

# Las notas musicales griegas y su recepción latina

Pedro REDONDO REYES  
*Universidad de Granada*

## *Resumen*

La teoría musical latina recibió el sistema de notas musicales en sus denominaciones griegas. Salvo casos aislados como Marciano Capella, prevalecieron estos nombres a su traducción latina.

## *Abstract*

Latin musical theory received a note-system with Greek names. Except for isolated authors as Martianus Capella, this use prevailed over its Latin translation.

*Palabras clave:* Música romana, notas musicales.

El juicio común sobre la música romana en su aspecto de producción teórica (al modo de un Aristóxeno o un Aristides Quintiliano en lengua griega) es el de que siguieron el modelo griego sin aportar novedades<sup>1</sup>. Desgraciadamente, hemos perdido el *De musica* de Varrón, primer tratado latino sobre música, si bien parece que en su obra se amalgamaban aportaciones pitagórico-platónicas, aristotélicas y aristoxénicas<sup>2</sup>, una tendencia también presente en esa misma época en la producción griega. La producción latina sobre música de carácter técnico la tenemos como muy pronto en Vitruvio (que en su *Arquitectura* dedica un capítulo a la *harmonia*), pero el

1. Así, por ejemplo, COMOTTI, (1991), p. 56, “anche nell’elaborazione della teoria musicale i Romani non assunsero posizioni originali, ma si attennero alle teorie dei Greci”. Cf. TINTORI, (1996), p. 154.

2. COMOTTI, (1991), p. 57; WILLE, (1967), p. 413-420. El tratado de Varrón formaba parte de sus *Disciplinarum libri decem*; sobre su influencia en los autores posteriores de música, cf. PIZZANI-RAFFA-BOCCUTO, (2002), p. 496.

verdadero desarrollo musicológico en latín es más tardío, con autores como Macrobio, Boecio, Marciano Capella, Calcidio o Agustín, siempre con intereses diferentes pero al mismo tiempo fieles a la tradición y legado helénicos<sup>3</sup>. Sea como fuere, y si atendemos a las obras conservadas, está claro que los tratadistas en lengua latina se atuvieron a la estructura interna de la música griega, y a la vista de aquéllas no podemos establecer el grado de divergencia que la música práctica romana tenía respecto a la teoría preceptiva, como sí es posible, en cierta medida, en el caso de la música griega. Desde época helenística la teoría musical helena tendía a la fijación de un canon escolástico de tópicos, y es precisamente este repertorio fijo e invariable lo que en general hallamos en la teoría musical romana<sup>4</sup>.

Es por ello que el estudio del léxico latino que encontramos en los tratadistas de música romanos es particularmente interesante, toda vez que se traslada un *corpus* de conceptos técnicos que probablemente no siempre conllevaban un correlato en su propio medio. En Grecia, el léxico musical nació en ambientes de ejecución musical, si bien ya en época clásica (con la apropiación por parte de las escuelas filosóficas de la especulación musicológica) la filosofía proveyó la matriz para el desarrollo de dicho léxico<sup>5</sup>. En Roma encontramos un léxico musical propio, puramente latino, y que se encuentra acá y allá, en la lírica o la épica, en el teatro, en los tratados de métrica o en los nombres de los instrumentos<sup>6</sup>. Ello revela una vigorosa vida musical, por más que no conservemos fragmentos de música puramente romana<sup>7</sup>; pero

3. Para un panorama del *quadrievium* en época imperial, cf. PIZZANI- RAFFA- BOCCUTO, (2002), p. 494-542.

4. Cf. HAGEL, (2000) para un estudio en detalle de las coincidencias y divergencias entre teoría musical y práctica musical en los fragmentos conservados. El detalle y el grado de variación que pudo haber en Varrón se nos escapa; por otra parte, es cierto que los autores romanos no *trasladan* simplemente; un Macrobio es un ejemplo de sorpresas en lo que, por ejemplo, la armonía de las esferas se refiere, pero en el caso de los elementos armónicos, ningún autor se separa del legado griego.

5. Son de origen puramente musical términos como μέλος, ἀρμονία, ᾠθος, ρυθμός, pero ya de origen filosófico σύστημα o εἶδος. Un estudio del léxico griego y su origen se encuentra en García López 1969.

6. Sobre música romana cf. ALBRECHT (1993), LUQUE MORENO (1997) y FUENTES (2005), por ejemplo.

7. Los fragmentos conservados de época imperial siempre son procedentes de un ámbito grecoparlante. No obstante Mesomedes, de quien conservamos fragmentos, era músico de la corte de Adriano, cf. PÖHLMANN-WEST, (2001), p.106, y núms. 24-31. Es posible suponer que Varrón se viera obligado a emplear préstamos griegos, pero sin duda hizo un esfuerzo por el empleo de léxico latino: cf. Serv. *Aen.* 9.615.

conforme nos acercamos a un mayor tecnicismo, incluso en autores que no son especialistas, se observa una tendencia mayor al vocabulario griego importado.

Ciertamente hay términos puramente latinos: *numerus, modus, sonus, cantilena*, etc.; no obstante, permanecen la mayoría alejados de los στοιχεῖα de la ciencia harmónica, tal y como Macrobio o Boecio la exponen (por ejemplo, la denominación de los géneros melódicos o de los distintos *modi*<sup>8</sup>). Por ello, se debe considerar detenidamente a los autores que, sin ser técnicos, ofrecen información casual sobre la práctica musical y ensayan (o dan fe de) un vocabulario independiente del griego. Un caso conspicuo es Cicerón, que en *de Orat.* III, 216-7 trata sobre los *genera cantilena*e (γένη μελωδίας)<sup>9</sup>: *Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. Nam voces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta gravis, cita tarda, magna parva; quas tamen inter omnis est suo quoque in genere mediocris, atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera, leve asperum, contractum diffusum, continenti spiritu intermisso, fractum scissum, flexo sono extenuatum inflatum; nullum est enim horum generum, quod non arte ac moderatione tractetur.* Cicerón está aquí tratando de describir el efecto estético de los géneros, alejado por ahora de la nomenclatura y descripciones estereotipadas de Macrobio o Boecio.

Estos mismos autores dejaron constancia de sus problemas con el léxico más técnico, justo el que hace referencia a los aspectos más intrincados de la teoría musical. Vitruvio (V, 4, 1), quien empieza asentando la dificultad del objeto de estudio (*harmonia autem est musica litteratura obscura et difficilis*)<sup>10</sup>, sobre todo para quienes no dominan la lengua griega –lo que denotaría un uso normalizado de un léxico griego en los ambientes restringidos romanos–, confiesa la necesidad de utilizar esta lengua: *quam si volumus explicare, necesse est etiam graecis verbis uti, quod nonnullae eorum latinas non habent appellationes.* Es sintomático que Vitruvio no ensaye un léxico latino propio que facilite las cosas; probablemente no lo consideró viable o se sentía atado a una tradición prestigiosa. Por su parte, el mismo Macrobio advierte de la necesidad de no crear mayor confusión en lo que, de suyo, es

8. Cf. Vitr. V, 4, 3, Macr. Comm. II, 4, 13, Boeth. Mus. I, 21 (géneros) IV 15; Quint. Inst. I, 10, 33, (modos). Cf. Beda, Mus. Theor. 913 Migne.

9. TINTORI, (1996), p. 155.

10. Recuérdense las palabras de Varrón recogidas por Aulo Gelio (16, 18.6), *voluptas autem, inquit, vel utilitas talium disciplinarum in postprincipiis existit, cum perfectae absolutaeque sunt; in principiis vero ipsae ineptae et insuaves videntur.*

ciertamente difícil (*Comm. II, 4, 12, ...illa sunt persequenda quibus verba, quae explananda receperis, possint liquere, quia, in re naturaliter obscura, qui in exponendo plura quam necesse est superfundit addit tenebris, non adimit densitatem*)<sup>11</sup>.

El léxico musical latino, en definitiva, dependió en gran medida de la importación de un sistema teórico, el griego, perfectamente dispuesto ya para cuando se produjo su recepción en Roma. No debe olvidarse que los teóricos griegos más reconocidos y leídos –Aristóxeno, Nicómaco entre otros– venían avalados por escuelas filosóficas de prestigio indiscutible, lo que sin duda colaboró al prestigio de una determinada nomenclatura que, usada en círculos muy determinados, no tuvo problemas para pervivir en un medio que le era ajeno<sup>12</sup>.

Pero, ya hemos indicado que en los márgenes de la terminología técnica el latín puro convive con el griego, de modo que lo que al final se produce es una mixtura de terminología griega y latina, un bilingüismo que convive en todas las manifestaciones escritas, tanto literarias como técnicas<sup>13</sup>. En efecto, se observa que cuando es posible hallar una equivalencia latina para el término griego, se prefiere aquélla, mientras que el helenismo se mantendrá sin traducir (esto es, simplemente transliterado) cuando se trate de un término técnico *stricto sensu* o quizá no pudiera hallarse una traducción satisfactoria o inteligible.

Del primer caso (la versión latina) hay muchos ejemplos: así, ἁρμονία es traducido como *concordia* por Quintiliano (*Inst. I, 10, 12*, aunque este mismo autor prefiera *musice* por *musica*<sup>14</sup>); *intervallum* es un buen sustituto de διάστημα, y

11. Cf. ARMISEN-MARCHETTI, (2003), p. 114 n.86, con *loci paralleli* y una consideración de la *brevitas* como cualidad estilística; cf. Boeth. *Arith.* p.4.27 Friedlin y Ps.Plut. *de Mus.* 44, 1147 A.

12. Además de la incorporación de la literatura técnica, en época imperial se produjo una afluencia masiva a la capital de músicos extranjeros, muchos de ellos griegos: cf. COMOTTI, (1991), p. 58.

13. Véase como ejemplo las pruebas de los certámenes instituidos por Domiciano, denominadas en griego: Suet. *Dom.* IV, 4, *instituit et quinquennale certamen Capitolino Iovi triplex, musicum equestre gymnicum, et aliquanto plurium quam nunc est coronatorum. certabant enim et prosa oratione Graece Latineque ac praeter citharoedos chorocitharistae quoque et psilocitharistae, in stadio vero cursu etiam virgines. certamini praesedit crepidatus purpureaque amictus toga Graecanica*, etc. Casi todo es griego en el *agon musicus*: cf. PÉCHÉ-VENDRIES, (2001), p.59-60.

14. Cf. *harmonice* (gr. ἁρμονική) en Vitruv. V 3, 8. Para Cicerón, *concordia* es el equivalente al gr. *harmonia* (en el ámbito político) pero *concentus* es el sustantivo empleado para la noción

*cantilena* alternó con *melodia*. Para χορδή leemos *nervus*<sup>15</sup>, y la συμφωνία griega (la perfecta mezcla agradable de dos sonidos) halla un calco excelente en *consonantia*<sup>16</sup>. La nota, que en griego es denominada φθόγγος, aparece como *sonitus* o *sonus*. El γένος de la melodía o distribución de los intervalos dentro del tetracordo es gemelo al latín *genus*, mientras que las escalas, que en griego reciben las denominaciones—no siempre claras en su designación— de τρόπος o τόνος, serán denominadas *modi* en latín (de donde *modulatio*, gr. μεταβολή) que no es sino la traducción de τρόποι<sup>17</sup>. Por su parte, la distribución de los intervalos en el marco de la octava se denomina *species*, el equivalente de εἶδος en griego<sup>18</sup>. Aún más, la clasificación de los λόγοι matemáticos y musicales (es decir, los tipos de relación entre dos números o dos sonidos) son traducidos también al latín: el mismo término λόγος es la *proportio* latina, la relación επιμόριος se vierte como *superparticularis*, πολλαπλάσιος como *multiplex*, etc<sup>19</sup>.

La segunda opción, como hemos indicado, es la de la importación directa del término griego. Si había alguna opción de crear un léxico latino completo que diera cuenta de todos los fenómenos descritos por la teoría musical con origen griego, se agotó con Boecio, pues este autor, el de más influencia en lengua latina en musicología para todo el Medievo, optó por mantener la situación de bilingüismo. Se emplea el griego para elementos puramente técnicos, aunque naturalmente persisten términos que no lo son y en otros ámbitos, como *lyra* o *cithara*<sup>20</sup>: un caso paradigmático es *tetrachordum*, gr. τετράχορδον, o conjunto de cuatro cuerdas o

griega de συμφωνία: cf. *Rep.* II 69, *Off.* I 146 y *Fin.* IV 75, un sustantivo en su sentido musical muy aceptado (*Tac. Ann.* I 28, 6, *Sen. Ep.* 84, 10, 4, por ejemplo).

15. Junto a *fides* o *stamen*; para el nombre de las cuerdas en latín, cf. VENDRIES, (1999), p. 81 y 95 (para los instrumentos).

16. Vitruvio la traduce por *concentus*, cf. V 4, 7, siguiendo a Cicerón, aunque también utiliza *consonantia*.

17. Cf. Boeth. *Mus.* IV 15, p.341.19-21, *ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant*; también emplea *tropus* (cf. 341.21 Friedlin, = Ptol. *Harm.* I 7, p.57.13-15 Düring). Casiodoro emplea *tonus*.

18. Cf. Boeth. *Mus.* IV 14, 337.22, *species autem est quaedam positio propriam habens formam secundum unumque genus in uniuscuiusque proportionis consonantiam facientis terminis constituta* (= Ptol. *Harm.* II 3, p.49.2-3 Düring).

19. Para la denominación griega de los tipos de λόγοι, cf. por ejemplo Euc. *El.* VII 3, Theo Sm. 76 ss. Hiller; para la versión latina, cf. Cens. *De die natili* 10,9; Boeth. *Arith.* I 22 y *Mus.* I 4.

20. Cf. Aug. *de Mus.* I 7, *agimus de citharista et tibicine; tibicines et fidicines*.

notas, las dos extremas de las cuales mantienen una relación de cuarta justa. El grado de especialización aumenta en el caso de las relaciones entre tetracordos, que pueden ser reguladas mediante la *synaphe* (gr. συναφή) o la *diazeuxis* (gr. διάζευξις)<sup>21</sup>; lo mismo ocurre con el nombre de las consonancias, cuarta, quinta, octava (en griego, respectivamente, διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν): Boecio opta por *diatessaron*, *diapente*, *diapason*, mientras que Macrobio las incorpora en alfabeto griego directamente; Marciano Capella, sin embargo, las traduce<sup>22</sup>.

Pero esto es una distribución provisional de un léxico problemático y condenado a la impureza y la mezcla con el de procedencia helénica; profundizar en su estudio cae fuera de los objetivos de este trabajo. Aquí se abordará precisamente uno de los campos léxicos pertenecientes a la terminología musical latina que incluimos en el segundo de los grupos establecidos: la denominación de las notas musicales por parte de los tratadistas<sup>23</sup>. La teoría musical latina hereda el sistema de las escalas griegas, en número de quince, y, por consiguiente, la estructura interna de éstas así como su articulación y relaciones mutuas, junto con sus denominaciones<sup>24</sup>. El sistema de las notas de la escala no podía, pues, modificarse en sus características intrínsecas, la nota como función –δύναμις– dentro del sistema, o la identificación de la misma en relación a su posición en el tetracordo, como veremos; sí, en cambio, en la designación, siempre que ésta no traicionase el fundamento de su localización. No obstante, sólo sabemos de un par de intentos de traducir al latín el nombre de los *sonitus*, según nos cuenta Boecio de Albino y vemos antes en Marciano Capella. El resto de tratadistas mantuvieron la transcripción del griego.

### *Los nombres de las notas en el sistema griego*

Los nombres de las notas musicales proceden, en el sistema griego, de las denominaciones de las cuerdas en la lira. Se trata básicamente de un sistema de designación espacial, donde cada nombre indica la situación de la cuerda en el instrumento: ὑπάτη, “última”; παρυπάτη, “junto a λαπάτη”; λιχανός, “índice”, por

21. Cf. Boeth. *Mus.* I 24, 25.

22. Cf. Vitruv. V 4, 7-8, Calc. in *Tim.* 43, Macr. *Comm.* II 2, 18, Mart. Cap. IX 933-934, Boeth. *Mus.* I 7.

23. Siguiendo el programa de estudio propuesto para la música romana por LUQUE MORENO (1998), p. 177 y 189.

24. Las escalas (tonalidades) de la tardía Antigüedad griega se encuentran, entre otros autores, en Alipio; su recepción latina se puede ver en Cens. *Fr.*, 12, Cassiod., *Inst. div.* II 5, 8. Los nombres de las tonalidades tienen su origen en los grupos étnicos helenos (dorio, eolio, etc.).

el dedo que la pulsa; μέση, “central”; παραμέση, ο παράμεσος, “junto a la μέση”; τρίτη, “tercera”; παρανήτη, “junto a la νήτη”, y νήτη, ο νεάτα, νεάτη, “extrema”<sup>25</sup>. Desde ὑπάτη a μέση se configura un tetracordo<sup>26</sup>. Ahora bien, con la extensión del ámbito de la escala (probablemente debido a las innovaciones tanto musicales como organológicas), a finales del período helenístico encontramos configurado un sistema, llamado “perfecto” (τέλειον), formado por cuatro tetracordos: dos inferiores o más graves conjuntos, separados mediante una disyunción de intervalo de tono de otros dos superiores o más agudos, llamados en sentido ascendente ὑπάτων, μέσων, διεζυγμένων y υπερβολαίων; además, había otro tetracordo opcional, de carácter modulante, conjunto con el μέσων, llamado συνημμένων. Estos términos en genitivo plural que se añaden al nombre de la nota (así, por ejemplo, ὑπάτη ὑπάτων es la nota ὑπάτη del tetracordo [de las notas] últimas, o más graves) podrían traducirse, respectivamente, como “de (las notas) últimas”, “de las centrales”, “de las disjuntas”, “de las añadidas” y “de las conjuntas”<sup>27</sup>.

A estos tetracordos se les añadió como nota más grave de la escala la llamada προσλαμβανόμενος, “(nota) añadida”. Salvo ésta, todas las notas se designan mediante nombres femeninos, pues son referidas al sobrentendido χορδή (sólo προσλαμβανόμενος es masculina por ser un φθόγγος); por otra parte, y puesto que el sistema musical podía realizarse en tres géneros melódicos distintos, se solía precisar el género de la nota mediante los adjetivos ἐναρμόνιος, χροματική ο διάτonos<sup>28</sup>. Una nota como ὑπερῦπάτη, “la que está sobre la ὑπάτη”, tiene una denominación posteriormente subsumida por el sistema.

Se trata, así, de una escala que está lejos ya de una lira de siete cuerdas, un ámbito que cubre dos octavas y que es base de los quince τόνοι o tonalidades más tardías<sup>29</sup>. Éste es el sistema que la recepción latina temprana nos presenta; la Edad Media verá un desarrollo de la notación inspirado en la sucesión de letras de Boecio<sup>30</sup>,

25. Cf. Nicom. Harm. 252.20 Jan (= Phil. B 6 Diehls-Kranz) y 258.25 para ejemplos de νεάτα y παράμεσος. Para una propuesta de traducción al castellano, cf. GARCÍA LÓPEZ-MORALES OTAL (1999).

26. WEST 1992), p. 219.

27. GARCÍA LÓPEZ-MORALES OTAL (1999), p. 101.

28. Esto es, enarmónica, cromática o diatónica. Para los géneros musicales, cf. WEST, (1992), p. 160-172.

29. Para cada tetracordo y sus notas, cf. Aristid. Quint. I 6, 7.15-9.12 Winn.-Ing. MATHIESEN (2002), p.122 ofrece una tabla completa del σύστημα τέλειον y sus componentes.

30. Cf. Boeth. Mus. IV 3, 4 y 17; COHEN, (2002), p. 340 s.

hasta llegar a Guido; la Antigüedad latina, apegada al legado griego, intentó resolver el problema de la nomenclatura sin traicionar el sistema. El objeto de lo que sigue es una revisión de tales intentos tempranos.

### *Vitruvio y la transliteración*

Vitruvio vivió en una época –la de la llegada al poder de Octaviano– que, en lo que a la teoría musical griega respecta, es un momento de transición entre las divisiones de escuela musicológicas helénicas y la síntesis imperial. La figura dominante en musicología es a la sazón Aristóxeno, y Vitruvio recoge de manera general su doctrina en el libro V de su *De architectura*<sup>31</sup>. En V 4, 5 llama a las notas *sonitus, qui graece phthongi dicuntur*; los divide en *stantes o perpetui*, y *mobiles o vagantes* (los que la doctrina griega distinguía como εστῶτες y κινούμενοι). De los tetracordos (*tetrachorda*) también ofrece una versión latina (V 4, 7) aunque especifica la designación griega: *gravissimum* (*hypaton*), *medianum* (*meson*), *coniunctum* (*synhemmenon*), *disiunctum* (*diezeugmenon*), *acutissimum* (*hyperbolaeon*). Obsérvese que se combina la traducción de los tetracordos conjunto y disjunto, pero el resto es vertido en consideración a su registro.

En cuanto a las notas (V 4, 5) Vitruvio se limita a transliterar el nombre griego: *proslambanomenos, hypate hypaton, lichanos meson, trite synhemmenon, trite hyperbolaeon*, por ejemplo. No hay latinización más que en los diptongos. Tampoco existe una mención del género de las notas móviles, como sí hallamos en Boecio (aunque Aristóxeno, fuente de Vitruvio, sí lo especifica<sup>32</sup>); pero esto cae fuera de los intereses de nuestro autor, limitándose en V 4, 6 a establecer los intervalos entre los géneros.

Vitruvio (muy probablemente el primer transmisor sistemático de la nomenclatura griega) es así un testigo de la presencia fuerte del paradigma musical heleno traspasado al mundo romano, en una obra, *De architectura*, en extremo relacionada con Grecia, y en un período en el que la lengua griega estaba muy bien situada en las capas altas romanas.

31. Para la reducción de Aristóxeno por parte de Vitruvio, cf. PIZZANI- RAFFA-BOCCUTO, (2002), p. 504-505.

32. Cf. Aristox. *Harm.* 31.12, 18; 34.18 da Rios.

*Censorino, Calcidio, Macrobio*

Estos tres autores que nos han dejado escritos de música cubren un período de dos siglos: Censorino vivió en pleno siglo III d.C. y Macrobio fue prefecto en 430. En el *fragmentum* conservado de Censorino<sup>33</sup>, (además de su *De die natili*, lo único que de él poseemos) se hace un recuento de las notas: *organum quondam habuit tres intentiones, gravem, mediam et acutam. inde Musae quoque tres olim existimatae, hypate, mese, nete. nunc in ampliore numero soni considerantur, ut sit proslambanomenos, hypate hypaton, deinde parypate hypaton, deinde lichanos hypaton, deinde hypate meson, deinde parypate meson, deinde lichanos meson, <mese>, deinde trite synemmenon, paramese, trite diezeugmenon, nete synemmenon, paranete diezeugmenon, <nete diezeugmenon>, trite hyperbolaeon* (*Fragm.*, 12). Como vemos, junto con una lista incompleta de designaciones transliteradas (si bien con menos exactitud que Vitruvio) aparece una especificación de las tres notas (cuerdas) primigenias, que no son sino las que estructuran un heptacordio. Estos registros se igualan a tres “Musas” o tres sonidos básicos (*hypate-mese-nete*, grave-medio-agudo) ampliados posteriormente; una correspondencia, ésta general, entre notas graves y ὑπάτη y notas agudas-νήτη la encontramos ya en Plutarco (*Quaest. conv.* 744C.7) y *grosso modo* la vemos utilizada en autores no especializados<sup>34</sup>.

Censorino no se detiene en desarrollar el sentido de las denominaciones, ni está interesado por la exactitud: así, señala que en tiempos míticos se añade un *modus* a los tres sonidos mencionados de la cítara, llamado *synemmenos* (un eco del tetracordio συνημμένον o conjunto); después Terpandro añade otro *diezeugmenus*, y finalmente Timoteo “addidit duos, paramesen et hyperbolaeon”. No hay correspondencia entre la sucesión de notas descrita desde *proslambanomenos* en adelante y esta reunión de *modi* (es decir, tetracordos) pues deberíamos pensar que la *hypate* mencionada al principio designa también un tetracordio.

Calcidio redactó su traducción latina comentada del *Timeo* platónico en la segunda mitad del siglo IV<sup>35</sup>. En el capítulo 40 señala las dos notas extremas de la lira, utilizando su nombre simple: *ut harmonici modulantes organa inter duos extimarum fidium limites, gravissimae hypates et acutissimae netes, alias internectunt medias dispari strepitu tinnituque chordas*. Más adelante, en 44, indica que sólo había

33. Cf. PIZZANI-RAFFA-BOCCUTO, (2002), p. 515.

34. Cf. Theo Sm. 48.15 Hiller, Orib. 6, (1) 10, 23, por ejemplo.

35. MORESCHINI 2003: xii-xvi.

ocho cuerdas en un principio<sup>36</sup>, *veteres musici octo solis chordis utebantur, quarum princeps erat hypate edens gravissimum sonum, ultima vero nete acutum edens sonum, (...). post vero aucta musica est assumptis in utramque partem pluribus fidibus*. De estas posteriores notas (se entiende el sistema final de tetracordos) ya no habla Calcidio, pues sólo está interesado en el número de las consonancias. En un comentario al *Timeo* y siendo un autor de tendencia neoplatónica, Calcidio ni ensaya una traducción ni está interesado por versiones latinas; de hecho, toda su terminología técnica musical es griega.

Por su parte, Macrobio es, aún en el siglo V<sup>37</sup>, un erudito que se ocupa de la música. En su *Comentario al Sueño de Escipión*, había tratado de aspectos centrales de teoría, si bien, en lo que a nuestro objetivo se refiere, no se detuvo en un examen pormenorizado de las notas, en la idea común de que el tema tendía a la pedantería: *nam netas et hypatas aliarumque fidium vocabula percurrere, et tonorum vel limmatum minuta subtilia, et quid in sonis pro littera, quid pro syllaba, quid pro integro nomine accipiatur adserere ostentantis est, non docentis* (II4, 11). La *brevitas* obliga: Macrobio pasa de puntillas por las notas, refiriéndose a ellas genéricamente con el nombre latinizado de *νήτη* y *ὑπάτη*<sup>38</sup>, y estableciendo de nuevo la equivalencia ya considerada<sup>39</sup> entre *nete* – notas agudas y *hypate* – notas graves (y por lo tanto, utilizándolas en plural) o bien incluso recogiendo en estas dos designaciones simples todas las *ὑπάται* y *νήται* del sistema griego.

El último ejemplo de que disponemos en el mismo siglo es Marciano Capella, prácticamente contemporáneo de Macrobio<sup>40</sup>. El libro IX de su *De nuptiis Philologiae et Mercurii* se ocupa de los elementos de la música, y nos ofrece una preciosa traducción de todas las notas musicales. Ya en el libro V (508 ss.) había estudiado los neologismos y las traducciones de términos ajenos a la lengua latina: el autor afirma que si un objeto no tiene voz propia, hay que inventarla o usar una extranjera. Y agrega (*ibid.*): *novantur autem duobus modis verba: aut quadam fictione aut*

36. El pasaje sigue de cerca de Theo Sm. 51.15 Hiller. Para el paso antiguo de un sistema de siete notas u otro de ocho, cf. WEST, (1992), p. 219-220.

37. ARMISEN-MARCHETTI (2003), II, xiii-xviii.

38. Bien puede referirse simplemente al nombre de estas notas, en plural puesto que hay varias, bien al modo general en que a veces se designan respectivamente como sonidos agudos y graves, en el sentido visto en Censorino; cf. Boeth. *Mus.* I 20, 209.25 y 211.1 Friedl. (*ab hypatis*); además, Fav. Eul. *Disp.* 20 Hold., *ut acuto zodiacus circulus, graui lunaris, illudque dicatur nete, hoc ypate, sono Dorio moueatur*.

39. Cf. nota 34 *supra*.

40. STAHL (1977) I, 15.

*declinatione praesumpta, aut duorum quae usitata sint, coniunctione composita. finguntur maxime cum transferimus* etc. Al ocuparse de la armonía, Marciano usa términos griegos (*tetartemoria, enarmonios, chromatice...*) pero en los pasajes dedicados a las notas ofrece una traducción de los términos griegos: *cf.* 931, *...quorum primus dicitur apud Graecos προσλαμβανόμενος, apud Romanos vero, quia eadem voce nos uti summus Iuppiter vetuit, idem dicitur adquisitus; secundus ὑπάτη ὑπάτων, hoc est principalis principalium, etc.* Marciano da la escala en género diatónico (pues el tercer grado ascendente de cada tetracordo es llamado διάτονος en su denominación griega, siendo la nota que señala el género melódico llamada *extenta*, = διάτονος, *cf.* 942<sup>41</sup>; la παρανήτη es llamada en latín, según el autor, *paene ultima*, *cf.* 943). Se presenta así la siguiente sucesión ascendente:

*Adquisitus* (προσλαμβανόμενος)

*Principalium* (ὑπάτων): *principalis, subprincipalis, extenta*

*Mediarum* (μέσων): *principalis, subprincipalis, extenta*

*Media* (μέση)

*Prope media* (παραμέσος)

*Coniunctarum* (συνημμένων): *tertia, extenta, ultima*

*Divisarum* (διεzeugμένων): *tertia, extenta, ultima*

*Excellentium* (ὑπερβολαίων): *tertia, extenta, ultima*

No siempre es coherente el autor con esta terminología, pues combina el griego con el latín en ocasiones (961, *... erit tetrachordum a media in nete separatarum, cf.* 962, *in neten divisarum*); la *prope media* es llamada también *submedia* en 961, y allí mismo al tetracordo *coniunctarum* se le llama *separatarum*.

No estamos en condiciones de afirmar de dónde procede esta versión latina; Marciano puede estar ofreciendo la suya en boca de Armonía o puede estar recogiendo una alternativa al uso griego. Pero del texto se desprende que efectivamente existía una traducción de esta terminología específica, que intentaba

41. Se nos informa en este capítulo que el género cromático es traducido como *colorabilis*: 942, *principalium vero enarmonius et chromatice, quam nos vix forsan recte colorabilem memoramus, et ideo hoc nomen accepit, quia inter principales colores, album atrumque, quicquid interiacens invenitur, colorabile Graia significatione perhibentur) – ergo enarmonius, chromatice itemque diatonus, quam extentam dicimus.* Los géneros y la explicación de su posición en la escala se encuentra en 941-944, un pasaje que deriva de Aristid. Quint. I 6, MATHIESEN, (1999), p. 627-628 (no así 931, *cf.* RAMELLI, (2001), p.997 n.53).

dar cuenta lo más exactamente posible del sentido de las denominaciones griegas, basadas en la posición de la cuerda o nota (incluso del nombre del género melódico, pues la búsqueda de la exactitud lo aleja de intentos expresivos y poéticos). De hecho, la otra alternativa –si es que lo fue, por separarse mínimamente de la de Marciano– es la representada por Albino, transmitida por Boecio, que pudo estar alejada completamente de veleidades poéticas.

### *Albino y Boecio*

Severino Boecio, ya en tiempos de Teodorico, fue el más grande recopilador del saber griego sobre teoría musical: recoge a Nicómaco y Ptolomeo y es el transmisor de este saber a la Edad Media. No obstante, el paso intermedio entre Macrobio y Boecio es Albino, un autor del que no sabemos nada y del que nada tenemos, que al parecer se ocupó, además de la música, de la geometría; es también conocido por Casiodoro<sup>42</sup>. Boecio lo cita en su *Institutio Musica* en un brevísimo capítulo (I 26). Allí se nos informa de que tradujo al latín los nombres de los tetracordos: *Albinus autem earum nomina Latina oratione ita interpretatus est, ut hypatas principales vocaret, medias medias, synemmenas coniunctas, diezeugmenas disiunctas, hyperboleas excellentes. Sed nobis in alieno opere non erit inmorandum* (I 26, 218.23-219.2 Fried.). De modo que Boecio se separa de Albino y no se detiene en su obra, presentando otra alternativa que seguiría a Marciano pero que, por tanto, poco se distancia de Albino (*cf.* IV 3). Sea como fuere, la traducción de Albino que se nos ha transmitido es idéntica a la de Marciano en lo poco que sabemos, los nombres de los tetracordos; con la salvedad del caso del tetracordo *διεzeugμένων*, que llama mediante la denominación genérica (para las notas) de *disiunctae*. En efecto, Boecio no nos da la traducción de Albino para el nombre particular de cada nota y sólo sabemos así de notas *principales, mediae, coniunctae, disiunctae, excellentes*. Probablemente el uso del genitivo también era el mismo que el de Marciano, y quizá también podamos suponer, dada la casi total coincidencia de los tetracordos, que las notas serían lo mismo; deberíamos pensar así en una traducción normalizada en los siglos IV-V al latín.

Por su parte, el tratado de Boecio tiene un objetivo y unos intereses muy diferentes a los de Macrobio. Es un verdadero tratado técnico, y se enfrenta a las

42. *Inst. Div.* II 5.10, *apud Latinos autem vir magnificus Albinus librum de hac re compendiosa brevitate conscripsit, quem in bibliotheca Romae nos habuisse atque studiose legisse retinemus.*

dificultades que le ofrece una materia difícil de expresar en una lengua que no sea la de origen. En su *Institutio Musica* hace un recuento de las notas del sistema, ofreciendo una traducción al latín en IV 3 que no es utilizada, sin embargo, a lo largo de la obra (por ejemplo, en IV 4 se vuelve a los nombres griegos); la intención del autor no es fijar una traducción definitiva sino informar del sentido de la nomenclatura. Está claro que los nombres griegos están demasiado asentados y es inútil cualquier intento: cf. IV 3, 309.13-15 Friedl., *sane si quando dispositionem notarum Graecarum litterarum nuncupatione descripsero, lector nulla novitate turbetur*. Cuando en I 20 se detiene en la historia de la incorporación de sucesivas cuerdas a la lira, Boecio las nombra con su denominación original y explica su nombre<sup>43</sup>: *hypate, parhypate, lichanos*, etc. Es el primer autor latino, por lo demás, que da cuenta de la antigua nota *hyperhypate*, gr. ὑπερῦπατη; cf. 208.13. Es muy interesante, además, que al referirse a la *proslambanomenos* indique que algunos la llaman *prosmelodos* (211.24): un *hapax* toda vez que sólo conocemos usos del verbo *προσμελωδεῖν*, pero no el nombre de esta nota en las fuentes griegas; cabe la posibilidad de que proceda de Albino.

Más adelante, explica la situación de los tetracordos en la escala total, y a diferencia de Vitruvio, los explica no por su registro sino por su posición, siendo en esto más fiel al sistema griego: por ejemplo, del tetracordo *meson* dice que es *medium*, y por eso *meson vocatum est*; el *diezeugmenon* es llamado *tetrachordum disiunctarum*; el *hiperboleon* recibe este nombre *quoniam supervadebant acumine netas superius collocatas*<sup>44</sup>.

En I 22, Boecio enumera las notas atendiendo al género: las notas móviles del tetracordo determinan el género en función de los intervalos que establecen entre sí y respecto a las notas fijas, límites del tetracordo. De este modo, en griego se añade

43. Cf. I 20, 206.12 ss. Friedl.: *inque his quae gravissima quidem erat, vocata est hypate quasi maior atque honorabilior, unde Iovem etiam hypaton vocant. consulem quoque eodem nuncupant nomine propter excellentiam dignitatis., ...) parhypate vero secunda quasi iuxta hypaten posita et collocata. lichanos tertia idcirco, quoniam lichanos digitus dicitur, quem nos indicem vocamus. graecus a lingendo lichanon appellat. et quoniam in canendo ad eam chordam, quae erat tertia ab hypate index digitus, qui est lichanos, inveniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est. Quarta dicitur mese, quoniam inter VII semper est media. Quinta est paramese, quasi iuxta mediam conlocata. Septima autem dicitur nete, quasi neate id est inferior, inter quam neten et paramesen sexta quae est, vocatur paranete, quasi iuxta neten locata. Paramese vero, quoniam tertia est a nete, eodem quoque vocabulo trite nuncupatur, etc. Vid. Bower 1989), p. 30 ss.*

44. Cf. I 20, 209.21, 27; 211.4.

tras las notas *παρυπάτη*,  *τρίτη* y *λιχανός* los adjetivos *εναρμόνιος*, *χρωματική* y *διάτουνος*<sup>45</sup>, que en Boecio aparecerán como *enarmonios*, *chromatice* y *diatonos*, respectivamente.

Todo el tratado boeciano emplea la terminología griega; pero es en IV 3 (un capítulo que depende de Gaudencio)<sup>46</sup> donde el autor presenta una traducción de las notas al latín. Básicamente esta traducción sigue a la de Marciano Capella, salvo con alguna variación de detalle que lleva a pensar en una circulación de dicha versión; pero también se ha sospechado que la lista latina fuese una interpolación, a la vista de que Boecio no quiere detenerse en la obra de Albino y éste, por su parte, coincide básicamente con lo que leemos en IV 3<sup>47</sup>. No obstante, Albino mantiene alguna diferencia (en el tetracordo *διεζευγμένων*) y no sabemos cuáles eran los nombres que propuso para la nota en sí. *Non inmorandum* no tiene, así, por qué atenerse sólo a las notas, sino a toda la obra de Albino.

Marciano enumera, como vimos, una escala diatónica y señala el *genus* del tetracordo con el tercer grado del mismo, diatónico, *extenta*: aunque reconoce en IX 943 que hay tres notas diferentes según el grado: además de la *διάτουνος* o *extenta*, la *χρωματική* y la *εναρμόνιος*. Esta diferenciación es lo que ofrece Boecio en su enumeración: junto a la *principalium extenta* ubica la *principalium enarmonios* y la *principalium chromatica*. Esto es más exacto y sistemático que lo ofrecido por Marciano, pero no cabe duda de que estamos ante el mismo paradigma. Lo mismo ocurre con el tetracordo *coniunctarum* y *excellentium*, mientras que en el caso de las *divisarum* aparece una extraña *divisarum diatonos* (311.12 Fried.). Obsérvese que al igual que Marciano, Boecio no ofrece variantes genéricas para el segundo grado ascendente del tetracordo. También, por lo demás, Boecio llama a la *παραμέση* como la variante *submedia* que ya vimos en Marciano; por omisión probablemente no traduce la *νήτη υπερβολαίων*.

Por más que fuese ésta una versión extendida, no perduró; el mismo uso continuo que en su tratado hizo Boecio de los nombres griegos fue lo que recibió la Edad Media: así, por ejemplo, la *Musica Enchiriadis* (132, 977 Migne), o Beda (*Mus. Theor.* 913 ss.) quien llama *hypateipaton* a la *ὑπάτη ὑπάτων* o *lichanos hypaten* a la *λιχανός ὑπάτων*. Incluso en las desviaciones posteriores, la nomenclatura griega

45. La nota *λιχανός* puede simplemente denominarse mediante el adjetivo y el genitivo del tetracordo. Cf., por ejemplo, Nicom. *Harm.* 12, 264 Jan, Cleonid. *Harm.* 4, 186.15 ss. Jan, y Boeth. *Mus.* 214.11.

46. WILLE, (1997), p. 234, siguiendo a Pizzani.

47. PIZZANI-RAFFA-BOCCUTO, (2002), p. 526; cf. POTIRON, (1961), p. 55-59.

fue –salvo algún caso aislado<sup>48</sup>– lo que prevaleció hasta el cambio definitivo en el sistema musical.

### *Bibliografía*

- ALBRECHT, M. VON, 1993: “Ovidio y la Música”, *Myrtia*, 8, pp.7-22.
- ARMISEN-MARCHETTI, M., 2003<sup>2</sup>: *Macrobe. Commentaire au Songe de Scipion*, 2 vol., París.
- BOWER, C.M., 1989: *Fundamentals of Music. Anicius Manlius Severinus Boethius translated, with Introduction and Notes*, New Haven-London.
- COHEN, D.E., 2002: “Notes, scales and modes in the earlier Middle Ages”, en Th. Christensen, ed.: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, pp.307-363.
- COMOTTI, G., 1991<sup>2</sup>: *La musica nella cultura greca e romana*. Turín.
- FUENTES, F., 2005: “La música en la obra de Apuleyo”, *Florentia Iliberritana* 16, pp.79-116.
- GARCÍA LÓPEZ, J., 1969: “Sobre el vocabulario ético-musical del griego” *Emerita* 37, 2: pp.335-352.
- GARCÍA LÓPEZ, J.- MORALES OTAL, C., 1999: “La traducción de un tratado técnico: el Περὶ Μουσικῆς del ps.Plutarco”, en *Τῆς φιλίας τάδε δῶρα. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Madrid, CSIC, pp.97-102.
- HAGEL S., 2000: *Modulation in altgriechischer Musik*. Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Frankfurt am Main.
- KASTER, R.A., 1988: *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London.
- LUQUE MORENO, J., 1997: “Seneca musicus”, en Miguel Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca dos mil años después: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Bimilenario de su Nacimiento (Córdoba, 24 al 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba, pp.77-115.
- LUQUE MORENO, J., 1998: “La música en Roma: un programa de estudios”, *Florentia Iliberritana* 9, pp.169-198.
- MATHIESEN, Th. J., 1999: *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press.

48. Cf. Remig. Altisiod. *Mus.* 131.133 Migne, con la versión de Marciano Capella.

MATHIESEN, Th. J., 2002: "Greek music theory", en Th. Christensen, ed.: *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, pp.109-135.

MORESCHINI, C., 2003: *Calcidio. Commentario al "Timeo" di Platone*. Milano.

PÉCHÉ, V.-VENDRIES, CH., 2001: *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*. Paris.

PIZZANI, U.- RAFFA, M.- BOCCUTO, G., 2002: "Età imperiale", en I. Mastroso-A. Zumbo, *Letteratura Scientifica e tecnica di Grecia e Roma*, direzione e coordinamento di C. Santini. Roma.

PÖHLMANN, E.- WEST, M.L., 2001: *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*. Oxford University Press.

POTIRON, H., 1961: *Boèce, théoricien de la musique grecque*. Paris.

RAMELLI, I., 2001: *Marziano Capella. Le nozze di Filologia e Mercurio*. Milano.

STAHL, W.H., 1977: *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, 2 vols. Trans. and comm. by W. H. Stahl, with R. Johnson and E.L.Burge. Columbia University Press.

TINTORI, G., 1996: *La musica di Roma antica*. Lucca.

VENDRIES, CH., 1999: *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*. Paris 1999

WEST, M.L., 1992: *Ancient Greek Music*. Oxford University Press.

WILLE, G., 1967: *Musica romana*. Amsterdam.

WILLE, G., 1997: *Schriften zur Geschichte der antiken Musik. Mit einer Bibliographie zur antiken Musik 1957-1987*, Frankfurt am Main.