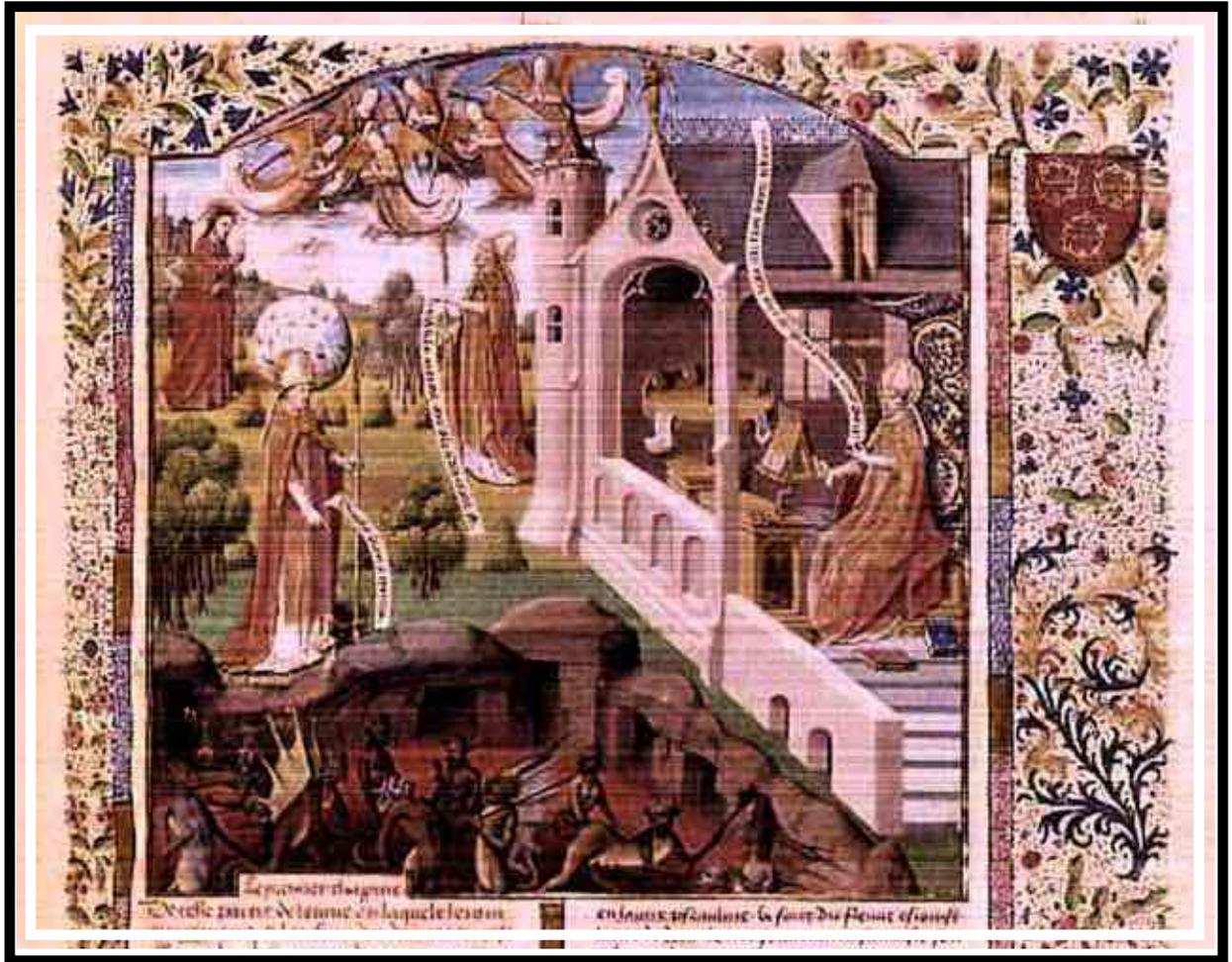


Sobre la
distinción
entre músico
y cantor en el
pensamiento
de Agustín de
Hipona

Maximiliano Prada Dussán



San Agustín. Imágen, tratamiento digital
<http://www.conocereisdeverdad.org/webste/index.php?id=1135>

Resumen

Este artículo rastrea las distintas descripciones que hiciera Agustín de Hipona sobre las figuras del músico y el cantor. Aunque en sus primeros escritos tales figuras se oponen entre sí –en donde solo el primero es valorado en virtud de que es capaz de acceder al mundo inteligible–, en los escritos de madurez opta por valorar la actividad del cantor dentro del coro litúrgico, al punto que lo describe como vivencia y expresión del mundo espiritual. El artículo reconstruye uno a uno los dos modos en que Agustín da sentido a estas figuras. Finalmente, se muestra que entre una y otra aproximación operan cambios teóricos, centrados en: a) una revaloración de la materia; b) uso de distintas estructuras teóricas para acercarse a la música práctica; c) apertura de los modos de relación entre el ser humano los fenómenos musicales y el mundo superior; d) una nueva interpretación de la unidad o de la meta última del camino ascensional que ofrece la música.

Palabras clave: San Agustín, músico, cantor, coro, Edad Media.

About the distinction between *musician* and *singer* in the thought of Augustine of Hippo

Abstract: This paper shows that the distinction between musician and singer held by Augustine of Hippo in his earlier works –where the singer, being unable to access the intelligible world is not well valued– was abandoned in his later writings, where the singer becomes appreciated and described as a vital part of the liturgical choir. This article describes these two approaches to those main roles, to conclude by confirming that there are theoretical changes between them, which refer to: a. the re-evaluation of the material world; b. the use of different theoretical schemes to approach practical music; c. the opening of new modes of relationship between the human being, the music itself, and the spiritual world; d. a new notion of the Unity, as the ultimate goal of the ascending path offered by music.

Key words: Saint Augustine, musician, singer, choir, Middle Ages.

Sobre a distinção entre músico e cantor no pensamento de Agustín de Hipona

Resumo:

Este artigo faz um rastreio das distintas descrições que fizesse Agustín de Hipona sobre as figuras do músico e o cantor. Embora nos seus primeiros escritos tais figuras se opõem entre elas, -onde só o primeiro é valorado, em virtude que ele é capaz de chegar ao mundo inteligível-, nos escritos de maturidade opta por valorar a atividade do cantor dentro do coro litúrgico, ao ponto que o descreve como vivência e expressão do mundo espiritual. O artigo reconstrói uma a uma os dois modos em que Agustín dá sentido a estas duas figuras. Finalmente, se mostra que entre uma e outra aproximação operam mudanças teóricas, centrados em: a. uma re-valorização da matéria; b. uso de distintas estruturas teóricas para acercar-se a música prática; c. abertura dos modos de relação entre o ser humano, os fenômenos musicais e o mundo superior; d. uma nova interpretação da unidade ou do alvo último do caminho ascensional que oferece a música.

Palavras chave: Santo Agostinho, Músico, Cantor, Coro, Idade Média.

Introducción

Debido a las múltiples alusiones que Agustín hiciera en sus escritos acerca de la práctica y teoría musical, distintas tradiciones teóricas se han interesado en el estudio de sus textos. Ya sea para registrar y comprender las prácticas musicales de los siglos IV y V d.C., o para rastrear esquemas de pensamiento sobre dichas prácticas, las tradiciones filosófica, teológica y musicológica han tomado al pensador africano como fuente obligada para estudiar estos asuntos en los siglos mencionados.

Al analizar los textos de Agustín se encuentran al menos dos posiciones o dos maneras de comprender la música. Por un lado, desarrolla la idea, común entre la tradición neoplatónica de su época, según la cual la música es una ciencia dentro del esquema de las *artes liberales*, postura que expone en sus diálogos tempranos, escritos entre el 386 y el 391, en especial el *De Musica* y el *De Ordine*. En este sentido, Agustín sería estudiado, especialmente por la tradición filosófica como una pieza que enlaza los planteamientos del neoplatonismo entre autores antiguos y medievales.

Sin embargo, en escritos de madurez de Agustín –en especial en algunos de los salmos comentados en *Enarrationes in Psalmos* y en *Civitate Dei*– se encontraría una serie de alusiones a fenómenos musicales, a aquello que denominaría *música de uso* o *práctica* (Stefani, 1969, p. 5) (más adelante volveremos sobre esta distinción). A diferencia de la historia de la filosofía, que solo de manera tangencial se ha interesado por este asunto, la historia de la música, la musicología y la liturgia cristiana han reparado en ellas, pues a partir de allí se han podido reconstruir algunos episodios de la práctica musical y litúrgica del Mediterráneo en la Antigüedad tardía e inicios de la Edad Media.

Tanto en el esquema de la *ciencia musical* como en el de la *música práctica*, Agustín repara en las figuras que se desempeñan en tales campos: respectivamente, *músico* y *cantores e instrumentistas* –citaristas y flautistas–, entre otros. Bajo el supuesto de que la música debe ser un camino que conduzca al ser humano al encuentro de la verdad o del mundo inmaterial, Agustín desarrolla el modo en que tales figuras se acercan o se alejan de dicho mundo.

Este artículo rastrea, entonces, la distinción y elaboración teórica que Agustín hiciera en torno al *músico* y al *cantor*. Sobre este particular, autores como Rey Altuna (1945), Svoboda (1958), Corbin (1962), Otaola (2005) y Fubini (2007), entre otros, han resaltado el hecho de que Agustín, siguiendo los planteamientos del neoplatonismo y de autores patrísticos, comprende que estas dos figuras encarnan propósitos y proyectos humanos contrarios, de modo que el *músico* está cerca de humanizarse, en tanto se relaciona con el mundo racional inteligible, mientras el *cantor* resulta comparable a los animales, pues renuncia a dicha inmaterialidad¹. Por nuestra parte, seguiremos la hipótesis que Corbin deja planteada (1962), según la cual, aunque en algún momento de su producción literaria Agustín sí se mostró a favor del músico, en otros momentos realzó la figura del cantor, describiéndolo como cercano a la verdad, a la belleza y al bien supremos. Develar los presupuestos teóricos y describir el modo en que se dio este cambio de concepción es el objeto preciso de este escrito.

A partir de dicha comprensión queremos insistir en dos temas cuyo desarrollo, desafortunadamente, escapan a los objetivos de este escrito: por un lado, mostrar que esta temática vincula aspectos teórico-filosóficos y aspectos práctico-musicológicos. Por otro, aunque no es propósito de este escrito hacer valoraciones históricas sobre las teorías agustinianas ni tampoco relacionar sus ideas con autores posteriores, queremos señalar también que las conclusiones a las que llega Agustín podrían postularse como soporte teórico para comprender el interés que los conventos medievales otorgaron a la práctica musical.

1 La distinción entre músico y cantor, dentro del marco de la distinción entre los dos tipos de música, es constantemente reseñada en la crítica agustiniana. Dentro de ellos, resalta el artículo de Solange Corbin (1962). La autora muestra que al trazar tal distinción y al valorar al músico, Agustín continúa tanto la tradición neoplatónica en torno al tema como la tradición patrística, especialmente la proveniente de Clemente de Alejandría y Orígenes. Aun así, señala, Agustín abriría las puertas para un trato distinto de tal distinción. Asunto en el que la crítica no ha reparado de manera profunda. La oposición entre músico y cantor e instrumentistas se mantuvo durante la Edad Media, motivada por las distinciones que hiciera Boecio (2008).

Desarrollaremos este artículo en tres momentos: primero, reconstruiremos la noción de cantor e instrumentista como opuestos al músico, en el marco de la teoría neoplatónica. Posteriormente, veremos el modo en que Agustín acerca al cantor al mundo superior, propósito que logra bajo presupuestos teóricos distintos. En un tercer momento, a modo de conclusión, identificaremos los conceptos centrales sobre los que se sustenta el cambio de interpretación sobre dichas figuras. Señalaremos como relevantes: a) las distintas valoraciones de la materia musical; b) la estructura teórica empleada en las descripciones; c) el modo de relación del ser humano con los fenómenos musicales y el principio supremo de belleza, y d) la noción misma de unidad o el principio último que se busca a través de la música.

La oposición entre músico y cantor

En la estela del neoplatonismo, en sus primeros escritos filosóficos Agustín distingue dos mundos ontológicos: el inteligible y el material. El primero de ellos tendría más valor que el segundo, en razón de que es eterno e inmutable, mientras que el material es temporal y mudable. Tal distinción ontológica, a su turno, derivaría en otra serie de distinciones, en diversos campos: entre el alma y el cuerpo; entre conocimiento racional y sensible; en la diferencia entre una vida centrada en el cultivo del alma y una vida dedicada al cultivo de lo material. Al tener mayor dignidad el mundo inmaterial que el material, el alma y su cultivo, tanto como el conocimiento racional, tendrían mayor valor que el cuerpo, su desarrollo y el conocimiento sensible². En este esquema, el ser humano que quiera vivir una vida digna o, como lo llamaría Agustín, de ser el más humano entre los humanos (*De mus.* VI. XIV. 45)³ debe acercarse al mundo inteligible y alejarse del mundo material.

En el terreno que nos ocupa, tal distinción ontológica es el origen de la separación entre *ciencia musical* y *música práctica* o *de uso*. En el libro I del diálogo *De Musica*, Agustín define la música como la *ciencia de modular bien*, *Musica est scientia bene modulandi* (*De*

2 Para alcanzar los propósitos establecidos en esta comunicación, solo es posible enunciar estas distinciones. Su desarrollo extenso tendrá que ser objeto de otro escrito.

3 Citaremos las obras de Agustín indicando la abreviatura del nombre latino de la obra y el lugar referido según la paginación universal. Para ampliar la referencia bibliográfica véase la lista de referencias al final de este artículo.

mus. I. II. 2)⁴. Los elementos de la definición explicitan su sentido: por *scientia* se comprende que se trata de un asunto meramente racional, pues su ámbito de aplicación es el mundo inteligible⁵. Por *modulandi* se entiende que el músico busca los principios y mecanismos racionales que permiten organizar la materia sonora, los que hacen que en lugar de ruido se tenga obras bellas. Finalmente, la partícula *bene* hace referencia a que la modulación implica un juicio acerca de las condiciones contextuales en las que se ejecuta una obra musical. Así, la *ciencia musical* es el conocimiento teórico que trasciende el ámbito sonoro y sensible y busca en el mundo inteligible los mecanismos (armonía) y principios, subyacentes a la materia, que hacen que esta sea bella.

Indiquemos sintéticamente la estructura del camino que conduce al encuentro de los mecanismos y principios de la belleza. En su tratado, Agustín se refiere solamente al aspecto rítmico de la música y lo examina a partir del análisis de los pies métricos latinos. El primer paso de su análisis consiste en reducir la métrica a la rítmica, esto es, expresar las partes de la métrica latina (pies, versos, metros) en términos numéricos que cuantifican la duración. Desde este punto de vista, los sonidos son, ante todo, duraciones⁶. Su expresión matemática hace que cada parte, cada duración, pueda ser comparada frente a la unidad: cada sonido dura tantas unidades.

No obstante, un sonido por sí mismo no constituye una pieza musical. Para que esta se dé se requiere una secuencia de sonidos. Dicha secuencia, para que sea bella, debe cumplir al menos tres condiciones. Inicialmente, debe estar compuesta de sonidos distintos y limitados, esto es, cada uno de ellos debe tener un inicio y un fin y debe haber contraste entre ellos. La diferencia de sonidos obliga a la segunda consideración: el modo de relación que entre ellos debe darse. Así, las relaciones numéricas entre las distintas duraciones deben guardar cierta *proporción*: aquella en la que se puede establecer racionalmente la relación que hay entre las partes, esto es, que su relación matemática no resulte indeterminada –en el marco de los números naturales enteros–. Dentro de las posibles relaciones que según este criterio se establecen, guardan mayor belleza aquellas que se derivan y se limitan por la *tetractys*–secuencia numérica de 1, 2, 3 y 4⁷. Las proporciones bellas o armónicas deben conservar la perfección de esta secuencia, en consecuencia, deben guiarse por el principio de tender a la igualdad y a la unidad racional⁸. La tercera condición consiste en que una secuencia de sonidos debe constituir, en su conjunto, una unidad. La obra, en

4 La bibliografía en torno a la ciencia musical en Agustín es extensa. Véase por ejemplo: Bettetini (2001, pp. 103-122), Rey Altuna (1945), Van Deusen (2001, pp. 924-927 y 927-931). Fubini (2007), De Bruyne (1963).

5 Como señalan Ellsmere, P. K. y La Croix (1988, pp. 10 y ss.), nótese el rompimiento que hace Agustín frente a la tradición platónica en torno a la definición del arte. En efecto, en cuanto ciencia, la música es un ordenamiento del mundo sonoro a partir de principios racionales, no una imitación de formas.

6 Según lo muestra Waite (1954, p. 29), los análisis rítmicos de Agustín tendrían impacto hasta el siglo XII.

7 En virtud de que esta secuencia es perfecta. Las razones por las cuales esta secuencia es perfecta las expone Agustín en *De mus.* I.XI.18-XII.26. Se pueden sintetizar diciendo: 1) surge del uno, 2) la diferencia entre cada uno de sus elementos conserva la unidad y 3) hay igualdad en la relación entre sus extremos (principio y fin, 1 + 4) y sus medios (2 + 3). En los libros II al V del *De Musica* Agustín expone el modo en que a partir de tal secuencia se construyen las proporciones que pueden considerarse válidas bajo el propósito de lograr belleza en la música, exposición que no es necesario recrear aquí.

8 Agustín analiza varios elementos métricos y muestra que la belleza que ellos guardan se debe a que las relaciones numéricas que guardan siguen el principio de tender a la igualdad y a la unidad. Un resumen de estos análisis se encuentra en el libro VI del *De mus.*

cuanto tal, debe tener límites, debe tener forma: debe ser una, de modo que cada elemento de la obra entre en relación con el todo y de que quien escucha la perciba como una. Con todo, las obras musicales encontrarían belleza a partir de sus relaciones armónicas de parte a parte y de parte o de las partes frente al todo⁹.

Ahora bien, la estructura matemática, además de ser criterio cuantitativo de organización, es para Agustín constitución ontológica de la realidad: ella organiza y da forma a la realidad material. Bajo este principio se soportan las *artes liberales*, en el sentido de que estas buscan la estructura numérica que subyace a los fenómenos espacio-temporales. Por consiguiente, en cuanto la estructura matemática tiene su origen y fundamento en el uno, la estructura ontológica del mundo se fundan en el uno. Con todo, la búsqueda de los principios de la belleza de los sonidos conduce al encuentro de las estructuras ontológicas de todo lo existente y del principio que las sustenta: el uno.

Por otra parte, Agustín comprende que para que el ser humano pueda percibir la unidad de la música (en cada parte de las obras, en sus relaciones y en la obra en su conjunto), se requiere que dentro del alma se encuentre también el principio de unidad. En efecto, si este no existiera allí, no sería posible captarlo en la obra musical. Y, en tanto el alma es inmaterial, el lugar indicado para encontrar la unidad es el alma misma (no las obras musicales, pues estas caducan una vez dejan de sonar). La interioridad es pues el camino para descubrir los principios de armonía. Estos, señala Agustín, aun cuando se encuentran en el alma, no son subjetivos. Trascienden el alma (*De mus.* VI.X.28).

Con todo, la ciencia musical es el estudio racional que conduce al encuentro del uno, como criterio numérico y ontológico, y de las estructuras que derivadas de este otorgan belleza a la materia sonora (normas de la armonía). Esta búsqueda se realiza transitando de la materia externa hacia el alma y del alma hacia la trascendencia.

Centremos ahora nuestra atención en la música de uso. Esta, por su parte, sería la que se ejercita directamente sobre el sonido, sobre la materia de la música. En virtud de las distinciones ontológicas señaladas, tendría menos valor que la anterior, de allí que Agustín no se detenga en señalar sus elementos y condiciones.

La separación entre músico y cantor continúa la serie de distinciones originadas en aquella separación ontológica. Como señalábamos, músico es aquel que tiene el mundo inteligible por perspectiva, por ámbito de desarrollo y por ocupación. Es quien está inmerso en la inteligibilidad, donde encuentra racionalmente las estructuras matemáticas y el principio de unidad; es quien se ocupa de la teoría musical, de la ciencia. Por ello, está más cerca de la verdad y la eternidad. Instrumentistas y cantores, por el contrario, están dirigidos y tienen su atención puesta en el mundo material, en la producción de sonidos. Se encuentran en un mundo ontológico distinto al inteligible, de allí que no sean valorados dentro del ascenso del ser humano hacia el mundo superior.

9 Gersh (1996, p. 122) muestra que en el esquema relacional armónico antiguo y medieval se ven implicadas estos tipos de relación, tal como sucede en Agustín. Señala que en el esquema relacional, de procedencia aristotélica, define tres tipos de relación: la relación entre contrarios, la relación de la parte con el todo y la relación de los contrarios juntos frente al todo.

Ahora bien, motivado por el interlocutor en el diálogo que hemos citado, Agustín se detiene en las figuras de instrumentistas y cantores con el ánimo de examinar si aun estando imbuidos en el mundo material podrían estar inmersos en el mundo inteligible. De este asunto dependerá su juicio y valoración definitiva sobre ellos.

Aun cuando tales figuras pudieran encontrar racionalmente los principios que gobiernan el mundo sonoro, señala Agustín, la ejecución práctica requiere el ejercicio y adiestramiento corporal, el afianzamiento de patrones de movimiento cifrados en la memoria y el despliegue de cierto gusto musical sensible, al punto que bien puede decirse que flautistas, citaristas y cantores están siempre imbuidos dentro del mundo material de la música; su mismo ejercicio les impide desprenderse de allí (*De mus.* I. IV. 9.). A partir de esta consideración, Agustín explicita aún más su crítica, distinguiendo en ella tres ámbitos distintos. Por un lado, una crítica histórica, en el sentido en que, aunque no niega que pueda darse la posibilidad –teórica– de que haya instrumentistas guiados por principios racionales, duda de que los intérpretes de su tiempo en efecto hayan alcanzado el mundo inteligible (*De mus.* I. IV. 5; I. IV. 8.).

El segundo ámbito de la crítica surge del análisis del intérprete y su público, desde donde se erige una crítica en el dominio epistemológico. Agustín afirma que los intérpretes parecen estar movidos directamente por la aprobación de sus oyentes, parecen medir su virtud a partir de los aplausos que son capaces de conseguir en cada espectáculo. Ante esto, pregunta: “[...] quien canta o aprende a cantar, no por ninguna otra razón sino para ser alabado del pueblo o de cualquier hombre en general, ¿no juzga que es mejor la alabanza que el canto?” (*De mus.* I. VI. 12). Desde allí, pues, concluye que los cantores no conocen la armonía inteligible. En efecto, en tanto el origen de la belleza es de mayor valor que la aceptación social que otorga la práctica, en caso de conocer el origen no buscarían la alabanza del público, si este es el caso, los cantores e instrumentistas no habrían conocido aún el mundo inteligible. Con base en esto, no duda entonces en compararlos con animales, pues ni unos ni otros han logrado desprenderse del mundo material: los animales, en virtud del lugar que ocupan dentro de la estructura ontológica neoplatónica y los segundos por su renuncia al despliegue de la racionalidad (*De mus.* I. IV. 6). Ambos, en suma, producirían sonidos bellos en virtud de la capacidad imitativa, pero no en virtud del despliegue de la racionalidad¹⁰.

El tercer ámbito de la crítica es de carácter ético. En efecto, el descubrimiento del mundo racional por parte del *músico*, a su turno, constituye el descubrimiento

10 Es necesario advertir que en estricto sentido en este caso la imitación quiere decir que un acto se aprende y ejecuta por repetición de acciones vistas previamente. Se trataría, entonces, no de una imitación de formas, en sentido platónico, sino imitación de apariencias.



de lo que tiene mayor valor, el mundo inteligible, sobre el mundo material. Si esto es así, aquel que lo descubra querrá aferrarse a él, en virtud de esa misma valoración. Pero tal descubrimiento no garantiza aún que el ser humano quiera adherirse, se instale o viva dentro de este otro mundo o, simplemente, que oriente su vida a partir de esta otra perspectiva (*De mus.* VI. XIII. 38). Para ello, señala el hiponense, haría falta un compromiso del alma entera, no solamente de su parte racional. A este otro elemento lo denomina acercamiento amoroso, el anhelo de vivir o de adherirse a lo allí encontrado¹¹. Así, una vez el músico ha comprendido que existe aquel mundo inteligible, tiene que vérselas con su adhesión amorosa hacia él. Se encuentra, entonces, en la encrucijada ética de amarse a sí mismo, en lo que Agustín denomina *la actitud soberbia*, o de amar a Dios y al prójimo, en lo que constituiría la actitud humilde, la cual es propia y necesaria de quien quiera vivir ontológicamente como el más humano entre los humanos.

Aunque en el *De Musica* Agustín no ahonda en las posibilidades o condiciones éticas necesarias para que el músico se adhiera a lo inteligible, el haber detectado el campo de la adhesión amorosa permite continuar sus críticas a los cantores. Según este otro aspecto, no se trata solo de que el cantor no haya descubierto la realidad inteligible; en los términos del *De Musica*, en virtud de que tal mundo no se abre para él, el cantor necesariamente continúa amando las realidades inferiores: sigue amando el mundo material de los sonidos y sigue amándose a sí mismo por medio de la adulación del público que lo aplaude. Usando la terminología de este diálogo, diremos que el placer sensible y la adulación que otros proporcionan son aún su tesoro, de ahí que los siga amando: “*pues donde esté tu tesoro, allí estará también tu corazón; donde está el placer, allí también está el tesoro, y donde está el corazón, allí la felicidad o la desgracia*” (*De mus.* VI. XI. 29).

El carácter ético resulta ser, finalmente, el paso definitivo para mostrar la oposición entre *músico* y *cantor*. En efecto, si el cantor es movido por el aplauso del público y por el deleite de los sonidos, si ese es su tesoro, esto es signo de que su alma no anhela aún las realidades inmatriciales; si es que las ha conocido, las ha despreciado. No ha alcanzado el estadio ético de amor a lo superior ni el estatus ontológico que se logra al adherirse a dicho mundo. La opción por la fama y por la materialidad es, en este sentido, también una opción ética y ontológica opuesta a la del músico, quien alcanzaría el nivel de más humano entre los humanos.

11 Es esto lo que algunos críticos llaman una segunda conversión. La primera corresponde al descubrimiento racional del mundo inmaterial, paso que comenzó a dar Agustín tras la lectura del *Hortensio*, de Cicerón. La segunda, al compromiso amoroso con esta otra realidad, paso que dio tras la escena del huerto, según relata en las *Confesiones* (VII. VIII. 19.)

El cantor como expresión de la caridad y la verdad

Aunque la distinción entre músico y cantor se circunscribe al esquema ontológico neoplatónico que acabamos de esbozar y aunque Agustín explícitamente nunca renunció a dicho esquema, es posible encontrar en sus escritos posteriores una lectura y valoración distinta de la figura del cantor. En escritos como *Civitate Dei* –redactado entre el 412 y el 427– y *Enarrationes in psalmos* –redactado entre el 392 y el 420– Agustín vuelve a referirse a este, pero, como veremos, bajo presupuestos teóricos distintos.

En estos otros escritos, el cantor no es visto dentro del camino racional en el que se encuentra el músico. Ahora es visto dentro de su función como miembro de una comunidad, dentro de la comunidad eclesial que forma parte de un coro litúrgico. En este sentido, es una figura que tiene como presupuesto la adherencia a una fe, a una verdad y que la expresa comunitariamente por medio del canto. Analicemos entonces el modo de relación que enlaza al cantor con el mundo superior.

El enfoque en el que ahora Agustín describe al cantor se estructura a partir de dos consideraciones que no estaban presentes en la postura esbozada anteriormente. La primera de ellas consiste en una nueva valoración del mundo material, derivada del hecho de la encarnación. A la luz de esta, el mundo material se concibe como lugar de revelación de la belleza y la verdad. La belleza, la verdad, el bien, se han hecho carne. A este respecto, Von Balthasar (1962), quien repara en este giro conceptual en Agustín, o expresa de este modo: la encarnación es “revelación de belleza y plenitud de Dios” (p. 124.). Ahora bien, Agustín insiste en que la belleza suprema se hace carne, pero no por eso pierde su condición o naturaleza. Contrario a la idea emanatista de la ontología neoplatónica, en donde la materia constituye un alejamiento del uno o principio último, en la idea de encarnación la belleza se revela en la materia, se manifiesta, sin perder su condición suprema: “[...] así como nuestro verbo se hace voz sin mudarse en palabra, así el verbo de Dios se hizo carne sin convertirse en carne” (*De Trin.* XV. XI. 20).

Una segunda consideración, derivada de la anterior, se refiere a la actitud del ser humano frente al mundo material. A partir de esta nueva valoración, se obtiene que frente al mundo material no se hace necesaria una actitud de escape o rechazo, en aras de instalarse en el mundo inteligible. En lugar de ello, se trata ahora de develar el modo en que la verdad se hace presente en la materia; de vivir la materia a partir del enlace que esta permite con lo superior. Sobre este propósito gira el modo de relación del ser humano frente a ella.

Para desarrollar este otro modo de relación, Agustín ve necesario introducir un esquema teórico distinto al usado anteriormente. Esta es la idea según la cual la materia –incluida la materia musical (*De doc. Christ.* II. III. 4.)– funciona como *signo* del mundo inmaterial. Según esta apreciación, el mundo sonoro no sería meramente una *cosa* (*res*) cuyo propósito consiste en producir placer o displacer; en cuanto signo, los sonidos bellos son llamados, advertencias, invitaciones a considerar un contenido distinto a ellos, el mundo superior: “signo es toda cosa que, además de la fisonomía que en sí tiene y presenta a nuestros sentidos, hace que nos venga al pensamiento otra cosa distinta” (*De doc. Christ.* II. I. 1.). En la materia de la música, la verdad y la belleza se hacen presentes a modo de contenido significado, sin que por ello pierdan su condición o naturaleza superior.

A partir de estas consideraciones, y siguiendo un proyecto que la tradición patristica había ya emprendido (McKinnon, 1968, p. 2), en sus *Enarratio in psalmos* Agustín emprende la tarea de develar lo que la música práctica significa, tomando como fuente de sentido los Salmos de David¹². En este intento, realiza una serie de descripciones de la relación entre el significante y el significado en los signos musicales –función semántica–; en concreto, de instrumentos y formas musicales. Incluso, podría afirmarse que las descripciones del objeto significativo que logra en este intento podrían aportar en la reconstrucción de la musicología propia de la Antigüedad tardía y de inicios de la Edad Media¹³.

No obstante, el énfasis de Agustín recae en lo que se denominaría la función pragmática de los signos, esto es, la relación del signo con los agentes con los que entra en contacto. Dentro de esta función describe entonces la figura de instrumentistas y del cantor. El énfasis en esta función hace que la figura del cantor cobra relevancia frente a *instrumentistas*, pues aquel es capaz de expresar la palabra verdadera, además de sonidos bellos. Por nuestra parte, por esta razón, en lo que resta de este apartado, centraremos la atención en reconstruir brevemente el sentido que adquiere aquella figura.

Agustín dota de sentido a la figura del cantor a partir de la descripción semántica de las algunas formas musicales: el himno, el salmo, el aleluya y el coro. Cada una de ellas mostrará un aspecto distinto de la posibilidad de que el cantor viva y exprese su relación con la verdad. Brevemente acerquémonos a ellas.

12 Laura Folli (2001, pp. 177-183) estudia las estructuras teóricas con las que Agustín se refiere a la música en *Enarrationes in Psalms*. La autora italiana resalta fundamentalmente que tales estructuras siguen siendo los principios neoplatónicos. Por nuestra parte, sustentamos que en tales comentarios salen a la luz descripciones propiciadas por la teoría del signo y por una lectura y adhesión a la noción cristiana de encarnación.

13 Nancy Van Deusen (1988, p. 63 y ss.) sostiene que el énfasis que hace Agustín en el contenido espiritual hace que descuide las descripciones de los objetos significantes. Por esta razón, la autora sostiene que el discurso musicológico agustiniano no es consistente ni completo, por este motivo carece de valor. Por nuestra parte, sostenemos que no por estar referido al mundo espiritual el discurso musicológico agustiniano carece de valor, toda vez que Agustín comprende que al establecer tal relación está mostrando el fundamento y valor que tendrían los elementos descritos. Estaría mostrando el lugar en el que se sustenta la organología.

Los textos de Agustín han sido objeto de estudio para reconstruir la tradición himnódica de su tiempo, en particular, de la que remite al canto ambrosiano¹⁴. De la descripción de los himnos surge una primera indicación acerca del sentido que adquiere el cantor:

¿Sabéis qué es un himno? Un cántico que alaba a Dios. Si alabas a Dios y no cantas, no profieres himno; si cantas y no alabas a Dios, tampoco profieres himno. Si alabas algo que no pertenece a la alabanza de dios, aunque cantando alabes, no profieres himno. Luego el himno lleva consigo estas tres cosas: cántico, alabanza, y esta de Dios. Luego la alabanza de Dios en el cántico se llama himno. (*Enarr. in. psalm.* 148. 17).

Según esta definición, la entonación del himno lleva implícita la adherencia y expresión de la verdad por parte de quien entona. En sentido estricto, quien lo entona muestra su fe (alabanza) y muestra que esta es fe verdadera (alabanza de Dios). El *cantor*, pues, se define como alguien que está adherido y que expresa la verdad.

El canto del aleluya aporta un elemento adicional. Tal como lo describe Agustín, descripción que coincide con los modos en que este canto fue incorporado en la liturgia (Lang, 1979, pp. 36-37), la característica musical más relevante de este canto consiste en que se prolonga en forma de melisma la letra “a” del final de la palabra *aleluya*¹⁵. En la *comprensión de Agustín, esta prolongación, o iubilatio*, manifiesta alegría interior: “El regocijo es una voz del alma engolfada en la alegría, la cual, en cuanto puede, da a conocer el afecto” (*Enarr. in. psalm.* 99. 4.). Dicha alegría no sería un estado psicológico, sino ontológico: la de aquel que ha encontrado la verdad y se instala allí, vive la existencia presente como anticipo de la vida futura. Es, en este sentido, la vivencia en la esperanza. El canto del aleluya es, pues, la expresión de aquel que vive en la esperanza de una vida futura de gozo perpetuo (*Enarr. in. psal.* 123. 3.). Quien vive fuera de esta esperanza, señala Agustín, canta sin alegría, canta en la tribulación.

A partir de la simbología del salmo y del salmodiar, Agustín amplía la descripción del cantor. El salmo es descrito por Agustín como aquel canto en el cual, además de la confesión de la verdad que hace la boca al

14 “Aparte de estos testimonios [los de Agustín y los de Paulino, biógrafo de Ambrosio], no se puede añadir nada más sobre las costumbres de la Iglesia milanesa de la época ambrosiana, y tampoco se posee información históricamente fiable acerca del patrimonio mélico en los siglos inmediatamente posteriores” (Cattin, 1987, p. 36). Otros historiadores de la música siguen esta idea, insistiendo en que Agustín es fuente obligada para el estudio de la tradición del canto ambrosiano, del canto del aleluya y de la salmodia: (Hoppin, 1991, p. 50), Caldwell (1984, pp. 14-15) y Reese (1989, pp. 90-91).

15 Por *melisma* se entiende en música la prolongación cantada de una vocal.

cantar, se confiesa por medio de las obras: “El que confiesa con la boca, canta a Dios. Canta con la boca, salmodia con las obras” (*Enarr. in. psalm. 91. 3.*).

Es necesario insistir en que canto de salmo y salterio conforman una unidad en la vida humana, tal como la conforma la verdad que habita en el interior y las obras que se realizan en el exterior en virtud de la caridad. Los dos elementos, la creencia y las obras, la fe y la caridad, se hacen necesarios, tanto en el modo en que la adherencia a la verdad conduce a las obras de caridad, como en la vía en que las obras deben estar sustentadas en la fe: “[...] quienes no tienen caridad pueden llevar el salterio, pero no pueden cantar” (*Enarr. in psalm. 143. 16.*). Con todo, las descripciones sobre los salmos insisten en que la adhesión a la verdad implica el ejercicio de la caridad.

Finalmente, el cantor es descrito a partir de su participación en el coro litúrgico. El coro, para Agustín, es ante todo signo de unidad: “¿Qué es un coro? Muchos saben lo que es; precisamente, como hablo en la ciudad, sin duda, casi todos lo saben. Coro es un grupo de cantores que cantan a una. Si cantamos en coro, cantemos armónicamente. Todo el que discrepa con la voz en el coro de cantores, ofende al oído y perturba el coro” (*Enarr. in. psalm. 149. 7.*).

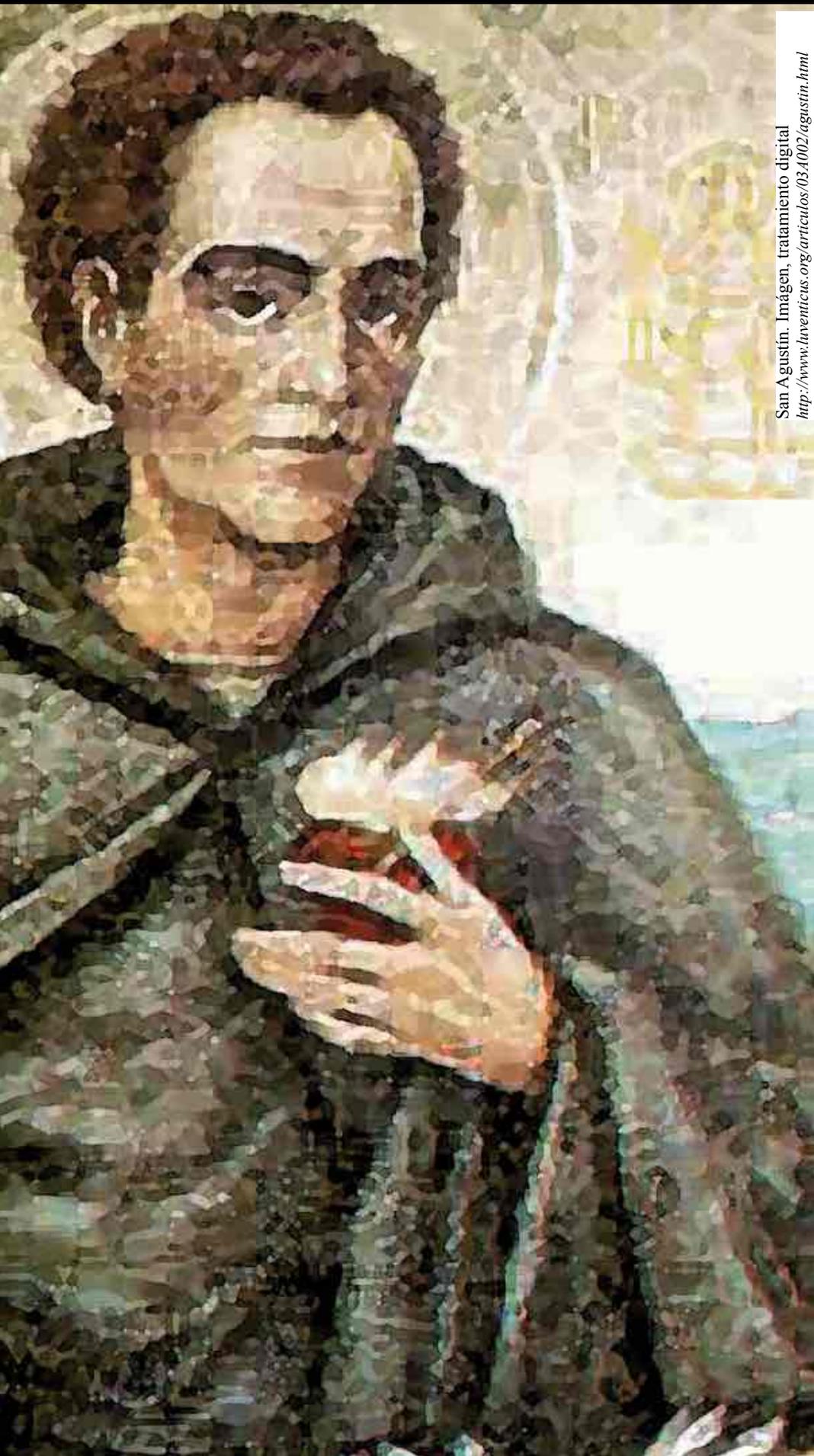
A partir de esta definición, por una parte, Agustín explica el tipo de participación de cada miembro del coro dentro de él (relación de la parte con el todo). La estructura por medio de la cual salmos e himnos eran entonados muestra el camino para comprender este modo de relación.

Salmos e himnos, según la descripción agustiniana, eran cantados *alternativamente*, esto es, alternando las frases entre un entonador –*praecentor*– y una asamblea que responde –*succentor*– (*Enarr. in. psalm. 87. 1.*). Para Agustín, responder en el coro es el modo de cantar con quien entona, es unirse a su canto y cantar colectivamente; no es cantar algo distinto a él, sino cantar con y en él. En el contexto en el que Agustín trata este asunto (en el contexto de comentar los salmos), en el cual los cantos son fundamentalmente los cánticos creados por el rey David, Cristo, como cuerpo total, es quien canta, quien entona: él es el *praecentor* (*Enarr. in psalm. 123. 1.*). Responder a quien canta es, entonces, unirse a él, participar en la unidad del cuerpo de Cristo. ¿De qué modo? Siguiendo sus pasos (en cuanto *succentor*). Tal como lo señalaba en el comentario al salmo 87 (*Enarr. in ps. 87. 1.*), no responde al coro quien no tiene caridad. “Cantar a una”, armoniosamente, indica cantar amando como él, cantar amándolo: “Luego ¿qué cantan estos? ¿Qué cantan estos miembros de Cristo? Aman, y amando cantan” (*Enarr. in psalm. 123. 2.*). “Cantar a una” no solo describe una estructura musical, descripción, por lo demás, necesaria para comprender su simbolismo: expresa una condición ético-ontológica.

Por otra parte, tal definición sirve para mostrar la relación entre los miembros del coro (relación parte a parte). Cuando Agustín se refiere a la armonía del coro no está interesado en promover la armonía musical por sí misma. En su lugar, como lo había leído en los textos de Cicerón, la unidad o armonía del coro serviría para explicar la armonía o unidad de la ciudad, toda vez que tal figura musical muestra que la belleza puede surgir de la conjunción de elementos distintos. Así, una ciudad podría estar compuesta de distintos grupos sociales y aun así conservar su unión y armonía (*Civ. Dei. II. XXI. 1.*). Pero la realidad que interesa mostrar a Agustín por medio del coro no está referida a la ciudad terrena (en los términos del hiponense), sino a la Ciudad de Dios, la ciudad celeste. La armonía en esta comunidad está fundada en Cristo, en cuyo cuerpo cada uno de los miembros encuentra un lugar y función.

Como cuerpo de Cristo, quien canta en un coro es expresión de una condición compartida, de un sentir colectivo. Aun cuando los miembros del coro sean muchos y provengan de distintos grupos sociales, la relación que se da entre ellos está regida por el amor de Cristo, por el mandato de amar Dios y al prójimo. La relación entre el cantor y los demás miembros de la comunidad no es, entonces, aquella que distingue entre un intérprete de algún instrumento o del canto, por un lado, y un público, por otro, situación que originaba la alabanza y el amor a sí mismo en la primera descripción que realizamos. Desaparece esa relación *dual* y se establece una relación de unidad, en la que quienes escuchan el canto no son más un público propenso a dejarse seducir por el encanto de los sonidos, sino que constituyen una unidad con quien entona, por la relación de caridad. El coro agustiniano, en suma, es aquel en el que la voluntad común a los participantes es expresada por medio de quienes entonan. No habría, propiamente, una relación dual entre el intérprete y su público.





San Agustín. Imágen, tratamiento digital
<http://www.laventicus.org/articulos/03A002/agustin.html>

Resta decir que una vez construido este simbolismo, la estructura musical puede variar. En efecto, no importaría ya que se trate de una o de muchas voces, que se entone el canto alternativamente o no: en cualquier modo de entonación estaría representada la unidad que se da por medio del amor (*Enarr. in pslam.* 130. 1.). En la voz que se emite en el canto del salmo y de himnos, que no es otra que la voz de Cristo, estarían implicadas las demás voces.

Llegados a este punto, concluiremos esta sección señalando que, bajo los presupuestos teóricos señalados, Agustín ha logrado revalorar la figura del cantor. Lejos de su consideración de que este es comparable con los animales, ahora lo encuentra instalado en el mundo estable. Su estatus ontológico, ético y epistemológico ha cambiado. Como se puede observar, vive allí no en virtud de que ha emprendido el camino racional propuesto inicialmente para el músico; esto es, no se trata de que ahora esté en el mundo inteligible porque haya seguido el esquema de las *artes liberales*. En su lugar, su relación con el mundo superior se da en el modo de la vivencia de fe, esperanza y caridad, virtudes que manifiestan el cantar himnos, alabanza y del salmo, respectivamente. Ha mostrado, también, que la participación en el coro es signo de que ha encontrado y vive en la unidad, en el sentido en que ahora forma parte de una comunidad.

Conclusiones

En este apartado, identificaremos los presupuestos teóricos que subyacen a las distintas descripciones que hizo Agustín sobre el cantor. Centraremos nuestra atención en cuatro elementos: la valoración de la materia, la estructura teórica empleada en las descripciones, el modo de encuentro con el mundo superior y la noción de unidad o principio último que se busca con la música.

Del primer esquema de comprensión al segundo ocurre un cambio en la valoración del mundo material. Como lo señalábamos, este cambio se funda en el hecho de la encarnación. A partir de esta nueva idea, comprende que la materia es lugar de revelación de la belleza y la verdad. De allí que el modo de relación con ella esté guiado por la búsqueda

de estos principios en la materia misma. Se trata de un modo de relación que no renuncia a los fenómenos musicales en busca de la inteligibilidad, sino que encuentra dichos principios en el trato mismo con la música. En la práctica misma de la música, en el canto, emerge y se vive su sentido.

El esquema que permite organizar los elementos musicales se desliza desde el esquema matemático hacia la teoría del signo. En efecto, en las descripciones ulteriores que proporciona Agustín, la música práctica muestra su relación con el mundo inmaterial a partir de su significado y no a partir de su ajuste a proporciones numéricas. En este sentido, se dice que la música es un *signum* del mundo espiritual, no un *vestigium*.

A partir de dicho esquema teórico, Agustín muestra la estructura que organiza la materia musical. El camino que se erige desde la materialidad a la inmaterialidad en la música no es ya el racional que despliega la ciencia musical, sino la comprensión y vivencia de virtudes, por medio del trato con los signos. Este sentido, el encuentro con lo superior no se conduce por el develamiento de la proporcionalidad matemática, sino por la práctica de las virtudes de fe, esperanza y caridad¹⁶, aun cuando ello no renuncie al ejercicio de la razón. En tanto el encuentro toma este carácter, se torna vivencia de la música práctica. En este sentido, la noción de armonía como proporción matemática cede el puesto hacia la de armonía como vivencia de la caridad. Este tipo de relación entre las partes y de las partes con el todo será la que regirá el valor y belleza de las composiciones musicales.

Finalmente, en uno y otro esquema Agustín comprende que la música es posibilidad de encuentro del ser humano con el principio último del mundo inmaterial. Y así como el modo de encuentro y relación varía de uno a otro, también lo hace la comprensión de dicho principio. En el esquema inicial, el uno, meta última del camino humano, es comprendido como principio que da forma y es origen de estructuras racionales de organización de la realidad y de comprensión del mundo. En el segundo esquema, la unidad se encarna: es comprendida como cuerpo místico de Cristo; alcanzar la unidad indicaría formar parte de él. En este sentido, el propósito que busca la música también varía: en el primer modelo, se trata de alcanzar racionalmente el principio de unidad; en el segundo, de unirse a Cristo cantando a una con él. Como señala Von Balthasar (1962, p. 124), en el relato agustiniano Cristo toma el lugar que antes ocupaba la matemática.

Por último, vale la pena señalar que bajo el cambio de comprensión registrado en Agustín, la figura del cantor es rescatada de esa primera idea que lo situaba cerca a la animalidad en el esquema ontológico neoplatónico; asunto que, a su vez, deslegitimaba o subvaloraba su quehacer. En las descripciones posteriores, como se mostró, erse cobra relevancia, toda vez que se sitúa en relación cercana a Dios. Este soporte conceptual estaría a la base de alusiones en las que Agustín avala la práctica de la música coral litúrgica (*Confess.*X. XXXIII. 50.), prácticas que, según ya se mencionó, fueron incorporadas en la liturgia católica.

16 En este sentido, concordamos con las conclusiones que Harrison (1992) y O'Connell (1978) alcanzan en torno al discurso estético general en Agustín, según las cuales bajo la idea de encarnación las artes son para Agustín modos de vivir la fe, la esperanza y la caridad. Agustín expresa este cambio de posición al final de su actividad literaria, por medio de la sospecha del camino de ascenso hacia el mundo espiritual por vía meramente de la razón. Refiriéndose a sus diálogos tempranos, en sus *Retractationes* señala: "he dado mucha importancia a las *Ars Liberalis*, que ignoran muchas personas santas, y algunas que las conocen no son santas" (*Retr.* I. 3.1.).

Bajo estos supuestos, se puede postular la hipótesis de que la práctica musical litúrgica de la Edad Media encontraría en el hiponense un soporte teórico-conceptual. De allí que tales prácticas hayan tomado forma y se hayan mantenido a pesar de las críticas que recibieran a partir del esquema que valoraba el músico frente al cantor. Para seguir el camino de esta hipótesis sería necesario rastrear la conexión precisa entre sus posturas y las prácticas musicales posteriores, ya sea por vía de influencia directa de sus escritos o por sus lectores e intérpretes. Esta es tarea aún por realizar.

Referencias bibliográficas

Agustín de Hipona (1955). *Confessionum (Confess.)*. En: *Obras completas de San Agustín*. T. II. Traducción de Ángel Custodio Vega. Madrid: B.A.C.

----- (2009). *De civitate Dei (De civ. Dei.)*. Edición de Santos Santamaría del Río, Miguel Fuertes Lanero, Victorino Capánaga y Teodoro Calvo Madrid. Madrid, B.A.C.

----- (1969). *De doctrina christiana (De doc. Christ.)*. En: *Obras completas de San Agustín*. T. XV. Traducción de Balbino Martín. Madrid: B.A.C.

----- (1946). *De Ordine (De ord.)*. En: *Obras completas de San Agustín*. T. I. Traducción de Victorino Capánaga. Madrid: B.A.C.

----- (1955). *Retractationes (Retr.)*. En: *Obras completas de San Agustín*. T. XL. Traducción de Teodoro C. Madrid. Madrid: B.A.C.

----- (1964-1967). *Enarrationes in psalmos I-IV (Enarr.)*. En: *Obras completas de San Agustín*. T. XIX-XXII. Traducción de Balbino Martín. Madrid: B.A.C.

----- (2006). *De Trinitate (De trin.)*. En: *Obras completas de san Agustín*. T. XV. Traducción de Luis Arias. Madrid: B.A.C.

----- (2007). *De musica. (De mus.)*. En este trabajo, hemos usados las dos traducciones al español existentes: *Sobre la Música*. Traducción de Jesús Luque Moreno y Antonio López Esiman. Esta traducción tiene en cuenta la edición crítica del libro sexto hecha por Jacobsson. Madrid: Gredos. (1988). *De Música*. En: *Obras completas de San Agustín*. T. XXXIX. Traducción de Alfonso Ortega. Madrid: B.A.C.

Bettetini, M. (2001). Musicatra cielo e terra: lettura del De Musca di Agostino D'Ipponna. En: M. Letterio (2001) (ed.) *La musican elpensiero medievale* (pp. 103-122). Ravenna: Longo Editore Ravenna

- Boecio, M.S. (2008). *Sobre el fundamento de la música*. Traducción de Jesús Luque et al. Madrid: Gredos.
- Caldwell, J. (1984). *La música medieval*. Madrid: Alianza Música.
- Cattin, G. (1987). *Historia de la música 2: el Medioevo, primera parte*. Madrid: Turner Música.
- Corbin, S. (1962). Musica spéculative et cantus pratique: le rôle de saint Augustine dans la transmission des sciences musicales. *Cahiers de Civilisation médiévale. Xe et XIIe siècle*, 5, 1-12.
- De Bruyne, E. (1963). *Historia de la Estética II: la antigüedad cristiana. La Edad Media*. Madrid: B.A.C.
- Ellsmere, P.K. y La Croix, R.R. (1988). Augustine on art as imitation. En: R.R. La Croix (ed.). *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays* (pp. 1-17). Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- Folli, L. (2001). *Canticumcordis: la música e l'interioritanele Enarrationes in psalmos di Agostino*. En: M. Latterio (ed.). *La música nelpensiero medievale* (pp. 177-194). Ravenna: Longo Editore Ravenna.
- Fubini, E. (2007). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gérolde, T. (1973). *Les pères de l'église et la musique*. Génova: Minkoff.
- Gersh, S. (1996). *Concord in discourse: harmonics and semiotics in late classical and early medieval platonism*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Harrison, C. (1992). *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*. Oxford: Clarendon Press.
- Hoppin, R. (1991). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Lang, P.H. (1979). *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- McKinnon, J.W. (1968). Musical Instruments in Medieval Psalm commentaries and Psalters. *Journal of the American Musicological Society* 21(1), 3-20.
- O'Connell, R.J. (1978). *Art and the Christian intelligence in St. Augustine*. Oxford: Basic Blackwell.
- Otaola, P. (2005). *El De Música de san Agustín y la tradición pitagórico-platónica*. Valladolid: Estudio Agustiniiano.
- Reese, G. (1989). *La música en la Edad Media*. Madrid: Alianza Música.
- Rey Altuna, L. (1945). *¿Qué es lo bello? Introducción a la estética de san Agustín*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Luis Vives de Filosofía.
- Stefani, G. (1969). *L'etica musicale di S. Agostino*. Roma: Pontificia Università Lateranensi.
- Svoboda, K. (1958). *La estética de san Agustín y sus fuentes*. Madrid: Augustinus.
- Van Deusen, N. (1988). Medieval organologies: Augustine vs Cassiodore on the subject of musical instruments. En: R.R. La Croix (ed.). *Augustine on music: an interdisciplinary collection of essays* (pp. 53-96). Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- (2001). Musica, De. En: A.D. Fitzgerald (ed.). *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo* (pp. 924-927). Burgos: Monte Carmelo.
- (2001). Musica, ritmo. En: A.D. Fitzgerald (ed.). *Diccionario de San Agustín: Agustín a través del tiempo* (pp. 927-931). Burgos: Monte Carmelo.
- Von Balthasar, H.U. (1962). *Gloria: una estética teológica. Parte segunda: formas de estilo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Waite, W.G. (1954). *The rhythm of twelfth century polyphony: its theory and practice*. Yale University Press.

Maximiliano Prada Dussán

aprada@pedagogica.edu.co

Profesor de la Licenciatura en Filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional. Licenciado en Filosofía por la Universidad San Buenaventura de Bogotá, magíster en Filosofía por la Universidad Nacional de Colombia y doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid. Autor de artículos y conferencias sobre filosofía de la música en san Agustín. Entre ellos cabe destacar: *Aproximación al sentido de la palabra "música" en las obras de San Agustín*. En: Revista Franciscanum. Volumen 161, LVI, (2014), 17-49. *Vía del signifiante y vía del significado: función anagógica de la música en San Agustín*. En: Revista Roda da Fortuna. Revista Electrónica sobre Antigüedad e Medioevo. No. 2013/1. pp. 82-98. *Estética formal y material agustiniana: caminos para la cristianización de la música*. En: Revista Miscelánea Medieval Murciana. Vol. 34, 2010. Universidad de Murcia, España.

Artículo recibido en marzo de 2014 y aceptado en mayo de 2014