

# humanitas



Vol. LXII  
2010

# EL TRATADO *ARS MUSICE ARMONIE* INDEBIDAMENTE ATRIBUIDO A SANTO TOMÁS DE AQUINO (TRADUCCIÓN Y NOTAS)\*

PEDRO RAFAEL DÍAZ DÍAZ  
Universidad de Granada

## Resumen

En este trabajo presentamos la primera versión española, acompañada de notas explicativas, del tratado musical titulado *Ars musice armonie*, indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino. Nuestra versión se basa en la edición crítica del texto de Bernhard.

**Palabras clave:** *Ars musice armonie*, Ps. St. Tomás de Aquino, Traducción y Notas.

## Abstract

In this essay, we present the first Spanish version, with clarifying notes attached, of the musical treatise titled *Ars musice armonie*, improperly attributed to St. Thomas Aquinas. Our translation is based on Bernhard's text critical edition.

**Key-words:** *Ars musice armonie*, Ps. St. Thomas Aquinas, Translation & Notes.

## I. Nota previa

El breve tratado técnico de teoría musical que lleva por título *Ars musice armonie*, otrora atribuido con escaso fundamento a Santo Tomás de Aquino, conoció una primera edición, a saber: S. Tommaso D'Aquino,

---

\* Este trabajo se inserta dentro del Proyecto de Investigación FFI 2008-05611/FILO que, bajo la dirección del Prof. Luque Moreno, se desarrolla en el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada.

*Ars musice*, Trattato inedito illustrato e trascritto da Mario di Martino, Napoli, Eugenio de Simone – Libraio Editore, 1933, págs. 29-38. Al texto de la edición de Di Martino podemos también tener acceso *on-line* dentro de la colección electrónica de textos musicales conocida como *Thesaurus Musicarum Latinarum* (=TML)<sup>1</sup>. Asimismo, podemos consultar *on-line* la edición de Di Martino en *Corpus Thomisticum* (=CTh)<sup>2</sup>. El trabajo de Di Martino, en esencia, más bien que propiamente una edición crítica del texto *sensu stricto*, debe ser considerado como una mera transcripción del manuscrito *V = Roma, Vat. lat. 4357, fol. 60<sup>v</sup>-64<sup>r</sup>*. A su vez, este manuscrito, de finales del siglo XIII o comienzos del siglo XIV, no es sino una copia directa del manuscrito *B = Basilea, Universitätsbibliothek F IX 54, fol. 5<sup>r</sup>-8<sup>v</sup>*, igualmente también fechado entre las postrimerías del siglo XIII y los albores del siglo XIV<sup>3</sup>. De donde se infiere el valor relativo que puede tener la “edición” de Di Martino, exclusivamente basada en la traslación de un manuscrito (a saber, el *V*) que es, sencillamente, una copia de otro manuscrito (esto es, del *B*).

Resulta, además, que el texto del tratado *Ars musice armonie* también se ha transmitido en otra serie de manuscritos. Así, por ejemplo, en el manuscrito *L = Lovaina, Université de Louvain Ms. 75*. En realidad, actualmente no disponemos de la materialidad del manuscrito *L*, que sucumbió pasto de las llamas hacia 1914, pero cuyo contenido fue editado en E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica Medii Aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit*, Parisiis, apud A. Durand, 1867 (=reprint ed. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1987), vol. II, cols. 484<sup>a</sup>-487<sup>b</sup>: “Tractatus de musica plana et organica”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf., al respecto, Thomas J. Mathiesen (ed.), *Thesaurus Musicarum Latinarum: Canon of Data Files*, Publications of the Center for the History of Music Theory and Literatur, vol. 1, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1999. En concreto, el texto de la edición de Di Martino del *Ars musice armonie* se encuentra en el fichero que lleva por título “AQUARS TEXT”.

<sup>2</sup> Siguiendo esta cadena de enlaces: *Corpus Thomisticum, S. Thomae de Aquino Opera Omnia, Opera aliqua false adscripta, Opuscula philosophica, Ignoti Auctoris Ars musyce*, Textum a M. Di Martino Neapoli 1933 editum ac automato translata a Roberto Busa sj in taenias magneticas, denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit.

<sup>3</sup> Al contenido del manuscrito de Basilea también tenemos acceso *on-line* en TML; concretamente, en el fichero que lleva la sigla “ANOARSMA MBUFIX54”.

<sup>4</sup> También disponible *on-line* en TML; concretamente, en el fichero que lleva la sigla “ANOMUPO TEXT”.

Y también se ha transmitido este texto en otros dos manuscritos, igualmente fechados en el siglo XIII, procedentes ambos de Inglaterra, a saber: *C* = *Cashel (Tipperary)*, *G. P. A. Bolton Library (antes Cathedral Library)*, n.º 1, págs. 59-66<sup>5</sup>; y *D* = *Durham, University Library, Cosin V.V.4, fol. 199<sup>v</sup>-205<sup>r</sup>*.

Por consiguiente, Di Martino ni había elegido, como base para su “edición”, el manuscrito más aceptable, dado que *V* es una simple copia de *B*, ni había tomado en consideración el resto de testimonios que integran la transmisión textual (a saber, los manuscritos *L*, *C* y *D*). Se necesitaba, pues, una nueva edición que satisficiera estas exigencias críticas. Por esa razón, nosotros hemos seguido la reciente edición de Michael Bernhard, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 18, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck, 2006, págs. 68-75 (=“Einleitung”), págs. 76-147 (=“Edition”) y págs. 148-154 (=“Kommentar”).

Ahora bien, los distintos representantes manuscritos de la tradición textual del *Ars musicae armonie* presentan entre sí considerables divergencias textuales, no reconducibles a una lectura originariamente unitaria, por lo que el editor alemán adopta como solución la elaboración de una edición sinóptica en cuatro columnas paralelas, que representan sucesivamente las lecturas de *BV*, *L*, *C* y *D*<sup>6</sup>. Tal podría ser también el criterio que adoptáramos nosotros en nuestra versión. Sin embargo, por atender principalmente al contenido musical de este tratado técnico, hemos optado por seguir preferentemente el texto de los manuscritos *BV*, y ello a pesar de ser conscientes de la dificultad de precisar las relaciones existentes entre las tres ramas básicas que componen la transmisión textual (a saber, *BV*, *L* y *CD*)<sup>7</sup>. Tal procedimiento, desde luego cuestionable, nos parece, en cambio, plenamente justificado cuando el texto sólo aparece documentado por el testimonio de *BV*; así sucede en §§ 53-57 (*cf.* cols. 102<sup>a</sup>-104<sup>a</sup>) y §§ 161-162 (*cf.* col. 140<sup>a</sup>). Ahora bien, cuando falta el testimonio de *BV* y éste es únicamente aportado por *L*, incorporamos en nuestra versión el contenido textual de *L*; así sucede en §§ 29-30 (*cf.* col. 96<sup>b</sup>), § 95 (*cf.* col. 118<sup>b</sup>) y § 103 (*cf.*

---

<sup>5</sup> Al contenido del manuscrito de Cashel también tenemos acceso *on-line* en *TML*; concretamente, en el fichero que lleva la sigla “ANOTRAC MCBOLT1”.

<sup>6</sup> *Cf.* Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, pág. 89: “Da die Textfassungen erhebliche Unterscheide aufweisen, werden sie hier synoptisch abgedruckt”.

<sup>7</sup> *Cf.* Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, pág. 72: “Das Verhältnis der drei Fassungen (*sc.* *BV*, *L* y *CD*) zueinander ist schwierig zu bestimmen”.

col. 122<sup>b</sup>); sin embargo, decididamente hemos prescindido de los gráficos respectivos de § 94 (*cf.* col. 118<sup>b</sup>) y § 108 (*cf.* col. 124<sup>b</sup>)<sup>8</sup>. Pero si el texto aparece únicamente documentado por *C* y *D*, tomamos en consideración en nuestra traducción el testimonio de estos manuscritos; así sucede en §§ 18-28 (*cf.* cols. 95<sup>ab</sup>-97<sup>ab</sup>), §§ 33-37 (*cf.* cols. 97<sup>ab</sup>-99<sup>ab</sup>) y §§ 181-188 (*cf.* col. 147<sup>ab</sup>); entre *C* y *D*, especialmente en estos casos acabados de citar, no hay ninguna razón concluyente para decantarse por las lecturas de uno u otro manuscrito<sup>9</sup>, pues el texto que transmiten ambos manuscritos, salvo leves variantes de tipo estilístico, es prácticamente idéntico<sup>10</sup>.

Entre las principales convenciones gráficas utilizadas en nuestra versión hemos de mencionar las siguientes:

Los epígrafes encerrados entre corchetes no forman parte del texto transmitido del tratado *Ars musice armonie*. En su gran mayoría, están directamente trasladados de la edición de Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, págs. 71-72 (=“Der Inhalt des Traktats”); en menor medida, en contadas ocasiones, se encuentran reflejados en la versión española con mínimas variaciones de detalle.

Las cifras incluidas entre corchetes, precedidas y seguidas de raya o guión largo, hacen referencia al número de página de la edición de Bernhard.

Las cifras encerradas entre paréntesis reflejan el número de párrafo de la edición de Bernhard.

## II. Traducción

EMPIEZA EL ARTE DE LA ARMONÍA DE LA MÚSICA<sup>11</sup>

[1: Significado e importancia de la música]

[–90–] (1)<sup>12</sup> Puesto que entre las siete artes liberales la música posee la primacía, según atestigua Boecio<sup>13</sup>, por cuanto abarca todo lo referente al

<sup>8</sup> Simple reproducción facsímil de la edición de Coussemaker, *op. cit.*, vol. II, cols. 485 y 486<sup>b</sup>, respectivamente.

<sup>9</sup> *Cf.* Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, pág. 71: “Eine Entscheidung, welcher der beiden Textfassungen, *C* oder *D*, der Vorzug zu geben sei, ist unmöglich”.

<sup>10</sup> *Cf.* Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, pág. 70: “Der Textbestand des Ps.-Thomas Aqu. II ist in beiden Handschriften (*sc.* *C* y *D*) fast identisch”.

<sup>11</sup> Título únicamente testimoniado por *BV*: “Incipit ars musice armonie”.

<sup>12</sup> El texto de los párrafos 1-17 sólo lo transmiten los manuscritos *BV*, *C* y *D*, pero no *L*.

<sup>13</sup> *Cf.*, al respecto, Compil. Ticin. [*saec.* XIV *ex.*] A, § 3, pág. 17: “Cum igitur musica inter septem artes liberales sola tenet principatum”. Sin embargo, una formulación

conjunto de los cuerpos celestes, a la combinación de los elementos y a la unión armónica de cuerpo y alma, por eso hemos estimado útil considerar qué es la música <qué se enseña en ella><sup>14</sup> y para qué y cómo hay que enseñarla.

[2-3: División cuatripartita de la música]

(2) La música es el arte de examinar la heterogeneidad de consonancias, estableciendo la siguiente división cuatripartita: de sonidos<sup>15</sup> simples a simples, de compuestos a compuestos, de simples a compuestos y de

---

tan contundente sobre la superioridad de la música no la encontramos documentada en la obra de Boecio; cf. Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 51, § 3: “Bei Boethius ist die Formulierung nicht zu finden”; vid. también Michael Bernhard, *Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius De institutione musica*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 4, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München, 1979. Boecio simplemente proclamó la superioridad de la música sobre las otras tres disciplinas que integran el *quadrivium*; cf. Boeth. [ca. 480-524] *mus. [ante 510]*, ed. Anicii Manlii Torquati Severini Boetii, *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit Geometriae quae fertur Boetii*, edidit Godofredus Friedlein, Leipzig, 1868 (=reprint ed. Frankfurt a. M., Minerva G. M. B. H., 1966), I 1, pág. 179, lín. 20-23: “Unde fit ut, cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit”. Ahora bien, aunque no hallemos en Boecio el texto que demuestre la afirmación de nuestro anónimo tratado musical, sí es posible aportar testimonios textuales sobre las posteriores referencias de Ps.-Thomas Aqu. II a la *complexio corporum celestium* y a la *coniunctio elementorum*, de un lado (vid., por ejemplo, Boeth. *mus.* I 1, pág. 187, lín. 23-26: “Et primum ea [sc. musica], quae est mundana, in his maxime perspicenda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur”), y a la *armonica unio corporis et anime*, de otro (vid., por ejemplo, Boeth. *mus.* I 1, pág. 186, lín. 9-13: “Quia non potest dubitari, quin nostrae animae et corporis status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit”).

<sup>14</sup> Incorporado a partir de las lecturas de *C* y *D*: “quid in ea doceatur”.

<sup>15</sup> Cf. Boecio, *Sobre el fundamento de la música. Cinco libros*, Introducción, Traducción y Notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid, Madrid, Editorial Gredos, 2009, pág. 76, n. 58: “El latín *vox*, al igual que el griego  $\phi\omega\nu\eta$ , designa tanto la voz humana como el sonido en general. En griego, además de  $\phi\omega\nu\eta$ , y a veces en concurrencia con dicha palabra, se emplea  $\phi\theta\acute{o}\gamma\gamma\omicron\varsigma$ , con el que se alude, más bien, a los sonidos o notas musicales... En latín, en cambio, es el término *sonus*... el que se emplea también para designar las notas musicales. Y otro tanto sucede con *vox*, en cuanto que prácticamente sinónimo de *sonus*”. Por lo tanto, entendemos el término *vox*, en éste y en otros contextos, en el sentido de sonido o nota musical.

compuestos a simples<sup>16</sup>. (3) Algunos, no obstante, que decían que la división cuatritpartita resultaba excesiva, decían que era suficiente la tripartita.

[4-13: Clasificación tripartita de los sonidos o notas musicales  
y de la música]

(4)<sup>17</sup> Los sonidos unos son graves, otro agudos y otros sobreagudos<sup>18</sup>.  
(5) No hay, en efecto, ninguna clase de sonido, que no se incluya en alguna de estas modalidades.

(6) Consideraban suficiente la división del arte de la música que seguidamente se adjunta: (7) La música, una es la instrumental, otra la mundana y otra la humana<sup>19</sup>. [-92-] (8) La música instrumental se encarga de distinguir e identificar los sonidos<sup>20</sup>. (9) Y consiste o bien en los instrumentos artificiales, o bien en los instrumentos naturales. (10)<sup>21</sup> Instrumentos naturales son la lengua, los dientes, el paladar, <las arterias><sup>22</sup>, etc., por medio de los cuales se produce la voz <humana><sup>23</sup>. (11) Artificiales son aquellos por medio de los cuales con estudio y práctica se obtiene el sonido, como la lira, el tímpano, <la sinfonía, el címbalo><sup>24</sup> y otros<sup>25</sup>

<sup>16</sup> Cf. BERNHARD, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 148, § 2: “Es ist nicht klar, was mit der vierfachen Einteilung der Musik durch die Gegenüberstellung von *voces simplices* und *voces compositae* gemeint ist”.

<sup>17</sup> El contenido de este párrafo aparece literalmente reproducido en el parágrafo 23.

<sup>18</sup> Lectura incorporada a partir de *C* y *D*: “superacute”; frente a *BV*: “superflue”.

<sup>19</sup> Cf. Boeth. *mus.* I 2, pág. 187, lín. 20-23: “Sunt autem tria [*sc.* *musicae genera*]. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis”. *Vid.* también Boecio, *Sobre el fundamento...*, pág. 76, n. 60: “Así, pues, la música «mundana» (es decir, la que se expresa en el orden del mundo, en el cosmos), la música «humana» (la que se refleja en la estructura psicosomática del ser humano) y la música «instrumental» (la real, la que se realiza en nuestra vida a base de los instrumentos sonoros) de Boecio no son otra cosa que las tres caras del prisma de la música (la μουσική) tal como la concebían los antiguos”.

<sup>20</sup> En el original *cantus*, que nosotros hemos vertido como “sonidos” (*sc.* “sonidos musicales”). El término *cantus* no se reduce exclusivamente al ámbito de la música vocal, sino que se emplea también en el ámbito de la música instrumental; cf. Boecio, *Sobre el fundamento...*, pág. 74, n. 54.

<sup>21</sup> El tenor prácticamente literal de este párrafo 10 se repite más adelante en el parágrafo 35, si bien en orden inverso.

<sup>22</sup> Añadido a partir de *C* y *D*: “arterie”.

<sup>23</sup> Añadido a partir de *C* y *D*: “vox humana”.

<sup>24</sup> Completado a partir de *C*: “simphonia” y de *D*: “cimbalum, simphonia”.

<sup>25</sup> Sobre la lira, *vid.*, por ejemplo, Isid. [*ca.* 570-636] *etym.* [*ca.* 627-636] III 22, 8: “Lyra dicta ἀπὸ τοῦ ληρέιν, id est a varietate vocum, quod diversos sonos efficiat”; sobre

que han sido inventados por la industria humana. (12) La humana es la que consiste en la conformación proporcional de las partes de la criatura humana<sup>26</sup>, en la combinación coherente de los elementos del mundo, en la distribución de los cuatro humores<sup>27</sup> en el cuerpo humano <y><sup>28</sup> en la unión armónica de alma y cuerpo. (13) La mundana es la que consiste en la acción conjunta de los elementos del mundo y en el movimiento dispar de los cuerpos supracelestes.

[14-17: Tripartición de la música instrumental: mélica, métrica y rítmica]

(14) A su vez, la instrumental, una es la mélica, otra la métrica y otra la rítmica<sup>29</sup>. (15) La mélica es la que, <como antes hemos dicho><sup>30</sup>, se encarga de distinguir e identificar los sonidos conforme a una razón

---

el tímpano, *vid. Isid. etym. III 22, 10*: “Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extentum”; sobre el címbalo, *vid. Isid. etym. III 22, 11*: “Cymbala acetabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt et faciunt sonos”; sobre la sinfonía, *vid. Isid. etym. III 22, 14*: “Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt”. Parece, pues, que únicamente se han enumerado instrumentos musicales de cuerda y percusión. Si esto es así, se podrían poner en relación estos textos con el tercer tipo de música que Isidoro denomina rítmica; *cf. Isid. etym. III 22, 1*: “Tertia est divisio rythmica, pertinens ad nervos et pulsum”.

<sup>26</sup> Es adición exclusiva de *BV*: “humane fabrice”.

<sup>27</sup> Sólo en *BV*: “humorum IIII<sup>or</sup>”.

<sup>28</sup> *BV*: “sed armonica unione”; *C*: “et coniunctione”; *D*: “et consona coniunctione”. Tal vez la presencia de la adversativa “sed” en *BV* se explique como un recurso que permite evitar el reiterado empleo de “et”.

<sup>29</sup> *Cf. Cassiod. [ca. 490-580] inst. [post 540] II 5, 5*: “Musicae partes sunt tres: armonica, rithmica, metrica. Armonica est sciencia musica quae decernit in sonis acutum et gravem. Rithmica est quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit”. Mismo texto también en *Isid. etym. III 18, 1-2*. La tripartición de la música, que vemos tanto en Casiodoro como en Isidoro, trae a la memoria el conocido pasaje de Mart. Cap. IX 936, en el que se recuerda la doctrina sobre el particular de Lasso de Hermíone: “Primo quippe <cum> Lassus ex urbe Hermionea vir mortalibus divulgaret me, tria tantum mei genera putabantur: ὑλικόν, ἀπεργαστικόν, ἐξαγγελτικόν quod etiam ἐρμενευτικόν dicitur. Et ὑλικόν est quod ex perseverantibus et similibus consonabat, id est sonus, numeris atque verbis: sed, quae ex his ad melos pertinent harmonica dicuntur, quae ad numeros rhythmica, quae ad verba metrica”; *vid. también Martiani Capellae de nuptiis Philologiae et Mercurii. Liber IX, Introduzione, Traduzione e Commento di Lucio Cristante, Medioevo e Umanesimo, 64, Padova, Editrice Antenore, 1987, págs. 39-47*: “La classificazione della musica attribuita a Lasso di Ermione”.

<sup>30</sup> Completado a partir de *C*: “ut prediximus”.

proporcional<sup>31</sup>. (16) La métrica es la ciencia especializada en reconocer la cantidad de las sílabas, capaz de distinguir cuál es larga y cuál breve. [-94-] (17) La rítmica es la ciencia <que se dedica> a los <números><sup>32</sup> de las sílabas que se ponen en el ritmo.

[18-22: Otra tripartición de la música instrumental:  
diatónica, cromática y enarmónica]

[-95-] (18)<sup>33</sup> La instrumental, una es la diatónica, otra la cromática y otra la enarmónica<sup>34</sup>. (19) La diatónica<sup>35</sup> es la que se basa en las consonancias que, conforme a una razón proporcional, producen un sonido extremadamente agudo, que eleva hasta lo alto las formas de pensar y las formas de actuar de los seres humanos. (20)<sup>36</sup> La cromática<sup>37</sup> es la que se basa en la consideración conforme a una razón proporcional en las composiciones poéticas e incurre en la temeridad y la molicie, incitando el ánimo a la intemperancia y al desenfreno. (21)<sup>38</sup> La

---

<sup>31</sup> Misma definición empleada anteriormente para la *instrumentalis musica* (cf. § 8); de ahí, la adición en *C*: “ut prediximus”. Ahora bien, tanto en *BV*, como en *C* y en *D*, se añade la calificación adverbial *proportionaliter*, que no figuraba en la definición precedente de la *instrumentalis musica*.

<sup>32</sup> Tanto <numerus> como <addicta> se incluyen en *BV* a partir de *C* y, también en parte de *D*, ya que en *D*, en lugar de *addicta*, se lee *computata*.

<sup>33</sup> Los párrafos 18-28 no figuran ni en *BV* ni en *L*; sí los transmiten, en cambio, *C* y *D*.

<sup>34</sup> Cf. Boeth. *mus.* I 15, pág. 200, lín. 25-26: “Sunt autem haec [*sc.* genera cantilenae]: diatonum, chroma, armonia”; *vid.* también Boeth. *mus.* I 21, pág. 212, lín. 24-25: “His igitur expeditis dicendum de generibus melorum. Sunt autem tria: diatonum, chroma, enarmonium”. Como es sobradamente conocido, el género diatónico consta de semitono, tono y tono [sT/T/T]; el género cromático consta de semitono, semitono y tres semitonos [st/sT/sTsTsT]; y el género enarmónico consta de diéxis (siendo la diéxis la mitad de un semitono), diéxis y dítono [δ/δ/TT]; para la transcripción de los tres géneros de tetracordio, *vid.* Boecio, *Sobre el fundamento...*, pág. 132, n. 245.

<sup>35</sup> Cf. Boeth. *mus.* I 21, pág. 212, lín. 26: “Et diatonum quidem aliquanto durius et naturalius”.

<sup>36</sup> Como en parte el texto de este párrafo de *C* está reconstruido sobre *D*, hemos preferido verter las lecturas de *D*, generalmente más desarrollado que *C*.

<sup>37</sup> Cf. Boeth. *mus.* I 21, pág. 212, lín. 27 – pág. 213, lín. 1: “chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione discedens et in mollius decidens”.

<sup>38</sup> Nuevamente volvemos a tener en cuenta el texto de *D*, mucho más literariamente elaborado, pero, a la vez, también en ocasiones, como aquí, más prolijo, que *C*. En efecto, *C* se limita a contraponer la propiedad característica básica del género diatónico (a saber, *acutum*) frente al género cromático (a saber, *molle*); *D*, en cambio, prefiere sacarle partido a las tríadas antitéticas (a saber, *nec molle nec durum / nec humile nec altum / nec submissum nec acutum*).

enarmónica<sup>39</sup> es el intermedio entre los dos anteriormente citados, esto es, ni blando ni duro, ni bajo ni alto, o sea, ni remiso ni agudo, sino atemperado.

(22) De donde, en consecuencia, habida cuenta de que esta división resulta suficiente, demostrado queda que la división tripartita anteriormente referida, es suficiente.

[23-26: Clasificación de los sonidos o notas musicales:  
graves, agudas y sobreagudas]

(23)<sup>40</sup> De los sonidos unos son graves, otros agudos y otros sobreagudos. [-97-] (24) Y los graves son desde ·Γ· hasta <la primera><sup>41</sup> ·G·, que es una diapasón<sup>42</sup>. (25) Los agudos son desde ·G· inferior<sup>43</sup> hasta ·g· superior<sup>44</sup>, que de nuevo es una diapasón<sup>45</sup>. (26) Los sobreagudos son desde ·g· superior

<sup>39</sup> Cf. Boeth. *mus.* I 21, pág. 212, lín. 1-2: “enarmonium vero optime atque apte coniunctum”.

<sup>40</sup> El contenido de este párrafo es una reproducción literal de lo dicho en el párrafo 4.

<sup>41</sup> Completado a partir de *D*: “primum”; obviamente, para referirse a la octava grave.

<sup>42</sup> Una consonancia diapasón es la suma de una diatesarón y una diapente. A su vez, la consonancia diatesarón está formada por cuatro notas musicales y tres intervalos y consta de dos tonos y un semitono menor (cf. Boeth. *mus.* I 17, pág. 203, lín. 18-20); una modalidad de consonancia diatesarón, en el primer hexacordo de las notas graves, y en trayectoria ascendente, podría ser el constituido por la combinación musical ·Γ·*ut*–*C*·*fa* (=·Γ·*A*·*B*·*C*·). Por su parte, la consonancia diapente está formada por cinco notas musicales y cuatro intervalos y consta de tres tonos y un semitono menor (cf. Boeth. *mus.* I 18, pág. 204, lín. 11-13); una de las modalidades de consonancia diapente, en el segundo hexacordo de las notas graves, y en trayectoria ascendente, podría ser el constituido por la combinación musical ·*C*·*faut*–*G*·*solreut* (=·*C*·*D*·*E*·*F*·*G*·). Pues bien, la suma de una diatesarón y una diapente daría lugar a una consonancia diapasón, que estaría formada, en el primer y segundo hexacordo de las notas graves, por cinco tonos y dos semitonos menores (cf. Boeth. *mus.* I 19, pág. 205, lín. 15-17), como se aprecia en la combinación ·Γ·*ut*–*C*·*fa* (=·Γ·*A*·*B*·*C*·) / ·*C*·*faut*–*G*·*solreut* (=·*C*·*D*·*E*·*F*·*G*·).

<sup>43</sup> O grave.

<sup>44</sup> O agudo.

<sup>45</sup> Una consonancia diatesarón apropiada a este lugar podría estar constituida, dentro del cuarto hexacordo de las notas agudas, y en trayectoria ascendente, por la combinación musical ·*G*·*solreut*–*c*·*solfaut* (=·*G*·*a*·*h*·*c*·). Por su parte, la consonancia diapente podría estar constituida, dentro del quinto hexacordo de las notas agudas, y en trayectoria ascendente, por la combinación musical ·*c*·*solfaut*–*g*·*solreut* (=·*c*·*d*·*e*·*f*·*g*·). Pues bien, la suma de una diatesarón y una diapente daría lugar a una consonancia diapasón, que estaría formada, en el quinto y sexto hexacordo de las notas agudas, por la combinación ·*G*·*solreut*–*c*·*solfaut* (=·*G*·*a*·*h*·*c*·) / ·*c*·*solfaut*–*g*·*solreut* (=·*c*·*d*·*e*·*f*·*g*·).

hasta <dd> el más alto<sup>46</sup>, que es una diapente<sup>47</sup> y, así, a la división tripartita de los sonidos le sucede la división tripartita del arte musical.

[27-28: *Sobre el fundamento de la música* de Boecio]

(27) Boecio, que pensaba tratar sobre la música, fue condenado al exilio por Teodorico, rey <de los godos><sup>48</sup>, y vióse frustrado en gran medida en su propósito; con todo, trató de la música instrumental, pero ni siquiera suficientemente sobre ésta, sino que tan sólo desarrolló de forma exhaustiva la mélica, que también suele llamarse diatónica. (28)<sup>49</sup> Cualquiera de los anteriormente citados se subdivide en ocho modos, tonos o tropos, como se señalará en lo sucesivo.

[29-30: Definición de la música]

[–96–] (29)<sup>50</sup> La música es el arte de sonar correctamente<sup>51</sup>, consistente en el sonido y el canto<sup>52</sup>. (30) En otro sentido, la música es la armonía de sonidos dispaes que tienden hacia un solo fin, previo sometimiento a una concordancia entre ellos<sup>53</sup>.

<sup>46</sup> O sobreagudo.

<sup>47</sup> Por ejemplo, en la combinación, dentro del sexto hexacordo de las notas sobreagudas, ·g·solreut–dd·la sol (=g·aa·h̄h̄·cc·dd·).

<sup>48</sup> Completado a partir de *D*: “Teodorico rege Gottorum”.

<sup>49</sup> Este párrafo 28 parece estar completamente fuera de lugar en el curso de la exposición, pues no se entiende bien a qué se refiere la frase “Horum autem praesignatorum quilibet”; en nuestra opinión no puede referirse, como tímidamente sugiere Bernhard, intentando salvar la falta de coherencia del texto, a la tripartición de la *musica instrumentalis* en *diatonica*, *chromatica* y *enarmonica*. Tampoco nosotros sabemos que la doctrina medieval de los tonos eclesiásticos se desarrollara en otro lugar diferente al *genus diatonicum*. Por lo demás, la promesa de un tratamiento más pormenorizado de la cuestión de los tonos eclesiásticos resulta manifiestamente incumplida. De todos modos, cf. Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 150, § 28.

<sup>50</sup> Tanto el párrafo 29, como el parágrafo 30, sólo aparecen transmitidos en *L*.

<sup>51</sup> Para la primera parte de la definición de música, cf. Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 150, § 29.

<sup>52</sup> Para la segunda parte de la definición de música, cf., por ejemplo, San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Texto latino, Versión española y Notas por José Oroz Reta (†) y Manuel-A. Marcos Casquero, Introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009 (= 2004<sup>1</sup>), pág. 432, n. 29.

<sup>53</sup> Cf. Boeth. *mus.* I 3, pág. 191, lín. 3-4: “Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia”. La oscura expresión boeciana “in unum” sigue presente también en nuestras versiones españolas. Así, por ejemplo, Anicio Manlio Torquato Severino Boecio, *Tratado de música*, Prólogo, traducción, notas y apéndices de Salvador

## [31-37: Etimología de la palabra música]

[–97–] (31)<sup>54</sup> Música dicese a partir de *moys*. (32) *Moys* en lengua egipcia se dice en latín *aqua* (= ‘agua’), de donde *Moyses* (= ‘Moisés’), o sea, *aquaticus* (= ‘el de las aguas’), <cosa sobradamente conocida para los lectores de la Sagrada Escritura><sup>55</sup>. (33)<sup>56</sup> Y música se dice a partir de *aqua* (= ‘agua’), porque no se produce sonido sin humor y porque en [–99–] los hidruales, esto es, en los instrumentos de agua fue descubierta por vez primera<sup>57</sup> y porque los flautistas solían rociar con agua sus caramillos estropeados por el desuso, para que sonaran con mayor potencia y claridad. (34) O bien música dicese a partir de musas, esto es, instrumentos naturales<sup>58</sup>. (35) Y como los autores enumeran nueve musas, no hay, a decir verdad, más que nueve instrumentos naturales de la voz, por medio de los cuales se forma la voz humana, como la lengua, los dientes, la garganta, etc.<sup>59</sup>. (36) O bien *moys aqua* (= ‘agua’) y *sycos*<sup>60</sup> *spiritus* (= ‘aire’); música, pues, es aire y agua<sup>61</sup>.

---

Villegas Guillén, Madrid, Ediciones Clásicas, 2005, pág. 32: “Así, pues, la consonancia es la concordia de voces desiguales entre sí reducida a un único fenómeno”; *cf.* también Boecio, *Sobre el fundamento...*, pág. 87: “Es, en efecto, la consonancia la concordia de voces diferentes entre sí reducida a una sola cosa”. Por eso, los comentarios a Boecio intentan desarrollar la expresión *in unum*. Así, por ejemplo, Gloss. Boeth. mus. [saec. IX-XII], *ed.* M. Bernhard et C. M. Bower, *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 9, Editionsband I, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei der C. H. Beck’schen Verlagsbuchhandlung München, 1993, pág. 126, 191, 3: “in unam concordiam”. Así, también, nuestro anónimo tratado musical escribe: “armonia vocum dissimilium ad unum finem inter se redacta concordia tendentium”.

<sup>54</sup> En los párrafos 31-32 seguimos básicamente el texto de *C* y de *D*, aunque hagamos también alguna referencia particular a *L*.

<sup>55</sup> Completado a partir de *L*: “quod est satis perspicuum divinam paginam legentibus”.

<sup>56</sup> Los párrafos 33-37 sólo están documentados en *C* y *D*.

<sup>57</sup> *Cf.* Ps.-Thomas Aqu. I [saec. XIII], § 3, pág. 77: “Unde dicitur musyca a ‘moys’ Greco, quod Latine dicitur ‘aqua’, quia olim primo fuit inventa in ydraulis, id est in aquaticis instrumentis”; *cf.* también Gloss. Boeth. mus. I 1, pág. 1, 6: “Moys est aqua, inde <...>; et hoc ideo, quia prius ibi <reper>ta est in idrau<licis> i. aquaticis vasis <...>”.

<sup>58</sup> Pero tal equivalencia etimológica no se puede hallar en ninguna parte; *cf.*, al respecto, Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 150, § 34.

<sup>59</sup> El tenor prácticamente literal de este párrafo 35 se repite en el parágrafo 10, si bien en orden inverso, como ya advertimos en su momento.

<sup>60</sup> *Cf.* *C*: “*sycos spiritus*”; frente a *D*: “*plicos Grece, Latine spiritus*”.

<sup>61</sup> Para etimologías semejantes, *cf.* también Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 150, § 36.

(37) Dicho queda, pues, de dónde procede <la palabra> música; digamos seguidamente qué es <la música>.

[38-41: Definiciones de música]

[-98-] AQUÍ SE DEFINE LA MÚSICA<sup>62</sup>.

(38)<sup>63</sup> La música es el arte o la ciencia liberal que proporciona los recursos <necesarios> para cantar<sup>64</sup> con maestría<sup>65</sup>. (39) O bien la música es el movimiento de la voz<sup>66</sup>. (40) O bien la música es la ciencia de los sonidos que armónicamente conciertan entre sí. (41) O bien la música es la ciencia de los sonidos tanto simples como compuestos.

[42-51: Descubrimiento de la música<sup>67</sup>]

(42)<sup>68</sup> <Este arte><sup>69</sup> fue descubierto por los griegos, como lo demuestra la letra griega que aparece puesta al principio del alfabeto<sup>70</sup>, esto es, la Γ, que representa la G griega; esta posición viene a ser [-100-] como el origen y fundamento de las posiciones subsecuentes, que se representan mediante caracteres latinos; tales posiciones son cumplimentadas mediante

<sup>62</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>63</sup> El contenido de los párrafos 38-41 lo transmiten tanto *BV* como *C* y *D*, pero no *L*.

<sup>64</sup> Recordamos nuevamente que el término latino “*cano*” no sólo se aplica a la voz humana (significando, por tanto, ‘cantar’), sino también a los instrumentos musicales (significando, entonces, ‘tocar’).

<sup>65</sup> Cf. Lambertus (*Quidam Aristoteles*) [ca. 1270], *Tractatus de musica*, ed. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica Medii Aevi...*, vol. 1, col. 252<sup>a</sup>: “musica est liberalis scientia, perite cantandi copiam subministrans”.

<sup>66</sup> También, como en el caso anterior, el término latino “*vox*” se aplica por igual al sonido musical de la voz humana y al sonido melódico de los instrumentos musicales. Por lo demás, para la escueta definición de música que acompaña, cf. Guido [ca. 990–post 1033], *micr.* [1025/1026], ed. J. Smits van Waesberghe, *Guidonis Aretini Micrologus, Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 4, Rome, American Institute of Musicology 1955, cap. 16, § 22, pág. 184: “Musica motus est vocum”.

<sup>67</sup> En la introducción a su edición, dentro del apartado “Der Inhalt des Traktats” (*vid.* pág. 72), Bernhard hace la siguiente división de contenido: §§ 42-53: “Erfindung der Musik”; §§ 54-57: “Alte Autoren über Musik”. Nosotros, en cambio, en este caso concreto, distribuimos la materia de la siguiente forma: §§ 40-51: “Descubrimiento de la música”; §§ 52-57: “Antiguos tratadistas de música”.

<sup>68</sup> El texto de los párrafos 42-43 está atestiguado por todos los manuscritos representantes de la transmisión textual.

<sup>69</sup> Completado a partir de *L*, *C* y *D*: “hec ars”.

<sup>70</sup> Naturalmente, por “alfabeti” hay que entender los signos de las notas que se emplean en el alfabeto musical.

caracteres latinos, <para demostrar claramente que este arte ha sido llevado a su perfección por los latinos><sup>71</sup>. (43) Este arte fue descubierto por los griegos, pero llevado a su perfección por los latinos.

DE DÓNDE SURGIÓ LA MÚSICA<sup>72</sup>.

(44)<sup>73</sup> Un día en que el gran filósofo Pitágoras <de Samos><sup>74</sup> iba dando un paseo pasó junto a una herrería y oyó cinco martillos golpeando un yunque, pero sólo uno, <el quinto><sup>75</sup>, desentonaba de los demás. (45) Al oírlo, Pitágoras entró en la herrería y mudó los martillos que desentonaban pensando que aquella disonancia podía proceder tal vez de la dispar cantidad de martillos o quizá de la desigual intensidad de los golpes o puede que del diferente grado de fundición del metal. (46) Y puso el martillo de uno en la mano de otro y viceversa, pero también entonces seguían desentonando de la misma manera<sup>76</sup>. (47) Al oírlo, Pitágoras al quinto martillo lo hizo cesar en su actividad, y los otros cuatro martillos restantes producían una maravillosa consonancia. (48) De ahí que se le atribuya a [-102-] Pitágoras el número cuaternario<sup>77</sup>. (49) De donde Teodulo<sup>78</sup>: “*Esté la tétrada en*

<sup>71</sup> Completado a partir de *D*: “ut ostendatur haec ars a Latinis consummata”. Ahora bien, la adición aquí de esta frase resulta completamente redundante con el contenido del párrafo subsiguiente.

<sup>72</sup> Título transmitido únicamente por *BV*.

<sup>73</sup> Los párrafos 44-52 están documentados por *BV*, *C* y *D*, pero no por *L*.

<sup>74</sup> Adición de *D*: “Pitagoras Samius”. Por lo que respecta a la anécdota sobre los martillos de Pitágoras [*ca.* 570-*ca.* 480], *cf.*, por ejemplo, Boecio, *Sobre el Fundamento...*, págs. 97-98, n. 131.

<sup>75</sup> *C* y *D* precisan: “quintus”.

<sup>76</sup> Relato más pormenorizado en *BV* y en *D*, que en *C*. A su vez, se aprecia cambio de ordenación en la construcción gramatical entre *BV* y *D*.

<sup>77</sup> *Cf.* Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 150, §§ 48-49: “Daß die Vierzahl mit dem Namen des Pythagoras verbunden wird, ist ungewöhnlich, da sie im allgemeinen als platonische Zahl gilt (Platon, *Timaios*, 32<sup>c</sup>)”; *cf.* también Comm. Boeth. II [*saec.* XIV], ed. Matthias Hochadel, *Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 16, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck München, 2002, pág. 202, lín. 2-4: “ideoque Pictagore ascribitur numerus quaternarius. Unde Theodolus: *Sit tetras in ordine vestro, Pictagore numerus. In quo numero constat diatessaron*”.

<sup>78</sup> Nuestro anónimo tratado musical está citando dos versos de la *Ecloga Theoduli*, composición poética en hexámetros dactílicos, atribuida sin razones concluyentes a Gottschalk o Godescalco de Fulda o de Orbais [805-869]; *cf.* Johannes Osternacher (ed.) “Theoduli eclogam recensuit et prolegomenis instruxit”, *Fünfter Jahresbericht des bischöflichen Privat-*

*vuestro turno de intervención, el número de Pitágoras*<sup>79</sup>". (50) Así, pues, a partir de la anteriormente mencionada consonancia de los cuatro martillos descubrió Pitágoras la música <antes inadvertida><sup>80</sup>. (51) A su muerte la música fue relegada al olvido.

[52-57: Antiguos tratadistas de música]

(52) Viendo, entonces, Guido <monje de Dover><sup>81</sup> este arte sumido en tamaño olvido, procuró por todos los medios restaurarlo <y por él recibe el nombre de música de Guido><sup>82</sup>. (53)<sup>83</sup> Y aun cuando otros músicos, como Túbal<sup>84</sup>, el predecesor de los que tocan el órgano y la cítara, y Licofronte, que, queriendo elogiar la música, elogió la cítara<sup>85</sup>, dedicaron sus esfuerzos a

---

*Gymnasiums am Kollegium Petrinum in Urfahr für das Schuljahr 1901/2*, 5, Urfahr, 1902, págs. 1-59, vv. 35-36; edición más reciente en Francesco Mosetti Casaretto, *Ecloga: il canto della verità e della menzogna*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1997; también, Fernando Mora Moreno, "La «Ecloga Theoduli» y la *collatio* de mss. españoles", Blog de Filología Clásica; edición parcial (sobre el texto de Osternacher) con traducción española, en José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, *Lírica latina medieval*, vol. I: *Poesía profana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, pág. 129: "Que vuestra intervención sea en cuartetas, / de Pitágoras el número dilecto". Los traductores españoles se refieren con la expresión "en cuartetas" a las sucesivas intervenciones en series alternantes de cuatro versos hexámetros dactílicos, a modo de canto amebio (como, por ejemplo, la Égloga o Bucólica III y VII de Virgilio), de los pastores Pseustis (o sea, 'Falsedad' o 'Mentira' = 'paganismo') y Alithia (es decir, 'Verdad' = 'cristianismo') en justa poética presidida por Frónesis (esto es, 'Prudencia').

<sup>79</sup> Vertimos en nota el texto de *D*, generalmente más prolijo: "De donde Teodulo: *Esté la tétrada* (esto es, el número cuaternario) *en nuestro turno de intervención*, (a saber) *el número de Pitágoras*, sobre el cual se construye la diatesarón".

<sup>80</sup> Adición de *D*: "prius neglectam".

<sup>81</sup> Adición de *D*: "monachus Dorobernensis". La adscripción de Guido a Dover permite conjeturar la procedencia inglesa del manuscrito *D*; cf., sobre el particular, Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, "Kommentar", pág. 150, § 52.

<sup>82</sup> Adición de *D*: "et ab eo nominatur musica Guidonis".

<sup>83</sup> Los párrafos 53-57 sólo son transmitidos textualmente por *BV*, salvo el breve fragmento siguiente (en párrafo 53), presente en *C* y *D*: "sed ut predictum est, Boetio artis huius maior debetur auctoritas".

<sup>84</sup> Cf. Isid. *etym.* III 16, 1: "Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluuium"; cf. *gen.* 4, 21: "et nomen fratris Iubal ipse fuit pater canentium cithara et organo"; cf. también Isidore de Séville, *Étymologies. Livre III: De mathematica*, Texte établi par † G. Gasparotto, avec la collaboration de J.-Y. Guillaumin, traduit et commenté par J.-Y. Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2009, pág. 55, n. 121.

<sup>85</sup> Para la noticia sobre Licofronte, cf. Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, "Kommentar", pág. 151, § 53; cf. Boeth., *Elenchorum sophisticorum Aristotelis libri duo An.*

esta misma actividad, no se les debe a ellos, sin embargo, sino a Boecio y a Guido el <enorme><sup>86</sup> prestigio de este arte. (54) Quienes quieran conocerlo a la perfección, preciso será que tengan noticia de todos los tratados.

(55) Dice, en efecto, Prisciano<sup>87</sup>, elogiando a Julián, y comparándolo <con> Homero y Virgilio, cada uno de los cuales había dominado [-104-] el arte de la música, poniendo la música por encima de las siete artes liberales <...>.

(56) Y el Filósofo<sup>88</sup> escrutando concienzudamente con sesuda investigación qué es el alma<sup>89</sup>, llegó finalmente a la conclusión de que el alma no es ni una construcción gramatical, ni una proposición lógica, ni una suasoria o disuasoria retórica, ni una ††<sup>90</sup> aritmética, ni una superficie recta u oblicua<sup>91</sup>, ni el curso de los astros<sup>92</sup>, sino que es una consonancia musical<sup>93</sup>, bien que ninguno de los elementos anteriormente citados tendría existencia de no ser por ella.

---

*Manl. Sev. Boetio interprete*, ed. Jacques-Paul Migne, *Patrologia cursus completus, Series Latina*, vol. LXIV, Paris, Garnier, 1847, Liber primus, cap. XIV: “De occultatione sophistica, et contra moleste respondententes”, cols. 1025<sup>a</sup>- 1026<sup>a</sup>: “Argumentandum autem quandoque et ad aliud ab eo quod dictum est, illud sumentibus, si non ad quod propositum est habeat aliquis argumentari, quod Lycophron fecit dum propositum est ex arte lyram commendare”.

<sup>86</sup> Completado a partir de *C* y *D*: “maior”.

<sup>87</sup> Priscianus Caesariensis grammaticus [491-518], *Institutionum grammaticarum libri XVIII* [saec. VI d.C.] ed. M. Hertz, ap. H. Keil, *Grammatici Latini*, vol. II: *Iuliano consuli ac patricio*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961 (= Leipzig, 1855), pág. 2, lín. 24-31: “Huius tamen operis te hortatorem sortitus iudicem quoque facio, Iuliane consul ac patricie, cui summos dignitatis gradus summa acquisivit in omni studio ingenii claritudo, non tantum accipiens ab excelsis gradibus honorum pretii, quantum illis decoris addens tui, cuius mentem tam Homeri credo quam Virgilio anima constare, quorum uterque arcem possederat musicae, te tertium ex utroque compositum esse confirmans, quippe non minus Graecorum quam Latinorum in omni doctrinae genere praeferentem”.

<sup>88</sup> Probablemente, Platón [427-347 a.C.], el filósofo por antonomasia.

<sup>89</sup> Es posible que la presencia del término “*anima*” en la anterior cita de Prisciano, si bien no transmitida en el texto de nuestro anónimo tratado musical, como consecuencia de una probable laguna, sea lo que justifique la referencia platónica al “*anima*”, entendida en nuestro caso concreto como una “*musica consonancia*”.

<sup>90</sup> Incomprensible el texto de *BV*: “numeri †acrisonancium†”.

<sup>91</sup> Esto es, la geometría.

<sup>92</sup> Esto es, la astronomía.

<sup>93</sup> Para la teoría del alma como consonancia o “armonía” musical, *vid.*, por ejemplo, Plat. *Phaed.* 86<sup>c</sup>: “εἰ οὐ τυγχάνει ἡ ψυχὴ οὐσα ἀρμονία τις”. Dicha teoría aparece rebatida en Arist. *de an.* 407<sup>b</sup>: “καίτοι γε ἡ μὲ ἀρμονία λόγος τις ἐστὶ τῶν μυχθέντων ἢ συνθέσις, τὴν δὲ ψυχὴν οὐδέτερον οἶον τ’ εἶναι τούτων”.

(57) En el “Asclepio”<sup>94</sup> también se encuentra dicho que saber música no es otra cosa sino conocer el ordenamiento de todas las cosas y el designio divino que se lo ha adjudicado en suerte: pues este ordenamiento en el que todos los seres individuales se acoplan en el todo por medio de la razón creadora, producirá una especie de armónico concierto infinitamente dulce y verdadero con una música divina<sup>95</sup>.

[58-63: Líneas y espacios]

SOBRE LA CITADA DIVISIÓN TRIPARTITA<sup>96</sup>.

(58)<sup>97</sup> Dicho queda de dónde procede <la palabra> música, qué es, por quiénes y cómo fue descubierta, y por quiénes fue expuesta; hay que decir ahora por qué la división tripartita del arte antes citada se subdivide, a su vez, en una división bipartita del arte y de los lugares<sup>98</sup>.

[–106–] (59)<sup>99</sup> De los lugares unos son lineales y otros espaciales<sup>100</sup>. (60) Los lineales son los cuatro graves, a saber: ·Γ·B·D·F·, los cuatro agudos ·a·c·e·g·, y los dos sobreagudos ·bb· y ·dd·<sup>101</sup>. Llámense lineales porque, para representar los lugares de esta clase, trázanse unas líneas rectas representativas

<sup>94</sup> Cf. Ps.-Apuleius [saec. IV d.C.?], *Asclepius*, ed. Hermès Trismégiste, *Corpus Hermeticum*, Tome II: *Traité XIII-XVIII Aslcepius*, Texte établi par A. D. Nock, Traduit par A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (=1946<sup>1</sup>), § 13, pág. 312: “musicen vero nosse nihil aliud est, nisi cunctarum omnium rerum ordinem scire quaeque sit divina ratio sortita: ordo enim rerum singularum in unum omnium artificii ratione conlatus concentum quandam melo divino dulcissimum verissimumque conficiet”.

<sup>95</sup> Cf. Nock, *Hermès Trismégiste...*, pág. 370, n. 119: “C’est le thème de la τὰξίς τοῦ κόσμου dont la connaissance doit nous mener à Dieu”.

<sup>96</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>97</sup> El párrafo 58 se halla documentado en *BV*, *C* y *D*, pero no en *L*.

<sup>98</sup> El *locus* es la posición o emplazamiento de las notas musicales. Los *loci* son tres: *graves*, *acuti* y *superacuti*. Los *loci graves* constituyen la octava o *diapason grave*; los *loci acuti* conforman la octava o *diapason acutum*; y, en fin, los *loci superacuti* dan lugar a una quinta o *diapente superacutum*.

<sup>99</sup> Los párrafos 59-62 están testimoniados en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>100</sup> El *saptium* es la posición que se localiza por encima o por debajo de una *linea*. De este modo, si se empieza por *linea*, tendremos que seguir con *spatium*; y así, sucesivamente, alternando una *linea* y un *spatium*: por ejemplo, ·Γ· será un *locus gravis linealis*; en cambio, ·A· será un *locus gravis spatialis*.

<sup>101</sup> *L*: “·bb·ḡḡ·dd·”.– Advertimos al lector que en lo que sigue marcamos las notas sobreagudas con la duplicación del correspondiente signo alfabético en sentido horizontal; por otra parte, marcamos siempre con ·ḡ· la nota ·b· *quadratum*.

de los lugares de esta clase. (61) Espaciales son los cuatro graves ·A·C·E·G·, los tres agudos ·b·d·f.<sup>102</sup>, y los dos sobreagudos ·aa·cc·. (62) Y llámense espaciales, porque se representan por medio de espacios colocados entre líneas. (63)<sup>103</sup> Y sobre los lugares basten estas consideraciones que sobre ellos muy esquemáticamente hemos tocado.

[64-79: Clasificación de las notas musicales:  
graves, agudas y sobreagudas]

SOBRE EL CONOCIMIENTO DE LAS NOTAS<sup>104</sup>.

(64) Pero, puesto que el objetivo de todo este trabajo versa sobre el perfecto conocimiento de las notas, por cuya causa hemos hablado de los lugares, volvamos la pluma a las notas. (65) Si dividimos <la materia> en tres apartados, enseñando cuáles y cuántas son [-108-] las clases de sonido<sup>105</sup>, poniendo en claro cuáles y cuántas son las propiedades del sonido, y mostrando cuáles y cuántas son las mutaciones de las propiedades, tanto los sonidos simples como los compuestos, los expondremos <con claridad>.

SIGUE AQUÍ EL CONOCIMIENTO DE LAS NOTAS<sup>106</sup>.

(66)<sup>107</sup> De las notas, según unos, o de los lugares, según otros, unas son graves, otras son agudas y otras son sobreagudas o sobresalientes<sup>108</sup>. (67)<sup>109</sup> Las graves son estas notas, a saber, las que van desde ·Γ· hasta ·G·, que constituye una diapasón. (68) Las notas agudas son las que van desde <la primera><sup>110</sup> ·G· hasta <la segunda><sup>111</sup> ·g·, que nuevamente es una diapasón. (69) Las notas sobreagudas o sobresalientes son las que van desde ·g· hasta el final del alfabeto musical, que constituye una diapente; tal que hasta

<sup>102</sup> *L*: “·b·d·f·”.

<sup>103</sup> Los párrafos 63-65 no figuran transmitidos en *L*.

**104** Título únicamente transmitido por *BV*: “De cognicione vocum”.

<sup>105</sup> La expresión “species vocis ostendentes” figura en *BV* y *C*, pero falta, en cambio, en *D*. Por ello, la ordenación tripartita de la materia se resiente en *D*, resultando incompleta.

<sup>106</sup> Título únicamente transmitido por *BV*: “Hic exequitur vocum cognicio”.

<sup>107</sup> El texto de los párrafos 66-71 está también documentado, si bien de forma mucho más sumaria, por *L* (sólo el párrafo 66), además de por *BV*, *C* y *D*.

<sup>108</sup> Nuevamente tenemos aquí repetido el contenido de los párrafos 4 (en la transmisión de *BV* y de *C* y *D*) y 23 (éste último solamente en la transmisión de *C* y *D*).

<sup>109</sup> El contenido de los párrafos 67-71 no es transmitido por *L*. Por lo demás, el tratamiento de los párrafos 67-69 aparece repetido en los párrafos 24-26 (en la transmisión de *C* y *D*).

<sup>110</sup> Incorporado a partir de *D*: “a primo ·G·”.

<sup>111</sup> Incorporado a partir de *D*: “ad secundum ·g·”.

aquí inclusive. (70) De este modo, el alfabeto, en sentido ascendente o en sentido descendente, tiene dos diapasones y <una><sup>112</sup> diapente.

[–110–] (71) Divide de la misma manera los lugares en graves, agudos y sobreagudos o sobresalientes.

(72)<sup>113</sup> Los graves son estos ocho: ·Γ· grave, ·A· grave, ·B· grave, ·C· grave, ·D· grave, ·E· grave, ·F·, grave y ·G· grave<sup>114</sup>. (73) Y llámense estos <lugares><sup>115</sup> graves en razón de las notas puestas en ellos. (74) Pues cuando el canto<sup>116</sup> recorre estos lugares, entonces la voz suele rebajarse y no elevarse en altura.

SIGUE <EL TRATAMIENTO> SOBRE LAS NOTAS AGUDAS<sup>117</sup>.

(75) Agudos<sup>118</sup> son estos siete: ·a· agudo, ·b· agudo, ·c· agudo, ·d· agudo, ·e· agudo, <·f· agudo> y ·g· agudo<sup>119</sup>. (76) Y llámense estos lugares agudos en razón de las notas colocadas entre los lugares de esta clase.

(77)<sup>120</sup> En los lugares de esta clase, en efecto, solemos cantar alto.

(78) Los sobreagudos o sobresalientes son estos cuatro: ·aa· sobreagudo, ·bb· sobreagudo, ·cc· sobreagudo y ·dd· sobreagudo<sup>121</sup>. (79)<sup>122</sup> Y dícense sobreagudos o sobresalientes, porque sobresalen por encima de todos los demás, tanto por la posición de su lugar como por la subida de la voz.

[–112–] [80-83: Sílabas de solmisación e intervalos]

(80)<sup>123</sup> Las especies o notas son seis: la primera, *ut*; la segunda, *re*; la tercera, *mi*; la cuarta, *fa*; la quinta, *sol*; y la sexta, *la*. (81) De las notas una

<sup>112</sup> A pesar de que *BV* escriben: “duo dyapason et duo dyapente”, lo que claramente no puede ser. Así lo testimonian tanto *C* como *D*: “duo diapason et diapente”.

<sup>113</sup> El contenido de los párrafos 72-78 figura testimoniado en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>114</sup> Esto es, ·Γ· *ut*, ·A· *re*, ·B· *mi*, ·C· *fa ut*, ·D· *sol re*, ·E· *la mi*, ·F· *fa ut* y ·G· *sol re*.

<sup>115</sup> Incorporado a partir de *C* y *D*: “hec loca”.

<sup>116</sup> Tanto en el sentido de ejecución vocal como en el sentido de ejecución instrumental.

<sup>117</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>118</sup> A pesar del anterior título: “voces acutae”, no olvidemos que el texto se sigue refiriendo a los “loca acuta”.

<sup>119</sup> Esto es, ·a· *la mi re*, ·b· *fa mi*, ·c· *sol fa ut*, ·d· *la sol re*, ·e· *la mi*, ·f· *fa ut* y ·g· *sol re ut*.

<sup>120</sup> El párrafo 77 no está documentado en *L*, si bien su contenido textual se halla incorporado en el párrafo 76.

<sup>121</sup> Esto es, ·aa· *la mi re*, ·bb· *fa mi*, ·cc· *sol fa* y ·dd· *la sol*. Otros tratados incluyen, además, ·ee· *la*, cosa que en ningún momento hace nuestro anónimo tratado musical.

<sup>122</sup> El contenido del párrafo 79 en *L* se halla incorporado en el párrafo 78.

<sup>123</sup> Los párrafos 80-81 se hallan testimoniados en todos los representantes de la transmisión textual.

clase es la simple, como cualquiera de las citadas; y otra, la compuesta, como las que resultan de la combinación de éstas, cuales son el unísono, el tono, el semitono, etc. (82)<sup>124</sup> De todos ellos se dará cumplida explicación en su momento mediante un tratamiento más pormenorizado. (83) Por ahora, centremos inmediatamente <la exposición><sup>125</sup> en las utilísimas propiedades de las notas.

[84-94: Las tres propiedades de las notas:

‡ cuadrada, nota propia y b redonda<sup>126</sup>]

SOBRE LAS PROPIEDADES DE LAS NOTAS<sup>127</sup>.

(84)<sup>128</sup> Es, por consiguiente, la propiedad la característica distintiva de las notas simples. (85) Y estas propiedades son tres: la primera, ‡ cuadrada; la segunda, la nota propia; y la tercera, b redonda.

(86) Y dicese ‡ cuadrada por la cuadratura del trazo que refleja la propiedad característica de este tipo<sup>129</sup>, porque todo lo que es cuadrado, es robusto y consistente; y, así, el sonido que se produce en ‡ cuadrada resulta consistente<sup>130</sup>.

(87) De modo semejante, a b se le llama redonda por la redondez de su trazo que refleja la propiedad característica de este tipo. (88) Toda nota que se produzca en b [-114-] redonda, revela inconsistencia y debilidad, porque todo lo que es redondo es voluble e inestable; y, así, se considera en cierto modo débil.

(89) A la nota propia llámasele tercera propiedad porque reclama para sí las notas propias, diferentes de cada una de las propiedades anteriormente citadas.

<sup>124</sup> Estos dos párrafos de transición (a saber, el 82 y el 83) no figuran transmitidos en *L*.

<sup>125</sup> Completado a partir de las lecturas de *C* y *D*: “distinctionem properemus”.

<sup>126</sup> O, respectivamente, becuadro, b natural y bemol. Por lo demás, en el resumen de contenido que precede a la edición del tratado (*vid.* “Der Inhalt des Traktats”, pág. 72), Bernhard presenta la siguiente distribución de la materia: §§ 84-89: “Die drei Hexachordgattungen: *b durum*, *propria nota*, *b rotundum*; §§ 95-104: “Mutation”. De modo que, faltan por consignar los párrafos 90-94, que nosotros hemos considerado incluidos dentro del apartado titulado “Las tres propiedades de las notas: ‡ cuadrada, nota propia y b redonda”.

<sup>127</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>128</sup> Los párrafos 84-89 se hallan testimoniados en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>129</sup> Tanto *L* como *D* añaden: “sicut in predicta figura apparet [patet]”.

<sup>130</sup> *BV* y *D* escriben: “sicque sonus in ‡ quadrato formatus solidus est”. Por contra, *L* y *C* escriben: “sic sonus in ‡ quadr[at]o firmus et solidus est”.

SIGUE <EL TRATAMIENTO> DE LA PRIMERA PROPIEDAD<sup>131</sup>.

(90)<sup>132</sup> Pasemos al tratamiento de estas propiedades, explicando qué especie de propiedad caracteriza a qué especie de nota en un lugar cualquiera.

(91) Y empecemos por la primera propiedad como la de mayor rango.

(92)<sup>133</sup> Así, pues, la primera propiedad, es decir ♪ cuadrada, tiene la primera nota en <·Γ·><sup>134</sup> sola y en toda, es decir *ut*, en <·Γ· grave><sup>135</sup>, ·G· grave y ·g· aguda; la segunda nota, es decir *re*, en ·A· sola y toda, es decir, en ·A· grave, aguda y sobreaguda; la tercera, es decir *mi*, en ·B· sola y toda, etc.; la cuarta, es decir *fa*, en ·C· sola y toda; la quinta, es decir *sol*, en ·D· sola y toda; la sexta nota, es decir *la*, en ·E· grave y ·e· aguda.

[–116–] SIGUE <EL TRATAMIENTO DE LA SEGUNDA PROPIEDAD<sup>136</sup>.

(93) La segunda propiedad, es decir la nota propia<sup>137</sup>, tiene la primera nota en ·C· sola y ambas, como en ·C· grave y ·c· aguda<sup>138</sup>; la segunda nota en ·D· sola y ambas, como en ·D· grave y aguda; la tercera nota en ·E· sola y ambas <o sea, en ·E· grave y aguda; la cuarta nota en ·F· sola y ambas>, es decir en ·F· grave y aguda; la quinta en ·G· sola y toda<sup>139</sup>; la sexta en ·a· y en ambas<sup>140</sup>.

SOBRE LA TERCERA PROPIEDAD<sup>141</sup>.

(94) La tercera propiedad, es decir ♫ redonda, tiene la primera nota en ·F· sola y ambas<sup>142</sup>; la segunda, en ·G· sola y ambas; la tercera, en ·a· sola

<sup>131</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>132</sup> El contenido de los párrafos 90-91, de carácter transitorio, no es transmitido por *L*.

<sup>133</sup> El contenido de los párrafos 92-94 aparece documentado en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>134</sup> Incorporamos, en este caso, la lectura de *L*: “in ·Γ· solo et in omni, scilicet *ut*, in ·Γ· gravi et in ·G· gravi et in ·g· acuta”. Las lecturas respectivas de *BV*, *C* y *D* no se pueden admitir, desde el momento en que hablan de: “·G· gravi et ·g· <acuto et> superacuto”, ya que, como es sabido, no hay una nota ·g· sobreaguda.

<sup>135</sup> Es decir, ·Γ· *ut* = *gravissima vox*.

<sup>136</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>137</sup> En cambio, para *L* la *secunda proprietates* es ♫ *rotundum*, que constituye el contenido de la *tertia proprietates* en el párrafo 94 de *BV*, *C* y *D*.

<sup>138</sup> El hexacordo medieval puede adoptar siete posiciones diferentes en el sistema musical que abarcan desde ·Γ· hasta ·dd· (en algunos tratados musicales, aunque no en el que nos ocupa, hasta ·ee·). De ellas, tres se efectúan *per* ♪ *durum sive quadratum*; dos *per naturam sive propriam notam* y los otros dos restantes *per* ♫ *molle sive rotundum*.

<sup>139</sup> Es decir, grave y aguda.

<sup>140</sup> Es decir, aguda y sobreaguda.

<sup>141</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>142</sup> Es decir, grave y aguda.

y ambas<sup>143</sup>; la cuarta, en ·b· sola y ambas; la sexta, en ·d· <sola> y ambas, es decir en ·d· aguda y sobreaguda.

[95-104: Las mutaciones de las notas]

[–118–]<sup>144</sup> SIGUE <EL TRATAMIENTO> DE LAS MUTACIONES DE LAS NOTAS<sup>145</sup>.

(95)<sup>146</sup> Siete son las principales mutaciones y éstas son las pruebas: porque no se puede subir más allá de *la*, ni bajar más allá de *ut* sin mutación.

(96)<sup>147</sup> Hasta aquí hemos tratado sobre las propiedades con sucinta brevedad, a fin de que el diligente lector descubra algún provecho que sacar insistiendo sobre ello. (97)<sup>148</sup> Que lo descubierto suele merecer poco la pena; en cambio, lo recóndito suele servir de entrenamiento. (98) La ejercitación, como algo ganado a costa de considerable esfuerzo, en la mayoría de las ocasiones suele compensar.

[–120–] (99)<sup>149</sup> Ahora, consiguientemente, hemos de tratar de las mutaciones de las propiedades, explicando cuáles y cuántas son las clases de mutaciones, pero <sabiendo previamente><sup>150</sup> qué es una mutación<sup>151</sup>. <Y una mutación es, tal como aquí se entiende><sup>152</sup>, el paso de una propiedad a

<sup>143</sup> Es decir, aguda y sobreaguda.

<sup>144</sup> Viene a continuación en *L* un diagrama, precedido por las siguientes palabras: “Quod superius diximus, in sequentibus apparebit”. Nosotros, sin embargo, no lo hemos tomado en consideración en nuestra versión. Cf. Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 151, § 94.

<sup>145</sup> Título únicamente transmitido por *BV*.

<sup>146</sup> El texto del párrafo 95 únicamente lo transmite *L*.

<sup>147</sup> El contenido del párrafo 96 aparece documentado por todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>148</sup> Los párrafos 97-98 sólo se han transmitido en *BV*.

<sup>149</sup> Los párrafos 99-101 están documentados en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>150</sup> Completado a partir del testimonio de *C* y *D*: “prelibando”.

<sup>151</sup> Un esquema muy clarificador de las diferentes clases de *mutaciones sive deductiones vocum* puede hallarlo el lector en un texto, más tardío ciertamente que nuestro anónimo tratado musical, y en el que es preciso efectuar algunas adaptaciones, pero que en cualquier caso rentará una inestimable ayuda a la hora de visualizar las distintas posibilidades, a saber: *Johannis Tinctoris [circa. 1435-1511], Expositio manus [post 1477]*, ed. Albert Seay, *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 22, I: *Opera theoretica*, Rome, American Institute of Musicology, 1975, cap. VI: “De deductionibus”, pág. 46, figura 6.

<sup>152</sup> Completado a partir del testimonio de *C* y *D*: “Est autem, prout hic accipitur, mutatio”.

otra distinta<sup>153</sup>. (100) Hay seis clases de mutaciones. Así<sup>154</sup>, se produce el paso de ♪ cuadrada a la nota propia, como de *fa* a *ut* en ·C· grave y aguda, o bien de la propia nota a ♪ cuadrada, como de *ut* a *fa*, como en estos mismos lugares; <o bien, se produce el paso de la nota propia a b redonda, como de *fa* a *ut* en ·F· grave y ·f· aguda, o viceversa: de b redonda a la nota propia, como de *ut* a *fa* en los mismos lugares>; o bien, se produce el paso de ♪ cuadrada a b redonda, como de *re* a *mi* en ·a· aguda y ·aa· sobreaguda o viceversa en los mismos lugares, es decir de b redonda a ♪ cuadrada, como de *mi* a *re*. [-122-] (102)<sup>155</sup> Y, así, toda mutación o bien es de ♪ cuadrada a través de la nota propia o viceversa, o bien de la nota propia a través de b redonda o viceversa, o bien de ♪ cuadrada a través de b redonda o viceversa. (103)<sup>156</sup> Ésta es la regla general: doquiera haya tres notas, hay allí seis mutaciones; en cambio, donde haya dos, habrá allí tantas mutaciones, como hemos dicho en lo que precede<sup>157</sup>. (104)<sup>158</sup> Y baste con estas observaciones sobre las mutaciones<sup>159</sup>.

<sup>153</sup> Traducimos seguidamente, en nota, la prolija y reiterativa ejemplificación que trae *L*, pero que no figura ni en *BV*, ni en *C*, ni en *D*: “de ♪ cuadrada a la nota propia, como por ejemplo en ·C· grave se produce la mutación de *fa* en *ut* a través de la nota propia de las graves; o bien, de la nota propia a ♪ cuadrada, como *ut* en *fa* en el mismo lugar anteriormente citado a través de la ·B· grave, que tiene el carácter de ♪ cuadrada; y, así, sucesivamente: en ·D· grave, de *sol* a *re* y de *re* a *sol*; en ·E· grave, de *la* a *mi* y de *mi* a *la*; en ·F· grave, de *fa* a *ut* y de *ut* a *fa*, como antes hemos dicho”.

<sup>154</sup> Traducimos también en nota, como en el caso anterior, las variantes que se registran en *L*, pero que no aparecen redactadas así ni en *BV*, ni en *C* ni en *D*: “en ·C· grave de la nota propia a ♪ cuadrada; o bien, de ♪ cuadrada a la nota propia, <o bien, de la nota propia a b redonda> o viceversa; o bien, de b redonda a ♪ cuadrada o viceversa. Por ejemplo, <en ·G·> de *sol* a *re* y de *re* a *sol*; de *sol* a *ut* y de *ut* a *sol*; de *re* a *ut* y de *ut* a *re*; y, así, en ·a· aguda de *la* a *mi* y de *mi* a *la*, de *la* a *re* y de *re* a *la*, de *mi* a *re* y de *re* a *mi*. En ·b· no se produce mutación, porque hay aquí dos claves, a saber ·b· redonda y ·♯· cuadrada”.

<sup>155</sup> Falta el texto de este párrafo en la transmisión textual de *L*.

<sup>156</sup> Por contra, este párrafo sólo figura en *L*, pero no en los demás manuscritos.

<sup>157</sup> Pues, en efecto, tanto en ·G· como en ·g· aguda habrá seis mutaciones, a saber: de *sol* a *re* y de *re* a *sol*; de *sol* a *ut* y de *ut* a *sol*; de *re* a *ut* y de *ut* a *re*; en cambio, tanto en ·F· grave como en ·f· aguda sólo dispondremos de dos mutaciones, a saber: de *fa* a *ut* y de *ut* a *fa*.

<sup>158</sup> Los párrafos 104-112 están documentados en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>159</sup> En cambio, en *L* leemos: “Finalizan las mutaciones de la Gamma, que se producen de una propiedad a otra distinta”. Como advierte, Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 153, § 104: “Gamma als Bezeichnung für das Tonsystem wird seit dem 13. Jh. verwendet”.

## [105-160: Los intervalos o consonancias]

SOBRE LAS CLASES DE CONSONANCIAS<sup>160</sup>.

(105) Y estas tales se dividen en once clases<sup>161</sup>: la primera de ellas es el unísono; la segunda, el tono<sup>162</sup>; la tercera, el semitono<sup>163</sup>; la cuarta, el dítono; la quinta, el semidítono; la sexta, la diatesarón<sup>164</sup>; la séptima, el trítono<sup>165</sup>; la octava, la diapente; <la novena, el tono con diapente><sup>166</sup>; la décima, el semitono con diapente<sup>167</sup> y la undécima, la diapasón. (106) Algunas de éstas reciben la denominación de consonancias, porque consueñan, esto es, suenan simultáneamente, no porque constituyan una consonancia según una relación de proporcionalidad. [-124-] (107) Tan sólo tres son las consonancias principales de la armonía de la música<sup>168</sup>: la diapasón, la

<sup>160</sup> Título transmitido por todos los manuscritos, si bien tanto *L* como *C* y *D* escriben simplemente: “Sequitur de consonantiis”.

<sup>161</sup> *Cf.*, sin embargo, Ps.-Thomas Aqu. I, §§ 67-68, pág. 81, ed. Bernhard: “*Set sciendum, quod IX sunt modi, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semidytonus, dytonus, <dyatessaron>, dyapente, semitonium cum dyapente, tonus cum dyapente.* Hiis moderni duos apponunt, scilicet tritonum et dyapason”. Por su parte, *L* añade: “et secundum alios in novem tantummodo, sicut testatur illa antiphona: „Ter terni sunt modi””. Para el texto de la antifona, tradicionalmente atribuida a *Hermannus Contractus*, *cf.* Hermann. [1013-1054] *mod. [ante 1054]*, ed. Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra, potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 (= reprint ed. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1990), vol. II, “Versus Hermanni ad discernendum cantum”, pág. 150: “Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contextitur: scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, ad haec sonus, diapason”.

<sup>162</sup> En cambio, *L*: “secunda semitonus”.

<sup>163</sup> En cambio, *L*: “tertia tonus”. Por otra parte, *BV* y *D* escriben: “semitonus”; *C*, a su vez, consigna: “semitonius”.

<sup>164</sup> En cambio, *L*: “sexta tritonus”.

<sup>165</sup> En cambio, *L*: “septima diatessaron”.

<sup>166</sup> En cambio, *L*: “nona semitonium cum dyapente”.

<sup>167</sup> En cambio, *L*: “decima tonus cum dyapente”. Por su parte, tanto *C* como *D* escriben: “decima semitonus cum diapente”. Aunque los manuscritos vacilan en la escritura *semitonus/semitonium* (*cf.*, aquí mismo, § 116, pág. 128, según las lecturas coincidentes de *BV*, *L*, *C* y *D*: “Dicitur autem semitonus vel semitonium”), nosotros siempre traduciremos “semitono”, excepto en el caso de que el texto aluda expresamente a la distinción “semitonus/semitonium”, como sucede precisamente en este parágrafo 116.

<sup>168</sup> *BV*: “consonancie musicae armonie”; en cambio, *L*, *C* y *D*, simplemente: “consonancie musicae”.

diapente y la diatesarón<sup>169</sup>, que reciben la denominación de proporcionales. (108) Tal como más arriba las hemos enumerado, así las vamos a desarrollar a todas y cada una<sup>170</sup>.

[–126–] SIGUE <EL TRATAMIENTO> DE LA PRIMERA CLASE<sup>171</sup>.

(109) El unísono es una consonancia que consta de dos o más notas seguidas incluidas en el mismo lugar lineal o espacial<sup>172</sup>; seis son sus clases, a saber: *ut ut, re re, mi mi, fa fa, sol sol, la la*. (110) De forma semejante, se dicen en orden inverso *la la, sol sol, etc.*

SOBRE EL TONO.

(111) El tono es una consonancia que consta de dos notas seguidas <en sentido ascendente o descendente><sup>173</sup>, situadas sin intervalo de otra nota, no en el mismo lugar lineal o en el mismo lugar espacial, sino que una de ellas se coloca en un lugar lineal y la otra en un lugar espacial, puesto que no son semitonos<sup>174</sup>. (112) Ocho son las clases del tono, cuatro en sentido ascendente y cuatro en sentido descendente: en sentido ascendente, como *ut re, re mi y fa sol, sol la*; en sentido descendente, como *la sol, sol fa y mi re, re ut*. (113)<sup>175</sup> Y estas clases del tono pueden señalarse en cada una de las propiedades<sup>176</sup>.

[–128–] SOBRE EL SEMITONO.

<sup>169</sup> Así, en *BV, C y D*: “dyapason, dyapente, dyatesseron”; en cambio, *L*: “dyatessaron, dyapente et dyapason”.

<sup>170</sup> Como, en efecto, se puede comprobar en los párrafos que siguen. En *L*, sin embargo, se adjunta en este lugar una representación musical de las once consonancias o intervalos, que, de forma hasta cierto punto sorprendente, no respeta su peculiar orden enumerativo, sino que se ajusta, más bien, al de *BV, C y D*. En cualquier caso, en nuestra versión hemos prescindido de la inclusión del mencionado gráfico.

<sup>171</sup> O sea, el *unisonus*. Este título únicamente es transmitido por *BV*; lo mismo sucede en los casos respectivos de las restantes consonancias o intervalos musicales, por lo que prescindimos en lo sucesivo de anotarlo en su lugar correspondiente.

<sup>172</sup> En el mismo lugar lineal, como por ejemplo ·Γ ut—Γ ut; en el mismo lugar espacial, como por ejemplo, ·A re—A re.

<sup>173</sup> Adición de *L y D*: “duabus vocibus ascendentibus vel descendentibus”.

<sup>174</sup> Lectura de *BV*: “cum non sint semitonii”; por contra, *L, C y D* escriben: “cum non sit semitonium”.

<sup>175</sup> El párrafo 113 no aparece documentado en *L*.

<sup>176</sup> Esto es, para cada una de las tres *proprietates vocum*, a saber: *per ♯ quadratum sive durum, per propriam notam sive naturam y per b rotundum sive molle*, en cada uno de los *septem hexachorda*.

(114)<sup>177</sup> El semitono es <una consonancia> que consta de dos notas seguidas <en sentido ascendente o descendente><sup>178</sup>, <a partir de las cuales> no se conforma un tono, y situadas no en el mismo lugar lineal o espacial, sino en los inmediatos a ellas. (115) Dos son las clases de éste, a saber: *mi fa* y *fa mi*. (116) Y llámase semitono o semitonio, <como si><sup>179</sup> dijéramos tono incompleto, porque la palabra semitono no deriva de “*semis*” = “*dimidium*” (= ‘mitad’), sino que recibe su denominación a partir de “*semus*, -i” = “*imperfectum*” (= ‘incompleto’), tal como se dice vaso ‘medio lleno’, no porque le falte la mitad, sino porque no está completamente lleno; igual que se dice ‘semivocal’ y ‘semidioses’. (117) Hay, por tanto, un semitono en sentido ascendente *mi fa*, y en sentido descendente *fa mi*.

#### SOBRE EL DÍTONO.

(118) El dítano es una consonancia que consta de dos tonos seguidos; cuatro son sus clases, a saber: *ut mi, fa la; la fa, mi ut*. (119) Estas clases pueden ascender y descender gradualmente, por ejemplo, <en sentido ascendente><sup>180</sup> *ut re, re mi* y *fa sol, sol la*; en sentido descendente, como *la sol, sol fa; mi re, re ut*. [-130-] (120) Y dicese dítano a partir de *dya*, que significa “*duo*” (= ‘dos’), y tono, algo así como ‘que consta de dos tonos’.

#### SOBRE EL SEMIDÍTONO.

(121) El semidítano es una consonancia que consta de tono y semitono. (122) Cuatro son sus clases: *re fa* y *mi sol*, en sentido ascendente; y, en sentido descendente, *sol mi* y *fa re*. En sentido gradual ascendente *re mi, mi fa* y *mi fa, fa sol*; en sentido gradual descendente, *sol fa, fa mi; fa mi, mi re*. (123)<sup>181</sup> Y llámase semidítano, algo así como ‘dítano incompleto’, igual que se llama semitono al tono incompleto.

#### LA DIATESARÓN.

(124)<sup>182</sup> La diatesarón es una consonancia proporcional que consta de un dítano y un semitono. (125) Y dicese diatesarón a partir de la expresión griega *dya*, que entre los latinos corresponde a la palabra “*duo*” (= ‘dos’) y

---

<sup>177</sup> Los párrafos 114-122 aparecen testimoniados en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>178</sup> Adición de *L* y de *D*: “*duabus vocibus ascendentibus vel descendentibus*”.

<sup>179</sup> Incorporado a partir de *L*, *C* y *D*: “*quasi*”, frente a *BV*: “*quia*”.

<sup>180</sup> Completado a partir de *L*: “*ascendendo*”.

<sup>181</sup> El párrafo 123 falta en la transmisión de *L*.

<sup>182</sup> Los párrafos 124-127 están documentados en todos los representantes de la transmisión textual.

a la preposición “*de*” (= ‘a partir de’)<sup>183</sup>. [-132-] (126) Y dicese diatesarón a partir de *dya*, que equivale a “*de*” (= ‘a partir de’), y *tetras*, que equivale a “*quatuor*” (= ‘cuatro’). (127) De donde la diatesarón es una consonancia que se compone de cuatro notas seguidas, sea en sentido ascendente, sea en sentido descendente. (128)<sup>184</sup> Y digo seguidas, no unísonas, sino dispuestas sin intervalo de subida o bajada. (129) Que toda diatesarón consta, en efecto, de cuatro notas en sentido descendente o en sentido ascendente. (130)<sup>185</sup> Seis son sus clases: la primera de ellas es *ut fa*; la segunda, *re sol*; la tercera, *mi la*; en sentido descendente, la cuarta, *la mi*; la quinta, *sol re*; y la sexta, *fa ut*. (131)<sup>186</sup> Éstas mismas serán sus clases, aun si se procede gradualmente<sup>187</sup>.

#### SOBRE EL TRÍTONO.

(132)<sup>188</sup> El trítono es una consonancia que consta de tres tonos seguidos. (133)<sup>189</sup> Y dicese trítono, algo así como ‘que consta de tres tonos seguidos’.

---

<sup>183</sup> Tal es la versión del texto que presentan *BV*. Sin embargo, en este pasaje se registran considerables variantes textuales, por lo que procedemos a verterlas aquí. Así, en *L*: “Y dicese diatesarón, a partir de la expresión griega *dya*, que entre los latinos corresponde a la palabra “*duo*” (= ‘dos’), y no a la preposición “*de*” (= ‘a partir de’). Entre los gramáticos y los dialécticos, efectivamente, equivale a “*duo*” (= ‘dos’); pero, entre los músicos, equivale a “*de*” (= ‘a partir de’). En *C*, por su parte, se lee: “Y dicese diatesarón, a partir de la expresión griega *dia*, que entre los latinos corresponde a la palabra “*duo*” (= ‘dos’) y también a “*de*” (= ‘a partir de’): ahora bien, entre los dialécticos corresponde a “*duo*” (= ‘dos’); entre vosotros, en cambio, corresponde a la preposición “*de*” (= ‘a partir de’). Y, en fin, en *D* se escribe: “Y dicese diatesarón, a partir de la expresión griega *dia*, que entre los latinos corresponde a la palabra “*duo*” (= ‘dos’) y también a la preposición “*de*” (= ‘a partir de’): entre los gramáticos y los dialécticos corresponde a “*duo*” (= ‘dos’); entre nosotros, a “*de*” (= ‘a partir de’).”

<sup>184</sup> *L* no transmite el contenido de los párrafos 128-129.

<sup>185</sup> Párrafo documentado en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>186</sup> El contenido de este párrafo falta en *L*.

<sup>187</sup> Por ejemplo, en progresión ascendente, *ut re, re mi, mi fa*; en cambio, en regresión descendente, *fa mi, mi re, re ut*.

<sup>188</sup> Párrafo documentado en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>189</sup> El contenido de este párrafo, por lo demás absolutamente redundante, falta en *L*. Al parecer, los distintos manuscritos se atienen a un orden expositivo casi formulario, a saber: definición, etimología, clasificación y prescripciones normativas. Y ocurre en ocasiones, como en ésta precisamente, que la etimología no ofrece nada nuevo o diferente de la definición.

(134)<sup>190</sup> Dos son sus clases, a saber *fa mi* y *mi fa*<sup>191</sup> (135)<sup>192</sup> Ahora bien, para que no parezca, a tenor de la figura representativa de la división<sup>193</sup>, que son éstas las clases del semitono, hay que tener en cuenta que las clases del tritono siempre tienen lugar entre las diferentes propiedades<sup>194</sup>, cosa que nunca sucede en las clases del semitono. [-134-] (136)<sup>195</sup> El tritono es o bien desde ·F· grave en la nota propia hasta ·♯· cuadrada <aguda><sup>196</sup> o viceversa<sup>197</sup>; o bien, desde ·b· redonda aguda hasta ·e· aguda en la nota propia, o viceversa<sup>198</sup>; o bien, desde ·f· aguda en la nota propia hasta ·b· sobreaguda, es decir ·♯♯·, o viceversa<sup>199</sup>.

SOBRE LA DIAPENTE.

(137) La diapente es una consonancia <proporcional><sup>200</sup> que consta de dítono y semidítono. (138) Y dicese diapente a partir de *dya*, que equivale a “*de*” (= ‘a partir de’), como ya se ha explicado en la etimología de

<sup>190</sup> Párrafo documentado en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>191</sup> Así formuladas las clases del tritono, da la impresión de que se trata de un semitono.

<sup>192</sup> En *L* no figura distinguido un párrafo 135.

<sup>193</sup> Texto transmitido exclusivamente por *BV*: “ex figura divisionis”, si bien no es completamente segura la lectura; *cf.*, sobre la cuestión, Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 153, § 135: “„figura divisionis“ ist nicht sicher zu lesen. Möglicherweise ist eine Tabelle mit der Aufteilung der Hexachorde im Tonsystem gemeint”.

<sup>194</sup> Las diferentes *proprietates* son, como ya sabemos, las diversas posibilidades hexacordales de ♯ *quadratum*, *nota propria* y *b rotundum*. Por lo tanto, las dos variedades del tritono tendrán lugar entre las diferentes *mutaciones hexachordales*, como, por ejemplo, pasando de la *nota propria* a *b rotundum*. Esta circunstancia no se produce nunca en el caso del semitono, porque éste sólo puede tener lugar dentro de un solo y mismo hexacordo, por ejemplo, en ♯ *quadratum* o en la *nota propria* o en *b rotundum*.

<sup>195</sup> El contenido de los párrafos 136-153 figura testimoniado en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>196</sup> Completado a partir de las lecturas de *L*, *C* y *D*.

<sup>197</sup> En efecto, desde ·F fa ut· *grave per propriam notam* hasta ·♯ fa mi· *acutum per* ·♯· *quadratum* se completa un tritono; como, igualmente, en sentido inverso, desde ·♯ fa mi· *acutum per* ·♯· *quadratum* hasta ·F fa ut· *grave per propriam notam*.

<sup>198</sup> También desde ·b fa mi· *acutum per b rotundum* hasta ·e la mi· *acutum per propriam notam* se completa un tritono; como, igualmente, en sentido inverso, desde ·e la mi· *acutum per propriam notam* hasta ·b fa mi· *acutum per b rotundum*.

<sup>199</sup> Igualmente desde ·f fa ut· *acutum per propriam notam* hasta ·♯♯ fa mi· *superacutum per* ♯ *quadratum* se completa un tritono; como, igualmente, en sentido inverso, desde ·♯♯ fa mi· *superacutum per* ♯ *quadratum* hasta ·f fa ut· *acutum per propriam notam*.

<sup>200</sup> Adición exclusiva de *L*: “consonantia proportionalis”.

diatesarón<sup>201</sup>, y *penta*, que equivale a “*quinque*”<sup>202</sup> (= ‘cinco’). (139) De donde llámase consonancia diapente la que está formada por cinco cuerdas seguidas. (140) Pues toda diatesarón, como ya se ha dicho, consta de cuatro cuerdas, y toda diapente de cinco, ni más ni menos. (141) Hemos creído, sin embargo, digno de consideración y útil el que no cualesquiera cinco notas seguidas ni situadas en cualquier lugar conforman una diapente, aun cuando se observen las cautelas anteriormente mencionadas<sup>203</sup>, como, por ejemplo, de ·B· grave hasta ·F· grave, si bien hay cinco notas seguidas, no por ello, sin embargo, se da una diapente<sup>204</sup>. [–136–] (142) Tampoco desde ·E· grave hasta ·♯· aguda, si la progresión se produce por ·b· redonda, se produce una diapente<sup>205</sup>. (143) Tampoco desde ·♯· aguda, es decir cuadrada, hasta ·f· aguda, si se tienen en cuenta todas las cautelas anteriores, se produce una diapente<sup>206</sup>. (144) Tampoco desde ·e· aguda hasta ·bb· sobreaaguda, es decir <redonda>, se produce una diapente<sup>207</sup>. (145) La causa de esta disonancia salta a la vista, puesto que se hallan dos semitonos entre cualesquiera de

<sup>201</sup> Adición tanto de *BV* como de *D*: “sicut prelibatum in ethimologia dyatesseron”.

<sup>202</sup> En *BV*, *C* y *D* en cifra: “et *penta*, quod est *V*”; en *L* en letra: “et *penta* quod est *quinque*”.

<sup>203</sup> Redundante y reiterativa adición exclusivamente de *BV*: “et si observentur predictae observancie”.

<sup>204</sup> Pues, en efecto, desde ·B mi· *grave per ♯ quadratum* hasta ·C fa ut· tendríamos un semitono; desde ·C fa ut· hasta ·D sol re· habría un tono; desde ·D sol re· hasta ·E la mi· habría otro tono; pero desde ·E la mi· hasta ·F fa ut· *grave per propriam notam* nuevamente tendríamos un semitono. Ahora bien, la consonancia diapente consta de dítono y semidítono o, lo que es lo mismo, de tres tonos y un semitono; pero la consonancia que va desde ·B mi· *grave per ♯ quadratum* hasta ·F fa ut· *grave per propriam notam* consta de dos tonos y dos semitonos; por lo tanto, aunque se produzca una secuencia de cinco notas seguidas, no por ello se da consonancia diapente.

<sup>205</sup> En efecto, de ·E la mi· *grave per propriam notam* hasta ·F fa ut· tendríamos un semitono; desde ·F fa ut· hasta ·G sol re· habría un tono; desde ·G sol re· hasta ·a la mi re· habría otro tono; pero desde ·a la mi re· hasta ·♯ fa mi· *acutum per b rotundum* nuevamente tendríamos un semitono. Por lo tanto, al producirse una secuencia de dos tonos y dos semitonos, tampoco hay aquí consonancia diapente.

<sup>206</sup> Desde ·♯ fa mi· *acutum per ♯ quadratum* hasta ·c sol fa ut· tendríamos un semitono; desde ·c sol fa ut· hasta ·d la sol re· habría un tono; desde ·d la sol re· hasta ·e la mi· habría otro tono; pero desde ·e la mi· hasta ·f fa ut· *acutum per propriam notam* nuevamente tendríamos un semitono. Así que, tampoco hay aquí consonancia diapente.

<sup>207</sup> Desde ·e la mi· *acutum per propriam notam* hasta ·f fa ut· tendríamos un semitono; desde ·f fa ut· hasta ·g sol re ut· habría un tono; desde ·g sol re ut· hasta ·aa la mi re· habría otro tono; pero desde ·aa la mi· hasta ·bb fa mi· *superacutum per b rotundum* nuevamente tendríamos un semitono. Así, pues, tampoco hay aquí consonancia diapente.

las secuencias anteriormente citadas, pero en la constitución de cualquier diapente no debe entrar sino un solo semitono. (146) Luego, en las secuencias anteriormente citadas no hay una diapente. (147) Ocho son las clases de la diapente, a saber: *ut sol y re la; la re y sol ut*<sup>208</sup>. (148) Igualmente, también, *mi mi y fa fa*, que de la misma manera, para que no se las tome por clases del unísono, tienen lugar entre las diversas propiedades<sup>209</sup>; de otro modo, da la impresión de que son clases del unísono.

SOBRE EL TONO <CON DIAPENTE>.

(149) El tono con diapente es una consonancia que consta de tono y diapente. (150) La etimología <de la palabra><sup>210</sup>, a tenor de lo dicho más arriba, [-138-] resulta transparente. (151) También la enumeración de sus clases resulta enojosa, pero, para decirlo someramente, cualquier diapente a la que se le añada un tono se convierte en tono con diapente. (152) Hay que tener en cuenta, no obstante, que no a cualquier diapente puede añadirsele un tono; luego<sup>211</sup>, no cualquier diapente con tono constituye esta consonancia, sino sólo aquella a la que puede añadirsele.

SOBRE EL SEMITONO <CON DIAPENTE>.

(153) El semitono con diapente es una consonancia que consta de semitono y diapente, y que recibe su denominación a partir de los elementos que la integran. (154)<sup>212</sup> Llámase, pues, semitono con diapente. (155)<sup>213</sup> Cuatro son sus clases, a saber: *mi fa y fa mi; mi sol y sol mi*<sup>214</sup>.

<sup>208</sup> Por ejemplo, *per* ♯ *quadratum*, ·Γ ut→D sol re·; ·A re→E la mi·; ·E la mi→A re·; ·D sol re→Γ ut·.

<sup>209</sup> Por ejemplo, *mi mi*: desde ·a la mi re· *acutum per b rotundum* hasta ·e la mi· *acutum per propriam notam* hasta ·a la mi re· *acutum per b rotundum*. Por su parte, *fa fa*: desde ·F fa ut· *grave per propriam notam* hasta ·c sol fa ut· *acutum per ♯ quadratum* y, viceversa, desde ·c sol fa ut· *acutum per ♯ quadratum* hasta ·F fa ut· *grave per propriam notam*.

<sup>210</sup> Incorporado a partir de *L, C y D*: “Etimologia huius nominis”.

<sup>211</sup> Esta consecuencia lógica, pero al mismo tiempo reiterativa, es adición exclusiva de *BV*: “non ergo quodlibet dyapente cum tono efficit hanc consonanciam, sed cui addi potest”.

<sup>212</sup> Párrafo, igualmente redundante, añadido, esta vez, tanto por *BV* como por *C*: “Dicitur enim semitonium cum dyapente”; no figura, en cambio, este párrafo ni en *L* ni en *D*.

<sup>213</sup> Los párrafos 155-159 están documentados en todos los representantes de la transmisión textual.

<sup>214</sup> Tales son las lecturas que proporcionan *BV, C y D*. Sin embargo, en *L* podemos leer: “Cuatro son sus clases: *re fa, fa re, mi fa, fa mi* entre propiedades o diapasones diferentes”. También se limita a constatar el hecho, sin ahondar en mayores explicaciones, Bernhard,

## SOBRE LA DIAPASÓN.

(156) La diapasón es una consonancia que consta de diapente y diatesarón. (157) Y dicese diapasón a partir de *dya*, que equivale a <<“de”> (= ‘a partir de’), y *pan*, que significa “*totum*” (= ‘íntegro’) u [-140-] “*omne*” (= ‘todo’) <sup>215</sup>. (158) De donde llámase diapasón la consonancia que comprende en su interior todos los sonidos <sup>216</sup>, o sea, todas las clases y todas las modalidades de sonidos y todas las especies de sonidos. (159) Contiene, pues, la diapasón todas las clases de sonidos, pero no cada uno de los sonidos individuales de todas las clases. (160) <sup>217</sup> Contiene, pues, el tono, el semitono, el dítono, el semidítono, la diapente, la diatesarón, el trítono, el tono con diapente y las restantes modalidades del sonido.

## [161-162: Observaciones finales]

(161) <sup>218</sup> Ahora bien, para no alejar del estudio la atención de los que se inician en este arte, más bien que introducirla en su estudio, muchísimas cosas que podríamos decir sobre las tales consonancias proporcionales <sup>219</sup>, a saber, cuál es sescuáltera <sup>220</sup>, cuál sesquitercia, hemos evitado ponerlas, con

---

*Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 153, § 155. Únicamente nos parece advertir una errata cuando se escribe: “oder *mi* in cantus b durus und *sol* im cantus naturalis (H-G)”. Es evidente que no hay una nota musical ·H·; seguramente lo que se quiere anotar es, más bien, desde ·B· *grave per* ♯ *quadratum* hasta ·G· *grave per propriam notam*, que, en efecto, constituye una consonancia de semitono con diapente formada por *mi-sol*.

<sup>215</sup> Añade *L* exclusivamente: “unde *panis*, quia cum omni victu convenit”. A propósito de semejante etimología y de su presencia en diferentes tratados musicales de los siglos XIV y XV, cf. Bernhard, *Die Thomas von Aquin...*, “Kommentar”, pág. 154, § 157; sobre la relación etimológica, basada en la proximidad del significante, de *πᾶν* con *panis*, vid. también Isid. *etym.* XX 2, 15: “Panis dictus quod cum omni cibo adponatur, vel quod omne animal eum adpetat; πᾶν enim Graece omne dicitur”.

<sup>216</sup> Naturalmente, se entiende “sonidos musicales”, sean vocales o sean instrumentales.

<sup>217</sup> Este párrafo no figura en *L*.

<sup>218</sup> Los párrafos 161-162 sólo se documentan en *BV*, pero no en el resto de la transmisión textual, por lo que parecen una reelaboración personal del compilador.

<sup>219</sup> Es decir, sobre la consonancia diapente o intervalo de quinta, en proporción sesquiáltera (esto es, según la *ratio* o el λόγος 3:2); sobre la consonancia diatesarón o intervalo de cuarta, en proporción sesquitercia (esto es, 4:3); y, también, sobre la consonancia diapasón o intervalo de octava, en una proporción doble (esto es, según la *ratio* o el λόγος 1:2). Sobre el particular, cf. por ejemplo, Boeth. *mus.* I 7, pág. 194, lín. 18-28: “Quae proportionibus quibus consonantiis musicis aptentur”.

<sup>220</sup> El DRAE, s.v. “sesquiáltero”, sólo reconoce la voz sesquiáltero, pero no la voz sescuáltero. Sin embargo, ésa es la lectura que inequívocamente proporciona Boecio; cf.,

objeto de, al entretenernos más de la cuenta con estos y otros muchísimos pormenores más, que sin duda podrá incluir un tratado para estudiantes avanzados, no hacernos demasiado pesados, y dejar sin efecto aquella célebre máxima de Horacio. (162) Dice, en efecto, Horacio<sup>221</sup>: “*Todos los tantos se los apuntó aquél que mezcló lo útil con lo agradable*”<sup>222</sup>.

[–142–] [163-165: Epílogo]

ÍTEM MÁS: EPÍLOGO A LO ANTERIOR<sup>223</sup>.

(163)<sup>224</sup> ·Γ·A·B·C·D·E·F·G·a·b·c·d·e·f·g·aa·bb·cc·dd. (164) Éstos son los nombres de los signos del arte de la música. (165) Todos los que dijeron ·Gama-ut, ·A-re, ·Be-mi, ·Ce-faut, etc., bien por brevedad, bien por desconocimiento, juntaron a la vez<sup>225</sup> el nombre del signo y el nombre de la nota, cuando dicen ·gama-ut, etc.

[166-188: Planteamiento y resolución de diferentes sofismas]

[166-173: Primer sofisma: número de notas del dítono]

(166) Cualesquiera dos notas <no unísonas><sup>226</sup>, puestas una a continuación de la otra, sea en el canto llano o sea en el canto de órgano<sup>227</sup>, sea en

---

por ejemplo, Boeth. *mus.* I 7, pág. 194, lín. 21-22: “aut in sesqualtera aut in sesquiteria proportione”; *vid.* también Boecio, *Sobre el Fundamento...*, pág. 93, n. 111: “Boecio, no obstante, emplea en lugar de *sesquialtera* la variante *sesqualtera*”. Y ésta es también la lectura que figura en los manuscritos *BV*.

<sup>221</sup> Hor. *ars* 343.

<sup>222</sup> *Cf.*, sin embargo, Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Barcelona, 2008, RBA Coleccionables, pág. 404: “pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil”. El traductor español no pierde, en efecto, de vista el contexto de contienda electoral en el que se inserta la conocida máxima horaciana. Nosotros, en nuestra traducción, hemos conservado el contexto agonal, pero hemos preferido decantarnos por la metáfora lúdico-deportiva, porque entendemos que en nuestro anónimo tratado musical a lo que principalmente se atiende, más que al contexto originario, es a la idea de “ganador”, o sea, de “alcanzar el primer puesto”.

<sup>223</sup> Título no sólo transmitido por *BV*, sino también por *C* y *D*.

<sup>224</sup> Los párrafos 163-180 aparecen transmitidos por *BV*, *C* y *D*; no figuran, en cambio, en *L*.

<sup>225</sup> *BV*: “similiter”; *C* y *D*: “simul”. Nosotros hemos preferido esta segunda lectura, que es la que incorporamos a nuestra traducción.

<sup>226</sup> Adición de *D*: “non unisone”.

<sup>227</sup> *Cf.* DRAE, s.v. **canto gregoriano, o llano**. “El propio de la liturgia cristiana, cuyos puntos o notas son de igual y uniforme figura y proceden con la misma medida de

sentido ascendente o sea en sentido descendente, sea<sup>228</sup> con un intervalo de un lugar bien lineal bien espacial, conforman un tono, con la excepción de *mi fa* y *fa mi*. (167) Pues las notas *mi fa* y *fa mi*, puestas una a continuación de otra, conforman siempre un semitono.

(168) <Objeción><sup>229</sup>: Cualquier tono comprende dos notas. (169) Si una secuencia es un dítono, comprende dos tonos; por consiguiente, cualquier dítono comprende cuatro notas. (170) Ahora bien, desde ·Γ· hasta ·B· no hay sino tres notas; luego, no hay ahí un dítono.

(171) Solución: La nota central se cuenta por dos. (172) En efecto, la nota central representa el final del primer tono y el comienzo del segundo tono; por ejemplo, *ut re* es un tono, *re mi* es otro tono; así que, *ut mi* es un dítono.

[–144–] (173) Una objeción parecida puede plantearse en el caso del semitono y darse una solución parecida.

[174-179: Segundo sofisma: número de notas de la diapasón]

(174) La diapasón consta de ocho cuerdas, ni más ni menos, y siempre se produce de igual a igual, por ejemplo, de ·Γ· a ·G·<sup>230</sup>, de ·A· a ·a·, de ·C· a ·c·, <de ·B· a ·b· y así sucesivamente><sup>231</sup>.

(175) <Objeción><sup>232</sup>: La diapasón consta de diatesarón y diapente, pero la diatesarón consta de cuatro notas y la diapente consta de cinco notas. (176) Cuatro más cinco son nueve; luego, la diapasón consta de nueve notas. (177) Luego, es falsa la regla en la que se dice que la diapasón consta únicamente de ocho; así que, toda regla dada sobre la diapasón es falsa.

(178) <Solución><sup>233</sup>: La cuerda central se cuenta por dos; por ejemplo, de ·D· grave a ·a· aguda hay una diapente. (179) Asimismo, en ·a· aguda

---

tiempo”; cf. *ib.* **canto de órgano, o figurado**. “El que se compone de notas diferentes en forma y duración y se puede acomodar a distintos ritmos o compases”.

<sup>228</sup> Así, *BV*: “sive”; en cambio, *D*: “sine”. Hemos preferido la lectura de *BV*, porque efectivamente debe producirse una secuencia intervalar entre dos notas consecutivas, pero no idénticas, que alternan su *locus*, esto es, una *vox* ocupa un *locus linearis* y la otra *vox* se sitúa en un *locus spacialis*, como, por ejemplo, ·Γ· *ut* y ·A· *re*.

<sup>229</sup> Lectura incorporada a partir de *C*: “Oppositio”.

<sup>230</sup> A pesar de la lectura “a ·Γ· in ·g·” de *BV*, nosotros preferimos las lecturas coincidentes de *C* y *D*: “a ·Γ· in ·G· gravi”.

<sup>231</sup> Adición tanto de *C* como de *D*: “ab ·B· in ·b· et sic deinceps”.

<sup>232</sup> Lectura incorporada a partir de *C*: “Oppositio”.

<sup>233</sup> Lectura incorporada, si bien con discrepancias ortográficas, a partir de *C* y *D*: “Solucio”.

comienza una diatesarón que llega hasta ·d· aguda; y, así, habrá ocho notas y, así también, una diapasón.

[180-188: Tercer sofisma: número de notas del sistema musical]

(180) <Objeción><sup>234</sup>: Ítem más, las notas del arte de la música son únicamente seis, pero la diapasón consta de un número determinado de notas del arte de la música; luego, consta o de seis<sup>235</sup> o de menos<sup>236</sup>.

[-147-] (181)<sup>237</sup> Ítem más, para demostrar que sólo hay seis notas: (182) No hay ninguna nota que no sea *ut*, o *re*, o *mi*, o *fa*, o *sol*, o *la*. (183) Y éstas no son más que seis o tantas cuantas son seis; luego, sólo seis o tantas cuantas son seis, son únicamente las notas de la música.

(184) <Objeción><sup>238</sup>: Ítem más, la diapasón consta de un número determinado de notas o eres un burro. (185) No consta sólo de seis o de menos; luego, eres un burro; o bien, las notas del arte de la música son más de seis.

(186) Demuéstrase, por contra, que son más de seis las notas de la música de la siguiente forma<sup>239</sup>: Una consonancia va desde las notas graves hasta las sobreagudas. (187) Pero no hay ninguna que no conste de más notas que de seis. (188) Luego, las notas son más de seis.

---

<sup>234</sup> Lectura incorporada a partir de *C*: “Oppositio:”.

<sup>235</sup> A partir de este punto, se interrumpe definitivamente la transmisión de *BV*.

<sup>236</sup> Y, a continuación, y sin conexión alguna ni con lo que precede ni con lo que sigue, escribe *D*: “†fabula in diebus ebdomade et anni†”. Prescindimos, por tanto, de tomar en consideración la lectura y desestimamos la opción de verterla al castellano.

<sup>237</sup> El texto de los párrafos 181-188 sólo se nos ha transmitido en *C* y en *D*.

<sup>238</sup> Lectura incorporada a partir de *C*: “Oppositio:”.

<sup>239</sup> Seguimos el texto de *D*: “Contra probatur, quod plures sunt voces quam sex hoc modo:...”

