



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Musica disciplina de Aureliano de Réôme.
Aspectos retóricos y educativos

TRADUCCIÓN COMENTADA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA:

SERGIO EMBLETON MÁRQUEZ

ASESORA:
DRA. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA
CIUDAD DE MÉXICO

JUNIO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

-Ah... you're trying to think of music.
You miss music.

-There's not a lot of it here.

-We tolerate it. But it's merely
tones, rhythms, and harmonic vibrations.
I don't understand.

-Mostly it amazes me.
Music helps you shift perspective,
to see things differently if you need to.

-See things? Like hope?

-Yeah, very much like that.

FRINGE. *Transilience Thought Unifier Model-11.V, 1*

frui paratis et valido mihi,
Latoe, donec et precor integra
cum mente nec turpem senectam
degere nec cithara carentem.

Q. HORATII FLACCI *Carmina*, I, 31, 17-20

AGRADECIMIENTOS

I A mi madre y padre; a mi querida hermana, a mis tíos, a toda mi familia. Son lo máspreciado en mi vida. No tengo palabras suficientes para expresar cuán importantes son para mí. Les debo todo.

II A la UNAM, por lo que me brindó durante la carrera y porque gracias a ella, me fue posible consultar materiales en sitios como JSTOR, ProQuest y el New Pauly. A mis maestros de música (en orden alfabético): Carlos Islas, Fabián Bretón, Jaime Soria, Jesús Aguilar, José Antonio Solís, y de letras: Alejandro Curiel, Evelia Arteaga, Juan Carlos Rodríguez, Leticia López, Lourdes Rojas, Raúl Torres, Verónica Vega, Yazmín Huerta; a tantos maestros más que han contribuido a mi formación académica. Quiero agradecer especialmente a mi asesora, la Dra. Carolina Ponce, por su guía, su paciencia y por enseñarme, además de la majestuosidad de la poesía latina y la importancia de la retórica y poética, las artes de la docencia. A Daniel Sefami y Gregorio de Gante, mis lectores de tesis, por sus agudas observaciones y recomendaciones que ayudaron mucho a refinar mi traducción.

III A todos mis amigos, que siempre han estado conmigo, en las buenas, las malas y las peores. Un agradecimiento especial a Manuel por haberme presentado el tratado y exhortarme a investigarlo. Otro agradecimiento especial por ese apoyo moral para salvarnos mutuamente de la agonía de la existencia (muchas veces a través de memes) al crew de tesis (en orden alfabético): Adrián, Gabriela, Jennifer, Jessica, Verónica.

IIII A Rammstein, a Yngwie Malmsteen, a John Digweed y a muchos otros más (de Bach a Sunn O))), de Django Reinhardt a Josquin Desprez...) que a lo largo de mi vida me han acompañado con su música y estuvieron presentes mientras redactaba este trabajo.

IIIII A los númenes de Internet, quienesquiera que sean.

PRESENTACIÓN

El tratado *Musica disciplina* fue escrito por el monje benedictino Aureliano de Réôme (s. IX). Si bien escritos de siglos anteriores, como las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla (s. VII) o las *Institutiones* de Casiodoro (s. VI), hablan de aspectos musicales, éstos tratan cuestiones relacionadas con la música de la antigua Grecia o el pensamiento de Boecio, importante transmisor de la teoría musical pitagórica. El aporte del *Musica disciplina* es ser el primer tratado medieval conservado sobre teoría musical propia de su época. La obra es un manual para que los miembros del monasterio donde habitaba Aureliano supieran la teoría que hay detrás de las melodías de la liturgia.

Mi traducción del *Musica disciplina* tiene la intención de ofrecer a quienes se interesen en los estudios medievales y a quienes estudian música un acercamiento directo para conocer el desarrollo de la teoría de este estudio durante la Edad Media, pues los diversos escritos musicales de ese período regularmente se conocen por las menciones que hacen de ellos los libros y manuales. Por ejemplo, en el tomo 2 de la serie *Historia de la música*, editada por CONACULTA en colaboración con la editorial española Turner, y que lleva por título *El medioevo. Primera parte* de Giulio Cattin, hay una sola mención de Aureliano de Réôme y de algunos otros autores y tratados musicales posteriores a él en la página 83: “Por otra parte, sólo a partir de Aureliano de Réomé (primera mitad del siglo IX) se habla de los ocho modos de los salmos [...]. Lo mismo repetirán Regino de Prüm, Hucbaldo de Saint-Amand y los tratados anónimos *Musica enchiridis Commemoratio brevis*”.

OBJETIVOS

Los objetivos planteados en este proyecto son los siguientes:

- Ofrecer la primera traducción del tratado a lengua española. Hasta el momento, sólo existe una traducción al inglés, realizada por Joseph Perry Ponte III en 1961, producto de una tesis doctoral.
- Mostrar el manejo de la retórica en la elaboración de un texto didáctico.
- Mostrar las fuentes presentes en el tratado.

DELIMITACIÓN

El trabajo se ha ceñido a la traducción y comentarios de una selección del tratado:

- Poema dedicatorio
- Prefacio
- Índice de la obra
- Capítulos I - VII

La razón por la que he seleccionado estos capítulos se explica a continuación. La obra puede agruparse en dos grandes secciones. La primera, la compilación de historia y fundamentos teóricos tomados de Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla, entre otros, comprende los capítulos I al VII. La segunda y más extensa, la de teoría sobre los tonos o escalas, abarca los capítulos restantes (VIII al XX). Puesto que el proyecto se plantea desde el punto de vista retórico, literario y pedagógico, juzgo que los textos propuestos son los más adecuados. Considero que los otros capítulos cambiarían el rumbo del proyecto hacia el ámbito musicológico.

METODOLOGÍA

El proceso llevado a cabo para este trabajo se dio en dos etapas, una filológica y otra documental. La etapa filológica consistió en los siguientes puntos:

- Selección de una edición crítica del texto base. La edición crítica utilizada para este trabajo es la de Lawrence Gushee, publicada por el American Institute of Musicology (Roma, 1975) en su serie *Corpus scriptorum de musica*, vol. 21, a la que se puede acceder en el *Thesaurus Musicarum Latinarum*. He corregido algunas erratas presentes en esa versión digital, apoyado por la edición crítica de la tesis doctoral del propio Gushee (1963); he agregado además las enmiendas al texto que aparecen en el artículo *Textkritisches zu Aurelianus Reomensis* de Michael Bernhard (1986).
- Primera lectura del texto elegido en la delimitación a manera de aproximación general.
- Segunda lectura del texto con una aproximación semántica para identificar el sentido apropiado de las palabras y términos específicos encontrados a lo largo del tratado.
- Elaboración de la traducción.
- Revisión de la traducción.
- Elaboración de los comentarios al tratado.
- Revisión y corrección de los comentarios para la versión final.

Por su parte, la etapa documental se realizó de este modo:

- Búsqueda y selección de mediografía (libros, artículos, páginas web, discos, partituras, etc.).
- Análisis de la mediografía seleccionada.
- Redacción del trabajo de investigación para elaborar el estudio introductorio y los comentarios al tratado.

- Revisión y corrección del trabajo de investigación para la versión definitiva.

Asimismo, se utilizaron los siguientes *corpora* y motores de búsqueda:

- Bible Gateway. Sitio de internet que contiene diversas versiones de la Biblia. Se pueden realizar búsquedas de *corpora*. (www.biblegateway.com)
- Corpus del *Thesaurus Linguae Graecae*.
- Corpus latino del Packard Humanities Institute.
- *Corpus Corporum*. Repositorio de textos latinos, proyecto web de la Universidad de Zúrich, en el que se puede consultar, entre muchas otras obras, la *Patrologia Latina*. (www.mlat.uzh.ch)
- Corpus del *Thesaurus Musicarum Latinarum*. Sitio de internet, proyecto de la Universidad de Indiana. (boethius.music.indiana.edu/tml/)
- Diogenes. Software diseñado para realizar búsquedas en el corpus del *Thesaurus Linguae Graecae* y del Packard Humanities Institute.
- Documenta Catholica Omnia. Repositorio virtual que contiene, entre otras obras, los volúmenes de la *Patrologia Latina* y *Patrologia Graeca*. (www.documentacatholicaomnia.eu)
- Google. Conocido motor de búsquedas en internet. (www.google.com)
- JSTOR. Sitio de internet en el que se pueden consultar artículos de revistas especializadas. (www.jstor.org)
- Monumenta.ch. Proyecto en conjunto de diversas universidades europeas, especializado en textos medievales. Sitio web. (www.monumenta.ch)
- ProQuest. Repositorio virtual en el que se pueden consultar tesis doctorales de universidades estadounidenses. (www.proquest.com)

Antes de presentar los textos confrontados latino y español del *Musica disciplina*, ofrezco un breve resumen de cada sección, con el fin de darle al lector una idea general. Incluyo al final un apéndice con las fuentes que Aureliano empleó para estructurar el tratado.

Este apartado no se encuentra traducido, sólo presenta textualmente los pasajes. Todas las traducciones que aparecen en el presente trabajo fueron realizadas por mí, con excepción de la del pasaje del *Timeo* de Platón que aparece en el comentario al capítulo III, hecha por Francisco Lisi y que forma parte de la Biblioteca Clásica Gredos, vol. 160 (Madrid, 1992).

Finalmente, bajo el concepto de comentario, decidí agrupar tres tipos de anotaciones:

- Referencias de fuentes presentes en el tratado.
- Notas explicativas, ya sea sobre un concepto, frase o pasaje entero del texto.
- Comentario propiamente dicho, es decir, análisis acerca de un aspecto particular de la obra.

Resta mencionar que este trabajo ha sido realizado con el apoyo del proyecto PAPIIT IA400716 (2016-18) “Retórica y educación: Aspectos lingüísticos y literarios en el desarrollo de las competencias comunicativas”, dirigido por el Dr. Eduardo Fernández Fernández.

ABREVIATURAS

- Las abreviaturas de los autores y textos son las mismas del *Oxford Classical Dictionary*.
- Las abreviaturas de los textos bíblicos se tomaron de la edición de la *Vulgata* publicada por la Deutsche Bibelgesellschaft.
- La abreviatura de la obra de Aureliano de Réôme es la empleada por el *Lexicon musicum Latinum Medii Aevi*.
- Las referencias a las tesis de Joseph Perry Ponte y Lawrence Gushee, al ser trabajos de más de 1 volumen, se hicieron de la siguiente manera: (apellido en versalitas, volumen citado: página), v. g. (GUSHEE, I: 98); (PONTE, III: 1).

| | | | |
|----------|--|----------|--|
| acc. | acusativo | Cassiod. | <i>Cassiodorus</i> |
| Act. | <i>Actus apostolorum</i> | Cat. | <i>Categoriae</i> |
| adj. | adjetivo | Catil. | <i>De Catilinae coniuratione</i> |
| Aen. | <i>Aeneis</i> | cf. | <i>confer</i> |
| Ann. | <i>Annales</i> | Cic. | <i>Cicero</i> |
| Ars am. | <i>Ars amatoria</i> | Crat. | <i>Cratylus</i> |
| Ars P. | <i>Ars poetica</i> | De an. | <i>De anima</i> |
| Apc. | <i>Apocalipsis Ioannis</i> | De orat. | <i>De oratore</i> |
| Apollod. | <i>Apollodorus mythographus</i> | Ecl. | <i>Eclogae</i> |
| Arch. | <i>Pro Archia poeta oratio</i> | Enn. | <i>Ennius</i> |
| Arist. | <i>Aristoteles</i> | Epist. | <i>Epistolae</i> |
| August. | <i>Augustinus</i> | Epod. | <i>Epodi</i> |
| Aul. | <i>Aulularia</i> | Etym. | <i>Etymologiae</i> |
| Aurel. | <i>Aureliani Reomensis musica disciplina</i> | Fin. | <i>De finibus bonorum et malorum</i> |
| Bibl. | <i>Bibliotheca</i> | fragm. | <i>fragmentum</i> |
| Boeth. | <i>Boethius</i> | Georg. | <i>Georgica</i> |
| Cael. | <i>De caelo</i> | Gn. | <i>Liber Genesis</i> |
| Carm. | <i>Q. Horatii Flacci carmina</i> | Grove | <i>The New Grove</i> |
| carm. | <i>Musica disciplina (carmen) / carmen</i> | | <i>Dictionary of Music and Musicians</i> |

| | | | |
|------------------|----------------------------------|----------------|--------------------------------|
| Hom. | <i>Homerus</i> | Plaut. | <i>Plautus</i> |
| Hor. | <i>Horatius</i> | pp. | páginas |
| Hier. | <i>Hieronymus</i> | <i>Praef.</i> | <i>praefatio</i> |
| <i>Ier.</i> | <i>Hieremias propheta</i> | <i>Ps.</i> | <i>Psalmi</i> |
| <i>Il.</i> | <i>Ilias</i> | <i>Quinct.</i> | <i>Pro Quinctio oratio</i> |
| <i>Inst.</i> | <i>Institutiones</i> | <i>Quint.</i> | <i>M. Fabii Quintiliani</i> |
| <i>Io.</i> | <i>Secundum Iohannem</i> | | <i>Institutiones oratoriae</i> |
| <i>Iob</i> | <i>Liber Iob</i> | <i>Rep.</i> | <i>De re publica</i> |
| <i>Ion.</i> | <i>Iona propheta</i> | <i>Rg.</i> | <i>Regum liber</i> |
| Isid. | <i>Isidorus Hispalensis</i> | s. | siglo |
| Iuvenc. | <i>Gai Vetti Aquilini Iuveni</i> | <i>Sat.</i> | <i>Satirae sive Sermones</i> |
| | <i>Evangeliorum libri</i> | <i>Sm.</i> | <i>Liber Samuhelis</i> |
| <i>Lc.</i> | <i>Secundum Lucam</i> | ss. | <i>scilicet</i> |
| LmL | <i>Lexicon musicum Latinum</i> | sust. | sustantivo |
| | <i>Medii Aevi</i> | s.v. | <i>sub voce</i> |
| LSJ | Liddell-Scott-Jones | <i>Tim.</i> | <i>Timaeus</i> |
| L&S | Lewis & Short | Verg. | <i>Vergilius</i> |
| <i>Mc.</i> | <i>Secundum Marcum</i> | v. g. | <i>verbi gratia</i> |
| <i>Met.</i> | <i>Metamorphoses</i> | vol(s). | volumen / volúmenes |
| MGH | <i>Monumenta Germaniae</i> | | |
| | <i>Historica</i> | | |
| <i>Mi.</i> | <i>Micha propheta</i> | | |
| <i>Mt.</i> | <i>Secundum Matthaeum</i> | | |
| <i>Mur.</i> | <i>Pro Murena oratio</i> | | |
| <i>Mus.</i> | <i>De musica liber</i> | | |
| NH | <i>Naturalis historia</i> | | |
| <i>Nat. rer.</i> | <i>De natura rerum</i> | | |
| <i>Ov.</i> | <i>Ovidius</i> | | |
| <i>Par.</i> | <i>Verba dierum</i> | | |
| | <i>sive Paralipomenon</i> | | |
| <i>Phaen.</i> | <i>Arati phaenomena</i> | | |
| PHI | Packard Humanities | | |
| | Institute | | |
| <i>Phil.</i> | <i>Philippicae</i> | | |
| Plat. | <i>Plato</i> | | |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 Stemma del <i>Musica disciplina</i> | XVI |
| Figura 2 Antífona <i>Inclina Domine aurem tuam</i> y transcripción | 64 |
| Figura 3 Antífona <i>Confessio et pulchritudo</i> y transcripción | 65 |
| Figura 4 Antífona <i>Circumdederunt me</i> y transcripción | 66 |
| Figura 5 Antífona <i>Puer natus est nobis</i> y transcripción | 67 |
| Figura 6 Los ocho tonos auténticos y plagales | 67 |
| Figura 7 Antífona <i>Exclamaverunt ad te Domine</i> y transcripción | 84 |
| Figura 8 Intervalos del sistema musical | 95 |
| Figura 9 Slipknot. <i>Dead Memories</i> (compases 17-18) | 100 |
| Figura 10 <i>Quilisma</i> y transcripción | 103 |
| Figura 11 <i>Oriscus</i> y transcripción | 103 |
| Figura 12 Sistema de tonos de Aristóxeno | 122 |
| Figura 13 Sistema de tonos de Aristóxeno | 123 |

ÍNDICE

Presentación

Abreviaturas

Índice de figuras

| | |
|---|---------------|
| ESTUDIO INTRODUCTORIO | I |
| 1. Estado de la cuestión | I |
| 2. Sobre Aureliano y Réôme | III |
| 3. Contexto | VI |
| 3.1. El impulso cultural de Carlomagno | VI |
| 3.2. Los benedictinos y la música | X |
| 4. Transmisión textual | XII |
| 4.1. Grupo V | XII |
| 4.2. Grupo RP | XIV |
| 4.3. Grupo Ox | XIV |
| 4.4. Grupo <i>De octo tonis</i> | XV |
| 4.5. <i>Stemma</i> | XV |
| 5. Criterios de traducción | XVI |
| AURELIANI REOMENSIS MUSICA DISCIPLINA/ AURELIANO DE RÉÔME. <i>LA DISCIPLINA MUSICAL</i> TEXTOS LATINO Y ESPAÑOL | 1 |
| <i>Poema</i> | 3 |

| | |
|---------------------|-------|
| Comentario | 6 |
| <i>Prefacio</i> | 16 |
| Comentario | 19 |
| <i>Índice</i> | 37 |
| Comentario | 40 |
| <i>Capítulo I</i> | 44 |
| Comentario | 48 |
| <i>Capítulo II</i> | 56 |
| Comentario | 61 |
| <i>Capítulo III</i> | 69 |
| Comentario | 73 |
| <i>Capítulo IV</i> | 79 |
| Comentario | 83 |
| <i>Capítulo V</i> | 89 |
| Comentario | 93 |
| <i>Capítulo VI</i> | 105 |
| Comentario | 113 |
| <i>Capítulo VII</i> | 125 |
| Comentario | 129 |
| | |
| Conclusiones | 135 |
| | |
| Apéndice | XXI |
| | |
| Glosario | XXXVI |
| | |
| Mediografía | XL |

ESTUDIO INTRODUCTORIO

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los años sesenta del siglo pasado fueron testigos de una curiosa coincidencia: a principios de esa década, en Estados Unidos dos investigadores, sin saberlo, se embarcaron en un mismo camino: investigar el tratado musical medieval del siglo IX intitulado *Musica disciplina*, del monje benedictino Aureliano de Réôme. El primer estudio sobre el escrito salió a la luz en forma de tesis doctoral en 1961, realizada por Joseph Perry Ponte III (Michigan: Brandeis University, 3 vols.). Dos años después, surgió el estudio de quien poco antes se había enterado de la aparición del trabajo de Ponte¹: Lawrence Gushee (Nueva York: Yale University, 1963, 2 vols.); de nueva cuenta, una tesis de doctorado.

Dado que el trabajo de Ponte consistió en una edición crítica, una traducción –la primera que existe– y un comentario, Gushee no tuvo más opción que orientar su camino a realizar una nueva edición crítica y un *stemma* que compilara todos los manuscritos descubiertos hasta ese entonces². Así pues, en estos últimos años Barbara Hagg-Huglo, musicóloga de la Universidad de Maryland, ha realizado numerosos estudios sobre el tratado³ y está en proceso de publicar un estudio monográfico (cf.

¹ Él mismo escribe en su introducción: *Through a number of lamentable but quite unavoidable circumstances, another text of the Musica disciplina with translation and commentary has been prepared as a doctoral dissertation by Joseph Ponte* (I: iii). “Por una serie de lamentables, pero en verdad inevitables circunstancias, otro texto del *Musica disciplina* con traducción y comentario ya fue preparado como tesis doctoral por Joseph Ponte”.

² Al inicio del capítulo dedicado al comentario (I, iv: 156) dice: *Our commentary on the Musica disciplina, instead of proceeding line by line, takes the form of short essays on both general and special aspects of the work. We had already been led to consider this approach, when the dissertation of Joseph Ponte on Aurelian became known to us. His third volumen is, for all practical purposes, that line-by-line commentary.* “Nuestro comentario sobre el *Musica disciplina*, en vez de proceder línea por línea, adquiere la forma de breves ensayos sobre aspectos generales y específicos de la obra. Ya habíamos sido encaminados a considerar esta aproximación cuando tuvimos noticia de la tesis de Joseph Ponte sobre Aureliano. Su tercer volumen es, para todos los propósitos, ese comentario línea por línea”.

³ Los artículos que ha publicado hasta el momento son los siguientes: “Traktat *Musica disciplina* Aureliana Reomensis: Proweniencja i datowanie [*Musica disciplina* Aureliani Reomensis and the Problem of the Date and Origin of the Treatise].” *Muzyka* [Journal of the Institute of Musicology, Polish Academy of Sciences, Warsaw] 45 (2000): 25-78; “Réôme, Cluny, Dijon.” *Music in Medieval Europe. Studies in Honour*

HAGGH, 2007: 49). Los estudios más recientes sobre el *Musica disciplina* son un libro realizado por Anna Morelli (Udine: Forum, 2007) que resume y comenta el tratado, y un artículo de Michael Glathaar (2011) enfocado en aportar una datación más precisa del texto y esclarecer la figura del abad Bernardo.

Si bien en la década de 1960 surgieron casi a la par dos ediciones críticas, siendo la de Lawrence Gushee el referente actual, no han sido las únicas, pues hacia fines del siglo XVIII, para ser más precisos en el año 1784, el historiador y escritor de música alemán Martin Gerbert (1720-1793) publicó una edición⁴ del *Musica disciplina* dentro de una compilación en tres volúmenes intitulada *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. El tratado se ubica en el primer tomo, de la página 27 a la 63.

No podemos concluir esta sección sin mencionar una fuente que recopila tres fragmentos del tratado, nada menos que los *Monumenta Germaniae Historica*. El prefacio se encuentra en las páginas 128 y 129 del *Epistolarum tomus VI Karolini aevi IV* (Berlín: apud Weimannos, 1925) en el segundo apartado que lleva por título *Epistolae variorum inde a saeculo nono medio usque ad mortem Karoli II (Calvi) imperatoris collectae*. El poema se encuentra tanto en la página 128 del volumen arriba mencionado como en la 679 del *Poetarum Latinorum Medii Aevi tomus II* (Berlín: apud Weimannos, 1884), poema XXXI dentro de la sección *Carmina varia*. El tercer y último pasaje del *Musica disciplina* es el par de *explicit* que se halla al final del capítulo XX y está en el mismo tomo sexto de las epístolas de la época carolingia de la página 129 a la 131.

of Bryan Gillingham, ed. Terence Bailey and Alma Santosuosso, 49-64. Aldershot: Ashgate, 2007, y “The Office of St. Jean of Réôme: Its Notation, Music and Message.” *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, ed. Terence Bailey and László Dobszay, 247-274. Budapest: Hungarian Academy of Sciences; Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2007.

⁴ Gerbert escribe en su advertencia a la obra de Aureliano que la versión del texto que llegó a él, el actualmente denominado manuscrito F (Florencia, Biblioteca Laureniana, plut. XXIX.48, s. XV), tiene información de los amanuenses acerca del estado de la obra (cf. 27) y sobre algunas *lectiones* que, aunque les parecían corruptas o problemáticas, dejaron para que el lector decidiera cuál podría ser la más apropiada (cf. 28).

2. SOBRE AURELIANO Y RÉÔME

Acerca de Aureliano, tendré que repetir casi palabra por palabra todo lo que se ha dicho hasta la fecha, todo lo que se sabe, es decir, prácticamente nada. Todos los estudios parten de la misma fuente: el prefacio. De ahí se sabe lo siguiente:

- Aureliano formaba parte de un monasterio (*Aurelianus vernaculus, quondam monasterii sancti iohannis reomensis*) (“Aureliano, hace tiempo miembro del monasterio de Saint-Jean-de-Réôme”).
- Fue expulsado de la abadía por alguna razón no determinada aún (*nunc autem abiectus*) (“aunque ahora expulsado”).
- Escribe el tratado a petición de los miembros de su congregación (*rogatus a fratribus ut super quibusdam regulis modulationum quas tonos seu tenores appellant sed et de ipsorum vocabulis rerum lacinosum prescriberem sermonem*) (“tras solicitármese por parte de mis hermanos que redactara un escrito minucioso sobre algunas reglas de las modulaciones a las que llaman tonos o tenores, y también de sus nombres”), por lo que se deduce que tenía sólidos conocimientos de música.

No se han encontrado hasta el momento documentos de la época que proporcionen más datos acerca de la vida y obra del monje. Los primeros datos biográficos, tomados de la obra misma, se encuentran en el capítulo CX del *Liber de scriptoribus ecclesiasticis* de Sigeberto de Gembloux (s. XII). El problema con esta brevísima biografía es que la información es errónea, al atribuirle el cargo de clérigo, mencionar que el abad Bernardo fue obispo tiempo después y, por si esto fuera poco, situarlo en otra región debido a una mala lectura⁵. Sigeberto escribió:

⁵ Esto ya había sido observado en el tomo V de la *Histoire littéraire de la France* (París, 1740): *Sigebert & Tritheme trompés par le terme latin Reomensis, qu'on lit à la tête de l'ouvrage, pour exprimer le monastere dont Aurelien étoit Moine, ont cru lire Remensis, & en ont fait un Clerc de l'Eglise de Reims; & le titre d'Archichantre donné a l'Abbé Bernard, les a confirmés dans leurs fausses idées* (98-99). “Sigeberto y Trithemius, engañados por el término latino *Reomensis* que leyeron al principio de la obra, para explicar el monasterio del que Aureliano era monje, creyeron haber leído *Remensis* y lo volvieron un clérigo de la Iglesia de Reims; y el título de archichantre dado al abad Bernardo les hizo confirmar sus falsas ideas”. Este pasaje también es citado por

Aurelianus, clericus Remensis Ecclesiae, scripsit ad Bernardum archicantorem, postea episcopum, De regulis modulationum, quas tonos sive tenores appellant, et de earum vocabulis (cf. PONTE, III: 8).

“Aureliano, clérigo de la Iglesia de Reims, le dedicó un escrito al archichantre Bernardo, posteriormente obispo, acerca de las reglas de las modulaciones a las que llaman tonos o tenores y de sus nombres”.

Asimismo, en el siglo XV, siguiendo la pauta marcada por Sigeberto, Johannes Trithemius, en su *De scriptoribus ecclesiasticis liber unus*, añade algunos datos –está de más decir que son imprecisos– que parecen tener más bien la finalidad de ampliar la pequeña biografía (cf. PONTE, III: 9):

Aurelianus ecclesiae Remensis clericus, in scripturis sanctis admodum studiosus, et in secularibus literis nobiliter doctus, musicus suo tempore excellens et insignis, scripsit ad Bernardum archicantorem, postea episcopum, de regulis modulationum, quas tonos vel tenores appellant, et de ipsarum vocabulis volumen insigne, cuius titulus est, Tonarius regularis liber I. Scripsit et alia quaedam. Claruit circa tempora Arnoldi imperatoris, Anno domini 900. (TRITHEMIUS: 127).

“Aureliano, clérigo de la Iglesia de Reims, gran estudioso de las Sagradas Escrituras y notablemente docto en la literatura secular, músico sobresaliente e insigne de su tiempo, escribió un destacado volumen, cuyo título es *Tonario regular, libro I*, acerca de las reglas de las modulaciones a las que llaman tonos o bien, tenores y de sus nombres para el archichantre Bernardo, posteriormente obispo. Escribió también algunas otras obras. Vio la luz durante la época del emperador Arnolfo, en el año 900 del Señor”.

Jacques MANGEART (cf. 121) en su *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la Bibliothèque de Valenciennes* (París/Valenciennes, 1860).

Algunos otros han tratado de emparentar la figura de Aureliano de Réôme con Aureliano, obispo de Lyon (ca. 895); sin embargo, esto no es aceptado ni ha sido confirmado⁶. Lo único que se tiene por seguro es el lugar en que vivió y la orden religiosa de la que formó parte antes de su expulsión. Tan incierta es la vida de Aureliano que incluso se ha llegado al extremo de dudar de su existencia (cf. MCALPINE: 33). Es por todos los datos falsos y el misterio entorno a su vida, así como por el desconocimiento del motivo de su expulsión, que no sin razón ha sido llamado *a shadowy figure* (“una figura oscura”) (MCALPINE: 32). Habiendo expuesto el panorama biográfico, hablemos ahora sobre la región de Réôme y la abadía de la que Aureliano fue miembro.

El *monasterium Sancti Johannis Reomensis*, mencionado al principio del prefacio, es la actual Abadía Saint-Jean-de-Réôme⁷, localizada en la villa Moutiers-Saint-Jean (47° 33’ 45” N; 4° 13’ 15” E), en el departamento de Côte-d’Or, Borgoña, a poco más de 230 kilómetros al sureste de París. Thierry de Chamilly, historiador del recinto, apunta lo siguiente:

Considérée comme la plus ancienne Abbaye de Bourgogne, l’Abbaye Royale de Moutiers Saint Jean est aussi la moins connue. Fondée vers 450 par Saint Jean de Réome au lieu-dit Corsaint, elle fut transférée au VI ème siècle à son emplacement actuel (CHAMILLY).

“Considerada como la abadía más antigua de Borgoña, la Abadía Real de Moutiers Saint Jean es también la menos conocida. Fundada alrededor del 450 por San Juan

⁶ Esta idea surge a partir de la propuesta de datación de Daniel Saulnier, quien en su reseña del libro *Gregorian Chant and the Carolingians* de Kenneth Levy (Princeton: Princeton University Press, 1998) sitúa la redacción del *Musica disciplina* entre el 876 y el 895, período que se aleja de las propuestas anteriores de Ponte y Gushee de ubicarlo a mediados del s. IX d.C. (ca. 840-862 en su primera etapa de redacción) (cf. MCALPINE: 32-33). Glathaar delimita aún más la fecha probable de redacción, pero se mantiene en el espacio temporal de mediados de siglo (*die Entstehungsgeschichte der Musica disciplina und ihre Datierung in das Jahr 849 oder die Anfänge des Jahres 850*. “el origen del *Musica disciplina* y su datación [se ubican] en el año 849 o principios del año 850”) (381).

⁷ También se pueden encontrar las formas “Réome” y, de acuerdo con GUSHEE (cf. I: 5), “Réomé”.

de Réôme en la región conocida como Corsaint, fue transferida en el siglo VI a su ubicación actual”.

Corsaint (47° 32' 23" N; 4° 12' 00" E), primera sede de la abadía fundada por San Juan de Réôme⁸, está a unos 3 kilómetros de Moutiers Saint Jean; el desplazamiento de la abadía fue corto. Así pues, las fuentes principales sobre la abadía son dos: *Reomaus seu historia monasterii S. Ioannis Reomaensis* de Petrus ROVERIUS (París, 1637), y *L'abbaye de Moutier Saint-Jean (Côte-d'Or): Essai historique* de Alfred VITTENET (Mâcon, 1937)⁹.

Ahora bien, en torno al nombre de Réôme, se sabe que tiene origen celta (en latín, *Reomaus*) (cf. GUSHEE, I: 5) y, según Roverius, hay dos posibilidades sobre la adjudicación del nombre. Él mismo escribe que *Fuisse vero hoc nomen rivulo, qui Monasterium praeterfluit, rati sunt quidam; sed multo est similis vero locum ipsum & agrum, cui inaedificatum est Monasterium hoc olim nomen accepisse* (467). “Algunos estiman que el río que fluye cerca del monasterio tenía este nombre; pero es mucho más probable que el lugar mismo y el campo en el que se erigió el monasterio desde hacía tiempo habían tomado dicho nombre”.

⁸ Sobre la vida y obra de San Juan de Réôme está la biografía realizada por Jonas BOBBIUS, que se encuentra en *Ionae Vita sanctorum Columbani, Vedastis, Iohannis (Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis separatim editi)*. Hannover-Leipzig: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1905, t. 37; pp. 321-344).

⁹ GUSHEE (cf. I: 4) comenta que este último libro contiene prácticamente todo lo que hay que saber sobre el sitio, a pesar de que hay algunas imprecisiones en las referencias. Lamentablemente, no he tenido la oportunidad de acceder a dicha fuente hasta el momento.

3. CONTEXTO

3.1. *El impulso cultural de Carlomagno*

La época en la que vivió Aureliano de Réôme, el siglo IX, es un momento cumbre para la cultura y el desarrollo intelectual de la Edad Media. Ese período, comenzado a finales del siglo VIII, ha sido denominado Renacimiento carolingio. Antes de ser coronado la Navidad del año 800, de recibir el título de emperador de manos del papa León III y con esto, tener influencia en lo religioso (cf. ECO: 174), Carlomagno había comenzado a reformar el sistema educativo del imperio franco, hecho que se refleja con dos documentos: la *Epistola de litteris colendis* (ca. 780)¹⁰ y la *Admonitio generalis* (ca. 789)¹¹. En

¹⁰ En esta carta de Carlomagno, dirigida al abad Baugulfo de Fulda, se expone la necesidad de la educación que deben de tener los monjes y canónigos para poder leer y expresarse bien, así como interpretar correctamente los textos bíblicos y literarios: [...] *Notum igitur sit Deo placitae devotioni vestrae, quia nos una cum fidelibus nostris consideravimus utile esse, ut a episcopia et monasteria nobis Christo propitio ad gubernandum commissa praeter regularis vitae ordinem atque sanctae religionis conversationem etiam in litterarum meditationibus eis qui donante Domino discere possunt secundum uniuscuiusque capacitatem docendi studium debeant impendere, qualiter, sicut regularis norma honestatem morum, ita quoque docendi et discendi instantia ordinet et ornet seriem verborum, ut, qui Deo placere appetunt recte vivendo, ei etiam placere non negligant recte loquendo. Scriptum est enim: 'Aut ex verbis tuis iustificaberis, aut ex verbis tuis condemnaberis'. Quamvis enim melius sit bene facere quam nosse, prius tamen est nosse quam facere. Debet ergo quisque discere quod optat implere, ut tanto uberius quid agere debeat intelligat anima, quanto in omnipotentis Dei laudibus sine mendaciorum offenculis cucurrerit lingua. [...] Et bene novimus omnes, quia, quamvis periculosi sint errores verborum, multo periculosiores sunt errores sensuum. Quamobrem hortamur vos litterarum studia non solum non negligere, verum etiam humillima et Deo placita intentione ad hoc certatim discere, ut facilius et rectius divinarum scripturarum mysteria valeatis penetrare. Cum autem in sacris paginis schemata, tropi et caetera his similia inserta inveniantur, nulli dubium est, quod ea unusquisque legens tanto citius spiritualiter intelligit, quanto prius in litterarum magisterio plenius instructus fuerit. Tales vero ad hoc opus viri eligantur, qui et voluntatem et possibilitatem discendi et desiderium habeant alios instruendi. Et hoc tantum ea intentione agatur, qua devotione a nobis praecipitur. Optamus enim vos, sicut decet ecclesiae milites, et interius devotos et exterius doctos castosque bene vivendo et scholasticos bene loquendo [...]. “[...] Sea, pues, del conocimiento de su grata devoción a Dios, que nosotros, junto con nuestros fieles, consideramos útil que los episcopados y monasterios, encomendados a nosotros para dirigirlos con el favor de Cristo, deben fomentar el interés por la enseñanza a quienes, por regalo de Dios, pueden aprender, de acuerdo con la capacidad de cada quien, de manera que, así como la norma regular le da orden a la observancia de las costumbres, también el afán de enseñar y aprender da orden y embellece las oraciones, para que quienes quieren agradar a Dios viviendo con rectitud, no eviten serle también gratos hablando correctamente. Pues está escrito: ‘O por tus palabras serás justificado, o por tus palabras serás condenado’. Por eso aunque sea mejor hacer el bien que conocer, no obstante es preferible conocer que hacer. Por lo tanto, cada quien debe aprender lo que desea poner en práctica, de manera que comprenda lo que debe hacer su alma tanto cuanto fluya su lengua en las alabanzas a Dios omnipotente sin los obstáculos de las falsedades. [...] Y bien sabemos todos que, si bien son peligrosos los errores de palabras, mucho más peligrosos son los errores de entendimiento. Es por esto que los exhortamos a que no sólo no dejen de lado los estudios de la literatura, sino también seriamente la aprendan con una intención muy humilde y grata a Dios, a fin de que sean capaces de adentrarse con mayor facilidad y correctamente en los misterios de las Divinas*

ambos textos se aprecia la preocupación de que el ámbito religioso labore en beneficio del progreso educativo. Se decreta que la *Regula* de Benito de Nursia, con la renovación de Benito de Aniano, se adopte de manera generalizada por los monasterios a lo largo de su imperio (cf. DE BERTIER: 45). Esta iniciativa comenzó con Pipino el Breve, padre de Carlomagno, y continuó durante el reinado de Ludovico Pío (cf. ZURUTUZA Y BOTALLA: 132-133)¹².

Escrituras. Como se encuentran insertas figuras, tropos y otros elementos semejantes a éstos en las páginas sagradas, nadie duda que, al leer cada quien, entiende espiritualmente las cosas con más rapidez en la medida en que antes haya sido instruido con plenitud en el dominio de la literatura. Pero para esta labor elíjanse a dichos hombres, quienes tienen la voluntad y la posibilidad de enseñar y el deseo de instruir a los demás. Y hágase esto sólo con la misma intención con la que hemos propuesto. Deseamos, pues, que ustedes, así como es lo adecuado en los soldados de la Iglesia, que sean devotos en su interior y, en su exterior, sabios y castos al vivir con rectitud y educados al hablar bien [...]

¹¹ Esto se observa en el capítulo 72, uno de los más conocidos y estudiados: *Sacerdotibus. Sed et hoc flagitamus vestram almitatem, ut ministri altaris Dei suum ministerium bonis moribus ornent, seu alii canonicæ observantiae ordines vel monachici propositi congregationes; obsecramus, ut bonam et probabilem habeant conversationem, sicut ipse Dominus in euangelio praecipit: 'sic luceat lux vestra coram hominibus, ut videant opera vestra bona et glorificent patrem vestrum qui in celis est', ut eorum bona conversatione multi protrahantur ad servitium Dei, et non solum servilis conditionis infantes, sed etiam ingenuorum filios adgregent sibi que socient. Et ut scolae legentium puerorum fiant. Psalmos, notas, cantus, compotum, grammaticam per singula monasteria vel episcopia et libros catholicos bene emendate; quia saepe, dum bene aliqui Deum rogare cupiunt, sed per inemendatos libros male rogant. Et pueros vestros non sinite eos vel legendo vel scribendo corrumpere; et si opus est euangelium, psalterium et missale scribere, perfectae aetatis homines scribant cum omni diligentia.* “A los sacerdotes. También a su gracia le solicitamos esto: que los ministros del templo de Dios, las otras órdenes de observancia canónica o bien las congregaciones de adornen su ministerio con buenas costumbres. Suplicamos que tengan un estilo de vida recto y respetable, así como el Señor mismo advierte en el Evangelio: ‘Así brille su luz ante los hombres, para que vean sus buenas obras y glorifiquen a su Padre que está en los cielos’, de manera que con su recto estilo de vida, muchos sean conducidos al servicio de Dios, y no sólo reúnan a los niños de condición humilde, sino también a los hijos de nobles y establezcan lazos entre ellos. Que haya también escuelas para enseñar a los niños los salmos, la escritura, el canto, el cálculo y la gramática, así como que haya libros católicos bien enmendados, en cada uno de los monasterios y episcopados; pues a menudo, a pesar de que algunos desean pedirle a Dios de buena manera, lo hacen mal a causa de libros mal escritos. Y no permitan que los niños a su cargo los distorsionen al leer o escribir; y si hay necesidad de escribir el Evangelio, los salmos y el misal, que hombres de edad madura los escriban con sumo cuidado”. Una síntesis de la importancia de este decreto y de la *Epistola* se puede leer v.g. en ATKINSON: 49-51 o en FRASSETTO: 1-2.

¹² Se puede leer al comienzo del *Capitulare monasticum* del año 817 lo siguiente: *Anno incarnationis domini nostri Iesu Christi DCCCXVII, imperii vero gloriosissimi principis Hludowici quarto, VI. Idus Iulias, cum in domo Aquisgrani palatii, quae Lateranis dicitur, abbates cum quam pluribus una suis residerent monachis, haec quae subsequuntur capitula communi consilio ac pari voluntate inviolabiliter a regularibus conservari decreverunt. 1. Ut abbates, mox ut ad monasteria sua remeaverint, regulam per singula verba discutientes pleniter legant et intelligentes, Domino opitulante, efficaciter cum monachis suis implere studeant. 2. Ut monachi omnes qui possunt memoriter regulam discant. 3. Ut officium iuxta quod in regula sancti Benedicti continetur celebrent.* “En el año 817 de la encarnación de nuestro Señor Jesucristo, el 10 de julio, estando reunidos los abades junto con muchos de sus monjes en la casa del palacio de Aquisgrán, que es llamada Letrán, decretaron, en común acuerdo e igual voluntad, que estos capítulos que se presentan a continuación sean observados por los canónigos sin infringirlos. 1. Que los abades, tan pronto como vuelvan a sus monasterios, revisando detenidamente la *Regula* en cada una de sus palabras, la lean por completo y, habiéndola comprendido con la ayuda del

Para poner en marcha su proyecto de renovación cultural, Carlomagno pide la ayuda de algunos de los monjes y estudiosos más destacados del período, tales como Teodulfo (ca. 750-780), Pablo el Diácono (ca. 720-799) o Alcuino de York (ca. 730-804) (cf. ECO: 170-171). En Aquisgrán, la sede imperial, se funda la *Schola Palatina*, primer centro educativo cuyo currículo se basa en la enseñanza de las artes literarias y científicas: el *trivium* (gramática, retórica, dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, música, astronomía), y cuyo primer director fue Alcuino (cf. ECO: 171). Tal era la importancia de la educación para Carlomagno, que él mismo se dedicó a estudiar con los mejores profesores¹³.

Se crearon los *scriptoria*, sitios donde los monjes se dedicaban a copiar documentos antiguos, tanto de autores paganos como cristianos. Es esta misma época donde se da una revolución en la escritura, al surgir las letras minúsculas (cf. BOEHM: 166). Gracias a esta iniciativa del *scriptorium* es que se comenzaron a preservar obras de los clásicos

Señor, se empeñen en ponerla en práctica eficazmente con sus monjes. 2. Que todos los monjes aprendan de memoria la *Regula* en la medida que puedan. 3. Que lleven a cabo el oficio según está contenido en la *Regula* de San Benito”.

¹³ Se atestigua en la biografía de Carlomagno, la *Vita Karoli*, escrita por EGINARDO, en el capítulo XXV: *Erat eloquentia copiosus et exuberans poteratque quicquid vellet apertissime exprimere. Nec patrio tantum sermone contentus, etiam peregrinis linguis ediscendis operam impendit. In quibus Latinam ita didicit, ut aequae illa ac patria lingua orare sit solitus, Grecam vero melius intellegere quam pronuntiare poterat. Adeo quidem facundus erat, ut etiam dicaculus appareret. Artes liberales studiosissime coluit, earumque doctores plurimum veneratus magnis adiciebat honoribus. In discenda grammatica Petrum Pisanum diaconem senem audivit, in ceteris disciplinis Albinum cognomento Alcuinum, item diaconem, de Britannia Saxonici generis hominem, virum undecumque doctissimum, praeceptorem habuit, apud quem et rethoricae et dialecticae, praecipue tamen astronomiae ediscendae plurimum et temporis et laboris impertivit. Discebat artem computandi et intentione sagaci siderum cursum curiosissime rimabatur. Temptabat et scribere tabulasque et codicillos ad hoc in lecto sub cervicalibus circumferre solebat, ut, cum vacuum tempus esset, manum litteris effigiendis adsuesceret, sed parum successit labor praeposterus ac sero inchoatus.* “Tenía el exhuberante don de la palabra y podía expresar con mucha facilidad lo que quería. Y no contento sólo con su lengua materna, también procuró estudiar lenguas extranjeras. Entre éstas, aprendió el latín de una manera tal que solía hablarla como si hubiera sido su propia lengua, mas el griego podía entenderlo más que hablarlo. Asimismo era tan elocuente que también parecía locuaz. Cultivó con mucho afán las artes liberales y teniendo una gran estima por los que sabían esas cuestiones, los trataba con mucho respeto. En el aprendizaje de la gramática escuchó al viejo Pedro de Pisa, el diácono; en las demás disciplinas tuvo de maestro a Albino, también llamado Alcuino, igualmente diácono, hombre del pueblo sajón de Britania, el hombre más sabio de todos, con el que invirtió mucho tiempo y esfuerzo en aprender retórica y dialéctica, pero principalmente astronomía. Aprendía el arte del cálculo y con mucha curiosidad y sagaz intención investigaba sobre el curso de los astros. También intentaba escribir y solía tener en su cama, bajo las almohadas, tablillas y pequeños pergaminos para esto, con el propósito de que, en un tiempo libre, acostumbrara a su mano a trazar las letras, pero el esfuerzo fue poco fructífero, al haberlo comenzado ya muy tarde”.

grecolatinos. Los autores más usados en la enseñanza escolar fueron Casiodoro, Boecio, Isidoro de Sevilla. En el ámbito musical, la educación se basaba principalmente en el último libro de las *Nuptiae* de Marciano Capela y el *De institutione musica* de Boecio (cf. ATKINSON: 51). “El testimonio más completo de los programas y de los autores ‘vigentes’ en las escuelas de la época carolingia” (ECO: 171) lo encontramos en el *De institutione clericorum* de Rabano Mauro (ca. 780-856).

3.2. Los benedictinos y la música

Se puede entender el motivo por el que Aureliano asumió la tarea de componer una obra sobre música, pues para los benedictinos esta disciplina, a través del canto, era de suma importancia en su formación y su vida diaria, al verla como un modo de estar en comunión con Dios, tal como se puede observar en su *Regula*, capítulo 19:

Caput 19: De disciplina psallendi. Ubique credimus divinam esse praesentiam et oculos Domini in omni loco speculari bonos et malos, maxime tamen hoc sine aliqua dubitatione credamus, cum ad opus divinum adsistimus. Ideo semper memores simus quod ait Propheta: Servite Domino in timore, et iterum: Psallite sapienter, et: In conspectu angelorum psallam tibi. Ergo consideremus qualiter oporteat in conspectu Divinitatis et angelorum eius esse, et sic stemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostræ.

“*Capítulo 19: Sobre la disciplina del canto de los salmos.* Creemos que la presencia divina está en todas partes y que ‘los ojos del Señor observan a buenos y malos en todo momento’; pero sobre todo creamos esto sin vacilación alguna, cuando asistimos al oficio divino. Por esto siempre recordemos lo que dice el Profeta: ‘Sirvan al Señor con temor’; igualmente: ‘Canten los salmos con sabiduría’ y ‘ante los ángeles te cantaré’. Consideremos entonces cómo conviene estar ante Dios y sus ángeles y mantengámonos así al momento de cantar los salmos, para que nuestra mente esté en armonía con nuestra voz”.

Igualmente leemos en el capítulo 47:

Caput 47: De significanda hora operis Dei. Nuntianda hora operis Dei dies noctisque sit cura abbatis; aut ipse nuntiare aut tali sollicito fratri iniungat hanc curam, ut omnia horis competentibus compleantur. Psalmos autem vel antiphonas post abbatem ordine suo quibus iussum fuerit inponant. Cantare autem et legere non præsumat, nisi qui potest ipsud officium implere ut ædificentur audientes; quod cum humilitate et gravitate et tremore fiat, et cui iusserit abbas.

“*Capítulo 47: Sobre el anuncio de la hora de la obra de Dios.* Es deber del abad anunciar la hora de la obra de Dios día y noche, ya sea que él mismo lo anuncie o bien que le asigne esta tarea a un determinado hermano que se comprometa, a fin de que todo se realice a las horas correspondientes. Cántense los salmos y las antífonas, manteniendo su orden, después del abad, a quienes se les haya ordenado. Pero no comience a cantar o a leer sino quien pueda cumplir este oficio con la finalidad de edificar a los oyentes. Y a quien el abad se lo ordene, lo haga con humildad, seriedad y temor”.

Asimismo, esta orden ha sido la principal preservadora del canto gregoriano. En el siglo XIX, a través de Prosper Guéranger (1805-1875) –en aquel tiempo director de la Abadía de Solesmes–, por iniciativa del papa León XIII, los benedictinos se dieron a la tarea de rescatar esta música vocal, que tiene sus orígenes en el siglo III o IV con las primeras liturgias cristianas, mediante una labor filológica y paleográfica (cf. SOLESMES), que continúa hasta nuestros días. Actualmente, la abadía benedictina de Solesmes es la editora de los más importantes compendios del canto litúrgico, como el *Liber usualis* y el *Graduale Romanum*. Por su parte, los españoles de Santo Domingo de Silos son reconocidos por las interpretaciones y grabaciones de estas melodías.

4. TRANSMISIÓN TEXTUAL¹⁴

El *Musica disciplina* ha llegado hasta nuestros días gracias a poco más de una veintena de manuscritos que lo han preservado en mayor o menor medida. La gran mayoría de los que lo preservan contiene algunos capítulos. De todos, solamente uno conserva íntegro el tratado. De acuerdo con Morelli¹⁵, las copias de éste se dividen en cuatro grandes grupos de estratificación:

- Grupo V
- Grupo RP
- Grupo Ox
- Grupo *De octo tonis*¹⁶

4.1. Grupo V

Este grupo es el que contiene el manuscrito más antiguo que se conserva, el clasificado como V 148 (Valenciennes, Bibl. Mun.), del siglo IX. La ciudad de donde toma su nombre este manuscrito se halla al norte de Francia (50°21'29.2" N; 3°31'23.9" E), cerca de la frontera con Bélgica. Este documento se halla registrado en el catálogo de libros del siglo XII del monasterio de St. Amand, cerca de dicha ciudad, donde es muy probable que Aureliano haya redactado el tratado (cf. GUSHEE, I: iii). Este *Musica disciplina* tiene una consideración especial por parte de los estudiosos, por hallarse en tan buenas condiciones. Además, resaltan el hecho de que su transmisión haya sido, por así decirlo, independiente, por no hallarse dentro de una antología de tratados musicales (cf. GUSHEE, I: 43-44), sino que comparta espacio en el volumen con el tratado *De*

¹⁴ La información es una síntesis de tres fuentes: el tomo I de la tesis de Ponte, el tomo I de la tesis de Gushee y el estudio de Morelli (13-21).

¹⁵ Morelli se basa en el estudio de Lawrence Gushee, tal como ella misma lo anota: *Cfr. Aureliani [...], p. 19. Le sigle qui utilizzate sono le stesse dell'edizione critica* (13) "Las siglas aquí utilizadas son las mismas de la edición crítica".

¹⁶ Aquí incluye un grupo que Gushee denominó "Grupo M", que comprende los siguientes manuscritos: M, FN₁, FN₂, OxB₂ y Q₁ (cf. I: 73).

opificio Dei de Lactancio. Este libro es el que tiene el *Musica disciplina* prácticamente íntegro, pues contiene el poema dedicatorio, el prefacio, el índice general, los veinte capítulos –con unas pequeñas pérdidas de texto¹⁷– y dos *explicit* al final del capítulo XX. La hipótesis de Gushee sobre la existencia del par de *explicit* es la siguiente:

[...] they may have originally been associated with a first and second edition of Aurelian's work, two editions which were combined into one. The differing contents of the explicits strongly indicates such a possibility. That is, after the first version, Aurelian was still in the good graces of Bernard, and merely submitted the work to him; after the second he was in trouble, and in a desperate attempt to regain Bernard's favor, wrote the preface and the second explicit (I: 136-137).

“[...] podrían estar asociados en un principio con una primera y una segunda ediciones del trabajo de Aureliano, dos ediciones que se condensaron en una. Los distintos contenidos de los *explicit* fuertemente señalan dicha posibilidad. Es decir, después de la primera versión, Aureliano aún estaba en buenos términos con Bernardo y simplemente le dedicó el trabajo; luego de la segunda él estaba en problemas y en un intento desesperado por volverse a ganar la gracia de Bernardo, escribió el prefacio y el segundo *explicit*”.

Por otra parte, Michael Bernhard, en su *Textkritisches zu Aurelianus Reomensis*, hace notar la serie de detalles que tiene este manuscrito. Sin embargo, a pesar de los diversos errores de copista hallados a lo largo del V 148, no duda de su enorme importancia para el establecimiento del *stemma* general, así como del texto crítico¹⁸.

¹⁷ GUSHEE dice: *Furthermore, only these manuscripts have a table of contents listing the twenty chapters of the book, and while some of them are fragmentary, there seems to be a simple physical reason in those cases for the fragmentary state of the text* (I: 43). “Además, sólo estos manuscritos tienen el índice que enlista los veinte capítulos del libro, y aunque algunos de ellos son fragmentarios, parece haber una sencilla razón física en estos casos, del estado fragmentario del texto”.

¹⁸ Cf. 53-54: *Die im Weiteren gegebenen Verbesserungen des Textes haben ihre Ursache in einem meiner Meinung nach grundsätzlichen Fehler der Edition: Gushee mißt der Handschrift V, dem ältesten Textzeugen, entschieden zu hohen Wert bei. Diese Handschrift nimmt durch ihr Alter und ihre Vollständigkeit einen zweifellos hervorragenden Rang in der Überlieferung des Textes ein, sie ist aber keinesfalls eine fehlerfreie Abschrift, ja, sie ist, wie ich meine, nicht*

Además del ya mencionado manuscrito, se incluyen cuatro más:

- Pom (Pommersfelden, Library of Graf Schönborn-Wiesentheid, ms. 2805, s. XI)
- B (Bruselas, Bibl. Royale, ms. 10078-95, s. XII)
- F (Florencia, Bibl. Medicea Laurenziana, plut. XXIX.48, s. XV)
- RC (Roma, Bibl. Casanatense, ms. 420 [antes G.III.6], s. XVI)

4.2. Grupo RP

El grupo RP, una línea independiente del grupo V, comprende los siguientes manuscritos:

- RP 1346 (Roma, Bibl. Ap. Vat., Palat. Lat. 1346, s. XI)
- L (Londres, British Mus., Arundel 77, s. XII)
- P₁ (Paris, Bibl. Nac., fonds. lat. 7211, f. 134v-144v, s. XI)
- StP (Sankt Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstiftes, ms. 224₂, s. XV)
- Ces (Cesena, Bibl. Malatestiana, pl. XXVI.1, s. XV)

4.3. Grupo Ox

El grupo más pequeño de los cuatro está formado solamente por dos manuscritos:

- OxB (Oxford, Balliol Coll., ms. 173 (A), f. 74rv, s. XII)
- OxS (Oxford, St. John's Coll., ms. 188, s. XIII)

einmal eine gute Abschrift. Auch Gushee hält es für notwendig, bestimmte Stellen zu emendieren [...]. “Además, las mejoras dadas al texto son causadas por un error fundamental, en mi opinión, de la edición: Gushee estima el manuscrito V, el testigo textual más antiguo, en un alto valor. Este manuscrito ocupa por su edad e integridad, sin duda, un rango destacado en la transmisión del texto, pero de ninguna manera es una copia perfecta; es más, en mi opinión, ni siquiera es una buena copia. También Gushee considera necesario enmendar lugares específicos [...]”.

4.4. Grupo De octo tonis

El nombre de este grupo se debe a que la primera parte del capítulo VIII, contiene un fragmento de un tratado anónimo sobre los ocho tonos del canto cristiano, anterior al *Musica disciplina* y que ha sido erróneamente atribuido a Alcuino de York. Ese pasaje ha sido denominado VIIIa¹⁹. Casi una docena de manuscritos conforma el último de los grupos:

- Q₂ (Paris, Bibl. Nac. fonds. lat. 776, f. 147v, s. XI)
- S (Paris, Bibl. Nac. fonds. lat. 1084, s. XI)
- RB (Roma, Bibl. Ap. Vat., Barberini 307, s. XV)
- Esc (San Lorenzo del Escorial, Bibl. del Monasterio, ms. &.I.2, s. XV)
- M (Munich, Bayerische Staatsbibl., clm. 19489, s. XI)
- FN₁ (Florencia, Bibl. Nac., Conv. sopp. F.III.565, f. 97v-99v, s. XII)
- FN₂ (Florencia, Bibl. Nac., Conv. sopp. F.III.565, f. 93v-94v, s. XII)
- OxB₂ (Oxford, Balliol Coll., ms. 173 (A), f. 79v-80v, s. XII)
- Q₁ (Paris, Bibl. Nac. fonds. lat. 776, f. 147, s. XI)
- P₂ (Paris, Bibl. Nac. fonds. lat. 7211, f. 146v, s. XII)
- P₃ (Paris, Bibl. Nac. fonds. lat. 7211, f. 17, 19rv, s. XII)

Resta mencionar dos manuscritos más que contienen partes del tratado: el OxC (Oxford, Bodl. Libr., Canon. Misc. 212, s. XV) y el W (Viena, Österr. Nationalbibl., ms. 2269, s. XIII), vinculado al grupo *De octo tonis*.

4.5. Stemma

El *stemma* que presenta Morelli es una síntesis del trabajo de Gushee con las observaciones del *Textkritisches* de Bernhard. Hasta que no aparezca el estudio de

¹⁹ Toda la problemática y discusión acerca de este grupo y el pasaje VIIIa puede consultarse en MORELLI (17; 29-39).

Barbara Hagg, y si es que ella arrojará nuevos datos sobre esta transmisión textual, éste es el esquema de filiación de manuscritos más reciente que hay (21):

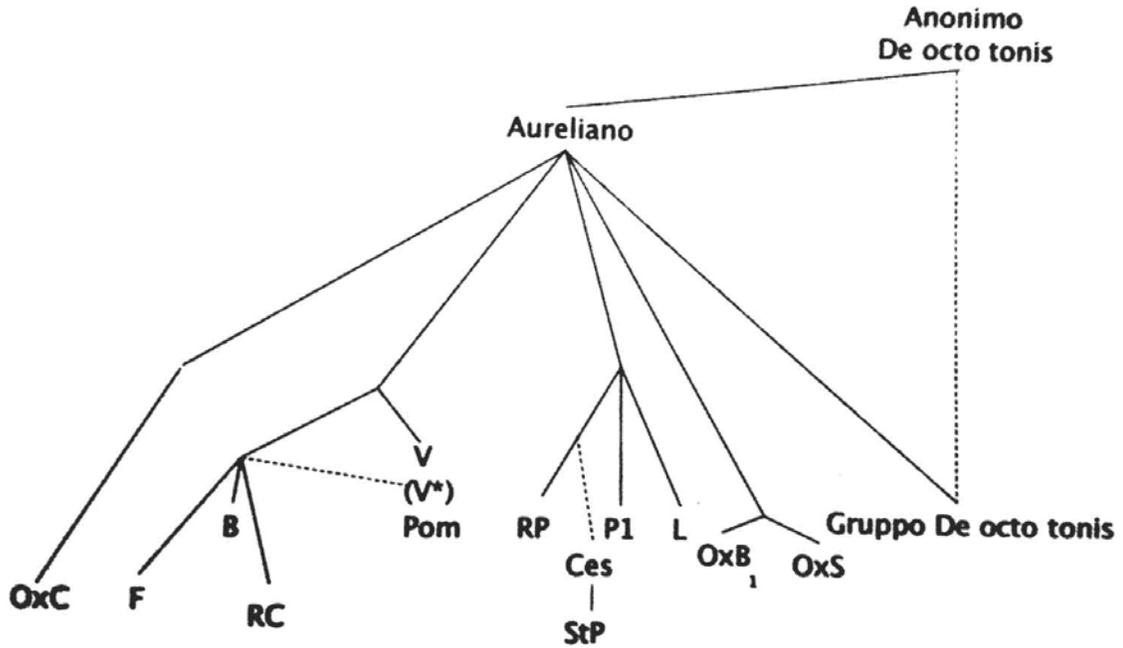


Figura 1 *Stemma del Musica disciplina*

5. CRITERIOS DE TRADUCCIÓN

Considero que todo texto que no está sirviendo como objeto de estudio para clases de gramática tiene que ser traducido sentido por sentido, no palabra por palabra. El propósito de una traducción palabra por palabra, al estilo del gramático, es el de entender las funciones sintácticas que desempeñan las palabras de la lengua original en un contexto determinado. Sin embargo, en esas traducciones a veces se deja de lado el contenido del texto. Pero esto de ningún modo es permisible en textos cuya finalidad es distinta a la comprensión de las funciones de los elementos de una lengua.

Cuando se va a traducir una obra literaria o un texto de carácter técnico, se debería pensar como orador –como lo pensaba Cicerón–, puesto que todos esos textos son discursos. Esto no significa que tenga la intención de desacreditar el estilo de traducción literal, muy útil cuando se está estudiando una lengua. Muchos de nosotros hemos aprendido los rudimentos del latín por medio de esta forma de traducción. No obstante, tenemos que dar el siguiente paso, no mantenernos en una imitación mal lograda del texto original con base en calcas de palabras que ni conservan el espíritu del texto ni permiten que las traducciones sean leídas con claridad. Así es difícil comprender una obra.

Traducir literatura requiere que estemos conscientes de que nos estamos enfrentando a una obra de arte, pues la literatura es arte hecho con palabras. La traducción misma es un arte. Pensar únicamente en la gramática es estar limitado como traductor y esto conlleva a perder de vista el asunto del arte. El pensamiento de gramático es sólo el punto de partida y debe de quedar subordinado al pensamiento de artista.

Cicerón, Horacio, Jerónimo –sin contar su postura acerca de la Biblia, porque para él es un caso aparte, tal como lo dice en su epístola LVII: *ubi et verborum ordo et misterium est* (“donde incluso el orden de las palabras es un misterio”)–, D’Ablancourt, Denham, Dryden, Tytler, entre otros, han sido partidarios de la traducción del contenido de una

obra más que de su estructura. La postura que he decidido adoptar para mi traducción es la propuesta por John Dryden, quien en su prefacio a las Heroidas de Ovidio expone lo siguiente:

All Translation I suppose may be reduced to these three heads. First, that of Metaphrase, or turning an Authour word by word, and Line by Line, from one Language to another. [...] The second way is that of Paraphrase, or Translation with Latitude, where the Authour is kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow'd as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not alter'd. [...] The Third way is that of Imitation, where the Translator (if now he has not lost that Name) assumes the liberty not only to vary from the words and sence, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases (DRYDEN: 38).

“Considero que toda traducción puede reducirse a estos tres principios. El primero es el de la metáfrasis o de verter a un autor palabra por palabra y línea por línea de una lengua a otra. [...] El segundo es el de la paráfrasis o traducción con extensión, donde el traductor nunca pierde de vista al autor, pero sus palabras no se siguen tan estrictamente como su sentido, y que también se permite ser amplificado, pero no alterado. [...] El tercer tipo es el de la imitación, donde el traductor (si es que no ha perdido ese nombre) asume la libertad no sólo de hacer variaciones a partir de las palabras y el sentido, sino también de renunciar a ambas cuando le sea oportuno, y tomando solamente algunos motivos generales del original, para marcar una distinción del trabajo base, si le parece bien”.

Un poco más adelante explica con mayor profundidad sobre las dificultades y características de la metáfrasis:

Concerning the first of these Methods, our Master *Horace* has given us this Caution,

Nec verbum verbo curabis reddere, fidus

Interpres-

Nor word for word too faithfully translate. [...] Too faithfully is indeed pedantically: 'tis a faith that which proceeds from Superstition, blind and zealous [...]. 'Tis almost impossible to Translate verbally, and well, at the same time. [...] In short, the Verbal Copyer is incumber'd with so many difficulties at once, that he can never disentangle himself from all. He is to consider at the same time the thought of his Authour, and his words, and to find out the counterpart to each in another Language [...]. 'Tis much like dancing on Ropes with fetter'd Leggs [...] (DRYDEN: 38-39).

“Respecto al primero de esos métodos, nuestro Maestro Horacio nos ha dado esta advertencia:

Nec verbum verbo curabis redderes, fidus

Interpres-

(“Y procurarás no traducir palabra por palabra, como fiel intérpete”)

Y no traduzcas palabra por palabra con demasiada fidelidad. [...] Con demasiada fidelidad es de hecho ser un pedante; es una fidelidad que proviene de la superstición, ciega y ferviente [...]. Es prácticamente imposible traducir palabra por palabra y bien al mismo tiempo. [...] En pocas palabras, el transcriptor verbal está tan agobiado con tantas dificultades a la vez, que nunca puede zafarse él mismo de todo. Tiene que considerar al mismo tiempo el pensamiento de su

autor y sus palabras, y buscar la contraparte de cada una en otra lengua [...]. Es casi como bailar en la cuerda floja con las piernas atadas”.

En un libro de estudio como el *Musica disciplina* lo más importante es el contenido. No servirá de nada hacer un vano intento de mostrarle al lector de esta traducción cuál es el orden y el número de palabras contenidas en el tratado, si no logra entender lo expuesto en éste. Creo que en una traducción es fundamental la preservación del mensaje, así como la claridad y fluidez con que se transmite.

En esta traducción me he inclinado hacia la paráfrasis, pues hay pasajes que con traducción literal no se entienden, así que me encargué de hallar expresiones equivalentes en español. Procuré realizar una lectura profunda del tratado y evité mantenerme sólo en el nivel gramatical. Lo ideal en una traducción, creo, sería hallar el equilibrio perfecto entre la forma y el fondo, aunque parece una tarea imposible. Siempre existirá una preponderancia de alguna de esas dos partes. Todo depende de la decisión del traductor a la hora de verter a otra lengua una obra.

Por último, considero que es fundamental pensar en el lector, el juez último. Él será quien determine si la traducción funciona o no. El resultado será favorable y la compleja labor del traductor se verá recompensada cuando el lector entienda las ideas del texto traducido al sentir que está escrito en su propia lengua y no en una ajena.

AURELIANI REOMENSIS MUSICA DISCIPLINA

AURELIANO DE RÉÔME. *LA DISCIPLINA MUSICAL*

TEXTOS LATINO Y ESPAÑOL

POEMA

- Resumen de la obra dedicada a Bernardo.
- Mención de las fuentes griegas y latinas empleadas para la realización del tratado.
- Reconocimiento del trabajo de recopilación y organización que hizo para componer el libro.

Quisquis hoc legerit, magno cum iure patratum,
noverit auctores hic fore persalubres.

Fons hic Graecorum Phytagoras musicus adest,
necne Latinorum continet ora patrum.

Aure- tuus legi, compsi scribsique -lianus,
pastor Bernarde, munus hoc exiguum.

Vale decus patrie.

Todo el que lea esta obra concretada gracias a un gran permiso¹,
sabr  que aquí están los autores que más benefician al hombre cristiano².
Aquí está, en su faceta de músico, Pitágoras, manantial de los griegos³,
y también se encuentran presentes las enseñanzas de los padres latinos⁴.
Yo, su Aureliano, le he compilado, organizado y también redactado,
Pastor Bernardo, este pequeño regalo.

Dios lo guarde, Orgullo de la patria⁵.

COMENTARIO

¹ La edición crítica de Lawrence Gushee, publicada en el *Corpus scriptorum de musica* (1975, vol. 21), tiene *patratu* al final del primer verso. Sin embargo, Michael Bernhard en *Textkritisches zu Aurelianus Reomensis* propone *patratum* como enmienda a la edición (56), lectura que también los MHG consideran como más adecuada, donde *patratu* queda relegada como *lectio* (cf. *Poetarum Latinorum Medii Aevi tomus II*: 679). Para la traducción, me apego a la lectura propuesta por los MGH y por Bernhard. *Patratu* complica, a mi juicio, la comprensión del pasaje, ya que no parece tener sentido un supino pasivo.

² Traduzco *persalubres* por la perífrasis “que más benefician al hombre cristiano” por el sentido que el DMLBS (*Dictionary of Medieval Latin from British Sources*) proporciona en la entrada de *saluber*: *conducive to the well-being of the (Christian) soul, leading or pertaining to (Christian) salvation, salvific*. “que conduce al bienestar del alma (cristiana), que lleva o atañe a la salvación (cristiana), que otorga salvación”. Respecto a *per-*, es un prefijo que en latín medieval comenzó a usarse con mayor frecuencia entre los poetasⁱ (cf. GRONDEUX: 182; 193).

³ Pitágoras está presente de manera indirecta, puesto que ningún escrito suyo ha llegado a nosotros. Se conoce su teoría gracias a autores como Euclides, Nicómaco, Aristóxeno, Ptolomeo, Arístides Quintiliano y Boecio. En el capítulo II se hace mención de una historia acerca de cómo descubrió la matemática detrás de los intervalos musicales.

⁴ Se refiere a autores como Agustín, Beda, Boecio, Casiodoro e Isidoro de Sevilla, que son los pilares en la composición de los primeros siete capítulos. Para una descripción

ⁱ El significado que proporciona el *Novum glossarium mediae Latinitatis* es distinto: [*per et saluber*] très utile. “[*per y saluber*] muy útil”. Sin embargo, dado que las fuentes citadas en la obra son en su mayoría de autores cristianos y resultan útiles tanto porque cultivan la mente, como porque cultivan el espíritu religioso, considero que la definición del *glossarium* queda un poco corta dentro del contexto del poema.

detallada de las obras que empleó Aureliano, tanto griegas como latinas, véanse los comentarios a los capítulos y el apéndice.

⁵ Los dísticos elegíacos que introducen el *Musica disciplina* exponen y resumen de manera metafórica el contenido. Aquí está la *inventio*; se presenta el tema expuesto en el libro: la música. Se observan tres momentos, uno por cada dístico elegíaco. El primero hace referencia a la solidez del fundamento teórico de la obra y el provecho que sus futuros lectores pueden sacar. El tópico sobre la educación y el provecho que otorga la lectura de un manual expuesto por el propio autorⁱⁱ lo encontramos, por ejemplo, en Ovidio, cuando escribe en el proemio de su *Ars amatoria*:

Siquis in hoc artem populo non novit amandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet.
(Ov. *Ars am.* I, 1-2)

“Si alguien en esta tierra no conoce el arte de amar, lea esto
y después de haber leído este poema, ame como un experto”.

Ahora bien, el segundo momento es, como ya dijimos, la mención del tema que se fundamenta en la teoría de los pensadores griegos y romanos. El último dístico destaca por el trasfondo del quinto verso: *legi compsi, scribsique* (“he compilado, organizado y también redactado”). En estos tres verbos, Aureliano de Réôme expone el proceso intelectual de su obra. No sólo habrá leído fuentes diversas, sino que también escogió las máximas autoridades de su tiempo (*legi*), las organizó y procuró darles cohesión (*compsi*), y finalmente elaboró el tratado (*scribsi*).

ⁱⁱ El tópico se halla tanto entre griegos como entre latinos. Véase el proemio de las *Strategemata* de Frontino (I, 4): *Nam cum hoc opus, sicut cetera, usus potius aliorum quam meae commendationis causa aggresus sim, adiuvari me ab his, qui aliquid illi astruent, non argui credam*. “Pues, aunque haya empendido esta obra, así como las demás, usándola para el renombre de otros más que para el mío, quiero creer que soy ayudado, no criticado, por quienes le agregan algo”. Igualmente, el proemio del *Στρατηγικός* de Onasandro (4): *Τὸ δὲ σύνταγμα θαρροῦντί μοι λοιπὸν εἰπεῖν ὡς στρατηγῶν τε ἀγαθῶν ἄσκησις ἔσται παλαιῶν τε ἡγεμόνων κατὰ τὴν σεβαστὴν εἰρήνην ἀνάθημα [...]*. “Con confianza me queda decir que el tratado servirá de repaso a los buenos estrategas y será el deleite de los antiguos generales durante la paz augusta”.

Aureliano ha sido llamado por Bernhard como un “compilador consumado”, por haber tomado numerosos pasajes, párrafos enteros de varias obras y se le ha criticado por una falta de originalidad (cf. MCALPINE: 33). Sin embargo, al revisar obras del período como la de Isidoro, encontramos que para la realización de tales proyectos hubo un proceso similar de copiar *ad litteram*, o con pequeñas variaciones, oraciones, párrafos, capítulos enteros de otros autoresⁱⁱⁱ. El ejercicio de copia, es decir la *μίμησις* o *imitatio*, era común en la época y una vía de transmisión del conocimiento, además de considerarse una manera de reconocimiento a las autoridades en la materia^{iv}.

ⁱⁱⁱ Baste leer lo dicho por William H. STAHL sobre los problemas de citación y los préstamos de Isidoro, a quien critica por no haber dado los créditos correspondientes: *Meticulous research has uncovered abundant deceptions in Isidore's references to his authorities. Kettner has pointed out that 36 passages citing Varro were not derived from Varro and that Isidore did not consult Varro's works. Klussman found nearly 70 passages derived from Tertullian's works, and yet Isidore does not cite Tertullian. Mynors' edition of Cassiodorus's On Sacred and Profane Literature lists 34 borrowings from that slim work in the first three books of the Etymologies, many of them extended passages of close correspondence or verbatim copying; but Isidore withholds acknowledgment* (cit. en GRANT: 3). “Una investigación a fondo ha puesto en evidencia abundantes engaños en las referencias a las autoridades de Isidoro. Kettner ha anotado que 36 pasajes donde cita a Varrón no fueron tomados de Varrón y que Isidoro ni siquiera consultó la obra de Varrón. Klussman encontró cerca de 70 pasajes tomados de la obra de Tertuliano, y aún así Isidoro no cita a Tertuliano. La edición de Mynors del *Sobre la literatura sagrada y profana* de Casiodoro enlista 34 préstamos de esa delgada obra en los primeros tres libros de las *Etimologías*, siendo muchos de ellos pasajes extensos de cercana correspondencia o copia al pie de la letra; pero Isidoro se abstiene de dar reconocimiento”. Más adelante, en el mismo pasaje Stahl critica que sucede lo mismo con las obras de Solino y, muy probablemente, de Servio, cuyos nombres, así como los de Varrón y Casiodoro, en ningún momento aparecen siquiera mencionados (cf. GRANT: 3).

^{iv} Algo semejante se observa en el terreno de la poesía. Tenemos conocidos ejemplos de poetas latinos que colocaron intertextos o hicieron reescrituras de poemas griegos. Virgilio toma como modelo a Homero en algunos pasajes, como en *Georg.* II, 42-44, donde imita la fórmula hallada en *Il.*, II 488-450: *πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / οὐδ' εἰ μοι δέκα μὲν γλώσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴην, / φωνὴ δ' ἄρρηκτος.* (“Y yo no podría narrar ni dar nombres de todos los pueblos, ni aunque tuviera diez lenguas, diez bocas y una férrea voz”):

non ego cuncta meis amplecti uersibus opto,
non, mihi si linguae centum sin oraque centum,
fërrea vox.

“Yo no deseo abarcar con mis versos todas las cosas,
ni aunque tuviera cien lenguas y cien bocas,
ni una férrea voz”.

Catulo hace lo propio en su carmen LI con la adaptación del *Φαίνεται μοι* de Safo (fragm. 31 Page) y Horacio basa su célebre oda del Soracte (*Carm.* I, 9) en un poema de Alceo (cf. fragm. 157 Page), por poner algunos ejemplos. En todos ellos parece haber una intención de reconocerse como deudores de una tradición y de rendir tributo a quienes fueron sus modelos a seguir.

Ahora bien, observemos la organización de las palabras en relación con las pausas existentes en los versos. Los tres hexámetros (vv. 1, 3, 5) tienen como cesura principal la semiquinaria. La estructura en los tres pentámetros es notable (vv. 2, 4 y 6), pues todos ellos tienen una distribución idéntica del número de elementos en cada hemistiquio. Antes de la cesura hay dos palabras y después de ella, tres, como se observa en los siguientes diagramas:

Cesura semiquinaria

Quisquis hoc legerit || magno cum iure patratum,
 Fons hic Grecorum || Phytagoras musicus adest,
 Aure – tuus legi, || compsi scribsique – lianus

Disposición de las palabras (2 + 3)

Noverit auctores || hic fore persalubres
 Necne Latinorum || continet ora patrum
 Pastor Bernarde, || munus hoc exiguum.

Los versos dos y cuatro tienen una división de los sintagmas nominales, en la que uno de los elementos queda al final del primer hemistiquio y el segundo, al final del siguiente. Es un recurso que poetas como Horacio solían usar, tal como lo observó August Meineke^v.

^v En sus anotaciones a Hor. *Carm.* IV, 1, 16 escribe: *late signa feret militiae tuae. Indicavi mihi Horatium scripsisse videri late militiae singa feret tuae. In hoc enim genere metri adiectivum et substantivum sic ponitur, ut finem utriusque ordinis occupent. In primo statim carmine habes: hunc, si mobilium turba Quiritium / certat tergeminis tollere honoribus. / illum, si proprio condidit horreo / quidquid de Libycis verritur areis. / est qui nec veteris pocula Massici [...]* Et sic constanter; ex quo intellegitur male Peerlkampium in *Carm.* I, 33, 13. *Ipsum me melior cum peteret Venus, mutare voluisse verborum ordinem: ipsum me peteret cum melior Venus, quod prorsus contra Horatii usum est* (HORACIO, 1854: XIX). “*late signa feret militiae tuae.* Mencioné que me parece que Horacio escribió ‘*late militiae signa feret tuae*’. Pues en este tipo de metro el adjetivo y el sustantivo está puesto de tal forma que ocupen el final de cada hemistiquio. Ya desde el primer poema tienes: ‘*hunc, si mobilium turba Quiritium / certat tergeminis tollere honoribus. / illum, si proprio condidit horreo / quidquid de Libycis verritur areis. / est*

Asimismo, existe un paralelismo de construcción, pero morfológicamente se trata de un quiasmo.

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| auctores (<i>sust.</i>) | persalubres (<i>adj.</i>) |
| Latinorum (<i>adj.</i>) | patrum (<i>sust.</i>) |

Sólo el verso seis concentra cada uno de sus dos sintagmas en sus respectivos hemistiquios: *Pastor Bernarde* (voc.) // *munus hoc exiguum* (acc.).

En el centro del tercer verso, el nombre del célebre filósofo parece que fue colocado de manera forzada, por no respetar las cantidades de las sílabas: Aureliano midió “*Phytǎgōras*”, cuando lo propio es “*Pythǎgōras*”. Se advierte que el modo de empleo del nombre es resultado de una muy probable falta de conocimiento del griego tanto a nivel ortográfico como prosódico; y no podemos culparlo, pues durante esta época imperaba el *Graecum est, non potest legi* (“es griego, no se puede leer”). Acerca de esto, dice KACZYNSKI: *From the fifth or sixth century onwards, people with a knowledge of Greek were scarce in the West [...] (719)*. “A partir de los siglos V o VI en adelante, la gente con conocimiento del griego era escasa en Occidente [...]”. Aureliano acomodó “Phytagoras” como le fue posible en el verso o bien, como creyó que se utilizaba. Si hubiera sido producto de licencias, serían demasiadas para una sola palabra, ya que no es un nombre cuya medida impida que sea empleado en un verso de ritmo dactílico, como se ejemplifica a continuación:

nec te *Pythǎgōrae* fallant arcana renati^{vi}
(HOR. *Epod.* 15, 21)

qui nec *veteris* pocula *Massici* [...]’. Y así en repetidas ocasiones; es por esto que se comprende que Peerlkamp, cometiendo un error, en Carm. I, 33, 13: ‘Ipsum me *melior* cum peteret *Venus*’, haya querido cambiar el orden de las palabras: ‘ipsum me peteret cum *melior* *Venus*’, que va totalmente en contra del uso de Horacio”.

^{vi} Escogí este pasaje por tratarse del primer testimonio en el corpus de literatura latina donde se emplea este nombre dentro de una composición poética en este tipo de versificación.

“y no te engañen los secretos del renacido Pitágoras”

Además, no es la única ocasión en que está escrito el nombre en el tratado con la *h* después de *p* y no de *t*, pues hay dos apariciones más en el capítulo II, que lleva por título *De nomine et inventoribus eius, et quomodo forme numerorum invente fuerint* (“Sobre su nombre y quienes la descubrieron, y de qué modo fueron halladas las proporciones numéricas”):

Apud Graecos autem traditur *Phitagoras* [...]

Primus hoc modo iam dictus *Phitagoras* [...]

(Aurelian. II)

“Y entre los griegos se cuenta que Pitágoras [...]

“De este modo el ya mencionado Pitágoras fue el primero [...]

No obstante, hay que notar que el nombre está en una posición sobresaliente. Está casi en posición central. La intención es focalizar a tan notable persona: es nada menos que el teórico fundamental de la música en Grecia, tal como lo expone en el segundo capítulo del tratado. Para mostrar su empleo entre los poetas, viene a la mente aquel pasaje de Virgilio (Verg. *Aen.* II, 2),

Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto

“Entonces así comenzó el padre Eneas desde el gran sillón...”,

en el que el personaje principal de la obra está colocado justo al centro del verso y encerrado entre las cesuras semiternaria y semiseptenaria (*pater Aeneas*). Así pues, haber colocado el nombre de Pitágoras en otro sitio no habría tenido el mismo efecto retórico. El manejo del vocablo está justificado.

El quinto verso es un verso áureo. A pesar de la sencillez de elementos –tan sólo un sintagma nominal de sujeto, tres verbos y una conjunción–, es un verso elaborado por la tmesis hallada en los límites del verso. La tmesis es un recurso poético que no encontramos en los versos latinos con tanta frecuencia, dada su naturaleza. Podemos mencionar algunas líneas, como las de Ennio (*saxo cere comminuit brum*: “esparció su cerebro en la roca”) (Enn. *Ann.* fragm. 121 Vahlen), de Cicerón (*quas nostri Septem soliti vocitare Triones*: “que nosotros solemos llamar Septentriones”) (Cic. *Phaen.* 4) o de Virgilio (v. g. *Aen.* I, 412; II, 642; V, 440). He aquí la estructura del verso:

| S | V | S |
|-------|------------|---------|
| Aure- | legi | -lianus |
| tuus | compsi | |
| | scribsique | |

Respecto a este lugar, Gushee sólo ha mencionado que en este verso hay tmesis y que es una figura retórica. Hagg, por su parte, refiere que es poco probable que Aureliano haya recibido influencia de los textos religiosos (cf. MORELLI: 61). Si bien no pudo haberlo leído en tales obras, con seguridad habrá sabido sobre esta figura en algún manual o tratado de retórica.

Existe un texto de Beda el Venerable: *De schematis et tropis Sanctae Scripturae*, que en su segunda parte, sobre los tropos, habla sobre la tmesis:

Tmesis est simplicis verbi sectio, aut unius compositi, una dictione vel pluribus interiectis. Haec species licet in sacra Scriptura facile [non facile] inveniatur, tamen habetur in Christiano poeta, ut est:

Hiero quem genuit Solymis Davidica proles.

Hoc est Ierusalem (BEDA: 154).

“La tmesis es el corte de una palabra simple o de alguna compuesta, por medio de una palabra o varias interpuestas. Aunque esta figura difícilmente se halla en las Sagradas Escrituras, no obstante se aprecia en un poeta cristiano, como es:

Hiero quem genuit Solymi Davidica proles.

(“a quien engendró la estirpe davídica de Jerusalén”)

Es decir Jerusalén”.

Como más adelante veremos, Aureliano de Réôme tomó pasajes del *De arte metrica* de Beda. ¿Sería posible que Aureliano haya conocido la obra del Venerable, que haya leído no sólo el *De arte metrica*, sino también el *De schematis* y de ahí haya conocido ese recurso poético? Las investigaciones realizadas hasta el momento no han determinado la existencia de este tratado entre las bibliotecas a las que nuestro autor pudo haber tenido acceso (cf. v. g. HAGGH: 295). Además, esta figura no se halla solamente en la obra de Beda, sino también en el *Ars maior* de Donato –de donde Beda toma su definición–, obra fundamental para el estudio de la gramática y retórica durante este período. En su último capítulo, intitulado *De vitiis et virtutibus orationis* (“Sobre los errores y virtudes de la oración”), encontramos enlistada la tmesis dentro del apartado sobre el hipérbaton. Escribe Donato:

Hyperbaton est transcensio quaedam uerborum ordinem turbans, cuius species sunt quinque: hystero-logia, anastrophe, parenthesis, tmesis, synchisis. [...] tmesis est unius compositi aut simplicis uerbi sectio, una dictione uel pluribus interiectis, ut “septem subiecta trioni” pro septemtrioni et “saxo cere comminuit brum” et “Massili portabant iuuenes ad litora tanas”, hoc est cerebrum et Massilitanas. (670-671)

“El hipérbaton es una transposición que altera el orden de las palabras, de la que hay cinco tipos: histerología, anástrofe, paréntesis, tmesis y sínquisis. [...] La

tnesis es el corte de una palabra compuesta o simple, atravesada por uno o varios vocablos, como “septem subiecta trioni” (“situado bajo el septentrión”) en vez de *septemtrioni* (“septentrión”); “saxo cere comminuit brum” (“esparció su cerebro en la roca”) y “Massili portabant iuuenes ad litora tanas” (“llevaban a las jóvenes de Massilia a las playas”), es decir, *cerebrum* (“cerebro”) y *Massilitanas* (“de Massilia”).

Así pues, resalta de igual modo la construcción anular del poema, originada por un motivo, *hoc*, que aparece en segunda posición en el primer verso y en el penúltimo lugar de la línea final; si se ve *cancrizans*, ese *hoc* también estaría en segundo lugar, y ambos están directamente relacionados, porque se refieren a lo mismo: al *munus exiguum* (“pequeño regalo”), el tratado de Aureliano, sólo que el *hoc* del verso uno es de un sentido oscuro que termina clarificándose en el verso seis, cuando abiertamente ofrece a Bernardo la obra como obsequio. Hay también un elemento en la línea tres que puede considerarse como un desarrollo del motivo, *hic*, aunque aquí se trate del adverbio, no del adjetivo; se trata de una *derivatio* que sigue ocupando el segundo lugar del verso. De este modo se ve un hilo conductor a lo largo de la tercia de dísticos.

- Quisquis **hoc** legerit magno cum iure patratum
- Fons **hic** Grecorum Phytagoras musicus adest
 - Pastor Bernarde, munus **hoc** exiguum.

(Aurel. *carm.* 1; 3; 6)

Por último, Barbara Haggh ha observado un intertexto de los *Disticha Catonis* en el sexto verso: *Exiguum munus cum det tibi pauper amicus, / accipito placide, plene laudare memento* (“Cuando un amigo pobre te dé un pequeño regalo, acéptalo con gusto; recuerda colmarlo de elogios”) (cf. MORELLI: 61). Es muy probable que Aureliano haya sido influido igualmente por esta obra, pues en esa época tanto los *Disticha* como las cartas de

Jerónimo eran obras muy conocidas y leídas^{vii}. Tomando en cuenta el conocimiento y difusión de esta obra, se observaría la primera apelación a la piedad de Bernardo con la evocación de esta sentencia mediante ese sintagma que crea una *captatio benevolentiae* en la que el escritor se ve a sí mismo como el *pauper amicus* (“amigo pobre”), idea que no está alejada del *servus omnium minimus famulorum Christi* (“el más humilde sirviente de todos los siervos de Cristo”) que aparece al final del saludo hallado en el prefacio, tal como se verá en la siguiente sección.

^{vii} Cf. KLEINHENZ: 298: *Throughout the Middle Ages, Disticha Catonis was an essential part of elementary training in Latin grammar, and since the aphorisms conveyed worldly wisdom, they could simultaneously serve as a basis for moral instruction.* “A través de la Edad Media, los *Disticha Catonis* fueron una parte esencial del entrenamiento en la gramática latina, y dado que los aforismos estaban dotados de sabiduría universal, podían a su vez funcionar como base para la enseñanza moral”.

PREFACIO

- Saludo. Aureliano se dirige a Bernardo, a quien le desea llegar al arzobispado.
- Mención de su expulsión.
- Justificación de la obra.
- Elogio a Bernardo, considerado como gran erudito de música.
- Testimonios bíblicos sobre el perdón hacia quienes han cometido faltas en sus vidas.

Incipit praefatio musicae disciplinae

Cristianorum nobilissimo nobilium, virorumque praestantissimo, atque honoris culmine apostolici nobilissime sublimato, simulque imperiali dignitate decorato, et virtutum omni genere florenti in Christo feliciter, Bernardo archicantori, ut opto, totius sanctae ecclesiae et vocato, futuro vero archiepiscopo, Aurelianus vernaculus quondam monasterii sancti Iohannis reomensis, nunc autem abiectus, sed tamen vester, et velit nolit mundus, vester--vester, inquam, vester--servusque omnium minimus famulorum Christi:

Quoniam genuino ingenio prepollentem et artificiali doctrina cluentem pre ceteris vosmet solum agnovi in armonica philosophia, rogatus a fratribus ut super quibusdam regulis modulationum quas tonos seu tenores appellant sed et de ipsorum vocabulis rerum lacinosum praescriberem sermonem; ac ideo seriem harum litterarum ad censuram vestrae nobilitatis direxi vestroque nomini dedicavi, ut si conspectui digna videntur, memoriae commendentur. Sin autem aliter, oblivioni ducantur.

Scio enim quia nobilissimi valde inveniuntur cantores. Huius autem fateor nisi vos solum me neminem artis vidisse peritum. Quidam et enim nostrorum multa musice norunt statuta, tamen ut fuerunt prisci nusquam, ut arbitror, invenitur musicus. Ac per haec quae sparsim in veterum dictis invenire potui sed et quae a vobis et ab aliis audivi, ipse novum opus condere studui, illo iuvante qui donavit et sine quo nihil possumus, cui et devotus gratias ago.

His igitur ita prelibatis, agnoscite me vos amare, suscipere, colere, mirari, reminiscens pium animi affectum vestri erga me quem pure dilexistis, monuistis, docuistis, enutristis. Animadvertite autem me reconciliatas amicitias pure colere, et non iuxta Plautinam sententiam altera manu lapidem tenere, panem offerre altera. Ego certe, ut homini nobilissimo et severissimo risum moveam, et imitetis aliquando Crassum quem semel in vita dicit risisse Lucilius, dicam quod sepe recogitans risum tenere non

Comienza el prefacio de *La disciplina musical*

A Bernardo, archichantre¹ –como espero– de toda la Santa Iglesia, electo Arzobispo, pero próximamente consagrado, el más distinguido de los cristianos distinguidos², el más destacado de los nobles y los hombres, elevado con toda distinción a la cumbre del honor apostólico y a su vez condecorado con el cargo imperial, quien felizmente en Cristo destaca en toda clase de virtudes, Aureliano, hace tiempo miembro del monasterio de Saint-Jean-de-Réôme, aunque ahora expulsado –no obstante sigue siendo suyo, quiera o no quiera el mundo³, suyo, suyo, lo repito, suyo–, y el más humilde sirviente de todos los siervos de Cristo:

Dado que reconozco que sólo usted es sobresaliente por su genuino talento y con más reputación que los demás en la doctrina de la ciencia musical, y que mis hermanos me solicitaron redactar un escrito minucioso sobre algunas reglas de las modulaciones⁴ a las que llaman tonos o tenores y también de sus nombres⁵, por eso he dirigido esta obra a su buen juicio y la he dedicado a su nombre, para que, si le parece digna de su estima, sea recordada; pero si ocurre lo contrario, sea relegada al olvido.

Sé en verdad que se encuentran muchos cantores muy notables, mas confieso que yo no he visto que alguien sea experto en este arte, sino únicamente usted. Aunque algunos, incluso de los nuestros, conocen muchas reglas de la música, no obstante, según creo, por ninguna parte se encuentra un músico como hubo en otros tiempos⁶. Y con base en lo que pude hallar en diversos pasajes de los antiguos, y también por lo que he oído de usted y de otros, yo mismo he puesto mi esfuerzo en componer una nueva obra, con el apoyo de Aquel que nos lo brinda, sin el Cual nada podemos y a Quien yo con devoción le doy gracias.

Y ya que estos asuntos han sido tocados, sepa que a usted lo aprecio, lo acojo, le rindo devoción, lo admiro, mientras recuerdo su piadoso aprecio a mí, a quien por completo ha estimado, aconsejado, enseñado y alentado. Y dese cuenta de que yo cuido por completo nuestra amistad reconciliada, no como el pasaje de Plauto: “en una mano sostiene la piedra; en la otra ofrece el pan”⁷. Le diré precisamente que, siempre que lo pienso, no puedo evitar una sonrisa por el hecho de hacer reír a un hombre tan notable y serio, y usted actúe como

possum. Dolebamus vos nimium esse patientem, sed, ut video, exaltastis diu manum et suspendistis plagam, ut feriretis fortiter; et taciturnitas vestra dispensatio fuit, non consensus. Quorsum ista dixerim uti bene nostis in memet experimento didici. Ideoque illud propheticum cotidie decanto,

Iram domini sustinebo, donec iustificet causam meam.

Multe enim vie hominibus recte videntur, que postea prave reperiuntur sed sepe thesaurus in testaceis vasis conditur. In evangelio inportuna tandem mulier audiri meruit et clauso cum servis ostio, media licet nocte, panes amicus ab amico accepit. Deus ipse qui nullis contra se superari virtutibus potest, publicani precibus vincitur. Ninive civitas fletibus stetit.

Christus, inquam, prodigum filium revertentem letus amplectitur; Paulus ex persecutore fit maximus predicator; Petrum ter negantem amare in suum locum lacrimae restituere. Cui plus dimittitur, plus amat. De toto grege siletur, et ob unius morbide pecudis animam angeli letantur in celo. Quod si cui videtur indignum, audiat a Domino:

Amice, si ego bonus, quare oculus tuus nequam?

Vale pars, immo, si dignaris, unitas anime meae; cecorum baculus; esurientium cibus; spes miserorum; solamen lugentium; decus ecclesiae; lux mundi. Et noli despiciere animam conservi, pro qua Christus est mortuus. Explicit prefatio.

alguna vez Craso, quien dice Lucilio que rió una vez en la vida⁸. Lamentábamos que usted fuera muy condescendiente; pero, según veo, levantó por un momento su mano y detuvo el azote, para poder golpear con fuerza. Y su silencio fue dispensa, no acuerdo⁹. ¿Para qué voy a hablar de eso que, como bien sabe, he aprendido por experiencia propia? Y es por eso que canto a diario sin cesar aquel dicho del profeta:

“soportaré la ira del Señor, hasta que justifique mi causa”¹⁰,

pues muchos son los caminos que les parecen correctos a los hombres y que después los encuentran erróneos. Pero muchas veces el tesoro se esconde en las vasijas de barro¹¹. En el Evangelio, la inoportuna mujer finalmente mereció ser escuchada¹²; y no obstante que estaba cerrada la entrada a los sirvientes, aunque era medianoche, el amigo recibió panes de su amigo¹³. Dios mismo, quien no puede ser superado en ninguna virtud, es convencido por las súplicas del publicano¹⁴. La ciudad de Nínive se mantuvo en pie por los lamentos¹⁵.

Cristo –quiero recalcar– abraza alegre al hijo pródigo que vuelve¹⁶. Pablo, de ser un perseguidor, se vuelve el predicador más importante¹⁷. Las amargas lágrimas devolvieron a su lugar a Pedro que había negado tres veces¹⁸. Más ama a quien más le es condonado¹⁹. Guarda silencio sobre todo su rebaño y los ángeles se alegran en el cielo por el alma afligida de una oveja²⁰. Pero si a alguien le parece indigno, escuche del Señor:

“amigo, si yo soy bueno, ¿por qué me ves con malos ojos?”²¹.

Dios lo guarde, la Parte –es más, si le parece digno–, el Todo de mi alma, Báculo de los ciegos, Alimento de los hambrientos, Esperanza de los desdichados, Consuelo de quienes se lamentan²², Orgullo de la Iglesia, Luz del mundo²³. Y no rechace el alma de un siervo por la que Cristo murió²⁴. **Termina el prefacio.**²⁵

COMENTARIO

¹ Cf. LmL–: *vermutlich Amtsbezeichnung für den verantwortlichen Leiter der Kirchenmusik und der Sängerschule*. “Probablemente, título para el director a cargo de la música litúrgica y de la escuela de cantores”. Cf. igualmente *Glossarium mediae et infimae Latinitatis: primicerius scholae Cantorum*. “Director de una escuela de cantores”, y *Dictionnaire Ecclésiastique et canonique portatif: Principal Chantre, ou le premier des Chantres d’une Eglise. Cette Dignité subsiste encore dans quelques Chapitres*. “Chantre principal o el primero de los chantres de una iglesia. Esta dignidad continúa todavía en ciertos Capítulos”. El chantre, a diferencia de un cantor, era un cargo eclesiástico. Véase también, en la misma fuente, la entrada de “chantre”:

Celui qui chante dans le chœur d’une Eglise. Mais ce mot est principalement consacré pour désigner le maître du chœur qui est une des premières Dignités d’une Chapitre: c’est lui qui donne le ton aux autres, en commençant les Psaumes & les Antiennes. Il est nommé dans les Actes Latins Primicerius, Cantor, praecentor, choraules. Le Concile de Cologne de l’an 1620 lui donne le titre de Chorévêque, à cause de son Intendance dans le chœur. Dans les Fêtes solennelles il porte la chape & le bâton cantoral qu’il met dans ses armoiries pour marque de sa dignité. Il dirigeoit autrefois les Diacres & les autres Ministres inférieurs pour le chant & les autres fonctions de leurs emplois.

“Aquel que canta en el coro de una iglesia. Pero esta palabra se emplea principalmente para designar al maestro de coro, que es una de las principales dignidades de un Capítulo: es quien les da el tono a los otros al comienzo de los salmos y las antífonas. En las Actas Latinas se le da el nombre de *Primicerius, Cantor, praecentor, choraules* (Principal, Cantor, Primer cantor, Director del coro). El Concilio de Colonia del año 1620 le da el título de *Obispo coadjutor* por su injerencia en el coro. En las celebraciones solemnes, porta la capa y bastón cantoral que toma de las armerías para demostrar su cargo. Él dirige otras veces a

los diáconos y a los otros ministros inferiores para el canto y las demás funciones de sus cargos”.

² Cf. Hier. *Epist.* 129, 1: *Quaeris Dardane, Christianorum nobilissime, et nobilium christianissime* [...]. “Preguntas, Dárdano, tú, el más noble de los cristianos y el más cristiano de los nobles [...]”. Cf. igualmente *Epist.* 57, 12ⁱ: [...] *vir omnium nobilium Christianissime, et Christianorum nobilissime* [...]. “[...] el hombre más cristiano de todos los nobles y el más noble de los cristianos [...]”.

³ Cf. Hier. *Epist.* 45, 7: *Saluta Paulam et Eustochium, velit nolit mundus, in Christo meas.* “Saluda a Paula y a Eustoquio, más en Cristo, quiera o no quiera el mundo”.

⁴ Cf. LmL: I. *Tonordnung (in einem Tonsystem)* II. *Tonbewegung, Melodie, Gesang* III. *Zusammenklang*. “I. Disposición de los tonos (en un sistema tonal). II. Progresión tonal, melodía, canto. III. Armonía, acorde”. En este pasaje, *tonus* se refiere a las ocho escalas (“tonos” propiamente dichos) que se emplean en el canto litúrgico de la época, que posteriormente se denominarán “modos”, término que se sigue usando hoy en día. Para el concepto de “modulación”, véase el glosario.

⁵ Según PONTE (III: 9), con “nombres” (*vocabulis*), Aureliano se refiere a una serie de sílabas que servían como fórmulas de entonación de los diversos tonos, las denominadas sílabas *noeane*, de las que habla y explica en los capítulos VIII y IX del tratado.

⁶ La diferencia entre un músico y un cantor se explica en el capítulo VII del tratado (*Quid sit inter musicus et cantor*).

⁷ Cf. Hier. *Epist.* LXXXI, 1: *Haec apud te amice potius expostulare volui, quam lacessitus publice desaeuire; ut animadvertas, me reconciliatas amicitias pure colere, et non iuxta Plautinam*

ⁱ Sobre los intertextos de las cartas de Jerónimo ya descubiertos y nuevos hallazgos, cf. *infra*.

sententiam, altera manu lapidem tenere, panem offerre altera. “Quise mejor preguntarte en tu presencia estas cosas, a enfurecerme por sentirme ofendido públicamente: para que sepas que yo cuido por completo nuestra amistad reconciliada, no como el pasaje de Plauto: ‘en una mano sostiene la piedra; en la otra ofrece el pan’”. El pasaje parafraseado de Plauto es un septenario yámbico de *Aul.* II, 2, 195: *altera manu fert lapidem, panem ostendat altera.* “En una mano porta la piedra, en la otra muestra el pan”. Este célebre proverbio es citado y comentado por Erasmo en sus *Adagia*ⁱⁱ. A partir de aquí, y hasta el final de prefacio, se hallan los préstamos de cartas de Jerónimo.

⁸ Cf. Hier. *Epist.* CXXX, 13: *Gravitas tua personam decet. Catonem quoque (illum dico Censorium) et vestrae quondam urbis principem, qui extrema aetate graecas litteras, nec erubuit censor, nec desperavit senex discere: et M. Crassum semel in vita scribit risisse Lucilius.* “La seriedad le conviene a su imagen. También a Catón (me refiero al célebre Censorino) –y hace tiempo el más notable de su ciudad–, que al final de su vida ni se sintió avergonzado de ser censor, ni perdió la esperanza de aprender, siendo viejo,

ⁱⁱ 729. I. VIII. 29: *Qui coram blandiuntur clam obtrectantes, palam amicos agunt, clanculum nocent, aut qui hic prosunt illic laedunt, falsam beneficii spem ostentant, ut nacti occasionem funditus perdant, ii dicuntur altera manu portare lapidem, altera panem ostentare. Translatum ab iis, qui canes ostentato pane pelliciunt, deinde accedentibus saxum illidunt. Euclio Plautinus in Aulularia: Nunc petit cum pollicetur, aurum inhiat, ut devoret. Altera manu fert lapidem, panem ostentat altera. Divus Hieronymus ad Rufinum: Haec apud te, amice, potius expostulare volui quam lacessitus publice desaeuire, ut animadvertas me reconciliatas amicitias pure colere et non iuxta Plautinam sententiam altera manu lapidem tenere, panem offerre altera. Eodem eleganter allusit scribens ad eundem Rufinum: An tibi ideo panem non damus, quia haereticorum cerebro lapidem illidimus? Simile quiddam habet Gregorius theologus in epistola ad Eusebium episcopum Caesariensem: “Ὡσπερ ἂν εἴ τις ἑνὸς ἀνδρὸς τῆ μὲν τῶν χειρῶν καταψήχοι τὴν κεφαλὴν, τῆ δὲ παῖοι τὴν παρεῖάν, id est Perinde quasi quis eiusdem viri altera manu scabat caput, altera malam feriat. “Se dice que quienes por fuera halagan, injuriando por dentro, hacen amigos en público y en privado los dañan, o quienes en un momento apoyan y en otro lastiman, muestran una falsa esperanza de ayuda, para desperdiciar por completo la ocasión de obtenerla, en una mano sostienen la piedra y en la otra muestran el pan. Se deriva de aquellos que atraen a los perros con una muestra de pan y luego los golpean con una piedra cuando se acercan. El Euclión de Plauto en la *Aulularia*: Cuando promete, al mismo tiempo está al acecho; está observando ávidamente mi oro para devorarlo. En una mano porta la piedra, en la otra muestra el pan. El divino Jerónimo a Rufino: ‘Quise mejor preguntarte en tu presencia estas cosas, a enfurecerme por sentirme ofendido públicamente: para que sepas que yo cuido por completo nuestra amistad reconciliada, no como el pasaje de Plauto: en una mano sostiene la piedra; en la otra ofrece el pan’. Allí mismo bromeó elegantemente al escribirle al mismo Rufino: ¿Acaso no te damos pan, porque golpeamos las cabezas de los herejes?” Algo semejante tiene nada menos que Gregorio el Teólogo en una carta a Eusebio, obispo de Cesarea: “Ὡσπερ ἂν εἴ τις ἑνὸς ἀνδρὸς τῆ μὲν τῶν χειρῶν καταψήχοι τὴν κεφαλὴν, τῆ δὲ παῖοι τὴν παρεῖάν, es decir, Justo como si alguien rascara la cabeza de un hombre con una mano y con la otra le diera una bofetada”.*

literatura griega; igualmente Lucilio escribió que Marco Craso rió una sola vez en su vida”.

PONTE (cf. III: 10) y GUSHEE (cf. II: 3) notaron que el pasaje de la carta CXXX de Jerónimo tomado por Aureliano contiene una paráfrasis de Cicerón (*Fin. V, 92*): *at hoc in eo M. Crasso, quem semel ait in vita risisse Lucilius, non contigit, ut ea re minus ἀγέλαστος, ut ait idem, vocaretur*. “Pero en este Marco Craso, quien dice Lucilio que rió una sola vez en la vida, no ocurrió que fuera llamado ἀγέλαστος (carente de sonrisa) por menos que esto, como el mismo Lucilio lo cuenta”. Esta anécdota también se halla en *Tusc. III, 31*: *Nec vero ea frons erat, quae M. Crassi illius veteris, quem semel ait in omni vita risisse Lucilius, sed tranquilla et serena; sic enim accepimus*. [Refiriéndose a Sócrates] “Mas ésa no era una expresión como la de Marco Craso el Viejo, quien dice Lucilio que rió una sola vez en la vida, sino tranquila y serena; así, pues, lo oímos”.

⁹ Cf. Hier. *Epist. LXXXVI: Macte virtute, macte zelo fidei: OSTENDISTI, quod hucusque taciturnitas, dispensatio fuit, non consensus. Libere enim Reverentiae tuae loquor. Dolebamus te nimium esse patientem, et ignorantes magistri gubernacula, gestiebamus in interitum perditorum. Sed, ut, video, exaltasti manum diu, et suspendisti plagam, ut ferires fortius*. “¡Bien por esa virtud! ¡Bien por mantener Su fe!; mostró que hasta este punto su silencio fue dispensa, no acuerdo. Entonces libremente hablo para beneficio de su Reverencia. Lamentábamos que Usted fuera muy condescendiente y, haciendo caso omiso de la guía del maestro, nos conducíamos hacia la ruina de los perdidos. Pero, según veo, levantó por un momento su mano y detuvo el azote, para poder golpear con más fuerza”.

¹⁰ Cf. Mi. 7, 9: *iram Domini portabo quoniam peccavi ei donec iudicet causam meam et faciat iudicium meum educet me in lucem videbo iustitiam eius*. “Soportaré la ira del Señor, pues he pecado contra él. Hasta que juzgue mis actos, emita su juicio, me conduzca hacia la luz, veré su justicia”. Aureliano está citando el versículo según la versión antigua de la

Vulgata. (cf. JERÓNIMO, 1969: 514). Esta referencia bíblica fue introducida por Aureliano.

¹¹ Cf. Hier. *Epist.* XI: *Multae hominibus viae videntur justae (Prov. 14. 12), quae postea reperiuntur pravae. Et in testaceis vasculis thesaurus saepe reconditur.* “Muchos caminos, que después encuentran erróneos, les parecen justos a los hombres. Y muchas veces el tesoro se esconde en las vasijas de barro”.

¹² Hier. *Epist.* XVI, 1. Cf. Mt. 15, 22; 28: *et ecce mulier chananea a finibus illis egressa clamavit dicens ei miserere mei Domine Fili David filia mea male a daemonio vexatur [...] tunc respondens Iesus ait illi o mulier magna est fides tua fiat tibi sicut vis et sanata est filia illius ex illa hora.* “Y he aquí que una mujer cananea que venía de aquellas fronteras clamó diciéndole: ‘apiádate de mí, Señor, Hijo de David. Mi hija mía fue perversamente tomada por un demonio’. [...] Entonces, respondiéndole, Jesús dijo: ‘Mujer, tu fe es grande. Que se haga tal como quieres’. Y su hija fue sanada desde ese mismo momento”. Véase también Mc. 7, 25.

¹³ Hier. *Epist.* XVI, 1. Cf. Lc. 11, 1-13, especialmente 11, 5-8: *Et ait ad illos quis vestrum habebit amicum et ibit ad illum media nocte et dicit illi amice commoda mihi tres panes quoniam amicus meus venit de via ad me et non habeo quod ponam ante illum et ille de intus respondens dicat noli mihi molestus esse iam ostium clausum est et pueri mei mecum sunt in cubili non possum surgere et dare tibi dico vobis et si non dabit illi surgens eo quod amicus eius sit propter improbitatem tamen eius surget et dabit illi quotquot habet necessarios.* “Y les dijo: ‘¿Quién de ustedes tendrá un amigo e irá hacia él a medianoche y le dirá: Amigo, préstame tres panes, pues un amigo mío vino hacia mí de camino y no tengo qué ofrecerle; y aquél desde el interior, respondiéndole, dirá: No me molestes; la puerta ya está cerrada y mis hijos están conmigo en la recámara. No puedo levantarme y dártelos’. Les digo: aun si, tras levantarse, no se los diera por ser su amigo, a causa de su importunidad, no obstante se levantará y le dará cuantos fueran necesarios”.

¹⁴ Hier. *Epist.* XVI, 1. Se refiere a la parábola del fariseo y el publicano. Cf. Lc. 18, principalmente 18, 13-14: *et publicanus a longe stans nolebat nec oculos ad caelum levare sed percutiebat pectus suum dicens Deus propitius esto mihi peccatori dico vobis descendit hic iustificatus in domum suam ab illo Quia omnis qui se exaltat humiliabitur et qui se humiliat exaltabitur.* “Y el publicano que estaba de pie a lo lejos no quería ni levantar sus ojos al cielo, sino que golpeaba su pecho diciendo: ‘Dios, ayúdame a mí, que soy pecador’. Les digo: uno descendió a su casa más justificado que el otro, pues todo el que se ensalza será humillado, y el que se humilla, será ensalzado”.

¹⁵ Cf. Hier. *Epist.* XVI, 1: *Ninive civitas, quae peccato periit, fletibus stetit (Ion. 3. 10).* “La ciudad de Nínive, que pereció por el pecado, se mantuvo en pie por los lamentos”. Para la cita bíblica incluida en la carta de Jerónimo, cf. Ion. 4, en especial, 4, 10-11: *et dixit Dominus tu doles super hederam in qua non laborasti neque fecisti ut cresceret quae sub una nocte nata est et una nocte periit et ego non parcam Nineve civitati magnae in qua sunt plus quam centum viginti milia hominum qui nesciunt quid sit inter dexteram et sinistram suam et iumenta multa.* “Y dijo el Señor: ‘Te lamentas sobre un arbusto en el que no procuraste ni hiciste que creciera; que nació en una noche y murió en una noche. ¿Y yo no me voy a preocupar por la gran ciudad de Nínive, en la que hay muchos animales y más de ciento veinte mil hombres que no saben qué hay entre su mano derecha e izquierda?’”.

¹⁶ Hier. *Epist.* XVI, 1. La famosa parábola se encuentra en Lc. 15, 11-32; el momento al que se refiere está en 15, 21-24: *dixitque ei pater peccavi in caelum et coram te iam non sum dignus vocari filius tuus dixit autem pater ad servos suos cito proferre stolam primam et induite illum et date anulum in manum eius et calciamenta in pedes et adducite vitulum saginatum et occidite et manducemus et epulemur quia hic filius meus mortuus erat et revixit perierat et inventus est et coeperunt epulari.* “Y le dijo: ‘Padre, he pecado contra el cielo y contra ti. Ya no soy digno de llamarme tu hijo’. Mas el padre les dijo a sus siervos: ‘Tráiganle pronto la mejor túnica y vístanlo; pónganle un anillo en su mano y calzado en sus pies. Traigan un cabrito pingüe y mátenlo. Comamos y festejemos, pues éste hijo mío había muerto y revivió; se había perdido y fue encontrado’. Y comenzaron a festejar”.

¹⁷ Cf. Hier. *Epist.* XVI, 1: ***Paulus ex persecutore fit praedicator*** [...]. “Pablo, de ser un perseguidor, se vuelve un predicador”. Véase Act. 9, sobre todo 9, 1-5; 20: *Saulus autem adhuc inspirans minarum et caedis in discipulos Domini accessit ad principem sacerdotum et petiit ab eo epistulas in Damascum ad sinagogas ut si quos invenisset huius viae viros ac mulieres vincitos perduceret in Hierusalem et cum iter faceret contigit ut adpropinquaret Damasco et subito circumfulsit eum lux de caelo et cadens in terram audivit vocem dicentem sibi Saule Saule quid me persequeris qui dixit quis es Domine et ille ego sum Iesus quem tu persequeris [...]* et continuo in *synagogis praedicabat Iesum quoniam hic est Filius Dei*. “Y Saulo, todavía provocando amenazas y matanzas contra los seguidores del Señor, se dirigió hacia el líder de los sacerdotes y le solicitó cartas dirigidas a las sinagogas en Damasco: si encontrara a cualquier hombre y mujer en su camino, lo llevaría encadenado a Jerusalén. Y mientras estaba haciendo el viaje, sucedió que, al aproximarse a Damasco, súbitamente una luz proveniente del cielo brilló rodeándolo, y mientras caía al suelo, escuchó una voz que le dijo: ‘Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?’ Respondió: ‘¿Quién? ¿Quién eres, Señor?’ Y Él: ‘Yo soy Jesús, a quien tú has estado persiguiendo’. [...] Y acto seguido en las sinagogas comenzaba a predicar a Jesús, puesto que Él es Hijo de Dios”.

¹⁸ Cf. Hier. *Epist.* XI: ***Petrum ter negantem (Matth. 26), amarae in suum locum restituere lacrymae***. “Las amargas lágrimas devolvieron a su lugar a Pedro que había negado tres veces”. Véase Mt. 26, 69-75: *Petrus vero sedebat foris in atrio et accessit ad eum una ancilla dicens et tu cum Iesu Galilaeo eras at ille negavit coram omnibus dicens nescio quid dicis exeunte autem illo ianuam vidit eum alia et ait his qui erant ibi et hic erat cum Iesu Nazareno et iterum negavit cum iuramento quia non novi hominem et post pusillum accesserunt qui stabant et dixerunt Petro vere et tu ex illis es nam et loquella tua manifestum te facit tunc coepit detestari et iurare quia non novisset hominem et continuo gallus cantavit et recordatus est Petrus verbi Iesu quod dixerat priusquam gallus cantet ter me negabis et egressus foras ploravit amare*. “Y Pedro estaba sentado en la entrada del templo, y se le acercó una esclava que le dijo: ‘Tú estabas con Jesús de Galilea’. Pero él lo negó frente a todos diciendo: ‘no sé de qué me hablas’. Y mientras se apartaba de la puerta, otra lo vio y dijo a quienes estaban ahí: ‘También él estaba con Jesús de Nazaret’. Y nuevamente negó con juramento: ‘¡que yo no conozco a

ese hombre!'. Y después de un momento, se acercaron los que estaban y le dijeron a Pedro: 'En verdad también tú estás con ellos, pues también tu forma de hablar te delata'. Entonces comenzó a acusar y a jurar que él no conocía a ese hombre y enseguida cantó el gallo. Y Pedro se acordó de las palabras de Jesús que le había dicho: 'Antes de que cante el gallo me negarás tres veces'. Y dirigiéndose a las afueras, lloró amargamente". También Mc. 14, 66-72; Lc. 22, 55-62 y Io. 18, 25-27.

¹⁹ Hier. *Epist.* XI. El pasaje aludido es de Lc. 7, 42-43: *non habentibus illis unde redderent donavit utrisque quis ergo eum plus diligit respondens Simon dixit aestimo quia is cui plus donavit at ille dixit ei recte iudicasti.* "Como no tenían ellos de donde pagar, les condonó [la deuda] a ambos. Entonces ¿Quién lo querrá más?' Respondiéndole, Simón dijo: 'Considero que ése a quien más le condonó'. Y él le dijo: 'Has juzgado de manera correcta'".

²⁰ Hier. *Epist.* XI. Cf. Lc. 15, 4-7: *quis ex vobis homo qui habet centum oves et si perdidit unam ex illis nonne dimittit nonaginta novem in deserto et vadit ad illam quae perierat donec inveniatur illa et cum invenerit eam inponit inumeros suos gauden et veniens domum convocat amicos et vicinos dicen illis congratulamini mihi quia inveni ovem meam quae perierat dico vobis quod ita gaudium erit in caelo super uno peccatore paenitentiam habente quam super nonaginta novem iustis qui non indigent paenitentia.* "¿Quién de ustedes es un hombre que tiene cien ovejas? Y si se le perdiera una de ellas, ¿acaso no dejaría a las otras noventa y nueve solas, iría tras de la que estuviera perdida hasta encontrarla, y cuando la encontrara, la pondría sobre sus hombros alegre, y llegando a casa llamara a sus amigos y vecinos diciéndoles 'felicítenme, porque he encontrado a la oveja que había perdido'. Yo les digo que habrá tanta alegría en el cielo por un pecador que obtenga el perdón como por los noventa y nueve justos que no requieran del perdón".

²¹ Hier. *Epist.* XI. El pasaje bíblico de la carta de Jerónimo viene en Mt. 20, 15: *aut non licet mihi quod volo facere an oculus tuus nequam est quia ego bonus sum.* "¿No me es permitido hacer lo que quiero? ¿O es que ves con malos ojos que yo soy bueno?".

²² Cf. Hier. *Epist.* LX, 10: *Caecorum baculum, esurientium cibus, spes miserorum, solamen lugentium fuit*. “Fue báculo de los ciegos, alimento de los hambrientos, esperanza de los desdichados, consuelo de quienes se lamentan”.

²³ Ambos epítetos son empleados a menudo para referirse a la figura de Cristo o de alguna figura importante dentro de la jerarquía cristiana, v. g. Alcuino, *Carm.* CCXXV, 27-28: *Aurea lux mundi, terrae sal, porta salutis, / Et decus Ecclesiae, gemmisque corona refulgens*. “Áurea luz del universo, sal de la tierra, puerta de la salvación, / orgullo de la Iglesia y corona resplandeciente de joyas”. Igualmente BERNHARD nota semejanza con un poema de Teodulfo: “*carm.* 26,9: “Tu decus ecclesiae, fax splendens urbis et orbis” (58). “Tú, orgullo de la Iglesia, brillante faz de la ciudad y del mundo”.

²⁴ La cita de Hier. *Epist.* XVI, 2 es textual.

²⁵ En el nombrado prefacio, en vez de hacer una descripción general sobre la obra como se espera de un texto de esa clase, salvo por los primeros dos párrafos, que hablan sobre el contenido y la motivación para escribir la obra de manera breve, Aureliano se deshace en elogios a Bernardo, con el fin de ganarse su bondad y obtener el anhelado perdón por su falta. A continuación analizaré el prefacio por secciones.

Saludo

Es una hipérbole compuesta por una serie de superlativos, quiasmos, similitudines, repeticiones, derivaciones y acumulación de aposiciones, como es posible observar:

Cristianorum nobilissimo nobilium, virorumque praestantissimo, atque honoris culmine apostolici nobilissime sublimato, simulque imperiali dignitate decorato, et virtutum omni genere florenti in Christo feliciter, Bernardo archicantori, ut opto, totius sanctae ecclesiae et vocato, futuro vero archiepiscopo, Aurelianus vernaculus quondam monasterii sancti Iohannis reomensis, nunc autem abiectus,

sed tamen vester, et velit nolit mundus, vester --vester, inquam, vester--
servusque omnium minimus famulorum Christi:

Sinonimia:

honoris [...], dignitate [...]

Quiasmo:

| | | | |
|-------------|----------|----------|-----------------|
| A | B | B | A |
| nobilissimo | nobilium | virorum | praestantissimo |

Políptoton y derivación:

nobilissimo nobilium [...], nobilissime [...]

Similicadencia y similibesinencia/homoioteleuton:

[...] virorumque praestantissimo
[...] nobilissime sublimato
[...] dignitate decorato
Bernardo
[...] et vocato,
futuro vero archiepiscopo

Resalta también la disposición del texto, empezando por las palabras *Cristianorum*, *Christo* y *Christi*. Derivación y poliptoton una vez más son las figuras retóricas halladas en estas palabras distribuidas en tres puntos de la siguiente forma:

CRISTIANORUM -----
 ----- CHRISTO -----
 ----- CHRISTI

Las palabras están colocadas al principio, en medio y al final. Esto simbolizaría no sólo a Cristo, sino a toda la Trinidad que cubre y protege tanto al abad como al monje. Asimismo notemos la relación jerárquica entre ambos personajes por la manera en que está escrito el saludo.

Bernardo
 Archicantori

 Aurelianus
 vernaculus

Además todo el saludo está construido a manera de espejo, pues cuando se refiere a Bernardo, comienza con la serie de aposiciones que nos conduce al nombre del abad; luego está el nombre *Aurelianus* y sus correspondientes aposiciones.

En el final de la dedicatoria destaca *vester* (“suyo”). La repetición cuádruple, separada por una frase parentética tomada de la epístola CXXIX de Jerónimo, está sustentada por la aparición de *inquam*, que *is frequently placed after a word which the speaker strongly emphasizes, esp. in repetitions*. “Con frecuencia se coloca después de una palabra que el hablante enfatiza con vehemencia, especialmente en repeticiones” (L&S). Muestras diversas del carácter enfático de *inquam* las encontramos a menudo en autores como Cicerón:

- *Quis huic rei testis est? Idem qui acerrimus adversarius; in hanc rem te, te inquam, testem, Naevi, citabo (Quinct. 37)*. “¿Este caso a quién tiene por testigo? Al mismo que es el adversario más feroz. Para este caso a ti, a ti, te lo repito, Nevio, te voy a citar en calidad de testigo”.

- *Intus, intus, inquam, est equus Troianus; a quo numquam me consule dormientes opprimemini* (*Mur.* 78). “Dentro, les repito, ya dentro está el caballo de Troya, por el que nunca serán atacados cuando estén durmiendo mientras yo sea cónsul”.
- *Deserti, deserti, inquam, sumus, patres conscripti, a principibus* (*Phil.* 8, 22). “Senadores, estamos faltos, les digo, completamente faltos de cabezas de gobierno”.

Sin embargo, al menos en las apariciones en el corpus latino del PHI, *inquam* no aparece con una palabra repetida más de dos veces. Esto indica que la hipérbole empleada por Aureliano incrementa la intención patética, en clara postura de súplica.

Resta hablar sobre la aposición final del saludo. La frase *minimus servus omnium famulorum Christi* es una variante de ciertas fórmulas de autoridad en la época carolingia. GARIPZANOV (116; 118) explica lo siguiente:

From the 810s to 830s, most men who sent letters continued to acknowledge their humble submission to Carolingian authority through such expressions as *servus vester* and *servulus* or even more modestly by using *servus modicus* and *quidam ex ultimis fidelibus servulis vestris* [...]. In 826–827, the bishop of Grado, Venerius, used the more independent Italian formula *servus servorum dei*, but immediately added the humble remark [...] (*in vestro servitio suppliciter devotus*). [...] The letters sent by Carolingian bishops to Charles the Bald and Louis the German testify to the same tendency that became noticeable in the 830s. In this correspondence, bishops like Liudbert of Mainz, Hincmar of Rheims, and Jonas of Orléans continued to affirm their submission to the Christian church and their supreme lord, Jesus Christ, with such formulas as *sanctae dei ecclesiae vernaculus* [...], *minimus famulorum Christi famulus* [...], or *plebis dei famulus* [...].

“A partir de las décadas del 810 al 830, la mayoría de los hombres que enviaban cartas continuaron reconociendo su humilde sumisión a la autoridad carolingia a través de expresiones como *servus vester* (vuestro siervo) y *servulus* (pequeño siervo), o incluso de manera más modesta al usar *servus modicus* (modesto siervo) y *quidam ex ultimis fidelibus servulis vestris* (uno de vuestros más humildes y fieles pequeños siervos) [...]. Entre 826-827, el obispo de Grado, Venerio, usaba la fórmula italiana más independiente *servus servorum dei* (siervo de siervos de Dios), pero inmediatamente añadió el énfasis de humildad (*in vestro servitio suppliciter devotus*) (siendo devoto de manera suplicante a vuestro servicio). [...] Las cartas enviadas por los obispos carolingios a Carlos el Calvo y a Luis el Germánico son testigos de la misma tendencia que se volvió patente en la década del 830. En esta correspondencia, obispos como Liudberto de Mainz, Hincmar de Reims y Jonás de Orleans continuaron afirmando su sumisión a la Iglesia cristiana y a su supremo señor, Jesucristo, con fórmulas como *sanctae dei ecclesiae vernaculus* (habitante de la Santa Iglesia de Dios) [...], *minimus famulorum Christi famulus* (muy humilde sirviente de los sirvientes de Cristo) [...] o *plebis dei famulus* (sirviente del pueblo de Dios) [...]”.

Si bien durante el siglo IX se consolidan estas fórmulas, vemos ya rastro de ellas desde tiempo atrás. Un siglo antes, leemos en la dedicatoria del prefacio de la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* de Beda que él mismo se denomina *famulus Christi et presbyter* (“siervo de Cristo y presbítero”). Y estas frases continúan haciendo eco en épocas posteriores, tal como se observa, por ejemplo, en el prefacio de la *Gesta Hammaburgensis Ecclesiae pontificum* de Adán de Bremen (s. XI): *Beatissimo patri et electo celitus archiepiscopo Hammaburgensi Liemaro A., minimus s. Bremensis ecclesiae canonicus integrae devotionis parvum munus*. “A Liemaro, beatísimo padre y electo por el Cielo arzobispo de Hamburgo le entrega Adán, el más humilde canónigo de la Santa Iglesia de Bremen, un pequeño regalo de su total devoción”.

Cuerpo de la carta

De 389 palabras que conforman esta sección, 133 pertenecen al tema expuesto (34.2 %) y 256 a elogios y súplicas (65.8 %), cifras que evidencian la tendencia a exponer más la necesidad de ser perdonado que un resumen del *Musica disciplina*. La fuente de Aureliano es Jerónimo; la dedicatoria y casi toda la segunda parte es un acoplado de diversas cartas del Padre de la Iglesia. El monje claramente emplea a Jerónimo como argumento para ablandar los ánimos de su superior, pues todas las citas tienen ideas en torno al perdón, la compasión y la salvación. Para Gushee, lo único que se le podría cuestionar a Aureliano es su gran dependencia a las *Epístolas*. Sin embargo, destaca la capacidad literaria de Aureliano por los recursos retóricos y estilísticos, como su prosa rimada (v. g. *amare, suscipere, colere, mirari* entre otros), además de una expresión directa, altamente emocional (cf. I: 170-171). Dicho esto, resaltaremos algunos pasajes de este apartado.

El prefacio comienza con una *captatio benevolentiae* que empieza con:

Quoniam genuino ingenio prepollentem et artificiali doctrina cluentem pre ceteris vosmet solum agnovi in armonica philosophia [...]

“Puesto que reconozco que en la filosofía de la música sólo usted es sobresaliente por su genuino talento y afamado por su enseñanza de la teoría de la armonía más que los demás [...]”

También encontramos una vez más la *quaestio*, presentada ya en el poema, la *petitio*, la *causa scribendi* y una nueva dedicatoria:

[...] rogatus a fratribus ut super quibusdam regulis modulationum quas tonos seu tenores appellant sed et de ipsorum vocabulis, rerum laciniosum praescriberem sermonem; ac ideo seriem harum litterarum ad censuram vestrae nobilitatis

direxi vestroque nomini dedicavi, ut si conspectui digna videntur, memoriae commendentur. Sin autem aliter, oblivioni ducantur.

“[...]tras solicitárseme por parte de mis hermanos que redactara un escrito minucioso sobre algunas reglas de las modulaciones a las que llaman tonos o tenores y también de sus nombres, por eso he dirigido este escrito al juicio de su autoridad y lo he dedicado a su nombre, para que, si le parece digno de su estima, sea recordado; pero si sucede lo contrario, se considere algo para el olvido.”

En este mismo pasaje se aprecia una apelación a la *auctoritas* y al poder de censura de Bernardo, quien, según el mismo Aureliano, era gran conocedor de la disciplina musical (*vos solum me neminem artis vidisse peritum*) (“yo no he visto que alguien sea experto en este arte, sino únicamente usted”). El pasaje destaca por la construcción en las cláusulas finales, pues hay una antítesis acompañada de una estructura sintáctica paralela; primero está el sustantivo en dativo y luego el verbo:

memoriae commendetur

oblivioni ducantur

“sea recordado”

“se considere algo para el olvido”

En el siguiente párrafo aparece una frase clave del pensamiento de Aureliano, *ut fuerunt prisci nusquam, ut arbitror, invenitur musicus* (“según creo, por ninguna parte se encuentra un músico como hubo en otros tiempos”), que se convierte en la idea que engloba toda la primera parte del tratado, puesto que también se encuentra al final del capítulo VII. Con esta sentencia, Aureliano critica a los cantantes que desconocen los fundamentos teóricos de la música y al escribir esto, la intención es buscar el vínculo entre la especulación y la práctica, de manera que sean músicos completos, bien preparados. Asimismo, hay un intertexto de Jerónimo, como muchos otros que, como ya se vio en

los comentarios anteriores, se encuentran en la segunda parte de la sección; de acuerdo con Hagg, se trata de una referencia sutil a la carta del Padre de la Iglesia que se incluye en su traducción al Nuevo Testamento:

[...] a later passage near the end of the preface, where Aurelian writes “...et quae vobis et ab aliis audivi, ipse novum opus condere studui...”. St Jerome’s New Testament begins with a letter to Pope Damasus with the incipit “Novum opus facere me cogis ex veteri,...” (HAGGH: 273).

“[...] un pasaje posterior cerca del final del prefacio, donde Aureliano escribe ‘... y por lo que he oído de usted y de otros, yo mismo he puesto mi esfuerzo en componer una nueva obra...’. El Nuevo Testamento de San Jerónimo comienza con una carta al Papa Dámaso con el *incipit* ‘Me impulsa a elaborar una nueva obra a partir del antiguo...’”.

Resta hablar sobre el estado de la cuestión respecto a las cartas de Jerónimo que emplea nuestro autor. Lawrence Gushee, en el aparato crítico de la obra, anotó cinco epístolas que cita Aureliano a lo largo de todo el prefacio: LVII, LXXVII, LXXXI, CXXIX y CXXX (cf. II: 2-4)ⁱⁱⁱ. De igual modo, Hagg enlista las mismas cinco cartas que Gushee registra en su edición (cf. 297). Sin embargo, después de revisar el corpus epistolar de Jerónimo, he hallado más citas textuales en esta sección del *Musica disciplina* que han sido pasadas por alto y que en algunos casos sólo han sido tomadas como citas bíblicas (v.g. PONTE, III: 6-7). Y lo son, pero de manera indirecta. En realidad, Aureliano de Réôme está usando pasajes de Jerónimo donde cita los versículos bíblicos que se encuentran en el prefacio, exceptuando aquél de Miqueas 7:9 que ya he mencionado

ⁱⁱⁱ No obstante, él mismo deja claro que faltaba profundizar en el estudio de esta sección del tratado: *There may be many more, of course; we have not made an intensive study of this facet of the Musica disciplina. For the specific Letters, the reader should consult the source notes at the bottom of each page of our text edition* (I: 170). “Por supuesto, debe haber muchas más; aún no hemos hecho un estudio exhaustivo de este apartado del *Musica disciplina*. Para las *Epístolas* específicas, consulte el lector las notas sobre las fuentes al final de cada página de nuestra edición del texto”.

más arriba, al tratarse de su propio aporte a la obra. Por tanto, el listado de cartas empleadas por el autor sería el siguiente:

- Epístola XI
- Epístola XVI
- Epístola XLV
- Epístola LVII
- Epístola LXXVII
- Epístola LXXXI
- Epístola LXXXVI
- Epístola CXXIX
- Epístola CXXX

ÍNDICE

- Veinte capítulos: orígenes de la música y sus divisiones.
- Relación entre música y matemáticas.
- Teoría sobre los ocho tonos existentes en la música.

Incipiunt capitula prefati operis

I De laude musice discipline.

II De nomine et inventoribus eius, et quomodo numerorum forme invente fuerint.

III Quod musice tria sint genera.

IIII Quot habeat humana musica partes.

V De vocum nominibus. [f.59v]

VI Quod habeat musica cum numero maximam concordiam.

VII Quid sit inter musicum et cantorem.

VIII De tonis octo.

IIIIII Quae ipsis inscribantur tonis.

X De autentu protii.

XI De plagis protii.

XII De autentu deuterii.

XIII De plagis deuterii.

XIIII De autentu tritii.

XV De plagis tritii.

XVI De autentu tetrardi.

XVII De plagis tetrardi.

XVIII Deuterologium tonorum.

XVIIII Norma qualiter versuum spissitudo, raritas, celsitudo, profunditasque discernatur omnium tonorum.

XX Quod ab hac disciplina composita extant modulamina, quae die noctuque iuxta constitutionem patrum precedentium precinuntur in ecclesia.

Comienzan los capítulos de la obra antes mencionada¹

I Sobre el elogio de la disciplina musical

II Sobre su nombre y quienes la descubrieron, y de qué modo fueron halladas las proporciones numéricas

III Que la música tiene tres géneros

IV Cuántas partes tiene la música humana

V Sobre los nombres de los sonidos

VI Que la música tiene un estrecho vínculo con el número

VII Qué diferencia existe entre el músico y el cantor

VIII Sobre los ocho tonos²

VIII Lo que se les asigna a estos tonos

X Sobre el primer tono auténtico³

XI Sobre el primero plagal⁴

XII Sobre el segundo auténtico

XIII Sobre el segundo plagal

XIII Sobre el tercero auténtico

XV Sobre el tercero plagal

XVI Sobre el cuarto auténtico

XVII Sobre el cuarto plagal

XVIII Segunda exposición sobre los tonos

XVIII Norma de cómo se distingue la densidad de los versos, la rareza, la altura y profundidad de todos los tonos

XX Que a partir de esta disciplina existen melodías creadas que día y noche se entonan en la Iglesia por establecimiento de los anteriores padres

COMENTARIO

¹ El índice se divide en dos grandes unidades; la primera es de historia y fundamentos teóricos y comprende los primeros siete capítulos. Del capítulo octavo hasta el vigésimo se conforma la siguiente sección. Dentro de la segunda parte, el antepenúltimo capítulo es una síntesis de los capítulos X al XVII.

Ahora bien, centrémonos en estos dos capítulos:

III Quod musice tria sint genera

VIII De tonis octo

“III Que la música tiene tres divisiones”

“VIII Sobre los ocho tonos”

Se observa que los lugares que cada uno de estos capítulos ocupa en el esquema general del *Musica disciplina* han sido pensados, pues el capítulo que trata sobre la división tripartita de la música, es decir, la música universal, la música humana y la música instrumental, está como el tercer apartado del tratado; mientras que el capítulo que habla sobre los ocho tonos que existen en la música litúrgica es el número ocho. En pocas palabras, hay una íntima relación entre la disposición y el contenido. Existe un simbolismo que puede verse no sólo con fines retóricos y mnemotécnicos, sino también numerológicos. Es bien sabido que el tres se relaciona en el cristianismo con la Trinidad y la perfección (cf. BULLINGER: 107-122). Por su parte, el ocho representa un nuevo comienzo, al ser el primer número de una nueva serie (cf. BULLINGER: 196; 200). Que la música tenga una doble división tripartita (en música universal, humana e instrumental; y a su vez la música humana, en armónica, rítmica y métrica) refleja la visión antigua sobre la perfección de la música y su presencia en todo. Asimismo, Isidoro afirma en *Etym.* III, 17: *Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse conpositus, et coelum*

ipsud sub harmoniae modulatione revolvi. (“y así, ningún saber puede estar completo sin la música, porque nada existe sin ella. Pues se dice que el mundo está estructurado con base en una cierta armonía sonora y el cielo mismo gira bajo una modulación armónica”).

El segundo aspecto a destacar es la disposición de los primeros siete capítulos. Los temas en los capítulos I y VII contienen una relación entre la música y el hombre: el primero, *De laude musicae disciplinae*, habla sobre los beneficios que el arte musical le trae a las personas; incluso puede ser empleada como terapia. Por su parte, el séptimo, *Quid sit inter musicum et cantorem*, basado en Boecio, trata sobre quienes estudian música; distingue entre cantores y músicos, es decir, entre músicos prácticos y teóricos.

De nomine et inventoribus eius, et quomodo numerorum forme invente fuerint es el título del segundo capítulo. Aquí, luego de definir la música, narra la historia de Pitágoras, los martillos y el hallazgo de la relación entre proporciones matemáticas e intervalos musicales. El capítulo VI, intitulado *Quod habeat musica cum numero maximam concordiam*, es, por así decirlo, un desarrollo del capítulo II, pues habla una vez más sobre las proporciones que dan origen a los intervalos, esta vez con la guía de Boecio, además de enumerar los tonos que existen en una escala musical. En una palabra, los capítulos II y VI tienen en común la música y las matemáticas.

Finalmente, es posible agrupar los capítulos III, IV y V en una sola unidad temática. Ya se habló más arriba sobre el contenido del capítulo III: las divisiones de la música en universal, humana e instrumental. Ahora bien, el tema del capítulo IV, *Quod habeat humana musica partes*, es sobre la división de la música humana en tres partes: armónica, rítmica y métrica. Por último, en el capítulo V, *De vocum nominibus*, se halla una descripción y clasificación de los diversos sonidos.

Es por esto que determino que la organización de los capítulos de la primera parte del *Musica disciplina* sigue una construcción simétrica, tal como se expone en el siguiente diagrama:

| | |
|---------------------------------|-----|
| A) Música y hombre | I |
| B) Música y matemáticas | II |
| | III |
| C) Clasificaciones de la música | IV |
| | V |
| B) Música y matemáticas | VI |
| A) Música y hombre | VII |

² El concepto de *tonus* (“tono”) en Aureliano de Réôme es problemático. Puede significar “tono” (sonido definido, *pitch*), el concepto actual de “modo” (v. nota 4 al prefacio y la nota siguiente), un mero sonido o algún otro concepto que hasta el momento no se ha podido identificar. Para conocer los problemas con este concepto, véase el comentario al capítulo V.

³ El tono auténtico –en la teoría musical actual, modo auténtico– se llama así por ser el que da origen al modo plagal. La palabra *authentus* es de origen griego (*αὐθεντικός*: “principal, warranted, authentic, original”) (LSJ). “Principal, justificado, auténtico, original”. Cf. GROVE:

Any of the church modes whose Ambitus, or range, includes the octave lying immediately above Final. The term is thus applied to the four odd-numbered modes of Gregorian chant (1, 3, 5 and 7), whose Greek-derived names are Dorian, Phrygian, Lydian and Mixolydian; the ambitus of each of these modes is about a 4th higher than that of its corresponding even-numbered Plagal mode, the term with which ‘authentic mode’ is contrasted.

“Cualquiera de los modos eclesiásticos cuyo *ambitus* o rango incluye la octava que yace inmediatamente encima de la Final. De aquí que el término se aplique a los cuatro modos impares del canto gregoriano (1, 3, 5 y 7), cuyos nombres griegos derivados son dórico, frigio, lidio y mixolidio; el *ambitus* de cada uno de estos modos es de una cuarta más alta que su correspondiente modo plagal, término con el que ‘modo auténtico’ se contrapone”.

Para conocer mejor los modos auténtico y plagal, véase el comentario al capítulo II de este tratado.

⁴ El término proviene del latín *plaga, ae*, y éste a su vez del griego *πλάγιος, α, ον // ος, ον* y significa “placed sideways, athwart” (LSJ). “Colocado de manera lateral, oblicuo”. Traducimos por “plagal” para apegarnos al uso y costumbre de la terminología empleada comúnmente en música. Cf. GROVE:

Any of the church modes whose Ambitus, or range, includes the octave lying between the 4th below and the 5th above its Final. The term is thus applied to the four even-numbered modes of Gregorian chant (2, 4, 6 and 8), each of which takes its name from the corresponding odd-numbered mode, with the addition of the prefix ‘hypo’: Hypodorian, Hypophrygian, Hypolydian and Hypomixolydian; the ambitus of each of these is about a 4th lower than that of its corresponding Authentic mode, the term with which ‘plagal mode’ is contrasted.

“Cualquiera de los modos eclesiásticos cuyo *ambitus* o rango incluye la octava que yace entre la cuarta por debajo y la quinta por encima de la Final. Es por ello que el término se aplica a los cuatro modos pares del canto gregoriano (2, 4, 6 y 8); cada uno de ellos toma su nombre del modo impar correspondiente, añadiéndose el prefijo “hipo-”: hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio. El *ambitus* de cada uno de ellos es de una cuarta por debajo de su correspondiente modo auténtico, término con el que ‘modo plagal’ se contrapone”.

CAPÍTULO I

- Paganos y cristianos reconocen que la música es un saber importante y necesario.
- Testimonios sobre el poder persuasivo, terapéutico y emotivo de la música.
- La música como elemento formador del universo.

Capitulum I

De laude musicae disciplinae

Musicam disciplinam non esse contempnendam, multa et antiquorum gentilium videlicet et sanctorum librorum affirmat auctoritas. Innumera siquidem inveniuntur et apud gentiles et apud nostros per eam acta proficua. Ut enim fabulosa taceam: quomodo scilicet Orpheus coniugem suam Euridicen ab inferis lire modulamine plectis qui apud inferos erant, ad superos revocaverit; et qualiter bestias, tigres ac delfines, marina scilicet animalia necnon serpentes, quidam cantilena mites reddiderunt. Certe Asclipiadem asserunt certissime hominem mente captum per musice dulcedinem sanitati propriae restituisse.

Ut vero ad nostros veniam: quod preclarius agi in talibus potuit quam quod legimus per hanc artem David egisse ut scilicet Saulem cantu cithare a demone liberaret, quem medicorum ars victa desperabat? Certe et beatum Heliseum cum sibi spiritus prophetiae deesset, per cantilene modulamen legimus mentem suam dulcorasse, et sic veniente Spiritu Sancto, que ante ignorabat ab eo didicisse.

Quid plura? Etiam apud supernos cives legimus huius artis insignia celebrari, ut in Apocalipsi:

Habentes citharas Dei,

et alibi:

Sicut citharedorum citharizantium in citharis suis.

Capítulo I

Sobre el elogio de la disciplina musical

La amplia autoridad de los libros antiguos, evidentemente de paganos y de santos, afirma que la disciplina musical no debe ser despreciada, pues gracias a ella se han descubierto innumerables beneficios tanto entre los paganos como entre los nuestros. Por ejemplo, para no hablar de los mitos, sabemos cómo en verdad Orfeo, desde los infiernos que habían sido embelesados con la melodía de su lira, trajo de vuelta a su esposa Eurídice a los cielos, cuando estaban en los infiernos¹; y de qué modo algunas personas han amansado a las bestias con su cantar: tigres, delfines –sin duda, animales marinos–, incluso serpientes². Ciertamente, comentan que Asclepiades, no hay ninguna duda de ello, a través del encanto de la música devolvió a un hombre que estaba fuera de sí a su estado de salud normal³.

Por otra parte, para seguir con los nuestros, qué cosa más célebre pudo suceder en tales asuntos que lo que hemos leído que David hizo mediante este arte: que había liberado del demonio con el tañer de la cítara a Saulo, a quien el arte derrotada de los médicos no le otorgaba esperanza⁴. En efecto, también leemos que el dichoso Eliseo endulzaba su mente con la entonación de un canto cuando le faltaba el espíritu de la profecía y así, cuando llegaba el Espíritu Santo, aprendía de él lo que antes ignoraba⁵.

¿Qué más? También leemos que entre los habitantes celestiales se realizan actos destacables de este arte, como en el Apocalipsis:

“teniendo las cítaras de Dios”⁶,

y en otro pasaje:

“así como la de los citaristas que cantan al son de sus cítaras”⁷.

Hinc ergo colligendum est quam gratum sit Deo officium cantandi, si intenta mente peragatur, quando in hoc angelorum choros imitamur quos sine intermissione Domini laudes concinere traditur.

Nempe mundi istius compago convenientiaque naturalis, armonicam quodammodo continet congruentiam. Si enim rimeris qualiter sole altius procedente cetera congaudeant, qualiter scilicet aer purior fiat, terrae facies florum venustate pubescat, mare a suo fervore requiescat, deprehendis quod omnis creatura mira armonia sociata sibi conveniat.

Homo etiam ipse quanta congruentia huic aptetur discipline non dubitabit qui scierit omnia se habere quae solent huic arti tribuere. Habet enim cantandi fistulam in gutture, quandam citharam in pectore, pulmonis fibris quasi quibusdam distinctam cordis, elevationes atque gravationes in venarum pulsuumque refluas mutationes. Haec omnia convenienter sobria mens sibi convenire ita facile poterit cognoscere, ut non dubitet hanc disciplinam in omnibus quae sunt condita, Auctoris sapientiam effulgere ideoque cuncta quae sunt condita conditorem proprium continua cantione predicare debere, cum per prophetam precipiatur:

Laudate Dominum de caelis,

et cetera usque in finem psalterii. In quibus tribus psalmis tamquam omnes huius discipline participes nullus excipitur, qui non ad dignas Creatori laudes referendas provocetur.

Huius ergo artis qui primi doctores effulserint tangam, post vero quibus regulis astringatur, Domino annuente, paucis astringam.

En consecuencia, ha de deducirse cuán grato a Dios es el oficio del canto, si se realiza con entusiasmo; pues en esto imitamos a los coros de los ángeles, que –se dice– cantan en conjunto alabanzas al Señor sin cesar. Es cierto que la unión y asociación natural de este universo contiene en cierta medida una congruencia armónica, pues si observas cómo todas las demás cosas se alegran mientras más asciende el sol, es decir, cómo el aire se vuelve más puro, la faz de la tierra se llena con la belleza de las flores, el mar relaja su bramido, entenderás que toda criatura está relacionada con él mediante una admirable armonía que funge como vínculo.

También el hombre que sabe que tiene todo cuanto suele atribuírsele a este arte no tendrá dudas de con cuánta aptitud él está provisto para esta disciplina, pues tiene para cantar una flauta en su garganta, una especie de cítara en su pecho que se identifica por las fibras del pulmón a modo de cuerdas y las elevaciones y descensos en el cambio del flujo de las venas y pulsaciones⁸. Una mente lúcida fácilmente podrá saber que todas las cosas están relacionadas con ella de manera conveniente, de tal suerte que no dudará de que esta disciplina hace resaltar la sabiduría de su Autor en todo lo que fue hecho y por esto, todo lo que fue creado debe alabar a su propio Creador con un canto ininterrumpido, como se aconseja a través del profeta:

“alaben al Señor de los cielos”⁹,

y así hasta el final del salterio. En estos tres salmos¹⁰, como todos son partícipes de esta disciplina, nadie está excluido de ser llamado a recitar alabanzas dignas del Creador¹¹.

Así pues, mencionaré qué sabios brillaron primero en este arte y después, si el Señor me lo permite, resumiré en pocas palabras con qué reglas se rige.

COMENTARIO

¹ Aureliano podría haber conocido el mito, que no se encuentra en Isidoro ni en Casiodoro, a través de Virgilio, un autor muy leído y estudiado durante su época; la conocida historia se menciona en el libro IV de las *Geórgicas*ⁱ, así como en un par de versos del libro sexto de la *Eneida*ⁱⁱ (cf. MORELLI: 64). En *Georg. IV*, el mito es narrado en un extenso pasaje que va del verso 450 al 529. Véase 485-503:

iamque pedem referens casus euaserat omnis,
redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa

ⁱ A propósito de la difusión de Virgilio y la importancia de las *Geórgicas* durante la Edad Media, POLLEICHTNER dice lo siguiente: *The rediscovery of V. in the 8th and 9th cents. also extended to the G. The most reliable text source for the G. dates from the 9th cent. (Cod. Guelferbytanus Gudianus Lat. 2° 70). The poems of Alcuin [...] attest to the influence of V.'s G. beyond the genre of the didactic poem. In particular the observations of nature in the G. often provided material for reception. This even caused V., whom late antiquity had seen as a great specialist author, to be viewed as a miraculous healer in the Middle Ages. The bees of V. (and Pliny the Elder) are cited for a comparison with monks in De virginitate by Aldhelm of Malmesbury [...]. Hrabanus Maurus [...] takes up images from the G. in De universo, although naturally the Bible was also very important to him. Isidore of Seville [...] had already evaluated the G. for his work De natura rerum, just as Hrabanus Maurus now did for his De rerum naturis [...]. The works of V. were important school texts in the Middle Ages, too. Although the G. was not as important in this respect as the Aeneid, it was not neglected, as the remnants of the 1230 Georgica spiritualia by Johannes de Garlandia [...] show. "El redescubrimiento de V[irgilio] en los siglos VIII y IX también se extendió a las G[eórgicas]. La fuente del texto de las G. más confiable data del siglo IX (Cod. Guelferbytanus Gudianus Lat. 2° 70). Los poemas de Alcuino [...] dan fe de la influencia de las G. de V. más allá del género de la poesía didáctica. En particular, las observaciones sobre la naturaleza en las G. con frecuencia proveyeron material para la recepción. Incluso esto provocó que V., a quien la tardía Antigüedad lo había visto como un gran autor y especialista, fuera considerado un sanador milagroso en la Edad Media. Las abejas de V. (y Plinio el Viejo) son citadas para hacer una comparación con los monjes en el De virginitate de Adelmo de Malmesbury [...]. Rabano Mauro [...] toma imágenes de las G. en el De universo, aunque naturalmente la Biblia era muy importante para él. Isidoro de Sevilla [...] ya había evaluado las G. para su obra De natura rerum, justo como lo había hecho Rabano Mauro para su De rerum naturis [...]. Las obras de V. fueron textos escolares importantes en la Edad Media también. Aunque las G. no fueron tan importantes en relación con la Eneida, no eran desdeñadas, tal como lo evidencian los fragmentos conservados de las Georgica spiritualia de Juan de Garlandia".*

ⁱⁱ Verg. *Aen.* VI, 119-122: *si potuit manis accersere coniugis Orpheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris, / si fratrem Pollux alterna morte redemit / itque reditque uiam totiens.* "Si Orfeo pudo traer de regreso los manes de su esposa, / confiando en su lira tracia y sus cuerdas canoras; si Pólux, alternando su muerte, rescató a su hermano / y tantas veces va y viene por el mismo camino".

immemor heu! uictusque animi respexit. ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditus Auernis.
illa “quis et me” inquit “miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? en iterum crudelia retro
fata uocant, conditque natantia lumina somnus.
iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.”
dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
dicere praeterea uidit; nec portitor Orci
amplius obiectam passus transire paludem.

“Y ya había evitado todo peligro, y siguiendo sus huellas,
su devuelta Eurídice regresaba al mundo de arriba
yendo detrás de él (pues esta condición Proserpina había puesto),
cuando al incauto amante una súbita locura lo invade,
en verdad perdonable, si tan sólo los manes supieran perdonar:
se detuvo justo antes de la luz y, ¡ay!, olvidando el acuerdo,
vencido por la emoción, miró a su Eurídice. Ahí se perdió
todo el esfuerzo y se rompió el pacto del salvaje tirano,
y en los lagos infernales se oyó un estruendo tres veces.
Dijo ella: ‘¿qué locura tan grande me ha infelizmente perdido,
Orfeo, y te ha perdido? Aquí una vez más me llaman de vuelta
los hados crueles y el sueño esconde mis ojos llorosos.
¡Adiós! Ya por la vasta noche que me cubre soy arrastrada,
al tiempo que ¡ay!, no siendo más tuya, te extiende mis débiles palmas’.
Así dijo y, alejándose, súbitamente huyó de sus ojos cual humo fundido
en los vientos ligeros. Y ya no lo vio abrazando en vano sus sombras

y queriendo decirle muchas más cosas, ni el barquero del Orco permitió que una vez más cruzara la opuesta laguna”.

Hay algunas apariciones más de Orfeo en la obra de Virgilio, v.g. *Ecl.* IV, 55-56: *non me carminibus uincet nec Thracius Orpheus / nec Linus [...]*. “No me vencerán con sus poemas ni el tracio Orfeo / ni Lino [...]”; *Ecl.* VIII, 55-56: *[...] sit Tityrus Orpheus, / Orpheus in siluis, inter delphinas Arion*. “[...] sea Títilo un Orfeo, / un Orfeo en los bosques, un Arión entre delfines”. También aparece en *Ecl.* III, 56; IV, 57; VI, 30. Sin embargo, en estos pasajes no se hace mención alguna del mito. Ovidio es otro escritor que narra el mito en *Met.* Xⁱⁱⁱ. Fuentes posteriores que la contienen son principalmente Boecio en su *De consolatione philosophiae* (III, carm. 12), Fulgencio (*Mythologiae*, III, 10) y las *Nuptiae* de Marciano Capela (IX, 907), autor del que aún no se ha demostrado que Aureliano haya conocido (cf. MORELLI: 64).

² Numerosos ejemplos sobre el poder que ejerce la música y la poesía en animales, incluso objetos, se hallan en la literatura grecolatina. Sobre el reconocimiento a la figura y el poder del poeta tenemos un notable pasaje de Cicerón:

Qua re suo iure noster ille Ennius 'sanctos' appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur. Sit igitur, iudices, sanctum apud vos, humanissimos homines, hoc poetae nomen quod nulla umquam barbaria violavit. Saxa atque solitudines voci respondent, bestiae saepe immanes cantu flectuntur atque consistunt; nos instituti rebus optimis non poetarum voce moveamur? (*Arch.* 18-19).

ⁱⁱⁱ Aparece en X, 40-44; 53-55: *Talia dicentem nervosque ad verba moventem / exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam / captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis, / nec carpere iecur volucres, urnisque vacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo. [...]* / *carpitur adclivis per muta silentia trames, / arduus, obscurus, caligine densus opaca, / nec procul afuerunt telluris margine summae*. “Las almas exangües lloraban a aquel que decía tales cosas / y pulsaba las cuerdas al son de las voces. La ola elusiva / no buscó Tántalo y la rueda de Ixión quedó cautivada; / las aves no continuaron rasgando la entraña; también se apartaron / las Bélides de sus urnas y, Sísifo, tú te sentaste en tu piedra. [...] / Cuesta arriba se toma un sendero difícil, oscuro, / lleno de opaca neblina a través de unos mudos silencios, / y no estaban lejos del umbral de la tierra”.

“Por eso, con toda razón, nada menos que nuestro Ennio llama ‘sagrados’ a los poetas, pues parece que nos fueron entregados por alguna suerte de obsequio o propuesta de los dioses. Sea, pues, jueces, entre ustedes, hombres muy eruditos, sagrada esta figura del poeta, porque nunca ha cometido crimen alguno. Las rocas y los sitios desiertos responden a su voz, las bestias que suelen ser salvajes se doblegan y calman con su canto. ¿Y nosotros, hombres versados en las cuestiones más refinadas, no nos conmovemos con la voz de los poetas?”.

También podemos mencionar, referidos a la figura de Orfeo, los pasajes de Ov. *Ars am.* III, 321-322: *Saxa ferasque lyra movit Rhodopeius Orpheus, / Tartareosque lacus tergeminumque canem.* “Orfeo rodopeo con su lira conmueve a las piedras y fieras, / a las lagunas tartáreas y al can de tres cabezas”, o bien Hor. *Ars P.*, 392, 393: [...] *Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.* “[...] Orfeo, conocido por amansar a los tigres y a los salvajes leones”.

Una mención sobre cómo Orfeo consiguió la lira y su talento se encuentra en Isid. *Etym.* III, 22:

Lyra dicta [apo tou lerein], id est a varietate vocum, quod diversos sonos efficiat. Lyram primum a Mercurio inventam fuisse dicunt, hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis reliquisset animalia, relicta etiam testudo est. Quae cum putrefacta esset, et nervi eius remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit; ad cuius speciem Mercurius lyram fecit et Orpheo tradidit, qui eius rei maxime erat studiosus. Vnde existimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque silvas cantus modulatione adplicuisse.

“Lira se dice *apo tou lerein*, es decir, a partir de ‘variedad de voces’, porque produce diversos sonidos. Cuentan que la lira fue inventada en primer lugar por Mercurio de esta manera: Como el Nilo, cuando volvió a sus paseos, había dejado varios animales en los campos, se quedó abandonada también una tortuga. Como quedó

podrida y sus nervios quedaron tensos dentro del caparazón, al ser percutida por Mercurio, resonó; Mercurio creó la lira a semejanza de la tortuga y se la entregó a Orfeo, quien era el más talentoso en esa cuestión. Por eso se cree que gracias a ese mismo talento reunía no sólo a los animales, sino también a las piedras, incluso a los bosques con la dulzura de su canto”.

³ Se refiere a Asclepiades de Bitinia, notable médico griego del siglo I a.C. que trabajó en Roma. La historia se encuentra en Censorino, *De die natali*, XII, 4: *Ob quam rem Pythagoras, ut animum sua semper divinitate imbueret, priusquam se somno daret et cum esset expergitus, cithara, ut ferunt, cantare consueverat, et Asclepiades medicus phreneticorum mentes morbo turbatas saepe per symphonian suae naturae reddidit.* “Por esto Pitágoras, a fin de llenar su alma de lo divino, antes de irse a dormir y al despertarse, según cuentan, se ponía a cantar al son de la cítara, y Asclepiades el médico con frecuencia devolvía a su estado natural las mentes de los locos perturbadas por la enfermedad a través de la música”. Esta primera parte del capítulo es tomada, con algunas modificaciones, de Casiodoro (*Inst.* II, 5) y de Isidoro de Sevilla (*Etym.* III, 17). Para conocer los textos completos de estos dos autores, véase el apéndice.

⁴ Cf. *Sm.* I, 16, 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.* “Entonces cada vez que el espíritu de Dios se apartaba de Saúl, David tomaba su cítara y la pulsaba con su mano y Saúl se regocijaba y se mantenía más tranquilo, pues el espíritu del mal se separaba de él”. La historia de Orfeo, la de Asclepiades y esta última de David se encuentran en *Inst.* II, 5, 9 de Casiodoro, con un orden ligeramente distinto (cf. PONTE, III: 11).

⁵ Ponte (III: 11) dice lo siguiente: “The reference to Elisha (4 Kings 3:15) is original with Aurelian”. “La referencia a Eliseo (Reyes, 4, 3, 15) es original de Aureliano”. Cf. *Rg.* 4, 3, 11-20, especialmente 15: *nunc autem adducite mihi psalterem cumque caneret psalteres*

facta est super eum manus Domini et ait. “Mas ahora tráiganme a un citarista’. Y después de que cantó el citarista, surgió sobre él la mano del Señor y dijo [...]”.

⁶ Cf. *Apc.*, 15, 2: *et vidi tamquam mare vitreum mixtum igne et eos qui vicerunt bestiam et imaginem illius et numerum nominis eius stantes supra mare vitreum habentes citharas Dei.* “Y vi como un mar cristalino mezclado con fuego y a quienes vencieron a la Bestia, su imagen y el número de su nombre, de pie sobre el mar cristalino, teniendo las cítaras de Dios”.

⁷ Cf. *Apc.*, 14, 2: *et audivi vocem de caelo tamquam vocem aquarum multarum et tamquam vocem tonitruu magni et vocem quam audivi sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis.* “Y escuché una voz del cielo, como si fuera la voz de muchas aguas, como la voz de un gran trueno y una voz que escuché como la de los citaristas que cantan al son de sus cítaras”.

⁸ Cf. Cassiod. *Inst.* II, 5, 2: *quicquid enim loquimur vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rithmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum.* “Pues se demuestra que todo lo que hablamos o cuando somos movidos por los pulsos de las venas en nuestro interior está relacionado con las virtudes de la armonía mediante los ritmos musicales”.

⁹ Cf. *Ps.* 148, 1: *alleluia laudate Dominum de caelis laudate eum in excelsis.* “¡Aleluya! Alaben al Señor de los cielos, alábenlo en las alturas”.

¹⁰ Es decir, *Ps.* 148-150.

¹¹ Cf. Cassiod. *Inst.* II, 5, 9: *et ut breviter cuncta complectar, quicquid in supernis sive terrenis rebus convenienter secundum Auctoris sui dispositionem geritur, ab hac disciplina non refertur exceptum.* “Y para resumir brevemente, todo lo que se lleva a cabo de manera apropiada

de acuerdo con lo dispuesto por su Autor, sea en lo celestial o en lo terrenal, no se considera excluido de esta disciplina”.

CAPÍTULO II

- Definición de música.
- Pitágoras descubrió las proporciones numéricas de los intervalos musicales.
- Euclides y Ptolomeo, seguidores de la teoría pitagórica.
- Mención de personajes destacados en el arte y la teoría musicales.

Capitulum II

De nomine et inventoribus eius, et quomodo forme numerorum invente fuerint

Musica autem est scientia recte modulandi, sono cantuque congrua. [f.61] Appellata est autem secundum Grecos [apo tu mason] id est, a querendo, eoquod per illam sonus visque modulationis quaereretur. Dicebantur autem Musae, a quibus nomen sumpsit et a quibus reperta tradebatur, filie Iovis fuisse, quae ferebantur memoriam ministrare, eoquod haec ars, nisi memoria infigatur, non retineatur.

Apud Grecos autem traditur Phitagoras ex malleorum fabrilium sonitu huius artis scientiam cognovisse atque aliis tradidisse, quem Euclides Ptolomeusque secuti studio clariore eius praecepta luculentius posteris tradidere.

Apud nostros autem scripture auctoritas refert primum Tubal ante diluvium [62] huius artis fuisse precipuum; posteaque beatissimum David cantantium habuisse abundantissimum chorum, qui laude gloriosa super Domini sacrificia musa personarent dulcedinem carminum. Itidemque filium eius Salomonem habuisse manifestum est.

Apud antiquos enim sicut litteras nemo liberorum permittebatur ignorare, ita turpe erat et musicam non nosse.

Primus hoc modo iam dictus Phitagoras repperit, qualiter proportionum varietas sonorum iungeretur concordie. Sint verbi causa quattuor mallei, qui subter insertos contineant numeros: xii, viiii, viii, vi. Hi igitur mallei qui xii et vi ponderibus vergebant diapason in duplo consonantiam concinebant ut hic:

Antiphona Inclina Domine aurem tuam,

Capítulo II

Sobre su nombre y quienes la descubrieron, y de qué modo fueron halladas las proporciones numéricas

La música es la ciencia de la correcta modulación, adecuada al sonido y el canto¹. De acuerdo con los griegos, toma su nombre *apo tou mason*, es decir, a partir de “buscar”, puesto que a través de ella se busca el sonido y fuerza de la melodía². Se decía que las Musas –a partir de las cuales la música toma su nombre y por quienes, después de ser descubierta, fue heredada– fueron hijas de Júpiter a las que se les encargaba registrar los recuerdos, porque este arte no se retiene a no ser que se fije en la memoria.

Y se cuenta entre los griegos que Pitágoras conoció la ciencia de este arte gracias al sonido de los martillos de unos herreros y también la enseñó a otros. A éste lo siguieron Euclides y Ptolomeo y transmitieron a la posteridad sus preceptos con gran claridad gracias a sus explicaciones muy detalladas.

Por otra parte, entre los nuestros, las Escrituras, fuente de autoridad, refieren que Jubal fue el primero que destacó en este arte antes del diluvio³, y que después el muy dichoso David tenía un enorme coro de cantantes que con gloriosa alabanza entonaban, mediante su música, la dulzura de los cánticos sobre las ofrendas al Señor⁴, y está escrito que igualmente su hijo Salomón tuvo un coro similar⁵.

Está claro que entre los antiguos, así como no era permitido que ningún niño ignorara sobre literatura, de igual modo era una vergüenza que no supiera música⁶.

Así, el ya antes mencionado Pitágoras fue el primero en descubrir cómo la diversidad de proporciones se relaciona con la armonía de los sonidos. He aquí el ejemplo⁷: Hay cuatro martillos que tienen por debajo grabados los números 12, 9, 8, 6. Entonces los martillos con los números 12 y 6 que chocaban contra un yunque resonaban al mismo tiempo la consonancia de diapasón⁸, como aquí:

et omnia quae in primo inveniuntur tono.

Malleus xii ponderum ad malleum viiii et malleus viiii ad malleum vi ponderum, secundum epitritam proportionem, diatessaron consonantiam perficiebant.

Adest exemplum:

Antiphona Confessio et pulchritudo,

et cuncta quae in tono autentici deuteri conscribuntur.

VIII vero ponderum ad vi, et xii ad viiii, diapente consonantiam permiscebant, veluti hic:

Antiphona Circumdederunt me,

et cetera quae in autentico trito inveniuntur.

VIII vero ad viiii in sesquioctava proportione resonabat tonum, iuxta illud:

Antiphona Puer natus est nobis,

et omnia quae autentici tetrardi adscribuntur norme.

Etenim sunt iiii toni, scilicet autenticus protus, autenticus deuterus, autenticus tritus, autenticus tetrardus, qui geminati ex se viiii reddere videntur, quos quidam latus, quidam autem discipulos nuncupant. Quod ut evidentius appareat, si volueris segregare a magistro discipulum, (id est, ab autentico proto plagis protus) et coniungere cum aliquo altero tono, non vales.

antífona *Inclina Domine aurem tuam* (“Inclina tu oído, Señor”)⁹

y todo lo que se encuentra en el primer tono.

El martillo del número 12 con el martillo del 9, y el martillo del 8 con el del número 6 producían la consonancia de diatesarón¹⁰, de acuerdo con la proporción epitrita¹¹, se presenta el ejemplo:

antífona *Confessio et pulchritudo* (“Honor y majestad”)¹²

y todo lo que se incluye en el tono del segundo auténtico¹³.

Por su parte, el del número 9 con el del 6 y el del 12 con el del 8 al mezclarse formaban la consonancia del diapente¹⁴, como aquí:

antífona *Circumdederunt me* (“Me rodearon”)¹⁵

y lo demás que se encuentra en el tercer tono auténtico.

Ahora bien, el del número 9 y el de 8 resonaban el tono de proporción sesquioctava¹⁶, como esto:

antífona *Puer natus est nobis* (“Nos ha nacido un niño”)¹⁷

y todo lo que se relaciona con la norma del cuarto tono auténtico¹⁸.

Por lo tanto, hay cuatro tonos: primero auténtico, segundo auténtico, tercero auténtico y cuarto auténtico, que duplicados a partir de sí mismos parecen volverse ocho, que algunos denominan secundarios y otros, discípulos; pero para que quede más claro, si quisieras separar al discípulo del maestro (es decir, el primero plagal del primero auténtico) y unirlo con algún otro tono, no podrías.

Similiter et de ceteris intellegendum est tonis, quia semper origo inferioris a superiori initium ducit. Quod enucleatius in autentu tetrardi et plagis eiusdem valet intellegi, quia eodem quo finitur modo superior, finitur et inferior. Haec memorata superius quattuor principia a Pitagora inventa eadem ex semet procreant sibi coherentia. De quibus posterius liquebit.

Puto enim quia non nisi divino nutu iam sepe dictus Pitagoras proportionum varietates ut sonorum iungerentur concordiae, repperire potuit. Ferunt namque Greci quia quadam die cum officinas fabrorum preteriret, audiens pulsus malleorum ex diversis sonis unam quodammodo concinentiam personare, ad id quod iamdudum inquirebat aestuans, scilicet quam ratione argumenta invenire posset consonantiarum, accedens cum attonitis auribus animadverteret unam multorum efficere consonantiam malleorum, ratus est diversitatem sonorum viribus fieri ferientium; sed tamen sonorum proprietas non hominum herebat lacertis, sed in magnitudine consistebat malleorum. Et ita iam prefatus Pitagoras qualiter varietas proportionum concordiae iungeretur sonorum repperit, sicut, verbi causa, in quattuor malleis, si subter insertos contineant numeros: xii, viiii, viii, vi--sicut supra iam diximus--facile ostendi potest.

Nunc tantum de repertoribus nosse sufficiat. Nonnulli quoque Tebeum Amphion, et Linum in hac arte primos floruisse docent. A Boetio quoque viro eruditissimo et aliisquibusque precipue aucta est.

Algo semejante también se tiene que entender en relación con los demás tonos, pues siempre el origen del [tono] inferior tiene su raíz a partir del superior. Esto puede entenderse de un modo más claro en el cuarto auténtico y su plagal, porque de la misma forma en que se termina el superior, se termina también el inferior¹⁹. Estos cuatro principios descubiertos por Pitágoras, mencionados más arriba, a partir de ellos mismos dan origen a los otros con la misma armonía; sobre éstos se darán explicaciones más adelante²⁰.

Creo, pues, que el ya antes mencionado Pitágoras no pudo haber descubierto cómo la diversidad de proporciones se relacionaba con la armonía de los sonidos, de no haber sido por medio de la voluntad divina. Pues cuentan los griegos, que cierto día, mientras pasaba por los talleres de unos artesanos, al escuchar que los golpes de los martillos de algún modo resonaban una sola armonía a partir de sonidos diversos, acercándose con oídos asombrados a eso que desde hacía tiempo estaba investigando con afán, a saber, de qué forma podría encontrar los principios de las consonancias, comenzó a darse cuenta de que resultaba una sola consonancia a partir de muchos martillos; comprobó que la diversidad de los sonidos surgía a partir de las fuerzas de los golpes. Sin embargo, la propiedad de los sonidos no venía de los brazos de los hombres, sino que residía en el tamaño de los martillos. Y así, el anteriormente mencionado Pitágoras encontró cómo la diversidad de proporciones se relaciona con la armonía de los sonidos, como puede fácilmente ejemplificarse con cuatro martillos que tengan grabados los siguientes números: 12, 9, 8 y 6, tal como ya lo hemos dicho arriba²¹.

Baste por ahora sólo saber sobre quienes descubrieron la música. Algunos enseñan que también el tebano Anfión y Lino fueron los primeros en destacar en este arte²²; también fue desarrollado por Boecio -hombre muy erudito- y por algunos más.

COMENTARIO

¹ Cf. August. *Mus.* I, 2: *Musica est scientia bene modulandi*. “La música es la ciencia de la modulación correcta”.

² La etimología de “música”, que Aureliano copia de Casiodoro (*Inst.* II, 5), y que también se halla en Isidoro (*Etym.* III, 16), viene de Plat. *Crat.* 406a: τὰς δὲ “Μούσας” τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ <μῶσθαι>, ὡς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασεν. “En torno a ‘Musas’ y a la música en general, según parece, toman este nombre a partir de “μῶσθαι” (“buscar”), así como de la investigación y el afán por el saber”. En realidad, la palabra proviene de la raíz indoeuropea *men- que indica “memoria” o “recuerdo” (v.g. μανθάνω) (cf. BEEKES: 972). La etimología también es propuesta por Cornuto (s. I a.C.) en su *Teología*, 14: Λέγεται δ' ἐκ Μνημοσύνης γεννησαὶ τὰς <Μούσας> ὁ Ζεὺς, ἐπειδὴ καὶ τῶν κατὰ παιδείαν μαθημάτων αὐτὸς εἰσηγητὴς ἐγένετο, ἃ διὰ μελέτης καὶ κατοχῆς ἀναλαμβάνεσθαι πέφυκε ὡς ἀναγκαιότατα πρὸς τὸ εὖ ζῆν ὄντα. καλοῦνται δὲ Μοῦσαι ἀπὸ τῆς μῶσεως, τουτέστι ζητήσεως [...]. “Se dice que Zeus, junto con Mnemosine, dio vida a las Musas, ya que él es autor de los conocimientos relativos a la educación, que, al ser esenciales para la vida, se reciben naturalmente a través del ejercicio y la retención. Se llaman “Musas” a partir de ‘μῶσις’, es decir, ‘búsqueda’ [...]”.

Hay que entender, sin embargo, que esta etimología es de carácter didáctico y mnemotécnico. La práctica de proponer etimologías se encuentra también entre los latinos, siendo Varrón el caso más conocido con su *De lingua latina*; no obstante, también hubo otros autores que se conocen gracias a que fueron citados por Aulo Gelio en sus *Noctes Atticae*ⁱ. Estos autores crearon etimologías a partir de parónimos u homofonías, con el fin de establecer relaciones que le sirvieran al lector o estudiante

ⁱ A lo largo de las *Noctes Atticae* se encuentran orígenes de palabras como *parcus*, *persona*, *testamentum* o *soror*, acompañadas a veces de una pequeña discusión por parte de Aulo Gelio y algunas otras simplemente las expone. Entre los autores que Gelio cita se encuentran el mismo Varrón, Verrio Flaco, Servio Sulpicio y Publio Nigidio Fígulo. Para conocer el listado completo de autores y los capítulos de las *Noctes* con temática etimológica, véase GAOS: xlvi-xlvii.

para comprender los conceptos expuestos. El gran continuador de esta tradición es, sin duda, Isidoro de Sevilla, quien fundamenta su obra enciclopédica, las *Etymologiae*, referente primordial durante la Edad Media, en este recurso retórico y pedagógico. El motor de las *Etymologiae* es la palabra y su origen para explicar al hombre y su entorno; con el formato de creación de raíces de vocablos, así como lo hicieron en su momento Varrón o Fíguloⁱⁱ, las *Etymologiae* fueron de gran apoyo para la educación medieval; es por esto que se puede explicar por qué esta obra fue una de las más copiadas durante la épocaⁱⁱⁱ.

³ Hijo de Ada y Lamec, descendiente de Caín (*Gn.* 4, 19-20). Cf. *Gn.* 4, 21: *et nomen fratris eius Jubal ipse fuit pater canentium cithara et organo*. “El nombre de su hermano fue Jubal. Él fue el padre de los que tocan la cítara y la flauta”. Cf. *Isid. Etym.* III, 16, 1: *Moses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium*. “Moisés dice que el descubridor del arte de la música fue Jubal, quien fue de la estirpe de Caín antes del diluvio”.

⁴ *Par.* I, 25, 7: *fuit autem numerus eorum cum fratribus suis qui erudiebant canticum Domini cuncti doctores ducenti octoginta octo*. “Y el número de ellos, todos expertos, juntos con sus hermanos, que dominaban el canto al Señor, fue de doscientos ochenta y ocho”.

⁵ Cf. *I Chr.* 23, 1-5: *igitur David senex et plenus dierum regem constituit Salomonem filium suum super Israhel et congregavit omnes principes Israhel et sacerdotes atque Levitas numeratique sunt Levitae a triginta annis et supra et inventa sunt triginta octo milia virorum ex his electi sunt et*

ⁱⁱ Parece ser que los estudiosos modernos se empeñan en remarcar la falsedad de las etimologías de Isidoro, como LYNCH, quien escribe lo siguiente: *Modern readers might find some of Isidore's 'scholarship' to be questionable. His attempts were often more 'folk etymologies' rather than anything resembling the modern study of linguistics* (106). “Los lectores modernos podrían encontrar cuestionable la ‘sabiduría’ de Isidoro. Sus intentos son ‘etimologías populares’ más que algo que se parezca al estudio moderno de la lingüística”.

ⁱⁱⁱ *Yet in his own day, Isidore's work was immensely popular, a fixture in most medieval libraries, and it survives in almost one thousand medieval manuscripts. It was on the basis of the works of Martianus, Cassiodorus, Isidore and others that the intellectual heritage of the Ancient World survived into the Middle Ages* (LYNCH: 106). “Incluso en su propio tiempo la obra de Isidoro fue inmensamente popular, con un lugar asegurado en la mayoría de las bibliotecas medievales, y sobrevivió en casi un millar de manuscritos medievales. Fue gracias a la base de las obras de Marciano, Casiodoro, Isidoro y otros que la herencia intelectual del mundo antiguo sobrevivió a lo largo de la Edad Media”.

distributi in ministerium domus Domini viginti quattuor milia praepositorum autem et iudicum sex milia porro quattuor milia ianitores et totidem psaltae canentes Domino in organis quae fecerat ad canendum. “Entonces David, anciano y ya con muchos años, nombró rey de Israel a su hijo Salomón y reunió a todos los príncipes, a los sacerdotes de Israel y a los levitas. Fueron contados los levitas de treinta años en adelante y se contaron treinta y ocho mil hombres y se eligieron veinticuatro mil para la construcción de la casa del Señor. Por otra parte, seis mil gobernadores y jueces. Además, cuatro mil porteros y un igual número que cantara alabanzas al Señor con los instrumentos que había construido para ese fin”.

⁶ Cf. Isid. *Etym.* III, 16: *Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina et aucta multis modis, eratque tam turpe Musicam nescire quam litteras.* “Después de éstos [sc. Anfión, Lino, entre otros], poco a poco cobró importancia claramente y fue ampliada de diversos modos, y era tan vergonzoso no saber de música así como de literatura”.

⁷ La historia fue registrada por Nicómaco (*Enchiridion harmonices*, 6) y Boecio (*De institutione musica* I, 10).

⁸ Intervalo que ahora conocemos como octava justa. Las cantidades de los martillos pueden simplificarse en 2:1, representación matemática del intervalo. Para entender mejor cómo es que la proporción 2:1 es la representación de una frecuencia, pensemos en una cuerda atada a un monocordio. Atendamos ahora a la primera de las leyes de las cuerdas, o leyes de Mersenne: “La frecuencia fundamental de una cuerda es inversamente proporcional a su longitud”. La cuerda completa, que va del punto A al punto B, equivale a 1 entero. Si se divide la cuerda a la mitad, es decir, $1/2$, el punto C, cada mitad tendrá el doble de frecuencia que la cuerda fundamental, o bien, la octava tiene el doble de frecuencia que la nota fundamental; en otras palabras, cada una de las dos mitades representa la proporción $2/1$. La siguiente gráfica ayudará a aclarar lo expuesto:

Tono fundamental (AB: 1 en longitud; 1 en frecuencia)

A _____ B

Octava justa (AC: 1/2 en longitud; 2/1 en frecuencia)

C
A _____ | _____ B

⁹ Esta antífona y las siguientes dos que menciona Aureliano en este capítulo se pueden encontrar en el *Graduale Romanum*. La línea que aparece en el la partitura señala el intervalo de octava justa, del do (*In-*) al do (*Do-*) (cf. ATKINSON: 95):



Figura 2 Antífona Inclina Domine aurem tuam y transcripción

¹⁰ Es el término antiguo que se refiere al intervalo de cuarta justa.

Tono fundamental (AB: 1 en longitud; 1 en frecuencia)

A _____ B

Cuarta justa (AC: 3/4 en longitud; 4/3 en frecuencia)



¹¹ Es decir, una proporción de 4:3.

¹² En la palabra *Confessio*, las sílabas *fes*, *o*, *pul* y *do* contienen el actualmente denominado intervalo de cuarta justa (sol-do); (Cf. ATKINSON: 95):



Figura 3 Antífona Confessio et pulchritudo y transcripción

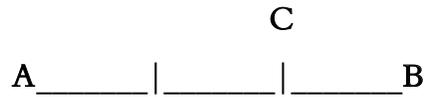
¹³ Nótese en el texto latino el uso de *authentus*, sustantivo que, de acuerdo con el LmL, puede declinarse por segunda o por cuarta y significa “tono auténtico”. *Authenticus*, por su parte, es adjetivo.

¹⁴ Es lo que actualmente se denomina intervalo de quinta justa.

Tono fundamental (AB: 1 en longitud; 1 en frecuencia)



Quinta justa (AC: 2/3 en longitud; 3/2 en frecuencia)



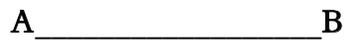
¹⁵ La nota de la sílaba *me* y la segunda nota de la sílaba *ge* que se encuentra en la tercera línea del tetragrama son las que representan el diapente (Cf. ATKINSON: 95):



Figura 4 Antífona Circumdederunt me y transcripción

¹⁶ Es decir, la proporción de 9:8, que equivale al intervalo de segunda mayor.

Tono fundamental (AB: 1 en longitud; 1 en frecuencia)



Segunda mayor (AC: 8/9 en longitud; 9/8 en frecuencia)



¹⁷ Las tres notas seguidas en las sílabas *na* (re-mi-re), *no* (re-do, mi-re) y *fi* (re-mi-re) son aquellas que ejemplifican el intervalo de proporción sesquioctava, ahora conocido como segunda mayor (cf. ATKINSON: 95):



Figura 5 Antífona Puer natus est nobis y transcripción

¹⁸ El pasaje es tomado casi literalmente de *De institutione musica* de Boecio (I, 12), pero los ejemplos de las antífonas son aportación de Aureliano (cf. PONTE, III: 15-17).

¹⁹ En la siguiente tabla se señala con mayor claridad lo comentado por Aureliano. Debajo de cada tono hay una *f* que señala la nota final que comparten tanto el modo auténtico como el plagal:

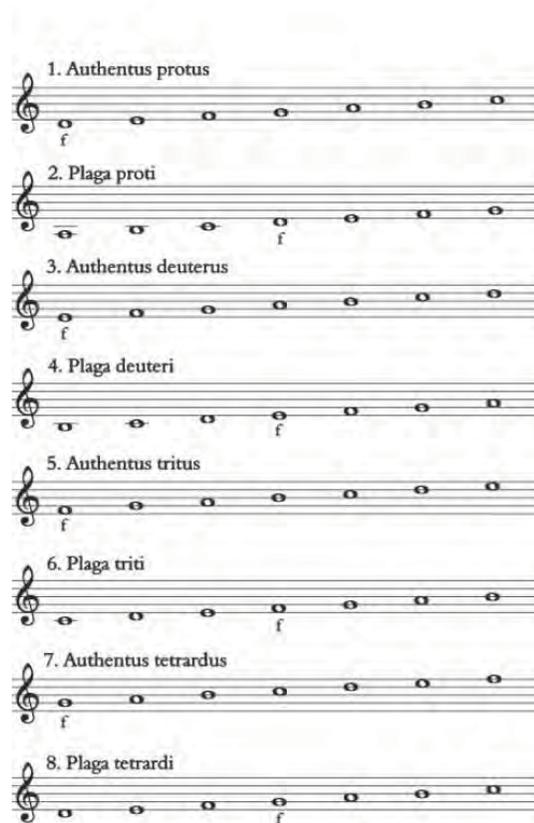


Figura 6 Los ocho tonos auténticos y plagales

²⁰ Al respecto, PONTE comenta: *Aurelian is referring to the intervals of the diapason plus diapente and of the double diapason, described in Chapter VI (in a passage drawn from Boethius)* (III: 17). “Aureliano se refiere a los intervalos del diapasón más diapente y del doble diapasón, descrito en el capítulo VI (en un pasaje tomado de Boecio)”.

²¹ Cf. Boeth. *De institutione musica* I, 10. Véase el apéndice.

²² Cf. Isid. *Etym.* III, 16, 1: *Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt*. “Otros cuentan que Lino de Tebas, Zeto y Anfión destacaron como los principales en el arte de la música”. Sobre Anfión, véase Apollod. III, 43: Ζῆθος μὲν οὖν ἐπεμελείτο βουφορβίων, Ἀμφίων δὲ κιθαρῳδίαν ἤσκει, δόντος αὐτῷ λύραν Ἑρμοῦ. “Mientras Zeto se encargaba del cuidado del ganado, Anfión practicaba el canto con la lira, luego de que Hermes se la diera”.

CAPÍTULO III

- División de la música en tres ramas: universal, humana e instrumental.

Capitulum III

Quod musicae tria sint genera

Musice genera tria noscuntur esse: prima quidem mundana; secunda humana; tertia, quae in quibusdam [f.62v] constat instrumentis. Mundana quippe in his maxime perspicienda est rebus quae in ipso caelo vel terra, elementorumque vel temporum varietate videntur. Dicunt namque philosophi, caelum volubile esse. Quomodo enim fieri potest ut tam velox caeli machina tacito [65] silentique cursu moveatur? Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit, tamen novimus quia quedam armonia modulationis inest huic caelo, maxime, cum dicat Dominus ad Iob:

Aut concentum caeli quis dormire facit?

Iam vero quattuor elementorum diversitates, scilicet hiemis, veris, aestatis, autumnii, nisi quaedam armonia coniungeret, quomodo fieri posset ut in unum corpus materiamque convenirent? Verum quicquid illud est, aut suos affert fructus aut aliis auxiliatur ut afferant.

Et sicut in gravibus cithare cordis is modus est, ut non ad taciturnitatem usque gravitas descendat, atque in acutis ille custoditur acuminis modus, ne per vim nimium tense vocis tenuitate rumpantur, sed totum sit sibi consentaneum atque conveniens. Ita etiam in mundi musica pervidemus, ita nihil esse nimium posse, ut alterum propria nimietate dissolvat. Nam quod constringit hiemps, ver laxat, torret aestas, maturat autumnus, atque ut supradictum est, vel ipsi suos afferunt fructus, vel etiam aliis ut afferant subministrant.

Asserunt non solum gentiles sed et catholici viri, ob intemperatum solis ardorem ad instar [f.63] lapidum durare aquas, atque nubes vento commote fulgurare in terram.

Capítulo III

Que la música tiene tres géneros

Se reconocen tres géneros de la música: el primero es el del universo¹; el segundo es el humano²; el tercero es el que consiste en algunos instrumentos. Es un hecho que el del universo tiene que observarse sobre todo en estas cosas que son visibles en el mismo cielo, en la tierra, o bien, en el cambio de estaciones, pues dicen los filósofos que el cielo suele girar³. ¿Cómo puede ocurrir entonces que la veloz máquina del cielo se mueva con un curso tan callado y silencioso? Aunque este sonido no llega a nuestros oídos, sabemos que una melodía armónica está presente en este cielo; sobre todo porque el Señor le dice a Job:

“¿o quién hace descansar la armonía del cielo?”⁴

Por otra parte, ¿cómo podría ocurrir que la variedad de los cuatro elementos: del invierno, la primavera, el verano y el otoño, se acoplaran en un solo cuerpo y materia, si no las uniera cierta armonía? Mas sea lo que sea, o produce sus frutos o auxilia a los otros a producirlos.

Y así como en las cuerdas graves de una cítara existe esta medida para que lo grave no descienda hasta ser inaudible, y también en las agudas esa medida regula su agudeza para que con la fuerza no se rompan debido a la brevedad de un sonido demasiado tenso, sino que todo le sea apropiado y conveniente, así también vemos perfectamente en la música del universo que nada puede ser excesivo de tal forma que disuelva a otro a causa de su propio exceso; pues lo que congela el invierno, la primavera lo libera; lo calienta el verano y lo madura el otoño. Y también como más arriba se dijo, o ellos mismos producen sus frutos, o bien apoyan también a los otros a que los produzcan.

Quod utique propter inconvenientiam est huiusce disciplinae, eo quod solis ardor vigorem consumat aquarum.

Humana denique musica in microcosmo, id est in minori mundo qui homo a philosophis nominatur, plenissime abundat. Micros autem Grece, Latine [66] minor cognominatur; cosmos autem mundus dicitur. Nuncupatur igitur minor mundus homo, Domino dicente:

Predicate evangelium omni creaturae,

soli utique homini. Quod beatus Gregorius satis superque exposuit.

Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio, et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius hominis inter se partes anime corporisque iungat, qui, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniunctus est, scilicet a sole accipere spiritum, a luna corpus? Quid vero est quod corporis elementa permiscet aut partes sibimet rata coaptatione contineat preter hanc?

Tercia est musica, quae in quibusdam consistit instrumentis, videlicet ut sunt organa, cithare, lire, et cetera plura. Sed istud quod in instrumentis positum est, a musicae scientia intellectuque seiuncta est; administraturque aut intentione, ut nervis, aut spiritu, ut tibiis vel his quae aqua moventur ut organa, aut percussione quadam, ut in his quae ad concava erea feriuntur atque inde diversi efficiuntur soni.

No sólo los gentiles, sino también los católicos afirman que debido al excesivo calor del sol, las aguas se endurecen como rocas y las nubes guiadas por el viento retumban en la tierra⁵. Esto es de hecho por una falta de armonía de esta disciplina, porque el calor del sol agota la fuerza de las aguas.

Además de esto, la música humana abunda totalmente en el microcosmos, es decir, en el universo pequeño, que por los filósofos es llamado hombre. “Micros” en griego se conoce en latín como “minor” y “cosmos” se dice “mundus”⁶. En resumen, el hombre es nombrado “universo pequeño” cuando dice el Señor:

“Prediquen el evangelio a toda criatura”⁷,

esto es, solamente al hombre, hecho que el dichoso Gregorio ha expuesto más que suficiente⁸. ¿Pues qué es lo que mezclaría esa incorpórea vivacidad de la razón con el cuerpo sino una cierta unión y un ajuste que provoca una especie de consonancia entre los tonos graves y agudos? ¿Qué cosa hay que una entre sí las partes del alma y el cuerpo del hombre que, como está de acuerdo Aristóteles, está unido a partir de lo racional e irracional?⁹: del sol recibe su espíritu y su cuerpo, de la luna. ¿Qué será lo que mezcle los elementos del cuerpo o contendría sus partes en sí mismo con un ajuste preciso, salvo ésta?

La tercera es la música que consiste en algunos instrumentos, tal como son los órganos, la cítara, la lira, y muchos otros. Pero lo que está dado en los instrumentos está separado de la ciencia de la música y el intelecto. Se maneja mediante la pulsación, como con las cuerdas, o el viento, como con las flautas o con las que se mueven con agua, como los órganos, o con cierta percusión, como en esas que se golpean en las zonas huecas y de ahí se producen diversos sonidos¹⁰.

COMENTARIO

¹ Este concepto es más conocido como la “armonía de las esferas”. Se trata de la idea pitagórica acerca de la creación y estructura del universo a partir de proporciones matemáticas que se traducen en notas musicales. El creador o demiurgo, en palabras de Lisi, “actúa como un músico creando una escala tonal y el modelo de la creación es el del monocordio” (PLATÓN, 1992: 180). Las fuentes primordiales de esta teoría son Plat. *Tim.*, 35-36; *Rep.* X, 616-617; Arist. *Cael.*, 290b.; Cic. *Rep.* VI y *Tim.*, 35-36. Véase, por ejemplo, Plat. *Tim.* 35b-36e:

“Después de unir los tres componentes, [el demiurgo] dividió el conjunto resultante en tantas partes como era conveniente, cada una mezclada de lo mismo y de lo otro y del ser. Comenzó a dividir así: primero, extrajo una parte del todo; a continuación, sacó una porción el doble de ésta; posteriormente tomó la tercera porción, que era una vez y media la segunda y tres veces la primera; y la cuarta, el doble de la segunda, y la quinta, el triple de la tercera, y la sexta, ocho veces la primera, y, finalmente, la séptima, veintisiete veces la primera. Después, llenó los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones de la mezcla originaria y colocándolas entre los trozos ya cortados, de modo que en cada intervalo hubiera dos medios, uno que supera y es superado por los extremos en la misma fracción, otro que supera y es superado por una cantidad numéricamente igual. Después de que entre los primeros intervalos se originaran de estas conexiones los de tres medios, de cuatro tercios y de nueve octavos, llenó todos los de cuatro tercios con uno de nueve octavos y dejó un resto en cada uno de ellos cuyos terminos tenían una relación numérica de doscientos cincuenta y seis a doscientos cuarenta y tres. De esta manera consumió completamente la mezcla de la que había cortado todo esto. A continuación, partió a lo largo todo el compuesto, y unió las dos mitades resultantes por el centro, formando una X. Después, dobló a cada mitad en círculo, hasta unir sus respectivos extremos en la cara opuesta al punto de unión de ambas partes entre sí y les imprimió un movimiento de rotación uniforme.

Colocó un círculo en el interior y otro en el exterior y proclamó que el movimiento exterior correspondía a la naturaleza de lo mismo y el interior a la de lo otro. Mientras a la revolución de lo mismo le imprimió un movimiento giratorio lateral hacia la derecha, a la de lo otro la hizo girar en diagonal hacia la izquierda y dio el predominio a la revolución de lo mismo y semejante; pues la dejó única e indivisa, en tanto que cortó la interior en seis partes e hizo siete círculos desiguales. Las revoluciones resultantes estaban a intervalos dobles o triples entre sí y había tres intervalos de cada clase. El demiurgo ordenó que los círculos marcharan de manera contraria unos a otros, tres con una velocidad semejante; los otros cuatro de manera desemejante entre sí y con los otros tres, aunque manteniendo una proporción” (PLATÓN, 1992: 178-180).

Para un análisis profundo de este pasaje, y del concepto mismo de *musica mundana*, pueden consultarse *A Commentary on Plato's Timaeus* de A. E. Taylor (Oxford, 1928) y *Plato's Cosmology* de Francis M. Cornford (Hackett Pub. Co., 1997).

Asimismo, tenemos en Plinio el Viejo (*NH* II, 83-84):

Intervalla quoque siderum a terra multi indagare temptarunt, et solem abesse a luna undeviginti partes quantam lunam ipsam a terra prodiderunt. Pythagoras vero, vir sagacis animi, a terra ad lunam <CXXVI> stadiorum esse collegit, ad solem ab ea duplum, inde ad duodecim signa triplicatum, in qua sententia et Gallus Sulpicius fuit noster. Sed Pythagoras interdum et musica ratione appellat tonum quantum absit a terra luna, ab ea ad Mercurium dimidium spatii et ab eo ad Veneris, a quo ad solem sescuplum, a sole ad Martem tonum [id est quantum ad lunam a terra], ab eo ad Iovem dimidium et ab eo ad Saturni, et inde sescuplum ad signiferum; ita septem tonis effici quam διὰ πασῶν ἀρμονίαν vocant, hoc est universitatem concentus; in ea Saturnum Dorio moveri p<h>thongo, Iovem Phrygio et in reliquis similia, iucunda magis quam necessaria subtilitate.

“Muchos también intentaron descubrir los intervalos entre los astros y la tierra; determinaron que el sol está alejado 19 veces de la luna tanto como la luna misma de la tierra. Sin embargo, Pitágoras, hombre sabio, calculó que son 126 mil estadios de la tierra a la luna; el doble de ella hacia el sol y de ahí se triplica hacia los doce signos, en cuya opinión también se apegó nuestro Gayo Sulpicio. Pero Pitágoras a veces, conforme a la ciencia musical, llama tono a la distancia de la tierra a la luna; de ella a Mercurio un intervalo de semitono e igualmente de él a Venus; de éste al Sol hay un tono y medio; del Sol a Marte, un tono (es decir, lo que hay de la tierra a la luna); de éste a Júpiter y de Júpiter a Saturno hay un semitono; y de ahí al Zodíaco hay un tono y medio, de modo que con estos siete tonos se produce la que llaman *διὰ πασῶν ἀρμονίαν*, es decir ‘armonía universal’. En ella, Saturno se mueve según el tono dórico; Júpiter, según el frigio y de manera similar en los demás, con una sutileza más agradable que necesaria”.

² La *musica humana*, con un sentido distinto al que acaba de definirse, y sus respectivas divisiones se explican en el siguiente capítulo. Véase también el último comentario a este capítulo.

³ Por ejemplo, Arist. *Cael.*, 287a: ὥστ' εἰ ὁ οὐρανὸς κύκλω τε φέρεται καὶ τάχιστα κινεῖται, σφαιροειδῆ αὐτὸν ἀνάγκη εἶναι. “Porque si el cielo se conduce en forma circular y se mueve con gran rapidez, es necesario que éste sea esférico”; Manetón, *Apotelesmatica* II, 130: Ζωδιακὸς δ' ὅσπερ τε κατ' οὐρανὸν ἔπλετο πάντων εὐτροχάλων κύκλων μάλ' ἀγατότατος καὶ ὀρητός, δώδεχ' ὑπ' εἰδώλοισι κεκασμένος εἶσι δι' αἴθρης· “El zodíaco, el mismo que se vuelve brillante y visible bajo el firmamento de todos los ciclos que van girando, está constituido por doce figuras a lo largo del cielo”. Asimismo, cf. Isid. *Etym.* III, 31: *Caelum philosophi rotundum, volubile atque ardens esse dixerunt [...]*. “Los filósofos han dicho que el cielo es redondo, que gira y es brillante”.

⁴ Cf. *Iob* 38, 37: *quis enarravit caelorum rationem et concentum caeli quis dormire faciet*. “¿Quién ha descrito con precisión la distribución de los cielos y quién hará descansar la armonía del cielo?”.

⁵ Probablemente esté haciendo las siguientes referencias: *Job* 38:30: *in similitudinem lapidis aquae durantur et superficies abyssi constringitur*. “Las aguas se endurecen así como la piedra y se oprimen las superficies del abismo”; *Ier.* 10:13: *ad vocem suam dat multitudinem aquarum in caelo et elevat nebulas ab extremitatibus terrae fulgura in pluviam facit et educit ventum de thesauris suis*. “A su voz, hace una multitud de agua en el cielo y eleva las nubes desde los confines de la tierra, crea truenos para la lluvia y saca el viento de sus depósitos”. Cf. igualmente *Ier.* 51:16. Nótese el continuo paralelismo entre la cultura grecolatina y la cristiana que Aureliano introduce a lo largo de los capítulos por medio de los ejemplos o citas bíblicas, como en este pasaje: *Asserunt non solum gentiles sed et catholici viri* (“No sólo los gentiles, sino también los católicos afirman”) y el comienzo del capítulo I, *multa et antiquorum gentilium videlicet et sanctorum librorum affirmat auctoritas* (“La amplia autoridad de los libros antiguos, evidentemente de paganos y de santos”).

⁶ Cf. *Isid. Nat. rer.* IX: *Mundus est universitas omnis, quae constat ex coelo et terra. [...]* *Secundum mysticum autem sensum, mundus competenter homo significatur: quia sicut ille ex quatuor concretus est elementis, ita et iste constat quatuor humoribus uno temperamento commistis. Unde et veteres hominem in communionem fabricae mundi constituerunt. Siquidem Graece mundus κόσμος, homo autem μικρόκοσμος, id est, minor mundus, est appellatus; licet et per mundum nonnunquam Scriptura peccatores insinuet [...]*. “*Mundus* (universo) es la entera totalidad que está formada del cielo y la tierra. [...] Y con un sentido metafórico, apropiadamente *mundus* hace referencia al hombre; pues así como uno está formado por cuatro elementos, del mismo modo el otro consta de cuatro humores entremezclados en un mismo temperamento. De aquí que también los antiguos han situado al hombre en relación con la creación del universo. Por eso en griego *mundus* se nombra κόσμος y hombre, μικρόκοσμος, es decir, ‘universo pequeño’; aunque también algunas veces con *mundus* las Escrituras aludan a los pecadores [...]”.

⁷ *Mc. 16:15: et dixit eis euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creaturae.* “Y les dijo: ‘siempre que vayan por todo el mundo, prediquen el Evangelio a toda criatura’”.

⁸ Ponte notó que Aureliano se refiere a la Homilía XXIX de Gregorio Magno sobre *Mc. 16: 14-20* (cf. III: 18). Véase especialmente el párrafo 2:

Nunquid, fratres mei, sanctum Evangelium vel insensatis rebus, vel brutis animalibus fuerat praedicandum, ut de eo discipulis dicatur: [...] Praedicate omni creaturae? Sed omnis creaturae nomine signatur homo. Sunt namque lapides, sed nec vivunt, nec sentiunt. Sunt herbae et arbusta; vivunt quidem, sed non sentiunt. Vivunt dico, non per animam, sed per viriditatem [...]. Lapidés itaque sunt, sed non vivunt. Arbusta autem sunt, et vivunt, sed non sentiunt. Bruta vero animalia sunt, vivunt, sentiunt, sed non discernunt. Angeli etenim sunt, vivunt, sentiunt, et discernunt. Omnis autem creaturae aliquid habet homo. Habet namque commune esse cum lapidibus, vivere cum arboribus, sentire cum animalibus, intelligere cum angelis. Si ergo commune habet aliquid cum omni creatura homo, iuxta aliquid omnis creatura est homo. Omni ergo creaturae praedicatur Evangelium, cum soli homini praedicatur, quia ille videlicet docetur, propter quem in terra cuncta creata sunt, et a quo omnia per quamdam similitudinem aliena non sunt. Potest etiam omnis creaturae nomine, omnis natio gentium designari.

“Hermanos míos, ¿acaso el sagrado evangelio debía ser predicado a cosas que no entienden razones o a los animales salvajes, cuando de eso les dice a sus discípulos acerca ‘prediquen el evangelio a toda criatura’? Pero con la expresión ‘a toda criatura’ se refiere al hombre. Pues existen las piedras, pero ni viven ni sienten. Existen las plantas y arbustos; viven, sí, pero no sienten. Digo, viven, no por un alma, sino por su verdor [...]. Asimismo, existen las piedras, pero no viven. Existen los arbustos y viven, pero no sienten. Ahora bien, existen los animales

salvajes; viven, sienten, pero no razonan. Así también existen los ángeles; viven, sienten y razonan. El hombre tiene algo de toda criatura. Pues con las piedras tiene en común que existe; con los árboles, que vive; con los animales, que siente y con los ángeles, que entiende. Entonces, si el hombre tiene algo en común con toda criatura, de acuerdo con ese ‘algo’, el hombre es toda criatura. Por lo tanto, el Evangelio se le predica a toda criatura, cuando se le predica solamente al hombre, porque con certeza él es enseñado por quien toda la tierra fue creada y por quien ninguna cosa es ajena por cierta semejanza. También con el nombre de “criatura” puede designarse todo grupo de personas”.

⁹ Ponte (cf. III: 20) remite al pasaje 432a del *De anima* de Aristóteles: ἐπεὶ δὲ οὐδὲ πρᾶγμα οὐθὲν ἔστι παρὰ τὰ μεγέθη, ὡς δοκεῖ, τὰ αἰσθητὰ κεχωρισμένον, ἐν τοῖς εἶδεσι τοῖς αἰσθητοῖς τὰ νοητὰ ἔστι, τὰ τε ἐν ἀφαιρέσει λεγόμενα καὶ ὅσα τῶν αἰσθητῶν ἔξεις καὶ πάθη. “Y dado que, según parece, no hay ninguna cosa separada, fuera de las magnitudes sensibles, lo inteligible está en las formas sensibles, tanto las que se denominan abstracciones como todas las condiciones y estados de las formas sensibles”.

¹⁰ Al respecto, Cattin dice: “*As for musica humana, it is enough to say that, in Boethius’ system, it arises from a coaptatio, an organised mutual relationship between the physical and spiritual components of human nature. It is by no means clear whether Boethius –and with him all those who followed him in this speculative and abstract approach to the problem– intended to include vocal music under musica humana or musica instrumentalis*” (159). “Por lo que atañe a la *musica humana*, basta decir que, en el sistema de Boecio, surge de una *coaptatio*, una relación mutua organizada entre los componentes físicos y espirituales de la naturaleza humana. De ninguna manera queda claro si Boecio –y con él, todos los que lo siguieron en esta aproximación especulativa y abstracta del problema– tenía pensado incluir la música vocal dentro de la *musica humana* o la *musica instrumentalis*”. No obstante, comenta Ponte que el canto formaría parte de la *musica instrumentalis*, pues en esta clasificación están incluidas todas las formas en que el ser humano puede crear música (cf. III: 20).

CAPÍTULO IV

- División de la música humana en tres: armónica, rítmica y métrica.

Capitulum IV

Quot habeat humana musica partes

Hactenus de musicae disputavimus generibus, tresque esse musicas enunciavimus, mundanam scilicet, humanam, et eam quae in multis constat instrumentis. Iterum autem humane musicae partes, Opifice iuvante, ut possumus adnotemus.

Sunt ergo tres: videlicet, armonica, rithmica, metrica. Armonica est quae discernit in sonis acutum et gravem accentum, ut est hic:

Antiphona Exclamaverunt ad te Domine.

Ex, gravis accentus, clama armonica, verunt, acutus accentus est.

Rithmica est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohereat. Rithmus namque metris videtur esse consimilis qui est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina, unde illud:

Rex eterne Domine rerum Creator omnium,

ad instar metri iambici compositum. Nullam tamen habet pedum rationem sed tantum contentum est rithmica modulatione.

Qui scintillam vel perparvam habet metrorum, hic cognoscere valet nostrum de hac re sermonem. Etenim metrum est ratio cum modulatione, rithmus vero est modulatio sine ratione, et per sillabarum discernitur numerum.

Capítulo IV

Cuántas partes tiene la música humana

Hasta aquí hemos discurrido en torno a los tipos de música y hemos dicho que hay tres: la música del universo, la música humana y la música que surge de varios instrumentos. Expliquemos también, si nos ayuda el Creador, y en la medida de nuestras posibilidades, las partes de la música humana¹.

Son, a saber, tres: la armónica, la rítmica y la métrica. La armónica es la que distingue el acento agudo y el grave entre los sonidos, como está aquí:

antífona *Exclamaverunt ad te Domine* (“exclamaron a ti, Señor”).

Ex es el acento grave, *clama* la armonía, *verunt* el acento agudo².

La rítmica es la que busca la acentuación de las palabras, si el sonido tiene cohesión o no. El ritmo, aunque parece ser muy similar al metro, que es una secuencia cadenciosa de palabras, es discernido por el juicio de los oídos no mediante la medida razonada de los metros, sino por el número de sílabas, como la gran mayoría de los himnos ambrosianos. De ahí es esto:

Rex aeternae Domine, rerum creator omnium

(“Rey eterno, tú Señor, de todo el mundo el Creador”)³.

Está compuesto con base en el metro yámbico. No tiene esquema de pies, sino que se conforma tan sólo de una cadencia rítmica.

Metrica est, que mensuram diversorum probabili ratione cognoscit metrorum, verbi causa, heroicum, elegiacum, saficum, et ceterorum metrorum. Nam ipsius cantilene vox, si recto canitur tramite, per ordinem discurrit pedum. Et ubi sinalipha vel ectalempsis fuerit scansione metri, cani simili modo debetur per sinalipham, ut:

Aspera conditio et sors inrevocabilis ore,

vel ectalempsis ut in hoc carmine, "Inmortale," in quarto eiusdem versu,

Nam statuit genitor rerum inrevocabile tempus.

Igitur secundum Nichomacum tertia pars humane musice, que metrica nuncupatur, quoniam non tam speculatione ac ipsius artis ratione quam naturali instinctu fertur ad carmen, ideo a musica quamquam ab ea originem trahat segregandam putat. Rithmus vero, quia totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputandum arbitratur.

Is est enim musicus cui secundum speculationem propositamve rationem ac musicam convenientiam, de modis ac rithmis, deque cantilenarum generibus ac permixtionibus, sed et de poetarum carminibus adest facultas sine errore iudicandi.

Quien tiene aunque sea una mínima idea sobre los metros puede entender nuestra observación respecto a este asunto. El metro, en conclusión, es medida con cadencia, el ritmo en cambio es cadencia sin medida y se distingue por el número de sílabas.

La métrica es la que, con base en un sistema demostrable, estudia la medida de los diversos metros, como, por ejemplo, el heroico, el elegíaco, el sáfico y los demás. La voz del canto fluye por la secuencia de pies, si se entona de la manera correcta. Y donde hay sinalefa o elipsis en la escansión del metro, debe cantarse del mismo modo que con la sinalefa, como:

*aspera conditio et fors inrevocabilis ore*⁴
(“Vida difícil e inexorable destino”),

o elipsis, como en este himno: *Immortale*, en el cuarto verso:

*nam statuit genitor rerum irrevocabile tempus*⁵
(“irrevocable es el tiempo que el Padre ha otorgado a las cosas”).

Así, según Nicómaco, puesto que la tercera parte de la música humana que se llama métrica se produce no tanto por la especulación y el razonamiento del arte mismo como por un instinto natural hacia el poema, piensa por eso que debe separarse de la música, aunque tenga su origen en ella. En cambio, se cree que el ritmo debe considerarse parte de la propia música, ya que todo eso está puesto en la razón y especulación⁶.

Por lo tanto, un músico es aquél que posee la facultad de juzgar sin error, no sólo en torno a las medidas, los ritmos, los géneros y combinaciones de los cánticos, sino también sobre las obras de los poetas, mediante la especulación, razón fundamentada y conforme a los principios de la música⁷.

COMENTARIO

¹ Como adelantamos en el último comentario de la sección anterior, la concepción de *musica humana* parece cambiar radicalmente en este capítulo. Aquí parece no seguir más a Boecio, pues se habla de *musica humana* no en el sentido del hombre como un *microcosmos*, sino como una subdivisión, también tripartita, de la disciplina de la música: armónica, rítmica y métrica. Es por el mal entendimiento de Boecio y por el fragmento de canto usado como ejemplo más adelante, que Gushee considera éste como el capítulo más problemático del *Musica disciplina* (cf. I: 173).

El párrafo introductorio contiene una variación de la invocación a Dios, que aparece en el prefacio, con el fin de otorgarle fuerzas para seguir exponiendo su tratado.

ipse novum opus condere studui, illo iuvante qui donavit et sine quo nihil possumus, cui et devotus gratias ago.

(AUREL. Praef.)

“Yo mismo he puesto mi esfuerzo en componer una nueva obra, con el apoyo de aquel que nos lo brinda, sin el cual nada podemos y a quien yo con devoción le doy gracias”.

Iterum autem humane musice partes, Opifice iuvante, ut possumus adnotemus.

(AUREL. IV)

“Expliquemos también, si nos ayuda el Creador, y en la medida de nuestras posibilidades, las partes de la música humana”.

² A continuación se presenta el fragmento musical de la antífona *Exclamaverunt ad te Domine* que utiliza Aureliano para ejemplificar los conceptos de “acento grave”, “acento agudo” y “armonía” (cf. PONTE, III: 26). No se sabe con certeza qué es lo que el autor

entiende por “armonía” en este punto. Respecto a “acento grave” y “agudo”, al parecer son los movimientos melódicos descendentes y ascendentes respectivamente. Para toda la problemática en torno a este pasaje, cf. MORELLI: 76-79:



Figura 7 Antífona Exclamaverunt ad te Domine y transcripción

³ Este himno yámbico, atribuido a San Ambrosio, y la definición de metro se encuentran citados, con algunas variantes, en el capítulo 24 del *De arte metrica* de Beda:

O, Rex aeternae, Domine,
 Rerum creator omnium
 Qui eras ante saecula
 Semper cum Patre Filius.

“Oh, Rey eterno, tú, Señor,
 de todo el mundo el Creador,
 que junto al Padre, el Hijo ya
 desde el principio éras tú”.

⁴ Este verso es el que abre el capítulo II (*Ad Chilpericum regem et Fredegundem reginam*) del libro IX de las *Miscellanea* de Venancio Fortunato. En el *Musica disciplina* está escrito *fors inrevocabilis ore*. Sin embargo, el texto de Venancio, escrito en dísticos elegíacos, tiene unos ligeros cambios.

Aspera conditio, et sors irrevocabilis horae,
Quod generi humano tristis origo dedit:
Cum suadens coluber proiecit ab ore venenum,
Morsu et serpentis mors fuit Eva nocens.

(IX, 2, 1-4)

“Vida difícil e inexorable destino, lo que el funesto principio otorgó a la raza del hombre: la muerte y la culpa de Eva surgieron cuando la culebra embustera lanzó, de su hocico, mordida y veneno”.

Acerca de la utilización de Venancio Fortunato y de Beda en este capítulo, Morelli comenta lo siguiente:

Il riferimento nel capitolo IV al *De arte metrica* di Beda è un ulteriore segno della formazione classica di Aureliano, il quale d'altra parte dimostra conoscenze non largamente diffuse al suo tempo, come suggerisce la citazione, sempre nel capitolo IV, dei *Carmina* di Venanzio Fortunato, una lettura colta e raffinata (48-49).

“La referencia en el capítulo IV al *De arte metrica* de Beda es un gran indicio de la formación clásica de Aureliano, quien, por otro lado, demuestra conocimientos no muy difundidos durante su época, como también la cita de los *Carmina* de Venancio Fortunato sugiere, igualmente en el capítulo IV, que se trata de una lectura culta y refinada”.

⁵ El cuarto verso del himno *Immortale* que menciona Aureliano es del prefacio del *Evangeliorum libri IIII* de Juvenco. *Immortale* es la palabra que da inicio a la obra, escrita en hexámetros. Estos son los versos:

Immortale nihil mundi compage tenetur,
Non orbis, non regna hominum, non aurea Roma,
Non mare, non tellus, non ignea sidera caeli.
Nam statuit genitor rerum inrevocabile tempus,
Quo cunctum torrens rapiat flamma ultima mundum.

“En el universo, ninguna estructura resulta perpetua,
ni el orbe, ni reinos mundanos, ni Roma gloriosa,
ni el mar, ni la tierra o los astros brillantes del cielo:
irrevocable es el tiempo que el Padre ha otorgado a las cosas,
cuando la ardiente llama final arrase por completo el universo”.

(Iuvenc. Praef. 1-4)

⁶ Desafortunadamente, el tratado de métrica que escribió Nicómaco no ha llegado a nosotros¹. De acuerdo con Casiodoro, Nicómaco fue traducido en primer lugar por Apuleyo y posteriormente por Boecio². Sobre la existencia del escrito sobre métrica, Jan, en su introducción al *Enchiridion*, comenta lo siguiente:

De rhythmis metrisque si Nicomachus non disputavit in maiore illo de musica libro, in proprio volumine id fecisse putandus est. Bacchius enim II 93 rhythmum ab eo dictum esse ait temporum motum bene temperatum. et

¹ Las fuentes han mencionado a lo largo del tiempo que las obras conservadas son el *Enchiridion harmonices*, la *Isagoge arithmetica* –ambos en dos libros– y los *Theologumena arithmetica*, una obra de carácter místico del número, además de algunos otros fragmentos. Jan hace un listado de otras obras que fueron escritas por Nicómaco, gracias a testimonios de autores como Jámblico –*discipulus et cultor fidelissimus*– (“discípulo y muy fiel seguidor”) (214), Focio, Teón de Esmirna, entre otros. Mientras que elogia su *Introducción a la aritmética*, al decir que resulta más clara y precisa que, por ejemplo, la obra de Teón o el libro VII de las *Nuptiae* de Marciano Capela (cf. 212-213), considera poco relevantes los *Theologumena* al afirmar *huic tamen operi opinionum inutilium plenissimo longe nos praeferimus eius Εἰσαγωγὴν ἀριθμητικῆν* (212). “Nosotros preferimos, por mucho, su *Introducción a la aritmética* a esa obra plagada de pensamientos inútiles”.

² *Inst. IV*: [...] *arithmetica disciplina, quam apud Graecos Nicomachus diligenter exposuit. Hunc primum Madaurensis Apuleius, deinde magnificus vir Boetius Latino sermone translatum Romanis contulit lectitandum* (1208B). “[...] la disciplina de la aritmética, que, entre los griegos, Nicómaco explicó de manera cuidadosa. Primeramente Apuleyo de Madaura y tiempo después ese gran hombre, Boecio, al traducirlo a la lengua latina, lo entregaron a los romanos con la intención de estudiarlo”.

scripsisse eum de arte metrica ut musices parte tertia Aurelianus quoque testatur in Gerberti script. mus. I 34. (NICÓMACO: 232-233).

“Tiende a pensarse que si Nicómaco no disertó acerca de los ritmos y los metros en un libro más amplio sobre la música, lo hizo en el mismo volumen [i.e. *Enchiridion harmonices*], pues Baquío en su libro II, 93 dice que fue dicho por él que el ritmo es el movimiento bien ordenado de los tiempos³. También Aureliano, en el volumen I, 34 del *Scriptores musicae* de Gerbert, da testimonio de que escribió acerca del arte métrica como tercera parte de la música”.

⁷ Este último párrafo es tomado del *De institutione musica* de Boecio (I, 34). Aureliano citará gran parte de él una vez más en el capítulo VII, en el que expondrá de manera desarrollada las características del *musicus* en contraposición con el *cantor*.

³ Esto se lee en su *Introductio artis musicae*, 93: Ρυθμὸς δὲ τί ἐστὶ; – (a) Χρόνου καταμέτρησις μετὰ κινήσεως γινομένη ποιᾶς τιως. (b) κατὰ δὲ Φαῖδρον ρυθμὸς ἐστὶ συλλαβῶν κειμένων πως πρὸς ἀλλήλας ἔμμετρος θέσις. (c) κατὰ δὲ Ἀριστόξενον χρόνος διηρημένος ἐφ’ ἐκάστῳ τῶν ρυθμίζεσθαι δυναμένων. [...] (d) κατὰ δὲ Νικόμαχον χρόνων εὐτακτος κίνησις. (e) κατὰ δὲ Λεόφαντον χρόνων σύνθεσις κατὰ ἀναλογίαν τε καὶ συμμετρίαν πρὸς ἑαυτοὺς θεωρουμένων. (f) κατὰ δὲ Δίδυμον φωνῆς ποιᾶς σχηματισμός. – ἡ μὲν οὖν φωνὴ ποιῶς σχηματισθεῖσα ρυθμὸν ἀποτελεῖ, γίνεται δὲ οὗτος ἢ περὶ λέξιν ἢ περὶ μέλος ἢ περὶ σωματικὴν κίνησιν (BAQUIO, 1895: 313). “¿Qué es el ritmo? (a) La medición del tiempo surgida de movimiento definido. (b) Según Fedro, ‘el ritmo es la posición acomodada de las sílabas que se establecen entre sí de un modo particular’. (c) Según Aristóxeno: ‘el tiempo dividido en cada una de las cosas que pueden acomodarse conforme a la proporción’. (d) Según Nicómaco: ‘el movimiento bien ordenado de los tiempos’. (e) Según Leofanto: ‘la composición de los tiempos percibidos mediante una proporción y una armonía entre ellos’. (f) Según Dídimos: ‘la secuencia formada de sonidos definidos’. Entonces, el sonido configurado de una manera particular produce el ritmo; éste se encuentra presente en las palabras, el canto o bien, en el movimiento del cuerpo”. De este tratado existe una traducción al latín, la primera que se hizo del griego, realizada por Marcus Meibomius dentro de una antología intitulada *Antiquae musicae auctores septem* (Amsterdam, 1652), y que presentamos a continuación: *Quid est Rhythmus? Temporis commensuratio, facta quodam certo motu. Secundum Phaedrum verò, rhythmus est syllabarum aliqua ratione inter se constitutarum metri particeps positio. Secundum Aristoxenum: Tempus divisum in unoquoque quod rhythmum suscipere potest. Secundum Nicomachum: Temporum ordinata compositio. Secundum Leophantum: Temporum compositio per proportionem & commensum inter se spectatorum. Secundum Didymum: Certae cujusdam vocis figura. Vox itaque certo quodam modo figurata rhythmum efficit. Atque ita fieri amata ut in verbis; aut in cantu; aut etiam in corporis motu* (BAQUIO, 1652: 22-23).

CAPÍTULO V

- Clasificación, en quince tipos, de los diversos sonidos empleados en la música.

Capitulum V

De vocum nominibus

Igitur ad omnem sonum qui materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est armonica, que ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu subsistit. Tertia rithmica, que cordarum amministratur intentione, pulsuque digitorum numeros recipit. Est etiam armonica modulatio vocis et concordia plurimorum sonorum vel coaptatio.

Simphonia est modulationis temperamentum, ex gravi et acuto, concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioreque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonaverit, sensum auditus offendat; cui est contraria diaphonia, id est voces dissonantes vel discrepantes.

Eufonia est suavitas vocis, haec et melos a suavitate vocis et melle dicta est, unde et melodia dicitur.

Diastema est vocis spatium, ex duobus vel pluribus sonis aptatum.

Diesis est spatia quedam et deductiones modulandi atque vergentes de uno in altero sono.

Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim armoniae differentia et quantitas, que in vocis accentu et tenore consistit. Genera autem eius in quindecim partibus musici diviserunt, de quibus et in subsequentibus dicemus.

Primus tamen vocum est modus yperlidius, qui est novissimus et acutissimus. Yppodorius secundus, ipse est omnium gravissimus cantus. Tercius modus est [aequa] inflexio vocis, nam sonus directus est. Praecedit autem sonus cantum. Quartus est arsis,

Capítulo V

Sobre los nombres de los sonidos

Como ya se dijo, se sabe que hay una naturaleza tripartita para todo sonido que da origen a las canciones. La primera es la armónica, que consiste en los cantos de las voces; la segunda es la orgánica, que está basada en la emisión de aire; la tercera es la rítmica, que está regulada por la tensión de las cuerdas y recibe los ritmos a partir de la pulsación de los dedos. La armónica también es modulación de la voz y consonancia, o bien unión, de varios sonidos¹.

La consonancia es el arreglo de modulaciones de lo grave y lo agudo a través de sonidos que concuerden, ya sea con la voz, al emitir aire o al pulsar. Mediante ésta, las voces más agudas y graves concuerdan de modo que todo aquel sonido que discrepe de ella causará desagrado al sentido del oído. Contraria a ésta es la disonancia, es decir, sonidos inarmónicos o discrepantes.

La eufonía es la fineza del sonido: ésta es llamada “melos” (“canción”) a partir de “miel”, por la dulzura del sonido, de donde también procede “melodía”².

El intervalo es la distancia de la voz acomodada entre dos o más sonidos³.

El semitono es la distancia menor de la modulación que va de un sonido a otro⁴.

El tono es una aguda emisión de la voz; es, pues, una cantidad distinguible dentro del sistema armónico que se conforma de la acentuación y la entonación de la voz⁵. Y los músicos han dividido sus tipos en quince partes, de las que iremos hablando a continuación⁶.

id est vocis elevatio, hoc est initium. Quintus tesis, est enim tesis positio, hoc est finis. Sextus modus est, ubi insunt voces suaves. Suaves autem sunt voces subtiles et spisse, clare atque acute. Septimus ubi perspicue voces quae longius protrahuntur ita ut omnem impleant contiguum locum sicut tuba. Octavus est ubi subtiles voces sunt, ut infantium vel nervorum. Nonus, pinguis, ut virorum. Decimus, ubi acuta est vox, tenuis, alta, sicut in cordis. Undecimus, ubi dura est vox, quae violenter emittitur, ut mallei in incude. Duodecimus est modus, ubi aspera est vox. Aspera autem vox est rauca et quae dispergitur per minutos et indissimiles sonos. Terciusdecimus est modus ubi vox caeca consistit. Ceca vox dicitur quae cum emissa fuerit, conticescit. Quartusdecimus modus ubi vinnola vox est. Vinnola autem est flexibilis vox. Vinnola vero dicitur a vinno, id est cincinno molliter flexo. Quintusdecimus est modus ubi est perfecta vox. Perfecta autem est vox alta, suavis et clara. Si aliquid ex his defuerit, vox perfecta non erit.

El primer tipo de sonido es el hiperludio, que es el último y el más agudo. El segundo es el hipodórico; éste es el más grave de todos. El tercer tipo es el canto, que es la inflexión de la voz; pues el sonido es simple y el sonido precede al canto. El cuarto es la arsis, es decir, la elevación de la voz, o sea, el comienzo. El quinto es la tesis; tesis, pues, es reposo, o sea, el final⁷. El sexto tipo es donde residen los sonidos suaves. Suaves son los sonidos delicados, compactos, brillantes y agudos. El séptimo es donde están los sonidos intensos que se prolongan por más tiempo, de modo que llenan el lugar que está a su alrededor, así como la trompeta. El octavo es donde están los sonidos delicados, como los de las voces de los niños o de las cuerdas. El noveno tipo es el de los robustos, como los de las voces de los hombres⁸. El décimo es donde está el sonido agudo, suave y alto, así como en las cuerdas. El decimoprimeros es donde está el sonido duro que se emite de manera agresiva, como el de un martillo en el yunque. El decimosegundo es el tipo donde está el sonido áspero; el sonido áspero es ronco y se extiende a través de sonidos pequeños y muy distintos⁹. El decimotercero es el tipo donde se encuentra el sonido ciego; se le llama ciego al sonido que deja de sonar una vez que se ha emitido¹⁰. El decimocuarto es donde está el sonido rizado; rizado es el sonido que puede modular. Y rizado viene de “rizo”, es decir, de un bucle ondulado con suavidad¹¹. El decimoquinto es el tipo donde está el sonido perfecto; un sonido perfecto es intenso, dulce y brillante. Si le falta alguna de estas características; no será un sonido perfecto.

COMENTARIO

¹ El primer párrafo mantiene como motivo conductor el concepto de la división tripartita de la música (*Igitur ad omnem sonum qui materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam*. “Como ya se dijo, se sabe que hay una naturaleza tripartita para todo sonido que da origen a las canciones”), que en este punto, al ser un breve resumen del contenido de la sección anterior, tiene la función de englobar la unidad que conforman los capítulos III, IV y V. Con una exposición en tres partes sobre las clasificaciones de la música que finaliza en este quinto capítulo, nuevamente se presenta una relación simbólica entre la disposición y el discurso.

² Nótese la concisión tanto en las definiciones de “armónica”, “orgánica” y “rítmica” como en las de “consonancia”, “disonancia”, “eufonía”, “intervalo” y “semitono”. En estos primeros párrafos está presente la retórica al servicio de la educación con el empleo de la brevedad. La brevedad es indispensable para una fácil comprensión de conceptos expuestos. Dice Horacio en *Serm. I, 10, 9: est breuitate opus, ut currat sententia* [...] (“el deber de la brevedad es hacer que la expresión fluya [...]); pero debe estar acompañada de la claridad, pues, de acuerdo con el mismo Horacio en conocido pasaje, puede suceder que: [...] *brevis esse laboro, / obscurus fio* [...] (Hor. *Ars P.*, 25-26). “[...] me empeño en ser breve, oscuro me vuelvo [...]”¹.

Sin embargo, para evitar la oscuridad en la brevedad, casi todos los conceptos definidos vienen acompañados de una ampliación que contribuye a aclararlos:

¹ Cicerón también habla sobre la complicación con el uso de la brevedad en *De or. II, 326: Narrare vero rem quod breviter iubent, si brevitatis appellanda est, cum verbum nullum redundat, brevis est L. Crassi oratio; sin tum est brevitatis, cum tantum verborum est quantum necesse est, aliquando id opus est; sed saepe obest vel maxime in narrando, non solum quod obscuritatem adfert, sed etiam quod eam virtutem, quae narrationis est maxima, ut iucunda et ad persuadendum accommodata sit, tollit*. “Pero al ordenar que un asunto se exponga de manera breve, si se llama brevedad cuando ninguna palabra es superflua, es breve el discurso de Lucio Craso; pero si brevedad entonces es cuando existen las palabras necesarias, eso es útil a veces. Sin embargo, con frecuencia es perjudicial, sobre todo en una exposición, no sólo porque produce oscuridad, sino también porque le arrebatada esa virtud que es la más importante de la exposición: que sea agradable y tenga el propósito de persuadir”.

| Definición | Ampliación |
|--|---|
| <p><i>Armonica, que ex vocum cantibus constat</i> (“La armónica, que consiste en los cantos de las voces”)</p> | <p><i>Est etiam [...] modulatio vocis et concordia plurimorum sonorum vel coaptatio</i> (“también es modulación de la voz y consonancia, o bien unión, de varios sonidos”)</p> |
| <p><i>Simphonia est modulationis temperamentum, ex gravi et acuto, concordantibus sonis</i> (“La consonancia es combinación de modulaciones de lo grave y lo agudo a través de sonidos que concuerden”)</p> | <p><i>In voce, sive in flatu, sive in pulsu per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant</i> (“ya sea con la voz, al emitir aire o al pulsar. Mediante ésta, las voces más agudas y graves concuerdan”)</p> |
| <p><i>Diaphonia, id est istas voces dissonantes vel discrepantes</i> (“La disonancia, es decir, sonidos inarmónicos o discrepantes”)</p> | <p><i>Quisquis ab ea dissonaverit sensuum auditus offendat. // cui [simphoniae] est contraria</i> (“todo aquel sonido que discrepe de ella causará desagrado al sentido del oído. Contraria [a la consonancia]”)</p> |
| <p><i>Eufonia est suavitas vocis</i> (“La eufonía es la fineza del sonido”)</p> | <p><i>Haec et melos a suavitate vocis et melle dicta est, unde et melodía</i> (“ésta es llamada ‘melos’ a partir de ‘miel’, por la dulzura del sonido, de donde también procede ‘melodía”)</p> |
| <p><i>Tonus est acuta enuntiatio vocis</i> (“El tono es una aguda emisión de la voz”)</p> | <p><i>Est enim armoniae differentia et quantitas, que in vocis accentu et tenore consistit</i> (“es, pues, una cantidad distinguible dentro del sistema armónico que se conforma de la acentuación y la entonación de la voz”)</p> |

³ Cf. GROVE s.v. *Interval: The distance between two pitches*. “La distancia entre dos tonos”. Por ejemplo, do-fa: cuarta justa. El texto dice que también existe “entre más sonidos”,

así que podríamos ejemplificar esto con el acorde llamado de do mayor, que se compone de tres notas: do, mi, sol. Entre do y mi está el intervalo de tercera mayor; entre mi y sol, de tercera menor y finalmente entre do y sol, de quinta justa. Aquí, una tabla con los intervalos más comunes (GROVE, s.v. *interval*):

Ex.1 Some common intervals above and below middle C.

chromatic semitone minor 2nd (diatonic semitone) major 2nd (whole tone) augmented 2nd minor 3rd major 3rd

diminished octave major 7th minor 7th diminished 7th major 6th minor 6th

perfect 4th augmented 4th (tritone) diminished 5th perfect 5th augmented 5th minor 6th

perfect 5th diminished 5th augmented 4th (tritone) perfect 4th diminished 4th major 3rd

Figura 8 Intervalos del sistema musical

⁴ De acuerdo con Morelli, tanto el concepto de intervalo como el de semitono provienen de la tradición aristoxénica de concebirllos como espacios entre sonidos matemáticamente determinables (cf. 82). Actualmente, el semitono se define de otro modo, cf. GROVE s.v. *Semitone [half step]: The smallest Interval of the modern Western tone system; in Equal temperament, the 1/12 part of an octave [...]*. “El intervalo más pequeño del sistema tonal moderno occidental; en el temperamento igual, la 1/12 parte de una octava [...]”. Los semitonos de la escala musical, de manera ascendente, son do-do# (# = sostenido), do#-re, re-re#, re#-mi, mi-fa, fa-fa#, fa#-sol, sol-sol#, sol#-la, la-la#, la#-si, si-do.

⁵ La definición de *tonus* es tomada de Isidoro (*Etym.* III, 20); éste a su vez la toma de Casiodoro (*Inst.* II, 5, 8). *Tonus*, contrario a las anteriores definiciones dadas en este capítulo, resulta difícilⁱⁱ. Los traductores tienen complicaciones en este pasaje, por la oscuridad que entraña la aparición conjunta de los conceptos implicados en la definición: *acuta enuntiatio*, *differentia*, *quantitas*, *harmonia* y *accentus* como lo han observado Fontaineⁱⁱⁱ o Atkinson^{iv}. Es por esto que después del estudio y rastreo de las fuentes

ⁱⁱ Cf. MORELLI: 83 *La definizione di tono come pronuncia accentata della voce* (“*tonus est acuta enuntiatio vocis*”) richiama l’uso del termine *accentus* fatto al capitolo IV, mentre la sua determinazione come “*armoniae differentia et quantitas quae in vocis accentu et tenore consistit*”, che Isidoro riprende da Cassiodoro, genera qualche problema interpretativo. “La definición de tono como pronunciación acentuada de la voz (“*tonus est acuta enuntiatio vocis*”) recuerda el uso del término *accentus* hallado en el capítulo IV, mientras que su determinación como “*armoniae differentia et quantitas quae in vocis accentu et tenore consistit*”, que Isidoro toma de Casiodoro, genera un problema de interpretación”. Los conceptos más problemáticos son, con seguridad, *differentia*, *quantitas* y *harmonia*; quizá podríamos agregar *vox* y *tenor* a la lista. De cualquier manera son bastantes palabras con las cuales lidiar en un fragmento breve. Expondré algunas traducciones de este pasaje para demostrar el punto. Ponte, por ejemplo, puso en su traducción del presente capítulo: *Tone is the raised enunciation of the voice; for it is the difference and quantity of music that exists in the intonation and level of the voice*. Él entiende *harmonia* como *music* y simplemente pasa al inglés los conceptos de *differentia* y *quantitas*. Asimismo, la versión de Barney, Lewis, Beach y Berghof dice lo siguiente: “*Tone (tonus) is the high enunciation of the voice. A tone (i.e. a modal scale) is also the variation and quantity of a mode (harmonia) which consists of vocal accent and tenor*” (ISIDORO, 2006: 96). Como se observa, esta traducción interpreta el *tonus* de la segunda definición en el sentido de escala, hecho que la hace alejarse un poco más del resto y del pasaje en sí, porque se está hablando de un sonido, no de una serie de sonidos. Finalmente, incluimos la traducción de James McKinnon (*The Early Christian Period and the Latin Middle Ages*, 41): “*Key (tonus) is a raised enunciation of the pitch. It is the categorization and ranking of the harmoniae according to the intonation or level of the voice*” (cit. en ATKINSON: 40). Considero, así como lo hace Atkinson, que esta podría ser la interpretación más adecuada del pasaje, pues entiende *vox* como *pitch*, que equivaldría a una nota musical; v. GROVE s.v. *pitch*: *The particular quality of a sound (e.g. an individual musical note) that fixes its position in the scale*. “La calidad particular de un sonido (por ejemplo, una nota musical individual) que fija su posición en una escala”. También, con base en la definición actual de *pitch* estarían, a mi parecer, justificadas las traducciones de *differentia* y *quantitas* con *categorization and ranking*, pues esto hace referencia a la posición que ocupa un *tonus* determinado en la escala. Ahora bien, en lengua española tenemos la traducción de las *Etymologiae* hecha por Oroz Reta y Marcos Casquero (Madrid: BAC, 2004), quienes traducen del siguiente modo: “*Tono* es la emisión aguda de la voz. Es la diferencia de la armonía y la cantidad, que consiste en el acento y la entonación de la voz” (437). Con estas muestras, podríamos concordar con Atkinson cuando dice “*the meaning of Isidore’s definition [...] is rather opaque*” (39-40). “El significado de la definición de Isidoro [...] es muy oscuro”.

ⁱⁱⁱ Véase, a manera de antecedente, su artículo intitolado “Notes sur l’accent latin au VIIe siècle d’après le témoignage d’Isidore de Seville”, en *L’accent latin. Colloque de Morigny*. París: Université de Paris-Sorbonne, 1982), pp. 58-64.

^{iv} Finally, both Cassiodorus and Isidore use the Latin cognate *tonus*—not *modus*—as the designation for the Greek *τόνος*. Combining lexical elements from two earlier authors, Cassiodorus provides a definition of the term that was to become one of the most widespread in the Middle Ages: “*Tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit*.” This is actually a conflation and slight modification of two different descriptions of *tonus*, one of which is given by the Greek author on harmonics Gaudentios, the other by the fourth-century Latin grammarian Donatus. Gaudentios’s definition of *tonus* reads: *Τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος καὶ συστημάτων δὲ διαφορά*. “*Tonos is a size of interval and a difference of systems*.” Donatus describes *tonus* as follows. *Tonos alii accentus, alii tenores nominant*. “Some people name tones ‘accents,’ others ‘inflections.’” In constructing his

detrás de la definición de Isidoro hecha por Atkinson, al comentar sobre la propuesta de traducción de McKinnon, termina diciendo que “*certainly makes more sense to the modern reader [...], but it may also make more sense than the original Latin did to its readers*” (40). “Ciertamente tiene más sentido para el lector moderno [...], pero podría tener incluso más sentido que lo que el original latino tuvo para sus lectores”. La discusión respecto al sentido certero de este pasaje sigue en pie^v.

Para el sentido actual de *tonus*, cf. GROVE s.v. *tonus* (ii): *a stable sound or note*. “Un sonido o nota estable”. El tono también es un intervalo que se encuentra a dos semitonos de

*own definition, Cassiodorus, or his Latin source, omits Gaudentios's reference to "interval," which results in a definition that begins (following Gaudentios) "Tonus is a size and difference of the entire harmonic system" and continues (after Donatus) "which consists in the accent or inflection of the voice." Isidore modifies this definition slightly: "Tonus est acuta enunciatio vocis. Est enim harmoniae differentia & quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit" ("Tonus is the raised enunciation of the voice. It is the difference and size of the harmonia, which consists in the accent or inflection of the voice"). His definition created problems for at least one medieval author, Aurelian of Réôme. (ATKINSON: 39-40) “Finalmente, tanto Casiodoro como Isidoro usaron el cognado *tonus* –no *modus*– para designar el griego *τόνος*. Combinando elementos léxicos de dos autores anteriores, Casiodoro proporciona una definición del término que se convirtió en una de las más difundidas en la Edad Media: “*Tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit*”. Esta es una combinación y ligera modificación de dos descripciones diferentes de *tonus*, una de las cuales fue dada por Gaudencio, autor griego de escritos sobre armonía; la otra, por el gramático latino del siglo IV Donato. La definición de *tonus* de Gaudencio dice: *Τόνος μὲν διαστήματος μέγεθος καὶ συστημάτων δὲ διαφορά*. “*Tonus* es el tamaño de un intervalo y una diferencia de los sistemas”. Donato describe *tonus* como sigue: *Tonos alii accentus, alii tenores nominant*. “Unos llaman *tonus* a las acentuaciones, otros entonaciones”. En la construcción de su propia definición, Casiodoro, a partir de su fuente latina, omite la referencia de Gaudencio a “intervalo”, que resulta en una definición que comienza (siguiendo a Gaudencio) “Tono es el tamaño y diferencia del sistema armónico completo” y continúa (siguiendo a Donato) “que consiste en la acentuación y entonación de la voz”. Isidoro modifica ligeramente esta definición: “*Tonus est acuta enunciatio vocis. Est enim harmoniae differentia & quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit*”. (“El tono es una aguda emisión de la voz; es, pues, la distinción y cantidad en la armonía que se conforma de la acentuación y entonación de la voz”). Su definición le dio problemas a por lo menos un autor medieval, Aureliano de Réôme”.*

^v *Tonus* en Aureliano, como lo adelantamos en la nota 2 al índice y como se ha podido ver en los comentarios anteriores, llega a ser muy confuso. Vuelve a comentar ATKINSON (316): *Instead, tonus is an intrinsic but undefined property of each melody in the family of melodies of a given tonus, a property that is recognized empirically by the way in which the melody of the psalm verse ends and/or that of the antiphon begins. Yet these melodic junctures serve to differentiate, not the toni themselves, but their varietates or differentiae. Why the latter are "varieties," melodic sub-types, of a single tonus rather than distinct toni themselves remains unclear, since the specific properties distinguishing any given tonus from the rest are never stated*. “Por el contrario, *tonus* es un propiedad intrínseca pero indefinida de cada melodía en el grupo de melodías de un *tono* dado; una propiedad que se reconoce de manera empírica por la manera en que la melodía del verso de un salmo termina y/o en la que comienza de una antifona. Sin embargo, estas coyunturas melódicas sirven para diferenciar, no a los tonos en sí mismos, sino a sus variedades o *differentiae*. Ya que las propiedades específicas que distinguen cualquier *tonus* dado del resto nunca se determinan, sigue siendo confuso por qué estas últimas son ‘variedades’, subtipos melódicos de un tono individual más que tonos distintos”.

distancia y que es el anteriormente denominado intervalo de proporción sesquioctava, hoy en día segunda mayor (cf. comentario al capítulo II).

⁶ El largo párrafo que sigue tiene dificultades conceptuales y de traducción. La dificultad conceptual se debe a una cuestión de transmisión. Isidoro de Sevilla no entendió que los quince *toni* se referían al sistema de tonos, entendidos como notas que forman una escala musical, propuesto por Aristóxeno con un par de añadiduras posteriores (véase el comentario al capítulo VI) y no a quince clases distintas de sonidos (cf. PONTE, III: 32; MORELLI: 84-85). La siguiente dificultad se relaciona con la traducción de la palabra *modus*. Al respecto, Ponte ya ha hablado de manera muy clara:

Aurelian, apparently seeking to clarify Isidore's text, has made it even more confusing by inserting the word modus: thus, the first modus is hyperlydius, and the second hypodorius. But the third modus is cantus, and the sixth, voces suaves. Since the use of the word modus in the present-day sense of "mode" is unknown to Aurelian, it is apparent that the word simply indicates kinds of sound, as in Isidore's misunderstanding of the Greek keys. (III: 32)

“Aureliano, aparentemente buscando clarificar el texto de Isidoro, lo volvió aún más confuso al insertar la palabra *modus*: así, el primer *modus* es el hiperlidio y el segundo, el hipodorio. Sin embargo, el tercer *modus* es el canto y el sexto, las *voces suaves*. Dado que el empleo de la palabra *modus* con el sentido de “modo” hoy en día es desconocido para Aureliano, parece ser que la palabra simplemente indica *tipos* de sonido, como en el malentendido de Isidoro en relación con los tonos griegos”.

⁷ Los conceptos de *arsis* y *thesis* son tomados de la rítmica y la métrica, elementos de la poesía que, como ya se ha notado en el comentario al capítulo IV, están estrechamente vinculados al canto y la música.

⁸ Los sonidos “delicados” y “robustos” corresponden a los timbres de las voces de las personas; hoy en día suelen denominarse voces claras y oscuras respectivamente. Las voces blancas por lo regular son las de los niños y las mujeres, y las oscuras, de hombres.

⁹ Los sonidos “duro” y “áspero” serían los que actualmente llamaríamos ruido, al estar alejados de la *harmonia* (“armonía”), pues suenan *violenter* (“de manera agresiva”), su sonido es *raucus* (“ronco”) y producen a su vez otros sonidos *minutos et indissimiles* (“pequeños y muy distintos”). Son las contrapartes del *tonus* entendido como un sonido definido.

¹⁰ El sonido ciego en Isidoro, de quien Aureliano toma el pasaje, es el opuesto al séptimo de este listado, el de las *perspicue voces* (“sonidos intensos”); actualmente en música y acústica se denomina de varias maneras. En canto, por ejemplo, se habla de una voz “velada”, “apagada” o “sorda”. En inglés, este tipo se denomina *damp* (“ahogado”, “sofocado”). Estas metáforas referidas al sonido están relacionadas con carencia, principalmente de los sentidos (vista y oído). En el término “ahogado” o *damp* remite a la carencia de aire para continuar emitiendo el sonido. En cualquiera de estos casos, en la metáfora persiste el referente corporal.

Los otrora denominados sonidos ciegos se usan en música como un recurso técnico o expresivo en las ejecuciones instrumentales^{vi}. Para producirlos, se pueden emplear sordinas, que son pequeñas piezas colocadas en ciertas regiones de los instrumentos con el fin de reducir la intensidad de éstos. Las sordinas también cambian el timbre de los instrumentos, es decir, la calidad sonora. Baste escuchar la diferencia entre el sonido que produce una trompeta sin sordina y con ella.

^{vi} Una obra musical que me parece que ejemplifica con claridad el manejo del sonido ciego con fines expresivos, retóricos, es el preludio X, que lleva por título *La cathédrale engloutie*, del libro primero de los *Préludes* de Claude Debussy (1862-1918). En esta pieza, el compositor se apoya en la sordina del piano para representar un paisaje brumoso y el sonido distante del órgano de una catedral que está bajo el agua. En la siguiente dirección puede escucharse una versión del preludio: <https://goo.gl/JKr4xs> (acceso: enero de 2017).

Pongamos otro ejemplo: un guitarrista produce los sonidos ciegos o apagados al recostar ligeramente, si es diestro, la palma de su mano derecha entre el puente de la guitarra y las cuerdas, efecto que se denomina *pizzicato* o, en inglés, *palm mute*; sin embargo, también puede valerse de una sordina^{vii}. En las partituras, las notas apagadas por lo regular se representan con las abreviaturas *pizz.*, principalmente en música clásica, o P.M., como en este ejemplo (SLIPKNOT, 2009: 45)^{viii}:



Figura 9 Slipknot. *Dead Memories* (compases 17-18)

¹¹ Cf. DU CANGE s.v. *vinnolata*: *Ademar. Chron. lib. 2. cap. 8: Omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam quam nunc vocant franciscam, excepto quod tremulas vel Vinnolas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere.* “Adémar [de Chabannes], Libro 2, capítulo 8 de las *Crónicas*: Todos los cantores de Francia aprendieron la notación romana que ahora llaman francesa, excepto que no podían interpretar a la perfección las notas trémulas o rizadas, o bien los sonidos que se pueden elidir o dividir en el canto”. Aunque Ponte únicamente comenta que, basado en una de sus fuentes^{ix}, “*Vinnola, according to Adhémar de Chabannes [...] is a synonym for tremula*” (“*Vinnola*, según

^{vii} Una muestra del sonido ciego en una guitarra acústica puede ser el *Paisaje cubano con rumba* (1985) del compositor cubano Leo BROUWER (1939-), donde toda una parte de la obra (secciones A – F) debe ser ejecutada con sordina por los miembros del cuarteto (cf. 1985: 1-8). Recomendamos la grabación de Edin Karamazov que puede escucharse en el siguiente enlace: <https://goo.gl/DK6m6a> (acceso: enero de 2017). La secciones que menciono en la nota suenan del minuto 00:00 al 03:40.

^{viii} En esta pieza puede apreciarse el tema de dos maneras en las guitarras: con las notas resonantes (00:00 y ss.), con efecto de distorsión, y con *palm mute* (00:28 y ss.), es decir, el sonido ciego del que hace mención Aureliano. Aquí, el enlace web para escuchar la obra: <https://goo.gl/G1Zw6m> (acceso: enero de 2017). La música suena dos tonos y medio más grave de lo que está escrito en la partitura.

^{ix} HANDSCHIN, JACQUES. “Eine alte Neumenschrift”, en *Acta Musicologica* (22:3), 1950.

Adémar de Chabannes [...] es un sinónimo de *tremula*”) (III: 32), parece ser que más bien son dos figuras diferentes, propias del canto gregoriano:

Il semble possible de rattacher les ornements énumérés ici à des neumes précis: la *tremula* correspond de manière certaine au *quilisma* [...], et l'on peut établir un parallèle entre la *vinnola* et l'*oriscus* en composition (*salicus, pes quassus, gutturalis* [...]), entre la *vox collisibilis* et la liquescence [...], entre la *vox secabilis* et la répercussion (notes répétées sur la même syllabe [...]. (VIRET: 240)

“Parece que es posible relacionar los ornamentos enumerados aquí a neumas precisos: la *tremula* corresponde con certeza al *quilisma* [...], y se puede establecer un paralelo entre la *vinnola* y el *oriscus* en composición (*salicus, pes quassus, gutturalis* [...]), entre la *vox collisibilis* y la licuescente [...], entre la *vox secabilis* y la repercusión (notas repetidas sobre la misma sílaba [...]).”

Además de esto, GRIER comenta lo siguiente:

The phrase “tremulas vel vinnolas sive collisibiles vel secabiles voces,” referring to the manner of performance, employs at least two technical terms used by earlier or contemporary music theorists. The adjective *tremulus* occurs frequently in Latin, but is used by many writers of music theory, including Aurelian of Réôme, Hucbald and Guido d'Arezzo, to indicate the musical effect denoted by the *quilisma*. *Vinnolus*, in a post-classical context, is a technical term found only in writings about music, and seems to indicate an ornamental turn. Aurelian uses the term too, as do Pseudo-Odo in his *De musica* and Remigius of Auxerre in his commentary on Martianus Capella; Aurelian and the *De musica* incorporate a definition borrowed from the *Etymologiae* of Isidore of Seville. The adjectives *collisibilis* and *secabilis* appear to be inventions of Adémar's. Adémar may or may not have had access to the text of Aurelian or any of the authors named above. (Guido stands as the exception: he was an exact contemporary of Adémar's, and

so we can suppose that his writings had not travelled across the Alps by the time Adémar was composing his *Chronicon*.) The post-classical usage of *uinnolus* strongly suggests that he could only have learned it from a musical source, Isidore in all likelihood. (276)

“La frase “tremulas vel vinnolas sive collisibiles vel secabiles voces”, al referirse al modo de ejecución, emplea al menos dos términos técnicos usados por teóricos de la música contemporáneos o anteriores. El adjetivo *tremulus* aparece con frecuencia en latín, pero es usado por varios escritores de teoría musical, incluyendo a Aureliano de Réôme, Hucbaldo y Guido d’Arezzo, para indicar el efecto musical denotado por el *quilisma*. *Vinnolus*, en un contexto posclásico, es un tecnicismo que sólo se encuentra en escritos sobre música, y parece indicar un giro ornamental. Aureliano también usa ese término, así como lo hacen Pseudo-Odón en su *De musica* y Remigio de Auxerre en su comentario a Marciano Capela; Aureliano y el *De musica* incorporan una definición tomada de las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla. Los adjetivos *collisibilis* y *secabilis* parecen ser invenciones de Adémar. Adémar pudo o no haber tenido acceso al texto de Aureliano o a alguno de los autores arriba mencionados. (Guido resulta la excepción: él era un exacto contemporáneo de Adémar, así que podemos suponer que sus escritos no atravesaron los Alpes durante el tiempo en el que Adémar estaba componiendo su *Chronicon*.) El uso posclásico de *vinnolus* sugiere fuertemente que él sólo pudo haberlo aprendido de una fuente musical, muy probablemente Isidoro”.

Para aclarar todo lo anterior, se ofrecen a continuación las figuras del *quilisma* y del *oriscus* con sus correspondientes modos de ejecución (LIBER USUALIS: xxii):



Figura 10 *Quilisma y transcripción*



Figura 11 *Oriscus y transcripción*

CAPÍTULO VI

- Sinopsis del capítulo IV.
- Exposición sobre la relación entre música y aritmética.
- Mención general de los tonos.

Capitulum VI

Quod habeat musica cum numero maximam concordiam

Habet autem cum numero maximam concordiam, eamque partem numeri amplectitur quae ad aliquid refertur, sicuti est ad simplum duplus, aut triplus, aut certe aliquid eorum similis. Continet autem divisiones tres, id est armonicam, rithmicam, metricam.

In armonica quidem consideratio manet sonorum uti scilicet graves soni acutis congruenter copulati conpagem efficiant vocum, ne videlicet aut acutus plusquam decet elevatus minus gravi conveniat, aut gravis multum depressus, altitudini acuti non congruat.

In rithmica autem provisio manet ut cum verbis modulatio apte concurrat, ne scilicet contra rationem verborum cantilena vox inepte formetur.

Metrica vero proditur unumquodque genus metri, qua cantilena moduletur rationeque probabili discernitur unumquodlibet metrum qua mensura metiatur.

Constat autem omnis musica simphoniis sex, sonitibus quindecim, tenoribus octo.

Simphoniam autem dicimus temperamentum sonorum, id est convenientiam gravis cum acuto, acutique cum presso. Vocatur autem diatessaron prima, diapente secunda, tertia diapason, quarta diapason simul et diatessaron, quinta diapason simul et diapente, sexta bis diapason. Quorum qui vult rationem nosse, sufficienter eum Boetii viri doctissimi studiosa lectio poterit perdocere, cuius sunt verba et figure quae subter tenentur inserte.

Nam simphonia diatessaron quae princeps est et quodammodo vim optinens elementi, constituitur scilicet in epitrita proportione, ut est quaternarius ^[72] ternarius in eiusmodi armonicis medietatibus invenitur. Sint enim huius modi armonice medietatis termini quorum extremi dupli sint; et rursus, alia eiusmodi dispositio quorum extremi tripli.

Capítulo VI

Que la música tiene un estrecho vínculo con el número

Por otra parte, la música tiene un estrecho vínculo con el número y abarca esa parte del número que se refiere a la relación¹, así como es el doble, triple o alguno similar a éstos en relación con la unidad. Contiene asimismo tres divisiones: armónica, rítmica y métrica.

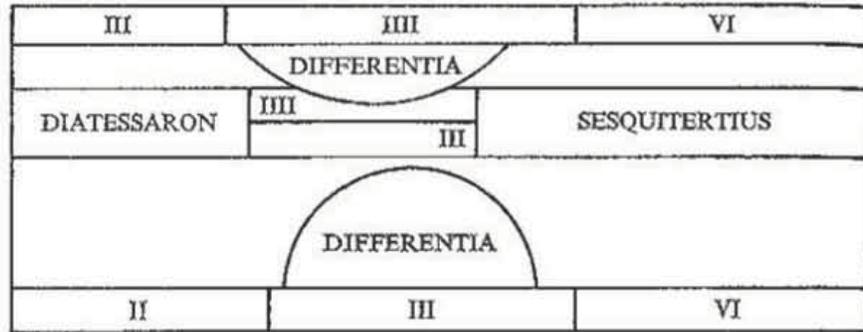
En la armónica reside sin duda la consideración de los sonidos, de modo que los sonidos graves, al estar unidos de manera apropiada con los agudos, produzcan una compaginación de las voces, para que no sea evidente que el agudo, al elevarse más de lo necesario, concuerde menos con el grave o que el grave, si es muy profundo no esté vinculado con la altura del agudo. Ahora bien, en la rítmica se procura que la melodía se relacione apropiadamente con las palabras y que no se forme de modo inadecuado la voz del cántico sin tomar en cuenta el sentido de las palabras². Por su parte, la métrica se produce con todo tipo de metro, con qué cántico se mueven las voces y con qué razón probable se distingue.

La música se conforma de seis consonancias³, quince sonidos⁴ y ocho tonos⁵. Le llamamos consonancia al equilibrio de los sonidos, es decir, a la concordancia de lo grave con lo agudo y de lo agudo con lo profundo. Se le llama diatesarón a la primera consonancia, diapente a la segunda, y a la tercera, diapasón; a la cuarta, diapasón más diatesarón; a la quinta, diapasón más diapente; y la sexta, doble diapasón. Una lectura a profundidad de ese hombre tan erudito, Boecio, podría instruir muy bien a quien quiera conocer la teoría detrás de esto; de él son las palabras y los diagramas que se han colocado debajo⁶.

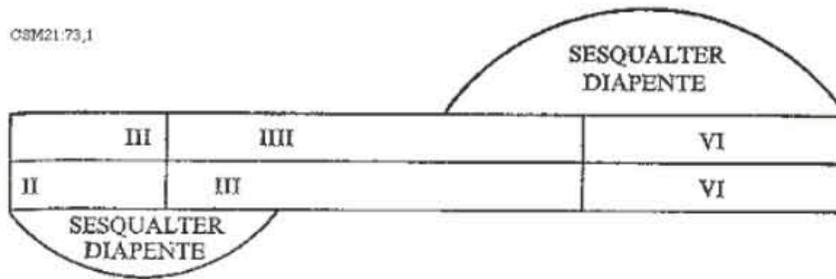
Comencemos: la consonancia del diatesarón, que es la primera y de algún modo ostenta una fuerza fundamental, claramente está constituida por una proporción epitrita; así como el 4, el 3 también se encuentra en las medias armónicas de ese tipo. Así pues, serían propios de una media armónica de este tipo los términos cuyos extremos sean dobles; y a su vez, otra disposición cuyos extremos sean triples⁷.

III III VI II III VI

Senarius igitur ad ternarium duplus est; idem autem in alia dispositione senarius ad binarium triplus. Horum igitur si differentias colligamus et ad se invicem comparemus, epitrita proportio colligitur, unde diatessaron simphonia resonabit. Inter tres enim et sex, quaternarius est, et inter binarium et senarium, ternarius, qui sibimet comparati, sesquiterciam efficiunt proportionem.



In eadem quoque medietate et diapente simphonia componitur, quam sesquialtera habitudo restituit. Nam in utrisque dispositionibus his, quae subjecte sunt, in duplici senarius ad quaternarium sesquialter est, et in triplici ternarius ad binarium; ex quibus utrisque diapente simphonia coniungitur.



Post hanc autem diapason consonantia, quae fit ex duplici, ut est subiecta formula:

| | | |
|---|---|---|
| 3 | 4 | 6 |
| 2 | 3 | 6 |

Así, 6 en relación con el 3 es el doble y lo mismo en la otra disposición: 6 en relación con el 2 es el triple. Por lo tanto, si ponemos juntas las diferencias de estas disposiciones y las comparáramos unas con otras, encontraremos la proporción epitrita, de la que resonará la consonancia del diatesarón. Pues entre 3 y 6 está el 4, y entre el 2 y el 6 está el 3, que comparados entre sí producen la proporción sesquitercia [4:3]⁸.

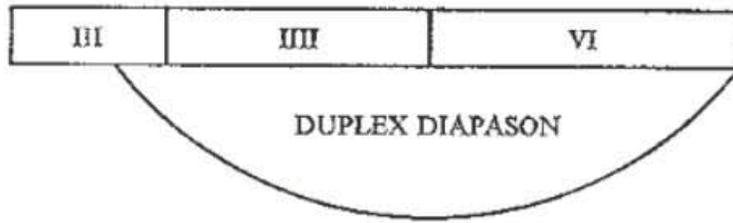
| | | |
|--------------------|-------------|--------------|
| 3 | 4 | 6 |
| 4 [3] ⁹ | | |
| DIATESARÓN | DIFERENCIAS | SESQUITERCIO |
| 3 [4] ⁹ | | |
| 2 | 3 | 6 |

En esa misma media también se produce la consonancia del diapente, que la condición sesquiáltera [1.5] le otorga. Pues en cada una de estas disposiciones a las que están sujetas, en la disposición doble el 6 es sesquiáltero [1.5] por 4, y en la triple, 3 por 2; a partir de cada uno de estos dos se produce la consonancia del diapente¹⁰.

| | | |
|--------------------------|---------------------------|---|
| | SESQUIÁLTERO, DIAPENTE | |
| 3 | 4 | 6 |
| 2 | 3 | 6 |
| SESQUIÁLTERO DIAPENTE | | |

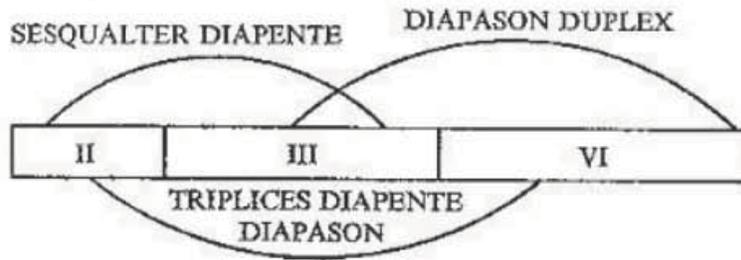
Después de ésta, tenemos la consonancia del diapasón que surge de la disposición doble, como lo muestra la fórmula de abajo¹¹:

CSM21.73,2



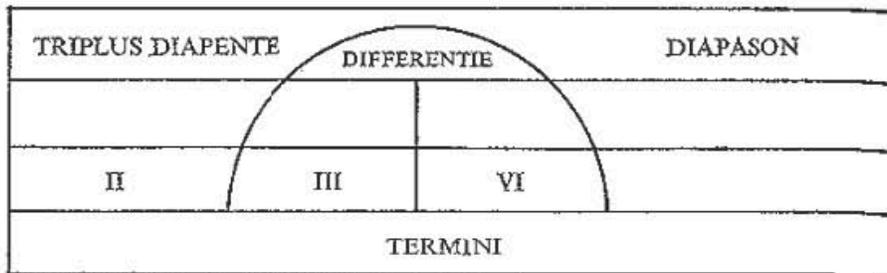
In triplici quoque dispositione simul diapente et diapason simphonia componitur servans sesquialteram et duplicem rationem, quod subiecta descriptio docet:

CSM21.73,3



Et quoniam triplus duas continet consonantias, diapente scilicet et diapason, in huius triplicis dispositione in differentiis eundem rursus triplum repperimus, secundum subter descriptum modum:

CSM21.74,1



In dupla vero dispositione maior terminus ad medii termini contra se differentiam triplus est, et rursus minor terminus ad medii contra minorem terminum comparatus differentiam triplus est:

| | | |
|--------------------|---|---|
| 3 | 4 | 6 |
| DOBLE, DIAPASÓN | | |

Asimismo, en la disposición triple, la consonancia de diapasón más diapente se produce manteniendo la proporción sesquiáltera y doble, que muestra el esquema puesto abajo¹²:

| | | |
|----------------------------------|--------------------|---|
| SESQUIÁLTERO, DIAPENTE | DOBLE, DIAPASÓN | |
| 2 | 3 | 6 |
| TRIPLE, DIAPENTE MÁS DIAPASÓN | | |

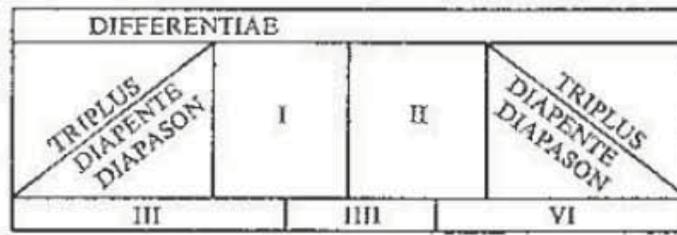
Y puesto que el 3 contiene dos consonancias, a saber, el diapente y el diapasón, en esta misma disposición triple encontramos nuevamente el 3 en sus diferencias, según el formato descrito abajo¹³:

| | | | |
|---------------------|------------|---|----------|
| TRIPLE, DIAPENTE | DIFERENCIA | | DIAPASÓN |
| | 3 | | |
| 2 | 3 | 6 | |
| TÉRMINOS | | | |

Ahora bien, en la disposición doble el término mayor, en relación con la diferencia del término medio opuesta a él, es el triple; y nuevamente el término menor, en relación con la diferencia del término medio comparado contra el menor, es el triple¹⁴:

CSM21.74,2

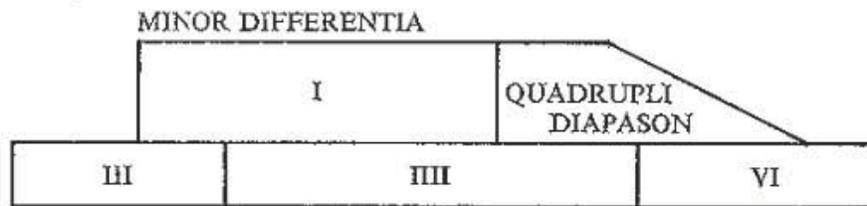
COMPARATIO III
AD I
TERMINI
DIFFERENTIAM



COMPARATIO V.
AD II
TERMINI
DIFFERENTIAS

Illa autem maxima simphonia que vocatur bisdiapason velut bis duplum quoniam diapason simphonia ex duplici proportione colligitur, huic se iuncturae armonice medietatis interserit. Nam in duplici proportione medius [f.67] terminus ad minoris sui que differentiam quadruplus invenitur:

CSM21.74,3



In triplicibus quoque extremitatibus maior differentia ad minorem differentiam quadrupla est et bisdiapason simphoniam emittit. Namque in dispositione ii, iii, vi, extremorum differentia id est senarii et binarii, iiii, minor vero differentia, id est ternarii et binarii, unus. IIII vero uno quadrupla maior est relatione, quae comparatio bisdiapason consonantiam tenet.

Quo autem ordine sonitus quindecim efficiant ac simphonias sex et tonos viii, hinc contemplare licebit cum inspexeris acute quantum singuli se superent, quousque altitudinem ultimi conscendant: ita ut singuli sese emitonio, id est medio tono, superent, quousque quintusdecimus primum octo tonis precedat.

Ypodorius tonus est omnium gravissime sonans, propter quod et inferior nuncupatur. Ypoiastius autem ypodorium emitonio praecedit. Ypofrigius est ypoiastium emitonio, ypodorium tono praecedens. Ypoeolius est ypophrigium emitonio, ypoiastium tono,

| | | | | | |
|---|----------------------------------|---|---|----------------------------------|---|
| COMPARACIÓN EN RELACIÓN CON LA DIFERENCIA DEL 1º TÉRMINO | DIFERENCIAS | | | | COMPARACIÓN EN RELACIÓN CON LA DIFERENCIA DEL 2º TÉRMINO |
| | TRIPLE, DIAPENTE, DIAPASÓN | 1 | 2 | TRIPLE, DIAPENTE, DIAPASÓN | |
| | 3 | 4 | 6 | | |

Y la consonancia más extensa que se llama doble diapasón –como el doble de 2, ya que la consonancia del diapasón se conforma a partir de la proporción doble– se coloca en medio de esta unión de media armónica; pues en la proporción doble, el término medio se encuentra cuatro veces en relación con la diferencia del menor¹⁵:

| | | |
|---------------------|---|------------------------------|
| DIFERENCIA MENOR | | CUÁDRUPLE, DOBLE DIAPASÓN |
| 1 | | |
| 3 | 4 | 6 |

También entre los extremos de la disposición triple la diferencia mayor en relación con la diferencia menor es cuádruple y produce la consonancia del doble diapasón. Pues en la disposición 2, 3, 6 la diferencia de los extremos, es decir 6 y 2, es 4. Y la diferencia menor, es decir 3 y 2, es 1. Así, 4 es mayor que 1 por una relación cuádruple. Esta comparación contiene la consonancia del doble diapasón¹⁶.

Así pues, en este orden dan forma a los quince sonidos, a seis consonancias y ocho tonos. A partir de aquí convendrá considerar cuando observes con agudeza en cuánto cada uno de ellos es superior y hasta qué altura ascienden los últimos, de modo que cada uno es superior a sí por un “emitonio”¹⁷, es decir un semitono, hasta el punto en que el decimoquinto antecede al primero por ocho tonos¹⁸.

El hipodórico es el tono que suena más grave de todos, por lo que también se le denomina inferior. El hipojónico es superior al hipodórico por un semitono. El hipofrigio es superior

ypodorium tono semis precedens. Ypolidius est ypoeolium emitonio, ypophrigium tono, ypoiastium tono semis, ypodorium ditono precedens. Dorius est ypolidium emitonio, ypoeolium tono, ypofrigium tono semis, ypoiastium ditono, ypodorium duobus semis tonis, (hoc est diatessaron symphonia) [precedens].

Iastius est dorium emitonio, ypolidium tono, ypoeolium tono semis, ypophrigium ditono, ypoiastium duobus semis, (hoc est diatessaron symphonia), ypodorium tribus tonis precedens.

Phrigius est iastium emitonio, dorium tono, ypolidium tono semis, ypoeolium ditono, ypophrigium duobus semis tonis (hoc est diatessaron simphonia), ypoiastium tribus tonis, ypodorium tribus semis tonis (hoc est diapente simphonia) precedens.

Eolius phrigium emitonio, iastium tono, dorium tono semis, ypolidium duobus semis (hoc est diapente simphonia), ypodorium quattuor tonis precedens.

Lidius aeolium emitonio, phrigium tono, iastium tono semis, dorium duobus tonis, ypolidium duobus semis tonis (hoc est diatessaron simphonia), ^[76] ypoeolium tribus tonis, ypofrigium tribus semis tonis (hoc est diapente simphonia), ypoiastium quattuor tonis, ypodorium quattuor semis precedens.

Hyperdorius est lidium emitonio, eolium tono, phrigium tono semis, iastium duobus tonis, dorium duobus semis (hoc est diatessaron simphonia), ypolidium tribus tonis, ypoeolium tribus semis tonis (hoc est diapente simphonia), ypophrigium quattuor, ypoiastium quattuor semis, ypodorium quinque.

Hyperiastus est yperdorium emitonio, lidium tono, aeolium tono semis, phrigium duobus tonis, iastium duobus semis (hoc est diatessaron symphonia), dorium tribus tonis, ypolidium tribus semis tonis (hoc est diapente symphonia), ypoeolium quattuor tonis, ypophrigium quattuor semis, ypoiastium quinque tonis, ypodorium quinque semis.

al hipojónico por un semitono y al hipodórico por un tono. El hipoeólico es superior al hipofrigio por un semitono, al hipojónico por un tono y al hipodórico por tono y medio. El hipolidio es superior al hipoeólico por un semitono, al hipofrigio por un tono, al hipojónico por tono y medio y al hipodórico por dos tonos. El dórico es superior al hipolidio por un semitono, al hipoeólico por un tono, al hipofrigio por tono y medio, al hipojónico por dos tonos y al hipodórico por dos tonos y medio; es decir, la consonancia del diatesarón.

El jónico es superior al dórico por un semitono, al hipolidio por un tono, al hipoeólico por tono y medio, al hipofrigio por dos tonos, al hipojónico por dos tonos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón) y al hipodórico por tres tonos.

El frigio es superior al jónico por un semitono, al dórico por un tono, al hipolidio por un tono y medio, al hipoeólico por dos tonos, al hipofrigio por dos tonos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón), al hipojónico por tres tonos y al hipodórico por tres tonos y medio (es decir, la consonancia del diapente).

El eólico es superior al frigio por un semitono, al jónico por un tono, al dórico por tono y medio, al hipolidio por dos tonos y medio (es decir, la consonancia del diapente) y al hipodórico por cuatro tonos.

El lidio es superior al eólico por un semitono, al frigio por un tono, al jónico por tono y medio, al dórico por dos tonos, al hipolidio por dos tonos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón), al hipoeólico por tres tonos, al hipofrigio por tres tonos y medio (es decir, la consonancia del diapente), al hipojónico por cuatro tonos y al hipodórico por cuatro tonos y medio.

El hiperdórico es superior al lidio por un semitono, al eólico por un tono, al frigio por tono y medio, al jónico por dos tonos, al dórico por dos tonos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón), al hipolidio por tres tonos, al hipoeólico por tres tonos y medio (es decir, la

Hyperphrigius yperiaustum emitonio, yperdorium tono, lidium tono semis, eolium duobus, phrigium duobus semis (hoc est diatessaron simphonia), iastium tribus tonis, dorium tribus semis (hoc est diapente simphonia), ypolidium quattuor tonis, ypoecolium quattuor semis, ypophrigium quinque, ypoiastium quinque semis, ypodorium sex (hoc est diapason simphonia) precedens.

Hypercolius est yperfrigium emitonio, yperiaustum tono, yperdorium tono semis, lidium duobus tonis, eolium duobus semis (hoc est diatessaron simphonia), phrigium tribus tonis, iastium tribus semis tonis (hoc est diapente simphonia), dorium quattuor tonis, ypolidium quattuor semis, ypoecolium quinque, ypophrigium quinque semis, ypoiastium sex tonis (hoc est simphonia diapason), ypodorium sex tonis semis.

Hyperlidius est novissimus et acutissimus omnium, ypereolium emitonio, yperphrigium tono semis, yperiaustum duobus tonis, lidium duobus semis (hoc est diatessaron simphonia), eolium tribus, phrigium tribus semis (hoc est diapente simphonia), iastium quattuor tonis, dorium quattuor, ypolidium quinque, ypoecolium quinque semis tonis, ypophrigium sex tonis (hoc est diapason simphonia), ypoastium sex tonis semis, ypodorium septem tonis. Unde claret quoniam yperlidius tonis omnium acutissimus septem tonis precedit ypodorium, omnium gravissimum.

consonancia del diapente), al hipofrigio por cuatro, al hipojónico por cuatro y medio, y al hipodórico por cinco.

El hiperjónico es superior al hiperdórico por un semitono, al lidio por un tono, al eólico por tono y medio, al frigio por dos tonos, al jónico por dos tonos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón), al dórico por tres tonos, al hipolidio por tres tonos y medio (es decir, la consonancia del diapente), al hipoeólico por cuatro tonos, al hipofrigio por cuatro tonos y medio, al hipojónico por cinco tonos, y al hipodórico por cinco y medio.

El hiperfrigio es superior al hiperjónico por un semitono, al hiperdórico por un tono, al lidio por tono y medio, al eólico por dos, al frigio por dos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón), al jónico por tres tonos, al dórico por tres y medio (es decir, la consonancia del diapente), al hipolidio por cuatro tonos, al hipoeólico por cuatro y medio, al hipofrigio por cinco, al hipojónico por cinco y medio y al hipodórico por seis (es decir, la consonancia del diapasón).

El hipereólico es superior al hiperfrigio por un semitono, al hiperjónico por un tono, al hiperdórico por un tono y medio, al lidio por dos tonos, al eólico por dos tonos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón), al frigio por tres tonos, al jónico por tres tonos y medio (es decir, la consonancia del diapente), al dórico por cuatro tonos, al hipolidio por cuatro y medio, al hipoeólico por cinco, al hipofrigio por cinco y medio, al hipojónico por seis tonos (es decir, la consonancia del diapasón), y al hipodórico por seis tonos y medio.

El hiperlidio es el último y el más agudo de todos; es superior al hipereólico por un semitono, al hiperfrigio por tono y medio, al hiperjónico por dos tonos, al lidio por dos y medio (es decir, la consonancia del diatesarón), al eólico por tres, al frigio por tres y medio (es decir, la consonancia del diapente), al jónico por cuatro tonos, al dórico por cuatro y medio, al hipolidio por cinco, al hipoeólico por cinco tonos y medio, al hipofrigio por seis tonos (es decir, la consonancia del diapasón), al hipojónico por seis tonos y medio, y al hipodórico por siete tonos¹⁹. De donde es claro que al ser el hiperlidio el más agudo de todos los tonos es mayor que el hipodórico, el más grave de todos, por siete tonos²⁰.

COMENTARIO

¹ Ponte explica el sentido de la definición en III: 33: *The expression ad aliquid refers to proportions. Cf. quae dicuntur ad aliquid (“which are said to be proportions”) in the definition of musica given by Cassiodorus [...].* “La expresión *ad aliquid* refiere a las proporciones. Cf. *quae dicuntur ad aliquid* (“que se llaman proporciones”) en la definición de *musica* dada por Casiodoro [...]”. Sin embargo, en su traducción refleja el concepto de relación, que es el sentido de *ad aliquid*, como más adelante veremos: *Music, moreover, has an intimate relationship with numbers and embraces that part of numbers that compares a thing with something else, just as the double or the triple, or indeed any such thing is compared with the unit.* “La música, además, tiene una íntima relación con los números y abarca esa parte de los números que compara una cosa con otra más, tal como el doble o el triple, o ciertamente cualquier cosa que se compara con la unidad”.

La explicación del vínculo entre la música y las matemáticas en este capítulo es tomada de la definición de música dada por Casiodoro en *Inst.* II, 5: *Musica est disciplina vel scientia quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis; ut duplum, triplum, quadruplum, et his similia, quae dicuntur ad aliquid.* “La música es la disciplina o conocimiento que trata de los números que están *en relación* con los que se encuentran en los sonidos: como el doble, triple, cuádruple, y los semejantes a los que se dicen *en relación con algo*”.

Ad aliquid es la traducción latina del concepto $\pi\rho\delta\varsigma\ \tau\iota$ hallado en las *Categorías* de Aristóteles. Esto aparece en *Inst.* III:

Aristotelis Categoriae vel Praedicamenta decem sunt:

Substantia, οὐσία.

Quantitas, ποσότης.

Ad aliquid, πρὸς τί.

[...] Ad aliquid vero sunt quaecumque hoc ipso quod sunt, aliorum esse dicuntur, velut majus, duplum, habitus, dispositio, scientia, sensus, positio.

“Las *Categorías* o *Predicamentos* de Aristóteles son diez:

Sustancia, οὐσία.

Cantidad, ποσότης.

Relación, πρὸς τί.

[...] Relación es cualquier cosa que por eso mismo que es, se dice que lo es de otra, así como *mayor, doble, condición, disposición, ciencia, sentido, posición*”.

Aristóteles presenta el πρὸς τι en *Cat.* 1b y lo explica en 6a y 6b: Τῶν κατὰ μηδεμίαν συμπλοκὴν λεγομένων ἕκαστον ἤτοι οὐσίαν σημαίνει ἢ ποσὸν ἢ ποιὸν ἢ πρὸς τι ἢ ποὺ ἢ ποτὲ ἢ κείσθαι ἢ ἔχειν ἢ ποιεῖν ἢ πάσχειν. [...] πρὸς τι δὲ οἶον διπλάσιον, ἡμισυ, μείζον· [...] Πρὸς τι δὲ τὰ τοιαῦτα λέγεται, ὅσα αὐτὰ ἄπερ ἐστὶν ἐτέρων εἶναι λέγεται ἢ ὀπωσοῦν ἄλλως πρὸς ἕτερον· οἶον τὸ μείζον τοῦθ' ὅπερ ἐστὶν ἐτέρου λέγεται, – τινὸς γὰρ μείζον λέγεται, – καὶ τὸ διπλάσιον ἐτέρου λέγεται τοῦθ' ὅπερ ἐστίν, – τινὸς γὰρ διπλάσιον λέγεται· – ὡσαύτως δὲ καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. “Cada una de las cosas que se dicen sin alguna combinación, indica, a saber, *sustancia, cuanto, cual, relación, dónde, cuándo, situarse, tener, hacer o padecer*. [...] *Relación* es, por ejemplo, *doble, medio, grande* [...] Se dice que las cosas *en relación con algo* son todas cuantas lo que ellas mismas son precisamente, se dice que son propias de otras cosas, o en relación con otra cosa de algún otro modo, –pues se dice “mayor que algo”– y se dice que el doble lo es de otra cosa –pues se dice “el doble de algo”; y de la misma manera también cuantas cosas de esta clase”.

Isidoro de Sevilla también explica qué significa este concepto en *Etym.* III, 6: *Ad aliquid numerus est, qui relative ad alios comparatur; ut verbi gratia IV ad II dum comparatus fuerit, duplex dicitur, et multiplex, VI ad III, VIII ad IV, X ad V; et iterum III ad unum triplex, VI ad II, IX ad III, et caeteri.* “La *relación* es una cantidad que se compara con otras, como por ejemplo, si se compara 4 a 2, 6 a 3, 8 a 4, 10 a 5 se denomina *doble* o también *múltiple*; y ahora es *triple* 3 a 1, 6 a 2, 9 a 3 etc.”.

² Crocker comenta que la noción de “rítmica” se emplea en este pasaje con la intención de exponer que el ritmo del texto está vinculado al ritmo de la melodía y quizá éste es el primer intento de aplicar la rítmica al canto (cf. PONTE, III: 33).

³ Tales consonancias son, como más adelante lo irá mencionado, el diatesarón, el diapente, el diapasón, el diapasón más diatesarón, el diapasón más diapente y el doble diapasón. Ya hemos dicho que las consonancias del diatesarón, diapente y diapasón corresponden a los actuales intervalos musicales de cuarta justa, quinta justa y octava justa respectivamente (cf. notas al capítulo II).

⁴ Aquí, con “quince sonidos” ya no se refiere a los diversos tipos que existen, según la clasificación de Isidoro, que se exponen a lo largo del capítulo V, sino a las notas musicales propiamente dichas que forman lo que actualmente se denomina una escala cromática, es decir, una secuencia de semitonos que va de un registro grave a uno agudo. Para comprender mejor esto, véase el comentario 18 a este capítulo.

⁵ *Tenoribus octo*, en el texto latino, hace referencia a los ocho tonos (escalas), aunque Aureliano suele emplear *tenor* como sinónimo de *tonus* con el sentido de “recitativo litúrgico”, “tonada” (cf. PONTE, III: 34).

⁶ El primero de los dos largos pasajes tomados literalmente es del capítulo 48 del libro II del *De institutione arithmetica* de Boecio. Causa interés el hecho de que Aureliano de Réôme haya tomado el pasaje de la *Arithmetica* a pesar de que la *harmonica medietas* también es tratada en el *De institutione musica* (principalmente en II, 12: *De arithmetica, geometrica, harmonica medietate*; también se habla de ella brevemente en II, 15: *Quemadmodum ab aequalitate supradictae processerant medietates*). La razón parece ser la de demostrar que la música tiene su origen en las matemáticas y que debe ser estudiada desde su fuente primaria (cf. MORELLI: 89). Existen tres tipos de medias, como el título del capítulo 12 del *De institutione musica* ya lo adelantó: la media aritmética, la geométrica

y la armónicaⁱ. Nos centraremos en la que compete a este capítulo. Boecio explica en qué consiste dicha media en el capítulo 47 del libro II de su *Arithmetica*:

Harmonica autem medietas est quae neque eisdem differentiis, nec aequis proportionibus constituitur, sed illa in qua quemadmodum maximus terminus ad parvissimum terminum ponitur; sic differentia maximi et medii contra differentiam medii atque parvissimi comparatur.

“La media armónica es la que se constituye no de las mismas diferencias ni de proporciones iguales, sino aquella en la que el término mayor se compara con el término menor, así como se compara la diferencia entre el mayor y el medio con la diferencia entre el medio y el menor”.

Ponte lo explica del siguiente modo:

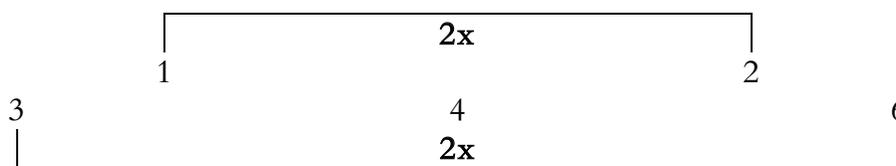
The characteristic of the harmonica medietas is that the greatest term is to the smallest term as the difference between the greatest and the middle term is to the difference between the middle term and the smallest term. The formula takes two aspects, the dupla dispositio (3:4:6) and the tripla dispositio (2:3:6). In the duple disposition, just as the greatest term (6) is twice the smallest term (3), so the difference between the greatest term and the middle term (2) is twice the difference between the middle term and the smallest term (1). In the triple disposition, just as the greatest term (6) is three times the smallest term (2), so the difference between the greatest term and the middle term (3) is three times the difference between the middle term and the smallest term (1). (III: 34-35)

ⁱ Anteriormente, la media armónica tenía un nombre distinto: *The three proportions, geometric, arithmetic, and harmonic, were originally developed by the Pythagoreans [...] but the third type was called ὑπεναντία. It was changed to ἁρμονικά (harmonic) by the schools of Archytas and Hippiasus when they considered it in terms of musical relationships, and the two disciplines, arithmetic and music, came to be studied together.* (MASI: 174) “Las tres proporciones, geométrica, aritmética y harmónica, fueron desarrolladas originalmente por los pitagóricos [...], pero el tercer tipo se llamaba ὑπεναντία (opuestas). Se cambió a ἁρμονικά (armónicas) gracias a las escuelas de Arquitas e Hipaso, al considerarla en términos de relaciones musicales, y las dos disciplinas, aritmética y música, empezaron a estudiarse en conjunto”.

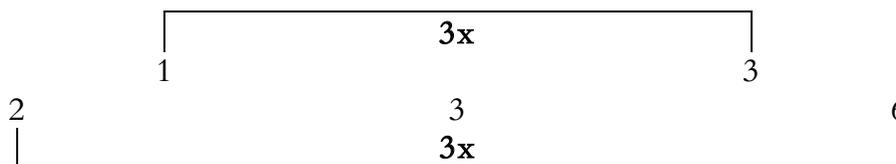
“La característica de la *harmonica medietas* (“media armónica”) es que el término mayor es al término menor así como la diferencia entre el término mayor y el término menor es a la diferencia entre el término medio y el término menor. La fórmula toma dos aspectos: la disposición doble (*dupla dispositio*) (3:4:6) y la disposición triple (*tripla dispositio*) (2:3:6). En la disposición doble, así como el término mayor (6) es dos veces el término menor (3), de igual modo la diferencia entre el término mayor y el término medio (2) es dos veces la diferencia entre el término medio y el término menor (1). En la disposición triple, así como el término mayor (6) es tres veces el término menor (2), de igual modo la diferencia entre el término mayor y el término medio (3) es tres veces la diferencia entre el término medio y el término menor (1)”.

Ambas medias armónicas se ejemplifican de esta manera:

DISPOSICIÓN DOBLE



DISPOSICIÓN TRIPLE



⁷ A continuación presento las explicaciones matemáticas de las seis medias armónicas, junto con sus respectivos diagramas (comentarios 8 y 10-16), mismas que ofrezco

mediante la traducción de los comentarios de Joseph Ponte. Los textos originales se pueden consultar en III: 35-37.

⁸ “El diagrama que ilustra el diatesarón se puede simplificar como sigue:

$$\begin{array}{ccc}
 & 3 \times 1 \frac{1}{3} = 4 & \\
 1 + 2 = 3 & & 1 + 3 = 4 \\
 3:4:6 & & 2:3:6
 \end{array}$$

En la disposición doble, 3:4:6, 6 menos 4 es 2, y 4 menos 3 es 1; la suma de estas dos diferencias es 3. En la triple disposición, 6 menos 3 es 3, y 3 menos 2 es 1; la suma de estas dos diferencias es 4. La suma de las diferencias de la doble disposición (3) debe multiplicarse por 4/3 o 1 1/3 (la razón 4:3 del diatesarón) para igualar la suma de las diferencias de la disposición triple (4)”.

⁹ Como podrá observarse en el diagrama del texto los resultados de las sumas de las diferencias están invertidos, entre corchetes están los resultados reales. La discusión sobre este asunto, un error que no podría imputársele a Aureliano (cf. MORELLI: 88), se encuentra en los artículos de Barbara HAGGH *Aurelian’s Library* (279-280) y *Traktat “Musica disciplina” Aureliana Reomensis* (57-58) (cf. MORELLI: 88); de manera condensada se puede consultar en MORELLI: 85-89.

¹⁰ “La razón 3:2 (o 1 1/2:1), característica del diapente también puede derivarse de la misma fórmula, pues en la disposición triple (2:3:6), 2 debe multiplicarse por 1 1/2 para alcanzar el término medio, 3. Y en la disposición doble (3:4:6), 4 debe multiplicarse por 1 1/2 para alcanzar el término mayor, 6”:

$$\begin{array}{ccc}
 2:3:6 & & 3:4:6 \\
 (2 \times 1 \frac{1}{2} = 3) & & (4 \times 1 \frac{1}{2} = 6)
 \end{array}$$

$$1 \frac{1}{2} = 3:2, \text{ o el diapente}$$

$$1 \frac{1}{2} = 3:2, \text{ o el diapente}$$

¹¹ “La razón del diapasón, 2:1, está contenida en la disposición doble, puesto que 3 debe multiplicarse por 2 para alcanzar el 6”:

$$\begin{aligned} & 3:4:6 \\ & 3 \times 2 = 6 \\ & 2:1 = \text{diapasón} \end{aligned}$$

¹² “En la disposición triple (2:3:6), 2 debe multiplicarse por $1 \frac{1}{2}$ (o 3:2, la razón del diapente) para alcanzar el término medio, 3. Y 3 debe multiplicarse por 2 (o 2:1, la razón del diapasón) para alcanzar el término mayor, 6. Es así como la razón del diapasón más diapente está contenida dentro de la disposición triple”:

$$\begin{array}{ccc} & 2:3:6 & \\ 2 \times 1 \frac{1}{2} = 3 & & 3 \times 2 = 6 \\ 1 \frac{1}{2} = 3:2, & & 2 = 2:1, \\ \text{o el diapente} & & \text{o el diapasón} \end{array}$$

¹³ “En la disposición triple, el término mayor, 6, menos el término medio, 3, es 3. El término medio, 3, menos el término menor, 2, es 1:

$$\begin{array}{ccc} 1 & 3 & 1 \times 3 = 3 \\ 2:3:6 & & \end{array}$$

Es así como la proporción 1:3, la del diapasón más diapente, una docena justa, se deriva de la disposición doble [sic. (triple)]”.

¹⁴ “En la disposición doble, el término mayor, 6, es tres veces la diferencia entre sí mismo y el término medio, 4; y el término menor, 3, es tres veces la diferencia entre sí mismo y el término medio, 4:

$$\begin{array}{ccc}
 & 1 & 2 \\
 & 3:4:6 & \\
 1 \times 3 = 3 & & 2 \times 3 = 6
 \end{array}$$

¹⁵ “En la misma disposición doble, el término medio, 4, es cuatro veces la diferencia entre el término menor, 3, y él mismo:

$$\begin{array}{c}
 1 \\
 3:4:6 \\
 1 \times 4 = 4
 \end{array}$$

Es así como la razón 1:4, la del doble diapasón, se deriva de la doble disposición”.

¹⁶ “La razón 1:4 puede derivarse también de la disposición triple, pues 3 menos 2 es 1, y 6 menos 2 es 4”:

$$\begin{array}{ccc}
 & 1 \times 4 = 4 & \\
 2:3:6 & & 2:3:6
 \end{array}$$

¹⁷ En la edición crítica, parece que la lectura *emitolio* se mantuvo debido a que está atestiguada en los manuscritos V (“emit[]lio”), F y RC (“emitolio : emitonio RC★”) (cf. GUSHEE, II: 25). Pero como sin duda se trata de una corrupción de *emitonium* (*hemitonium*, de ἡμιτόνιον), grecismo para *semitonium* (“semitono”), Bernhard propone

emitonium como enmienda (cf. 50). La lectura *emitolio* no tiene sentido alguno en este contexto, porque parece ser un tipo de colchón, como lo explica Wernerⁱⁱ.

¹⁸ Este otro extenso pasaje sobre los quince tonos del sistema musical, tomado esta vez de Casiodoro (*Inst.* V) y de las distancias que hay entre ellos puede sintetizarse del modo en que lo hizo Arístides Quintiliano en el libro primero de su *Περὶ μουσικῆς* (I, 10): ἕκαστος δ' ἂν αὐτῶν ἡμιτονίῳ μὲν ὑπερέξει τοῦ προτέρου ἀπὸ τοῦ βαρυτάτου βουλομένων ἄρχεσθαι, ἡμιτονίῳ δὲ ἐλάττων ἔσται, εἴ γε τὴν ἀρχὴν ἀπὸ τοῦ ὀξυτάτου ποιησόμεθα. “Cada uno de ellos [i.e. los tonos] será mayor al anterior en un semitono si se decide comenzar desde el más grave, y será menor en un semitono si se comienza desde el más agudo”. Respecto a esto, Atkinson escribe que lo que a Casiodoro le tomó más de dos páginas enteras describir, Arístides Quintiliano lo hizo en una sola oración (cf. 38). Aureliano comete un *lapsus* al afirmar en este punto que entre el hipodórico y el hiperlidio hay una distancia de ocho tonos, cuando en realidad son siete. No obstante, lo dice correctamente al final (cf. comentario 20 a este capítulo).

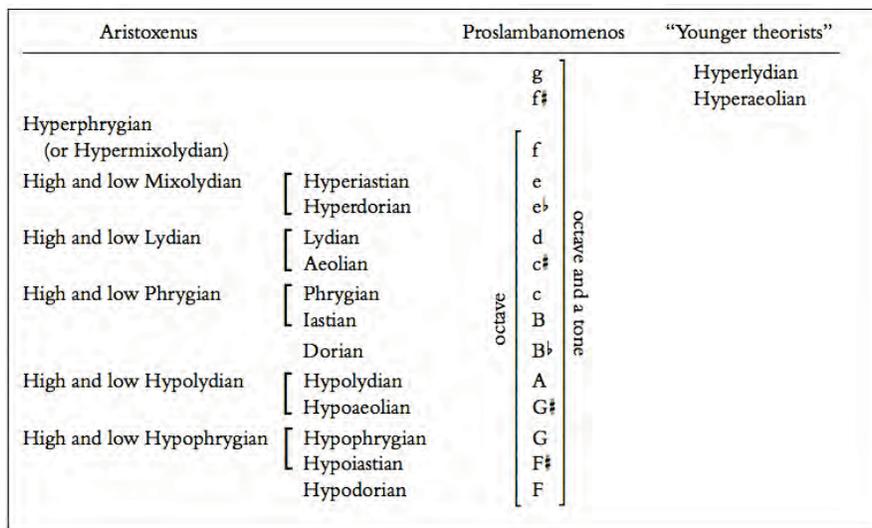
Acerca de los quince tonos, Arístides dice: τόνοι δὲ εἰσὶ κατὰ μὲν Ἀριστόξενον τρεῖςκαίδεκα, [...] κατὰ δὲ τοὺς νεωτέρους πεντεκαίδεκα [...]. (I, 10). “Si bien, según Aristóxeno, hay trece tonos [...], según [teóricos] actuales, son quince [...]”. Un poco más adelante, Arístides da la razón del porqué fueron agregados dos tonos más al sistema de Aristóxeno: τούτοις ὑπὸ τῶν νεωτέρων προστέθωνται ὅ τε ὑπεραιόλιος καὶ ὁ

ⁱⁱ En su disertación *De incendiis Romae urbis aetate imperatorum* habla sobre la posible etimología de la palabra: *Ego quidem consentire malo cum Loeweo quem secuti sunt Henzen atque Ussing. Namque Loewe originem illius uerbi repetiuit ab emitolio uel emitylio uel emitulio [...]. Copulando ἡμισυς et τύλη uel τύλος uel τυλεῖον iuncta sunt. Quae cum ita sint, emitulia sunt intellegenda strata, quae per humum extensa hominibus incendium effugiendi causa ex fenestris desilientibus saluti essent, praesertim cum, ut supra dixi, ingentis altitudinis aedificia urbis essent. Atque etiam his temporibus uigiles stratis, quae nostra lingua Sprungtücher uocamus, utuntur* (65). “Yo más bien prefiero estar de acuerdo con Loewe, a quien han seguido Henzen y Ussing. Pues Loewe encuentra el origen de esta palabra a partir de *emitolium*, *emitylium* o *emitulium* [...]. Se forma uniendo ἡμισυς (“mitad”) y τύλη (“colchón”), τύλος (“nudo”) o τυλεῖον (“almohada”). Por todo lo anterior, por *emitulia* deben entenderse unos colchones extendidos por el suelo para que, en caso de tener que escapar de un incendio, las personas pudieran salvarse saltando por las ventanas; sobre todo porque, como dije arriba, los edificios de la ciudad eran de una altura enorme. Incluso los centinelas de hoy en día usan estos colchones, que en nuestra lengua llamamos *Sprungtücher* (“lonas de salvamento)”.

ὑπερλύδιος, ὅπως γ' ἂν ἕκαστος βαρύτητά τε ἔχοι καὶ μεσότητα καὶ ὀξύτητα. “Los teóricos actuales les añadieron a éstos el hipereólico y el hiperlidio, para que cada uno tuviera [un registro] grave, medio y agudo”.

El sistema de trece tonos de Aristóxeno está conformado, del registro grave al agudo, por fa, fa#, sol, sol#, la, sib, si, do, do#, re, mib, mi y fa. Con las añadiduras posteriores, el sistema tonal sería del siguiente modo:

| | |
|-----------------------|--|
| REGISTRO AGUDO | Hiperdórico, hiperjónico, hiperfrigio, hipereólico, hiperlidio |
| REGISTRO MEDIO | Dórico, jónico, frigio, eólico, lidio ⁱⁱⁱ |
| REGISTRO GRAVE | Hipodórico, hipojónico, hipofrigio, hipoeólico, hipolidio |



(ATKINSON: 31).

Figura 12 Sistema de tonos de Aristóxeno

Para la representación musical de este sistema, véase el comentario siguiente.

ⁱⁱⁱ No deben confundirse los nombres dórico, jónico, frigio, eólico y lidio, que aquí hacen referencia a las notas del sistema de tonos aristoxénico, con los de las escalas griegas (series descendentes de notas), mismos que durante la Edad Media se usarán para denominar a los modos eclesiásticos (series ascendentes de notas): dórico, frigio, lidio, mixolidio, hipodórico, hipofrigio, hipolidio, hipomixolidio. Hoy en día se emplea casi la misma nomenclatura para las escalas modales: jónico (escala mayor), dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico (escala menor) y locrio.

¹⁹ Todo el pasaje tomado de Casiodoro sobre el sistema tonal de quince sonidos del que hemos hablado en la nota anterior se sintetiza musicalmente de este modo:



Figura 13 *Sistema de tonos de Aristóxeno*

²⁰ Aquí Aureliano dice correctamente que la distancia entre el tono hiperlidio y el hipodórico es de siete tonos, en vez de ocho, como más arriba lo menciona.

CAPÍTULO VII

- Síntesis del *De institutione musica* de Boecio en torno a la diferencia entre el teórico musical y el ejecutante de música.

Capitulum VII

Quid sit inter musicum et cantorem

Tantum inter musicum distat et cantorem, quantum inter grammaticum et simplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem. Etenim artificium corporale quasi serviens famulatur; ratio vero quasi domina imperat, quia nisi a ratione vegetetur opus manus operantis inaniter laborant. Nam omnis ars atque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem quam artificium quod manu operaque expletur.

Multo enim est maius scire quod quisque faciat quam illud facere quod sciat. Unde fit ut speculatio rationis nullo indigeat actu operationis; manuum vero opera nulla sint nisi ratione ducantur.

Iam vero quanta sit gloria artis musice hinc valet intellegi quod ceteri artifices non ex disciplina, sed ex ipsis acceperunt vocabula instrumentis, ut malleator a malleo, et citharoedus a cithara, et ceteri quique quia suorum instrumenta operum coepere vocabula.

Is vero est musicus qui ratione perspensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio adsumpsit speculationis. Quod omnino in aedificiorum bellorumque opera in contrariam versum videmus partem, namque eorum nominibus vel bellorum ducuntur triumphus vel edificia inscribuntur, non quorum opere servitioque perfecta, sed quorum imperio ac ratione instituta. Unde et templum dicitur Salomonis. Inde etiam Ioab ad David:

Veni, quia capienda est civitas, ne forte nomini meo adscribatur victoria.

Capítulo VII

Qué diferencia existe entre el músico y el cantor

Tanta diferencia hay entre el músico y el cantor cuanta entre el gramático y un simple lector¹; cuanta entre la habilidad corporal y el intelecto, pues la habilidad corporal está sometida como si fuera un sirviente. En cambio, el intelecto gobierna como el amo, porque, a no ser que una obra se desarrolle por medio del intelecto, las manos de quien la crea trabajan sin sentido, ya que todo arte y aprendizaje considera naturalmente más importante el razonamiento que la habilidad que se ejecuta mediante la mano de obra.

Pues es mucho mejor saber lo que uno hace que hacer lo que uno sabe. Por eso se exige que la especulación del intelecto no carezca de ningún acto de trabajo y, por su parte, que ninguna de las obras manuales se desarrolle si no es mediante el intelecto².

Y de aquí ya puede entenderse cuánta gloria hay en el arte de la música, pues los demás ejecutantes tomaron sus nombres no de la disciplina, sino de los instrumentos mismos, como percusionista, de “percusión”; citarista, de “cítara” y todos los demás que tomaron sus nombres a partir de los instrumentos de trabajo.

Pero músico es aquel que asume con el uso de razón la ciencia del canto no al servicio de la obra, sino para el dominio de la especulación. Esto sin duda lo vemos, yendo en la dirección opuesta, en la labor de los edificios y de las guerras. Y es que se consideran los triunfos de las guerras o se llaman los edificios no gracias a las personas por cuyo trabajo y servicio fueron terminados, sino por cuyo gobierno e intelecto fueron dirigidos³. De aquí que se diga “el templo de Salomón”. También de aquí que dijo Joab a David:

“Ven, que ya va a ser capturada la ciudad; no resulte que se vaya a atribuir la victoria a mi nombre”⁴.

Etenim in tantum distare videntur inter se musicus et cantor quantum magister et discipulus, verbi gratia: is poematibus insistit, ille autem discernit. Et quod ille diuturno labore quantulumcumque peragit, hic in hore unius momenti per sensus peritiam discutit atque evacuat, et sicuti reus ante censorem, ita cantor musicum adstare videtur. Hoc melius nosse poterit qui ipsius musice vel perparvam habuerit quantulamcumque notitiam. Et sicuti iam in prefaciuncula premisimus nobilissimi tamen inveniuntur cantores, sed ut fuerunt prisci nusquam, ut arbitror, invenitur musicus.

Y así parece que tanto distan entre sí el músico y el cantor cuanto el maestro y el discípulo. Por ejemplo, éste repite los poemas, aquél los comprende. Y lo poco que éste logra entender trabajando a diario, aquel en un momento⁵ lo elucida y aclara gracias a la pericia de su razonamiento. Y el cantor parece estar frente al músico como un reo ante el juez. Esto podría saberlo mejor quien tuviera aunque sea un mínimo conocimiento de la música misma. Y así como ya lo anticipamos en el breve prefacio, si bien se encuentran cantores muy notables, no obstante, según creo, por ninguna parte se encuentra un músico como hubo en otros tiempos⁶.

COMENTARIO

¹ Nótese el continuo paralelismo que se hace entre las artes del *trivium* –principalmente, la gramática– con las del *quadrivium*, cuya intención es mostrar la importancia de la palabra y el número para el entendimiento del mundo. Cf., por ejemplo, la definición de *tonus* como *acuta enuntiatio vocis* (“aguda emisión de la voz”) en el capítulo V, que como ya se dijo, está tomada de Isidoro.

² El pasaje evidencia la presencia, en el sistema educativo de la época, de la idea de la superioridad del conocimiento mediante el razonamiento por encima del adquirido a través de los sentidos y, en el caso de la música, del trabajo corporal, pensamiento que proviene de Platón. Véase, por ejemplo, lo dicho en *Rep.* IX, 585a-585d.:

–Πότερα οὖν ἡγή τὰ γένη μᾶλλον καθαρᾶς οὐσίας μετέχειν, τὰ οἶον σίτου τε καὶ ποτοῦ καὶ ὄψου καὶ συμπάσης τροφῆς, ἢ τὸ δόξης τε ἀληθοῦς εἶδος καὶ ἐπιστήμης καὶ νοῦ καὶ συλλήβδην αὐτῆς πάσης ἀρετῆς; [...] Οὐκοῦν ὅλως τὰ περὶ τὴν τοῦ σώματος θεραπείαν γένη γῶν γενῶν αὐτῶν περὶ τὴν τῆς ψυχῆς θεραπείαν ἦττον ἀληθείας τε καὶ οὐσίας μετέχει;

–Πολύ γε. (585b; 585d)

“–¿Entonces cuál de los dos géneros considerarías que más participa de la realidad pura: el relacionado con la comida, la bebida, la cocina y toda clase de alimento o el del juicio e imagen verdaderos, el conocimiento, la mente y, en suma, el de toda virtud? [...] Por lo tanto, ¿podemos decir, en términos generales, al menos en este punto, que los géneros de lo que sirve al cuerpo no participan tanto de la verdad y la realidad que, por su parte, los géneros de lo que sirve al alma?

–Estoy muy de acuerdo”.

Asimismo, entre los latinos, se lee en Salustio (*Catil.* I, 1):

Omneis homines, qui sese student praestare ceteris animalibus, summa ope niti decet, ne vitam silentio transeant veluti pecora, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit. sed nostra omnis vis in animo et corpore sita est: animi imperio, corporis servitio magis utimur; alterum nobis cum dis, alterum cum beluis commune est. quo mihi rectius videtur ingeni quam virium opibus gloriam quaerere et, quoniam vita ipsa qua fruimur brevis est, memoriam nostri quam maxime longam efficere. nam divitiarum et formae gloria fluxa atque fragilis est, virtus clara aeternaque habetur.

“A todos los hombres que se empeñan en estar por encima de los demás seres, les conviene hacer su mayor esfuerzo para que su vida no transcurra en silencio como el ganado, que la naturaleza ha dejado con la cabeza viendo al suelo y obedeciendo a su estómago. Sin embargo, toda nuestra capacidad reside en la mente y el cuerpo: usamos más el intelecto para regir y el cuerpo para servir; el primero lo tenemos en común con los dioses; el segundo lo compartimos con los animales. Es por eso que me parece mejor buscar la gloria con la ayuda del ingenio que con la de la fuerza y, ya que la vida misma que disfrutamos es breve, conseguir que se tenga un recuerdo de nosotros el mayor tiempo posible; pues la gloria que producen las riquezas y las apariencias es efímera y endeble, la virtud se considera notable y eterna”.

³ Si bien con la lectura del *Musica disciplina* entendemos que Aureliano de Réôme pretendió vincular la música teórica con la práctica, su propuesta parece opacarse ante la influencia de pensamiento de Boecio y el predominio de la visión de la música como una ciencia especulativa, ideas que perdurarán durante la Edad Media. No obstante, en el siglo XIV, Jacobo de Lieja tuvo un pensamiento semejante al de Aureliano, aunque esto no significa de modo alguno que él haya estado en contacto con el *Musica disciplina*. Se lee en el capítulo III de su tratado *Speculum musicae*, intitulado *Quid sit musicus* (“Qué

es un músico”) –igual que en Boecio–, un pasaje que expone la idea del músico perfecto: un hombre que sea igualmente versado en la música teórica y práctica: *Si quis autem musicam theoreticam simul et practicam possideret, perfectior esset musicus eo qui solum haberet alteram [...]*. “Mas si una persona poseyera a la vez la música teórica y la práctica, sería un músico más completo que quien sólo tuviera una de las dos [...]”.

Sin embargo, vemos que no mucho después de la época de Aureliano hay teóricos que se apegan a la idea de Boecio, como Regino de Prüm (finales de s. IX) o Guido d’Arezzo (s. X). Regino, como Aureliano y otros tantos más, toman casi de manera íntegra las palabras del *De institutione musica* y agregan unas cuantas palabras propias, tal como se lee en el capítulo XVIII de su tratado *De harmonica institutione*:

[...] sciendum est, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo [sic] operatur, sed ille veraciter musicus est qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus ejus sensus enodare. Omnis enim ars, omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim majus est scire quod quisque faciat, quam facere quod ab alio discit. [...] corporales artifices non ex musica disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis accepere vocabula. Nam citharoedus ex cithara dicitur, lyricus ex lyra, tibicina a tibia, caeterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Musicus autem non ab aliquo instrumento, sed ab ipsa musica nomen accepit.

“[...] debe saberse que no se le llama músico a quien únicamente la trabaja con sus manos, sino un músico en verdad es quien con soltura sabe disertar sobre la música y da razones certeras de su sentido. Todo arte y aprendizaje, pues, considera naturalmente más importante el razonamiento que la habilidad que se ejecuta mediante la mano y el trabajo de un artista. Pues es mejor saber lo que uno hace que hacer lo que uno sabe. [...] Los artistas que trabajan con el cuerpo no reciben sus nombres a partir de la disciplina musical, sino más bien a partir de

sus propios instrumentos. Pues se dice citarista a partir de ‘cítara’; lirista, de ‘lira’; flautista, de ‘flauta’ y los demás se denominan por los nombres de sus instrumentos. En cambio, ‘músico’ no recibe su nombre de instrumento alguno, sino de la música misma”.

Por otra parte, en las *Regulae rhythmicae* atribuidas a Guido se nota la misma postura de pensamiento, como lo muestran los versos sobre la distinción entre el *musicus* y el *cantor*, que hicieron eco en épocas posteriores y que llegan a incluirse en el *Terminorum musicae diffinitorium* (1494) de Johannes Tinctoris¹:

Musicorum et cantorum magna est distantia.

Illi sciunt ipsi dicunt quae componit musica.

Et qui dicit quod non sapit reputatur bestia.

“Entre músicos y cantores hay una gran diferencia:

Aquel sabe, éste dice lo que conforma la música.

Y el que dice lo que no sabe adquiere una fama de bestia”.

⁴ La referencia al templo de Salomón y la cita bíblica son aportaciones de Aureliano. Cf. II Sm., 12:27-29: *misitque Ioab nuntios ad David dicens dimicavi adversum Rabbath et capienda est urbs Aquarum nunc igitur congrega reliquam partem populi et obside civitatem et cape eam ne*

¹ La entrada de *musicus* en el *diffinitorium* de Tinctoris está constituido de 2 citas textuales; la primera, de Boecio (*De institutione musica* I, 34) y la segunda, de Guido (*Regulae rhythmicae*): *Musicus est qui perpensa ratione beneficio speculationis canendi officium assumit. Hinc differentiam inter musicum & cantorem quidam sub tali metrorum serie posuit. Versus. Musicorum et cantorum magna est differentia. / Illi sciunt ipsi dicunt quae componit musica. / Et qui dicit quod non sapit reputatur bestia.* “El músico es quien asume el oficio del canto en beneficio de la especulación por medio de la reflexión. En relación con esto, alguien puso en una dada serie de metros la diferencia entre un músico y un cantor. Estos son los versos: *Entre músicos y cantores hay una gran diferencia. / Aquel sabe, éste dice lo que conforma la música. / Y el que dice lo que no sabe adquiere una fama de bestia*”. Estudios profundos sobre la discusión antigua entorno a las figuras del *musicus* y el *cantor* se encuentran, por mencionar algunos, en PAGE (74-78) o el muy citado artículo de Erich Reimer: “*Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks*” (*Archiv für Musikwissenschaft* 35, 1978, pp. 1-32).

cum a me vastata fuerit urbs nomini meo adscribatur victoria congregavit itaque David omnem populum et profectus est adversum Rabbath cumque dimicasset cepit eam. “Y Joab envió mensajeros a David diciéndole: ‘he combatido contra Rabá y ha sido tomada la ciudad de las aguas. Entonces ahora reúne a la parte restante del pueblo y asedia la ciudad, y captúrala para que, en caso de que la ciudad fuera destruida, no se atribuya la victoria a mi nombre’. Y así David dirigió a todo el pueblo contra Rabá y después de que combatió, la capturó”.

⁵ La frase *in hore unius momenti*, atestiguada por todos los manuscritos y con la lectura *ore* presente en F y en la edición de Gerbert (cf. PONTE, II: 51), presenta una gran complicación, pues gramaticalmente no tiene sentido (*in* + genitivo). Uno de los lectores de este trabajo, Lic. Gregorio Enrique de Gante Dávila, sugiere que más bien podría tratarse de *momento*. Además de que habría coherencia gramatical, *in hore unius momento* (literalmente “en el transcurso de una hora”) crea una antítesis más clara respecto de la frase *diuturno labore* (“trabajando a diario”), aparecida en el período oracional anterior, que con *in (h)ore* (“con la expresión de un instante [*unius momenti*]”). En mi traducción pretendo condensar el sentido del sintagma con la expresión “en un momento”.

⁶ Como el mismo Aureliano lo refiere, *nobilissimi tamen inveniuntur cantores, sed ut fuerunt prisca nusquam, ut arbitror, invenitur musicus* (“si bien se encuentran cantores muy notables, no obstante, según creo, por ninguna parte se encuentra un músico como hubo en otros tiempos”) aparece en el prefacio. La frase sintetiza el contenido de éste y los anteriores capítulos. Como ya se habló en el índice sobre la estructura de la obra, el *Musica disciplina* tiene dos grandes secciones y el capítulo séptimo es el que cierra la primera parte. Al emplear esa serie de palabras en la presentación y al final de este capítulo, Aureliano de Réôme diseña una construcción anular que le da cohesión a todo el apartado sobre los fundamentos de la música y da a entender lo necesario que es partir de la especulación para comprender totalmente la disciplina y así ser un músico completo.

CONCLUSIONES

A través de la lectura de este tratado, somos testigos de algunas prácticas culturales de la Edad Media, como la enseñanza de las llamadas artes liberales (*trivium* y *quadrivium*) o la transmisión de la cultura mediante la copia de textos y la pervivencia de la cultura clásica grecolatina a través de sus transmisores. La gran cantidad de material tomado de otros autores para elaborar su tratado evidencia que se trata de un lector y un escritor que, a pesar de algunos momentos en los que parece no entender del todo las cosas o bien, comete algún *lapsus*, conoce las fuentes más autorizadas e importantes de su área de estudio, hecho que le permitió manejar a voluntad los diversos fragmentos recopilados para darles un orden y una cohesión particulares, lo que deviene en un trabajo dotado de originalidad; una originalidad que no sólo se da en la estructura, sino también en idea, pues el *Musica disciplina* manifiesta por primera vez la intención de vincular la teoría musical con la práctica.

Asimismo, secciones de la obra tales como el poema, el prefacio y el índice son claras muestras de la capacidad de Aureliano para aplicar, según sus necesidades, los conocimientos de retórica y poética que con seguridad habrá adquirido en su formación educativa. Otro punto digno de destacar es que el *Musica disciplina* expone la preocupación de un hombre por dar orden y claridad a un saber que, dejando de lado los intereses personales, tenía la intención de que todo aquel que estudiara música, pudiera adquirir el dominio óptimo de ésta.

¿Cuáles fueron las causas que ocasionaron la expulsión de Aureliano? ¿Habría obtenido el perdón del abad Bernardo y, en consecuencia, su reingreso a la abadía? Si ese fue el caso, ¿qué tanto habrá influido la retórica que manejó y la calidad de su labor? Las fuentes hasta ahora halladas no alcanzan a dar respuesta a estas cuestiones. Quizá en un futuro puedan ser aclaradas.

A pesar de todos los rasgos que han sido destacados en la obra, hay que colocar al *Musica disciplina* en su justa dimensión. Aureliano no es mencionado como referente en épocas posteriores –al menos hasta donde esta investigación ha podido explorar–; parece haber quedado opacado por figuras como Guido y otros teóricos destacados. No se vuelve a saber nada de él sino hasta el siglo XVIII, con la publicación de la antología de Gerbert. Sin embargo, el *Musica disciplina* debe verse como una obra de importante valor histórico, pues es testigo de la evolución y el desarrollo que tuvo la música durante la Edad Media. Es, en palabras de Morelli, uno de los momentos más importantes en la tratadística musical medieval (cf. 144).

Finalmente, aunque este proyecto tenía contemplado como principal objetivo ofrecer la primera traducción a lengua española de este tratado medieval y estudiarlo desde lo retórico y literario, durante el transcurso de la investigación hubo un hallazgo que resulta en un aporte al estado de la cuestión:

- Aureliano de Réôme parece haber conocido a profundidad las *Epístolas* de Jerónimo. Se observa en el empleo de diversas cartas, la mayoría de ellas con frases cuya temática hace referencia al perdón y la compasión, para elaborar el prefacio. El número total de epístolas de Jerónimo que empleó Aureliano de Réôme no es cinco, sino nueve: XI, XVI, XLV, LVII, LXXVII, LXXXI, LXXXVI, CXXIX y CXXX.

APÉNDICE

LAS FUENTES DE AURELIANO

Esta sección es una recopilación de textos latinos. Son los capítulos o fragmentos de obras de los autores que tomó Aureliano de Réôme para darle forma a los primeros siete capítulos del *Musica disciplina*. El apéndice está basado en las páginas 11 a 38 del volumen III del comentario de Joseph Perry Ponte.

CAPÍTULO I

A) Casiodoro. *Institutiones*. II, 5, 8-9:

unde claret quoniam hyperlydius tonus omnium acutissimus septem tonis praecedit hypodorium omnium gravissimum. in quibus, ut Varro meminit, tantae utilitatis virtus ostensa est ut excitatos animos sedarent, ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delfinas ad auditum suae modulationis attraherent. Nam ut Orphei lyram, Syrenarum cantus tamquam fabulosa taceamus, 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? Asclepiades quoque, medicus maiorum attestazione doctissimus, freneticum quendam per symphoniam pristinae sanitati reddidisse memoratur. multa sunt autem, quae in aegris hominibus per hanc disciplinam leguntur facta miracula. caelum ipsum, sicut supra memoravimus, dicitur sub armoniae dulcedine revolvi; et ut breviter cuncta complectar, quicquid in supernis sive terrenis rebus convenienter secundum Auctoris sui dispositionem geritur, ab hac disciplina non refertur exceptum.

B) Cf. Isidoro de Sevilla. *Etymologiae*. III, 17:

Excitos quoque animos musica sedat, sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit. Ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delphinas ad auditum suae modulationis musica provocat. Sed et quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rythmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum.

CAPÍTULO II

A) San Agustín. *De musica*. I, 2:

Musica est scientia bene modulandi.

B) Casiodoro. *Institutiones*. II, 5, 1:

Gaudentius quidam, de musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. quem vir disertissimus Mutianus transtulit in Latinum, ut ingenium eius assumpti operis qualitas indicaret. Clemens vero Alexandrinus presbyter, in libro quem contra Paganos edidit, musicam ex Musis dicit sumpsisse principium, Musasque ipsas qua de causa inventae fuerint, diligenter exponit. nam Musae ipsae appellatae sunt apo tu maso, id est a quaerendo, quod per ipsas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. invenimus etiam Censorinum, qui ad Quintum Cerellium scripsit de Natalis eius die, ubi de musica disciplina vel de alia parte mathesis non neglegenda disseruit; quoniam utiliter legitur, ut res ipsae penetralibus animae frequenti meditatione condantur.

C) Cf. Isidoro de Sevilla. *Etymologiae*. III, 15:

De Musica et eius nomine. Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae [apo tou masai], id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.

D) Isidoro de Sevilla. *Etymologiae*. III, 16:

De inventoribus eius. Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante dilivium. Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt. Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina et aucta multis modis, eratque tam turpe Musicam nescire quam litteras. Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus sollemnibus, omnibusque laetis vel tristioribus rebus. Vt enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis Hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias canebantur. In conviviiis vero lyra vel cithara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum.

E) Boecio. *De institutione musica*. I, 10:

Quemadmodum Pythagoras proportionibus consonantiarum investigaverit. Haec igitur maxima causa fuit cur, relicto aurium iudicio, Pythagoras ad regularum momenta migraverit, qui nullius humanis auribus credens, quae partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur, partim ipsis variantur aetatibus, nullis etiam deditis instrumentis, penes quae saepe multa varietas atque inconstantia nasceretur, dum nunc

quidem si nervos velis aspicere, vel aer humidior pulsus obtunderet, vel siccior exsiccaret, vel magnitudo chordae graviorem redderet sonum, vel acumen subtilior tenuaret, vel alio quodam modo statum prioris constantiae permutaret. Et cum idem esset in caeteris instrumentis, omnia haec inconsulta minimaeque aestimans fidei, diuque aestuans inquirebat quam ratione firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret. Cum interea divino quodam motu praeteriens fabrorum officinas, pulsos malleos exaudivit, ex diversis sonis unam quodammodo concinentiam personare. Ita igitur ad id quod diu inquirebat attonitus, accessit ad opus: diuque considerans, arbitratus est diversitatem sonorum ferientium vires efficere. Atque ut id apertius colliqueret, mutarent inter se malleos imperavit. Sed sonorum proprietas non in hominum lacertis haerebat, sed mutatos malleos comitabatur. Ubi igitur id animadvertit, malleorum pondus examinat. Et cum quinque essent forte mallei, dupli reperti sunt pondere qui sibi secundum diapason consonantiam respondebant. Eundem etiam qui duplus esset alio, sesquiertium alterius comprehendit, ad quem scilicet diatessaron sonabat. Ad alium vero quemdam, qui eidem diapente consonantia jungebatur, eundem superioris duplum reperit esse sesquialterum. Duo vero hi, ad quos superior duplex sesquiertius et sesquialter esse probatus est, ad se invicem sesquioctavam proportionem perpensi sunt custodire. Quintus vero est rejectus, qui cunctis erat inconsonans. Cum igitur ante Pythagoram consonantiae musicae, partim diapason, partim diapente, partim diatessaron, quae est consonantia minima, vocarentur primus Pythagoras hoc modo reperit, qua proportione sibimet haec sonorum chorda jungeretur. Et ut sit clarius quod dictum est, sint, verbi gratia, malleorum quatuor pondera, iquae subterscriptis numeris contineatur, 12, 9, 8, 6. Hi igitur mallei, qui 12 et 6 ponderibus vergebant, diapason in duplo concinentiam personabant. Malleus vero 12 ponderum ad malleum 9, et malleus 8 ponderum ad malleum 6 ponderum, secundum epitritam proportionem diatessaron consonantia jungebatur. Novem vero ponderum ad 6, et 12 ad 8 diapente consonantiam permiscebant. Novem vero ad 8, in sesquioctava proportione resonabant tonum.

CAPÍTULO III

A) Boecio. *De institutione musica*. I, 2:

Tres esse musicas, in quibus de vi musicae narratur. Principio igitur de musica disserenti, illud interim dicendum videtur, quot musicae genera ab ejus studiosis comprehensa esse noverimus. Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est; secunda vero humana; tertia quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel in tibiis, caeterisque quae cantilenae famulantur. Et primum ea quae est mundana in his maxime perspicienda est quae in ipso coelo, vel compage elementorum, vel temporum varietate visuntur. Qui enim fieri potest, ut tam velox coeli machina tacito silentique cursu moveatur? Et si ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis fieri de causis necesse est, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum, nullos omnino sonos ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione conjuncti, ut nihil aequae compaginatum, nihil ita commixtum possit intelligi. Namque alii excelsiores, alii inferiores feruntur, atque ita omnes aequali incitatione volvuntur, ut per dispares inaequalitates ratus cursuum ordo ducatur. Unde non potest ab hac coelesti vertigine ratus ordo modulationis absistere. Jam vero quatuor elementorum diversitates contrariasque potentias, nisi quaedam harmonica conjungeret, qui fieri posset, ut in unum corpus ac machinam convenirent? Sed haec omnis diversitas ita et temporum varietatem parit et fructuum, ut tamen unum anni corpus efficiat. Unde si quid horum, quae tantam varietatem rebus ministrant, animo et cogitatione discerpas, cuncta pereant, nec (ut ita dicam) quidquam consonum servent. Et ut in gravibus chordis is vocis est modus, ut non ad taciturnitatem gravitas usque descendat, atque in acutis ille custoditur acuminis modus ne nervi nimium tensi vocis tenuitate rumpantur, sed totum sibi sit consentaneum atque conveniens; ita etiam in mundi musica pervidemus, nihil ita nimium esse posse ut alterum propria nimietate dissolvat. Verum quidquid illud est, aut suos affert fructus, aut aliis auxiliatur ut afferant. Nam quod constringit hiems, ver laxat, torret aestas, maturat autumnus, temporaque vicissim vel ipsa suos afferunt fructus, vel aliis ut afferant subministrant. De quibus posterius studiosius disputandum

est. Humanam vero musicam, quisquis in sese ipsum descendit, intelligit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio, et veluti gravium leviumque vocum, quasi unam consonantiam efficiens, temperatio? Quid est autem aliud quod ipsius inter se partes animae conjungat, quae (ut Arisoteli placet) ex rationabili irrationabilique conjuncta est? Quid vero quod corporis elementa permisceat, aut partes sibimet rata coaptatione contineat? Sed de hac quoque posterius dicam. Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. Haec vero administratur, aut intentione, ut nervis, aut spiritu, ut tibiis, vel his quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, ut in his quae in concava quaedam virga aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni. De hac igitur instrumentorum musica primum hoc opere disputandum videtur. Sed prooemii satis est. Nunc de ipsis musicae elementis est disserendum.

CAPÍTULO IV

A) Casiodoro. *Institutiones*. II, 5, 5:

Musicae partes sunt tres: armonica--rithmica--metrica. armonica est scientia musica quae decernit in sonis acutum et gravem. rithmica est quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, heleiacon, et cetera.

B) Cf. Isidoro de Sevilla. *Etymologiae*. III, 18:

De tribus partibus Musicae. Musicae partes sunt tres, id est, harmonica, rythmica, metrica. Harmonica est, quae decernit in sonis acutum et gravem. Rythmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et cetera.

C) Beda. *De arte metrica*. 24, 2-3:

De rhythmo. Quae quia pagana erant, nos tangere non libuit. Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum ad indicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmum esse non potest: quod liquidius ita definitur. Metrum est ratio cum modulatione; rhythmus modulatio sine ratione: plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmum non artificis moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte; quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus:

Rex aeternae Domine,
Rerum creator omnium
Qui eras ante secula
Semper cum patre filius

Et alii Ambrosiani non pauci.

D) Boecio. *De institutione musica*. I, 34:

Tria sunt igitur genera quae circa artem musicam versantur: unum genus est quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium quod instrumentorum opus carmenque dijudicat. Sed illud quidem quod in instrumentis positum est, ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi, qui organo caeterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu sejuncti sunt, quoniam famulantur (ut dictum est), nec quidquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium est genus poetarum, quod non potius speculatione ac ratione quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen, atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est quod iudicandi peritiam sumit, ut

rhythmos cantilenasque eorumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quando totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur. Isque musicus est cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem, de modis ac rhythmis, deque generibus cantilenarum, ac de permixtionibus, ac de omnibus de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus, judicandi.

CAPÍTULO V

A) Isidoro de Sevilla. *Etymologiae*. III, 19:

De triformi Musicae divisione. Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est.

B) Isidoro de Sevilla. *Etymologiae*. III, 20:

De prima divisione musicae quae Harmonica dicitur. Prima divisio Musicae, quae harmonica dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, vel choros, vel ad omnes qui voce propria canunt. Haec ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur Musica, quae in homine vox appellatur. Vox est aer spiritu verberatus, unde et verba sunt nuncupata. Proprie autem vox hominum est, seu inrationabilium animantium. Nam in aliis abusive non proprie sonitum vocem vocari, ut 'vox tubae infremuit', (Virgilius Aeneis 3, 556):

Fractasque a litore voces.

Nam proprium est ut litorei sonent scopuli, et (Virgilius Aeneis 9, 503):

At tuba terribilem sonitum procul aere canoro.

Harmonica est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores graviioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cuius contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae. Euphonia est suavitas vocis. Haec et melos a suavitate et melle dicta. Diastema est vocis spatium ex duobus vel pluribus sonis aptatum. Diesis est spatia quaedam et deductiones modulandi atque vergentes de uno in altero sono. Tonus est acuta enuntiatio vocis. Est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit: cuius genera in quindecim partibus musici dividerunt, ex quibus hyperlydius novissimus et acutissimus, hypodorius omnium gravissimus. Cantus est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum. Arsis est vocis elevatio, hoc est initium. Thesis vocis positio, hoc est finis. Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae. Perspicuae voces sunt, quae longius protrahuntur, ita ut omnem inpleant continuo locum, sicut clangor tubarum. Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus, qualis est infantium, vel mulierum, vel aegrotantium, sicut in nervis. Quae enim subtilissimae cordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt. Pingues sunt voces, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. Acuta vox tenuis, alta, sicut in cordis videmus. Dura vox est, quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonos, quotiens in durum malleus percutitur ferrum. Aspera vox est rauca, et quae dispergitur per minutos et indissimiles pulsus. Caeca vox est, quae, mox emissa fuerit, conticescit, atque suffocata nequaquam longius producit, sicut est in fictilibus. Vinnola est vox mollis atque flexibilis. Et vinnola dicta a vinno, hoc est cincinno molliter flexo. Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est.

CAPÍTULO VI

A) Casiodoro. *Institutiones*. II, 5, 4:

Nunc de musicae partibus, sicut est a maioribus traditum, prosequamur. musica scientia est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis, ut duplum, triplum, quadruplum, et his similia quae dicuntur ad aliquid.

B) Boecio. *De institutione arithmetica*. II, 48:

Quare dicta sit harmonica medietas et quae digesta est. Considerandum forsitan videatur cur hanc harmonicam medietatem vocemus. Cuius haec ratio est, quoniam arithmetica dispositio aequas tantum per differentias dividit quantitates, geometrica vero terminos aequa proportione coniungit. At vero harmonica ad aliquid quodammodo relata consideratione, neque solum in terminis speculationem proportionis habet, neque solum in differentiis, sed in utrisque communiter. Quaerit enim ut quemadmodum sunt ad se extremi termini, sic maioris ad medium differentia, contra differentiam medietatis ad ultimum. Ad aliquid autem, considerationem harmoniae proprie esse, in primi libri rerum omnium divisione monstravimus. Ipsarum quoque musicarum consonantiarum quas symphonias nominant proportionem, in hac pene sola medietate frequenter invenias. Namque symphonia diatessaron, quae princeps est et quodammodo vim obtinens elementi, constituta scilicet in epitrita proportione, ut est quaternarius ad ternarium, in eiusmodi harmonicis medietatibus invenitur. Sint enim eiusmodi harmonicae medietatis termini quorum extremi dupli sint, et rursus alia huiusmodi dispositio quorum extremi tripli. Senarius igitur ad ternarium duplus est. Idem autem in alia dispositione, senarius ad binarium triplus. Horum igitur si differentias colligamus et ad se invicem comparemus, epitrita proportio colligitur, unde diatessaron symphonia resonabit. Inter 3 enim et 6 ternarius est, et inter binarium et senarium quaternarius, qui, sibimet comparati, sesquiterciam efficient proportionem. In eadem quoque medietate et diapente symphonia componitur, quam sesquialtera habitudo restituit. Nam in utrisque dispositionibus his quae subiectae sunt, in duplici

senarius ad quaternarium sesquialter est, in triplici ternarius ad binarium, ex quibus utrisque, diapente symphonia coniungitur. Post hanc autem diapason consonantia, quae fit ex duplici, ut est in subiecta formula. In triplici quoque dispositione, simul diapente et diapason symphonia componitur, servans sesquialteram et duplicem rationem, quod subiecta descriptio docet. Et quoniam triplus duas continet consonantias, diapente, scilicet, et diapason, in huius triplicis positione in differentiis eundem rursus triplum reperiemus, secundum subter descriptum modum. In dupla vero dispositione, maior terminus ad medii termini contra se differentiam, triplus est, et rursus minor terminus ad medii contra minorem terminum comparati differentiam, triplus est. Illa autem maxima symphonia quae vocatur bis diapason, velut bis duplum, quoniam diapason symphonia ex duplici proportione colligitur, huic se iuncturae harmonicae medietatis interserit. Nam in duplici proportione, medius terminus ad minoris sui que differentiam quadruplus invenitur. In triplicibus quoque extremitatibus, maior differentia ad minorem differentiam quadrupla est, et bis diapason symphoniam emittit. Namque in dispositione 2, 3, 6, extremorum differentia est, id est senarii et binarii, 4; minor vero differentia, id est, ternarii et binarii, unus; 4 autem uno quadruplo maior est relatione, quae comparatio bis diapason consonantiam tenet.

C) Casiodoro. *Institutiones*. II, 5, 8:

Tonus est totius constitutionis armonicae differentia et quantitas, quae in vocis accentu sive tenore consistit. toni vero sunt quindecim: hypodorius hypoiastius hypophrygius hypoeolius hypolydius dorius iastius phrygius aeolius lydius hyperdorius hyperiastius hyperphrygius hyperaeolius hyperlydius. I. hypodorius tonus est omnium gravissime sonans, propter quod et inferior nuncupatur. II. hypoiastius autem hypodorium hemitonio praecedens. III. hypophrygius est hypoiastium hemitonio, hypodorium tono praecedens. IIII. hypoeolius est hypophrygium hemitonio, hypoiastium tono, hypodorium tono semis praecedens. V. hypolydius est hypoeolium hemitonio, hypophrygium tono, hypoiastium tono semis, hypodorium ditono praecedens. VI.

dorius est hypolydium hemitonio, hypoaecolium tono, hypophrygium tono semis, hypoiastium ditono, hypodorium duobus semis tonis, hoc est diatessaron symphonia, praecedens. VII. iastius est dorium hemitonio, hypolydium tono, hypoaecolium tono semis, hypophrygium ditono, hypoiastium duobus semis tonis, hoc est diatessaron symphonia, hypodorium tribus tonis praecedens. VIII. phrygius est iastium hemitonio, dorium tono, hypolydium tono semis, hypoaecolium ditono, hypophrygium duobus semis tonis, hoc est diatessaron symphonia, hypoiastium tribus tonis, hypodorium tribus semis tonis, hoc est diapente symphonia, praecedens. VIII. aeolius phrygium hemitonio, iastium tono, dorium tono semis, hypolydium duobus tonis, hypoaecolium duobus semis tonis, hoc est diatessaron symphonia, hypophrygium tribus tonis, hypoiastium tribus semis tonis, hoc est diapente symphonia, hypodorium quattuor tonis praecedens. X. lydius est aeolium hemitonio, phrygium tono, iastium tono semis, dorium duobus tonis, hypolydium duobus semis tonis, hoc est diatessaron symphonia, hypoaecolium tribus tonis, hypophrygium tribus semis tonis, hoc est diapente symphonia, hypoiastium quattuor tonis, hypodorium quattuor semis <tonis> praecedens. XI. hyperdorius est lydium hemitonio, aeolium tono, phrygium tono semis, iastium duobus tonis, dorium duobus semis tonis, hoc est diatessaron symphonia, hypolydium tribus tonis, hypoaecolium tribus semis tonis, hoc est diapente symphonia, hypophrygium quattuor tonis, hypoiastium quattuor semis, hypodorium quinque <tonis praecedens>. XII. hyperiastius est hyperdorium hemitonio, lydium tono, aeolium tono semis, phrygium duobus tonis, iastium duobus semis tonis, hoc est diatessaron symphonia, dorium tribus tonis, hypolydium tribus semis tonis, hoc est diapente symphonia, hypoaecolium quattuor tonis, hypophrygium quattuor semis, hypoiastium quinque tonis, hypodorium quinque semis <praecedens>. XIII. hyperphrygius est hyperiastium hemitonio, hyperdorium tono, lydium tono semis, aeolium duobus, phrygium duobus semis, hoc est diatessaron symphonia, iastium tribus tonis, dorium tribus semis, hoc est diapente symphonia, hypolydium quattuor tonis, hypoaecolium quattuor semis, hypophrygium quinque, <hypoiastium quinque> semis, hypodorium sex, hoc est diapason symphonia, praecedens. XIII. hyperaeolius est hyperphrygium hemitonio, hyperiastium tono, hyperdorium tono semis, lydium

duobus tonis, aeolium duobus semis, hoc est diatessaron symphonia, <phrygium tribus tonis, iastium tribus semis tonis, hoc est diapente symphonia>, dorium quattuor tonis, hypolydium quattuor semis, hypoeolium quinque tonis, hypophrygium quinque semis, hypoiastium sex tonis, hoc est diapason symphonia, hypodorium sex semis tonis <praecedens>. XV. hyperlydius est novissimus et acutissimus omnium, hyperaeolium hemitonio, hyperphrygium tono, hyperiastium tono semis, hyperdorium duobus tonis, lydium duobus semis, hoc est diatessaron symphonia, aeolium tribus, phrygium tribus semis tonis, hoc est diapente symphonia, iastium quattuor tonis, dorium quattuor semis, hypolydium quinque, hypoeolium quinque semis, hypophrygium sex tonis, hoc est diapason symphonia, hypoiastium sex semis tonis, hypodorium septem tonis <praecedens>. unde claret quoniam hyperlydius tonus omnium acutissimus septem tonis praecedit hypodorium omnium gravissimum. in quibus, ut Varro meminit, tantae utilitatis virtus ostensa est ut excitatos animos sedarent, ipsas quoque bestias, necnon et serpentes, volucres atque delfinas ad auditum suae modulationis attraherent.

CAPÍTULO VII

A) Boecio. *De institutione musica*. I, 34:

Quid sit musicus. Nunc illud est intuendum quod omnis ars, omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim est majus atque altius scire quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere quot sciat; etenim artificium corporale, quasi serviens famulatur. Ratio vero quasi domina imperat, et nisi manus secundum id quod ratio sancit efficiat, frustra sit. Quanto igitur praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis, quam in opere efficiendi atque actu tantum, scilicet quantum corpus mente superatur! Quod scilicet rationis expers servitio degit, illa vero imperat, atque ad rectum deducit, quod nisi pareat ejus imperio, et expers rationis opus titubabit. Unde fit ut speculatio rationis operandi actu non egeat. Manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Jam vero quanta sit gloria meritumque rationis hic intelligi potest, quod caeteri (ut ita

dicam) corporales artifices non ex disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula. Nam citharoedus ex cithara, vel tibicen ex tibia, caeterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Is vero est musicus qui, ratione perpensa, canendi scientiam, non servitio operis, sed imperio speculationis assumit. Quod scilicet in aedificiorum bellorumque opera videmus, et in contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorum namque nominibus vel aedificia inscribuntur, vel ducuntur triumphi, quorum imperio ac ratione instituta sunt. non quorum opere servitioque perfecta.

GLOSARIO

armónica. Una de las tres partes de la *música humana* que distingue el acento agudo y el grave entre los sonidos (cf. capítulo IV). || Modulación de la voz, consonancia. Unión de varios sonidos (cf. capítulo V).

arsis. Elevación de la voz.

auténtico. Del griego *αὐθεντικός* (“principal”, “original”). “Cualquiera de los modos eclesiásticos cuyo *ambitus* o rango incluye la octava que yace inmediatamente encima de la Final. De aquí que el término se aplique a los cuatro modos impares del canto gregoriano (1, 3, 5 y 7), cuyos nombres griegos derivados son dórico, frigio, lidio y mixolidio; el *ambitus* de cada uno de estos modos es de una cuarta más alta que su correspondiente modo plagal, término con el que ‘modo auténtico’ se contrapone” (GROVE).

consonancia. Arreglo de **modulaciones** de lo grave y lo agudo a través de sonidos que concuerden (cf. capítulo V).

emitonio. Véase **semitono**.

epitrito, a. Véase **sesquitercio, a.**

diapasón. Intervalo musical que tiene una proporción de 2:1. Antiguo nombre del intervalo de octava justa.

diapente. Intervalo musical que tiene una proporción **sesquiáltera**. Antiguo nombre del intervalo de quinta justa.

diatesarón. Intervalo musical que tiene una proporción **sesquitercia**. Antiguo nombre del intervalo de cuarta justa.

disonancia. Sonidos inarmónicos o discrepantes (cf. capítulo V).

hiperlidio. Sonido más agudo del sistema tonal aristoxénico. Primero de los quince tipos de sonido, según la clasificación de Isidoro (cf. capítulo V).

hipodórico. Sonido más grave del sistema tonal aristoxénico. Segundo de los quince tipos de sonido, según la clasificación de Isidoro (cf. capítulo V).

intervalo. Distancia de la voz acomodada entre dos o más sonidos (cf. capítulo V).

métrica. Una de las tres partes de la *música humana* que estudia la medida de los diversos metros de la poesía (cf. capítulo IV).

modulación. Traducción latina de *ἀρμονία* (“armonía”). “Articulación estructural (*modus*= «medida», «demarcación», «delimitación») que entraña la música en sus diversos aspectos, melódico o rítmico [...]”. [...] Designa tanto la organización melódica como la estructura proporcional de tonos, intervalos, intensidades o duraciones implícita en cualquier hecho musical y en el sistema de la música” (cf. AGUSTÍN, 2007: 90) (cf. capítulo II). || Cadencia (disposición armoniosa de los sonidos; disposición regular de los acentos y pausas en un texto) (cf. capítulo IV).

música. Ciencia de la correcta **modulación**, adecuada al sonido y el canto (cf. capítulo II). Tiene tres géneros: *música del universo*, *humana* e *instrumental*. || *música del universo*. Primero de los tres géneros de la música. Idea pitagórica acerca de la creación del universo a partir de proporciones matemáticas. || *música humana*. Segundo de los tres géneros de la música. La música, entendida como una constitución armónica, presente en el “microcosmos” (el hombre). Se divide a su vez en tres: **armónica**, **rítmica** y **métrica**. || *música instrumental*. Último de los tres géneros de la música. Música elaborada a partir de instrumentos, como los de cuerda, viento o percusiones.

plagal. Del latín *plaga*, *ae*, y éste a su vez del griego *πλάγιος*, *α, ον / ος, ον* (“lateral”, “oblicuo”). “Cualquiera de los modos eclesiásticos cuyo *ambitus* o rango incluye la octava que yace entre la cuarta por debajo y la quinta por encima de la Final. Es por ello que el término se aplica a los cuatro modos pares del canto gregoriano (2, 4, 6 y 8); cada uno de ellos toma su nombre del modo impar correspondiente, añadiéndose el prefijo “hipo-”: hipodórico, hipofrigio, hipolidio e hipomixolidio. El *ambitus* de cada uno de ellos es de una cuarta por debajo de su correspondiente modo auténtico, término con el que ‘modo plagal’ se contrapone”.

rítmica. Una de las tres partes de la *música humana* que busca la acentuación de las palabras, si el sonido tiene cohesión o no (cf. capítulo IV).

ritmo. “Según Fedro, ‘[...] la posición acomodada de las sílabas que se establecen entre sí de un modo particular’. || Según Aristóxeno: ‘el tiempo dividido en cada

una de las cosas que pueden acomodarse conforme a la proporción'. || Según Nicómaco: 'el movimiento bien ordenado de los tiempos'. || Según Leofanto: 'la composición de los tiempos percibidos mediante una proporción y una armonía entre ellos'. || Según Dídimo: 'la secuencia formada de sonidos definidos'. || [Según Baquío], el sonido configurado de una manera particular; que se encuentra presente en las palabras, el canto o en el movimiento del cuerpo" (cf. capítulo IV).

semitono. Distancia menor de la modulación que va de un sonido a otro (cf. capítulo IV). || El intervalo más pequeño del sistema tonal moderno occidental; en el temperamento igual, la 1/12 parte de una octava.

sesquiáltero, a. Que tiene una proporción de 3:2 (1 ½). Es la proporción del intervalo de quinta justa.

sesquioctavo, a. Que tiene una proporción de 9:8. Es la proporción del intervalo de **tono**, la actual segunda mayor.

sesquitercio, a. Que tiene una proporción de 4:3. Es la proporción del intervalo de cuarta justa.

tesis. Reposo de la voz.

tono. Aguda emisión de la voz; se conforma de la acentuación y la entonación de la voz (cf. capítulo V). || Sonido o nota estable. || **Intervalo** que se encuentra a dos **semitonos** de distancia. || Término para designar al actual modo (serie de escalas). || Melodía. Canto litúrgico.

MEDIOGRAFÍA¹

I was in the wrong page of the wrong book [...]
With the wrong tune played
till it sounded right.

Est enim benignum, ut arbitror,
et plenum ingenui pudoris
fateri per quos profeceris [...].

DEPECHE MODE. *Wrong*

C. PLINII SECUNDI *Naturalis historia. Praef.*, 21

- **Fundamental**

AURELIANO DE RÉÔME. *Musica disciplina*. Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 148, fol. 57v-89r., 242 x 150 mm., S. IX.

_____. *Aureliani Reomensis Musica disciplina*. Ed. Lawrence Gushee. Roma: American Institute of Musicology, 1975. Corpus scriptorum de musica, vol. 21. Recuperado: febrero de 2016. <https://goo.gl/YuPNQt>

BERNHARD, MICHAEL. "Textkritisches zu Aurelianus Reomensis", en *Musica Disciplina* (40). American Institute of Musicology, 1986. 49-61.

GERBERT, MARTIN, ed. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784. Vol. 1

GLATTHAAR, MICHAEL. "Bernard von Réome und die Datierung der Musica disciplina Aurelianus", en *Revue Bénédictine* 121: 357-381, 2011.

GUSHEE, LAWRENCE. *The "Musica disciplina" of Aurelian of Réôme: a Critical Text and Commentary*. Nueva York: Yale University, 1963. 2 vols.

¹ Toda dirección web empleada y citada en este trabajo fue registrada de manera abreviada por medio de la herramienta *goo.gl*, para que todo aquel que desee revisar alguna de ellas, ingrese sin problema, puesto que en ocasiones las direcciones web contienen una enorme cantidad de caracteres que las vuelven difíciles de escribirse.

HAGGH, BARBARA. “Aurelian’s Library”, en *International Musicological Society Study Group Cantus Planus: Papers Read at the Ninth Meeting. Esztergom & Visegrád, 1998*. Budapest: Magyar Tudományos Akademia. 271–300.

HAGGH, BARBARA y MICHEL HUGLO. “Réôme, Cluny, Dijon”, en *Music in Medieval Europe: Studies in Honor of Bryan Gillingham*. Eds. Terence Bailey y Alma Santosuosso. Burlington: Ashgate, 2007. 49-64.

MORELLI, ANNA. *Il “Musica disciplina” di Aureliano di Réôme. Fondamenti teorico-disciplinari dell'ars musica nel IX secolo*. Turín: Forum Editrice Udinese, 2007.

PONTE III, JOSEPH PERRY. *Aureliani Reomensis musica disciplina. A Revised Text, Translation, and Commentary*. Michigan: Brandeis University, 1961. 3 vols.

ROVERIUS, PETRUS. *Reomaus, seu historia monasterii S. Ioannis Reomaensis, in tractu Lingonensi*. París: apud Sebastianum Cramoisy, 1637.

- **Complementaria**

ADÁN DE BREMEN. *Gesta Hammaburgensis Ecclesiae Pontificum ex Monumentis Germaniae Historicis recusi*. Ed. G. Waitz. Hannover, 1876.

“Admonitio generalis”, en *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo ausque ad annum millesimum et quingentesimum edidit Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi. Legum sectio II. Capitularia regum Francorum. Tomus I*. Hannover: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1883.

ALCUINO. *Carmina*. Patrologiae Latinae cursus completus. Ed. P. Migne. París, 1845.
Recuperado: febrero de 2016. goo.gl/NUqxQP

ANSELM HUGHES, DOM, ed. *Early Medieval Music Up to 1300*. Oxford: Oxford University Press, 1954.

APOLODORO. *Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus*. Ed. R. Wagner. Leipzig: Teubner, 1894.

ARÍSTIDES QUINTILIANO. *Aristidis Quintiliani de musica libri tres*. Ed. R.P. Winnington-Ingram. Leipzig: Teubner, 1963.

ARISTÓTELES. *Aristotelis categoriae et liber de interpretatione*. Ed. L. Minio-Paluello. Oxford: Clarendon Press, 1966.

_____. *Du ciel*. Ed. P. Moraux. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

_____. *Tratados de lógica (Órganon) I. Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofísticas*. Trad. Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1982.

ATKINSON, CHARLES M. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2008.

BAQUIO. “Introductio artis musicae”, en *Antiquae musicae auctores septem*. Ed. Marcus Meibomius. Amsterdam: apud Ludovicum Elzevierium, 1652.

_____. “Isagoge artis musicae”, en *Musici scriptores Graeci*. Ed. K. Jan. Leipzig: Teubner, 1895.

BARKER, ANDREW, ed. *Greek Musical Writings II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN. *Lexicon musicum Latinum Medii Aevi*.

Recuperado: febrero de 2016. <https://goo.gl/n4x3Qw>

BEDA EL VENERABLE. “De schematis et tropis Sacrae Scripturae”, en *Textos latinos de retórica y poética medievales*. Carolina Ponce Hernández, comp. México: UNAM, 2013.

BEEKES, ROBERT S.P, ed. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2016. 2 vols.

Biblia Sacra Vulgata. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2005.

Bibliotheca hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetatis ediderunt Socii Bollandiani. Bruselas, 1899.

BOECIO. *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque*. Ed. Godfried Friedlein. Leipzig: Teubner, 1867.

_____. *Boetii De institutione arithmetica libri duo*. Ed. Godfried Friedlein. Leipzig: Teubner, 1867. Recuperado: agosto de 2016. <https://goo.gl/KZl2t4>

_____. *Sobre el fundamento de la música. Cinco libros*. Trad. Jesús Luque et al. Madrid: Gredos, 2009.

BOEHM, LAETITIA. “La educación y las culturas medievales”, en *Historia de la literatura II. El mundo medieval. 600-1400*. Madrid: Akal, 1989.

BROUWER, LEO. *Paisaje cubano con rumba*. Milán: Ricordi, 1985.

_____. “Paisaje cubano con rumba”, en EDIN KARAMAZOV. *The Lute Is A Song*. Decca Music Group, 2008. Recuperado: octubre de 2016. <https://goo.gl/DKem6a>

BULLINGER, E. W. *Number in Scripture*. Nueva York: Cosimo, 2006.

BUSSE BERGER, ANNA MARIA. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley: University of California Press, 2005.

“Capitulare monasticum”, en *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo ausque ad annum millesimum et quingentesimum edidit Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi. Legum sectio II. Capitularia regum Francorum. Tomus I*. Hannover: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1883.

CASIODORO. *Institutiones*. Ed. R.A.B. Mynors. Oxford: The Clarendon Press, 1961.

CATTIN, GIULIO. *El medioevo. Primera parte*. Trad. Carlos Alonso. Madrid: CONACULTA, D.G.P./Turner Libros, 2001.

_____. *Music of the Middle Ages I*. Trad. Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CENSORINO. *Censorini de die natali liber*. Ed. Friederich Hultsch. Leipzig: Teubner, 1867. Recuperado: febrero de 2016. <https://goo.gl/5XDgRq>

CHAMILLY, THIERRY DE y OLIVIER DE CLAREMBAUT. *Abbaye Royale de Moutiers Sain Jean*. Recuperado: junio de 2016. <https://goo.gl/DpwCyh>

CICERÓN. *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia*. Ed. C. F. W. Mueller, 1890. Part 4, Vols. 2-3.

- CORNFORD, FRANCIS M. *Plato's Cosmology*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1997.
- CORNUTO. “De natura deorum”, en *Cornuti theologiae Graecae compendium*. Ed. C. Lang. Leipzig: Teubner, 1881.
- DE BERTIER DE SAUVINGY, GUILLAUME. *Historia de Francia*. Trad. Claudio Juan Crespo. Madrid: Ediciones RIALP, 2009.
- DEBUSSY, CLAUDE. “Préludes / Book 1, L. 117: La cathédrale engloutie”, en JEAN-YVES THIBAUDET. *Debussy Piano Edition*. Decca Music Group, 2012. Recuperado: octubre de 2016. <https://goo.gl/JKr4xs>
- _____. “Préludes. 1^{er} livre”, en *Klavierwerke*. Ed. Eberhardt Klemm. Leipzig: Edition Peters. 1969. Vol. 2.
- DONATO. “Donati artes grammaticae”, en *Grammatici Latini IV*. Ed. H. Keil, Leipzig, 1880.
- DRYDEN, JOHN. “From the Preface to *Ovid's Epistles*”, en *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Nueva York: Routledge, 2009.
- DU CANGE, ET AL. *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*. Niort: L. Favre, 1883-1887. Recuperado: febrero de 2016. <https://goo.gl/5gbkx1>
- ECO, UMBERTO, coord.. *La Edad Media. I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*. Trad. Omar Daniel Alva Barrera y Dennis Peña Torres. México: FCE, 2015.
- EGINARDO. “Einhardi vita Karoli Magni”, en *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germanicis Historicis separatim editi*. Hannover, Leipzig: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1905.

“Epistola de litteris colendis”, en *Monumenta Germaniae Historica inde ab anno Christi quingentesimo ausque ad annum millesimum et quingentesimum edidit Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi. Legum sectio II. Capitularia regum Francorum. Tomus I.* Hannover: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1883.

Epistolarum tomus VI Karolini aevi IV. Berlín: apud Weimannos, 1925.

FRASETTO, MICHAEL. *The Early Medieval World. From the Fall of Rome to the Time of Charlemagne.* Santa Barbara: ABC-CLIO, 2013.

FRONTINO. *Frontin Kriegslisten.* Ed. G. Bendz, 1963.

GAOS SCHMIDT, AMPARO. “Introducción”, en AULO GELIO. *Noches áticas.* Trad. Amparo Gaos Schmidt. México: UNAM, 2000.

GARIPZANOV, ILDAR H.. *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751-877).* Leiden: Brill, 2008.

Graduale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ de tempore et de Sanctis S.S. D. N. Pii X. Pontificis Maximi iussu restitutum et editum. Tournai: Desclée, 1969.

GRANT, EDWARD, ed.. *A Source Book in Medieval Science.* Cambridge: Harvard University Press, 1974.

GREGORIO MAGNO. *Homiliae in Evangelia. Homilia XXIX Habita ad populum in basilica beati Petri apostoli, in Ascensione Domini.* Recuperado: julio de 2016.
<https://goo.gl/J1Ky6G>

GRIER, JAMES. *The Musical World of a Medieval Monk. Adémar de Chabbanes in Eleventh-Century Aquitaine.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GRONDEUX, ANNE. “Les néologismes en *per-* en latin médiéval”, en *Bulletin Du Cange / Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 53: 181-195, 2005.

GUIDO D'AREZZO. *Guidonis Aretini Regulae rhythmicae*. Eds. Joseph Smits van Waesberghe y Eduard Vetter. Buren: Knuf, 1985, *Divitiae musicae artis*, A/IV. Recuperado: septiembre de 2016. <https://goo.gl/hcyYVf>

HAGEL, STEFAN. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

KLEINHENZ, CHRISTOPHER, ed. *Medieval Italy: An Encyclopedia*. Nueva York: Routledge, 2004.

HORACIO. Q. *Horatii Flacci Opera*. Ed. F. Klingner. Leipzig: Teubner, 1959.

_____. Q. *Horatius Flaccus. Denuo recognovit et praefatus est Augustus Meineke*. Berlín: Typis et impensis Georgii Reimeri, 1854.

ISIDORO DE SEVILLA. *Isidori Hispalensis Episcopi etymologiarum sive originum libri XX*. Ed. W. M. Lindsay. Oxford: The Clarendon Press, 1985.

_____. *De natura rerum*. París: Migne, 1850. Recuperado: mayo de 2016. <https://goo.gl/2JlIx1>

JACOBO DE LIEJA. *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*. Ed. Roger Bragard. Roma: American Institute of Musicology, 1955. *Corpus scriptorum de musica*, vol. 3/1. Recuperado: agosto de 2016. <https://goo.gl/VRONaQ>

JERÓNIMO. *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbyteri epistolae secundum ordinem temporum ad amussim digestae et in quatuor classes distributae*. *Patrologiae cursus*

completus. Ed. P. Migne. París, 1845. Vol. 22. Recuperado: febrero de 2016.
<https://goo.gl/vnAtII>

_____. *S. Hieronymi presbyteri opera*. Pars I, 6. Turnholt: Brepols, 1969.

JOHANNES TINCTORIS. *Terminorum musicae diffinitorium*. Trevino: Gerardus de Lisa, 1494. Recuperado: agosto de 2016. <https://goo.gl/RM8TuP>

JOHANNES TRITHEMIUS. *De scriptoribus ecclesiasticis liber unus*. Colonia: ex officina Petri Quentel, 1546.

KACZYNSKI, BERNICE M. "Medieval Translations: Latin and Greek", en MANTELLO, F.A.C. y A.G. RIGG. *Medieval Latin. An Introduction and Bibliographical Guide*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1996.

LATHAM, ALISON, ed. *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

LIBER USUALIS. Eds. The Benedictines of Solesmes. Tournai/Nueva York: Desclée, 1961.

LORD, SUZZANE. *Music in the Middle Ages. A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, 2008.

LYNCH, JOSEPH H. Y PHILIP C. ADAMO, eds.. *The Medieval Church. A Brief History*. Nueva York: Routledge, 2014.

MANETÓN. "Apotelesmatica", en *Poetae bucolici et didactici*. Ed. A. Koechly. Paris: Didot, 1862.

MANGEART, J. *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la Bibliothèque de Valenciennes*.
París: Techener / Valenciennes: Lemaitre, 1860.

MASI, MICHAEL. *Boethian Number Theory. A Translation of the De institutione Arithmetica*.
Amsterdam: Rodopi, 2006.

MCALPINE, FIONA. *Tonal Consciousness and the Medieval West*. Berlín: Peter Lang, 2008.

NICÓMACO. “Enchiridion harmonices”, en *Musici scriptores Graeci*. Ed. K. Jan. Leipzig:
Teubner, 1895.

*Novum glossarium mediae Latinitatis ab anno DCCC usque ad annum MCC edendum curavit
Consilium Academiarum Consociatarum*. Anne-Marie Bautier y Monique Duchet-
Suchaux, eds. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1989.

ONASANDRO. “Strategicus”, en *Aeneas Tacticus, Asclepiodotus, Onasander*. Ed. W.A.
Oldfather, A.S. Pease, J.B. Titchener. Cambridge: Harvard University Press,
1962.

OVIDIO. *Ovid in Six Volumes*. Eds. J. H. Mozley; G. P. Goold, 1979. Vol. 2.

PAGE, CHRISTOPHER. “Musicus and cantor”, en *Companion to Medieval and Renaissance
Music*. Eds. Tess Knighton y David Fallows. Berkeley: University of California
Press, 1997.

PLATÓN. *Platonis opera*. Ed. J. Burnet. Oxford: Clarendon Press, 1968. Vols. 1, 4.

_____. *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Trad. Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi.
Madrid: Gredos, 1992.

PLAUTO. “Aulularia”, en *Plauti Comoediae*. Ed. Leo F., 1895. Vol. 1.

PLINIO EL VIEJO. *C. Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*. Ed. C. Mayhoff. 1892–1909, vols. 1–5.

Poetarum Latinorum Medii Aevi tomus II. Berlín: apud Weimannos, 1884.

POLLEICHTNER, WOLFGANG, GERHARD BINDER Y ANDREW LAIRD. “Virgil (Publius Vergilius Maro)”, en *Brill's New Pauly Supplements I - Volume 5 : The Reception of Classical Literature*. Eds. Christine Walde y Brigitte Egger. Recuperado: mayo de 2017. <https://goo.gl/70Of8h>

RANDEL, DON MICHAEL, ed. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

REGINO DE PRÜM. *De harmonica institutione*. Ed. Migne. París: Garnier. Recuperado: septiembre de 2016. <https://goo.gl/C0386r>

RELIGIEUX BENEDICTINES DE LA CONGREGATION DE S. MAUR. *Histoire Littéraire de la France*. París: Osmont, Huart et al., 1760. Vol. 5.

SADIE, STANLEY Y JOHN TYRRELL, EDS. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove, 2001.

SALUSTIO. *C. Sallusti Crispi Catilina, Iugurtha, Fragmenta ampliora*. Ed. A. Kurfess, 1957.

Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germanicis Historicis separatim editi. Hannover, Leipzig: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1905.

SLIPKNOT. *All Hope is Gone*. Transcr. Pete Billmann y David Stocker. Victoria: Hal Leonard, 2009.

_____. “Dead Memories”, en *All Hope is Gone*. Warner Music Group, 2008.
Recuperado: octubre de 2016. <https://goo.gl/G1Zw6m>

SOCIÉTÉ DE RELIGIEUX ET DE JURISCONSULTES. *Dictionnaire ecclésiastique et canonique portatif ou Abregé methodique*. París: Dehansy, Musier et al., 1760.

SOLESMES, ABBAYE SAINT-PIERRE. “Historia”. Recuperado: enero de 2017.
<https://goo.gl/ZzzztM>

TRITHEMIUS, JOHANNES. *De scriptoribus ecclesiasticis liber unus*. Colonia: ex officina Petri Quentel, 1546.

VENANCIO FORTUNATO. “Caput II. Ad Chilpericum regem et Fredegundem reginam”, en *Miscellanea*. Liber nonus. Recuperado: octubre de 2016.
<https://goo.gl/GMohxe>

VIRET, JACQUES. *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*. Lausania: Editions L’Age d’Homme, 2001.

VIRGILIO. *Aeneis*. Ed. Gian Biagio Conte. Berlín: De Gruyter, 2012.

_____. *Bucolica. Georgica*. Eds. Silvia Ottaviano y Gian Biagio Conte. Berlín: De Gruyter, 2011.

WERNER, PAUL. *De incendiis urbis Romae aetate imperatorum dissertatio inauguralis quam ad summos in philosophia honores ab amplissimo philosophorum ordine Lipsiensi site*

impetrandos scripsit Paulus Werner Reinsdorfensis. Leipzig: Typis Roberti Noske Bornensis 1906.

ZURUTUZA, HUGO ANDRÉS Y HORACIO BOTALLA. “La *Regula* benedictina como principio de mutación individual y resocialización colectiva”, en *Alto medioevo mediterraneo, a cura di Stefano Gasparri*. Florencia: Firenze University Press, 2005.

