

***Homenaje a la Profesora  
María Luisa Picklesimer***  
(*In memoriam*)

**M.a Nieves Muñoz Martín, José A. Sánchez Marín (eds.)**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# EL TRATADO *ARS MUSYCE* INDEBIDAMENTE ATRIBUIDO A SANTO TOMÁS DE AQUINO (TRADUCCIÓN Y NOTAS)<sup>1</sup>

PEDRO RAFAEL DÍAZ DÍAZ  
Universidad de Granada

## I. Nota de presentación

El breve tratado técnico de teoría musical que lleva por título *Ars musyce*, indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (en adelante, también nos referiremos a este opúsculo mediante la sigla Ps.-THOMAS AQU. I) conoció una primera edición, a saber: S. TOMMASO D'AQUINO, *Ars musice*, Trattato inedito, illustrato e trascritto da Mario di Martino, Napoli, Eugenio de Simone – Librai Editore, 1933, págs. 24-29. Al texto de la edición de Di Martino se puede acceder también *on-line* dentro de la colección electrónica de textos musicales conocida como *Thesaurus Musicarum Latinarum* (=ThML); concretamente, el texto de la edición del *Ars musyce* de Di Martino se encuentra en el fichero denominado "AQUARS TEXT". Igualmente, también se puede consultar *on-line* la edición de Di Martino en *Corpus Thomisticum* (=CTh), siguiendo esta secuencia 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 translatum a Roberto Busa sj in taenias magneticas, denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit".

La edición de Di Martino, más que una edición en el exacto y preciso sentido del término, es una simple traslación o transcripción del contenido textual del manuscrito *V* = Roma, Vat. lat. 4357 fol. 58<sup>r</sup>-60<sup>v</sup> (*saec.* XIII *ex.* / *saec.* XIV *in.*). Lecturas puntuales demuestran, sin embargo, que el manuscrito *V* es una mera copia del manuscrito *B* = Basilea, Universitätsbibl. F IX 54 fol. 2<sup>ra</sup>-4<sup>v</sup> (*saec.* XIII *ex.* / *saec.* XIV *in.*), que obviamente no fue tomado en consideración por Di Martino. Al contenido del manuscrito de Basilea también tenemos acceso *on-line* en ThML; concretamente, en el fichero denominado "WFANON2B MBUFIX54".

Por otra parte, el texto del *Ars musyce* está conformado en su mayor parte por extractos literales procedentes de una amplia gama de tratadistas, cuya cronología se extiende desde finales de la Antigüedad Tardía (casos, por ejemplo, de Macrobio, Boecio e Isidoro) hasta finales del siglo XI o principios del siglo XII (casos, por ejemplo, de *Berno Augiensis*, *Hermannus Contractus*, *Aribo*, *Willehelmus Hirsaugensis* y *Iohannes dictus Cotto sive Affligemensis*). Por consiguiente, la consulta de los textos de los referidos autores resulta exigencia

inexcusable para comprender en su más precisa dimensión el contenido testimoniado por los mencionados manuscritos. Pondremos únicamente un par de ejemplos para que se entienda con mayor exactitud tanto la necesidad de la consideración del manuscrito *B*, como la conveniencia de consultar los textos técnicos de teoría musical que inserta nuestro anónimo tratado musical.

Así, DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 25, edita: “sicut in musyca. Brunonis (?) dicitur”. Es posible que Di Martino no comprendiera o no leyera correctamente el texto testimoniado por el manuscrito *V58<sup>v</sup>*; en todo caso, si hubiera consultado el manuscrito *B* fol. 2<sup>va</sup>, seguramente hubiese escrito: “sicut in musyca Bernonis dicitur”. Entonces le hubiera quedado claro al editor italiano y, seguramente también al lector, que se está reproduciendo un pasaje literal del *Prologus in tonarium* (post 1021) de Bern de Reichenau (ca. 978-1048)<sup>2</sup>.

Y, un poco más abajo, DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 25, escribe: “Is inquam talis magis lascivie que ultimo anni tempore”. En este caso, sin embargo, poca ayuda le hubiese proporcionado el manuscrito *B* fol. 2<sup>va</sup>, que también dice: “Is inquam tale magis lasciuie que ultimo anni tempore”. Tan sólo la consulta del texto de Bern de Reichenau<sup>3</sup> nos hubiera aclarado el exacto sentido de la frase, pues allí se puede efectivamente leer: “is inquam talis magis luscinae, quae verno anni tempore”. Y es esta lectura la que incorpora la edición en la que nosotros nos hemos apoyado: “is, inquam, talis magis luscinie, que verno anni tempore”<sup>4</sup>.

Así, pues, la versión española, que seguidamente presentamos, toma como base de referencia 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, espec. págs. 66-68 (=“3. Ars musyce”), págs. 76-84 (=“Edition”) y págs. 85-88 (=“Kommentar”).

Entre las principales convenciones tipográficas que hemos utilizado en la versión española del citado texto latino mencionemos las siguientes. En primer lugar, los epígrafes encerrados entre corchetes rectos no forman parte del texto transmitido del Ps.-THOMAS AQU. I: o bien están directamente trasladados de la edición de Bernhard<sup>5</sup>; o bien se encuentran reflejados en la traducción con mínimas variaciones de detalle. Por su parte, las cifras incluidas entre rayas y encerradas entre corchetes hacen referencia al número de página de la edición de Bernhard; en cambio, las encerradas entre paréntesis reproducen el número de párrafo o parágrafo de la mencionada edición. Y, en fin, al igual que hace Bernhard en su edición del texto latino, también nosotros observamos la convención tipográfica de que él hace uso, empleando la letra cursiva para advertir al lector sobre la existencia de un paralelo textual documentable, que el pasaje en cuestión del Ps.-THOMAS AQU. I incorpora y reproduce literalmente;

pero, utilizando, en cambio, la letra redonda, cuando no es posible documentar positiva y textualmente el modelo que inserta el anónimo tratado que lleva por título *Ars musyce*.

## II. Traducción

### COMIENZA EL ARTE DE LA MÚSICA

#### [1-2: Definición de música]

- [–77–] (1) Para tratar sobre la música hay que definir qué es la música<sup>6</sup>.  
(2) *Y la música es el movimiento armónico de los sonidos<sup>7</sup> y la ciencia de sonar bien<sup>8</sup>.*

#### [3-12: Etimología de la palabra música]

(3) *De donde se dice música a partir de ‘moys’ en griego<sup>9</sup>, que en latín se dice ‘aqua’ (=“agua”)<sup>10</sup>, porque en tiempos remotos fue descubierta por vez primera en los hidraulos, esto es, en los instrumentos de agua<sup>11</sup>, y en los martillos de una herrería por Pitágoras<sup>12</sup>; de ahí que también antiguamente se tocaba con instrumentos de agua<sup>13</sup>. (4) O bien<sup>14</sup>, música se dice a partir de ‘musa’<sup>15</sup>, que, como quieren algunos, es un determinado instrumento musical que suena bastante armoniosa y agradablemente, superando a todos los instrumentos musicales, por el hecho de que contiene en sí la potencia y la afinación de todos los demás, sea que se insufla aire humano como la tibia<sup>16</sup>, sea que se toque con la mano como la viella<sup>17</sup>, sea que se accione con un fuelle como el órgano. (5) Dícese a partir del griego ΜΗΣΑ<sup>18</sup>, esto es, ‘media’ (=“intermedia”) porque, al igual que trayectorias divergentes convergen en un punto intermedio, así también en la musa convergen la mayoría de los instrumentos. (6) De ahí que, no sin motivo, la música haya sacado su denominación de su principal componente. (7) Dicen también algunos que la música ha recibido su denominación a partir de las Musas, por el hecho de que entre los antiguos se las tenía por perfectas en este arte y porque de ellas se alcanzaba la maestría en el arte de modular<sup>19</sup>. (8) De ahí que de ‘muso’<sup>20</sup>, esto es, ‘quaerere’ (=“buscar”), se piense que se dice Musas. (9) Otros piensan que música se dice como si se dijera ‘mundica’, esto es, del sonido del ‘mundus’ (=“mundo”), o sea, del cielo.*

(10) Dice CICERÓN<sup>21</sup>: “¿Qué es eso que llena completamente mis oídos, ese sonido tan intenso y tan maravilloso?” (11) “Es, contestó él, el que se produce por el impulso y movimiento de las propias esferas y que, combinando los agudos con los graves, produce variadas concertaciones armónicas”.

- (12) Basten estas breves observaciones sobre la denominación de la música.

#### [13-15: Necesidad de la gamma como nota más grave]

(13) Los antiguos músicos no incluían la gamma en los monocordios. (14) Sin embargo, en GUIDO<sup>22</sup>, debido a la gravedad del segundo tono<sup>23</sup>, aparece consignada; sin ella no puede interpretarse el canto de éste, como en el Ofertorio ‘*In omnem terram*’ (=“En toda la tierra”)<sup>24</sup> y en otros más. (15) Donde nosotros

decimos ·A·, ahí los griegos dicen ‘proslambanomenos’ (=lat. ‘*adquisitus*’, esp. “añadida”)<sup>25</sup>; y donde nosotros ·B·, ahí los griegos ‘ypathehypaton’ (=lat. ‘*principalis principalium*’, esp. “principal de las principales”)<sup>26</sup>.

[16-20: Consonancias e intervalos]

[-78-] (16) Es de notar que estas seis consonancias se llaman consonancias precisamente cuando la nota precedente del uno y la subsiguiente del otro entran en contacto. (17) Pero cuando uno entona un diapente, un diatesarón o un diapasón y, así sucesivamente, se llaman intervalos. (18) Y entre las consonancias simples la diatesarón es agradable, la diapente más agradable y la más agradable la diapasón<sup>27</sup>. (19) Entre las compuestas<sup>28</sup>, la primera es agradable, la segunda más agradable y la tercera la más agradable<sup>29</sup>. (20) Esto se comprueba en el órgano<sup>30</sup>, en la cítara y en el discanto<sup>31</sup>.

[21-37: La música y las artes liberales]

(21) Es de notar, como se dice en la “Música” de BERN<sup>32</sup>, que *todo aquel que se figura que canta bien sin conocimiento de este arte, cuando, al preguntársele por los ritmos < o por > los intervalos entre los sonidos agudos y graves<sup>33</sup>, no es capaz de responder y pretende dar crédito<sup>34</sup> al sentido del oído, y no a la guía de la razón, aun cuando necesariamente hay que recurrir al juicio de ambos, si bien en mayor medida al de la razón<sup>35</sup>, que meridianamente capta la verdad y la esencia en la naturaleza de las cosas, en la medida en que ello es posible, por un don del Creador Todopoderoso: este tal, digo, más bien debiera comparársele con el ruiseñor<sup>36</sup>, que en la estación de la primavera tan encantadora y armoniosamente canta<sup>37</sup>, que ser tenido por un cantor consumado.*

(22) Pues<sup>38</sup>, en efecto, en la música tanto más aplicado se vuelve uno, cuanto por más útil reconoce este arte. (23) La música es la única de las siete artes, que se llaman liberales, connatural, como efectivamente lo son también las otras<sup>39</sup>. (24) De ahí que a juglares y actores, que son absolutamente analfabetos, los veamos en ocasiones componer preciosas canciones<sup>40</sup>. (25) A propósito de esto va el célebre pasaje de BOECIO en el capítulo primero de su “Música”: (26) Nada<sup>41</sup>, dice, tan connatural y tan característico del ser humano como relajarse con melodiosos sonos y exasperarse con los contrarios. (27) A tenor de ello<sup>42</sup> puede también entenderse lo que no en vano dijo PLATÓN<sup>43</sup>: que el alma del mundo se halla ensamblada según un ajuste musical<sup>44</sup>.

(28) Pues, cuando en lo que dentro de nosotros se halla acoplado y convenientemente ensamblado percibimos aquello que en los sonidos se halla armoniosa y convenientemente ajustado, y con ello nos deleitamos, caemos en la cuenta de que también nosotros mismos estamos conformados con análoga semejanza. (29) Pues la semejanza le es odiosa a la desemejanza<sup>45</sup>.

[-79-] (30) Pero<sup>46</sup> ¿a qué viene todo esto? Pues a que no puede ponerse en

*duda que el estado de nuestra alma y nuestro cuerpo parece en cierto modo estar configurado según unas proporciones musicales*<sup>47</sup>. (31) *De ahí que una canción melodiosa embelese a los chiquillos; en cambio, algo áspero y desabrido les quite las ganas de seguir escuchando.* (32) *Esta misma sensación la experimenta toda edad y todo sexo; estos grupos, si bien se diferencian por sus comportamientos respectivos, todos ellos, sin embargo, coinciden en idéntica afición a la música.* (33) Esto <dijo> BOECIO.

(34) *Pero*<sup>48</sup> *igual que la gramática, la dialéctica y las restantes artes*<sup>49</sup>, *si no se las redactase por escrito y se las presentase mediante normas, resultan*<sup>50</sup> *vagas y caóticas, así también ésta*<sup>51</sup>. (35) *Y hay que saber que esta arte no debe ser considerada como la más insignificante entre las demás artes, sobre todo porque es especialmente necesaria para los clérigos, y resulta útil y entretenida para cualquier persona que la practique.* (36) *Pues todo aquel que le dedique incesantemente su esfuerzo y perseverare incansablemente sin interrupción, podrá obtener de ella un provecho tal que sobre la calidad de una composición musical será capaz de valorar si es refinada o corriente, buena o mala, y de rectificar una defectuosa y componer una nueva.* (37) *No es, por lo tanto, un modesto elogio, una utilidad escasa y un trabajo baldío el dominio de la música, que gracias a su conocimiento*<sup>52</sup> *lo convierte a uno en juez de una pieza ya compuesta, en corrector de una defectuosa y en creador de una nueva*<sup>53</sup>.

[38-43: Diferencia entre *musicus* (=“músico”) y *cantor* (=“intérprete”)]<sup>54</sup>

(38) *Es de notar, empero*<sup>55</sup>, *que el músico y el intérprete de oficio*<sup>56</sup> *no poco se diferencian entre sí.* (39) *Pues mientras el músico siempre avanza derecho gracias al arte, el intérprete de oficio sólo en contadas ocasiones mantiene la senda recta gracias a la práctica.* (40) *¿Con quién mejor compararía yo al intérprete de oficio que con el borrachín, que se va a su casa, pero no tiene ni idea de por qué calle tirar?* (41) *Pero también la piedra de un molino produce de vez en cuando un chirrido perceptible, si bien sin tener ella misma*<sup>57</sup> *conciencia de lo que está haciendo, como un ser inanimado que es.* (42) *De ahí que GUIDO diga en el “Micrólogo” (=‘Breve tratado’)*<sup>58</sup>.

(43) *Entre músicos e intérpretes de oficio gran diferencia hay*<sup>59</sup>.

*Pues quien hace algo que no sabe qué es, por animal se le tiene, etc.*

[44-49: Sílabas de solmisación]

(44) *Así es que*<sup>60</sup> *lo primero que le recomendamos al que quiera prepararse para el aprendizaje de la música es esto: que procure afianzar el conocimiento de las letras*<sup>61</sup> *junto con las sílabas consignadas en la figura adjunta*<sup>62</sup>, *y que no ceje en su empeño hasta no grabarlas firmemente en la memoria*<sup>63</sup>. (45) *Seis son las sílabas que empleamos en el ámbito de la música, diferentes ciertamente entre las diferentes nacionalidades; si bien, los ingleses, los franceses y los alemanes emplean éstas: [–80–] ut, re, mi, fa sol, la*<sup>64</sup>, *importadas, según se dice, del conocido himno, cuyo comienzo es*<sup>65</sup>: (46) *“Ut queant laxis”, aquí tenemos ut; “resonare fi<bris>”, aquí*

re; “*mira gestorum*”, *abí mi*; “*famuli tuorum*”, *abí fa*; “*solve pol<luti>*”, *aquí sol*; “*labii reatum*”, *aquí la*. (47) *Así es que, mediante estas sílabas, quien aspire a saber música, que aprenda a cantar unas cuantas canciones hasta que domine perfecta y claramente sus subidas, sus bajadas y sus numerosas variaciones*<sup>66</sup>. (48) *Hasta con los dedos de la mano*<sup>67</sup> *acostúmbrese incansablemente a modular*<sup>68</sup> *la melodía*<sup>69</sup> *y con ella valora, rectifique y cree una composición musical*. (49) *Que si esto lo hiciera unas cuantas veces y lo depositare firmemente en la memoria*<sup>70</sup>, *sin lugar a dudas tendrá un camino más expedito hacia la música*.

[50: Tipos de músicos]

(50) *Tres son*<sup>71</sup>, *pues, los tipos de músicos: uno, el del que compone piezas musicales*<sup>72</sup>; *el segundo, el del que toca los instrumentos*<sup>73</sup>; *el tercero, el del que valora la ejecución instrumental y la composición musical*.

[51: Definición de músico]

(51) *Es, pues, uno músico*<sup>74</sup> *cuando tiene asimilada la ciencia del canto, no bajo la esclavitud de la ejecución, sino con la soberanía de la especulación, como más arriba dice BOECIO*.

[52-61: Significado y efectos de la música]

(52) *Ninguna disciplina*<sup>75</sup>, *como él mismo dice, sin la música puede ser perfecta, porque sin ella nada queda*<sup>76</sup>. (53) *El mismo Universo está conformado según una determinada armonía de sonidos y el propio cielo gira según una modulación armónica*<sup>77</sup>. (54) *Y entre los pitagóricos, los estoicos, los platónicos, la física*<sup>78</sup>, *más vergonzoso*<sup>79</sup> *resultaba ignorar la música que las letras*<sup>80</sup>.

(55) *Pero tampoco*<sup>81</sup> *conviene pasar en silencio la enorme capacidad de conmover los sentimientos de la gente que posee el sonido de la música*<sup>82</sup>. (56) *Si, como en efecto, halaga el oído, eleva el espíritu, incita a los combatientes a la lucha, reanima a los abatidos y desesperados, conforta a los caminantes, desarma a los bandidos, apacigua a los airados, alegra a los tristes y afligidos, reconcilia a los enfrentados, arranca de raíz los malos pensamientos y calma la furia de los locos*. (57) *Como se lee en el “Libro de los Reyes” a propósito de Saúl en el pasaje sobre la cítara de David*<sup>83</sup>. (58) *Igualmente también un loco fue curado*<sup>84</sup> *por el médico Asclepiades*<sup>85</sup> *tocando la cítara, según cuenta BOECIO*<sup>86</sup>. (59) *Pero también él mismo refiere de Pitágoras*<sup>87</sup> *que a un joven calavera lo apartó de su descontrolada pasión al son de la música*<sup>88</sup>. (60) *Pues, en efecto, mediante una clase de música podrás incitar a uno a la lujuria y mediante otra distinta podrás reconducir inmediatamente a esta misma persona impulsada por el arrepentimiento*. (61) *Como prueba de ello nos refiere GUIDO*<sup>89</sup> *el caso de cierto joven*.

[62: Particiones de la música]

[-81-] LAS TRES MÚSICAS<sup>90</sup>.

(62) Sobre las tres músicas<sup>91</sup>, esto es, la mundana<sup>92</sup>, la humana y la instrumental<sup>93</sup> y sobre los tres géneros<sup>94</sup> de la melodía<sup>95</sup> musical, a saber, el diatónico<sup>96</sup>, el enarmónico<sup>97</sup> y el cromático<sup>98</sup>, consulta la “Música” de BOECIO, de CICERÓN, de FILOLAO y de MACROBIO<sup>99</sup> y los tratados de los MODERNOS FILÓSOFOS<sup>100</sup>.

[63-77: Intervalos musicales]

EL UNÍSONO<sup>101</sup>.

(63) *Unísono* (=‘unisonus’), *dícese como si tuviera una sola nota* (=lat. ‘unus sonus’, esp. “una sola nota”), y se produce cuando una sola nota se repite ininterrumpidamente.

EL TONO<sup>102</sup>.

(64) *Tono* (=‘tonus’) *dícese a partir de ‘tonare’* (=“atronar”). Y ‘tonare’ (=“atronar”) es sonar poderosamente, porque el tono tiene un sonido intenso en comparación con el semitono.

EL SEMITONO<sup>103</sup>.

(65) *Al semitono PLATÓN lo llama <‘limma’>* (=“resto”)<sup>104</sup>, esto es, tono no completo, sino incompleto, de donde Virgilio<sup>105</sup>: “¡Frigios, medio hombres!”.

EL SEMIDÍTONO<sup>106</sup>.

(66) *Semiditono*<sup>107</sup> *dícese, porque no es un ditono completo. Hay de él dos clases: una, <que consta> de tono y semitono; y otra, de semitono <y tono>.*

PONE COSAS NOTABLES<sup>108</sup>.

(67) *Pero conviene saber*<sup>109</sup> *que son nueve los intervalos*<sup>110</sup> *con los que se compone toda melodía, a saber: unísono, semitono, tono*<sup>111</sup>, *semiditono, ditono*<sup>112</sup>, *<diatesarón>*<sup>113</sup>, *diapente, semitono con diapente y tono con diapente.* (68) A estos<sup>114</sup> los MODERNOS añaden otros dos, a saber, el tritono y el diapasón<sup>115</sup>. (69) *De ellos seis se dicen consonantes*<sup>116</sup>: *tres, simples; y tres, compuestas*<sup>117</sup>. (70) *Simplees son la diatesarón, la diapente y la diapasón; compuestas, la diatesarón con diapasón, la diapente con diapasón y la doble diapasón*<sup>118</sup>. (71) Para esto vale la antifona: *Ter terni sunt modi quibus omnis*<sup>119</sup> (=“Tres veces tres son los intervalos”<sup>120</sup> con los que”), etc.

[-82-] (72) *Diapente*<sup>121</sup> *en latín se dice a partir de ‘quinque’* (=“cinco”), *porque a partir de una nota inicial efectúa un salto de hasta una quinta, conteniendo en su interior una diatesarón y un tono.* (73) *Y es <de cuatro clases>*<sup>122</sup>: *La primera, entre ·C· y ·G·; la segunda, entre ·D· y ·a·; la tercera, entre ·E· y ·h·*<sup>123</sup>; *y la cuarta, entre ·F· y ·c·*<sup>124</sup>. (74) *Los dos intervalos*<sup>125</sup> *que quedan, a saber, semitono con diapente*<sup>126</sup> *y tono con diapente*<sup>127</sup>, *se denominan “intervalos”.* (75) Juliano, apóstata y<sup>128</sup> emperador, añadió el semitono con diapente<sup>129</sup>. (76) *Y ten en cuenta*<sup>130</sup> *que, cuando dices semitono con diapente, te estás refiriendo a un solo intervalo; pero, cuando semitono y diapente, a dos. Lo mismo en el caso de tono y diapente.*



EL DIAPASÓN<sup>131</sup>.

(77) *Diapasón*<sup>132</sup> *dícese a partir de ‘omnes’ (=“todas”), porque contiene en su interior todas las consonancias, ya que la diatesarón y la diapente conforman la diapasón*<sup>133</sup>.

[78-85: Los tonos eclesiásticos]<sup>134</sup>

SIGUE <LA EXPOSICIÓN> DE LOS PLAGALES<sup>135</sup>.

(78) El primero de los plagales, esto es, el segundo tono<sup>136</sup>, consta de la primera especie de diatesarón inferior, que es desde ·A· hasta ·D·, y de la primera especie de diapente, que es desde la misma ·D· hasta ·a·, y de la primera especie de diapasón, que es desde ·A· hasta ·a·.

EL SEGUNDO DE LOS PLAGALES.

(79) El segundo de los plagales, esto es, el cuarto tono, consta de la segunda especie de diatesarón inferior, que es desde ·B· hasta ·E·, y de la segunda especie de diapente, que es desde la misma ·E· hasta ·h·, y de la segunda especie de diapasón, que es desde ·B· hasta ·h·.

EL TERCERO DE LOS PLAGALES.

(80) El tercero de los plagales, esto es, el sexto tono, consta de la tercera especie de diatesarón inferior, que es desde ·C· hasta ·F·, y de la tercera especie de diapente, que es desde la misma ·F· hasta ·c·, y de la tercera especie de diapasón, que es desde ·C· hasta ·c·.

EL CUARTO DE LOS PLAGALES<sup>137</sup>.

(81) El cuarto plagal, esto es, el octavo tono, consta de la cuarta<sup>138</sup> especie de diatesarón inferior, que es desde ·D· hasta ·G·, y de la cuarta especie de diapente, que es desde la misma ·G· hasta ·d·, y de la cuarta especie de diapasón, que es desde ·D· hasta ·d·.

[-83-] SIGUE <LA EXPOSICIÓN> DE LOS PRINCIPALES<sup>139</sup>.

(82) El primero de los principales<sup>140</sup>, esto es, el primer tono, consta de la primera especie de diapente, que es desde ·D· hasta ·a·, y de la primera especie de diatesarón superior, que es desde la misma ·a· hasta ·d·, y de la primera especie de diapasón<sup>141</sup>, que es desde ·D· hasta ·d·.

EL SEGUNDO PRINCIPAL.

(83) El segundo de los principales, esto es, el tercer tono, consta de la segunda especie de diapente que es desde ·E· hasta ·h·, y de la segunda especie de diatesarón superior, que es desde la misma ·h· hasta ·e·, y de la segunda especie de diapasón, que es desde ·E· hasta ·e·.

EL TERCER PRINCIPAL.

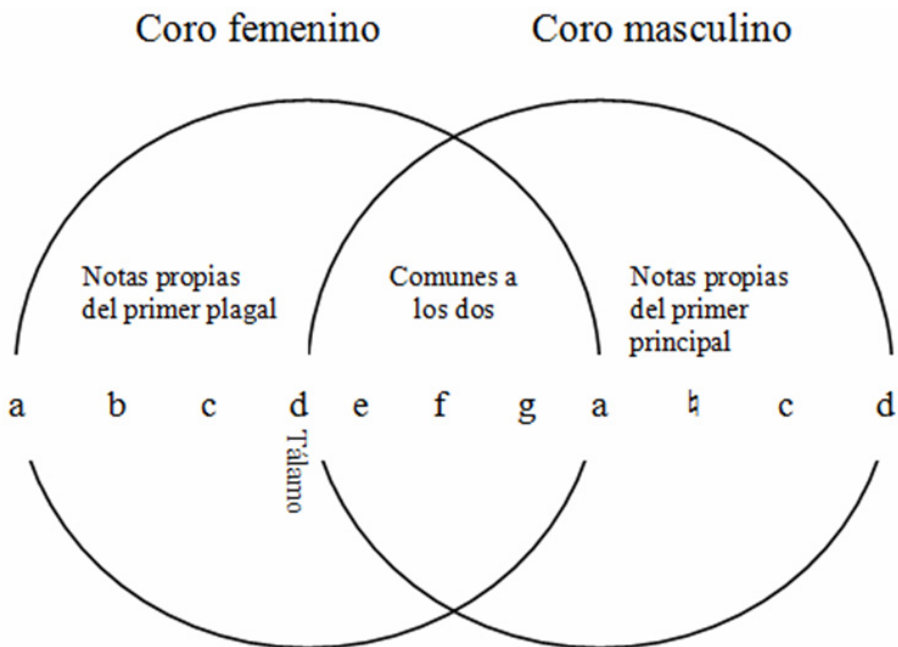
(84) El tercero de los principales, esto es, el quinto tono, consta de la tercera especie de diapente, que es desde ·F· hasta ·c·, y de la tercera especie de diatesarón superior, que es desde la misma ·c· hasta ·f·, y de la cuarta especie de diapasón, que es desde ·F· hasta ·f·.

EL CUARTO PRINCIPAL.

(85) El cuarto de los principales, esto es, el séptimo tono, consta de la cuarta especie de diapente, que es desde ·G· hasta ·d·, y de la cuarta especie de diatesarón superior, que es desde ·d· hasta ·g·, y de la cuarta especie de diapasón, que es desde ·G· hasta ·g·.

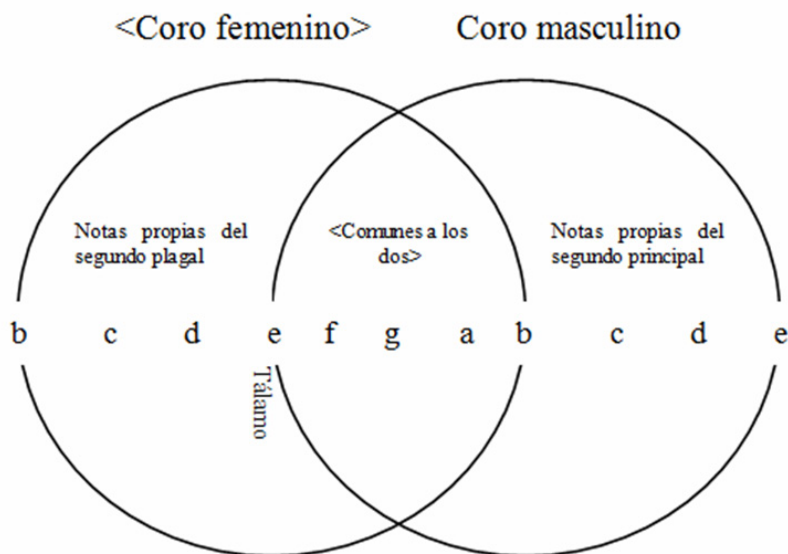
[86-89]: Representación gráfica de los tonos eclesiásticos<sup>142</sup>

(86)<sup>143</sup>



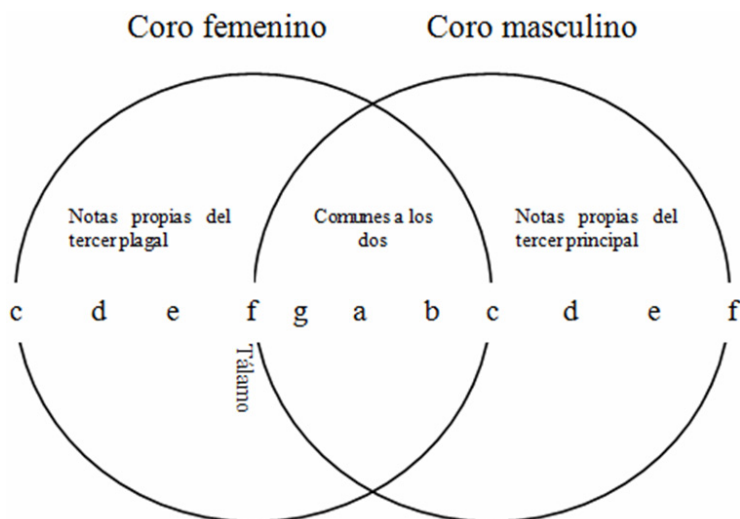
Representación del primer principal y de su subordinado

[–84–]  
(87)<sup>144</sup>



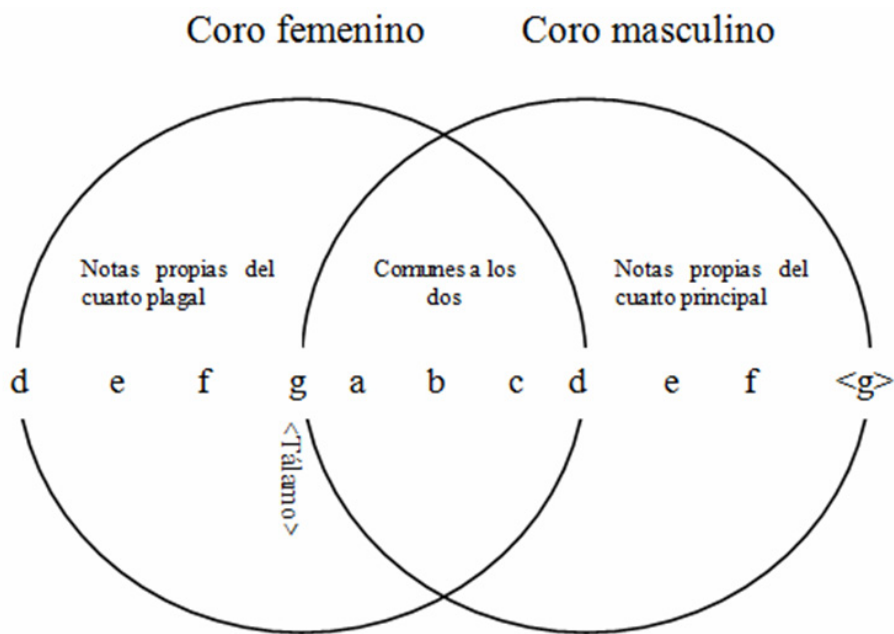
Representación del segundo principal y de su subordinado

(88)<sup>145</sup>



Representación del tercer principal y de su plagal

(89)<sup>146</sup>



Representación del cuarto principal y de su subordinado

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Cf. BERNO *prol.* 11, 14–16, págs. 64–65 [Edición del texto en ALEXANDER RAUSCH, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, Publikationen zur älteren Musikgeschichte des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musices Feldkirchense, Band 5, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1999, págs. 31–68].

<sup>3</sup> Cf. BERNO *prol.* 11, 16, pág. 64.

<sup>4</sup> Cf. Ps.-THOMAS AQU. I 21, pág. 78.

<sup>5</sup> Cf. BERNHARD, *op. cit.*, págs. 66–67.

<sup>6</sup> Tal como aparece editada en el texto de Ps.-THOMAS AQU. I 1, pág. 77, la expresión “Tractaturi de musyca videndum est, quid sit musyca”, resulta poco trabada sintácticamente; el texto de DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 24, sobre la base del códice V 58<sup>r</sup>; coincidiendo en esto con el manuscrito B 2<sup>a</sup>, propone solventar el anacoluto escribiendo: “Tractaturi de musyca. videndum est quid sit musyca”.

<sup>7</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 2, pág. 77 = IOH. COTT. (ca. 1053 – ca. 1121) *mus.* (ca. 1100) 4, 9, pág. 58 [Edición del texto en JOHANNIS AFFLIGEMENSIS *De musica cum Tonario*, ed. J. Smits van Waesberghe, *Corpus Scriptorum de Musica* (=CSM), vol. 1, Rome, American Institute of Musicology, 1950]: “Est enim musica nihil aliud quam vocum motio congrua”. Disponemos también de traducción de esta obra en lengua inglesa, a saber: HUCBALD, GUIDO AND JOHN, *On Music. Three Medieval Treatises*, Translated by Warren Babb, Edited with Introductions by Claude V. Palisca, Index of Chants by Alejandro Enrique Planchart, New Haven and London, Yale University Press, 1978, págs. 84–100 (=‘Introduction’), págs. 101–187 (=‘Translation’), espec. pág. 107: “For music is nothing other than the fit progression of tones”. La palabra latina *vox* (=gr. φωνή) no se refiere exclusivamente a la ‘voz humana’ sino al sonido propio y característico de la música en general, con independencia del medio de ejecución, sea éste la voz humana, o sea el sonido armonioso producido por cualquier instrumento musical; cf., sobre el particular, 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, Biblioteca Clásica Gredos, nº 377, 2009, pág. 76, n. 58.

<sup>8</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 2, pág. 77 = Ps.-ODO *dial.* (circa 1000) [Edición del texto en Ps.-ODO, <*Dialogus de musica*>, ed. Martin Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati* (=SEMS), St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784 (reprint ed. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1990)], vol. I, pág. 252<sup>a</sup>: “D. Quid est Musica? M. Veraciter canendi scientia...”. Lo mismo que el *ars grammatica*, la primera de las *artes liberales*, se define como *recte dicendi scientia* (cf., por ejemplo, QVINT. *inst.* I 4, 2), la música, habitualmente la última de las siete *artes liberales*, también se puede definir como *recte canendi scientia*; *vid.*, sin embargo, AVGVST. (354–430) *mus.* (387–389) I 2, 2 [Edición del texto en AVRELIVS AVGVSTINVS, *De musica libri VI*, ed. Guy Finaert & F. J. Thonnard, *La musique. De musica libri sex*, Texte de l’édition bénédictine, Introduction, Traduction et Notes de Guy Finaert, A. A. (Livres I–V) et F.-J. Thonhard, A. A. (Livre VI), *Oeuvres de Saint Augustin*, 1<sup>re</sup> série: *Opuscles*, VII. *Dialogues philosophiques*, VI, Paris, 1947; de esta obra disponemos también de traducción española, a saber, SAN AGUSTÍN, *Sobre la Música. Seis Libros*, Introducción, Traducción y Notas de Jesús Luque Moreno & Antonio López Eisman, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, nº 359, 2007]: “Musica est scientia bene modulandi”, expresión que parece, a primera vista, valorar mayormente la componente estética (=‘bene’) que la componente normativa (=‘recte’) de la música. La distinta calificación adverbial que vemos utilizada en las definiciones de música ‘recte/bene’ (es decir, el par “corrección/elegancia”) es la que sirve también para diferenciar, dentro de la primera serie de las *artes liberales*, a la gramática de la retórica (cf., por ejemplo, QVINT. *inst.* II 14, 5). Ahora bien, en la definición agustiniana de música, el término latino ‘bene’ puede

entenderse como equiparable semánticamente a 'recte'. Por otra parte, como en nota precedente decíamos a propósito del término latino *vox* (=gr. φωνή), igualmente el verbo *canere* en latín no significa exclusivamente "cantar" (esto es, el sonido musical característico de la voz humana), sino "sonar" (o sea, el sonido musical que pueden emitir ya sea la voz humana ya sea cualquier instrumento musical): sobre el particular, *cf.*, por ejemplo, LUQUE & LÓPEZ EISMAN, *op. cit.*, pág. 90 y n. 9; y, también, LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 74, n. 54.

<sup>9</sup> También aquí vertimos el texto editado por BERNHARD, *op. cit.*, pág. 77: "Unde dicitur musyca a 'moys' Greco". Hay en este caso coincidencia con DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 24, que, como sabemos, prefiere las lecturas del manuscrito V 58<sup>r</sup>; en cambio, la puntuación de B 2<sup>a</sup> es: "Vnde dicitur musyca. A moys greco".

<sup>10</sup> BABB, *op. cit.*, pág. 106, n. 3, trae a colación la siguiente cita del Libro del Éxodo: "*Moytica*: Exod. 2: 10. See Noel Swedlow, "Musica dicitur a moys, quod est aqua", *Journal of the American Musicological Society* 20 (1967): 3-9". El texto del Libro del "Éxodo", esto es, VULG. ex. 2, 10, pág. 77<sup>b</sup> [Edición del texto en *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, ed. Robertus Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994<sup>4</sup>] dice: "quem [sc. Mosen] illa [sc. filia Pharaonis] adoptavit in locum filii vocavitque nomen eius Mosi dicens quia de aqua tuli eum". Sobre el particular, *cf.* también Ps.-THOMAS AQU. II, 31-32, pág. 97 (a partir de las lecturas del manuscrito D = Durham, University Library, Cosin V.V.4, fol. 200<sup>r</sup>): "Musica autem dicitur *apotoymoys*. *Moys* enim lingua Egipciaca *aqua* Latine dicitur, inde *Moytes aquaticus*"; *vid.* también PEDRO RAFAEL DÍAZ DÍAZ, "El tratado *Ars musice armonie* indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (Traducción y Notas)", *Humanitas*, 62 (2010), págs. 113-145, espec. pág. 123.

<sup>11</sup> Al tenor literal de Ps.-THOMAS AQU. I 3, pág. 77, se aproxima muy de cerca HIER. MOR. (*inter* 1272-1307), *mus.* [Edición del texto en HIERONYMUS DE MORAVIA O.P., *Tractatus de musica*, ed. Simon M. Cserba, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, vol. 2, Regensburg, Pustet, 1935], pág. 12, 6-8: "alii musicam quasi moysicam a moys, quod est aqua, quia olim primo inventa fuit in hydraulis, id est in aquaticis instrumentis"; en igual sentido también, GLOSS. *Boeth. mus.* (ss. IX-XII) [Edición del texto en *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, edd. Michael Bernhard & Calvin M. Bower, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 9, Editionsband I, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei der Verlag C. H. Beck'scher Verlagsbuchhandlung, 1993], vol. 1, I 1, 6, pág. 1: "Moys est aqua, inde <...>; et hoc ideo, quia prius ibi <reper>ta est in idrau<licis> i. aquaticis vasis"; *cf.* también, sobre el particular, Ps.-THOMAS AQU. II, 33, págs. 97-98 (igualmente sobre las lecturas del manuscrito D fol. 200<sup>r</sup>) y DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 123. A la vista de todas estas coincidencias textuales, BERNHARD, *op. cit.*, "Kommentar", pág. 85, § 3, presupone la existencia de una compilación etimológico-lexicográfica como fuente de doctrina común para todos estos pasajes.

<sup>12</sup> Sobre la anécdota en cuestión, *cf.*, por ejemplo, LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 97, n. 131.

<sup>13</sup> Sobre la distinción terminológica y/o conceptual entre *instrumentum* y *organum*, *vid.*, por ejemplo, LUQUE & LÓPEZ EISMAN, *op. cit.*, pág. 95 y n. 25.

<sup>14</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 4-9, pág. 77 = IOH. COTT. *mus.* 3, 1-10, págs. 54-55; *cf.* también BABB, *op. cit.*, págs. 105-106.

<sup>15</sup> *Cf.*, sobre el particular, BABB, *op. cit.*, pág. 105: "It is called music... from *musa* [bagpipe]". *Vid.* también Ps.-THOMAS AQU. II 34, pág. 99 (según las lecturas del manuscrito D fol. 200<sup>r</sup>): "Vel musica dicitur a Musys, id est naturalibus instrumentis" y DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 123 y n. 58.

<sup>16</sup> El latín *tibia* traduce el griego αὐλός. Se trata de un instrumento musical de viento-madera, provisto de lengüeta; por lo tanto, la *tibia* romana no es una flauta, ya que la flauta carece de lengüeta; *cf.*, por ejemplo, sobre el particular, LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 71, n. 41.

<sup>17</sup> En IOH. COTT. *mus.* 3, 4, pág. 54 se lee: "manu temperetur ut phiala"; *cf.* BABB, *op. cit.*, pág. 105, traduce: "For... it is regulated by the hand like the fiddle". *Vid.*, sobre el particular, MICHAEL BERNHARD, *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi (=LMLMA)*, *Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts / Dictionary of Medieval Latin Musical Terminology to the End of the 15th Century*, 9. Faszikel-Fascicle 9, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Musikhistorische Kommission, München, Verlag

der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck, 2007, s.v. “figella”, col. 63<sup>a</sup>: “v. phiala”. Sobre el grado de legitimidad y aceptación de la lectura *figella*, puede verse, no obstante, BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 85, § 4.

<sup>18</sup> Más propiamente, μέση; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 105: «Hence *musa* derives from the Greek – μέση, that is, “central”».

<sup>19</sup> El verbo latino *modulari* no se emplea aquí en el sentido restringido de nuestro moderno tecnicismo “modular”, sino que, antes bien, se refiere a la articulación estructural que entraña la música en sus diversos aspectos, melódico o rítmico, así como también a la medida de los versos o de los movimientos de la danza; cf., por ejemplo, LUQUE MORENO & LÓPEZ EISMAN, *op. cit.*, pág. 90, n. 9; cf. también LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 73, n. 50.

<sup>20</sup> Cf., sin embargo, BABB, *op. cit.*, pág. 105, n. 1: ἀπο θυ μωσω of John’s text is a corruption via Isidore’s *Etymologies* 3. 15. 1, and Cassiodorus, *Institutiones* (GS 1: 15), of Plato’s ἀπό τοῦ μῶσθαι. Se atribuye, en efecto, a Platón la etimología que hace derivar μούσα de μῶσθαι; *vid.* PLAT. *Crat.* 406<sup>a</sup>, ed. Burnett: “τὰς δὲ «Μούσας» τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι”; en contra, sin embargo, PLATÓN, *Diálogos*, vol. II: *Crátilo*, trad. esp. J. L. Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Básica Gredos, 2000, pág. 397, n. 82: “El verbo *mōsthai* está, probablemente, emparentado con lat. *mos* y nada tiene que ver con *Moûsa* que procede de \**Montja* (cf. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, pág. 473)”. *Vid.* también CASSIOD. (*saec.* VI in.) *inst.* (post 540) [Edición del texto en CASSIODORI SENATORIS *Institutiones*, Edited from the Manuscripts by R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1963 (=1937<sup>1</sup>)] II 5, 1, págs. 142-143: “nam Musae ipsae appellatae sunt “ΑΠΟ ΤΥ ΜΑΣΟ”, id est a quaerendo, quod per ipsas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur”; cf., asimismo, ISID. (*circa* 570-636) *etym.* (*circa* 627-636) [Edición del texto en ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, Oxford, At the Clarendon Press, 1911<sup>1</sup>] III 15, 1, vol. I, pág. 139: “Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπό τοῦ μάσαι, id est a quaerendo, quod per ipsas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur”; cf., además, ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2004, vol. I (*Libri I-XI*), pág. 297, n. 26: “Μάσαι è forma inusitata da μάομαι, ricollegabile alla radice indoeuropea \**men* (cfr. el latino *mens*)”; cf., igualmente, 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. 54, n. 116: “Il existe en grec un verbe μάομαι «rechercher, chercher avec ardeur», mais son aoriste est ἐμασάμην, infinitif μασάσθαι: forme moyenne, non pas la forme active que donne ici Isidore”; cf., en fin, sobre el particular, GLOSS. *Boeth. mus.* I 34, 43, 11-12, pág. 354: “Et musica dicta per derivationem a musis. Musae autem appellatae ΑΠΟ ΤΥ ΜΩΣΩΝ, i. a quaerendo, quod per eas sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur”.

<sup>21</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 10-11, pág. 77 = MACROB. (*saec.* V in.) *som.* (*circa* 400) II 1, 2 [Edición del texto en AMBROSII THEODOSII MACROBII, *Commentarii in Somnium Scipionis*, ed. James Willis, Leipzig, BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1970<sup>2</sup>, pág. 95]; cf. también MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion, Tome II: Livre II*, Texte établi, traduit et commenté par Mireille Armissen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2003, pág. 2; cf., igualmente, MACROBIO, *Comentario al “Sueño de Escipión”*, Introducción, Traducción y Notas de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, n° 351, 2006, pág. 321; cf., en fin, MACROBIO, *Comento al Sogno di Scipione*, Testo latino a fronte, Saggio introduttivo di Ilaria Ramelli, Traduzione, Bibliografia, Note e Apparati di Moreno Neri, Milano, I Edizioni Bompiani, Il Pensiero Occidentale, 2007, pág. 435. Para el texto referido de Cicerón, cf. CIC. *rep.* VI 18 [Edición del texto en M. TULLIVS CICERO, *Scripta quae manserunt omnia*, fasc. 39: *De re publica librorum sex quae manserunt*, ed. K. Ziegler, Leipzig, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1969, pág. 131].

<sup>22</sup> Guido de Arezzo (*circa* 990 - *post* 1033), en el *Micrologus* (1025/1026) [Edición del texto en GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, *CSM*, vol. 4, Rome, American Institute of Musicology, 1955], afirma que los modernos teóricos de la música, pero no precisamente él, añadieron la ♣ griega a las quince notas que los antiguos tratadistas

habían distinguido en el monocordio regular; *cf.* GUIDO *micr.* 2, 3, pág. 93: “In primis ponitur . G. graecum a modernis adiunctum”; también, BABB, *op. cit.*, pág. 59. La información aparece desarrollada con mayor precisión en John Cotton, quien atribuye a Guido la adición de las cuatro notas restantes del tetracordio de las *superacutae*; *cf.* IOH. COTT. *mus.* 5, 2-8, págs. 59-60; *cf.*, BABB, *op. cit.*, págs. 107-108.

<sup>23</sup> Sobre el *secundus tonus sive primus plagalium*, *cf.*, aquí mismo, Ps.-THOMAS AQU. I 78, pág. 82; *vid.*, también, BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 85, § 14.

<sup>24</sup> *Cf.* BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 85, § 14 y n. 40; *cf.* también IOH. COTT. *mus.* 10, 18, pág. 78: “Nam cantus nunc in gravibus vagatur, ut in offertorio illo: *In omnem terram*”; *cf.*, asimismo, BABB, *op. cit.*, pág. 116.

<sup>25</sup> *Vid.* BOETH. (circa 480-524) *mus.* (ante 510) [Edición del texto en ANICHI MANLII TORQUATI SEVERINI BOETHII *De institutione musica libri quinque*, ed. Godofredus Friedlein, Frankfurt am Main, Minerva G.M.B.H., 1966 (=Leipzig, 1867)] IV 3, pág. 309, lín. 22: “Proslambanomenos, qui adquisitus dici potest”; *cf.* también ANICHI MANLIO TORQUATO SEVERINO BOECIO, *Tratado de Música*, Prólogo, traducción, notas y apéndices de Salvador Villegas Guillén, Madrid, Ediciones Clásicas, 2005, pág. 146; *cf.* asimismo LUQUE MORENO & LÓPEZ DELGADO, *op. cit.*, pág. 282 y n. 28.

<sup>26</sup> *Vid.* BOETH. *mus.* IV 3, pág. 309, líns. 23-24: “hypate hypaton, quae est principalis principalium”; *cf.* VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 146 y LUQUE MORENO & LÓPEZ DELGADO, *op. cit.*, pág. 282.

<sup>27</sup> BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 85, § 18, cita, con bastante verosimilitud, como muy próximo en cuanto al contenido, el testimonio de *Anon. La Fage I* (s. XII/2) [Edición del texto en *Anonymous quem ed. La Fage (s. Martialis)*, “*Quoniam de canendi scientia*”, ed. ALBERT SEAY, «An Anonymous Treatise from St. Martial», *Annales Musicologiques*, 5 (1957), págs. 13-42], pág. 17: “Tres vero sunt consonantiae ex coniunctionibus compositae, quibus in discantu et organo organizatores utuntur. Prima est diatesseron, secunda diapente, tertia diapason. Quare dicuntur consonantiae. Consonantiae autem ideo dicuntur, quia earum extremae voces primis vocibus consonare noscuntur. Diatesseron reddit dulcem melodiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam et quandam identitatem vocum”; *cf.* también, aquí mismo, Ps.-THOMAS AQU. I 70, pág. 81: “Simplices sunt dyatesseron, dyapente, dyapason”.

<sup>28</sup> Estas tres *consonantiae compositae* serían, respectivamente, la diapasón con diatesarón, la diapente con diapasón y la doble diapasón; *cf.*, aquí mismo, Ps.-THOMAS AQU. I 70, pág. 81: “conposite (sc. consonantie) dyatesseron cum dyapason, dyapente cum dyapason, bis dyapason”. *Vid.* también WILLEH. HIRS. (†1091), *mus.* (ante 1069) 22, pág. 55 [Edición del texto en WILLEHELM HIRSAUGENSIS *Musica*, ed. Denis Harbinson, *CSM*, vol. 23, Rome, American Institute of Musicology, 1975]: “Sex sunt consonantiae; tres simplices et tres compositae. Simplices sunt diatessaron, diapente, diapason; compositae diapason cum diatessaron, diapason cum diapente, bisdiapason”.

<sup>29</sup> Respectivamente, *diapason cum diatessaron*, *diapason cum diapente* y *disdiapason*, según la terminología empleada por BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 84, § 19; en contra, el testimonio de la transmisión manuscrita (*cf.* B 3<sup>th</sup>) y de la propia edición del texto (*cf.* Ps.-THOMAS AQU. I 70, pág. 81), a saber, y también respectivamente, *dyatesseron cum dyapason*, *dyapente cum dyapason* y *bis dyapason*.

<sup>30</sup> Dificil decidirse entre el instrumento musical (lat. ‘organum’, esp. “órgano”) y una de las dos variedades del canto polifónico, consistente en añadir a una melodía gregoriana llamada *cantus firmus*, una segunda voz, a distancia de cuarta o quinta, llamada *vox organalis*; sin embargo, BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 85, § 20, se inclina por la primera opción como la más probable: “*Organum* ist in diesem Falle wohl die Orgel”.

<sup>31</sup> El *discantus* es una variedad del canto polifónico medieval, según la cual dos voces seguían movimientos contrarios; *cf.* también BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 86, § 20.

<sup>32</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 21, pág. 78 = BERNO *prol.* 11, 14-16, págs. 64-65.

<sup>33</sup> En este caso, no traducimos literalmente el texto editado por Bernhard (*cf.* Ps.-THOMAS AQU. I 21, pág. 78), basado en la lectura del manuscrito B 2<sup>na</sup>: “cum interrogatus de numeris, intervallis acutorum graviumque sonorum nescit respondere”; preferimos atenernos al texto-



fuernte que reproduce el *Ars musyce*, esto es, BERNO, *prol.* 11, 14, pág. 64: “cum interrogatus de numero vel de intervallis acutorum graviumque sonorum nesciat respondere”.

<sup>34</sup> BERNO, *prol.* 11, 14, pág. 64: “solummodo” (=“en exclusiva”).

<sup>35</sup> Con referencia a la prioridad de la *ratio* sobre el *aurium sensus* ya se había pronunciado inequívocamente BOETH. *mus.* V 2, pág. 354, líns. 9-12: “Idcirco non est aurium sensui dandum omne iudicium, sed exhibenda est etiam ratio, quae errantem sensum regat ac temperet, quae labens sensus deficiensque veluti baculo innitatur”; *cf.*, respectivamente, VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, págs. 192-193; y LUQUE MORENO & LÓPEZ DELGADO, *op. cit.*, pág. 348.

<sup>36</sup> La referencia intertextual del tratado de Bern de Reichenau con respecto al *De musica* agustiniano (*vid.* nota subsiguiente), al igual que la bella imagen del ruiseñor, que armoniosamente canta sin tener conocimientos ni nociones musicales, sino por una especie de instinto natural, desaparece completamente del texto transmitido por el manuscrito V 58<sup>v</sup> (al igual que también desaparece del texto testimoniado por el manuscrito B 2<sup>va</sup>) y, por ende, del texto editado por DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 25: “Is inquam talis magis lascivie que ultimo anni tempore ac sic suaviter et dignitose cantat est comparandum”.

<sup>37</sup> Sobre la imagen del ruiseñor, que canta por instinto natural, sin conocimiento ni sujeción a ninguna norma o preceptiva artística, puede verse AVGVST. *mus.* I 4, 5, pág. 32: “M. Responde igitur, utrum tibi videatur bene modulari vocem luscinia verna parte anni: nam et numerosus est et suavissimus ille cantus, et, nisi fallor, temporis congruit... M. Dic mihi ergo, quaeas te; nonne tales tibi omnes videntur, qualis illa luscinia est, qui sensu quodam ducti bene canunt, hoc est numerose id faciunt ac suaviter, quamvis interrogati de ipsis numeris, vel de intervallis acutarum graviumque vocum, respondere non possint?”; *cf.* también LUQUE MORENO & LÓPEZ EISMAN, *op. cit.*, págs. 97-98 y n. 21.

<sup>38</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 22-24, pág. 78 = IOH. COTT. *mus.* 2, 2-4, pág. 51; *cf.* también BABB, *op. cit.*, pág. 104.

<sup>39</sup> Se entiende, claro está, “las otras artes, que no pertenecen al conjunto de las siete artes liberales”.

<sup>40</sup> Sobre la variedad de significados que recubre el término latino *cantilena* (a saber, ‘canción’, ‘cancioncilla’, ‘canto’, ‘articulación tonal del sonido’), *vid.* LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 62, n. 9.

<sup>41</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 26, pág. 78 = BOETH. *mus.* I 1, pág. 179, líns. 23-25; *cf.* VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, págs. 23-24 y LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 61 y, también, pág. 60, n. 4 sobre el significado de *modus*; *cf.*, asimismo, *DRAE*, s.v. “son” espec. n.º 4: “Tenor, modo o manera”.

<sup>42</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 27-29, pág. 78 = BOETH. *mus.* I 1, pág. 180, líns. 3-10; *cf.* VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 24 y LUQUE-FUENTES, *op. cit.*, pág. 62.

<sup>43</sup> PLAT. *Tim.* 35<sup>b</sup>, ed. Burnett.

<sup>44</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 27, pág. 78: “musyca continencia”; tal es la lectura que avalan tanto el manuscrito B 2<sup>vb</sup> como el manuscrito V 58<sup>v</sup> y la edición de DI MARTINO, *op. cit.*, 25; sin embargo, en BOETH. *mus.* I 1, pág. 180, lín. 5: “musica convenientia”. A propósito del significado del término latino “*convenientia*”, *cf.* LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 62, n. 10.

<sup>45</sup> En Ps.-THOMAS AQU. I 29, pág. 78 se lee: “Est enim similitudo dissimilitudini odiosa”; sin embargo, en BOETH. *mus.* I 1, pág. 180, líns. 9-10: “Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria”; *cf.* VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 24; *cf.* también LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 62.

<sup>46</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 30-32, pág. 79 = BOETH. *mus.* I 1, pág. 186, líns. 8-17; *cf.* VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 28; *cf.* también LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>47</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 30, pág. 79: “... musicis proporcionibus quodammodo videatur esse compositus”; BOETH. *mus.* I 1, pág. 186, líns. 10-13: “... eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit”. Para el significado del término latino *proportio*, *cf.* ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS, *Fundamentals of Music*, Translated, with Introduction and Notes, by Calvin M. Bower, Edited by Claude V. Palisca, New Haven & London, Yale University Press, 1989, pág. 7, n. 30: “‘Ratio’ is a translation of the Latin *proportio*, which Boethius translated from the Greek λόγος. Boethius uses the term frequently as technical vocabulary denoting a mathematical ratio... In the present context, Boethius is speaking in analogical terms; but

ultimately, the text is Pythagorean, and Pythagoreans would argue that the reality of the relation between body and soul is a ratio of numbers”.

<sup>48</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 34-43, pág. 79 = IOH. COTT. *mus.* 2, 4-13, págs. 51-52; *cf.* también BABB, *op. cit.*, págs. 104-105.

<sup>49</sup> Se entiende, naturalmente, “las restantes artes que pertenecen al conjunto de las siete artes liberales”.

<sup>50</sup> IOH. COTT. *mus.* 2, 4, pág. 51: “*haberentur*”; *cf.* también BABB, *op. cit.*, pág. 104. En cambio, Ps.-THOMAS AQU. I 34, pág. 79: “*habentur*”; *cf.* B 2<sup>vb</sup> y V 58<sup>r</sup>, sobre cuya lectura DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 25.

<sup>51</sup> Se entiende, evidentemente, “la música”.

<sup>52</sup> IOH. COTT. *mus.* 2, 7, pág. 52: “*quae sui cognitorem*”; *cf.* también BABB, *op. cit.*, pág. 104. En cambio, Ps.-THOMAS AQU. I 37, pág. 79: “*qui sui cognicione*”; *cf.* B 3<sup>ra</sup> y V 59<sup>r</sup>, sobre cuya lectura DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 26.

<sup>53</sup> No podemos dejar de resaltar la construcción paralelística rematada por efectos rimados, probablemente buscada con intención por John Cotton, que contribuye sin duda a facilitar el aprendizaje y la fijación memorística, tal como podemos observar en esta última frase: “*compositi cantus efficit iudicem, / falsi emendatorem, / novi inventorem*”.

<sup>54</sup> La superioridad del conocimiento teórico de la música, cualidad distintiva del auténtico *musicus*, frente a la ejecución vocal o instrumental, característica del *cantor*, es un tópico abundantemente documentado en numerosos tratados musicales desde la Antigüedad Tardía: así, por ejemplo, BOETH. *mus.* I 34, pág. 224, líns. 6-7: “*Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actui*”; *cf.* LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 148, n. 278, y VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 62; *cf.*, asimismo, sobre el particular ÅVGVST. *mus.* I 4, 5-6, 12 y LUQUE MORENO & LÓPEZ EISMAN, *op. cit.*, págs. 97-111.

<sup>55</sup> IOH. COTT. *mus.* 2, 8, pág. 52: “*Nec praetereundum videtur*”; *cf.* BABB, *op. cit.*, pág. 105. En cambio, Ps.-THOMAS AQU. I 38, pág. 79: “*Notandum autem*”; así, el códice B 3<sup>ra</sup> y V 59<sup>r</sup>, sobre cuya lectura, DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 26.

<sup>56</sup> El adjetivo *usualis* (=“de oficio”, conseguido, claro está, por la práctica asidua, esto es, el ‘*usus*’, del canto), repetidamente aplicado por Ps.-THOMAS AQU. I (*cf.* §§ 38, 39, 40 y 43) a *cantor* (=“intérprete”), no figura en la actual edición del texto del *De musica* de IOH. COTT. En su “Kommentar”, pág. 86, §§ 38-43, Bernhard nos informa que el adjetivo *usualis* aplicado a *cantor* aparece en la COMPIL. Lips. (s. XIV) pág. 132 [Edición del texto en ANONYMUS, *Tractatulus de musica*, ed. PETER WAGNER, «Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 12 (1929), págs. 129-137], y ya en el siglo XV el sintagma *cantor usualis* aparece con relativa frecuencia en los tratados y compilaciones musicales de esta época.

<sup>57</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 41, pág. 79: “*ipse*”. Misma lectura en B 3<sup>ra</sup> y V 59<sup>r</sup>, sobre cuya lectura DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 26; por contra, IOH. COTT. *mus.* 2, 11, pág. 52: “*ipsa*”.

<sup>58</sup> Estas palabras de Guido de Arezzo no se hallan en el texto actualmente editado del *Micrologus*, pero sí se documentan en el opúsculo que lleva por título *Regulae rhythmicae* (1025/1026) [Edición del texto en GUIDO D’AREZZO’s *Regule ritmice, Prologus in antiphonarium and Epistola ad Michaellem*, A Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices and New Manuscript Inventories, by Dolores Pesce, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, Wissenschaftliche Abhandlungen, Band LXXIII / Musicological Studies, Vol. LXXIII, 1999, II 8 y 10, págs. 330 n. 4 y 332; *cf.* también GVIDONIS ARETINI “*Regulae rhythmicae*”, ed. Joseph Smits van Waesberghé & Eduard Vetter, *Divitiae musicae artis*, A/IV, Buren, Frits Knuf, 1985, pág. 95, líns. 1 y 3].

<sup>59</sup> En Ps.-THOMAS AQU. I 43, pág. 79 no figura el siguiente verso, que sí leemos en IOH. COTT. *mus.* 2, 13, pág. 53: “*Illi dicunt, isti sciunt, quae componit musica*”; *cf.* BABB, *op. cit.*, pág. 105.

<sup>60</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 44-49, págs. 79-80 = IOH. COTT. *mus.* 1, 1-10, págs. 49-50; *cf.* también BABB, *op. cit.*, págs. 103-104.

<sup>61</sup> La edición de BERNHARD, *op. cit.* 44, pág. 79: “*litteras cum sillabis ascriptis*”; el códice B 3<sup>ra</sup>: “*litteras cum sillabis ascriptis*”; el códice V 59<sup>r</sup>: “*litteras cum sillabis ascriptis*”, sobre cuya lectura DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 26. Sin embargo, IOH. COTT. *mus.* 1, 1, pág. 49: “*litteras*

monochordi cum sillabis suprascriptis”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 103.

<sup>62</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 4, pág. 79: “figure subiecte”, que no figura en el texto de John Cotton, porque nuestro anónimo tratado ha prescindido del término *monochordi* y ahora se ve obligado a rellenar con este sintagma para intentar aclarar el sentido de la frase. Sorprendentemente, no encontramos ninguna referencia o mención al hecho en el, por otra parte, preciso y ajustado “Kommentar” de Bernhard.

<sup>63</sup> En el tratado de IOH. COTT. *mus.* 1, 2, pág. 49, se puede leer: “Sed de litteris nunc dicere differimus, ut post hoc commodius atque uberius de eis tractemus. Nunc autem de syllabis aliquid dicamus”; en concreto, sobre el particular, cf. IOH. COTT. *mus.* 5, 1-21, págs. 59-62: “De numero litterarum et de discretione earum”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 103.

<sup>64</sup> En el tratado de IOH. COTT. *mus.* 1, 3-4, pág. 49, se puede leer: “Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis. Eas vero, quibus nos utimur syllabas”. Todo este fragmento falta en Ps.-THOMAS AQU. I. Sobre el peculiar sistema de solmisación utilizado por los italianos, cf. BABB, *op. cit.*, pág. 104, n. 1.

<sup>65</sup> Himno, en estrofas sáficas, dedicado a San Juan Bautista, y de autoría atribuida a *Paulus Warnefridus “Diaconus”* (720/40-789/801); cf. M. A. MARCOS CASQUERO & J. OROZ RETA, *Lírica latina medieval*, vol. II: *Poesía religiosa*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, n.º 580, 1997, págs. 282-285, espec. pág. 282, nota: “**Ut** queant laxis **resonare** fibris / **Mira** gestorum **famuli** tuorum, / **Solve** polluti **labii** reatum, / **Sancte Iohannes**”, o sea: ‘Para que puedan hacer sonar en las livianas cuerdas / tus siervos las maravillas de tus actos / desata el pecado de nuestros labios impuros, / ¡oh, San Juan!’. En negrita aparecen resaltadas las sílabas de solmisación. La nota /*si*/ no formaba parte, en principio, de este sistema hexacordal, pero fue agregada posteriormente, tomando pie en el adonio que cierra la estrofa sáfica del referido himno. También después, /*ut*/ fue cambiada por /*do*/, tal como seguimos haciendo actualmente.

<sup>66</sup> IOH. COTT. *mus.* 1, 8, pág. 50: “multimodasque earum varietates plene ac lucide pernoscat”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 104. Sin embargo, Ps.-THOMAS AQU. I 47, pág. 80: “multasque earum varietates plene ac lucide pernoscat”.

<sup>67</sup> Cf., sobre el particular, BABB, *op. cit.*, pág. 104, n. 3: “I.e. according to the so-called “Guidonian” hand”.

<sup>68</sup> Sobre “*modulari*”, cf. BOWER, *op. cit.*, pág. 7, n. 31; también, BABB, *op. cit.*, pág. 105 y n. 2.

<sup>69</sup> IOH. COTT. *mus.* 1, 9, pág. 50: “ut eas postmodum quotiens voluerit pro monochordo potiatur”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 104. Estas palabras faltan en nuestro anónimo tratado musical.

<sup>70</sup> IOH. COTT. *mus.* 1, 10, pág. 50: “Haec ubi aliquamdiu iuxta quod diximus frequentaverit”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 104. El sintagma “iuxta quod diximus” falta en nuestro anónimo tratado musical.

<sup>71</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 50, pág. 80 = BOETH. *mus.* I 34, pág. 224, líns. 25-28; cf. VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 62, LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 149, n. 283, y GLOSS. *Boeth. mus.* I 34, 43, 1-9, pág. 354.

<sup>72</sup> Cf. LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 149, n. 282: “el que modela las composiciones musicales”; BOWER, *op. cit.*, pág. 51: “who compose songs”; MARZI [Edición del texto en AN. M. T. SEVERINI BOETHII, *De institutione musica*, a cura di Giovanni Marzi, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma, 1990] pág. 324: “l'altra dei compositor”; MEYER [Edición del texto en BOËCE, *Traité de la musique*, Introduction, Traduction et Notes par Christian Meyer, Turnhout, Brepols Publishers n.v., 2004], pág. 95: “on compose de chants”; PAUL [Edición del texto en ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS, *Fünf Bücher über Musik*, Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik, sachlich erklärt von Oscar Paul, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1985 (=Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1872] pág. 37: “die andere componirt Lieder”. No nos parece, en cambio, muy lograda la versión de VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 62: “el que modela los versos”; traduciendo así, parece que nos fijamos más en la letra que en la música de la composición poética.

<sup>73</sup> Cf. VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 62: “uno es el que trata de los instrumentos”. Pero BOETH. *mus.* I 34, pág. 224, líns. 26-27, dice: “Unus genus est, quod instrumentis agitur”; no dice: “quod de instrumentis agitur”. Traduciendo así, se pierde la idea de la ejecución o interpretación

del instrumentista, que es a lo que se refiere Boecio; cf. LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, págs. 148-149, n. 278: “La diferencia entre ciencia y artesanía se pone más que de manifiesto en el caso de la música, donde el conocimiento de la teoría queda muy por encima tanto de la puesta en práctica [*opus efficiendi*] de dicha teoría, es decir, de la composición musical, como de la actualización [*actus*] o ejecución de una pieza”.

<sup>74</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 51, pág. 80 = BOETH. *mus.* I 34, pág. 224, líns. 18-20; cf. VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 62 y LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 149 y n. 281.

<sup>75</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 52-53, pág. 80 = ISID. *etym.* III 17, 1, vol. I, pág. 140. Mismo texto reproducido también por HRABAN. (circa 810), *De origine rerum*, pág. 366 [Edición del texto en ADRIEN DE LA FAGE, *Essais de diphthérogaphie musicale ou Notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique*, Paris, O. Legoux, 1864 (=reprint ed. Elibron, Adamant Media Corporation, 2006)]: “Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim sine illa: nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse positus et coelum ipsum sub harmoniae modulationem revolvitur”.

<sup>76</sup> Cf. GUILLAUMIN, *op. cit.*, pág. 58, n. 128: “D’autre part, la première partie de la phrase rappelle un passage de Quintilien dont elle est sans doute inspirée: *sine omnium talium scientia, non potest esse perfecta eloquentia* (inst. or. I 10, 11, où *omnium talium* renvoie à la musique théorique et à la musique pratique)”.

<sup>77</sup> Cf. VALASTRO CANALE, *op. cit.*, vol. I, pág. 298, n. 29: “La dottrina pitagorica della «musica delle sfere», ripresa da Platone e dagli Stoici, giunse al medioevo cristiano attraverso l’influsso esercitato dall’esegesi biblica giudaico-ellenizante sul pensiero dei Padri”. Por otra parte, GUILLAUMIN, *op. cit.*, pág. 58, n. 129: “Ceci est copié sur Cassiodore, pág. 143, lín. 17 Mynors”; cf. CASSIOD. *inst.* II 5, 2, pág. 143: “caelum quoque et terra, vel omnia quae in eis dispensatione superna peraguntur, non sunt sine musica disciplina; nam Pythagoras hunc mundum per musicam conditum et gubernari posse testatur”.

<sup>78</sup> En Ps.-THOMAS AQU. I 54, pág. 80, nos encontramos con un *locus desperatus*: “†physicam†”; el manuscrito B 3<sup>va</sup>: “philosophicam”; el manuscrito V 59: “phy(s)cam”, sobre cuya lectura, DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 26: “phy(s)cam”.

<sup>79</sup> Cf. ISID. *etym.* III 16, 2, vol. I, pág. 140: “eratque tam turpe”; Ps.-THOMAS AQU. I 54, pág. 80: “turpius erat”. Mismo texto, reproducido también por HRABAN., *De origine rerum*, pág. 366: “eratque tam turpe musicam nescire quam litteras”.

<sup>80</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 54, pág. 80 = ISID. *etym.* III 16, 2, vol. I, pág. 140; cf. SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías. Edición bilingüe*, 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, n° 647, 2009 (=2004<sup>1</sup>), pág. 435, n. 33: “La extensión y atención que dedica Isidoro a la música es muy similar a las que dedica a la aritmética, aunque principalmente se limita a la descripción de términos musicales de viento y de cuerda. Por lo que nos dice, no parece que poseyera un conocimiento serio de la música en sentido técnico. Lo que nos dice se reduce a unas, no siempre acertadas, paráfrasis de lo que habían escrito Casiodoro, Agustín y otros. A la vista de lo que nos conservan las *Etimologías*, podemos descubrir la ignorancia completa de la época en lo que se refiere a la música”.

<sup>81</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 55-61, pág. 80 = IOH. COTT. *mus.* 17, 1-5, pág. 114; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 136.

<sup>82</sup> Tópico muy extendido en todas las épocas de la literatura universal; cf, por ejemplo, CERVANTES, *Quijote*, Primera parte, cap. 28: “porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”.

<sup>83</sup> I *Sam.* 16, 16-23, espec. 23: “igitur quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul, tollebat David citharam et percutiebat manu sua et refocilabatur Saul et levius habebat, recedebat enim ab eo spiritus malus”. La anécdota aparece recogida en IOH. COTT. *mus.* 17, 2, pág. 114: “Unde et de Rege Saul in libro Regum legitur, quod a daemonio correptus David in cithara canente mitigabatur, cessante vero nihilominus vexabatur”. Figura también, aunque redactada en otros términos y colocada en otra posición (a saber, después de la anécdota relativa al médico Asclepiades), en GVIDO *micr.* 14, 16-17, pág. 161: “Item et David Saul daemonium cithara mitigabat et daemoniacam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebat”. Se puede

leer también en ISID. *etym.* III 17, 3, vol. I, pág. 140 y IV 13, 3, vol. I, pág. 179: “sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit”. Y también la hallamos, si bien formulada en otros términos, en CASSIOD. *inst.* II 5 9, pág. 148: “Quid de David dicimus, qui ab spiritibus immundis Saulem disciplina saluberrimae modulationis eripuit, novoque modo per auditum sanitatem contulit regi, quam medici non poterant herbarum potestatibus operari”.

<sup>84</sup> IOH. COTT. *mus.* 17, 3, pág. 114: “ab insania”. Esta expresión no figura en el texto de Ps. Santo Tomás de Aquino.

<sup>85</sup> Sobre la identidad del médico Asclepiades de Prusa o de Quíos (s. I a.C.), cf. RAMELLI, *op. cit.*, pág. 616, n. 259: “Molto probabilmente, Asclepiade di Prusa (130-40 a.C.), medico e filosofo atomista che fu amico di Cicerone. Ma c'è anche un Asclepiade di Eretria (IV-III sec. a. C.), membro della scuola platonica, oppure un altro Asclepiade egiziano, profondo conoscitore della teologia egizia, citato da Svetonio (*Augusto*, 94)”; también, MARTIANI CAPELLAE (*ante* 439) *De nuptiis Philologiae et Mercurii Liber IX*, Introduzione, Traduzione e Commento di Lucio Cristante, Medioevo e Umanesimo, n° 64, Padova, Editrice Antenore, 1987, pág. 272 del “Commento”; en fin, MARZIANO CAPELA, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, Introduzione, Traduzione, Commentario e Appendici di Ilaria Ramelli, Testo latino a fronte, Milano, I Edizioni Bompiani, Il Pensiero Occidentale, 2004 (=2001<sup>1</sup>), pág. 995, n. 43: “Asclepiade in effetti, oltre ad essere il nome di un poeta dell'*Antologia Palatina*, è anche il nome di un medico e di un filosofo, attestato di Cicerone”. La anecdota relativa a los métodos terapéuticos del médico Asclepiades se puede leer en IOH. COTT. *mus.* 17, 3, pág. 114: “Item phreneticus quidam Asclepiade medico canente ab insania fertur fuisse liberatus”. Aparece también en GUIDO *micr.* 14, 12, pág. 160: “Ita quondam legitur quidam phreneticus canente Asclepiade medico ab insania revocatur”. Pero figura también en ISID. *etym.* IV 13, 3, vol. I, pág. 179: “Asclepiades quoque medicus phreneticum quendam per symphoniam pristinae sanitati restituit”. Seguramente aquí el obispo Hispalense refleja la doctrina y la formulación de CASSIOD. *inst.* II 5, 9, pág. 149: “Asclepiades quoque, medicus maiorum attestatione doctissimus, freneticum quendam per symphoniam pristinae sanitati, reddidisse memoratur”. Este texto, en fin, recuerda a CENS. *nat.* (238) [Edición del texto en CENSORINI *De die natali liber ad Q. Caerellium. Accedit Anonymi cuiusdam epitoma disciplinarum (Fragmentum Censorini)*, edidit Nicolaus Sallmann, Leipzig, BSB B. G. Teubner, Verlagsgesellschaft, 1983<sup>1</sup>] 12, 4, pág. 22: “et Asclepiades medicus phreneticorum mentes morbo turbatas saepe per symphoniam suae naturae reddidit”.

<sup>86</sup> Pero la fuente no es aquí Boecio, sino IOH. COTT. *mus.* 17, 3, pág. 114; cf. también BABB, *op. cit.*, pág. 136.

<sup>87</sup> IOH. COTT. *mus.* 17, 4, pág. 114: “Sed et de Pytagora memoratur, quod luxuriosum quendam iuvenem ab immoderata libidine musica modulatione revocaverit”. La anecdota aparece más desarrollada en BOETH. *mus.* I 1, pág. 185, líns. 3-9 y 9-17; en cambio, de forma mucho más breve y sin mencionar a Pitágoras, en GUIDO *micr.* 14, 13-15, pág. 160.

<sup>88</sup> Cf. BABB, *op. cit.*, pág. 136, n. 3. En Ps. Sto. Tomás de Aquino falta el siguiente texto de IOH. COTT. *mus.* 17, 5, pág. 114: “Habet autem musica secundum diversos modos diversas potentias”.

<sup>89</sup> GUIDO *micr.* 14, 13-15, pág. 160: “Et item alius quidam sonitu citharae in tantam libidine incitatus, ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus, moxque citharodeo mutante modum voluptatis poenitentia ductum recessisse confusum”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 70.

<sup>90</sup> Cf. BOETH. *mus.* I 2, pág. 187, lín. 17: “Tres esse musicas”; LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 76; VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 29; GLOSS. *Boeth. mus.* I 2, 2, pág. 82 y I 2, 9<sup>a</sup>-9<sup>c</sup>, págs. 83-84.

<sup>91</sup> Cf. BOETH. *mus.* I 2, pág. 187, líns. 20-23: “Sunt autem tria (*sc.* musicae genera). Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis”; LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 76 y VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 29.

<sup>92</sup> Cf. BOETH. *mus.* I 2, pág. 187, líns. 23-26: “Et primum ea, quae est mundana, in his maxime perspicienda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur”; LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 77, espec. n. 59 y VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 29, espec. n. 36; GLOSS. *Boeth. mus.* I 2, 17-31, págs. 86-88.

<sup>93</sup> Cf. LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 77, espec. 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 psicósomática 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>94</sup> Cf. BOETH. *mus.* I 21, pág. 212, lín. 25: “Sunt autem tria (*sc.* genera melorum): diatonum, chroma, enarmonium”; cf. LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 130, espec. n. 241, a propósito de “melorum”: “es decir, los géneros o tipos de articulación melódica del sonido musical, tal como se reconocen en la célula básica de la misma, el tetracordo o intervalo de cuarta”. Tal vez este texto boeciano pueda estar en la base y dar razón, siquiera por aproximación, de la lectura “melodye”, testimoniada, con ligeras variantes, por la transmisión textual.

<sup>95</sup> B 3<sup>vb</sup>: “meledye”; V 59<sup>r</sup>: “melodie”; DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 27: “melodie”.

<sup>96</sup> B 3<sup>vb</sup>: “dytriamyca”; V 59<sup>r</sup>: “dytriamica”; DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 27: “dytriamica”.

<sup>97</sup> Cf. Ps.-THOMAS AQU. I 62, pág. 81: “enormonico”; igual lectura en B 3<sup>vb</sup>, V 59<sup>r</sup> y DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>98</sup> Sobre las características generales de esta división tripartita, cf. BOETH. *mus.* I 21, pág. 212, lín. 25 – pág. 213, lín. 2: “Et diatonum quidem aliquanto durius et naturalius, chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione discedens et in mollius decidens, enarmonium vero optime atque apte coniunctum”; *vid.* también LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, págs. 130-131 y VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 52; y, en fin, GLOSS. *Boeth. mus.* I 21, 1-14, págs. 285-286.

<sup>99</sup> Cf. BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 86, § 62. Allí se hace referencia al *Somnium Scipionis*, una sección transmitida independientemente del tratado filosófico de Cicerón que lleva por título *De republica*, así como a los *Commentarii in somnium Scipionis* de Macrobio. Para el texto de los fragmentos del filósofo y médico pitagórico Filolao, cf. HERMANN DIELS & WALTHER KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Griechisch und Deutsch, Berlin, Weidmansche Verlagsbuchhandlung, 1960, vol. I, págs. 398-406 (=A. Leben, Apophthegma, Schriften und Lehre) y 406-419 (=B. Fragmente), espec. pág. 404, fr. 23 (MACROB. *somn. Scip.* I 14, 19: “Pythagoras et Philolaus harmoniam [*sc.* animam esse dixerunt]”) y pág. 405, fr. 26 (BOETH. *mus.* III 5, pág. 276, lín. 14: “Quemadmodum Philolaus tonum dividat” y pág. 278, líns. 11-17: “De minoribus semitonio intervallis”); cf. también, M. TAMPANARO CARDINI, *Pitagorici, Testimonianze e Frammenti*, Firenze, La Nuova Italia, 1962, vol. II, págs. 262-385; C. A. HUFFMAN, *Philolaos of Croton: Pythagorean and Presocratic*, Cambridge, University Press, 1993. Sobre las doctrinas filosóficas y musicales de Filolao, W. K. C. GUTHRIE, *Historia de la Filosofía Griega*, trad. esp. Alberto Medina González, Madrid, RBA Coleccionables, Grandes Obras de la Cultura, 2005, vol. I, págs. 312-319; también, C. A. HUFFMAN, *ap. Stanford Encyclopedia of Philosophy*, s.v. “Philolaus”. Breve nota biográfica sobre Filolao, en LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 237, n. 34.

<sup>100</sup> Entre ellos, como mínimo, puesto que se incorporan literalmente pasajes de obras de estos autores al texto de Ps.-THOMAS AQU. I, BERNO AVGIENSIS (*circa* 978-1048) y su *Prologus in tonarium* (*post* 1021), HERMANNVS CONTRACTVS (1013-1054) y el poema didáctico a él atribuido *Ter terni sunt modi* (*ante* 1054), ARIBO y su *De musica* (*inter* 1068-1078), WILLEHELMVS HIRSAVGENSIS († 1091) y su *Musica* (*ante* 1069) y IOHANNES DICTVS COTTO SIVE AFFLIGEMENSIS y su *De musica* (*circa* 1100).

<sup>101</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 63, pág. 81 = IOH. COTT. *mus.* 8, 5, pág. 68; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 111. Boecio, en su tratado musical, habla de *voces unisonae* (=gr. ἰσότονος); cf., sobre el particular, BOETH. *mus.* V 5, pág. 356, líns. 7-8: “Unisonae (*sc.* voces) sunt, quarum sonus unus est vel in gravi vel in acuto”; VILLEGAS GUILLÉN, *op. cit.*, pág. 194; LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 351 y n. 27. Sobre el intervalo denominado *unisonus*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 109-111, pág. 126; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 136 y n. 172. Ejemplo de intervalo *unisonus* puede ser [·ut-·ut·]; cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>102</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 64, pág. 81 = IOH. COTT. *mus.* 8, 5-6, pág. 68: “Vel certe a Graecis sumptum est hoc nomen (*sc.* tonus)”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 111; ahora bien, nuestro anónimo tratado musical ha prescindido de la segunda explicación de la palabra *tonus*, como préstamo del griego. Sobre la consonancia denominada *tonus*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 111-113, pág. 126; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 136. Ejemplo de la consonancia *tonus* puede ser [·ut-·re·]; cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>103</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 65, pág. 81 = IOH. COTT. *mus.* 8, 8, págs. 68-69; cf. BABB, *op. cit.*,

pág. 111. Sobre la consonancia denominada *semitonium*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 114-117, pág. 128; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 137. Ejemplo de la consonancia *semitonium* puede ser [*mi--fa*]; cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>104</sup> Sin embargo, como dice BABB, *op. cit.*, pág. 111, n. 1: “Plato does not use the word *leimma* (λεῖμμα, “remainder, John’s *limma*) for these”; cf. PLAT. *Tim.* 36b. Sobre la denominación y el concepto del “*semitonium*” (= “*leimma*” vel “*limma*”), cf. BOETH. *mus.* II 28, pág. 260, líns. 21-28: “huiusque spatii, quod nunc quidem *semitonium* nuncupamus, apud antiquiores autem *limma* vel *diesis* vocabatur”; *vid.* también CRISTANTE, *op. cit.*, págs. 278-279, s.v. “*hemitonium*”; BOWER, *op. cit.*, pág. 82, n. 73; LUQUE & DÍAZ, *op. cit.*, pág. 212, n. 202: “*Leimma* (gr. λεῖμμα) o *Limma* es el término técnico empleado, sobre todo en la tradición pitagórica, para designar el intervalo que queda de uno de cuarta, cuando se le restan dos tonos; el propio término denota esta concepción del *semitonium* («lo que resta...») y responde a la conciencia técnica de que el intervalo restante no era propiamente un «semitono», como en un plano coloquial o menos técnico se lo llamaba”.

<sup>105</sup> VERG. *Aen.* XII 99: “semiviri Phrygis”; cf., a propósito del término “*semiviri*”, CERVANTES, *Quijote*, Primera parte, cap. 43: “a este agujero pusieron las dos semidoncillas [sc. la hija del ventero y Maritornes, la criada]”.

<sup>106</sup> Antes del tratamiento del *semidytonus*, en IOH. COTT. *mus.* 8, 10, pág. 69, leemos la siguiente definición etimológica del *dytonus*, que falta en nuestro anónimo tratado musical: “*Ditonus* graece appellatur, quod duos in se tonos habet”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 111. Sobre la consonancia denominada *dytonus*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 118-120, págs. 128-130; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 137. Ejemplo de la consonancia *dytonus* puede ser [*ut--mi*]; cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>107</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 66, pág. 81 = IOH. COTT. *mus.* 8, 10-11, pág. 69; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 111. Sobre la consonancia denominada *semidytonus*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 121-123, pág. 130; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 137. Ejemplo de consonancia *semidytonus* puede ser [*re--fa*]; cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>108</sup> *Ponit notabilia*. Así, en B 3<sup>vb</sup>, en V 59<sup>e</sup> y en DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 27. No hay más explicaciones al respecto en el “Kommentar” de Bernhard.

<sup>109</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 67, pág. 81 = IOH. COTT. *mus.* 8, 1, pág. 67; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 110.

<sup>110</sup> Sobre *modus*, cf. LUQUE & FUENTES, *op. cit.*, pág. 60: “El término *modus*... se usa también como tecnicismo, con el sentido de «medida» o «unidad de medida», y entonces, tratándose del lenguaje o de la música, es decir, de un sistema de comunicación mediante el sonido, designa cualquier unidad en que se articula dicho sonido (que por esencia ha de ser «discontinuo») en cualquiera de sus facetas, tonal, intensiva o durativa”. En este caso concreto, hemos escogido la versión “intervalo” para designar estas unidades de medida; cf. también BABB, *op. cit.*, pág. 110.

<sup>111</sup> Tal la enumeración (a saber, primero, *semitonium*; luego, *tonus*) tanto en IOH. COTT. como en Ps.-THOMAS AQU. I; y tanto en un caso como en otro, alterando, de manera inconsecuente, el orden en la definición de ambos intervalos musicales (a saber, primero *tonus*; luego, *semitonium*).

<sup>112</sup> Tal la ordenación en Ps.-THOMAS AQU. I (a saber, primero *semidytonus*; luego, *dytonus*); si bien, en la exposición doctrinal se prescinde directamente del intervalo *dytonus*. Por contra, en la enumeración y en la exposición doctrinal de IOH. COTT. *mus.* 8, 1, pág. 67, tenemos la siguiente ordenación: primero, *ditonus*; luego, *semidytonus*.

<sup>113</sup> Reconstruido, naturalmente, a partir del texto de IOH. COTT. *mus.* 8, 1, pág. 67. A la consonancia *dyatesseron*, sorprendentemente tampoco se hace referencia, un poco más adelante, en nuestro anónimo tratado musical, aunque sí se describe, y en los mismos términos en que lo hace John Cotton, la consonancia *dyapente*.

<sup>114</sup> Se entiende, naturalmente, *modi* = “intervalos”.

<sup>115</sup> BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 86, § 68: “Die Diskussion um den Tritonus wird in der süddeutschen Musiktheorie um 1100 sichtbar”. Ambos intervalos (esto es, el tritono y el diapasón) también figuran enumerados en Ps.-THOMAS AQU. II 105, pág. 122 (según los manuscritos *BV*): “Hee autem species in XI dividuntur, prima quarum est unisonus, secunda tonus, tertia semitonus, quarta dytonus, quinta semidytonus, VI<sup>ta</sup> dyatesseron, VII<sup>a</sup> tritonus, VIII<sup>a</sup> dyapente, <IX tonus cum dyapente>, X semitonium cum dyapente, XI dyapason”; cf. también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 135. Ejemplo de intervalo *tritonus* puede ser [*F· fa ut grave*

*per propriam notam* – · $\natural$ · *fa mi acutum per*  $\natural$  *quadratum*]; cf. Ps.-THOMAS AQU. II 136, pág. 134; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 139 y n. 197.

<sup>116</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 69, pág. 81: “Ex hiis dicuntur VI consonantes”; cf., sin embargo, IOH. COTT. *mus.* 8, 2, pág. 67: “Ex hiis sex consonantiae dicuntur” y, también, WILLEH. HIRS. *mus.* 22, 1, pág. 55: “Sex sunt consonantiae”. La lectura “consonantes” está testimoniada, claramente, por B 3<sup>vb</sup>, V 59<sup>r</sup> y DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 27.

<sup>117</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 69-70, pág. 81 = WILLEH. HIRS. *mus.* 22, 1-2, pág. 55.

<sup>118</sup> Cf., nuevamente, Ps.-THOMAS AQU. I 18-19, pág. 78, a propósito de las “VI consonantie”.

<sup>119</sup> HERMANN. (1013-1054), *mod.* (1054) [Edición del texto en Martin Gerbert, *SEMS*, vol. II, 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...”. El verso inicial aparece también reproducido en IOH. COTT. *mus.* 8, 19, pág. 70: “Ter terni sunt modi quibus omnis cantilena contextitur et cetera”. Babb recoge el parecer de Oesch, que atribuye la autoría de los versos no a *Hermannus Contractus*, sino a otro autor indeterminado; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 112, espec. n. 6: “The didactic song for teaching intervals... is attributed to Hermannus; but H. Oesch has suggested, in *Berno und Hermann*, pág. 139, that this song may have been modeled by someone else on Hermann’s *Ter tria iunctorum*”. En concreto, Bernhard defiende la autoría de Wilhelm de Hirsau; cf. BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 86, § 68: “Nach der Aufzählung der neun, im Gregorianischen Choral verwendbaren Intervalle nach der wahrscheinlich von Wilhelm von Hirsau stammenden Merkmelodie *Ter terni sunt modi*,...”

<sup>120</sup> No compartimos la versión de Babb para el término de John Cotton *modi* (=“ways”); cf. BABB, *op. cit.*, pág. 112, n. 6: “Thrice three are the ways in wich all song is composed”.

<sup>121</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 72-74, pág. 82 = IOH. COTT. *mus.* 8, 13-14, pág. 69; cf. BABB, *op. cit.*, págs. 111-112. Sin embargo, en IOH. COTT. *mus.* 8, 12-13, pág. 69, se expone previamente la consonancia *diatessaron*, que en el texto de nuestro anónimo tratado musical, de forma sorprendente, no figura: “Diatessaron interpretatur de quattuor; ab una enim voce incipiens ad quartam transilit, constans ditono et semitono, ut a  $\Gamma$  ad  $\cdot C$ . Est autem diatessaron trimodum verbi gratia *ut fa, re sol, mi la*”; cf. también BABB, *op. cit.*, pág. 111. Sobre la consonancia denominada *dyatesseron*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 124-130, págs. 130-132; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, págs. 137-138. Ejemplo de consonancia *dyatesseron* puede ser [*ut*–*fa*]; cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>122</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 73, pág. 82: “quemadmodum”. Es ésta también la lectura que documentan el manuscrito B 4<sup>ra</sup>, el manuscrito V 59<sup>r</sup> y la edición de DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 28. Se trata de una lectura errónea, como se demuestra por comparación con IOH. COTT. *mus.* 8, 14, pág. 69: “quadrinodum”, análogo con IOH. COTT. *mus.* 8, 13, pág. 69: “trimodum”. Sobre la consonancia denominada *dyapente*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 137-148, págs. 134-136; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, págs. 139-141. Ejemplo de consonancia *dyapente* puede ser [*ut*–*sol*]; cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>123</sup> Cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 14, pág. 69: “tertium inter  $\cdot E$ · et  $\cdot \natural$ · *quadratum*”; *vid.* BABB, *op. cit.*, pág. 112: “the third between E and b-natural”.

<sup>124</sup> Cf. IOH. COTT. *mus.* 8, 14, pág. 69: “quartum in inferioribus syllabis inter  $\cdot F$ · et  $\cdot c$ ·”; *vid.* BABB, *op. cit.*, pág. 112, n. 3: “the ‘inferior’ –i.e. less preferable– syllables are *fa sol re mi fa* (i.e. mutating from the natural to the hard hexachord), which give b-natural and put the semitone on top, whereas *ut re mi fa sol* give b-flat and thus equal the species C-G”.

<sup>125</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 74, pág. 82 = IOH. COTT. *mus.* 8, 15, pág. 69; cf. también BABB, *op. cit.*, pág. 112, espec. n. 4: “«Intervalla» (*intervalla*), both to emphasize their greater size and to distinguish them from the preceding «six consonances», which are those of Guido’s *Micrologus*, chap. 4 (*CSM* 4: 105)”. El texto al que se refiere Babb es GUIDO *micr.* 4, 12, pág. 105: “Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 61.

<sup>126</sup> Sobre el intervalo denominado *semitonium cum dyapente*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 153-155, pág. 138; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 141. Ejemplo de intervalo *semitonium cum dyapente* puede ser, según IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112 [*mi*–*ut*]; sin



embargo, en Ps.-THOMAS AQU. II 155, pág. 138 se enumeran los intervalos [*·mi--fá*] (en *BV, L, C y D*), [*·re--fá*] (sólo en *L*) y [*·mi--sol*] (sólo en *BV, C y D*).

<sup>127</sup> Sobre el intervalo denominado *tonus cum dyapente*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 149-152, págs. 136-138; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 141. Ejemplo de intervalo *semitonium cum dyapente* puede ser, según IOH. COTT. *mus.* 8, 18, pág. 70 y BABB, *op. cit.*, pág. 112 [*·ut--la*].

<sup>128</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 75, pág. 82: “Iulianus apostata et imperator”; tal la lectura de *B 4<sup>ra</sup>*, de *V 59<sup>r</sup>* y de *DI MARTINO, op. cit.*, pág. 28.

<sup>129</sup> Cf. BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 87, § 75: “Die Quelle für die ungewöhnliche Behauptung, daß der römische Kaiser Julianus Apostata die kleine Sexte eingeführt hätte, is nicht bekannt”.

<sup>130</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 76, pág. 82 = IOH. COTT. *mus.* 8, 16, págs. 69-70; cf., también, BABB, *op. cit.*, pág. 112.

<sup>131</sup> Sobre la consonancia denominada *dyapason*, cf. Ps.-THOMAS AQU. II 156-160, págs. 138-140; también DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 142. Ejemplos de consonancia *dyapason* pueden ser [*·C--c*], [*·D--d*] y [*·E--e*]; cf. IOH. COTT. *mus.* 9, 13, pág. 74 y BABB, *op. cit.*, pág. 114; también GVIDO *micr.* 8, 32, pág. 129 y BABB, *op. cit.*, pág. 65.

<sup>132</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 77, pág. 82 = IOH. COTT. *mus.* 9, 9, pág. 73: “et hoc nomen (*sc.* diapason) habet, sive quod omnes consonantias in se concludit, sive quod ab una voce inchoans ad octavam saltum facit sicque omnes vocum discrepantias, quae sunt septem, in se continet”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 114.

<sup>133</sup> La frase de Ps.-THOMAS AQU. I 77, pág. 82: “quia dyatesseron dyapente constituunt dyapason”, aparece en el texto editado por Bernhard en letra redonda y no en letra cursiva; probablemente se trata de un mero descuido tipográfico, porque también esta frase se puede documentar en el texto de IOH. COTT. *mus.* 9, 13, pág. 74: “Siquidem diatessaron et diapente constituunt diapason”; cf. también BABB, *op. cit.*, pág. 114.

<sup>134</sup> Sobre la denominación “*tonus*”, *vid.* IOH. COTT. *mus.* 10, pág. 76: “De modis, quos abusive tonos appellamus” y BABB, *op. cit.*, pág. 115; también, GVIDO *micr.* 10, 2, pág. 133 y BABB, *op. cit.*, pág. 66. Sobre la fuente de la doctrina de los *toni ecclesiastici*, cf. BERNHARD, *op. cit.*, “Kommentar”, pág. 87, §§ 78-85: “Die als Zitat nicht verifizierete Darstellung der Kirchentonarten...”; también sobre el particular, PEDRO RAFAEL DÍAZ DÍAZ, “La doctrina de los *toni ecclesiastici* en el tratado de música indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino”, *ap.* JESÚS LUQUE, M<sup>a</sup> DOLORES RINCÓN, ISABEL VELÁZQUEZ (eds.), *Dulces Camenae. Poética y Poética latinas*, Jaén-Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010, págs. 377-387.

<sup>135</sup> Sobre el término en cuestión, cf., por ejemplo, IOH. COTT. *mus.* 10, 34, pág. 81: “Plagis vel plagalis id est collateralis seu subiugalis diceretur”; también, aquí mismo, 10, 37, pág. 81: “Plagis (*sc.* vel plagalis) autem quasi partialis vel collateralis exponi potest; dicimus enim: in illa plaga, id est in illo latere sive in illa parte”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 117. Sobre el método de presentación de los tonos eclesiásticos, cf. DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 386: “Este método de presentación (*sc.* enumerar y describir, en primer lugar, los cuatro *toni plagales* y, a continuación, hacer lo propio con los cuatro *toni autentici* restantes) de la doctrina compendiada de los *toni* seguramente tenía la ventaja añadida de la facilidad mnemotécnica que proporciona el orden alfabético. En efecto, empezando por los *toni plagales*, los *toni ecclesiastici* seguirían una ordenación alfabética ascendente desde la *vox ·A* hasta la *vox ·G*; en cambio, empezando por los *toni autentici*, habría que partir de la *vox ·D* y si, además, se utiliza el criterio de las parejas opuestas, las rupturas del orden alfabético serían más que evidentes (primero *·D* y luego, *·A*)”.

<sup>136</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 78, pág. 82: “Primus plagalium, id est secundus tonus, constat ex prima specie dyatesseron inferius, quae est ab *·A* in *·D*”, et ex prima specie dyapente, que est ab eadem *·D* in *·a*; et ex prima specie dyapason, que est ab *·A* in *·a*; *vid.* HERMANN. *mus.* (ante 1054) [Edición del texto en *Musica Hermanni Contracti*, Presented from an unedited source and collated with the Vienna MS. N° 51 and the editions of Gerbert and Brambach, with parallel English translation, Expanded from a thesis presented for the degree of Music by LEONARD ELLINWOOD, Eastman School of Music Studies, N° 2, University of Rochester, 1952], pág. 66: “utpote protus... et ex prima specie diatesseron quae est ab *·A* in *·D*”, et ex prima specie diapente, quae est a *·D* in *·a*; et ex prima specie dyapason, quae est ab *·A* in *·a*”; cf. también WILLEH. HIRS.

*mus.* 13, *ex.* 2, pág. 35: “utpote protus... & ex prima specie diatessaron, quae est ab ·A· in ·D·, & ex prima specie diapente, quae est a ·D· in ·a·: & ex prima specie... diapason, quae est ab ·A· in ·a·”; cf. DÍAZ DÍAZ, *op. cit.*, pág. 385: “Ahora bien, solamente en los tratados musicales de Hermann y de Wilhelm, podemos leer un pasaje de carácter recapitulativo, que bien pudo servir de plantilla o guión para la exposición de los *toni ecclesiastici* de Ps.-THOMAS AQU. I... Precisamente, en esta frase se empieza por la descripción del *primus plagalium*, id est *secundus tonus*, como hace el anónimo tratado *Ars musyce*, y en unos términos francamente muy similares”.

<sup>137</sup> El *quartus plagalium* es idéntico, en cuanto al resultado final, al *primus autentorum*, pues en ambos casos aparece una *consonantia dyapason* (·D·-·d·), pero no en cuanto a la distribución de sus elementos integrantes: así, en el *quartus plagalium* la distribución es *quarta species dyatessaron inferius* (·D·-·G·) + *quarta species dyapente* (·G·-·d·); en cambio, en el *primus autentorum* la distribución es *prima species dyapente* (·D·-·a·) + *prima species dyatessaron superius* (·a·-·d·).

<sup>138</sup> La admisión de una *quarta species dyatessaron* es doctrina que se documenta en *Hermannus Contractus*. Así, entre el *quadrichordum grave sive principale* y el *quadrichordum finale* se registran las siguientes cuatro modalidades de *consonantia diatessaron* (cf. HERMANN. *mus.* 5, pág. 27<sup>a</sup>): “Est igitur necessario prima species diatesseron ·A·-·D·, constans tono, semitonio, tono... Secunda ·B·-·E·, constans semitonio, tono, tono... Tercia ·C·-·F·, constans tono, tono, semitonio... Quarta ·D·-·G·”. Ahora bien, entre el *quadrichordum superius* y el *quadrichordum excellens* se contabilizan estas otras cuatro modalidades de *consonantia diatesseron* (cf. HERMANN. *mus.* 5, pág. 29<sup>a</sup>): “et quod in gravibus vel principalibus factum est, in superioribus qui eiusdem naturae sunt efficere valebit. Sicque colligitur quatuor esse primas ·A·-·D·-·a·-·d·, quatuor secundas ·B·-·E·-·b·-·e·, quatuor tercias ·C·-·F·-·c·-·f·, quatuor quartas ·D·-·G·-·d·-·g·”. Las especies de cuarta se construyen, así, de forma simétrica a las especies de quinta y de octava; cf. HAROLD S. POWERS/FRANS WIERING, *s.v.* “Mode § II: Medieval modal theory”, ap. Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 2001<sup>2</sup>, vol. 16, págs. 777<sup>a</sup>-796<sup>b</sup>, espec. pág. 787<sup>a</sup> [también disponible en HAROLD S. POWERS/FRANS WIERING, *Grove Music Online*, *s.v.* “Mode § II: Medieval modal theory”, Oxford University Press, 2007-2009]: “Hermannus’s new theory began from a more elegant systematization of the modal species of 4<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup> and octave, which were generated from the four fixed tone–semitone–tone tetrachords of Hucbald’s Boethian double octave”. Sobre el carácter simétrico del sistema teórico hermanniano, cf. HERMANN. *mus.* 7, pág. 31<sup>a</sup>: “Quid quaeso icoundius quid certius erit, quam omnis praedictas species diapason, diapente, diatesseron a suo ordine non deviare; sed omnis primas in primis literis quadrichordorum, in secundis secundas, in terciis tercias, in quartis quartas contineri?”

<sup>139</sup> Cf. Ps.-THOMAS AQU. I 82, pág. 83: “Sequitur de autentis”: así, *B* 4<sup>th</sup>; así *V* 6<sup>th</sup>; y así, DI MARTINO, *op. cit.*, pág. 28. Sobre el término en cuestión, cf. IOH. COTT. *mus.* 10, 34, pág. 81: “... autentus id est auctorialis sive principalis vocaretur”; y también, aquí mismo, 10, 36, pág. 81: “Autentus vero auctorialis graece sonat, auctoritatem namque ipsi αὐθεντίαν vocant”; cf. BABB, *op. cit.*, pág. 117. *Vid.* también, sobre el particular, *LMLMA*, München, 1997, 3. Faszikel – Fascicle 3, *s.v.* “authentus”, cols. 171<sup>a</sup>-184<sup>b</sup>, espec. col. 171<sup>a</sup>: “authentische Kirchentontart, Haupttonart... – authentic mode, principle mode...”.

<sup>140</sup> Sobre las cuatro especies de *tropi* duplicados (esto es, *quattuor tropi plagales* y *quattuor tropi autentici*), cf. HERMANN. *mus.* 8, pág. 31<sup>a</sup>: “Tropi autem sunt quatuor in natura; sed sicut praedictum est propter specialitatem acuminis et gravitatis subdividuntur in quatuor. Sunt ergo simil octo. Quorum quatuor autentici, id est auctoriales, quatuor plagae, id est laterales vel subiguales sunt”.

<sup>141</sup> Sobre las cuatro especies de octava duplicadas, cf. HERMANN. *mus.* 7, pág. 31<sup>a</sup>: “Erit igitur prima (sc. diapason species) ·A·-·a·, ex prima gravi et ex prima superiori; secunda ·B·-·b·, ex secunda gravi et ex secunda superiori; tertia ·C·-·c·, ex tertia gravi et ex tertia superiori; quarta ·D·-·d·, ex quarta gravi et ex quarta superiori. Item prima propter praedictam communionis causam ·D·-·d·, ex prima finali et ex prima excellenti; secunda ·E·-·e·, ex secunda finali et ex secunda excellenti; tertia ·F·-·f·, ex tertia finali et ex tertia excellenti; quarta ·G·-·g·, ex quarta finali et ex quarta excellenti”.

<sup>142</sup> Cf. BERNHARD, *op. cit.*, pág. 67: “Unklar ist, ob fol. 4<sup>v</sup> der Basler Handschrift noch zum

Bestand des Textes gerechnet werden kann”. Puede verse también, aquí mismo, las razones a favor y en contra de la inclusión en el texto de Ps.-THOMAS AQU. I de las cuatro parejas de círculos entrelazados, que representan gráfica y simbólicamente los ocho tonos eclesiásticos.

<sup>143</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 86, pág. 83 = ARIBO (*inter* 1068-1078) [Edición del texto en ARIBONIS *De musica*, ed. Jos. Smits van Waesberghe, *CSM*, vol. 2, Rome, Institute of Musicology, 1951], pág. 18; *cf.*, sobre el particular, GABRIELA ILNITCHI, *The Play of Meanings. Aribos De Musica and the Hermeneutics of Musical Thought*, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland-Toronto-Oxford, 2005, espec. págs. 195-202: “*Figura circularis*”. Por lo que respecta propiamente al gráfico, la primera serie de caracteres alfabéticos, contando de izquierda a derecha, representa la octava grave; por lo tanto, debiera haber sido consignada en letras mayúsculas, para diferenciarla de la segunda octava, que normalmente se representa con letras minúsculas; tal es el procedimiento empleado en la edición del texto de *Aribo*. Sin embargo, la edición de Bernhard, seguramente por escrupulosa fidelidad al testimonio del manuscrito *B*, no distingue entre letras mayúsculas y minúsculas. Además, sólo en este primer gráfico de círculos entrelazados, pero no en los tres siguientes, se distingue la notación de la *vox ·b· quadratum*, con un signo especial, que nosotros representamos por ·ḡ·.

<sup>144</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 87, pág. 84 = ARIBO, pág. 19.

<sup>145</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 88, pág. 84 = ARIBO, pág. 20.

<sup>146</sup> Ps.-THOMAS AQU. I 89, pág. 84 = ARIBO, pág. 20.