

PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS EN DOS TRATADOS MUSICALES CAROLINGIOS: *MUSICA Y SCOLICA ENCHIRIADIS*

Terminological Problems in two Carolingian
Treatises: *Musica* and *Scolica Enchiriadis*

JULIETA CARDIGNI

Instituto de Filología Clásica, Conicet

Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas, Universidad de Buenos Aires (UBA) 

Departamento de Artes y Humanidades, Universidad Pedagógica Nacional (UNIPEN)

jcardigni@gmail.com

Resumen

Musica Enchiriadis y *Scolica Enchiriadis* son dos tratados anónimos escritos en latín y datados en el siglo IX, durante la reforma carolingia. Si bien presentan numerosas diferencias formales y de estructura entre sí, ambos tratados comparten el mismo sustrato musical teórico, y han sido transmitidos en forma conjunta, por lo cual así deben ser leídos y analizados. En ambos casos se trata de manuales, y su impronta instruccional, ausente en escritos similares anteriores, es testimonio del pragmatismo con que la época carolingia comenzaba a escribir sobre la música. Encontramos aquí los primeros intentos de creación de un metalenguaje musical y de terminología especializada. Si bien este sistema incipiente no se mantuvo en obras posteriores, este primer registro nos permite acceder a los procesos cognitivos y metodológicos por medio de los cuales se construyen una disciplina y su metalenguaje. En este marco, propongo las siguientes hipótesis:

1. Hay en ME y SE un intento de construcción de metalenguaje a través de una propuesta de lenguaje especializado.
2. Esta propuesta terminológica es incipiente, poco estable y perfectible, pero permite inspeccionar los procesos cognitivos y discursivos de la creación metalingüística.
3. Un estudio terminológico del metalenguaje de ME y SE nos ayuda a acercarnos al saber musical del siglo IX.
4. Como consecuencia, un minucioso estudio de la terminología contribuye a la tarea de traducción de los tratados, ya que su universo conceptual/ terminológico presenta complejidades que requieren de una adaptación interlingüística, y de una adaptación diacrónica y cultural.

Palabras clave artes liberales – música – *Musica y Scolica Enchiriadis* – terminología

Summary

Musica Enchiriadis and *Scolica Enchiriadis* are two anonymous treatises written in Latin and dated in the 9th Century, during the Carolingian Reform. Although they present numerous formal and structural differences between them, both treatises share the same theoretical musical substrate, and have been transmitted together, so they must be read and analyzed as a corpus. In both cases we are dealing with manuals, and their instructional imprint, absent in previous treatises, is testimony of the pragmatism with which the Carolingian era began to write about music. We find here the first attempts to create a musical metalanguage and specialized terminology. Although the system was not maintained in later works, this first record allows us to access the cognitive and methodological processes through which a discipline and its metalanguage are constructed. In this context, I propose the following hypotheses:

1. There is in ME and SE an attempt to construct metalanguage through a specialized language proposal.
2. This terminological proposal is incipient, unstable and perfectible, but it allows us to inspect the cognitive and discursive processes of metalinguistic creation.
3. A terminological study of the metalanguage of ME and SE helps us to approach the musical knowledge of the 9th Century.
4. Therefore, a careful study of terminology contributes to the task of translating these treatises, since their conceptual/terminological universe presents complexities that require interlinguistic adaptation, but also diachronic and cultural adaptation.

Keywords liberal arts – music – *Musica and Scolica Enchiriadis* – terminology

Características generales de las obras

Musica Enchiriadis y *Scolica Enchiriadis* (ME y SE de aquí en adelante) son dos tratados anónimos escritos en latín y datados –no sin cierta polémica– entre 850 y 900, durante la reforma carolingia. Si bien presentan numerosas diferencias formales y de estructura entre sí, no solo estos tratados comparten el mismo sustrato musical teórico, sino que además raramente han sido transmitidos en forma separada, por lo cual deben ser leídos y analizados en conjunto, reconociendo las fuertes relaciones que existen entre ellos (cf. Pia, 2016 para un estado de la cuestión actualizado y completo). Como el término “*enchiriadis*” indica en los dos casos, se trata de “manuales”, es decir, libros que caben “en la mano”, y que se inscriben en el fenómeno de lo didáctico. Esta impronta instruccional –completamente ausente en tratados anteriores pertenecientes a la Antigüedad clásica y a la Antigüedad tardía – es testimonio del pragmatismo y el didactismo con que la época carolingia comenzaba a escribir sobre música.

El fenómeno de “lo didáctico” –transversal a muchos géneros discursivos– constituye una actividad interpersonal de enseñanza-aprendizaje que se actualiza en una situación sociohistórica determinada dentro o fuera de las instituciones destinadas a tal fin, y que analizamos como un acontecimiento discursivo. Se trata de un conjunto de rasgos reconocibles y sistematizables tanto por el autor como por el lector, que se activan gradualmente en la lectura o interpretación de un texto. Por medio 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.¹

Asimismo, 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 (un orden jerárquico, una institución, etc.); 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, y dentro de la cual se incluyen lectores futuros de todas las épocas (al respecto, cf. Dalzell: 1996, Konstan: 1993; Volk: 2002). En el caso de ME y SE, tenemos un maestro/ autor anónimo, respaldado por la institución eclesiástica, un estudiante ideal que aparece como personaje del diálogo en SE, pero que representa al destinatario directo de ambos manuales, y una audiencia amplia conformada por todos los lectores posibles, entre ellos, nosotros. El enunciadore es en este caso el maestro de música

¹ Cf. del Sastre-Schniebs, 2007.

(en particular de canto), que se constituye como especialista. Su autoridad real proviene de la institución eclesiástica que lo respalda, mientras que su autoridad simbólico-discursiva se construye a partir de su inserción en una tradición musical por medio del recurso de la cita de autoridad y la intertextualidad, y por la construcción de su *auctoritas* dentro del texto a través de la presencia de una serie de estrategias discursivas. Sobre la tradición existente, de la música teórico-especulativa, el maestro construye de manera legítima otro aspecto de la música, relacionado con su práctica y su ejecución. Los destinatarios son los estudiantes de música –cantores de la iglesia o de la dependencia eclesiástica correspondiente– que conocen las melodías y cantan, pero no tienen conocimiento teórico de la música, ni de su aspecto especulativo, ni de las reglas que rigen el propio canto que ejecutan. Estos destinatarios están explícitos en *SE*, que se construye como un diálogo entre *magister* y *discipulus*, y también están presentes (aludidos por una segunda persona) en menor medida en *ME*, que es un tratado más de tipo ensayístico, más breve y articulado. Ambos tratados son producto del interés del siglo IX por recuperar los saberes de la Antigüedad y, en un sentido más preciso, reflejan la preocupación de la época por el entrenamiento y la educación de los cantantes en relación con su práctica cotidiana (sobre la evolución del *Ars musicae* y su representación en la Antigüedad Tardía y la Edad Media, cf. sobre todo Atkinson: 2009; también Apel: 1956; y sobre la articulación de la tradición especulativa y la práctica, cf. Boynton: 1999).

ME es un texto coherente, conciso, y de argumentación ordenada. Se organiza en dos grandes secciones, más un epílogo cuya autenticidad y ubicación se discuten. Los primeros nueve capítulos contienen definiciones y conceptos relacionados con el canto monódico, con énfasis particular en un método de notación, en la modalidad, y en las analogías gramaticales entre música y lenguaje. La segunda sección, entre los capítulos X y XVIII, se ocupa de las consonancias perfectas o “*symphoniae*”, y de cómo aplicarlas a la performance del canto polifónico. El capítulo final, o epílogo, interpreta el mito de Orfeo como una celebración del poder misterioso de la música, y retoma las interpretaciones de Boecio respecto del carácter especulativo del arte musical. En un sentido más amplio, parece ser un intento del tratadista por entroncarse en la tradición de los tratados de música previos, de carácter especulativo, en los que la música se relaciona fuertemente con la Filosofía (respecto de este episodio, cf. Boynton: 1999).

Los tratados se parecen poco entre sí desde el punto de vista estructural. Ambos comparten el mismo sustrato teórico musical, pero tanto la forma como el estilo varían. El rasgo más llamativo del *SE* es su forma dialógica, y su división en tres partes, de extensión desigual, que abordan tanto cuestiones teóricas como prácticas, y recurren a la inclusión de gráficos y diagramas para apoyar las explicaciones (sobre este aspecto en ambos tratados, cf. Massa: 2021). Asimismo, si bien *SE* parece proponer una organización menos progresiva de los temas, presenta quizá una mayor estabilidad teórica y terminológica. Esto ha llevado

a pensar que su composición es posterior a la de *ME*, si bien esto no puede ser comprobado.

El “propósito social” de los tratados es instruir, y en consecuencia se encuentran atravesados por el fenómeno de lo didáctico, que ya comentamos. En particular, el *propositum* de los tratados es sistematizar y transmitir los saberes musicales del momento en relación con la música práctica, y lo interesante de estos textos es que constituyen los primeros testimonios con que contamos al respecto. Esto no significa que estos conceptos no circularan antes de manera oral, o que no hubieran sido ya –quizá– puestos por escrito, pero lo cierto es que estos son los primeros testimonios que nos han llegado en los cuales se intenta crear un sistema de notación, un sistema de reglas que rijan la práctica musical, y al mismo tiempo una *didáctica* de la música, ya que es necesario registrar las melodías para transmitir las (sobre el aspecto didáctico de los tratados, cf. Cardigni: 2021-2022). Por lo tanto, no se trata únicamente de crear un sistema de notación, sino de acostumbrar al estudiante a una concepción gráfica, escrita, de la música. Es, por consiguiente, una gran empresa, y, como lectores modernos, debemos apreciar los esfuerzos de los tratadistas anónimos por instaurar de manera escrita estos aspectos del arte musical, ligándolo a la tradición más especulativa sobre la música, que había dominado las tradiciones previas.

Desde ya, este objetivo se enmarca en el contexto más amplio de la reforma carolingia, que incluye como uno de sus aspectos la reorganización y sistematización de la liturgia, para homologarla a lo largo de todo el Imperio. Para ello, entonces, los tratadistas deben crear una forma de registrar y agrupar las melodías existentes, transmitidas hasta ese momento de manera oral, y crear una forma de enseñarlas a sus estudiantes. Es decir, crear la teoría y la metateoría al mismo tiempo. Recordemos que desde la Antigüedad Tardía, la música como disciplina dentro del ciclo de las artes liberales se había mantenido en el ámbito teórico especulativo: digresiones numerológicas, explicaciones de las proporciones, aspectos filosóficos de la música de las esferas... Esos eran los temas que los manuales de música, a menudo insertos en textos enciclopédicos de alcance más amplio, abordaban hasta el momento.² Nunca, hasta esta época, se había incorporado a la escritura de los tratados musicales el aspecto práctico de la ejecución musical, ni se la había regulado o transmitido por medio de un sistema de escritura. *ME* y *SE* constituyen, por lo tanto, textos bisagra, en los cuales la tradición especulativa se encuentra con la práctica musical.

En consecuencia, encontramos en estas obras los primeros intentos de creación de un metalenguaje musical y de una *terminología* especializada, aspecto fundamental de cualquier disciplina que aspire a constituirse como tal, en este caso, la Música práctica.

² Por ejemplo, en el texto de Marciano Capela *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, la música ocupa el noveno y último libro, pero comparte la obra con el resto de las artes liberales. También aparece en los *Comentarios* de Calcidio y de Macrobio, esta vez en compañía de las otras disciplinas cuadrivales. Por supuesto que el antecedente de Boecio es fundamental en la escritura de estos tratados, que lo retoman, como toda la escritura musical de la Edad Media.

Esta terminología incluye, en principio, palabras de la lengua común, que son precisadas o redefinidas, y palabras que circulaban en distintas tradiciones musicales (la griega, la medieval, la bizantina), pero que son recuperadas ahora y cuyo sentido específico se intenta regular y unificar, para vehiculizar de manera discursiva y escrita los saberes musicales. Si bien la propuesta de *ME* y *SE* no se mantuvo en obras posteriores, el hecho de ser el primer registro nos permite acceder a los procesos cognitivos y metodológicos por medio de los cuales se construye o se transforma una disciplina y su metalenguaje.

Los tratados han recibido escasa atención desde este punto de vista, y de forma poco sistemática; en general se aborda la época carolingia como corte para el estudio de la terminología musical en estudios puntuales (Huglo, 1975)³ y también existen estudios de referencia más generales, como vocabularios o diccionarios (por ejemplo, *Lexicon musicum Latinum medii aevi*). Por otro lado, contamos con estudios sobre los tratados, en general en el marco de sus ediciones y traducciones (cf. el apartado “Bibliografía”), y una serie de trabajos puntuales publicados en revistas de la especialización a los que recurriremos para el estudio terminológico (también listados en la “Bibliografía”). Finalmente, contamos en este trabajo concreto –enmarcado en el Proyecto FILOCyT 19-040, que se ocupa de la traducción al español de ambos tratados– con un equipo interdisciplinario que nos permite tratar con estos términos problemáticos.⁴

Desde ya, un trabajo terminológico completo y profundo del vocabulario musical en la Edad Media supondría tanto la inserción del estudio de tratados individuales en su contexto más amplio, como el estudio comparativo entre estas investigaciones individuales, e incluso un recorrido diacrónico que analizara la evolución de los términos desde, al menos, los tratados tardoantiguos. Nuestro objetivo general es, por supuesto, mucho más modesto: explorar algunos aspectos terminológicos en *ME* y *SE*, sumando una mirada interdisciplinaria que contribuya a una comprensión más profunda de estos textos.

En este marco, propongo las siguientes hipótesis para un estudio terminológico de los tratados *ME* y *SE*:⁵

1. Hay en *ME* y *SE* un intento de construcción de metalenguaje a través de una propuesta de lenguaje especializado:

³ Huglo (1975) trabaja de manera minuciosa con la evolución del vocabulario relativo a la música en distintos tratados de la época, estudio que sin duda es el marco de cualquier investigación sobre tratados particulares, como el que estamos proponiendo.

⁴ FILOCyT 19-040, “*Harmonia mundi*: representaciones literarias y cosmovisiones filosóficas en la Antigüedad Tardía y la Edad Media”, Universidad de Buenos Aires, período 2019- 2020.

⁵ Adopto este enfoque terminológico basándome en las investigaciones de María Teresa Cabré (Cabré: 1993, 1999, 2004), Cabré-Estopá Bagot (2002). Cf. también las producciones del grupo IulaTerm y Ortega-Schnell: 2005. Desde nuestro punto de vista, resulta una propuesta válida para analizar aspectos terminológicos y visibilizar problemas de contenido a partir del estudio de unidades especializadas, con rigor textual y metodológico.

2. Esta propuesta terminológica es incipiente, poco estable y perfectible (como lo muestra su escasa pervivencia), pero permite inspeccionar los procesos cognitivos y discursivos de la creación metalingüística;

3. Un estudio terminológico del metalenguaje de ME y SE nos ayuda a acercarnos al saber musical del siglo IX, ya que es en los elementos terminológicos que se cifran los conceptos que hacen al saber musical, y su fijación, oscilación o transformación dan cuenta del devenir de la teoría.

4. Como consecuencia, un acertado y minucioso estudio de la terminología es fundamental para la tarea de comprensión y traducción de los tratados, ya que su universo conceptual/ terminológico presenta complejidades que requieren no solo de una adaptación interlingüística, sino también de una adaptación diacrónica y cultural.

Este trabajo pretende entonces ser una muestra de los problemas terminológicos en *ME* y *SE*, y una propuesta para su abordaje.

I Estudio terminológico de *ME* y *SE*

Dado que se trata de textos didácticos, y que el uso de terminología y de definiciones de conceptos es bastante uniforme a lo largo de los Tratados, decidimos centrarnos, para el presente trabajo, en algunos capítulos clave del ME (I, VIII, IX, X), en los que el tratadista expone los conceptos/ términos más relevantes de su propuesta. De ellos partimos para configurar nuestro corpus terminológico, y, en el marco del trabajo más amplio en que se enmarca esta propuesta, tenemos en cuenta sus apariciones y reformulaciones a lo largo de ambos tratados.

En ambos tratados podemos identificar un tipo de comunicación, en principio, especializada, ya que presenta un conocimiento particular, temáticamente marcado, y que se adquiere mediante un proceso consciente y en un marco específico de instrucción. Este tipo de comunicación está construido por especialistas, y por lo tanto se expresa en un vocabulario específico.

Sin embargo, hay que aclarar que, dado que se trata de textos fundantes de la terminología musical medieval, en muchos casos aparece el conocimiento no especializado, que actúa como punto de partida hacia una mayor precisión, como suele ocurrir con los textos didácticos, que parten de lo conocido para profundizar o precisar. Tenemos entonces un emisor especialista (el maestro de música o de canto), el receptor (que en este caso está en formación, es un alumno), y un mensaje especializado que tiene que ver con la sistematización de las reglas musicales para cantar polifonía.

El aspecto especializado del saber –y de la terminología, que aparece incluida aquí– se ve, por ejemplo, en la representación gráfica de diagramas e incluso de intentos de notación musical, donde se combinan elementos conocidos para el alumno con otros nuevos, y se los plasma en el espacio visual, como en este gráfico de *ME*:

tetrardos	archoos	deuteros	tritos	tetrardos	tetrardos			archoos	archoos	tetrardos	tritos	archoos	deuteros		
✓	✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
Rex	cae	li	do	mi	ne			squa	li	di	que	so	li		
tetrardos	archoos	deuteros	tritos	tetrardos	tetrardos			archoos	archoos	tetrardos	tritos	archoos	deuteros		
✓	✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓		
Ty	ta	nis	ni	ti	di			ma	ris	un	di	so	ni		
tetrardos	tetrardos	archoos	deuteros	tritos	tritos	deuteros	tetrardos	deuteros	archoos	tetrardos	archoos	tetrardos	tritos	archoos	deuteros
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Te	hu	mi	les	fa	mu	li	mo	du	lis	ve	ne	ran	do	pi	is
tetrardos	tetrardos	archoos	deuteros	tritos	tritos	deuteros	tetrardos	deuteros	archoos	tetrardos	archoos	tetrardos	tritos	archoos	deuteros
✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Se	iu	be	as	fia	gi	tant	va	ri	is	li	be	ra	re	ma	lis

descr.

En este caso, el tratadista propone una suerte de tabla comparativa en la que se combinan el nombre del *sonus* con su representación gráfica (conformada por los símbolos dasianos, sistema de escritura ideado por el tratadista) y al mismo tiempo elementos del conocimiento no especializado aparecen en las sílabas que el tratadista pone como tercer elemento de identificación, y que pertenecen al texto de la secuencia “*Rex coeli*”. Sobre cada una de estas sílabas ha sido colocado el signo correspondiente de la notación dasiana; el *discipulus* puede decodificar así el cuadro y recategorizar o definir los términos nuevos (*archoos*, *deuteros*, *tritos*, etc.). En este caso (según Phillips: 1990) la melodía que sirve como ejemplo no habría sido muy familiar para los destinatarios, y de este modo estarían forzados a descifrar la notación para componerla, sin poder recurrir a su memoria musical. Vemos entonces cómo, a través del uso de recursos gráficos, se manifiesta el propósito didáctico de la obra, pero también una búsqueda de creación de lenguaje específico para este nuevo arte musical, aunque más no sea, en este caso, un recurso operativo para transmitirle estos saberes al estudiante.

Por otro lado, sobre todo en los Capítulos I, VIII, IX y X de *ME* aparece una serie de conceptos/ términos (que denominamos UCE, *Unidades de Conocimiento Especializado*, Cabré: 1993) que recorren los dos tratados y que constituyen la base de la exposición teórico-didáctica: *Ptongi, Soni, Tropi, Diastema, Sistema, Acumen, Gravitas, Protos/ archoos, Deuterus, Tritus, Tetrardus, Vox, Tetracordos, Modus, Potestas, Virtus, armonia, graves, finales, superiores, excellentes, ultimi, symphonia/ consonantia, locus, primam, secundam, tertiam, quattuor, quinque, octava, concordantia (concordabiles, concordo), diatessaron, diapente, diapason*.

Pueden sumarse a esta lista, en un lugar algo subordinado, *litterae, syllabae, nomina y verba*, que son UCE de la Gramática, una disciplina afín —en tanto es la primera del *trivium*, y la Música la última o penúltima del *quadrivium*, dependiendo de la tradición— con la cual el tratadista quiere ligar la disciplina de la música práctica, y a partir de la cual se genera el símil con el que comienza el tratado: *elementa grammaticae/ elementa musicae*:

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 **ptongi**, qui Latine dicuntur **soni**, origines sunt et totius **musicae** continentia in eorum ultimam resolutionem desinit.

[“Así como los componentes indivisibles y elementales del lenguaje son las **letras**, y las **sílabas** compuestas a partir de ellas forman, a su vez, **verbos** y **sustantivos**, y estos componen a su vez un texto de discurso bien formado, así los **phthongi**, que en latín se llaman ‘**sonidos**’ son los orígenes del canto, y el contenido de toda la música se reduce a la explicación última de ellos.”]⁶

Y la misma analogía se retoma en *ME X*: “Ut **litterae**, si inter se passim iungantur, sepe nec **verbis** nec **syllabis concordabunt** copulandis, sic in **musica** quaedam certa sunt **intervalla**, quae **symphonias** possint efficere.” (“Como las letras, si se juntan entre sí desordenadamente, a veces no concordarán para formar ni palabras ni sílabas; igualmente en la música, hay ciertos intervalos particulares que pueden producir consonancias.”). Todos estos términos, presentados en *ME 1* y IX (y retomados en X, en que se introducen nuevos conceptos), se precisan y reformulan en *SE*, que no incorpora nueva terminología, sino que desarrolla y profundiza la ya presentada.

Dado que se trata de un texto que de alguna manera “funda” determinados saberes y, con ellos, sus términos, las UCE presentan algunas variantes que evidencian la inestabilidad de este sistema terminológico incipiente. Por ejemplo, aunque el tratadista define “*modus*” de manera precisa, distinguiéndolo de su terminología específica más general de “*tonus*”, a lo largo de los tratados alterna en el uso de ambos, y de manera consciente reconoce que se

⁶ La analogía entre la estructura del lenguaje y la de la música está ya presente en el *Comentario al Timeo* de Calcidio.

trata de un empleo extendido pero incorrecto: “*modos, quos abusive tonos dicimus.*” (ME 8.13: “Los *modos*, que impropriamente llamamos *tonos*”); “*Tropi autem vel modi sunt, quos abusive tonos dicunt.*” (SE 1.79: “Los tropos son *modos*, a los que impropriamente llaman *tonos*.”) El uso del adverbio “*abusive*” (“impropriamente”, o hasta “incorrectamente”, pero por la poca precisión que implica para un texto de un saber específico) remite al uso generalizado del término, que el tratadista quiere erradicar, pero al que no puede dejar de recurrir para ayudarse en la construcción del lenguaje especializado.

Vemos que hay también otros casos en ME de este proceso de fijación o precisión de significado, que resulta en la creación de una terminología específica de la música en la época:

Sonus quarumque vocum generale est nomen, sed ptongos dicimus vocis canorae sonos. Tonus est spacii legitima magnitudo a sono in sonum. Hocque spacium musicorum sonorum, quia in sesquioctava proportionem est, Greco nomine dicitur epogdous. (ME, 9.21)⁷ [“*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’.”]

Hay aquí una suerte de ida y vuelta entre el lenguaje especializado y el general, ya que los tratadistas buscan configurar un lenguaje especializado, pero dado que está en proceso de creación, remiten constantemente a términos utilizados en el lenguaje común con un sentido diferente, o menos preciso. Esto significa que, a la hora de estudiar y estas cuestiones terminológicas debemos tener en cuenta que las fuentes de la época o previas pueden ayudarnos, pero que se trata en última instancia de una tarea de investigación que se produce en el marco de los propios textos.

Más allá de este vaivén entre lenguaje general y especializado –insoslayable, en el fondo, para cualquier *magister*– el movimiento del tratadista consiste siempre en intentar precisar este lenguaje especializado, y crear unidades léxicas especializadas. Por ejemplo, podemos tomar la dupla *sonus/ pthongus*. El primero es un término de la lengua común, que significa “sonido” en su sentido más llano y lo general; recorre ambos tratados profusamente, y se encuentra a caballo entre lo general y lo especializado, porque el tratadista nos indica que (ME 9.21): “*Sonus quarumque vocum generale est nomen, sed ptongos dicimus vocis canorae sonos.*” (“*Sonus* es el nombre genérico de cualquier sonido, pero nosotros llamamos *phthongi* a los sonidos del canto”). Aquí vemos varias cosas interesantes: primero, el “*dicimus*” que implica una primera persona plural que está marcando un contexto: el contexto del conocimiento

⁷ Sigo el texto latino de Schmid (1981) y las traducciones son mías. También lo son los destacados y negritas en todos los casos, tanto en el texto original como en las traducciones.

y del lenguaje especializado, frente al “*generale est nomen*” (“es el nombre **general**...”). En este ámbito especializado, el tratadista precisa un subconjunto dentro de los “*soni*” que serán los “*pthongi*”, es decir, los sonidos aptos para hacer música. Aquí sí tenemos un término especializado. Sin embargo, “*sonus*” sigue usándose a lo largo de los dos tratados con su significado más preciso de “*pthongus*”, y aquí hay una resignificación del término a partir de la configuración diferente de la realidad. Para el conocimiento general, *sonus* es cualquier sonido; pero para los especialistas (o para quienes quieren serlo) equivale a “sonido musical”, y si bien el texto propone un término específico, la inestabilidad de la terminología musical en este punto hace que siga recurriendo al término más general.

Por otro lado, el proceso de fijación de un término como especializado no solo implica una batalla por precisarlo respecto del lenguaje general, sino que también es necesario definirlo en oposición a otros sustratos musicales teóricos que no son los que sigue el tratadista. Por ejemplo, es interesante el caso de “*consonantia*”, traducción del griego *symphonia*, que también aparece en los tratados. En el lenguaje general, se trata de nuestra “consonancia”, en el sentido de elementos, opiniones, personas, etc., que concuerdan. Sin embargo, en el campo disciplinar de la música, “*consonantia*” es la unión de dos sonidos que concuerdan y estas formas de concordancia son una serie específica de consonancias que el tratado define (intervalos de octava, cuarta, y quinta). No solo difiere del uso común, sino que también difiere de lo que significa en la música actual, en la cual se incluyen más formas de consonancias (como la tercera y la sexta) y esto requiere un doble movimiento para su comprensión y traducción desde nuestro contexto actual: sincrónico, entre lenguaje especializado y general del siglo IX, y también diacrónico, entre esta época y la nuestra.

Hay otros dos casos que, en algunos contextos discursivos dentro de *ME* y *SE*, pero no siempre, funcionan como variantes o sinónimos. Se trata de *Musica/Cantus*, y de *sonus/vox*. Ambos pares de términos están funcionando sobre el mismo eje: dado que en el caso de estos tratados el aspecto de la Música que se aborda es el Canto, que es lo que le interesa enseñar al tratadista (y no la teoría musical, ni la música instrumental), en algunos contextos ambos son sinónimos, y en consecuencia también lo son los elementos que los componen, respectivamente, los sonidos (*soni*) y la voz (*vox*). Hay también alguna variante ortográfica, que los editores y los críticos a menudo proponen homologar: “*pthongus*”, “*phthongus*”, “*ptongus*”, explicable a partir de la transliteración del griego, en una época en que esta ya no era una lengua extendida en Occidente.

Por otro lado, y en líneas generales, los términos que aparecen como UCE están ya utilizados en la tradición musical y filosófica, por ejemplo, desde Platón (como “*phthongi*”). O sea que el tratadista no crea desde cero, sino que retoma saberes previos y los transforma y adapta a sus necesidades y propósitos. Sí abundan los préstamos, sobre todo del griego: *symphonia*, *protos*, *deuterus*, *tritus*, *tetrardus*. Y más adelante los nombres de las proporciones

y consonancias: diapasón, diatesarón, diapente, etc. En estos casos, el tratadista recurre a conceptos y términos que forman parte de la tradición musical especulativa, de la que abrevia y en la que, como ya hemos dicho, intenta inscribirse con cierta continuidad.

En cambio, en los casos en que el tratadista requiere de nueva terminología para nuevos conceptos, relacionados con la práctica musical, encontramos algunos neologismos semánticos: el movimiento más frecuente del tratadista consiste en precisar palabras que ya eran de alguna manera UCE, por formar parte del universo musical, pero cuyo significado no estaba precisado ni había surgido de forma unívoca de ninguna convención previa. Esto ocurre, por ejemplo, con la palabra *modus*, que no solo es un término de la lengua general que en el campo musicológico activa un valor específico, sino que, además, dependiendo de qué sustrato teórico musical le sirva de contexto, cambia su sentido. Es decir, “*modus*”, que da en español nuestro “modo”, es algo leve pero significativamente diferente en cada época o tradición musical, incluso en la nuestra. Por lo tanto, es un término clave para definir y comprender, puesto que representa un posible punto de confusión, no porque no se lo reconozca como término técnico, sino porque se asocia con distintos sustratos teóricos.

II Algunas conclusiones sobre el estudio terminológico de *ME* y *SE*

A partir del breve panorama que hemos trazado, podemos extraer las siguientes conclusiones parciales.

En primer lugar, la propuesta terminológica de *ME* y *SE* se verifica como incipiente, poco estable y perfectible. Hay una autoconsciencia en los tratados de la necesidad de creaciones terminológicas, pero no siempre las propuestas se pretenden como sistemas teóricos acabados, sino que muchas veces están impulsadas por un espíritu didáctico e incluso hasta operativo, cuyo carácter no debemos perder de vista en nuestras investigaciones. De hecho, los sistemas conceptuales y terminológicos propuestos por *ME* y *SE* han tenido escasa supervivencia, pero nos permiten inspeccionar los procesos cognitivos y discursivos de las distintas etapas de la creación metalingüística.

En segundo lugar, un acertado y minucioso estudio de la terminología contribuye a la tarea de traducción de los tratados, ya que su universo conceptual/ terminológico presenta distintas complejidades que requieren no solo de una adaptación interlingüística, sino también de una adaptación diacrónica y cultural. No se trata solamente de encontrar un equivalente entre lenguas (latín-español, por ejemplo), sino de comprender el significado del término en ambos polisistemas culturales implicados, para poder tender el puente que nos lleve a la comprensión profunda de los conceptos propuestos por el texto.

Finalmente, a nivel metalingüístico, el estudio de esta incipiente propuesta terminológica de los tratados constituye un campo interesante de investigación en sí mismo, ya que nos revela los procesos cognitivos y culturales que tienen lugar en la construcción de una disciplina y su metalenguaje, sus dificultades, sus limitaciones, y sus aciertos. De esta manera, se hace más preciso nuestro conocimiento tanto de la disciplina en cuestión –en este caso, la música– en un determinado corte sincrónico, y también el trazado de su evolución diacrónica en la historia de la disciplina. Al mismo tiempo, nos permite vislumbrar parte del proceso de transformación que experimentaron las *Artes* en la Edad Media, sobre todo aquellas que conformaban la educación liberal, y cuyo derrotero teórico y terminológico resulta clave para la comprensión de la cultura de la época.

Bibliografía primaria

- Erickson, Raymond (1995) *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis* traducción, introducción y notas de Raymond Erickson, Claude V. Palisca (ed.), Yale University Press.
- Pia, Roberto (2016) *Musica et scolica enchiriadis*, tesis doctoral, Pubblitesi – Banca dati delle migliori Tesi, realizzata dal CNR e dall’Inforav, e patrocinata dal MIUR7 ottobre 2016.
- Schmid, H. (ed.) (1981) *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3, Munich: Bayerische Akademie der Wissenschaften.

Bibliografía secundaria

- Apel, Willi (1956) “The Earliest Polyphonic Composition and Its Theoretical Background”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 10, 129–137.
- Atkinson, Charles (2009) “The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music”, *AMS Studies in Music*, 4, Oxford University Press.
- Boynton, Susan (1999) “The Sources and Significance of the Orpheus myth in *Musica Enchiriadis* and Regino of Prüm’s *Epistola de harmonica institutione*,” *Early Music History*, 18, 47–74.
- Cabré María Teresa (1993) *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*, prólogo de J.-C. Sager, Barcelona: Ed. Antártida.
- Cabré, María Teresa-Rosa Estopá Bagot (2002) “El conocimiento especializado y sus unidades de representación: diversidad cognitiva”, *Sendebarr: Revista de la Facultad de*

- Traducción e Interpretación*, 13, 141–153.
- _____ (2004) “La Terminología en la Traducción Especializada”, en *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*, Madrid: Arco Libros, 89–122.
- _____ (1999b) “Las fuentes terminológicas para la traducción”, en *La terminología: representación y comunicación*, Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, 203–229.
- _____ (1993) “Práctica de la Terminología: la Terminografía”, *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona: Editorial Antártida/Empúries, 261–352.
- Cardigni, Julieta (2021–2022) “Hacia una didáctica musical en dos tratados carolingios: *Musica y Scolica Enchiriadis*”, *Mirabilia Journal*, 33, 45–68.
- Dalzell, Alexander (1996) *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*, University of Toronto Press.
- del Sastre, Elisabeth– Schniebs–Alicia (comps.) (2007) *Enseñar y dominar. Las estrategias preceptivas en Roma*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Huglo, Michel (1975) “Le développement du vocabulaire de « l’Ars Musica » à l’époque carolingienne”, *Latomus*, 34, 1, 131–151.
- IULA. La Terminología: historia y organización [en línea], en Grupo IulaTerm. *Introducción a la Terminología*. Barcelona: IULA. Universidad Pompeu Fabra, 2004. [Consultado el 12. 10. 2013].
- IULA. Terminología, terminografía y lexicografía [en línea], en Grup IulaTerm. *Diploma de postgrado online: Terminología y necesidades profesionales*. Barcelona: IULA. Universidad Pompeu Fabra, 2006. [Consultado 12.10. 2013].
- Konstan, Davida (1993) “Foreword: to the Reader”, *Méga Népios*, 11– 22, en A. Schiesaro, P. Mitsis, J. Strauss Clay (eds.), *Mega nepios. Il destinatario nell’epos didascalico. The Addressee in Didactic Epic*. Pisa: Giardini. *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 31.
- Lexicon musicum Latinum medii aevi*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21. <<https://www.woerterbuchnetz.de/LmL>>, [Consultado el 4.3.2022].
- New Harvard Dictionary of Music* (1986) Don Michael Randel (ed.), Harvard University Press.
- Massa, Pablo (2021) “*Musica y Scolica Enchiriadis*. Hacia una representación icónica del espacio sonoro en dos tratados musicales carolingios”. *Anuario Musical*, 77, 29–49.
- Phillips, Nancy (1990) *Classical and Late Latin Sources for Ninth-Century Treatises on Music in Music Theory and Its Sources: Antiquity and the Middle Ages*, André Barbera (ed.), University of Notre Dame Press, 100–135.

- Rodriguez Ortega, Nadia-Bettina Schnell (2005) “La terminología: historia y evolución de una disciplina”, *Acta número* 36, 83-90.
- Volk, Katerina (2002) *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford University Press.