

Max Haas "DIE MUSIKLEHRE IM 13. JAHRHUNDERT VON JOHANNES DE GARLANDIA BIS FRANCO", en / HANS HEINRICH EGGBRECHT · F. ALBERTO GALLO · MAX HAAS · KLAUS-JÜRGEN SACHS: / GESCHICHTE DER MUSIKTHEORIE · BAND 5. / EDITOR F. ZAMINER · WISSESCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT · DARMSTADT · 1984, pp. 089-159.

**DIE MUSIKLEHRE IM 13. JAHRHUNDERT  
VON JOHANNES DE GARLANDIA BIS FRANCO**  
[La teoría musical en el siglo XIII desde Johannes de Garlandia a Franco]  
de  
**MAX HAAS [115-135]**

[p. 115]

**C. SOBRE LOS PRESUPUESTOS DE LA ENSEÑANZA ELEMENTAL**

Un *magister*, que comenta uno de los libros de texto de la facultad de artes – p. e., la *física* de Aristóteles, dividirá el texto en primer lugar según los puntos de vista objetivos (*divisio textus*). Lo que piensa tratar como pregunta (*quaestio*), se someterá a objeciones (*obiectioes*). Serán investigados al detalle con argumentos sobre su plausibilidad (*Triftikiet*) y finalmente se llevarán a una *solutio* (conclusión) fundamentada lógicamente, en la que, precisamente en el ámbito de filosofía práctica, p. e., en el comentario de la *Ética a Nicómaco*, se usaran también silogismos *operativos* (prácticos)<sup>1</sup>. Siempre es difícil hacer tales comentarios; pero desde luego son conocidas las técnicas de comentar, e incluso del comentario se deduce, con frecuencia, en qué se basa el comentarista<sup>2</sup>.

Los textos de enseñanza musical referida al a práctica son por su factura más sencillos, el vocabulario “escolástico” está puesto con menos concisión y diferenciación que en un comentario de Aristóteles. Desde luego, también aquí naturalmente se fijad la argumentación de las presuposiciones, pero que, de acuerdo con el estado elemental de los textos - no está hecha explícitamente<sup>3</sup>. Exactamente aquí hay una dificultad fundamental de entender los textos: las implicaciones tácitas necesitan la reconstrucción explícita.

Puesto que el fundamento exigido no existe - una investigación de los textos aislados como monumentos literarios – ni siquiera rudimentaria – se intenta esbozar paradigmáticamente de modo conciso los diferentes aspectos de una tal reconstrucción. [p. 116] Sirve de base al procedimiento la trivial suposición de que la enseñanza de

<sup>1</sup> [=Nota 115, p. 115] Tales formas de argumentos (pruebas) son relevantes para la enseñanza de la música, p. e., en los comentarios al libro octavo de la *Política* de Aristóteles (con el tema “música y afecto”). Ver para los silogismos de este tipo en Thomas de Aquino: Georg Henry von Wright, *Deontische Logik*, En: *Handlung, Norm und Intention. Utersuchungen zur deontischen Logik*, Berlín y New York 1977, p. 15.

<sup>2</sup> [=Nota 116, p. 115] Un claro ejemplo es el comentario de metafísica de Alberto Magno citado en la nota 57.

<sup>3</sup> {=Nota 117, p. 115] Referencias a un vocabulario “escolástico” ofrecen Reckow, *Anonymus 4 II*, p. 65-67; y Lawrence A. Gushee, *Questios of genre in Medieval Treatises on Music*. En: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen I. Gedenkschrift Leo Schrade*, Berna y Múnich, 1974, p. 424 ss. – Como obras de referencia (consulta) se pueden nombrar: Ludwig Schütz, *Thomas-Lexikon. Sammlung. Übersetzung und Erklärung der in sämtlichen Werken des heiligen Thomas von Aquin vorkommenden Kunstausdrücke und wissenschaftlichen Ausprüche*. Paderborn <sup>2</sup>1895 (Nachdr. Stuttgart 1958); Josef de Vries, *Grundbegriffe der Scholastik*, Darmstadt 1980.

música relacionada con la práctica, en su vocabulario (palabras), como en sus formulaciones, depende de los elementos de un proceso de aprendizaje básico. Pero esto quiere decir también que la plausibilidad (*Triftigkeit*) de la enseñanza formulada depende de actores extra-musicales, que han puesto a los *pueri*, durante el *curriculum* elemental, en sintonía y dependencia de otros objetos docentes. Tres aspectos deben estar presentes:

1. Las formulaciones de la relación entre “teoría” y “praxis”. Ciertamente que los testimonios pertinentes son muy pobres: no obstante, es obvia solo la pregunta, porque ya desde el siglo XII se reflexiona sobre el ámbito teórico y práctico de una disciplina.

2. El uso de expresiones o formulaciones, que se aplican con intención de legitimar. Se trata, por lo tanto, en un sentido superior, de estrategias, que obtienen implícitamente una función justificante. Son importantes ya, porque la enseñanza del siglo XIII relacionada con la práctica no puede referirse a una teoría unitaria que justifique esta enseñanza.

3. Si “praxis” debe ser transformada en lenguaje, expuesta en forma de enseñanza, puede retrotraerse a partes de un caudal de saber presumible de acuerdo con lo establecido para un *curriculum* elemental. Como ejemplo es obvio recurrir al saber gramatical.

### 1. Teoría y práctica

Enseñanza elemental de música se llamaba antes también “enseñanza musical relacionada con la práctica”, para la que sólo se proporcionaban sustitutos (*Ersatzstück*) de la teoría musical. Pero en el siglo XIII, no se entendía como enseñanza relacionada con la práctica el texto de Boecio, ni aquellos escritos, que Johannes de Moravia presentó en extractos con intención teórico-musical al principio de su *Summula*. También llega a ser un problema, desde qué sitio fue formulada esta enseñanza. No hay ninguna respuesta unánime a esto, pero el problema es suficientemente importante, para describir enfoques visibles. Quedan aquí sin considerar las fórmulas de la materia de enseñanza musical como sujeto: son también citas en el sentido, de que de ellas no se sacan ningunas conclusiones (en el sentido de una *demonstratio* regular)<sup>4</sup>.

[p. 117] Según la recepción no sólo de los nuevos *escritos de lógica* de Aristóteles (de *lógica nova*), sino también de la *Ética a Nicómaco* y de la *Metafísica* en el siglo XIII es posible formular convincentemente una diferencia entre *scientia* como teoría (como parte de la *philosophia theorica* o *speculativa*) y *ars*: la *scientia* trata de lo que necesariamente es así y no puede ser de otra manera, su *habitus* adecuado es el *habitus demonstrationis* (una formulación genéticamente más antigua, que se encuentra también

<sup>4</sup> [=Nota 118, p. 116] Ver CS I, 158: dentro de la enseñanza de la música a una voz no auténtica que se remonta a *Musica plana* de Garlandia de *SD 42*, folio 68-82. Sobre la atribución: Reimer I, p. 8 s. – Cserba, p. 42, línea 11, p. 43, línea 11: Hieronymus de Moravia intenta, introducir el sujeto de *musica*, al citar la respuesta de Tomás de Aquino, *Summa theologiae* I. 1, q. 1, a. 7 (*Utrum Deus sit subiectum huius scientiae (scilicet Theologiae)*) (Si es Dios el sujeto de esta ciencia [a saber, de la teología]), y además cambia simplemente los conceptos (entre paréntesis el texto de Tomás, además en cursivas lo añadido de Hieronymus): *Omnia autem autem, quae tractantur in musica (sacra doctrina), traduntur sub ratione soni (Deus), vel quia sunt ipse sonus (Deus), vel quia habet ordiem ad sonum (Deum) ...* Ya Cserba señaló la relación de Hieronymus con este pasaje de la *Summa*. El pasaje es tan singular, que apenas puede ser comentado. O Hieronymus no ha entendido en absoluto la *Summa* (lo que es completamente improbable) o solo ha intentado, ejemplificar las condiciones del sujeto.

en la enseñanza musical relacionada con la práctica es: *ars ist eadem apud omnes*)<sup>5</sup>. El *Ars*, por el contrario, se dirige al ámbito de la contingencia, a lo poético (poietisch) en el sentido de un producir razonable; su *habitus* adecuado es el *habitus factivus cum ratione*<sup>6</sup>.

Nuevo en estas fórmulas es la circunstancia de que hay libros de texto disponibles, que enseñan a los estudiantes el uso adecuado de los conceptos y las consecuencias. Pero es conocida desde hacía tiempo en la edad media una correspondiente oposición entre *scientia* y *ars* como oposición entre *disciplina* y *ars*<sup>7</sup>.

[p. 118] Ya Isidoro de Sevilla constata, que Platón y Aristóteles habían visto una distinción entre *ars* y *disciplina*: *ars* trata de cosas que podrían comportarse también de otra manera (de datos contingentes), *disciplina* por el contrario trata de cosas, que pueden suceder solo de una determinada manera. Desde el *modo* del debate, *disciplina* se rige por la verdad, *ars*, por el contrario, por lo válido probable o presumible<sup>8</sup>.

La fórmula de Isidoro frecuentemente repetida, así como pasajes parecidos ante todo en los escritos de las *artes* triviales del siglo XII<sup>9</sup>, luego la dicotomía introducida por Kilwardby de *musicus mathematicus* – *musicus mechanicus*<sup>10</sup> y la unión existente con

<sup>5</sup> [=Nota 119, p. 117] Ver Pinborg, Sprachtheorie, p. 26-29; *Anonymus St. Emmeram* (ed. Sowa, p.7, línea 29 s.). La formulación de Aristóteles: *Ethica Nicomachea* 1139 b 31/32.

<sup>6</sup> [=Nota 120, p. 117] *Ethica Nicomachea* 1140 a 8/9. *Habitus factivus* es la traducción de ποιητικη ε̅ξις. *Habitus* quiere decir aquí “Estado (o situación) de un poder o capacidad” (Albert Zimmermann, *Ontologie oder Methaphysik? Die Diskussion über den Gegenstand der Methaphysik im 13. und 14. Jahrhundert*, Leiden und Köln 1965, p. 93 = *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters* 8); *factivus* unido a *cum ratione* (μεταλογον) es la producción de algo dirigida por la razón. Unido a *ars* (partiendo de *factivus*) es la palabra *facere* (con lo que se llama la habitual manera especial de actividad artificiare (τεχνιαζειν) Y como nombre se usa también *factio*). *Ars* en sentido estricto se separa de la praxis: Praxis en relación con Aristóteles se concibe con el nombre *actio* (πραξις), su nombre pertinente es *agere*: Tratar (como hacer práctico) como contraposición a *facere*: producir, realizar (como hacer poético). En *ars*, el principio de producir se sitúa en el que produce (*in faciente*), no en lo producido (*in facto*): Esto se atribuye a la praxis. *Ars* (*factio*) y *practica* (*actio*) se refiere a datos contingentes, son por lo tanto, diferentes por su finalidad. Sobre el contexto y terminología: *Ethica Nicomachea* VI, 3 / 4 (en latín, también: cap. 2 y 3). Las versiones medievales editadas por René Antoine Gauthier: *Ethica Nicomachea*, Leiden y Brüssel 1972-1974 (AL XXVI, 1-3) La edición abarca cinco fascículos; el último fascículo (*Indices verborum*) informa sobre los equivalentes latinos del vocabulario griego.

<sup>7</sup> [=Nota 121, p. 117] Sobre *disciplina*: Chenu, *Notes de lexicographie médiévale: Disciplina*. En: *Revue des sciences philologiques et theologiques* 25, 1936, p. 686-692; Henri Irénée Marrou, “Doctrina” et “Disciplina” dans la langue des pères de l’église. En: *ALMA* 9, p. 5-25.

<sup>8</sup> [=Nota 122, p. 118] *Ethymologiae* I, 1, 3 (ed. Lindsay) Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles hanc differetiam esse voluerunt, dicentem artem esset in his quae se et aliter habere possunt; disciplina vero est, quae de his agit quae aliter evenire non possunt. Nam quando veris disputationibus aliquid disseritur, disciplina erit; quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur, nomen artis habebit. – Ver Cassiodor, *Institutiones* II, 108, 14-20 (ed. Mynors); Hugo von Saint-Victor, *Didascalion* II, 1, p. 23, línea 22 – p. 24, línea 7 (ed. Buttimer).

<sup>9</sup> [=Nota 123, p. 117] Ver de Rijk, *Logica modernorum* II, 1, p. 171.176.

<sup>10</sup> [=Nota 124, p. 117] *De ortu scientiarum*, cap. 21 (De diversitate inter harmonicam et naturalem scientiam, et quomodo ipsa est mathematica et abstractior quam naturalis) ed, Judy, p. 5760 (sobre todo § 151). El escrito introductorio de Kilwardby depende en gran medida del *Didascalicon* de Hugo, por eso no sorprende la inclusión de las *artes mechanicae* (sobre esto fundamentalmente: Peter Sternagel, *Die artes mechanicae im Mittelalter. Begriffs- und Bedeutungsgeschichte bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Kallmütz 1966 = *Münchener historische Studie, Abteilung mittelalterliche Geschichte* 2). Hugo amplía la bipartición peripatética de *theorica* y *practica* en el recinto de la *mechanica*. Correspondiente a la definición *mechanica* ... *circa humana opera versatur* (*Didascalicon* II, 1, ed. Buttimer, p. 24, línea 24), Kilwardby (en relación a Boecio, *Institutio musica* I, 34, ed. Friedlein p. 224 s.) pone debajo aquel *genus* de música, *quod fingit carmina*, el *opus poeticum*, el *musicus mechanicus*. En la historia de la recepción se trata de una superposición (ver como punto de partida los datos en la nota 120): La *mechanica* referida a *opus* en Hugo es un problema teológico de primer rango (unión de *opus* y *verbum*, p. e., en *De archa Noe morali*, PL, vol. 176, columna 643). Puesto que en el contexto aristotélico *opus* puede ser contemplado como finalidad de una actividad, la actividad que constituye el *opus* se entenderá correspondientemente como práctica (es

esto, relacionada a una sola disciplina individual de *artes liberales* [p. 119] y artes *mechanicae* señalan una sustitución más bien de ámbito “teórico” frente a uno más bien “práctico”. La concisa referencia a los textos de Aristóteles, por un lado, a Isidoro, a los escritos del siglo XII procedentes del trívium, así como a Kilwardby, por otro, fueron introducidos aquí como indicadores de una superposición realmente paradójica de estratos en relación con la enseñanza musical del siglo XIII.

Se ha de constatar:

1. Debido a la recepción de la *Etica a Nicómaco* y la *Metafísica* de Aristóteles - no solo debido a la traducción de estos escritos, sino por su crecientes comentarios y una posterior reflexión de la tríada *theoria-poietica-praxis* en el tardío siglo XIII - se elabora un correspondiente *instrumentarium*, tiene lugar una sedimentación del saber (en el sentido de un consenso respecto a la relevancia de esta tríada).

2. De acuerdo con su anclaje en el curriculum elemental, la enseñanza relacionada con la práctica es dependiente de la recepción de estos escritos. Lo que es problemático en la “teoría” frente a la “práctica”, se remonta al siglo XII<sup>11</sup>.

### *Al-Farabi, Gundisalín y las consecuencias*

La constitución especial de la relación de “teoría” y “práctica” en la enseñanza musical del siglo XIII puede aclararse en dos pequeñas secciones del texto, a saber, en el *accessus* del tratado de Lambertus, así como en una concisa introducción a la ciencia, [p. 120] que procede probablemente de Johannes de Garlandia. Ambos se remontan directamente al filósofo Al-Farabi que escribe en árabe y al arcediano toledano Dominicus Gundisalínus (Gundisalvi), y con esto, al siglo XII. A continuación se ponen las conexiones bosquejadas concisamente:

---

decir: esta no es un *facere*, sino una *agere*): Opus quidem in artibus est finis in musica, in quibus cantus et melos *ultimus finis* est, qui exercetur in *agere* (Albertus Magnus, *De anima*, lib. 3, tr[actatus] 4, cap 4, ed. Clemens Stroik, Münster i. W. 1968, p.232, línea 86-88; = Alberti Magni Opera omnia VII. 1). – El pasaje del texto reproducido en la nota 122 así como la referencia en Rijk (nota 123) muestran una cercanía a la fórmula de la *Ethica Nicomachea* (separación de necesidad y contingencia), sin que esta obra fuera ya traducida y usada en las clases. Por eso es posible, que la aguda división posterior entre *facere* y *agere* (incluyendo los derivados), la distinción entre *poietica* y *praxis*, no fuera utilizada tan concisamente: así se encierra la fórmula [p. 119] *Ars est recta ratio agibilium/factibilium* (de Rijk, *Logica modernorum*, vol.II. Tl 1, p. 171, nota 3).

<sup>11</sup> [=Nota 125, p. 119] De esto no se saca la conclusión, de que el fundamento de la enseñanza musical relacionada con la práctica en el siglo XIII sea anticuado. La recepción de los libros de texto, que están anotados en *Bar* 109 (ver arriba. P.109 s.), empiezan de un modo explícito primeramente en los años treinta y cuarenta del siglo XIII. Sólo en la época, en que fue elaborado un fondo de saber en el curriculum aristotélico, cuyos fundamentos los forma una especie de saber general previo, solo después de este proceso de sedimentación llega la enseñanza elemental de la música al campo de un proyecto-teoría-práctica anclado de otra manera. Junto al escrito de Johannes de Grocheio difícil de catalogar, estos enfoques se encuentran recogidos en Johannes de Muris en *Notitia artis musicae* (1321) (ver Haas, *Musik; ídem, Studien*, p. 393-402). Es interesante, que Hieronymus de Moravia (antes de 1289) en su último capítulo antepuesto a las denominadas *positiones* de A. 1 denomina el concepto *tempus*, como lo encontró p. e. en Garlandia, como un “uso-lingüístico” de los antiguos (veteres), como parecer de los contemporáneos (moderni) pero referido al concepto-*tempus*, que se remonta a la *Física* de Aristóteles (ed. Cserba, p. 180, línea 5-34; ver *Physica* IV, 11, 219 a 10-b3). Sin duda, Hieronymus no puede recoger el concepto de *tempus* así definido en la *musica mensurabilis*.

1. Gerhard de Cremona traduce en el siglo XII *Ihsa al-ulum* de Al-Farabi (Enumeración de las ciencias); el texto se conoce por el título *De scientiis*<sup>12</sup>. La traducción de Gerhard de Cremona es reelaborada por Dominicus Gundissalinus<sup>13</sup>.

El capítulo de música del escrito de Farabi es el único texto teórico-musical árabe coherente, que se conoce en la edad media. El efecto de este capítulo en la edad media latina es insignificante. La parte teórico-musical de *Ihsa al-ulumes*, es un breve resumen de ideas, que Farabi desarrolla<sup>14</sup> en su *Kitab al-musiqua al-kabir*, el “Gran libro sobre música”, desconocido por la edad media latina; por otra parte, Gerhard no encuentra una traducción adecuada para ciertos términos teórico-musicales árabes, o reconoce términos pero no como tales<sup>15</sup>. Pero sobre todo, Gerhard de Cremona ha traducido del árabe también la segunda analítica de Aristóteles<sup>16</sup>; desde luego pasa por alto probablemente los correspondientes términos que usa Farabi (ver Haas, Studien, p. 422) En cualquier caso, en occidente se cita desde el capítulo de música del escrito de introducción de Farabi<sup>17</sup>; pero, desde luego, las posibilidades existentes para el uso de la segunda analítica por Farabi – correspondientes a la recepción, que comenzó mucho después de la traducción - no son usadas<sup>18</sup>. Pero es importante, que Farabi [p. 121] no habla en general de ciencias teóricas y prácticas, sino que en las ciencias matemáticas trata una parte teórica y una práctica. (Gerhard traduce *amalyyatum* o *nazariyyatum* como *activus* o *speculativus*; Gundissalinus pone en griego *practicus* o *theoricus*<sup>19</sup>.)

2. Por la retórica latina a edad media está familiarizada con el *accessus*: un catálogo de problemas, que no se maneja normalizado y se usa como introducción en una especialidad<sup>20</sup>. Marius Victorinus que aparece en el siglo IV también como retórico articula el *accessus* en *ars extrinsecus* y *ars intrinsecus*<sup>21</sup>. Gundissalinus une ahora el aspecto teórico y el práctico de un *ars* - el aprendió la bipartición, como menciona, de

<sup>12</sup> [=Nota 126, p. 120] Osman Amine, Al-Farabi. La statistique des sciences, Kairo 3/1968. El texto latino: Ediciones según Par 9335 en Ángel González Palencia, Al-Farabi. Catálogo de las ciencias, Madrid 2/1953, p. 117-176; Henry George Farmer, Al-Farabi's Arabic-Latin Writings on Music, Glasgow 1934, Reimpresión. New York etc. 1965, p. 22-31; Haas, Studien, p. 420-422. Sobre el texto ver ante todo: Don M. Randel, Al-Farabi and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages. En: JAMS 29, p. 173-188.

<sup>13</sup> [=Nota 127, p. 120] Manuel Alonso Alonso, Domingo Gundissalvo, De scientiis, Madrid/Granada 1954.

<sup>14</sup> [=Nota 128, p. 120] Gatas Abd al-Malik Hasaba, MahmudAbmad al-Hafni (edd. Kairo sin año; traducción francesa: Baron Rodolphe d'Erlanger, La musique árabe, vol. I y 2, París 1930.

<sup>15</sup> [=Nota 129, p. 120] Así traduce *wazn* (en este contexto: *metrum*) por *pondus* o *iqā* (*rhythmus*) por *casus*.

<sup>16</sup> [=Nota 130, p. 120] Lorenzo Minio-Palluelo y B. G. Dod (edd.), Brugge y París 1968, p. 187-282 (AL IV, 3).

<sup>17</sup> [=Nota 131, p. 120] Ver Farmer y Randel (ver nota 126).

<sup>18</sup> [=Nota 132, p. 120] Indudablemente, la situación no es muy clara. Ordinariamente se creyó, que Jacobus Veneto tradujo la *Analytica posteriora* en el siglo XII, y se anotó, que también la comentó; pero desde luego hasta ahora se encontró la traducción, pero no el comentario. Ver ahora Stenn Ebbesen, Jacobus Veneticus on the Posterior Analyticus and Some Early 13th Century Oxford Masters on the Elenchi. En: CIMAGL 21, 1977, - 1-9.

<sup>19</sup> [Nota 133, p. 121] Los términos árabes son “fórmulas-árabes” femeninas de las raíces *aml* y *nzr*. Con esto, se destaca especialmente la abstracción del significado fundamental. Este aspecto semántico no tiene equivalente en latín.

<sup>20</sup> [=Nota 134, p. 121] El *accessus* se cita en la bibliografía más importante: Edwin A. Quain, The Medieval Accessus ad Auctores, En: Traditio 3, 1945, p. 215-264; Richard William Hunt, Introduction, p. 85-112; John O. Ward, The Date of the Commentary on Cicero's "De inventione" by Thierry of Chartres (ca. 1095-1160?) and the Cornifitian Attack on the Liberal Arts. En: Viator 3, 1972, p. 219-173.

<sup>21</sup> [=Nota 135, p. 121] Omnis ars est duplex, id est, duplicem faciem haber secundum praeceptum sententiamque Varonis, qui ait esse artem extrinsecus unam, aliam intrinsecus. Ars extrinsecus talis est, quae nobis scientiam solam tradit, intrinsecus, quae ita dat scientiam, ut illud ipsum, quod scientia dat, quibus rationibus faciamus ostendat ... (*Explanatio in rhetoricam M. Tullii Ciceronis*, ed. Karl Halm, Leipzig 1863. En: Rhetores latini minores, p. 170, línea 24-28).

Farabi – con el *accessus*, más de cerca con la articulación de Marius Victorinus y entiende *ars extrinsecus* como *theorica*, *ars intrinsecus* como *practica*<sup>22</sup>.

3. El par de conceptos *ars extrinsecus* – *ars intrinsecus/theorica* – *practica* lo define Gundissalin en dos escritos:

- El *ars extrinsecus* es *extra*, está fuera de la actividad del actuar (según una ciencia: *doctrina*<sup>23</sup>), ya que aporta el saber previo general perteneciente al actuar correspondiente a esa actividad. El *ars intrinsecus* por el contrario abarca las reglas y preceptos que llevan a actuar<sup>24</sup> según un *ars*. Además *ars extrinsecus* y *ars intrinsecus* no son dos artes distintas, sino dos *modi* de un mismo *ars*<sup>25</sup>.

[p. 122] - Ya que a cada *ars* le es propio un aspecto teórico y uno práctico - teoría como tener presente, que permanece en la mente (*mens*), praxis como actividad en un obrar -, parece (*videtur*) que el *ars extrinsecus* se refiere a la teoría, el *ars intrinsecus* a la praxis; aquella no enseña (*tradit*) el actuar, sino sólo el saber (*scientia*), pero ésta el actuar y el saber<sup>26</sup>.

4. Hay que destacar, que la unión de la práctica con preceptos y reglas, que dirige al actuar, en efecto, se concibe terminológicamente como *práctica*, pero según el uso lingüístico del tardío siglo XIII se concibe como poietica.

5. Lambertus contesta – de acuerdo con el esquema de preguntas del *accessus* – también la pregunta, cuál es la *materia* (el objeto) de la ciencia *musica*: La materia, según él, es el sonido ordenado (*sonus ordinatus*) – según el *modus* y *no-modus* (*modus et non modus*). “Sonido” (*sonus*) se entiende aquí (*sumitur*) como número y medida de los lugares (intervalos) y de los signos de las notas; según el *modus* (*secundum modum*) como cantidad de las longas y las breves dentro del *accentus* y duración del sonido (*tenor*)<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> [=Nota 136, p. 121 ] Domacarinicuss Gundissalinus, De divisione philosophie, ed., Ludwig Baur, Münster 1909, p. 44, línea 4-14 (BGPhM IV, IV 2-3).

<sup>23</sup> [=Nota 137, p. 121] *Doctrina* es la traducción según la regla de *μαθησις*.

<sup>24</sup> [=Nota 138, p. 121] De divisione, ed. Baur, p. 43, línea 10-16. Scientiam diffiniendi hec et dividendo et racionibus comprobandi antiqui artem *intrinsecus* vocant, eo quod prius extra, antequam ad agendi doctrinam perveniatur, oportet ista prescire; *intrinsecus* autem appellant ipsam doctrinam regularum et preceptorum quibus hominem ad agendum secundum artem informant, ad quorum noticiam istorum cognitio necessaria est.

<sup>25</sup> [Nota 139, p. 121] Ibidem, p. 43, líneas 16-18: Non autem ista sic distinguimus artem extrinsecus [p. 122] et intrinsecus duas artes esse volumus, sed quod hiis duobus modis una et eadem ars docetur ... [No sin embargo esta, así como distinguimos el arte intrínseco y extrínseco, quisimos que fueran dos artes, pero que con estos dos modos se enseña un mismo arte]

<sup>26</sup> [=Nota 140, p. 122] Ibidem, p. 44, línea 4-14: Cum autem omnis ars dividatur in theoreticam et practicam, quoniam vel habetur in sola cognitione mentis - et est theoretica -: profecto ars extrinsecus pertinere videtur ad theoreticam, ars vero intrinsecus ad practicam. Ars enim intrinsecus non tradit actum, set scientiam tantum; ars vero intrinsecus et actum dat et scientiam, cum enim traduntur nobis precepta pertinentia ad artem, et actum dat nobis et scientiam: *artem*, quoniam per eam docemur *agere* secundum artem; *scientiam*, quia per regulas et precepta, que discimus, scientiam operandi secundum artem nobis acquirimus. [Puesto que todo *ars* se divide en teórico y práctico, cuando se tiene sólo en el conocimiento mental - es teórico -: cuando es pronunciado el *ars extrinsecus* parece pertenecer a la teoría, pero el *ars intrinsecus* a la practica. El *ars intrinsecus* por lo tanto no enseña (transmite) el actuar, sino solo la ciencia; el *ars intrinsecus* da el acto y la ciencia, cuando se nos enseñan los preceptos pertenecientes al *ars* y nos da el acto y la ciencia: al *ars*, puesto que con él somos enseñados a actuar según el *ars*; a la ciencia porque con las reglas y preceptos que aprendimos, adquirimos para nosotros la ciencia de operar (*agere*) según el *ars*.]

<sup>27</sup> [=Nota 141, p. 122] La trama-*accessus* en Lambertus se ha creado del modo siguiente (CS I 252 a - aquí según *Si L. V. 30, folio 14v*): In principio autem huius scientiae scire opinamur, quid sit musica, quis musicus et unde dicatur, quid genus vel quod, que materia, que partes, que species, quod instrumentum, que utilitas, quis artifex, quod officium. [En principio, por lo tanto, de esta ciencia opinamos saber, qué es música, qué es músico y por lo tanto, dígame, qué es el género o qué, qué es materia, qué partes, qué especies, qué instrumento, que es utilidad, quién es artífice, qué es oficio]. – En *StF XI 282, folio 2* (sobre el manuscrito: arriba 110; Haas, *Studien*, p. 338) el *accessus* se dice: (Primo videndum est quid sit musica, quod genus est, quae materia, quod officium, quae partes, quae species, quod instrumentum, quis artifex,

La traducción que, respecto al texto extremadamente comprimido, aporta tan poco a la comprensión, puede haber aclarado, que *sonus ordinatus secundum modum* debe comprenderse como elemento, que define la *materia*; [p. 123] además se encuentran elementos explícitos de la definición, que necesitarían igualmente una definición más detallada – como, p. e., *numerus et mensura locorum et temporum*<sup>28</sup>. En este contexto, sin duda solo es importante, que en un texto escrito poco antes de 1279, en vez de *materia* habría que esperar el concepto *subiectum*, lo que indudablemente implicaba, que *sonus*, por ejemplo, fue introducido en la definición usual *scientia musica est de numero relato ad sonum*<sup>29</sup>. Pero esto sería la definición de una ciencia, que no se extiende a la enseñanza relacionada con la práctica. Si Lambertus usa la trama del *accessus*, aprovecha la importancia del escrito-introducción de Gundissalin para el siglo XIII, por así decir, como estrategia de la historia: existe una definición de *materia* y también una serie de definiciones-ad-hoc subordinadas, que según su grado de obligatoriedad no responden a una teoría de la subalternación y con esto en absoluto a las exigencias de la segunda analítica, sino solamente a la fórmula del problema del *accessus*<sup>30</sup>.

La clasificación de las ciencias concentrada en las matemáticas y posiblemente compilada por Johannes de Garlandia puede ser brevemente descrita aquí según su línea de pensamiento<sup>31</sup>. La *ciencia*, según dice el texto, se divide en *scientia theorica* (o: *speculativa*) y *scientia practica* (u: *operativa*); la *scientia theorica* consta de *theologia*, *physica* y *mathematica*. La matemática está subordinada a un aspecto general (propio en total de las ciencias): esta usa reglas ciertas y comunes (regulas certas et comunes). En sentido propio, el área del objeto de las matemáticas es la categoría de cantidad, que se desarrolla en una cuádruple subdivisión usual en cuatro disciplinas, que constituyen el *quadrivium*<sup>32</sup>. En el área categórico de la música (*quantitas discreta et relata*) se menciona una fórmula del área del objeto y la definición ya mencionada de música (como teoría: *musica est scientia de numero relato ad sonos*) (ver nota 143). Y luego, de repente, [p. 124] se añade a esa definición, sólo introducida con “*aliter practice*” (otra en la práctica), otras dos definiciones como obviamente relacionadas con la práctica.

Es interesante en primer lugar, que la *scientia theorica* en vez de la *metaphysica* contiene como primer miembro la *theologia*. Este texto parcial debe proceder, por lo tanto, del siglo XII (ver Weisheitpl, Classification, p. 65-68). Es notable la adición de

---

quare sic dicatur, quo ordine docenda sit et discenda. [En primer lugar se ha de ver qué es música, que es género. Qué es materia, qué son partes, qué especies, qué el instrumento, quién es el artífice, por lo cual se dice así, en qué orden se ha de enseñar y aprender].- La definición de *materia* en Lambertus (CS I, 252 a/ 253 b – aquí según *Si L. V. folio 15*): *Materia huius scientiae est sonus ordinatus secundum modum et non modum. Sonus sumitur pro melodie et concordie differentia, ordinatus pro numero et mensura locorum et temporum in vocibus et figuris consistentium, secundum modum pro quantitate longarum breviumque figurarum, que in vocis accentu et tenore consistit* [La materia de esta ciencia es sonido ordenado según el modo y no modo. El *sonido* se toma por la diferencia de ñamelodía y la concordancia, *ordenado* por el numero y la medida de los lugares y tiempos en el recitado y canto (*tenore*) de la voz (del sonido) ].- Sobre la traducción de *tenor*: Dagmar Hoffmann-Axthelm, “Tenor” HmT, p. 1b; sobre la definición: Johannes de Garlandia, *De mensurali musica*, cap. XI (ed. Reimer I, p. 75, frase 7).

<sup>28</sup> [=Nota 142, p. 123] La expresión es presentada anteriormente (CS I, 252 a) como parte de la *musica harmonica* y por este motivo vale quizá como “aclarada”.

<sup>29</sup> [=Nota 143, p. 123] Lambertus ofrece esta definición también como parte de *musica harmonica*: CS I, 252 a. Sobre la fórmula-subiectum: Haas, Studien, p. 360.

<sup>30</sup> [=Nota 144, p. 123] En el *accessus* en Lambertus se encuentra la dicotomía-*theorica-practica* en las partes del problema *pars, instrumentum y officium*.

<sup>31</sup> [=Nota 145, p. 123] Reimer (ed.), I, p. 5 (el aparato crítico desgraciadamente no pudo ser considerado aquí, aunque las versiones (Lesarten) son de gran interés).

<sup>32</sup> [=Nota 146, p. 123] *Operari* junto con los derivados se basa mayormente en *ενεργεω* y *πρατω*: *operativus* y *operator* son también la traducción de *πρακτικος*. (En la enseñanza musical es interesante el uso en *Anonymus 4* – ver Reckow I, p. 113, bajo “operari”, “operator”.)

definiciones que definen la música de manera relacionada con la práctica (*practice*); pues el compilador del pequeño texto por lo visto quiere distinguir de acuerdo con Gundissalin (y también con Al-Farabi) entre una parte teórica y una práctica. Sin duda, ni la primera definición que se remonta a Boecio<sup>33</sup>, ni la segunda que procede de Odón<sup>34</sup>, es apropiada para contornear el campo de la práctica. Era importante para el compilador quizá ante todo la dicotomía *Theorica* – *practica*, relacionada con una única disciplina. Así como los breves datos sobre la estructuración categórica del *quadrivium* con las fórmulas adicionales para la *musica*<sup>35</sup>.

## 2. Estrategias

La división usual, en el tardío siglo XIII, de *philosophia theorica* (*metafísica, matemática, física*) y *philosophia practica* (*ética, política, economía*), como se mostró en las secciones B y C. 1, es para la enseñanza elemental de la música esencialmente irrelevante. Por otro lado, la distinción de Gundissalin de *theorica* y *practica* puede demostrarse como dos *modi* de un único *ars*; pero no se encuentra en la enseñanza musical del siglo XIII ninguna concepción de una teoría y una enseñanza legitimada por ella o dependiente, de otra manera, orientada a la práctica.

En efecto, en la sección anterior se hacía visible, que son relevantes dos factores, a saber, definiciones y reglas. Si se pregunta, cuáles son los garantes de la plausibilidad (*Schlüsslichkeit*) de un texto, hay que considerar estos dos, junto a otros tres más: divisiones (*divisiones*) así como las expresiones *secundum auditum* y *exemplum*.

Estos factores van a ser descritos brevemente a continuación. El peso está además en el hecho paradójico, que estos factores contemplados desde los lados de su relevancia lógica dejan esperar una precisión de la fórmula, que precisamente no se desea: las expresiones mencionadas no están relacionadas mutuamente de manera que den por resultado un tejido de referencias complementarias, ciertas fórmulas muestran, vistas al detalle, una borrosidad conscientemente deseada.

### [p. 125]

#### a) Definiciones

1. En la sección precedente ya se ha mostrado que las definiciones principales - p. e., del concepto *musica mensurabilis* – no son formuladas por una ciencia principal (p. e., la aritmética) y se responsabiliza a la enseñanza musical como principio – no como demostrable por la ciencia subalterna, sino sólo para aceptar un punto de partida y un principio (ver arriba p. 108). Mientras Lambertus ofrece una definición-ad-hoc (ver arriba p. 122 s.), Johannes de Garlandia impone el concepto general *musica mensurabilis* con el concepto *organum* comprendido como *genus*<sup>36</sup>. Falta una definición explícita. Con esto

<sup>33</sup> [=Nota 148, p. 124] Ver *Institutio arithmetica* I, 1 (ed. Friedlin, p. 9, línea 2 s.)

<sup>34</sup> [=Nota 149, p. 124] GS I, 252 a – ver Hieronymus de Moravia, ed. Cserba, p. xxvi.

<sup>35</sup> [=Nota 150, p. 124] Puesto que seguramente desde 1255 en París ya no se practicaban las matemáticas, es posible, que breves exposiciones de este tipo (ver, p. e., *Par* 15121, folios 58 b-59 va) sobre matemáticas sirven como una sustitución en el sentido de una introducción lapidaria.

<sup>36</sup> [=Nota 151, p. 125] *De mensurabili musica* (ed. Reimer, cap. 1, frase 2). Sobre el fondo de la relación entre *musica mensurabilis* y *organum* básicamente Reckow, *Organum-Begriff*, p. 163 s.



Garlandia elude la dificultad de tener que dar una definición de *musica mensurabilis*, que según su introducción tendría que abarcar partes de esta *musica* que no son concebidas en principio modalmente.

2. Las definiciones pueden ser algo incómodas, si el autor intenta de un modo legítimo no citar ningún componente para definir, que posteriormente es aclarado. Así para Garlandia: Discantus es el resonar de diferentes voces de acuerdo con un *modus* y de acuerdo con la equivalencia (*aequipollentia*) (con una voz) con relación a su correspondencia (con otra voz o con otras voces)<sup>37</sup>. Garlandia presupone aquí el *modus* como conocido por las características básicas, además define el concepto en la siguiente frase (cap. 1, frase 6), la *aequipollentia* puede presuponerla como concepto técnico geométrico o lógico y, por lo tanto, insertarlo sin aclaración<sup>38</sup>.

3. Las definiciones pueden mantenerse al detalle en sentido pedagógico: Garlandia puede asumir la explicación de la *brevis recta*, para aclarar el tiempo (*Zeitmass*) que corresponde a esa nota con la articulación estereotipada *quaestio* y dependiendo de esto *ad quod dicendum* (cap. 1, frase 21, y 22). En efecto, no se trata aquí de una *quaestio*<sup>39</sup> regulada, pero el alumno se acostumbra ya aquí como en los escritos introductorios elementales al vocabulario familiar para la discusión [p. 126] dentro de la facultad de artes, como a las clasificaciones usuales<sup>40</sup>.

4. Conceptos, que son propios de varias disciplinas, pueden ser definidos ad hoc con una frase precedente como *prout hic sumitur*<sup>41</sup>.

5. Ocasionalmente se encuentra en conceptos, que el autor quería introducir, sin que fueran centrales para su enseñanza, una serie de definiciones, que son separadas una de otra sólo con la palabra *aliter*<sup>42</sup>. Aquí se pretende conscientemente una imprecisión diferentemente motivada (ver abajo, p. 156).

## b) Subdivisión

1. Un elemento definido puede ser fijado como *genus* y subdividido en *species*<sup>43</sup>. Aquí evidentemente: lo que se dice de *species*, tiene que poder decirse también de *genus*

<sup>37</sup> [=Nota 152, p. 125] (cap. 1, frase 4) Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentia. [Discantus es el resonar de las diversas voces según la equivalencia de su equivalente.]

<sup>38</sup> [=Nota 153, p. 125] Ver A. Menne, Äquipollenz. En: Historisches Wörterbuch der Philosophie, editado por Joachim Ritter und Karlfried Gründer 1971, vol. 1, columna 478 s. *Aequipollentia* quiere decir en esta enseñanza musical la “igualdad” entre secciones cuantitativas de diferente factura. Por ejemplo la serie longa-breve-longa-breve del primer *modus* equivale (*äquipolent*) a la serie longa-breve-breve (ante la longa) del tercer *modus*.

<sup>39</sup> [=Nota 154, p. 125] Las primeras *quaestiones* reguladas se encuentran primeramente en la enseñanza musical del siglo XIV en el Anonymus OP -erd. Ulrich Michéks, Der Musiktrat des Anonymus OP. Ein frühes Theoriker-Zeugnis der Srs nova. En: AfMw 26, p. 49-62.

<sup>40</sup> [=Nota 155, p. 126] Ver Reckow, *Anonymus 4*, II, p. 65; Par 15121, folios 58b-59va; Robert Kilwardby, *De ortu scientiarum*, ed. Judy, cap 41 y 48 (§ 463) et passim.

<sup>41</sup> [=Nota 156, p. 126] Ver F. Reckow, Aspekt der Ausbildung einer lateinischen musikalischen Fachsprache im Mittelalter. En: Kongr.-Ver. Kopenhagen 1922, vol. 2, Kopenhagen 1974, p. 615 s.

<sup>42</sup> [=Nota 157, p. 126] Ver más atrás p. 123 s.; en Garlandia se ponen en el cap. 12, frase 2-4, tres definiciones-de-*copula*, de las que la segunda y tercera se introducen con *alio modo*.

<sup>43</sup> [=Nota 158, p. 126] Plato fuerte para las subdivisiones de conceptos es *De divisione* de Boethius (PL 64). A esta pequeña obra se hace referencia en todo compendio lógico de la edad media.

– si no sería ya un sinsentido la subdivisión-*genus-species*<sup>44</sup>. Es notable la división bastante popular de *genus* en tres *species*: Ya que las *species* destacan unas de otras por la fórmula de una diferencia específica en relación con *genus*, dos *species* conducen regladamente a una distinción disyuntiva (p. e., *homo* y *bestia* bajo el *genus animal* con la diferencia específica de *rationalis* o *irrationalis*<sup>45</sup>). En tres *species*, p. e., *discantus*, *copula* y *organum per se* como *species* bajo el *genus musica mensurabilis* puede caer más imprecisa, con esto, más libre, la diferencia específica gracias a la tricotomía, por otra parte, una *species* puede ser sustituida más fácilmente: p. e., *copula* por *hoquetus* (ver abajo, p. 156).

2. Un caso especial de las posibilidades resumidas en 1. es la “dicotomía no vinculante”, como se dice aquí. En el caso de “dicotomía vinculante”, un concepto como *modus* es dividido en dos positividads más, p. e., *modus rectus* y *modus per ultra mensuram (modus obliquus)*<sup>46</sup>. En este caso [p. 127], ambos son definidos subordinados al concepto *modus*. Es diferente si a un concepto subordinado sólo se le pone la negación o el prefijo, p. e., a *modus* el opuesto *modus non rectus* o a *modus regularis* el opuesto *modus irregularis*. Aquí la dicotomía “no es vinculante”, si sólo es definido detalladamente el primer concepto, mientras que el segundo concepto, que ya contiene potencialmente todas las partes del *genus*, que no están cubiertas por la primera *species*, es parafraseado con consciente borrosidad<sup>47</sup>.

3. Las subdivisiones llevan a un número determinado de elementos. En Garlandia se encuentra el caso, que por analogía es dividido por cuatro un concepto existente, aunque solo existen tres elementos. En el caso de semejante analogía simétrica se llega nominalmente a una clase vacía, en realidad los elementos 1 y 4 son aquí idénticos (cap. 2, frase 25 – ver Reimer I, p. IX, nota 16).

### c) *Según el oído* [Secundum auditum]

Pertenece a las partes de la enseñanza musical, que gozan de integridad teórica, la enumeración de los intervalos; la realidad teórica sucede en base a las proporciones, de las que proceden los intervalos<sup>48</sup>. Al describir las relaciones técnico-compositivas, los bloques sonoros (*Zusammenklänge*) son clasificados en la enseñanza musical orientada a la práctica<sup>49</sup>; su apreciación es subordinada explícitamente a la contingencia de la práctica

<sup>44</sup> [=Nota 159, p.126] Dicho con más precisión: *species est de qua genus in eo quod quid sit predicatur* (Petrus Hispanus, *Tractatus*, ed. de Rijk, p. 19. Línea 16).[Especie es, de la que el *genus* predice en lo que algo es.]

<sup>45</sup> [=Nota 160, p. 126] Este es uno de los populares ejemplos dentro de los compendios de lógica medievales, p. e., en Petrus Hispanus, *Tractatus*, ed. tratado 2, 18 (ed. de Rijk, p. 24, línea 13 s.).

<sup>46</sup> [=Nota 161, p. 126] En Johannes le Rus, *Summa de arte grammatica* (hacia 1250) se dice en el prólogo (*Vat 7678*, folio 8 9 a) : *obliquum non cognoscitur nisi per rectum* [lo opuesto no se conoce sino por lo recto]. Sobre la oposición de *rectum* y *obliquum* ver también Petrus Hispanus, *Tractatus*, tratado I, 4 (ed. de Rijk, p. 2, línea 20 s.). – *Modus obliquus* (a diferencia de *modus rectus*) se encuentra en la tradición-Garlandia en *Par 1666*] - ver Reimer, Johannes de Garlandia I, p. 92, línea 35 y 38.

<sup>47</sup> [=Nota 162, p. 127] Ver abajo, p. 155 s. A medida de la obra-standard de lógica de ese momento, del *tractatus* citado (tratado I, 4; ed. de Rijk, p. 2, línea 18-20) se podría abarcar la antítesis de *modus rectus* y *modus non rectus* como oposición de un nombre (nomen) finito frente a uno infinito.

<sup>48</sup> [=Nota 163, p. 128] Así, p. e., son tratados con finalidad teórica en *Bar 109* y en los manuscritos unidos a esto (ver arriba, p. 109) los intervalos (y sus proporciones).

<sup>49</sup> [=Nota 164, p. 127] Ver Serge Gut, *La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Age*. En: *AMI 48*, 1976, p. 20-44.

(ver abajo, p. 154). Tomás de Aquino entiende – en referencia a un pasaje de la segunda analítica – *die musica practica* como *musica ... quae est secundum auditum* [la música práctica como música ... que es según el oído]; pues esta música conoce (*cognoscit*) los sonidos por experiencia del oído (*ex experientia auditus*)<sup>50</sup>; Y la expresión *secundum auditum* se usa en la enseñanza musical orientada a la práctica como criterio de apreciación de los bloques sonoros (*Zusammenklänge*)<sup>51</sup>. [p. 128] Es notable, que con esto se incluya expresamente la percepción sensorial (ver arriba, p. 112, nota 100).

#### d) *Ejemplo* [exemplum]

Como el *secundum auditum*, (de la Poética<sup>52</sup> y de la segunda *Analítica* como usual factor inductivo<sup>53</sup>), el concepto *exemplum* se refiere a una acción (*Handlung*) musical, bien sea pensada (*gedacht*) completamente o hecha (*tatsächlich*) completamente: un ámbito, en primer lugar, generalmente desglosado por definiciones y reglas es ilustrado con ejemplos y es ampliado (en tanto que la praxis es área del *usus*<sup>54</sup> que posibilita experiencia); no solo la enseñanza (*ars*) produce validez verosímil (*probare*, destacado de *demonstrare*), sino también el *exemplum* (ver Johannes de Garlandia, ed. Reimer I, cap., frase 11).

La importancia del *exemplum* está en que la ejemplificación de los hechos fijados por escrito en la enseñanza (*Lehre*, *ars*) normalmente es solo aparente. Pues si se cantan los *exempla*, que están en un *modus* determinado, llega a ser oíble en la enseñanza el acentuar no escrito – la división determinada de *ictus*. Ulteriormente puede existir entonces una ampliación de la enseñanza escrita, si la referencia a determinadas composiciones citadas con intención de ilustrar, se realiza cantando: factores estilísticos, que no están contenidos en las fórmulas de la enseñanza, son percibidos por el oído.

#### e) *Reglas*

1. Los cuatro factores citados se distinguen de las reglas, en que estos en Gundisaldin son atribuidos explícitamente al *ars intrinsecus*, a la *practica*, como componente esencial (ver arriba, p. 121 s.); en la clasificación compilada por Johannes de Garlandia forman las *regulae certae et communes* el aspecto general de las ciencias matemáticas (ver arriba, p. 123 s.). Con ello se usa el concepto *regula* como una especie de término general (*Oberbegriff*); pues se constata en varias fuentes, que determinadas

<sup>50</sup> [=Nota 165, p. 127] *Analytica posteriora*, 79 a2 (AL IV, 32, 3 = p. 131, línea 4 s.) Thomas Aquinas, *Commentarium posteriorum analyticorum*, lib. I, lect. 24, ed. Stanislaus E. Fretté, Paris 1875, p. 163 (Opera omnia 22).

<sup>51</sup> [=Nota 166, p. 128] P. e., Johannes de Garlandia, ed. Reimer I, cap. 9, frase 3, 6, 8 et passim; Franco, *Ars*, edd. Reaney/Gilles, cap. 11, frase 3 y 4 así como 14 y 15.

<sup>52</sup> [=Nota 167, p. 128] Ver Fritz Peter Knapp, *Vergleich und Exempel in der lateinischen Rhetorik und Poetik von der Mitte des 12. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*. En: *Studi medievali* 3. XIV, 1973, p. 443-511.

<sup>53</sup> [=Nota 168, p. 128] 71 a10 (AL IV, 5.11, 111.16).

<sup>54</sup> [=Nota 169, p. 128] Así *Ox* 77 folio 5v: *Musica prius processit in usu quam in arte ... quia experientia artem facit* [La música procede en el uso como en el arte ... porque la experiencia hace el arte].

clases de composición (*comunes dignitates*<sup>55</sup>) [p. 129] de orden superior o pre-ordenadas son propias de diferentes disciplinas: para la dialéctica la *propositio máxima* (el topos: *locus*), para la gramática la *regula*, para la retórica el *communis locus*, para la aritmética el *axioma*, para la geometría el *teorema* y para la astronomía el *canon*<sup>56</sup>.

2. En la enseñanza musical orientada a la práctica se usa mayormente el concepto *regula* (sinónimo de *praeceptum*); el específico *axioma* es raro<sup>57</sup>. En el margen se anota, que en el tópicos es válido que toda *propositio maxima* es una regla, pero no toda regla es una *propositio maxima*<sup>58</sup>. En la enseñanza musical se encuentran *loci* (que encontramos también en geometría); sin duda no son caracterizados como *loci* ni como *regulae*<sup>59</sup>. (La relación entre reglas y tópicos es el aspecto central, puede tener en cuenta una exhaustiva investigación de la argumentación dentro de la enseñanza musical orientada a la práctica.<sup>60</sup>)

[p. 130] 3. Formalmente se señalan con frecuencia reglas con la implicación condicional (“*si ...*”) o con un cuantificador (Quantor) (“*omnis ...*”); pero la traducción estricta y obvia (como: siempre, luego, cuando ...; para cada x es válido, que ...) no se piensa necesariamente (ver Reckow, *Proprietas*, p. 122). (Sería interesante investigar, si reglas, que empiezan p. e. con *cum* o *quando*, son menos válidas). Frases de este tipo encontramos también, sin que hayan de ser denominadas expresamente reglas<sup>61</sup>.

<sup>55</sup> [=Nota 170, p. 129] Ver *Analytica posteriora* 72 a15-17. *Dignitas* es la traducción de *ἀξίωμα*. En la *Translatio Jacobi* se dice insertándolo: *dignitas* (vel *maxima propositio*): AL IV, 9, 1.

<sup>56</sup> [=Nota 171, p. 129] El texto no anónimo más antiguo con una serie semejante, que he llegado a conocer, son las *Regulae de Sacra Theologia* de Alanus de Insulis (PL 210, 621). Ver Sten Ebbesen (ed.) *Anonymi Aurelianensis I. Commentarium in Sophisticos Elenchos*, Copenhagen 1979, p. 51 (CIMAGL 34); de Rijk, *Logica modernorum II. 1*, p. 357, línea 12-18, p. 379, línea 2-8, p. 417, línea 9-16; ídem, *Logica modernorum I*, p. 276, línea 21-14.

<sup>57</sup> [=Nota 172, p. 129] P. e., *LoB* 15 B. IX, folio 15 (in margine ad Boethium, *Institutio musica* II, V, ed. Friedlein, p. 231, línea 7): *Axiomata que et proloquia dicuntur et maxime propositiones in topicis*; Walter Odington, *Summa de speculatione musicae*, ed. Frederick F. Hammond, sin lugar 1970, p. 47, frase 2 (CSM 14).

<sup>58</sup> [=Nota 173, p. 129] Petrus Abaelardus, *Dialectica*, ed. de Rijk, p. 265, línea 36 s.

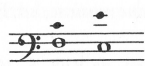
<sup>59</sup> {=Nota 174, p. 129] Johannes de Garlandia (ed. Reimer I, cap. 9, frase 17): *quae aequalia sunt eidem sibi invicem sunt aequalia* = Euklid, *Geometria* I (Abbreviatio de Adelard vob Bath), ed. Goldat, íbidem, *Elementos de Euclides*, 197, 68 (Reimer da e pasaje correspondiente de la Geometría de Boecio, que sin duda apenas se leía en el siglo XIII). Johannes de Garlandia, cap. 9, frase 19 = Abelardo, *Dialectica*, ed. de Rijk, p. 275, línea 32 s.; Johannes de Garlandia, cap. 9, frase 20 = de Rijk *Logica modernorum II. 2*, p. 528, línea 9, Goldat íbidem, 199, 79; en Franco, *Ars*, (edd. Reaney/Gilles, cap. 5, frase 21) supongo de aquí el pasaje en cursiva de la frase: *De semibrevibus autem et brevibus idem est iudicium in regulis prius dictis*, se remonta al tópicos *de semibrevibus idem est iudicium* (Petrus Hispanus, *Tractatus*, tratado V, ed. de Rijk, p. 74, línea 4).

<sup>60</sup> [=Nota 175, p. 129] Esta versión (Leseart) subjetiva del problema “enseñanza musical” (Musiklehre) se aclarará con dos datos: (1) Toulmin, en el margen de su “working logic”, ofrece un apoyo para las garantías de la conclusión (inference-warrants) en el contexto de la argumentación, con lo que semejante garantía (no formalizada por Toulmin) debe cubrir tipos de frases como “un hecho x debe deducirse de y”. Bird ve una relación entre las reflexiones de Toulmin y los tópicos (medievales). Sustituye el “warrant” de Toulmin por el tópicos doble-estrato *maxima propositio* (garantía) y *differentia maxima propositionis* (fundamentación de la garantía) – ver Otto Bird, *The Re-Discovery of the Topics. Professor Toulmin’s Inference-Warrants*. En: *Mind* 70, 1961, p. 534-539 y (con diferenciaciones especiales) W. A. Pate, *La fonction du lieu et de l’instrument dans les Topiques*. En: *Aristotle on Dialectics*. [p. 130] *The Topics*. Proceedings of the Third Symposium Aristotelicum, editado por G. E. L. Owen, Oxford 1968, p. 185-188. - (2) La elaboración del concepto “regla” sobre esta base bajo la consideración de la tópicos medieval (que es explorada desde hace años con creciente intensidad) podría llevar a una investigación contrastante de la expresión “seguir una regla” en el tardío Wittgenstein (Investigaciones filosóficas) (Como introducción puede citarse: Eike von Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache*, Frankfurt a. M. 2/1974, p. 13-89, con referencias en el índice p. 82.)

<sup>61</sup> [=Nota 176, p. 130] P. e., en *Discantus positio vulgaris* (de Hieronymus de Moravia, ed. Cserba, p. 191, línea 22 – p. 192, línea 25).

4. Las reglas según su formulación tienen con frecuencia una cierta semejanza con el *modus ponens* (*positio antecedenti ponitur consequens*<sup>62</sup>), p. e.: si aparecen muchas (Menge) breves en algún sitio, siempre debemos hacer, que equivalgan a las largas (que ocupen un valor igual)<sup>63</sup>. Simplifiquemos por el momento las relaciones entre *antecedens* y *consequens* tratadas exhaustivamente en la lógica medieval y escribamos  $x \rightarrow$  en el sentido de: si  $x$  es el caso, luego  $y$  es la consecuencia<sup>64</sup>. Es fácil de imaginar, que seguir una regla de este tipo ofrece ya considerables dificultades.

En primer lugar, uno que ejecuta una acción musical, tendría que constatar en suma, que  $x$  es el caso. El acto mental de una acción musical puede ser complejo, no debe, por lo tanto, responder a la linealidad del tipo de regla  $x \rightarrow$ . Así, p. e., dice una regla: Si (wenn) el *cantus* (aquí, la voz inferior) desciende medio tono, tiene que irse desde la quinta a una tercera más alta<sup>65</sup>;



[p. 131] Esta regla puede ser formulada razonablemente en este contexto exacto en un tratado, que está dedicado a una problemática determinada y a un determinado repertorio de progresiones; el total de las reglas puede mostrar el área de hechos incluso exhaustivamente. Los dos siguientes ejemplos siguientes muestran “pequeñas desviaciones de la regla”: en el ejemplo 1, la voz superior conforme a la factura modal se amplía un tono; en el ejemplo 2, la nota final del *cantus* es evidentemente *d* (*re*), la progresión se refiere a tres notas (en que las quintas paralelas  $\overset{c}{f} \overset{h}{e}$  y la progresión  $\overset{h}{e} \overset{d}{d}$  también pueden remitirse a los usos o reglas descritas en la teoría (Lehre))<sup>66</sup>:



<sup>62</sup> [=Nota 177, p. 130] Abaekard, *Dialectica*, ed. de Rijk, p. 288, línea 23.

<sup>63</sup> [=Nota 178, p. 130] Johannes de Garlandia (ed. Reimer I, cap. 1, frase 30): Secunda [regula] vero talis est: si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, semper debemus facere, quod aequipoleant longis. (La “semejanza” del *modus ponens* consiste solamente en que las reglas de este tipo son implicaciones asimétricas.)

<sup>64</sup> [=Nota 179, p. 130] La fórmula no tiene nada que ver con las posibilidades citadas en el primer punto de la nota 175.

<sup>65</sup> [=Nota 180, p. 130] Sachs, *Klangschritt-Lehre*, p. 262, línea 11: Si cantus descendat semitonum, quintans debet ascendere ditonum, exemplum patet hic: (NB 2) [Si el cantus desciende un semitono, haciendo quinta debe ascender una tercer, como aparece claro aquí el ejemplo]. – Sachs ha abierto en el repertorio de reglas (con frecuencia de cuatro miembros), del que se cita aquí un ejemplo, de una manera muy interesante, “cadenas de instrucciones”, que entiende como “ciclos” – ver *ibidem*, p. 237.

<sup>66</sup> [=Nota 181, p. 131] Fuller, *Discat*, p. 270, línea 5 y p. 271, línea 6. – Sobre el ejemplo 1: *ibidem*, p. 269; sobre el ejemplo 2: p. 264; ejemplo 2d: Sachs, *Klangschritt-Lehre*, p. 262, línea 12.

Quien realmente examina toda la composición<sup>67</sup> con vistas a la enseñanza musical, encontrará un gran número de reglas del tipo  $x \rightarrow y$ ; no pueden crearse reglas del tipo  $x \rightarrow y$  para los dos componentes esenciales de la composición –la melodía concebida modalmente y la relación entre texto y música-. El ejemplo es trivial; en efecto, se muestra visiblemente la contingencia de la práctica, que, como puede explicarse más al detalle en el punto 5., puede referirse solamente en partes al seguimiento de reglas existentes.

Las reglas de notación, así tendría que suponerse, deberían ser obligatorias, para garantizar una comunicación musical. En efecto, hay que contar, que los cantores en relación con una composición notada pueden encontrar acuerdos-ad-hoc o están familiarizados con determinados usos. Acuerdos y usos pueden modificar las reglas o hacerlas superfluas. Se encuentran ejemplos en la sección D.

5. En una sección precedente se mencionó, que en el siglo XII, antes de conocerse la *Ética a Nicómaco* se encuentra una idea de *ars* (como campo de la contingencia) y *scientia* o *disciplina* (como campo de lo que necesariamente debe ser así y no de otra manera). [p. 132] Además hay que considerar, que no se ha hecho la estricta separación entre *facere* (producir algo en el sentido de poiética) y *agere* (actuar como actividad práctica) (ver nota 124). Con esto gana importancia la dicotomía *agere de arte – agere per artem: agere per artem* por el contrario quiere decir un actuar (Handeln), que sucede *regulariter*<sup>68</sup>. Si las reglas se entienden como preceptos, que garantizan un producir algo racionalmente, esto es algo que tiene que ver, como ya se ha dicho, con la poiética, mejor dicho: con las acciones (Handlungen) poiéticas<sup>69</sup>.

Presentar reglas quiere decir, por lo tanto, mostrar un contexto de justificaciones, que parafrasea las acciones como hechos contingentes, con esto, como no definibles en cualquier respecto. Así se entienden también en la enseñanza musical orientada a la práctica del siglo XIII reglas en su validez como determinantes relativas<sup>70</sup>.

### 3. Música y gramática

Ya con la *quaestio sexta* sobre *musica* en *Bar* 109 se cuestiona, si en la enseñanza musical podía tratarse de un lapso temporal bajo el aspecto de *tempo* (*tempus*). *Tempus* pertenece al ámbito de los objetos físicos, y el compilador de *Bar* 109 tiene por erróneo, que una ciencia matemática tenga en consideración un aspecto físico.

Realmente, el concepto *tempus* primariamente fue introducido en la enseñanza musical a principios del siglo XIV con sus implicaciones físicas (ver, en efecto, la nota 125). Pero, en la enseñanza elemental de música, que se debate aquí, se recurre a la gramática. Pues hay que constatar, que música y gramática caen en el sentido métrico bajo una misma categoría; incluso se opina diferentemente, que el *ars metrica* como parte de la gramática está en relación subordinada a la música. Por otro lado, no debe

<sup>67</sup> [=Nota 182, p. 131] Lo pensado es *Ascendit Christus* en la versión reproducida por Fuller (ibidem, p. 270 s.) según *Par* 15129.

<sup>68</sup> [=Nota 183, p. 132] Hugo de Saint-Victor, *Didascalion* III, 5 (ed Buttmeier, p. 55, línea 12-17) – ver Hunt, Introduction, p. 99 s.

<sup>69</sup> [=Nota 184, p. 132] Así la fórmula de Jürgen Mittelstrass, *Das praktische Fundament der Wissenschaft und die Aufgabe der Philosophie*, Konstanz 1972, p. 56 (Konstanzer Universitätsreden 50).

<sup>70</sup> [=Nota 185, p. 132] Una declaración mas clara parece posible, si se investigan los materiales propuestos bajo ambos puntos de vista en la nota 175.

sobreestimarse el punto de vista de la coincidencia categórica como legítimo recurso de la enseñanza musical al *ars métrica*. Las posibilidades de describir una factura rítmica en el marco de la enseñanza musical, no son determinadas causalmente desde la gramática, o más exactamente: desde el *ars metrica*, sino que la enseñanza musical se sirve del *ars metrica*, porque su caudal de saber es conocido por el alumno y la ampliación y modificación [p. 133] de definiciones y campos de conceptos pueden ser comprendidas fácilmente por la enseñanza musical debido a este saber ya conocido.

1. Música y gramática están mutuamente en relación categórica: en la medida que la música se relaciona con la *quantitas discreta*, en la categoría de cantidad, coincide categóricamente con el lenguaje; pues en la *oratio* (discurso) se distinguen en forma hablada largas y breves (*longa y brevis*) como cantidades discretas<sup>71</sup>.

2. En los textos pertinentes se supone frecuentemente, que el *ars metrica* (que trata este área dentro de la gramática) se subordina a la gramática. Así arguye Robert Kilwardby en su escrito de introducción a las ciencias, *De ortu scientiarum*, aparecido hacia el año 1250, se suponía que el discurso (*oratio*) afecta a la materia según las medidas de su clase física (*naturalis*), por lo tanto, transitoria (*transibilis*). Desde luego, mantiene, que la *oratio*, en cuanto se ha de atribuir a la categoría de cantidad, pertenece a la música (*ad harmonicum*). Pues los sonidos (*soni*), que en la recitación de los lieder, al pronunciar las sílabas, los pies de los versos son oíbles absolutamente por formas métricas, se basan en el número (*numerus*) (a saber, como constituyente inteligible)<sup>72</sup>. Esto, en la época siguiente, es una versión “agustiniana” completamente controvertida del problema. En los comentarios elementales a la gramática – en la glosa *Admirantes* como en otros comentarios al *Doctrinale* de Alexander de Vila-Dei o en la premodal (premodistische) *Summa de arte grammatica* de Johannes le Rus – se debate el lugar del *ars métrica* frente a la gramática y la música<sup>73</sup>. Probablemente las conclusiones de cada uno de los comentaristas son divergentes; pero, en realidad, sólo el hecho de que el problema es descrito constantemente, remite a la reclamación de la antigua división tripartita de *musica* en música *metrica*, *rythmica* y *melica*<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> [=Nota 186, p. 133] *Categoriae* 6, 4b32-35 (AL I, Translatio Boethii, 14. 5-7: Similiter est autem et oratio discretorum; (quoniam enim quantitas est et oratio manifestum est; mensuratur enim syllaba longa et brevis; dico vero illam quae fit cum voce orationem) ... [lo mismo sucede, por lo tanto, con las discretas en la *oratio*; (porque la *quantitas* existe y se manifiesta en la *oratio*, pues hay sílaba longa breve; me refiero a aquella *oratio* que se hace con la voz) ...].

<sup>72</sup> [=Nota 187, p. 133] cap. 24, ed. Judy, § 194, p. 75, línea 22-29.: De oratione autem diceret aliquis quod concernit materiam naturalem et transibilem, scilicet vocem, et ideo non pertinet nisi ad naturalem. Aestimo tamen potius, sine aliorum praeiudicio, quae oratio prout quantitas dicitur ad harmonicum pertineat, et quod non sit aliud quam numerus sonorum harmonice compositorum, et hoc sive odarum ut in cantilenis, sive litterarum ut in syllabis, sive syllabarum ut in pedibus et in metris universaliter. Habent enim soni suos números sicut et aliae res permanentes. [También sobre el discurso (*oratio*) alguien dice que concierne a la materia natural y transitoria, es decir, a la voz, y, por lo tanto, no pertenece a otra cosa que a lo natural. Supongo más bien, sin prejuicio de otros, que el discurso (*oratio*) en cuanto es cantidad pertenece a la armonía que no es otra cosa que el número de los sonidos compuestos armónicamente, y esto en los versos y en las cantilenas, o en las palabras como en las sílabas, como en los pies, como de las sílabas como en los pies y en los metros universalmente. Aquí, pues, los sonidos tienen sus números como toda cosa que permanece].

<sup>73</sup> [=Nota 188, p. 133] En el ingreso (Ingress) de la glosa *Admirantes* se reclama el *ars metrica* como parte de la gramática (es decir, la gramática subordina el *ars metrica*); ver, por el contrario, Roger Bacon, *Communia mathematica*, ed. Robert Steele, Oxford 1940, p. 54, línea 31-33 (Opera hactenus inedita Rogeri Baconi 16).

<sup>74</sup> [=Nota 189, p. 133] En vez de *musica melica* se encuentra frecuentemente *musica harmonica*: Isidoro, *Etymologiae* III, 18 (ed. Lindsay). Cassiodor, *Institutionis*, 144 (ed. Mynors) – Richard L. Crocker, *Musica rhythmica and musica metrica* in *Antique and Medieval Theory*. En: *JMTh2*, 1958, p. 2-23. [p. 133] La validez de esta tripartición en el siglo XIII es difícil de valorar: Raoul de Longchamps (Comm. In *Anticlaudianum*, *Mü* 3075, folio 45 y 45v) la trae junto con la división tripartita de Boecio (*musica*

[p. 134] 3. En la gramática elemental de Alexander de Vila-Dei, en el *Doctrinale*, el número de pies de verso tratados en los amplios compendios - frecuentemente se da una lista de 124 *pedes* – se divide en seis clases (seis *modi*) y se reduce a seis *pedes*: dáctilo (LBB), troqueo (LB), espondeo (LL), yambo (BL), anapesto (BBL), tribaco (BBB)<sup>75</sup>. La secuencia de *pedes* (pies) es irrelevante, ya que surgió de la necesidad de encadenar los nombres en forma de hexámetros leoninos. Es evidente, que existe cierta correspondencia entre esta elección de *pedes* (pies) y los *modi* rítmicos de la enseñanza musical. Esta se explicará en la sección D. Aquí queda preguntar, cómo se ha de explicar la reducción de la lista de 124 *pedes* (pies) a seis.

Donato, en su *Ars grammatica*, en el capítulo *De pedibus*, da una extensa lista de pies de verso, que transmiten también Agustín y Hugo de Saint-Victor<sup>76</sup>. Dentro de la enseñanza de música nos encontramos con esta secuencia (Reihung) primeramente en Walter Odington<sup>77</sup> así como en un suplemento de tratado de Amerus en *Ox 77*, folio 139 (ver arriba, p. 100]. La lista de Donato está colocada con intención sistemática: da un listado de las posibles combinaciones de los elementos *longa* y *brevis* para miembros de dos, tres o varios *pedes* (pies). De las glosas del *Doctrinale*, atribuidas a Guillaume d’Auxerre, se deduce, que Alexander de Vila-Dei de acuerdo con el *usus modernorum* (uso de los modernos), acortó la lista de *pedes* en el *Graezismus* (una antigua gramática elemental)<sup>78</sup>; como *Topos* (como razón) legitimador, se cita “gaudent brevitatem moderni”<sup>79</sup>.

[p. 135] Una investigación ulterior tendría que tener en consideración la extremadamente gran cantidad de comentarios o glosas a la gramática elemental (premodal), ya que solamente desde estos textos puede deducirse el estado actual – p. e., la equiparación de *metrum* con *versus*, con esto, la anulación de la diferencia de poesía fundada en la cantidad y en el acento o las causas de elegir antes *pedes* (pies) con una *longa-como-cantidad-inicial*<sup>80</sup>.

4. La unidad consiste en toda la gramática elemental en la relación de la *longa* con la *brevis* que responde a la proporción 2:1. Además vale, que la *brevis* abarca un *tempus* (tiempo), la *longa*, correspondientemente, vale dos *tempora* (tiempos).

---

*mundana, música humana, musica quae in quibusdam instrumentis constituta est*, desde el principios del siglo XII, *musica instrumentalis*) así como con la dicotomía *musica artificialis* – *musica naturalis*.

<sup>75</sup> [=Nota 190] Reichling (ed.) Heinrich Keil, 1561-1569. En este importante pasaje, Rudolf Flotzinger llamó la atención: sobre el problema de la rítmica modal como recepción de la antigüedad. En: AfMw 1972, p. 203-208. - L = *longa*, B = *brevis*.

<sup>76</sup> [=Nota 191, p. 134] Donato, *Ars grammatica*, ed. Heinrich Keil, Leipzig 1964, p. 369 s. (Grammatici latini 4); Agustínus, *De música* II, 8, 15, Guy Finaert y F.-J. Thonnard (edd.) Paris 1947, p. 126-128; Hugo de Saint Victor, *De grammatica*, ed. Roger Baron, Hugonis de Sancto Victore opera propaedeutica, Notre Dame 1966, p. 132 s. (Publications in Medieval Studies. The University of Notre Dame 20).

<sup>77</sup> [=Nota 192, p. 134] *Summa de speculatione musicae* VI, 7 (ed. Hammond, p. 131-135).

<sup>78</sup> [=Nota 193, p. 134] Guillaume d’Auxerre, glosas al *Doctrinale*, *Tro* 1142, folio 128vb; sobre el número de *pedes* (pies) ver también el ingreso (Ingress) a la *Summa de arte grammatica* de Johannes le Rus (*Vat* 7678, folio 89 y 89v) y Robert Kilwardby, *De accentibus*, *CamPe* 191, (III), folio 22b.

<sup>79</sup> [=Nota 194, p. 134] *Tro* 1142, folio 128vb. La sentencia se encuentra ya en Prisciano, *Institutiones grammaticarum* VII, 18 ed. M. Hertz, Leipzig 1859, p. 302, línea 6 (Grammatici latini 3); Hans Walther, *Lateinsche Sprichwörter und Sentenzen in alphabetischer Andordnung* V, Göttingen 1967, Nr. 32520 (*Carmina medii aevi posterioris latina* II. 5); Hans Walther und Paul Gerhard Schmidt, *Lateinische Sprichwörter und Setenzen des Mittelalers und Frühen Neuzeit in alphabetischer Anordnung. Neue Reihe*, Göttingen 1982, Nr. 370102 (*Carmina medii aevi posterioris latina* II, 7).

<sup>80</sup> [=Nota 195, p. 135] Las glosas y comentarios como también los materiales pre-modales reseñados en la edición del *Doctrinale* de Reichling, están aún sin revisar. Una antología, útil ahora como antes, nos ofrece Charles Thurot, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir a l’histoire des doctrines gramaticales au moyen âge*, Paris 1964. (reimpresión Frankfort a. M. 1964).



*Hoy 9 de julio de 2018 pongo a disposición de los amigos una SEGUNDA ENTREGA con la traducción del alemán al español del estudio de Max Haas sobre “La enseñanza de música en el siglo XIII desde Johannes de Garlandia a Franco” [pp. 115-135] en el que habla de los PRESUPUESTOS DE LA ÉPOCA SOBRE LA ENSEÑANZA ELEMENTAL DE LA MÚSICA (teoría y práctica, Johannes de Garlandia , Al-Farabi, Dominicus Gundisalvus, estrategias, reglas, música y gramática, etc.) ... De gran interés con vistas al estudio de la música pre-modal, modal, medieval de los ss. XII-XIII*