

Los *Anónimos de Bellermann* y la teoría musical griega

Pedro REDONDO REYES
Concepción LÓPEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Granada

Resumen

Este artículo trata de situar los *Anónimos de Bellermann*, último eslabón en la historia de la teoría musical griega, en el contexto de dicha teoría; para ello se analizan paso a paso las aportaciones de los escritos confrontándolas con las aportaciones de otros autores que constituyen su fuente.

Abstract

This paper tries to place the *Bellermann's Anonymi*, the last link in the ancient Greek musical theory, in their context. The contributions in these late treatises are analysed and confronted with those of previous texts conceived as sources.

Palabras clave: Música griega, *Anónimos de Bellermann*, teoría musical.

Los escritos anónimos sobre música que editara Friedrich Bellermann bajo el título de *Ἀνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς* (Berlín, 1841) constituyen el último eslabón en la historia de la teoría musical griega, pero en su caso no es la menos importante. Editados actualmente como tres tratados independientes, estos opúsculos nos transmiten una información preciosa sobre rítmica que no aparece en ninguna otra fuente, así como ejemplos de ejercicios instrumentales en notación musical. Constituyen ante todo una compilación de los tópicos más importantes de la teoría musical de Aristóxeno de Tarento, aquéllos que definen la *ἐπιστήμη ἁρμονικῆ*: ahora bien, salvo en algunas secciones del último tratado, estos escritos siguen fuentes post-aristoxénicas más o menos dependientes del tarentino, además de incorporar bastante material que no es específicamente aristoxénico. En cuanto a su datación, no es posible basarse en argumentos concluyentes. Según su editor

moderno, Dietmar Najock¹, se debe establecer el *terminus ante quem* en el siglo VI d.C. Los *Anónimos II y III*, que recogen en algunas secciones ecos de Nicómaco, no pueden ser anteriores al siglo II d.C., mientras que el *Anónimo I* podría ser anterior.

Nuestra intención en este trabajo no es elaborar un repertorio exhaustivo de las fuentes y materiales identificables para estos tratados; este esfuerzo ya lo realizó Najock² en su excelente comentario; antes bien, las líneas siguientes tienen como objetivo situar los *Anónimos de Bellermann* en la estela de los autores que forman parte de la última producción de la teoría musical griega y su continuación latina. Por ello vamos a referir cada capítulo a las fuentes con las que mantienen una más estrecha relación, tanto en su expresión como en su contenido. Las secciones cuyo contenido no podemos encontrar en otro escrito dan la medida de lo que suponen en la producción de la Antigüedad tardía.

Las fuentes del Anónimo I

El contenido del primer opúsculo se reparte entre algunas definiciones de carácter rítmico (§§ 1 y 3) y los llamados σχήματα τοῦ μέλους ("configuraciones del *mélōs*³", §§ 2, 4-11), que volverán a aparecer en el *Anónimo III* (§§ 83-95); el tercer *Anónimo* utiliza como fuente al primero⁴. La escueta definición de ῥυθμός (§ 1), ὁ ῥυθμός συνέστηκεν ἐκ τε ἄρσεως καὶ θέσεως καὶ χρόνου τοῦ καλουμένου παρά τισι κενός ("el ritmo está compuesto de arsis, tesis y de un tiempo que algunos denominan *pausa*") probablemente hay que remitirla a Aristid. Quint. 31.8-16 W.-I., ῥυθμός τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινα

1. D. NAJOCK, *Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*, Leipzig 1975, p.vi (ésta es la edición por la que el texto es citado en este artículo); cf. anteriormente A. J. H. VINCENT, *Notices sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique, Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi*, 16, 2, Paris 1847. El manuscrito más antiguo que los contiene es Venetus Marcianus gr.app.cl.VI/10, del s.XIV: cf. Th. J. MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory: A Catalogue raisonné of Manuscripts*. RISM BXI, München 1988, núm. 273 (p.718), y su *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999, p.664.

2. D. NAJOCK, *Drei anonyme griechische Traktate über die Musik*, Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 1972, pp.192-201.

3. Μέλος puede entenderse, de acuerdo con Platón (*R.* 398d), como el compuesto de palabra, armonía y ritmo (cf. *Anon. Bellerm.* III 29), si bien también como la sola melodía instrumental: cf. S. MICHAELIDES, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres 1978, p.202.

4. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.196.

τάξιν συγκειμένων ("el ritmo es, en efecto, un sistema formado a partir de tiempos dispuestos con algún orden")⁵, pero es demasiado general⁶. Aristides no incluye aquí el "silencio" ο χρόνος κενός (una pausa que aparecerá en § 102 en sus diferentes duraciones), pero sí lo hace más tarde (38.28-39.2) con una nomenclatura diferente a la de los *Anónimos*⁷.

El capítulo 1 establece cuatro διαφοραί del ritmo (notándolas con su σημεῖον o signo respectivo⁸): μακρὰ δίχρονος, τρίχρονος, τετράχρονος y πεντάχρονος. Esta doctrina rítmica fue enunciada por Aristóxeno en *Rhyth.* II 10 (19.21 ss. Pighi), llegando hasta el χρόνος τετράσημος si bien admite más posibilidades (κατὰ ταῦτὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἔξει, "y para las restantes magnitudes adoptará las denominaciones conforme a estos mismos criterios"; cf. Porph. in *Harm.* 78.23 ss. Düring); a cuatro tiempos rítmicos llegará Aristides Quintiliano (32.11-28, cf. Mart. Cap. IX 971) con su nomenclatura más moderna (διπλάσιος, etc.). Para la transmisión de la notación de las μακραί que ofrece el *Anónimo I* no disponemos de fuente alguna, como tampoco para la observación de la marca de arsis, si bien disponemos de ejemplos en los fragmentos de música griega antigua conservada⁹.

5. La traducción de los textos de Aristides Quintiliano sigue la de L. COLOMER Y B. GIL, *Sobre la música*, Madrid, Gredos, 1996.

6. Cf. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.192. Otras definiciones de ritmo se encuentran en Bacch. *Harm.* 313.1-10 Jan; cf. además Arist. *Rh.* 1408b21, Aristox. *Rhyth.* II 26.18 Pighi.

7. Cf. Aristid. Quint. 38.28-39.2 W.-I., κενός μὲν οὖν ἔστι χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ρυθμοῦ, λείμμα δὲ ἐν ρυθμῷ χρόνος κενός ἐλάχιστος, πρόσθεσις δὲ χρόνος κενός μακρὸς ἐλάχιστου διπλασίων. Hermógenes llama al silencio ἀνάπαυσις, "parada", cf. *Id.* I 1, 130, 153 Rabe.

8. Las "sílabas breves" no se notan (el πρῶτος χρόνος), cf. E. PÖHLMANN, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Núrenberg 1970, p.141, Appendix II).

9. En los fragmentos musicales conservados hay ejemplos abundantes de *diseme*, como de *triseme* (cf. E. PÖHLMANN-M. L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary*, Oxford University Press, 2001, núms. 11.2, 23, 42, 48) y *tetraseme* (*ibidem*, 53 [4.3]); no hay ejemplos de *pentaseme*. No obstante, a veces en los fragmentos el valor temporal de las notas viene dado por la cantidad silábica y no por signos rítmicos (Pöhlmann-West, *op.cit.*, núm. 59; M. L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992, p.266; G. COMOTTI, "I problemi dei valori ritmici nell' interpretazione dei testi musicali della Grecia antica", en B. GENTILI e R. PRETAGOSTINI (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, pp.17-25, esp. pp.18 ss.; A. J. NEUBECKER, *Altgriechische Musik*, Darmstadt 1994 p.125).

Seguidamente, en § 3, se afirma que cuanto "no está marcado" (ἄστικτον)¹⁰ en el canto o la música instrumental recibe su nombre respectivo: τὰ μὲν <έν> ᾠδῆ κεχυμένα λέγεται, ἐν δὲ μέλει μόνῳ καλεῖται διαψηλαφήματα ("esos rasgos se llaman en el canto *difusos*, mientras que en el *mélōs* se denominan *arrítmicos*"). En correspondencia con esto, el *Anónimo* III amplía brevemente el pasaje (§ 95): κεχυμένα ᾠδαὶ καὶ μέλη λέγεται τὰ κατὰ χρόνον ἀσύμμετρα καὶ χύδην κατὰ τοῦτον μελωδοῦμενα ("cantos y melodías difusos se llaman los cantados sin proporción en tiempo y desordenados con respecto a éste"), donde κεχυμένα no sólo se refiere, como en § 3, al canto. Para esta observación sólo disponemos del antecedente de Aristid. Quint. 31.24-27, μέλος γὰρ νοεῖται καθ' αὐτὸ μὲν <έν> τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἄτακτοις μελωδίαις, μετὰ δὲ ῥυθμοῦ μόνου, ὡς ἐπὶ τῶν κρουμάτων καὶ κώλων, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν καλουμένων κεχυμένων ᾄματων ("en efecto, el *mélōs* se percibe en sí mismo en los diagramas y en las melodías irregulares; con el ritmo solo, por ejemplo, en las piezas y pasajes instrumentales; y con la dicción sola en las llamadas canciones difusas").

El contexto es diferente, pues Aristides está tratando de las formas de aparición del μέλος atendiendo a su asociación con el ῥυθμός y la λέξις mientras que, para él, κεχυμένα ᾄματα son los μέλη que sólo hacen uso de la λέξις, en el *Anónimo* I 3 se explican las formas de anotación de arsis, tesis y pausa, siendo κεχυμένον lo que se escribe "sin la notación" (χωρὶς στιγμῆς)¹¹ de los elementos rítmicos en el canto, en tanto que en el μέλος *solo* se denomina διαψηλαφήματα ("arrítmicos"). La correspondencia sería la siguiente:

Aristid. Quint. 31.24-32.2	<i>Anónimo</i> I 3
μέλος μετὰ λέξεως μόνης, κεχυμένα ᾄματα	ἐν ᾠδῆ [χωρὶς στιγμῆς], κεχυμένα ᾄματα
μέλος καθ' αὐτὸ, διαγράμματα καὶ ἄτακται μελωδίαι	ἐν δὲ μέλει μόνῳ [χωρὶς στιγμῆς], διαψηλαφήματα

10. Cf. los ejemplos de *Anon. Bellerm.* III 97 ss. La στιγμή puede ser aquí índice más bien de un acento o ictus musical, según D. NAJOCK, *op. cit.*, p.69.

11. La στιγμή afecta al arsis, cf. § 3 y E. PÖHLMANN, *loc. cit.*, A.J. NEUBECKER, *op. cit.*, p.125 n.74.

Aristides parece estar refiriéndose a la ejecución real de la música, según Barker¹², distinguiéndose entre el μέλος desprovisto de ritmo, en asociación con éste y con la palabra, así como el ritmo en todas sus posibilidades de combinación. Aunque el *Anónimo* atiende sólo a la ausencia de notación rítmica, en último término describe lo mismo que Aristides y por eso hay coincidencia parcial en la nomenclatura. Los κεχυμένα ᾄματα, o "dicción en melodía sin ritmo discernible" –y por tanto no notado–, son referidos en el *Anónimo* III 95 como ἀσύμμετρα y χύδην y probablemente se refieren a la especie de *recitativo* llamado en otros lugares παρακαταλογία¹³. Por otra parte, los διαψηλαφήματα¹⁴ no tienen que ver con los διαγράμματα de Aristides sino más bien con las ἄτακται μελωδίαι aunque específicamente en música instrumental –pues μελωδία incluye canto–; se trata de un *hapax legomenon*.

La otra gran aportación del *Anónimo* I (§§ 2-10) es su relación de nombres de σχήματα τοῦ μέλους, integradas en la μελοποιία¹⁵. No hay otro testimonio para tales formas en toda la producción griega –excepción hecha de la reaparición en el *Anónimo* III– salvo el tratado *Ἀρμονικά* del bizantino Manuel Brienio, del siglo XIV¹⁶. Respecto a la enumeración de Brienio (*Harm.* III 3, 308-311 Jonker; *cf.* III 5) y a diferencia de éste, el *Anónimo* no especifica qué εἶδος τῆς μελωδίας es idóneo para la ejecución vocal o instrumental, algunos nombres no coinciden y no cuenta un

12. A. BARKER, *Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge University Press 1989, p.435 n.161. Un ejemplo de música sin λέξις podría ser un pasaje notado del Pap. Michigan 2958 (*cf.* E. PÖHLMANN-M.L. WEST, *op.cit.*, núm. 42.5).

13. A. BARKER, *loc.cit.*; F. DUYSINX, *Aristide Quintilien: La Musique*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, 1999, p. 77 n.6; S. MICHAELIDES, *op.cit.*, p.237. *Cf.* Ps. Plut. *de Mus.* 1141A (invención de Arquíloco), Ps. Arist. *Pro.* XIX 6 (918a10).

14. S. MICHAELIDES, *op.cit.*, p.76.

15. Los σχήματα τοῦ μέλους (εἶδη τῆς μελωδίας en Brienio) son los diferentes dibujos melódicos; para su transcripción, *vid.* D. NAJOCK., *op.cit.*, pp.69 ss.; M.L. WEST, *op.cit.*, p.204, A.J. NEUBECKER, *op.cit.*, p.127.

16. MANOUHL BRUENNIU ARMONIKA. *The Harmonics of Manuel Bryennius*, edición de G. H. JONKER, Groningen 1970. Brienio lleva a su tratado muchísimo material de Aristides Quintiliano; para esto, véase Th. J. MATHIESEN, "Aristides Quintilianus and the *Harmonics* of Manuel Bryennius: A Study in Byzantine Music Theory", *Journal of Music Theory* 27 (1983), pp.31-47. Sobre el significado de estas formas en la música, *cf.* D. NAJOCK, *op.cit.*, pp.161-182, F. A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand 1875-1881, vol. I, pp.416 ss.

par que sí se lee en Brienio. Éste, en cambio, conecta estas formas con los ἤχοι o "modos" musicales bizantinos¹⁷ y no provee de ejemplos notados:

<i>Anónimo I y III</i>	Manuel Brienio (III 3)
<i>πρόληψις</i>	<i>πρόληψις</i> (vocal)
<i>έκληψις</i>	<i>έκληψις</i> (vocal)
<i>πρόκρουσις</i>	<i>πρόκρουσις</i> (instrumental)
<i>έκκρουσις</i>	<i>έκκρουσις</i> (instrumental)
<i>έκκρουσμός</i>	<i>προλημματισμός</i> (vocal) <i>προκρουσμός</i> (instrumental)
<i>κομπισμός</i>	<i>κομπισμός</i> (instrumental)
<i>μελισμός</i>	<i>μελισμός</i> (vocal)
<i>τερετισμός</i>	<i>τερετισμός</i> (vocal e instrumental)
---	<i>έκκλημματισμός</i> (vocal) <i>έκκρουσμός</i> (instrumental)

Hemos de suponer la misma fuente para los dos textos, muy probablemente posterior a Aristides. Los *Anónimos* ofrecen una lista más simple que la que encontramos en el erudito bizantino y, respecto a la discrepancia en el *έκκρουσμός*, es más fiable el tratamiento de Brienio: el prefijo *έκ-* es más coherente en el bizantino pues denota una bajada de grado en la escala (frente a *προ-*, que denota un ascenso) en los demás¹⁸. Los tipos y formas que adquiere la melodía los había enumerado Aristides Quintiliano con otros nombres (cf. 16.18-17.2, *εὐθεΐα* o "directa", *ἀνακάμπτουσα* o "retrógrada", y *περιφερής* o "circular"), aunque dada la diferente situación de éstos (Bry. III 10) y la lista de los *Anónimos* y Brienio (III 3) hemos de suponer una procedencia diferente: Aristides Quintiliano bien podría estar utilizando los elementos de la melopeya aristoxénica, conforme a Aristóxeno (*Harm.* 38.4 da Rios) y Cleónides (*Harm.* 207.1 ss. Jan)¹⁹.

17. Th. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre...*, p.665.

18. Los *Anónimos* alternan *κομμός*, *κομπός* y *κομπισμός* (§§ 3, 8, cf. D. NAJOCK, *op.cit.*, p. 162); la transmisión del *Anónimo* III es más fiable.

19. Las formas transmitidas por Aristides y los *Anónimos* no son reductibles ni en denominación ni en ejecución a las que ofrece Claudio Ptolomeo (*Harm.* II 12 [67.7-8 Düring]), cf. I. DÜRING, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Göteborg 1934, pp.245-247, A. BARKER, *op.cit.*, p.341 n.96, J. SOLOMON, *Ptolemy's Harmonics: Translation & Commentary* Mnemosyne Supplements (203), Leiden-Boston-Köln, 1999, p.94 n.209 y M. RAFFA, *La Scienza Armonica di Claudio Tolemeo. Saggio critico, traduzione e commento*,

En la lista de los σχήματα τοῦ μέλους hay una clara voluntad de sistematización, visible en la oposición consciente de los prefijos ἐκ- y πρό-, y en la preferencia por la raíz κρου- para la interpretación instrumental frente a μελ- o λεμματ- para la vocal, lo que revela el cuidado de las formas, no dejando nada al factor de la improvisación. Esta regularización debe de ser tardía si se observa la fluctuación de los antecedentes de que disponemos para el único término rastreable musicalmente hablando, el τερετισμός²⁰: el verbo τερετίζειν (referido a la cigarra, τέτιξ, cf. Poll. V 89, Sud. s.v. τερετίσματα) es opuesto a ψάλλειν por Máximo de Tiro (37, 2b 2 Hobein), τερετίζοντες καὶ ψάλλοντες, y referido por Ps.Aristóteles (*Pro.* 19.10 = 918a29), διὰ τί, εἰ ἡδίων ἢ ἀνθρώπου φωνή, ἢ ἄνευ λόγου ἄδοντος οὐχ ἡδίων ἐστὶν οἷον τερετίζόντων ("¿Por qué, si es más agradable la voz humana, no lo es si se canta sin palabras, por ejemplo tarareando...?")²¹. Esto es coherente con el uso de Aristóxeno (*fr.* 94 Wehrli), καὶ τοὺς μουσικοὺς καὶ ἀσήμαντα μὲν ἀναδιδόναι, καθάπερ διὰ τῶν ὀργάνων καὶ τὰ τεριτιζόμενα ("[afirma] que los músicos también producen música sin sentido, como [la que se ejecuta] mediante instrumentos y los tarareos"; cf. Arist. *APo.* 83a33). Hay relación tanto con el αὐλός²² (Philostr. *VA* VI 36.4 Kayser, λαλεῖν τε ὅσα οἱ ἄνθρωποι καὶ τερετίζειν ὅσα αὐλοί, "parlotear es cuanto hacen los hombres, y trinar los aulós", cf. Poll. IV 83) como con la cítara (Hsch. s.v. τερετίσματα, ὦδαί ἀπατηλαί, τὰ τῆς κιθάρας κρούματα, "cantos engañosos, los sonidos producidos por la cítara").

En Focio encontramos bajo la voz τερετίζομεν la equivalencia τὸ αὐτὸ μέλος ἄδομεν, esto es, "cantar con el mismo tono que el instrumento", "acompañar"²³. Obsérvese la definición que da del mismo verbo Brienio (III 3, 312.21-23), καὶ γὰρ ὅταν τις τῷ μὲν στόματι ἄδη, τοῖς δὲ δακτύλοις ἢ

Introduzione di Paola Radici Colace, Messina 2002, pp.416-419. Para un posible ejemplo de μελισμός notado en un fragmento musical, cf. E. PÖHLMANN- M.L. WEST, *op.cit.*, núm. 51, p.171.

20. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.175.

21. La traducción es de E. SÁNCHEZ MILLÁN, *Problemas*, Madrid, Gredos 2004.

22. El αὐλός, como tantas veces se ha dicho por los especialistas, no es una flauta, sino una especie de oboe, puesto que poseía lengüeta. J. García López y C. Morales Otal recomiendan verterlo como "auló" en su "La traducción de un tratado técnico: el *Περὶ Μουσικῆς* del Ps.Plutarco", *Τῆς φιλίης τάδε δῶρα. Miscelánea léxica en memoria de C. Serrano*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 97-102, esp. p.101.

23. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.176.

τῷ πλήκτρῳ τὰς χορδὰς κατὰ τὸ μέλος κρούη, τότε τερετίζειν λέγεται ("pues cuando uno canta con su boca y pulsa con sus dedos o con el plectro las cuerdas siguiendo al *méllos*, entonces se dice que *acompañá* [τερετίζειν]"), donde κατὰ τὸ μέλος refleja la entrada de Focio; y continúa con lo que es un paralelo con *Anon. Bellermin.* I 10 (Bry. III 3, 312.23-26): ἢ μᾶλλον τότε τις ἀληθῶς τερετίζειν λέγεται, ἐπειδὴν οὐ μόνον τὸ ὀξύτερον μέρος τοῦ μέλους (...) μετ' ὄδῃς ἅμα καὶ κρούσεως διεξέρχεται, ἀλλὰ καὶ τὸ βαρύτερον (...) οὕτω καὶ γὰρ ἐναργῶς τερετίζειν οἱ τέττιγες φαίνονται, "o bien, se dice entonces sobre todo que alguien *acompañá* [τερετίζειν] cuando no sólo recorre la parte más aguda del *méllos* (...) con voz y pulsación juntas, sino también la más grave (...); de este modo, entonces, las cigarras parece evidentemente que *acompañan* [τερετίζειν]". Recordemos que el *Anónimo* decía de la combinación entre κομπισμός y μελισμός (instrumental y vocal respectivamente) que se llamaba τερετισμός: § 10, τὸν δὲ κοινὸν ἐκ τῆς συνθέσεως αὐτῶν σχηματισμὸν καλοῦμεν ἔνιοι τερετισμὸν κομπισμοῦ τε καὶ μελισμοῦ ("el esquema común de la conjunción de ambos lo denominamos algunos *teretismós* de *kompismós* y *melismós*"). Brienio insiste en la unión de voz e instrumento cuando escribe μετ' ὄδῃς ἅμα καὶ κρούσεως διεξέρχεται ("sería posible recorrerlas con voz y pulsación juntas"); según el *Anónimo*, una πρόκρουσις a octava produce un κομπισμός (ambas formas son instrumentales), y éste es la repetición de una nota en *portato*²⁴ frente a la repetición en *legato* del μελισμός: de este modo, y puesto que la repetición a octava no es sino una ὁμοφωνία, el τερετισμός, definido el sonido propio de las cigarras según los autores bizantinos, no es sino el *tremolo* (Phot. s.v. νιγλαρεύω, en Eup. fr. 110 Kock)²⁵.

El último signo para notar el ritmo es la διαστολή²⁶ (§ 11). El texto del *Anónimo* es el mismo que se lee en Brienio en el mismo entorno (III 3, 312.15-16). Es notable cómo aparecen asociados elementos de la ρυθμική junto a otros pertenecientes a la μελοποιία, de un modo casi alternante: del ritmo se ocupan §§ 1, 3 y 11, mientras que de la construcción melódica §§ 2 y 4-10; ahora bien, el objetivo del opúsculo no es presentar sino la *notación* (παρασημαντική) de cada uno de estos elementos, al modo de los tratados tardíos de Alipio, Arístides o Boecio,

24. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.174; E. PÖHLMANN - M.L. WEST, *op.cit.*, p.171.

25. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.176.

26. Como ejemplos de διαστολή en los fragmentos musicales, cf. E. PÖHLMANN - M.L. WEST, *op.cit.*, núms. 3.5, 6; 10.3,7; 14.4, 3.5,6.

más parecidos éstos al *Anónimo* III en este sentido²⁷.

Las fuentes del Anónimo II

Este segundo tratado tiene dependencias más claras y evidentes que el anterior, pues dedica varios capítulos a definir y tratar las partes principales de la música, algo que es común en toda la tradición musical griega. De hecho, toda la estructura del *Anónimo* II está basada en el listado de las disciplinas que configuran la μουσική (§ 13) así como en el de las partes constituyentes de la más importante de aquélla, la ἄρμονική (§§ 21-27). Estos índices se remontan en última instancia a Aristóxeno y Aristides Quintiliano.

Los *Anónimos* II y III (§§ 12 y 29) comienzan con la definición de la μουσική. Cada uno ofrece dos ὄροι ("definiciones") diferentes, que no distan mucho de otras definiciones anteriores. En la primera de § 12 (μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη περὶ μέλος τὸ τέλειον θεωρητικὴ τε τῶν ἐν αὐτῇ καὶ τοῖς μέρεσιν αὐτῆς, "la música es el conocimiento acerca del *mélos* perfecto, un conocimiento teórico de los aspectos relativos a la propia música y a sus partes"), el término ἐπιστήμη es referido a μουσική (cf. § 29) como también leemos en Aristides Quintiliano (4.18), Ps.Ptolomeo (*Mus.* 412.17 Jan) o Sexto Empírico (*M.* VI 120.1-3 Greaves), si bien también lo es para una de sus partes, la ἄρμονική (cf. Cleonid. *Harm.* 179.3-4 Jan o Porph. *in Harm.* 6.4-5 Düring). El carácter de ἐπιστήμη θεωρητικὴ es una cualidad que también aparece en § 29: μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ μέλους τελείου τε καὶ ὀργανικοῦ, "música es el conocimiento teórico y práctico del *mélos* perfecto e instrumental". Hay una relación evidente con el tratamiento que Aristóxeno (*Harm.* 5.4-6.5 da Rios) da a la ἄρμονική, de la que dice que es πραγματεία y πρώτη τῶν θεωρητικῶν, además de τοῦ μουσικοῦ ἕξις²⁸. Cleónides (*Harm.* 179.3-4) se basa en ella añadiendo la noción de φύσις τοῦ ἡρμοσμένου ("naturaleza de lo acordado"), un concepto aristoxénico (cf. Aristox. *Harm.* 8.13), ἄρμονική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἡρμοσμένου φύσεως. Estas primeras definiciones de §§ 12 y 29 siguen prácticamente a Cleónides y coinciden con una de las ofrecidas por Aristides Quintiliano (4.19-20), τέχνη θεωρητικὴ καὶ

27. M.L. WEST, *op.cit.*, p.272 n.51.

28. La traducción de los pasajes de la *Harmónica* de Aristóxeno es la de F. PÉREZ CARTAGENA, *La Harmónica de Aristóxeno de Tarento. Edición crítica con introducción, traducción y comentario*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia 2001.

πρακτική τελείου μέλους και ὀργανικοῦ ("arte teórico y práctico del *mélōs* perfecto e instrumental"; el τέλειον μέλος es definido en § 29); la primera de Porfirio (*in Harm.* 6.4-5) coincide con Cleónides, ἐπιστήμην (sc. τὴν ἄρμονικὴν) θεωρητικὴν τῆς τοῦ ἡρμοσμένου φύσεως. La segunda definición anónima de § 12, ἕξις θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ καὶ ποιητικὴ τῶν περὶ τὸ τέλειον μέλος ("disposición teórica, práctica y poética de lo que concierne al *mélōs* perfecto") retoma la noción de ἕξις y su cualidad θεωρητικὴ que tenía en Aristóxeno y junto a la primera aparece *verbatim* en Ps.Ptol. *Mus.* 412.19-413.2²⁹. Parece seguir a Porfirio (*in Harm.* 6.5-6, ἕξις θεωρητικὴν τοῦ διαστηματικοῦ μέλους καὶ τῶν τούτῳ συμβαινόντων, "una disposición teórica del *mélōs* interválico y de lo que le concierne") mientras que la segunda de § 29, τέχνην πρεπόντων τε καὶ μὴ πρεπόντων ἐν μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς συντείνουσα πρὸς ἡθῶν κατασκευήν, ("técnica de lo conveniente y no conveniente en los cantos y ritmos, que tiende hacia una disposición de los caracteres") refleja a Aristid. Quint. 4.21-23, al definir la música como τέχνην πρέποντος ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσιν y γνῶσις τοῦ πρέποντος ἐν φωναῖς τε καὶ σωματικαῖς κινήσεσιν, ("arte de lo conveniente en las voces y en los movimientos..."). El concepto de lo "apropiado" (τὸ πρέπον) pertenece a la doctrina ética de la música y se remonta a Platón³⁰ y Damón, y a la retórica; cf. Aristid. Quint. 5.10, τὸ δὲ τοῦ πρέποντος εἶναι τέχνην οὐκ ἀπεικότως ("y no es inverosímil que la música sea el arte de lo conveniente") referido a la música y la definición de μουσικός de § 12. Por su parte, § 30 (τῆς οὖν μουσικῆς...καλεῖται) es un extracto de Alyp. 367.3-9 Jan, quien continúa añadiendo la definición de ἄρμονικὴ de Ptol. *Harm.* I 1, 3.3.

Las definiciones de la música en § 12 se completan con la del μουσικός, una combinación que ya aparece al inicio de la obra armónica de Aristóxeno, y de carácter técnico frente a expresiones como la de Plat. *R.* 402d. El texto de § 12 refleja a Ps.Ptol. *Mus.* 412.17-19, μουσικὴ ἐστὶ ῥυθμοῦ καὶ μέλους καὶ πάσης ὀργανικῆς θεωρίας ἐπιστήμη. μουσικός δὲ ὁ ἐμπειρὸς τούτων ("la música es el conocimiento del ritmo y del *mélōs* y de toda la teoría instrumental; y el músico es el experto en estas cosas"), así como Porph. *in Harm.* 5.24 (tras la definición de μουσικὴ), μουσικοὶ γὰρ λέγονται πάντες οἱ περὶ ταῦτα τεχνίται ("pues se llaman músicos todos los especialistas en estas cosas"), Bacch. *Harm.* 292.5-6,

29. L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milán 1990, p.487 n.7.

30. A. BARKER, *op. cit.*, p.402 n.13.

μουσικός δὲ τίς; -ὁ εἰδὼς τὰ κατὰ τὰς μελωδίας συμβαίνοντα ("¿y qué es un músico? -el que sabe lo que atañe a la melodía"); también Aristóxeno (*Harm.* 41.9-11) había enumerado las disciplinas musicales que debe conocer el μουσικός. El *Anónimo* insiste en la noción de τὸ πρέπον vista en Aristides y la ἀκρίβεια que debe demostrar el buen músico: cf. Aristox. *Harm.* 42.21 ss.; por otra parte, el músico es experto en el τέλειον μέλος, que en *Anon. Bellerm.* III 29 queda definido como τὸ συγκεείμενον ἔκ τε λέξεως καὶ μέλους καὶ ῥυθμοῦ, siguiendo claramente a Aristid. *Quint.* 28.8-10 (= *Bry.* 358.10 ss.).

Las disciplinas que configuran la μουσική ya fueron enumeradas por Aristóxeno en *Harm.* 41.9-12, μέρος γάρ ἐστὶν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἢ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὄργανικὴ ("la ciencia harmónica es parte de la competencia del músico, al igual que la rítmica, la métrica y la orgánica"); en los *Anónimos* las tenemos en §§ 13 y 30, pero parecen proceder, en su enumeración y disposición, de la organización de Aristid. *Quint.* 6.21 ss., sobre todo en los apartados de este autor τεχνικόν y ἐξαγγελτικόν; Aristides es un precedente de Marciano Capela (IX 936 = *Lasus fr.* 14 *Brussich*), que atribuye su disposición a Laso de Hermíone con sus equivalentes respectivos ὑλικόν y ἐρμηνευτικόν³¹. La división del *Anónimo* se corresponde con *Porph. in Harm.* 5.21-24 (que añade a la aristoxénica los dos últimos μέρη), con la denominación de las disciplinas en género femenino: a diferencia de Marciano Capela y Aristides, los *Anónimos* incorporan el μέρος ποιητικόν en lugar del ᾠδικόν³², pero las fuentes de aquéllos y de Porfirio pueden ser las mismas o tener un origen común. Ya hemos visto que § 30 extracta a *Alyp.* 367.3-6, y puesto que éste sólo admite las tres primeras, añade en género neutro las restantes. Hasta § 19, el *Anónimo* II da una somera relación de los objetos de estudio de cada una de estas partes (ausente en *Anon.* III). La ἁρμονικὴ queda reducida a los quince τρόποι³³ (cf. §§ 66, 77) y los tres géneros melódicos, lo que supone una simplificación notable coherente con el

31. Cf. las equivalencias entre estos autores en G. F. BRUSSICH, *Laso di Ermione: Testimonianze e frammenti*. Testo, traduzione e commento, Pisa 2000, p.68, así como la discusión sobre la atribución de esta organización a Laso, *ibid.* pp.68-70; *vid.* además la posición de E. FRANK, *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Darmstadt 1962, p.160 n.1. La parte τεχνικόν comprende ἁρμονικόν, ῥυθμικόν y μετρικόν; la parte ἐξαγγελτικόν, a su vez, ὄργανικόν, ᾠδικόν y ὑποκριτικόν. Así también en Marciano Capela.

32. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.194.

33. El producto final de la evolución de las tonalidades griegas; Alipio cuenta con este número -frente a trece de Cleónides- además de los escritores latinos, salvo Boecio.

contenido armónico de este segundo opúsculo (significativamente se incluye el γένος μικτόν, una posibilidad contemplada por Aristóxeno y Cleónides [*Harm.* 189.15] y desarrollada in extenso por Ptolomeo). La ρυθμική de § 15 contempla los tres γένη rítmicos establecidos desde Aristóxeno (*Rhyth.* II 30), *cf.* Aristid. Quint. 33.29-37.12 y Ps.Ptol. *Mus.* 414.11-15, con quien nuestro texto mantiene significativas semejanzas.

Interesante, no obstante, es su desarrollo de la ὀργανική (§ 17) con su clasificación triple de instrumentos³⁴, la tradicional en la Antigüedad (cuerda, viento y percusión). Los instrumentos ψιλά, de hecho, corresponden *grosso modo* a la percusión, pero atendiendo a la simplicidad³⁵, la inclusión de la voz como instrumento se encuentra ya en Nicom. *Harm.* 240.20-24 Jan³⁶. La ὑδραυλις es colocada por el *Anónimo* entre los ἐμπνευστά de acuerdo con la solución de Aristocles (*ap.* Ath. IV 174c-d) seguida por Nicómaco (*Harm.* 243.11) y Casiodoro (*Inst. Diu.* V 6)³⁷.

Desde § 19 hasta el final³⁸ tenemos la enumeración y desarrollo de los objetos de estudio del μέρος ἁρμονικόν ("sección de la armonía", ahora en neutro frente a su forma femenina de § 14), según Aristox. *Harm.* 20.15 ss. (*cf.* 44.10-48.10), Cleonid. *Harm.* 179.6-8, Ps. Plut. *de Mus.* 33, 1142F, teniendo un sentido primario y teórico (τῶν γὰρ πρώτων μουσικῆς πέφυκε θεωρητικῆ, "es la parte teórica de los primeros elementos de la música") conforme a Aristóxeno (*Harm.* 5.8 οὔσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν).

En cuanto al primer elemento, la nota (§ 21 = § 48; ambos capítulos son independientes entre sí), su definición es aristoxénica: el texto del *Anónimo* καὶ ἔστιν ὁ φθόγγος ἐμμελοῦς φωνῆς πτώσις ἐπὶ μίαν τάσιν ("la nota es una incidencia de la voz melódica en una única altura tonal") se remonta a Aristox. *Harm.* 20.16; el adjetivo ἐμμελής aparece en Cleonid. *Harm.* 179.8 y en los "aristoxénicos" de Porfirio (*in Harm.* 86.8-9; *cf.* en este sentido Bacch. *Harm.* 292.15). La definición de τάσις o tensión –así como las nociones de ἐπίτασις y ἄνεσις– se remonta a

34. A. DI GIGLIO, *Strumenti delle Muse. Lineamenti di organologia greca*, Bari 2000, pp.101-102, 106-110, M.L. WEST, *op.cit.*, p.48. *cf.* Boeth. *Inst. Mus.* I 2, 189.7-11 Friedlin, Aristox. *fr.* 95 Wehrli, Cassiod. *Inst. Diu.* V 6, Porph. *in Harm.* 40.14, Psell. *Poem.* 53, 489-490 Westerink.

35. A. DI GIGLIO, *op.cit.*, p.107: simplicidad de construcción o de sonido, respecto a otros instrumentos más complejos.

36. A. DI GIGLIO, *op.cit.*, p.14.

37. A. DI GIGLIO, *op.cit.*, p.19.

38. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.193.

Aristóxeno (*Harm.* 18.3) y a sus epígonos (Cleonid. *Harm.* 180.12 ss., Arist. Quint. 6.28). A esta definición se añaden otros atributos como ser ἐλάχιστος y ἄμερής, además de πάντας μετρῶν (*cf. infra* § 48). La nota como elemento mínimo es reconocida por Nicómaco (*Harm.* 261.4-7, *cf. Ar.* II 1), quien la tilda de ἄτομος, mientras que ἄμερής y ἐλάχιστος son los adjetivos utilizados por Aristides Quintiliano (32.13-17) para su comparación entre el πρῶτος χρόνος y la nota; *cf.* además 7.15, ἐλάχιστον: φθόγγος μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος ἐλάχιστον, "un sonido musical [*i. e.*, la nota] es la parte más pequeña de la voz melódica". El texto de Nicómaco reúne, como el *Anónimo*, varias definiciones de φθόγγος de procedencia diversa³⁹, pues estas consideraciones no son aristoxénicas⁴⁰ o al menos no pertenecen a su obra armónica, comparando la nota οἶον μονὰς κατ' ἄκοήν ("como la unidad en la percepción acústica", 261.4); antes, Eratóstenes (*ap. Theo Sm.* 82.22 ss.) había especificado que el elemento último en que se resuelve todo género es ἀδιαίρετον y ἄτομον, y que elementos primeros son μονὰς (*cf. Nicom. Harm.* 261.4), στιγμή εἰσότης. Nicómaco es sin duda el paso intermedio entre Eratóstenes y los autores más tardíos, pues el *Anónimo* continúa diciendo que οἶκε δὲ ὁ φθόγγος ἐν μὲν γεωμετρίας σημείῳ, ἐν δὲ ἀριθμοῖς μονάδι, ἐν δὲ στοιχείοις γράμματι ("la nota se parece en geometría al punto; en aritmética a la unidad, y en el alfabeto a la letra"), un pasaje que encontramos casi *verbatim* en *Nicom. Exc.* 277.1-2. La comparación con las letras es de procedencia retórica (pero *cf. Aristox. Rhyth.* II 8, 18.24)⁴¹, *cf. D.H. Comp.* 14.1.

Las tres menciones de la nota como ὄνομα, χαρακτήρ y δύναμις se encuentran en *Bacch. Harm.* 306.20, πᾶς δὲ φθόγγος ἔχει σχῆμα, ὄνομα, δύναμιν ("toda nota tiene una configuración, un nombre y una función")⁴². La última especificación sobre la nota es su triple perspectiva, ὄνομα, χαρακτήρ y δύναμις, que en § 21 aparece al final mientras que § 48 lo presenta al principio (la diferente organización hace ambos textos independientes entre sí); los *Anónimos* están siguiendo la misma fuente que *Bacch. Harm.* 306.18-20 y 314.5-9, una fuente de la que bebe también Marciano Capela (IX 938-939). A la vista de la semejanza de § 39

39. Ya antes Adrasto (*ap. Theo Sm.* 49.18 Hiller) había dicho de las notas que eran πρῶται, ἀδιαίρετοι y στοιχειώδεις; *cf. L. ZANONCELLI, op. cit.*, p.201 n.2 y D. NAJOCK, *op. cit.*, p.193.

40. L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p.201 n.2; D. NAJOCK, *op. cit.*, p.193.

41. Según L. ZANONCELLI, *loc. cit.*

42. *Cf. L. ZANONCELLI, op. cit.*, p.298 n.2. Las definiciones de estos tres aspectos se encuentran en *Bacch. Harm.* 314.5-9, un pasaje secluido por su editor Jan.

y 48 en su concepto de nota, podríamos concluir que la fuente de §§ 21 y 48 incorporaba, además de las nociones matemáticas consideradas, un extracto de procedencia aristoxénica⁴³.

Los siguientes capítulos siguen la tradición aristoxénica. El "intervalo" o διάστημα de § 22 prácticamente idéntico a Cleonid. *Harm.* 179.11-12 y Bacch. *Harm.* 292.20 (cf. Aristox. *Harm.* 20.20) frente a otras definiciones como las de Gaud. *Harm.* 329.23-24 Jan o Aristid. Quint. 10.16-17. Por su parte, σύστημα (§ 23) es definido por el autor anónimo como σύνταξις, un término que no aparece en la tradición aristoxénica; pero la definición lo es: todas las que podemos leer derivan de Aristox. *Harm.* 21.6-7 σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἐνὸς διαστημάτων, "la escala [*i. e.*, el sistema] debe ser concebida como un compuesto formado por más de un intervalo". El Anónimo suprime la precisión de que sea la reunión de "más de un intervalo" que aparece en las fuentes derivadas del tarentino, y añade que se da en "un ámbito de voz" (ἐν τῷ τῆς φωνῆς τόπῳ), como leemos en Aristóxeno (*Harm.* 12.1) así como que posee "una determinada configuración" (θέσιν τινὰ ποιὰν ἔχουσα). De ahí que introduzca ahora la noción de τόπος τῆς φωνῆς de un modo similar a Bacch. *Harm.* 302.14-15.

El tratamiento de los géneros es igualmente aristoxénico, y notablemente distante de lo que se leerá en los grandes tratados bizantinos, que recogen a Ptolomeo⁴⁴. La división del intervalo de tono en § 24 prepara la distribución en tres γένη melódicos (puesto que las diesis configuran el πυκνόν y éste determina el género), aunque entre en contradicción con lo que leeremos en *Anon. Bellerm.* III 75: cf. Aristox. *Harm.* 27.16 ss. o Cleonid. *Harm.* 192.15 ss. La simplificación de los géneros melódicos griegos respecto a la variedad de divisiones de la cuarta que hubo –testimonio de ello es Ptol. *Harm.* I 12-15– supuso el triunfo de las variedades aristoxénicas, que fueron transmitidas de un modo escolástico y sin más consideraciones sobre su uso *real* (véase por ejemplo Cleonid. *Harm.* 189.9 ss., y el pasaje que más similitudes tiene con el recuento de § 25, Aristid. Quint. 16.4-10. Pero es muy interesante § 26, donde se da la causa de la denominación de los γένη diatónico y cromático así como su ἦθος respectivo. Este pasaje es una reformulación de otro que parece ser una interpolación en Aristides Quintiliano (92.19-30; cf. Boeth. *Inst. Mus.* I 21, 213.8-10 Friedlin), que a su vez se apoya en fuentes más antiguas de las que sólo podemos mencionar al peripatético Adrasto (*ap. Theo Sm.* 54.12-55.7).

43. D. NAJOCK, *op.cit.*, p.193.

44. Cf. Pach. *Harm.* 110-112, Bry. *Harm.* II 8-15.

Éstas son las correspondencias (Aristides y Adrasto sí tratan el enarmónico)⁴⁵:

Adrasto (<i>ap.</i> Theo Sm.)	Aristides Quintiliano	Anónimo II 26
καλεῖται δὲ τὸ τοιοῦτον γένος τῆς μελωδίας διάτονον, ἦτοι ὅτι διὰ τῶν τόνων τὸ πλείστον διοδεύει ἢ ὅτι σεμνόν τι καὶ ἔρωμένον καὶ εὐτόνον ἦθος ἐπιφαίνει, "se llama tal género de la melodía <i>diatónico</i> bien porque transcurre principalmente por tonos, bien porque muestra un carácter solemne, firme y vigoroso".	διάτονον δὲ καλεῖται διότι πεπύκνωται τοῖς τόνοις κατὰ τὰ διαστήματα. ἄρρενωπὸν δ' ἐστὶ καὶ αὐστηρότερον, "se llama <i>diatónico</i> porque está condensado mediante tonos en sus intervalos, y es de apariencia viril y más austero".	διατόνον μὲν οὖν λέγεται ἐπειδὴ κατὰ τὸ πλείον διὰ τῶν τόνων θεωρεῖται τὸ διάστημα, ἀνδρικότερον δὲ τοῦτο καὶ αὐστηρότερον ἐστὶ, "así pues, se llama <i>diatónico</i> puesto que el intervalo es considerado de acuerdo con su abundancia de tonos, y éste es más varonil y austero".
καλεῖται δὲ πάλιν τὸ γένος τῆς τοιαύτης μελωδίας χρωματικὸν διὰ τὸ παρατετράφθαι καὶ ἐξηλλάχθαι τοῦ πρόσθεν γοερώτερον τε καὶ παθητικώτερον ἦθος ἐμφαίνειν, "y se llama, a su vez, el género de tal melodía <i>cromático</i> por el hecho de estar separado y diferenciarse del anterior, y mostrar un carácter más lastimero y patético".	χρωματικὸν δὲ καλεῖται παρὰ τὸ χρώζειν αὐτὸ τὰ λοιπὰ διαστήματα, μὴ δεῖσθαι δὲ τινος ἐκείνων· ἐστὶ δὲ ἥδιστόν τε καὶ γοερόν, "se llama <i>cromático</i> por colorear los demás intervalos, sin necesitar de ninguno de ellos; y es más dulce y lastimero".	χρῶμα δὲ ἦτοι παρὰ τὸ τετράφθαι πως ἐκ τοῦ διατονικοῦ ἢ παρὰ τὸ χρώζειν μὲν αὐτὸ τὰ ἄλλα συστήματα, αὐτὸ δὲ μὴ δεῖσθαι τινος ἐκείνων, ἐστὶ δὲ ἥδιστόν τε καὶ γοερώτατον, "el <i>cromático</i> , ya por estar alejado del diatónico, ya por colorear él mismo los demás sistemas, sin necesitar de ninguno de ellos, es el más dulce y lastimero".

45. Las atribuciones del ἦθος a cada género, aunque idénticas en Aristides y el *Anónimo* y sólo en parte similares con Adrasto, varían significativamente en las fuentes, pudiéndose observar un trasfondo de los valores éticos del diatónico al enarmónico y viceversa. Cf. M.L. WEST, *op. cit.*, p.250 y n.1, H. ABERT, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899, pp.100-103, A.J. NEUBECKER, *op. cit.*, pp.141-142. Sobre el ἦθος del cromático y el enarmónico, *vid.* además Porph. *in Tim.* II fr.69,21 Sod., Procl. *in Ti.* II 169.1 ss. Diehl, Pach. *Harm.* 110.25-28 Tannery, Phld. *Mus.* IV 64.2.26 Kemke, S.E. *M.* VI 166.4 ss. Greaves, Ps. *Plut. de Mus.* 1145A4-8, Aristox. *Harm.* 29.14-30, entre otros.

Las μεταβολαί de § 27 constituyen la última sección de las partes de la ἀρμονική enumeradas en § 20, pues los τόνοι y la μελοποιία están desarrollados en § 28, capítulo dedicado a las ἀρμονίαι y su utilización. No hay definición en § 27 pero sí en § 65, que no es sino una combinación entre las de Aristides Quintiliano (22.11) y las de Cleónides (*Harm.* 180.6) y Baquio (*Harm.* 305.5), frente a la aristoxénica de *Harm.* 47.20. Leemos a continuación una clasificación de sus tipos: cuatro (κατὰ γένος, κατὰ ἦθος, κατὰ τόπον, κατὰ ῥυθμόν), que no coinciden totalmente con las de Cleónides (κατὰ γένος, κατὰ σύστημα, κατὰ τόνον, κατὰ μελοποιίαν, *Harm.* 204.19-205.2 [= Bry. I 9]) y frente a las tres del *Anónimo* III 65 (γενικαί, τονικαί, συστηματικαί) y las siete de Baquio (συστηματική, γενική, κατὰ τρόπον, κατὰ ἦθος, κατὰ ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγίην, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν, *Harm.* 304.6-305.4). Debe notarse que las modulaciones de § 27 lo son τῶν τόνων: son, pues, referidas a las escalas (que no serían sino el μέλος), y puede que esta apreciación determine su diferencia con las fuentes. No obstante, el tratamiento de los *Anónimos*, tanto § 27 como § 65, reduce las variedades de la modulación desarrolladas en época post-aristoxénica (probablemente quien está más cerca de Aristóxeno sea Aristides Quintiliano, cf. 22.11-26)⁴⁶ frente al tratamiento del tarentino. Cleónides –el autor más antiguo de los que tratan la modulación–, Marciano Capela, los *Anónimos* y Baquio (más tarde, el bizantino Brienio, cf. *Harm.* I 9, 120.9-10) están utilizando las mismas fuentes o reinterpretándolas a su modo, siendo éste último quien ofrece la nómina más extensa. La selección del *Anónimo* III 65 totalmente distinta de II 27, simplifica la más antigua de Cleónides:

	Cleonid . <i>Harm.</i> 204.19 ss.	Bacch. <i>Harm.</i> 304.6 ss.	Bacch. <i>Harm.</i> 312.7 ss.	Aristid. Quint. 22.11-26, 40.1-7	Mart. Cap. IX 964	Anon. Bellerm. II 27 (τῶν τόνων)	Anon. Bellerm. III 65
γένος	+	+			+	+	+
ἦθος		+				+	
τόπος			+			+	
ῥυθμός		+		+		+	
τόνος	+	+	+	+	+		+
σύστημα	+	+	+		+		+

46. A. BARKER, *op. cit.*, p.424 n.126, cf. además Ptol. *Harm.* 54.12 ss. = Porph. *in Harm.* 169.9 ss.

μελοποιία	+		+		+		
ἀγωγή ρυθ.		+					
ῥυθμοποιία		+					

El último capítulo (§ 28) es en realidad una información sobre el uso de las ἀρμονίαι. Este término es anacrónico aquí, pues los últimos tratados de teoría musical griega prefieren *τρόπος* o *τόνος*⁴⁷. No obstante, la confusión no es rara, como vemos, por ejemplo, en Ps. Plut. *de Mus.* 1134A10 (*τόνος*) frente a 1136C2 (*ἀρμονία*)⁴⁸. La información que nos proporciona el *Anónimo* es de primer orden, y sólo disponemos de dos testimonios con los que confrontar este texto, puesto que no hay fuente alguna al que referirlo⁴⁹: Ptol. *Harm.* II 16 y Porph. *in Harm.* 156.9-10 aportan datos de índole similar pero no del todo coincidentes. No obstante, éste último es prácticamente coincidente en lo que se refiere a las escalas usadas por los citaredos⁵⁰. En concreto, Porfirio podría estar detrás de textos mucho más tardíos como Psello (*de Trag.* 5 Browning), que habla de los *τόνοι*⁵¹ usados por la *τραγικὴ μελοποιία*, y Pólux (IV 65 y 78), quien nos informa de las ἀρμονίαι –con este término– citaródicas y auléticas; no obstante, las escalas que citan estos textos bizantinos pertenecen a un estadio anterior de la historia musical griega⁵², en tanto que el *Anónimo* está usando el sistema de quince *τρόποι* alipriano (*cf. Anon.* III 66, *τρόπους πεντεκαίδεκα*). La referencia a Marsias y Olimpo parece corresponderse

47. *Anon. Bellerm.* III 67, Aristid. Quint. 20.1, etc.

48. *Cf. Plut. Mor.* 793A7, πολλῶν τόνων καὶ τρόπων ὑποκειμένων φωνῆς, οὗς ἀρμονίας οἱ μουσικοὶ καλοῦσι.

49. I. DÜRING, *op.cit.*, p.211; O. GOMBOSI, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Copenhage 1939, pp.108-113.

50. Porfirio: hiperjonio, jonio, eolio e hipolidio; *Anón.* II 28: hiperjonio, jonio, lidio e hipolidio

51. Si Lien habla de las τότε καλουμέναις ἀρμονίαις, "las entonces llamadas *armonías*", con la denominación más antigua.

52. Pólux habla de ἀρμονίαι de nombre platónico como la lidia σύντονος ("tensa", *cf. Aristid. Quint.* 19.2 ss., Plat. *R.* 399a); Psello se refiere a la παλαιὰ τραγικὴ μελοποιία con una lidia ἀνειμένη ("relajada"), y a las escalas utilizadas por Sófocles y Agatón (que utiliza las ἀρμονίαι hipofrigia e hipodoria en los coros trágicos, si bien son σπάνιοι, "raras", conforme a Ps.Arist. *Pro.* XIX 30).

a la misma mención de Pólux, en igual contexto (IV 78); Ps.Plutarco (*de Mus.* 1132F2) los cita junto con Hiagnis⁵³.

Las fuentes del Anónimo III.

El tercer opúsculo contiene material más variado que los dos anteriores: además de transmitir, prácticamente *verbatim*, la sección acerca del ritmo del *Anónimo I*, aporta ejemplos rítmicos con notación musical más un fragmento con una melodía notada⁵⁴, que casi con total seguridad son antiguos⁵⁵. Asimismo, junto a material de procedencia estrictamente aristoxénica encontramos doctrina musical de origen pitagórico.

El comienzo del tercer *Anónimo* es semejante al del segundo, del que ya hemos tratado⁵⁶. Los siguientes capítulos (§§ 34- 47 y 50-60) son *excerpta* de la *Harmónica* de Aristóxeno, o de una fuente posterior muy fiel al texto del tarentino (frente a lo que sucede en el *Anónimo II*). Las correspondencias serían las siguientes: *Harm.* 13.8-22 y 15.4-5 (§ 34); 14.16-17 (§ 35); 15.6-18 (§ 36); 16.3-7 (§ 37); 16.15-16 y 17.3-4 (§ 38); 17.11-13, 15-16 (§ 39); 17.19-20 (§ 40); 18.4-5 (§ 41); 19.5-10 (§ 42); 19.10-20.3 (§ 43); 20.6-12 (§ 44)⁵⁷; 23.14-20 (§§ 45-46); 23.21-24.5 (§ 47)⁵⁸; 20.20-21.5 (§ 50); 55.8-9 (§ 51-52)⁵⁹; 63.4-16, *cf.* Cleonid. *Harm.* 190.9-191.5 (§ 53); 64.7-13 (§ 54); 31.3-5, 62.14-16 (§ 56, con diferencias en el tratamiento; *cf.* Aristid. Quint. 9.15); 29.7-8, 30.9-11 y 64.13-16 (§ 57, *cf.* Cleonid. *Harm.* 20.21); 21.17-22.1

53. *Cf.* H. ABERT, "Antiche legende di musicisti", en D. RESTANI (ed.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bolonia 1995, pp.39-52; para otras fuentes sobre estos músicos míticos, *cf.* D. NAJOCK, *op.cit.*, p.89 n. *ad loc.*

54. E. PÖHLMANN - M.L. WEST, *op.cit.*, núm. 32-37, N. S. ASPIOTIS, 'Αρχαίοι Έλληνες μουσικοί και σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα, Atenas 1997, pp.158 ss. La notación musical es la antigua, y por eso los Anónimos son el último testimonio de ella; para el origen de la bizantina, *cf.* M. VELIMIROVIC, "Originality and Innovation in Byzantine Music", en A. R. LITTLEWOOD, *Originality in Byzantine Literature Art and Music*, Oxford 1995, pp.189-199.

55. E. PÖHLMANN - M.L. WEST, *op.cit.*, p.119.

56. *Cf. supra* para las definiciones de μουσική y ἄρμονική.

57. La precisión del *Anónimo τῆς φωνῆς...πάθους* no es de Aristóxeno, pero podría proceder de *Harm.* 20.5.

58. §§ 48 y 49 remiten a § 21, *cf. supra*.

59. La atribución de μονοειδής ("de una única forma") al enarmónico (§§ 53, 55) no es de Aristóxeno, pero *cf.* Ptol. *Harm.* II 12.

(§ 58, *cf.* Cleonid. *Harm.* 187.3-6); 56.1-2 (§ 59)⁶⁰.

Del capítulo 60, que ofrece las formas de las primeras consonancias, no tenemos la fuente aristoxénica más que para la cuarta (*Harm.* 92.12-17), en tanto que los escritos post-aristoxénicos difieren en el tratamiento: *cf.* Cleonid. *Harm.* 195.9-196.8 (con el mismo sistema pero otro registro sonoro), Gaud. *Harm.* 345.13 ss., Bacch. *Harm.* 308.8-10, muy diferentes además de Ptol. *Harm.* II 3, 49.12 ss. Igualmente sucede con §§ 61-62: para las formas de la quinta (§ 61) hay que considerar las aportaciones –nunca idénticas– de Cleonid. *Harm.* 196.9-197.4, Bacch. *Harm.* 308.11-16 y Gaud. *Harm.* 345.24-346.5; y para las de la octava (§ 62), *cf.* Cleonid. *Harm.* 197.4-198.13, Gaud. *Harm.* 346.6-347.10, Bacch. *Harm.* 308.17 ss. y Ptol. *Harm.* II 3, 50.6-10. Estos autores, a diferencia del *Anónimo*, identifican cada forma de octava con el nombre de una escala musical.

Igualmente aristoxénicos o de fuente post-aristoxénica son § 65 (*cf. supra* § 27), distinto de Aristox. *Harm.* 47.19-20 pero relacionado con Bacch. *Harm.* 305.6 y Cleonid. *Harm.* 180.6-7, y § 66, que en su definición de μελοποιία remite a Cleonid. *Harm.* 180.8-10 y 206.19-20 (dependiente a su vez de Aristox. *Harm.* 48.4-7); la precisión de la ἁρμονική como el μέρος principal de la música es claramente Aristox. *Harm.* 5.4 ss., pero no así la mención de los quince τρόποι (que es algo tardío: *cf.* Alyp. 367.20-21 y *cf. supra* Anon. II 14, Mart. Cap. IX 935)⁶¹ y la preeminencia del lidio (*cf.* § 67, Alyp. 367.21 *verbatim*). Efectivamente, § 67 nos provee de los σημεία o notación para el tropo lidio, siguiendo a Alyp. 367.21-23 y 369, *cf.* Boeth. *Inst. Mus.* IV 3, 309.11-312.5. En § 94 vuelve a aparecer el lidio como escala de referencia para la voz humana normal al ser un "tropo central" (κατὰ τὸ μέσον): esto contrasta con Aristides Quintiliano, que toma al dorio como criterio (21.12-18)⁶².

En lo que a la teoría armónica se refiere, el resto de los capítulos del *Anónimo* III proceden de fuentes post-aristoxénicas, aunque el tratamiento que leemos aquí es original en la mayoría de las ocasiones. Por ejemplo, §§ 63-64 clasifica los τόποι φωνῆς, siendo éste el único testimonio de cuatro "regiones" vocales al incluir la ὑπερβολοειδής⁶³: *cf.* Aristid. Quint. 28.11-29.5 (= Mart. Cap. IX 965), Nicom.

60. *Cf.* § 74, que sólo da seis intervalos consonantes.

61. L. ZANONCELLI, *op.cit.*, p.291 n.13.

62. C. VON JAN, *Musici Scriptores Graeci*, Stuttgart-Leipzig 1895, p.364, L. ZANONCELLI, *op.cit.*, p.291 n. 13.

63. M.L. WEST, *op.cit.*, p.275. Brienio (*Harm.* III 10, 360.21) también se circunscribe a tres regiones.

Harm. 255.23-256.4 y *Bacch. Harm.* 302.14-15. Es interesante notar que las escalas referidas en estos capítulos se ciñen a las de la tradición bizantina posterior, representada por Paquimeres y Brienio⁶⁴, que llegan hasta el hipermixolidio por el agudo y el hipodorio por el grave; sin embargo, no son llamados en absoluto ἦχοι, como hace Brienio, y en § 66 se mencionan las πεντεκαίδεκα escalas tardías, como ya hemos dicho.

De la misma manera, § 78 define ἀγωγή y ἀνάλυσις ("progresión" ascendente y descendente, respectivamente), existiendo un tratamiento del mismo Aristóxeno para la primera en *Harm.* 38.4-6 de modo divergente: la inclusión en la definición de ὁδός está relacionada con Cleonid. *Harm.* 207.2-4 así como con Aristid. Quint. 16.19-20. Por último, Aristóxeno también se ocupó, como lo hace § 94, de la extensión de la voz humana (cf. *Harm.* 26.2-7, con un máximo de tres octavas): cf. Theo Sm. 64.2-4 y Nicom. *Harm.* 255.23 ss., quien llega sólo a dos octavas pero refiriéndose a una voz ἐναγώνιος, "entrenada", en tanto que el Anónimo habla de la ἀνθρωπίνη φωνή. Un tratamiento diferente lo ofrece Cleónides (*Harm.* 194.20 ss.)⁶⁵.

Más adelante, § 68 tiene ecos verbales de Aristid. Quint. 23.18-25 y de Gaud. *Harm.* 350.9-11; § 69 remite a Aristid. Quint. 7.16-8.2, Cleonid. *Harm.* 182.4-185.15 y Mart. Cap. IX 931 –la precisión del número de notas ὀκτωκαίδεκα está en Cleonid. *Harm.* 181.10-11; Ptolomío (*Harm.* II 5, 51.25) da sólo quince–; § 70 sigue a Gaud. *Harm.* 332.5-335.15 y Nicom. *Harm.* 258.14-259.13. Igualmente, §§ 71-73 es semejante a Aristid. Quint. 14.18-23, *Bacch. Harm.* 294.10 ss. y Gaud. *Harm.* 339.7-340.4 entre los griegos, y a Mart. Cap. IX 933-934, *Macr. Comm.* II 1, 24 y Cassiod. *Inst. Diu.* V 7 entre los latinos. En estos capítulos se observa la contaminación presente ya en las mismas fuentes, pues los λόγοι o proporciones harmónicas no son aristoxénicos (Baquío no los incorpora).

También es aristoxénico pero sólo en última instancia § 74, cf. Aristox. *Harm.* 56.1-19 así como Gaud. *Harm.* 338.13-14 y Porph. in *Harm.* 96.11-5; este capítulo incorpora la octava más cuarta o undécima, intervalo no presente en § 103. Este aristoxenismo contrasta, una vez más, con el contenido de §§ 75 y 76, de procedencia

64. De lo contrario no se hablaría del hipermixolidio, sino de su equivalente tardío hiperfrigio (cf. *Alyp.* 368): cf. *Pach. Harm.* 104.14, *Bry. Harm.* II 3, 158.22; pero véase *Ptol. Harm.* II 10, donde se menciona un sistema de ocho τόνοι, donde el hipermixolidio estaría entre el lidio y el hiperdorio de Alipio. Aun así, la distribución en tetracordios que exponen §§ 63-64 sólo se lee aquí.

65. Cf. *supra* § 27 para el capítulo 65.

pitagórico-platónica: la definición del intervalo de tono como diferencia entre cuarta y quinta es compartida por Aristóxeno (*cf. Harm. 27.15-16*), pero se había convertido, ya en su época, en un lugar común⁶⁶. Los cálculos de la división del tono en dos semitonos desiguales proceden del pitagorismo antiguo y fueron retomados en sus números por el platonismo, aunque pasaron a los tratados más tardíos mezclados con material aristoxénico; § 75 es una variación de lo que leemos en Theo Sm. 69.12-70.6 (citando a Adrasto), Aristid. Quint. 95.19-29, Ps. Ptol. *Mus.* 416.12-16, Ptol. *Harm.* 44.1-5, Gaud. *Harm.* 343.2-6, Procl. *in Ti.* II 179.16 ss. Diehl, Boeth. *Inst. Mus.* III 13⁶⁷. Por su parte, la división del tono 9:8 –un λόγος que procede del mismo Pitágoras en su descubrimiento en la herrería, *cf. Nicom. Harm.* 247.25-26 y Euc. *Sect. Can.* prop.13, 160.13-19 para su demostración– en los intervalos λείμμα y ὑποτομή también es antigua, pues Boecio la retrotrae a Filolao: *cf. Euc. Sect. Can.* prop.16, 161.17-21, Porph. *in Harm.* 67.3-8 y Boeth. *Inst. Mus.* I 16, 202.17-203.11; ambos intervalos son estudiados por el mismo Boecio en III 5, 6 y 8 así como por Gaud. *Harm.* 343.11-15; el intervalo κόμμα es citado por Boecio (*Inst. Mus.* III 4, 275.8 ss.).

El capítulo 77 está dedicado a la asignación de sílabas a cada nota, una especie de solfeo⁶⁸. Sólo hay otro testimonio sobre esta parte de la teoría musical en Aristides Quintiliano (79.26-80.6), aunque con diferencias en alguna nota; los signos de notación siguen a Baquío (*Harm.* 299.8-10). También a Aristides siguen los números de las notas en el σύστημα ἔλαττον, "sistema menor", de §§ 78-79 (96.25-28, comprendiendo los números 192 al 256), así como a Gaudencio (*Harm.* 342.7 ss.) y antes a Adrasto (citado por Theo Sm. 86.15-87.3). Más adelante, en § 96 (el sistema "mayor")⁶⁹, los números se encuentran también en Theo Sm. 69.1-3, Nicom. *Exc.* 267 y Psell. *Psych.* 5.30 ss. O'Meara.

Por último, y además de la melodía notada mencionada anteriormente y de un capítulo referido a la pausa (*vid. supra*) y a los λόγοι armónicos (§§ 102-103), el

66. *Cf.* entre otras fuentes, Phil. *fr.* 44B6 D.-K., Euc. *Sect. Can.* prop.8 (150.12 ss. Jan), Aristid. Quint. 95.10-11, Bacch. *Harm.* 293.6-7, Nicom. *Harm.* 245.15-17.

67. Para un análisis de estas operaciones *cf.* P. REDONDO, "La medida del λείμμα en la música griega antigua", *Flor. Il.* 14 (2003), pp.295-314, esp. pp.306 ss.

68. *Cf.* D. NAJOCK, *op. cit.*, p.127, A. BARKER, *op. cit.*, p.481 n.131, Th. J. MATHIESEN, *Aristides Quintilianus: On Music In Three Books*. Translation, with Introduction, Commentary and Annotations by Thomas J. Mathiesen. Yale University Press, New Haven-London, 1983, pp.33-34 y *Apollo's Lyre...*, pp.549-551, M.L. WEST, *op. cit.*, p.265.

69. L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p.230 n.1 al cap.2.

Anónimo III ofrece ejemplos con notación de ritmos de cuatro, seis, ocho once y doce unidades (§§ 97-102) que ejemplifican la doctrina rítmica de Aristóxeno y Aristides Quintiliano (33.14-35.2, 39.3-25).

Los Anónimos y la teoría musical.

Los *Anónimos de Bellermann* son el último eslabón de la teoría musical de la Antigüedad tardía y los primeros de la era bizantina. Poseen las características con que Mathiesen ha definido⁷⁰ la producción del Bajo Imperio: una preocupación por transmitir el conocimiento antiguo sobre la μουσική, así como una concepción escolástica y simplificadora de ese mismo conocimiento, otrora más exacto y distinto. Estos opúsculos anónimos comparten así mismo los rasgos que se observan en los tratados que les preceden o que prácticamente son contemporáneos suyos: la incorporación de materiales de origen diverso y a veces incompatibles, pero ya insertos en un contexto donde las posibles contradicciones se han neutralizado: en los *Anónimos* hay doctrina aristoxénica, ya tomada de fuentes muy posteriores al tarentino, como en el *Anónimo* II (Cleónides, Aristides Quintiliano, Gaudencio, Baquio), ya *excerpta* del mismo Aristóxeno, como en el *Anónimo* III; igualmente hay secciones de corte pitagórico-platónico, semejante a lo que leemos en Aristides Quintiliano, Porfirio o Boecio; o capítulos dedicados a la rítmica, al modo de Aristides. A la vez, y en diálogo con las fuentes, los *Anónimos* son muestra de la evolución de determinados tópicos de la ἁρμονική antigua, como la preocupación especializada por la notación musical, antes desdeñada, la evolución de los τρόποι y la preeminencia de la escala lidia, etc. Ahora bien, están lejos de la restauración sistemática de Paquimeres y Brienio; con todo, sus aportaciones genuinas –como la notación rítmica, las formas del μέλος, las noticias sobre las escalas instrumentales y corales, el solfeo griego o los ámbitos de la voz humana– los distinguen del resto de la producción contemporánea tanto griega como latina, ofreciendo información del tratamiento y reelaboración que de fuentes intermedias perdidas han hecho estas últimas muestras de la teoría musical.

70. Th. J. MATHIESEN, *Apollo's Lyre...* pp.498 y 607; A. BARKER, "Greek Musicologists in the Roman Empire", en T. D. BARNES (ed.), *The Sciences in Greco-Roman Society*, *Apeiron* 27, 4 (1994), pp.53-74, esp. pp.58 ss.