, para argumentar posteriormente sus efectos sobre el ser humano: *Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus* (“la música mueve los afectos, provoca en el ánimo un sentimiento diferente”, *Orig.* III 17.1)³⁴.

En la sección siguiente, el autor cita casi textualmente a Casiodoro en lo que a su exposición de las tres partes de la música (*harmonica, rhythmica, metrica*; *Orig.* III 18.1; cf. Cassiod. *Inst.* II 5.5) se refiere, pero difiere de este al introducir otra división ternaria (*De triformi musicae divisione*), que comprende la *harmonica* (i.e., el canto vocal), la *organica* (el soplo) y la *rhythmica* (que establece la medida por medio de la pulsación de los dedos), que parece remitirse a Censorino³⁵. Tras un desarrollo *in extenso* de esta división (que abarca los capítulos 19-21), Isidoro alude al origen de ciertos instrumentos: las cuerdas (que relaciona con el corazón, *cor, cordis*), el psalterio (que liga al canto y a la cítara), la lira (que hace proceder de ληρεῖν, por la *varietate vocum* que produce), así como el tímpano (*tympenum*), el címbalo (*cymbalum*) y el sistro (*sistrum*).

Este compendio finaliza con una breve descripción de relaciones matemáticas y proporciones, que confluye nuevamente en una síntesis de corte pitagórico en la que se trazan paralelos entre la revolución de las esferas y la armonía subyacente al microcosmos (*Orig.* III 23).

32 Por ejemplo, en *Orig.* II 24.15.

33 Para un análisis de esta leyenda atribuida a Pitágoras, según la transmite Nicómaco, véase Garrido, 2012.

34 Los ejemplos con los que ilustra este poder de la música van desde el sonido de los aeófonos, que enardecen el furor guerrero (*concentus pugnantis accendit*), hasta el cordófono de David, que logró calmar el espíritu de Saúl, por medio del *arte modulationis*.

35 *Orig.* III 19.1. Cf. Ps. Cens. *frag.* 11.1.

5. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas se ha intentado ofrecer una visión de conjunto de las obras de los autores tratados en ellas y que representan un período crucial en la Historia de Occidente, pues, además de haber tendido un puente de unión con la Antigüedad, lograron influir profundamente en el desarrollo cultural y musical de Europa durante los siglos posteriores. Sus escritos sobre música, centrados en la compilación y síntesis de la teoría musical griega antigua, dan muestras de una evolución en el tratamiento de la música teórica, hasta tal punto que constituyen la base de investigaciones posteriores, especialmente a partir del siglo IX. Así, sin entrar en cuestiones eminentemente técnicas, hemos querido explicar cómo dicha evolución implicaba, a su vez, la del pensamiento filosófico y teológico, y un nuevo giro en los gustos compositivos y estilísticos de la época.

Sin lugar a duda, la importantísima labor de estos autores en la transmisión a la Edad Media de la música antigua griega y romana ha hecho que sean reconocidos merecidamente como garantes de la cultura antigua.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbera, A. (1980): *The Persistence of Pythagorean Mathematics in Ancient Musical Thought*, University of North Carolina-Chapel Hill, Ph. D. Dissertation.
- Barker, A. (1989): *Greek Musical Writings*. Vol. II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press.
- Barney, S. A., Lewis, W. J., Beach, J. A. y Berghof, O. (2006): *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge University Press.
- Bower, C. M. (1978): "Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of the *De Institutione Musica*", *Vivarium* 16, pp. 1-45.
- (1989): *Fundamentals of Music. Anicius Manlius Severinus Boethius translated, with Introduction and Notes*, Yale University Press.
- (2008): "The transmission of ancient music theory in to the Middle Ages", en Th. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, pp. 136-167.
- Caldwell, J. (1981): "The *De institutione arithmetica* and the *De institutione musica*", en M. Gibson (ed.), *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, Blackwell, pp. 135-154.
- Chadwick, H. (1981): *Boethius. The Consolations of Music, Logic, Theology, and Philosophy*, Oxford University Press.
- Condorelli, A. (2005): "Nota su Cassiodoro (*Inst.* 2, 5, 2/3)", *Wiener Studien* 118, pp. 183-192, tiny.cc/60posz (Consulta: 30-03-2021).
- Courcelle, P. (1948): *Les lettres grecques en Occident. De Macrobie à Cassidore*, Paris, E. de Boccard.
- (1969): *Late Latin Writers and Their Greek Sources*, Harvard University Press.
- (1973): "Ambroise de Milan et Calcidius", en W. den Boer, P. G. van der Nat y Ch. M. J. Sicking, *Romanitas et Christianitas: Studia Iano Henrino Waszink A. D. VI Kal. Nou. A. MCMLXXIII XIII lustra complenti oblata*, Amsterdam, North-Holland, pp. 45-53.
- Cristante, L. (1987): *Martiani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii Liber IX*, Padova, Ed. Antenore.
- Dick, A. (1978): *Martianus Capella*, ed. stereotypa correctior editionis anni 1925, addenda et corr. iterum adiecit Jean Préaux, Stuttgartiae, Teubner.
- Friedlein, G. (1867): *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musice libri quinque; accedit Geometria quae fertur Boetii*, Leipzig.

- Fubini, E. (1976): *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Giulio Einaudi.
- Garrido Domené, F. (2012): "Lo que vibra es el yunque: análisis de Nicom. *Harm.* VI, pp. 245.18-248.26", *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 22, pp. 127-140.
- (2016): *Los teóricos menores de la música griega*, Barcelona, Cerix.
- (2018): "Límites del léxico musical latino: Nicómaco de Gerasa en Boecio", *Latomus* 77, pp. 365-382.
- Garrido Domené, F. y Aguirre Quintero, F. (2016): "La tradición musical antigua en autores latinos tardíos: siglos III-V", *Littera Aperta* 4, pp. 37-63.
- Gómez Muntané, M. C. (2001): *La música medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Gibson, M. (ed.) (1981): *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, Blackwell.
- Grebe, S. (1993): "Die Musiktheorie des Martianus Capella: eine Betrachtung der in 9, 921-935 benutzten Quellen", *International Journal of Musicology* 2, pp. 23-60.
- (1999): *Martianus Capella, De nuptiis Philologiae et Mercurii, Darstellung der Sieben Freien Künste und ihrer Beziehungen zueinander*, Stuttgart-Leipzig.
- Guillaumin, J.-B. (2011): *Martianus Capella, Les noces de Philologie et de Mercure. Livre IX: L'Harmonie*, Paris, Les Belles Lettres.
- Gushee, L. (1973): "Questions of Genre in Medieval Treatises on Music", en E. L. Wulf y H. Oesch, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Leo Schrade*, vol. I, Bern-München, Francke, pp. 365-433.
- Kaylor, N. H. y Phillips, P. E. (eds.) (2012): *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, Leiden, Brill.
- Kirkby, H. (1981): "The Scholar and his Public", en M. Gibson (ed.), *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, Blackwell, pp. 44-69.
- Lindsay, W. M. (1911): *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, Oxford.
- Luque Moreno, J., Fuentes, F., López, C., Díaz, P. R. y Madrid, M. (2009): *Boecio. Sobre el fundamento de la música*, Madrid, Gredos.
- Lynch, C. H. y Galindo, P. (eds.) (1950): *San Braulio, obispo de Zaragoza (631-651). Su vida y sus obras*, Madrid, CSIC.
- Matthews, J. (1981): "Anicius Manlius Severinus Boethius", en M. Gibson (ed.), *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, Blackwell, pp. 15-43.
- Mathiesen, Th J. (1998): *Strunk's Source Readings in Music History, Vol. I, Greek View of Music*, New York.
- (2000): *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press.
- Michaelides, S. (1978): *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London, Faber and Faber.
- Mynors, R. A. B. (ed.) (1937): *Cassiodori senatoris institutiones*, Oxford, The Clarendon Press, goo.gl/EHUoPH (Consulta: 12-02-2021).
- Navarro Antolín, F. (2016): *Marciano Capela, las nupcias de Filología y Mercurio*, vol. I. Libros I-II: *Las bodas místicas*, Introducción, edición crítica, traducción y notas, Madrid, Alma Mater-CSIC.
- O'Donnell, J. J. (1969): *Cassiodorus*, University of California Press.
- Obertello, L. (1974): *Severino Boezio*, 2 vols., Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere.
- Oroz Reta, J., Marcos Casquero, M. A. y Díaz y Díaz, M. C. (eds.) (2004): *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Edición bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

- Pizzani, U. (1965): "Studi sulle fonti del *De institutione musica* di Boezio", *Sacris erudiri* 16, pp. 5-164.
- (1982): "Una ignorata testimonianza di Ammonio di Ermia sul perduto *Opus maius* di Nicomaco sulla musica", en *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia, Ist. di Filol. Class., pp. 235-345.
- Ramelli, I. (2001): *Marziano Capella, Le nozze di Filologia e Mercurio*, Introduzione, traduzione, commento e appendici, Milano, Bompiani.
- Schrade, L. (1947): "Music in the Philosophy of Boethius". *Musical Quarterly* 33, pp. 188-200.
- Stahl, W. H., Johnson, R. y Burge, E. L. (1971): *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. Volume I: The Quadrivium of Martianus Capella. Latin Traditions in the Mathematical Sciences, 50 B.C.-A.D. 1250, with a Study of the Allegory and the Verbal Disciplines*, Columbia University Press.
- (1977): *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. Volume II: Marriage of Philologie and Mercury*, Columbia University Press.
- Villegas Guillén, S. (2005): *Boecio. Tratado de música*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- Wille, G. (1967): *Musica Romana*, Amsterdam, P. Schippers N.V.
- Willis, J. A. (1983): *Martianus Capella*, Leipzig, Teubner.
- Zekl, H. G. (2005): *Martianus Capella: Die Hochzeit der Philologia mit Merkur. De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Würzburg, Königshausen & Neumann.