

Las excerptas *D*, *E* y *F* del código manuscrito de Pavía,
Biblioteca Universitaria, Aldini 450
(Traducción y Notas)

Pedro Rafael DÍAZ DÍAZ
Universidad de Granada
prdiaz@ugr.es

“Sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles”.
[CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*,
Segunda parte – Capítulo xxvi]

Resumen

En este trabajo ofrecemos al lector interesado la primera traducción española, acompañada de abundantes notas explicativas a pie de página, de las excerptas *D*, *E* y *F* de la *Compilatio Ticinensis*. Para nuestra traducción anotada hemos utilizado la reciente edición crítica del texto de M. Bernhard, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, München, 2006, pp. 29-35.

Abstract

In this paper we offer to the interested reader the first Spanish translation, with copious explanatory footnotes attached, of the excerpts *D*, *E* and *F* of *Compilatio Ticinensis*. For our notated translation we have used M. Bernhard's recent critical text edition, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, München, 2006, pp. 29-35.

Palabras clave: Traducción anotada; Excerptas *D*, *E* y *F*; *Compilatio Ticinensis*.

Keywords: Notated translation; Excerpts *D*, *E* and *F*; *Compilatio Ticinensis*.

I. Nota de Presentación

No constituye ninguna novedad afirmar ahora que nuestro interés por los diversos tratados latino-medievales de teoría musical contenidos en el códice manuscrito de Pavía¹ es una consecuencia derivada de la atención que desde hace ya algún tiempo venimos mostrando por los tratados de teoría musical indebidamente adjudicados a Santo Tomás de Aquino (1225-1274).

Comenzamos nuestra andadura con la transcripción que de las correspondientes páginas del códice *Vat. lat. 4357* llevó a cabo Mario di Martino para su edición del *Ars musice* atribuida sin ningún fundamento objetivo ni contrastable a Santo Tomás de Aquino².

Proseguimos con la también transcripción de las oportunas páginas del mencionado códice *V* de otro tratado de teoría musical, que di Martino no diferenció del anterior, sino que editó sin título propio, a continuación del anteriormente citado³.

1. Se trata del manuscrito *P* (= *Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 450, fol. 1r-10v*).

2. Se trata del *Ars musyce* de Ps.-THOMAS AQU. I (según abreviatura del *LmL*, como en general hacemos siempre que nos referimos a autores y/o tratados musicales latino-medievales), para cuya edición Mario di Martino se basó exclusivamente en el testimonio del manuscrito *V* (= *Roma, Vat. lat. 4357, fol. 58r-60v*).– La edición de di Martino responde a los siguientes parámetros bibliográficos: S. Tommaso d’Aquino, *Ars musice*, Trattato inedito illustrato e trascritto da Mario di Martino, Napoli, 1933, Eugenio de Simone – Libraio Editore, espec. pp. 24-29.– Reeditó posteriormente este mismo texto Michael Bernhard, pero ahora sobre la base del manuscrito *B* (= *Basilea, Universitätsbibl. F IX 54, fol. 2r-4v*), dado que *V* es una simple copia de *B*; *cf.*, sobre el particular, Bernhard (2006), p. 65: “Der Textvergleich zeigt, daß die Basler Handschrift die direkte Vorlage des Vaticanus ist”; *vid.* también Bernhard, *op. cit.*, p. 66: “Zwei Stellen zeigen ganz deutlich, daß die Vatikanische Handschrift eine direkte Kopie der Basler Handschrift ist”.– La edición de Bernhard responde a los siguientes parámetros bibliográficos: Bernhard, Michael: *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 18, München, 2016, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck München, espec. pp. 77-84.– Y sobre esta edición nosotros mismos realizamos nuestra propia traducción anotada, a saber: Díaz Díaz, Pedro Rafael: “El tratado *Ars Musyce* indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (Traducción y Notas)”, *ap.* M.^a Nieves Muñoz Martín – José Antonio Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra, 2012, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra – Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis [<http://classicadigitalia.uc.pt>], pp. 79-104.

3. Se trata del *Ars musice armonie* del denominado por Bernhard AUGUST. MIN. (anteriormente abreviado por *LmL* como Ps.-THOMAS AQU. II), para cuya edición [*cf.* di Martino (1933), pp. 29-38] Mario di Martino se sirvió también exclusivamente del testimonio del manuscrito *V* (= *Roma, Vat. lat. 4357, fol. 60v-64r*).– Igualmente Bernhard reeditó este texto, pero en esta ocasión no se basó exclusivamente en el testimonio del manuscrito *B* (= *Basilea, Universitätsbibl. F IX 54, fol.*

Luego, nos centramos en el breve tratado de teoría musical titulado por Guerrino Amelli *De arte musica* y atribuido también indebidamente a Santo Tomás de Aquino⁴; para su edición Amelli se basó en el código manuscrito *P* (= *Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 450, fol. 1r-3r*)⁵. La edición de Amelli [*cf.* Amelli, (1880), pp. 19-24 y pp. 24-25] corresponde a las excerptas *A* [*cf.* Bernhard (2006), §§ 1-87, pp. 17-23 (= *P, fol. 1r-3r*)] y *B* [*cf.* Bernhard (2006), §§ 88-110, pp. 23-24 (= *P, fol. 3r*)]. Y sobre la edición de Bernhard de las excerptas *A* y *B* realizamos también nosotros nuestra propia traducción anotada⁶.

Por último, recientemente hemos concluido un trabajo, que aún no ha visto la luz pública, en el que, dentro de nuestra habitual línea de trabajo, presentamos nuevamente una traducción anotada de la excerpta *C* de la *COMPIL. Ticin.*, también sobre la base de la edición de Michael Bernhard⁷.

Pues bien, dentro de esa misma línea de investigación, ofrecemos aquí al lector interesado la primera traducción anotada española de las respectivas excerptas *D, E* y *F* del citado código manuscrito de Pavía⁸. La razón de presentar

5r-8v), sino que llevó a cabo una edición sinóptica, tomando en consideración las lecturas del manuscrito *C* (= *Cashel [Tipperary], G. P. A. Bolton Library, n° 1, pp. 59-70*), del manuscrito *D* (= *Durham, University Library, Cosin V.V.4, fol. 199v-205r*) y del manuscrito *L* (= *Lovaina, Bibl. de l'Université 75* [manuscrito destruido por el fuego, pero aún accesibles sus lecturas, bien que por intermediación de la edición de *CS 2*, pp. 484-487b]); *cf.* la edición de Bernhard (2006), pp. 90-147.– Y también nosotros mismos llevamos a cabo nuestra propia traducción anotada en Díaz Díaz, Pedro Rafael: “El tratado *Ars musicae armonie* indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (Traducción y Notas)”, *Humanitas – Revista do Instituto de Estudos Clássicos*, 62 (2010), pp. 113-145.

4. *Cf.* *D. Thomae Aquinatis De arte musica*, nunc primum ex codice Bibliothecae Universitatis Ticinensis editit et illustravit Sac. Guarinus Amelli, alter e custodibus Bibliothecae Ambrosianae, Mediolani, 1880, Typographia S. Josephi, espec. pp. 19-25.

5. *Cf.* Bernhard (2006), p. 4: “Warum Amelli den vermeintlichen Thomas-Traktat mit dem Ende von fol. 3r beschließt, ist nicht klar”.

6. *Cf.* Díaz Díaz, Pedro Rafael: “El tratado *De arte musica* indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (Traducción y Notas)”, *ap.* Francisco Fuentes Moreno – Marina del Castillo Herrera – Pedro Rafael Díaz Díaz – Carmen Hoces Sánchez – Manuel Molina Sánchez (eds.), *Quantus Qualisque. Homenaje al Profesor Jesús Luque Moreno*, Granada, 2016, Editorial Universidad de Granada, pp. 145-175.

7. Para la edición del texto latino, *cf.* *COMPIL. Ticin., exc. C*, ed. Bernhard, §§ 111-191, pp. 24-29 (= *P, fol. 3v-4v*).– Para la traducción española, *cf.*, a su vez, Díaz Díaz, Pedro Rafael: “La excerpta *C* del código manuscrito de Pavía, Biblioteca Universitaria, Aldini 450 (Traducción y Notas)” [en prensa].

8. Para la *exc. D*, *cf.* *COMPIL. Ticin.*, §§ 192-207, pp. 29-31 (= *P, fol. 4v-5r*).– Para la *exc. E*: “De proportionibus a maioribus ad minores et e converso a minoribus ad maiores”, *cf.* *COMPIL. Ticin.*, §§ 208-220, p. 31 (= *P, fol. 5r-5v*).– Para la *exc. F*: “Brevis introductio musicalis scientie secundum aliquos peritos magistros”, *cf.* *COMPIL. Ticin.*, §§ 221-305, pp. 32-35 (= *P, fol. 5v-7r*).

aquí seguidas estas tres excerptas no obedece a un criterio de coherencia lógica o doctrinal entre sí; no se da, efectivamente, una fuerte trabazón conceptual, pues cada una de ellas desarrolla contenidos muy heterogéneos. Las dos únicas razones para presentarlas juntas son: a) el orden en el que aparecen en el código manuscrito de Pavía; b) su breve extensión.

§ 1. Y, así, por ejemplo, la *exc. D*, que no exhibe título identificativo alguno, es una breve enumeración de las *septem consonantiae* propias del *discantus* (a saber, *unisonus*, *ditonus*, *diapente*, *tonus cum diapente*, *diapason*, *ditonus cum diapason* y *diapente cum diapason*) y su clasificación en *quatuor consonantiae perfectae* (a saber, *unisonus*, *diapente sive quinta*, *diapason sive octava* y *diapente cum diapason sive duodecima*) y *tres consonantiae imperfectae* (a saber, *ditonus sive tertia perfecta vel maior*, *tonus cum diapente sive sexta perfecta vel maior* y *ditonus cum diapason sive decima perfecta vel maior*).

Esta enumeración y subsiguiente clasificación de las *septem consonantiae* del *discantus* en *quatuor perfectae* y *tres imperfectae* figuran, tanto en la *exc. D* de la *COMPIL. Ticin.*, como en el apartado “Regule discantus” de *Ps.-PHIL. [saec. XIV med.] lib. mus.*, *CS 3*, pp. 36b-37a, bien que con notorias ausencias (falta, por ejemplo, en la *exc. D* el *tonus cum dyapente et dyapason sive sexta perfecta supra octavam*, el *semidytonus cum dyapente et dyapason sive sexta imperfecta supra octavam* y la *duplex dyapason sive duplex octava vel quatuordecima*), además de una apreciable alteración en el orden expositivo (por ejemplo, en la *exc. D* la clasificación de las consonancias del *discantus* en *quatuor perfectae* y *tres imperfectae* se deja para el final; en cambio, en *Ps.-PHIL. lib. mus.* la clasificación de las consonancias aparece inmediatamente después de la enumeración de las mismas).

Precisamente, estas variaciones textuales entre la *exc. D* de la *COMPIL. Ticin.* y *Ps. Philippus de Vitriaco* (= *Ps. Philippe de Vitry*) llevan a pensar que ambos tratados comparten, ciertamente, doctrina común, pero que no dependen el uno del otro, sino que ambos han debido tener, por separado, un texto base común, que cada uno de ellos ha reelaborado a su manera⁹.

La presencia de *Ps. Philippe de Vitry*, por otra parte, significa que el código manuscrito de Pavía vuelve nuevamente a retomar doctrina francesa¹⁰,

9. Cf. Bernhard (2006), p. 9: “Einige signifikante Varianten zwischen den beiden Handschriften [sc. Abschnitt D der *COMPIL. Ticin.* und die Handschrift Siena L. V. 36] zeigen, daß sie nicht direkt voneinander abhängig sind, sondern daß ihnen ein weiteres Exemplar als Quelle zugrunde lag”.

10. Cf. Bernhard (2006), p. 9: “Der Abschnitt D, der sich auf Philippe de Vitry beruft und somit wiederum auf französische Theorie zurückgeht”.

como también lo hiciera ya en su momento la *exc. A* con la *TRAD. Lamb. [saec. XIII ex.]*¹¹. Sin embargo, la doctrina contenida en *Ps. Philippe de Vitry* debía ser bastante conocida en Italia, pues aparece también reflejada, bien que con notorias variaciones, en el manuscrito de Siena L. V. 36¹².

§ 2. La *exc. F* de la *COMPIL. Ticin.* exhibe un título que sirve para diferenciar este extracto del anterior, a saber, “De proportionibus a maioribus ad minores et e converso a minoribus ad maiores”¹³. Se trata, por lo tanto, de un estudio de las proporciones matemáticas sobre las que se sustenta la teoría musical. En nuestra opinión, la *exc. E* de la *COMPIL. Ticin.*, desde el punto de vista del contenido doctrinal, se divide en dos apartados: a) las proporciones consideradas desde un punto de vista aritmético¹⁴; b) las proporciones contempladas desde un punto de vista musical¹⁵.

La primera parte estudia, en primer lugar, el *genus multiplex*; de él aquí se nos ofrece sólo un análisis particular de la *proportio multiplex dupla* [*sc. 2:1*] y de la *proportio multiplex tripla* [*sc. 3:1*]. A continuación, se pasa al *genus superparticulare*; y de él, se nos ofrece aquí solamente el estudio particular de la *proportio superparticularis sesquialtera* [*sc. 3:2* y su equivalente 6:4] y de la *proportio superparticularis sesquitercia* [*sc. 4:3*]. El *genus superpartiens* no se toma en consideración en la *exc. E* de la *COMPIL. Ticin.* Por eso, se pasa directamente al *genus multiplex superparticulare*; y de él se nos ofrece solamente aquí el análisis de la *proportio tripla sesquialtera* [*sc. 7:2*] y la *proportio tripla sesquitercia* [*sc. 10:3*]; si bien, aparece la mención de la *proportio dupla sesquiquarta* [*sc. 9:4*], pero no el análisis de la misma. Y, en fin, falta íntegramente el estudio del *genus multiplex superpartiens*.

La segunda parte se centra exclusivamente en las proporciones musicales, que son las siguientes: la *proportio multiplex dupla*, que define la *consonantia diapason* [*sc. 2:1*], la *proportio superparticularis sesquialtera*, que define la *consonantia diapente* [*sc. 3:2*], y la *proportio superparticularis sesquitercia*, que define la *consonantia diatessaron* [*sc. 4:3*]; a estas tres proporciones habría que

11. Cf. Bernhard (2006), p. 5: “Als Quelle für den Text ist Lambertus bestimmend. *COMPIL. Ticin.* ähnelt dabei sehr einem Text der französischen Lambertus-Tradition (*TRAD. Lamb.*), der in der Pariser Handschrift lat. 15128 erhalten ist”.

12. Cf., sobre el particular, Bernhard (2006), p. 9: “Der Text [*sc. der Text des Ps.-PHIL. lib. mus.*] war aber auch in Italien bekannt: eine veränderte Fassung ist in der italienischen Handschrift Siena L. V. 36 erhalten”.

13. *COMPIL. Ticin.*, *exc. E*, § 208, p. 31 (= *P, fol. 5r*).

14. *COMPIL. Ticin.*, *exc. E*, §§ 209-219, p. 31 (= *P, fol. 5r-5v*).

15. *COMPIL. Ticin.*, *exc. E*, § 220, p. 31 (= *P, fol. 5v*).

adjuntar el intervalo de *tonus*, que se basa en una *proportio superparticularis sesquioctava* [sc. 9:8].

La doctrina de las proporciones aritmético-musicales remonta a los tratados aritméticos y musicales de Boecio [ca. 480-524] y está presente también en una infinidad de tratados musicales de los siglos XIII al XV, por lo que no es posible una adscripción ni geográfica ni cronológica de este breve extracto de doctrina aritmético-musical¹⁶. Por eso, en nota a pie de página hemos facilitado los datos de la fuente boeciana a que se remonta cada texto concreto (y, en el caso de la “Aritmética” boeciana [ante 510], hemos incorporado también el texto de Nicómaco de Gerasa [saec. I/II d.C.], que Boecio en multitud de ocasiones simplemente traduce o reelabora); así como también hemos ofrecido un ramillete de pasajes paralelos que tratan la misma cuestión (como son los casos respectivos de TRAD. Garl. [saec. XIII/2] *plan.* I, MARCH. [fl. 1305-1326] *luc.* VII o IOH. CICCON. [ca. 1370-†1412] *prop.*; en fin, en los casos en que era procedente, también hemos presentado la notación algebraica de la pertinente proporción, tomando como ayuda básicamente Guillaumin (2002) y Villegas (2005).

§ 3. La *exc.* F de la COMPIL. Ticin. exhibe el siguiente título: “Brevis introductio musicalis scientie secundum aliquos peritos magistros”. De este modo, queda formalmente distinguida de la *exc.* E, que le precede en el manuscrito de Pavía. Por otra parte, la expresión “secundum aliquos peritos magistros” muestra de manera clara e inequívoca el carácter compilatorio de la antedicha *exc.* F. Así, por ejemplo, su editor Bernhard¹⁷ menciona las siguientes coincidencias doctrinales y literales:

- a) COMPIL. Ticin., *exc.* F, §§ 232-242, pp. 32-33 (= *P*, fol. 5v-6r) = NICOL. CAP. [1415], pp. 314-315.
- b) COMPIL. Ticin., *exc.* F, §§ 243-247, p. 33 (= *P*, fol. 6r) = NICOL. CAP., p. 314-328; ANON. La Fage III [saec. xv], p. 244.
- c) COMPIL. Ticin., *exc.* F, §§ 248-271, pp. 33-34 (= *P*, fol. 6r-6v) = ANON. La Fage III, p. 244.

A esas citas de Bernhard nosotros, por nuestra parte, podríamos también aportar alguna otra más no suficientemente destacada por el editor alemán, en concreto: COMPIL. Ticin., *exc.* F, §§ 292-295, p. 35 (= *P*, fol. 6v) = ANON. Seay [ca. 1400], p. 28.

16. Cf., sobre el particular, Bernhard (2006), p. 10: “Da die Behandlung der Zahlenverhältnisse in einer ganzen Reihe von Traktaten des 13-15 Jhs. zu finden ist, ist eine regionale und zeitliche Einordnung dieses Textstückes nicht möglich”.

17. Cf., sobre el particular, Bernhard (2006), p. 11.

Pues bien, las abundantes coincidencias tanto doctrinales como literales entre la *exc. F* de la *COMPIL. Ticin.* con *NICOL. CAP.*, de una parte, y con *ANON. La Fage III*, de otra, inducen a Bernhard a postular una tradición textual en conjunto italiana para esta breve *exc. F*¹⁸. De este modo, la *exc. F* diverge, en cuanto a sus fuentes de inspiración doctrinal, tanto de la *exc. D*, que, con la abundante presencia del *lib. mus.* de Ps.-PHIL, se decanta en sus preferencias por la tradición francesa; como también de la *exc. A*, en la que se detecta también el influjo de la tradición francesa, representado en este caso por la *TRAD. Lamb.*

La *exc. F* de la *COMPIL. Ticin.*, tal como declara su título (a saber, “*Brevis introductio musicalis scientie*”), pretende ser un tratado general de doctrina musical, pero, en realidad, se queda en un breve prontuario sobre la doctrina del *cantus firmus*. En efecto, prácticamente al comienzo del opúsculo, leemos la siguiente afirmación: “*Inprimis dicendum est de cantu firmo*”¹⁹. En el párrafo final aparece incluso escrita la siguiente frase: “*Superius dictum est de cantu firmo, nunc videndum est de contrapunto*”²⁰. Ahora bien, en este momento, concluye la *exc. F*, y da comienzo de forma abrupta, sin título específico, la *exc. G* de la *COMPIL. Ticin.*²¹, la cual –ésta sí– puede considerarse un tratado introductorio sobre la doctrina del *contrapuntus*, como así se hace constar expresamente: “*quasdam universales regulas mensurabilis contrapunti a meo magistro gratiose impensas cunctis anelantibus predictae scientie fructum acquirere virtuose disposui imperitiri*”²². Texto éste último, por cierto, también recogido por *ANON. La Fage III*²³.

Los contenidos de este breve tratado técnico latino de doctrina musical sobre el *cantus firmus* vienen anticipados en el texto de la propia *exc. F*, precisamente en el pasaje donde se puede leer lo siguiente: “*Nota, quod primitus et ante omnia, que requiruntur in manu, videlicet quot sint lictere, quot sunt reformationes, quot sunt soni, quot sunt lictere terminales, quot sunt mutationes, quot sunt varietates proprietatum; post hec habendum est exemplum in antiphonario*”²⁴.

18. Cf. Bernhard (2006), p. 11: “Die Übereinstimmungen mit *NICOL. CAP.* in Satz 232-247 und mit *ANON. La Fage III* in Satz 243-272 lassen gemeinsames italienisches Traditionsgut vermuten”.

19. *COMPIL. Ticin.*, *exc. F*, § 222, p. 32 (= *P*, fol. 5v).

20. *COMPIL. Ticin.*, *exc. F*, § 305, p. 35 (= *P*, fol. 7r).

21. *COMPIL. Ticin.*, *exc. G*, §§ 306-331, pp. 36-38 (= *P*, fol. 7r-7v).

22. *COMPIL. Ticin.*, *exc. G*, § 307, p. 36 (= *P*, fol. 7r).

23. *ANON. La Fage III*, p. 241: “*quasdam universales regulas mensurabilis contrapunctus a meo magistro gratiose impensas cunctis anhelantibus percipere scientiae fructum virtuose disposui in partes quatuor*”.

24. *COMPIL. Ticin.*, *exc. F*, § 223, p. 32 (= *P*, fol. 5v).

Sin embargo, cuando en el cuerpo del texto se procede al desarrollo de la materia objeto de estudio, la *exc.* F incorpora también otros contenidos que no figuran expresamente anunciados en la cita anterior. Por consiguiente, en lo que sigue enumeramos nosotros detalladamente los contenidos doctrinales vertidos en este tratado de teoría musical, siguiendo el orden en que aparecen dispuestos en el texto latino²⁵:

§ 221: Título [a saber: *Brevis introductio musicalis secundum aliquos peritos magistros*].

§§ 222-223: Índice de contenidos [a saber: *lictere, reformationes, soni, lictere terminales, mutationes, varietates proprietatum, exemplum in antiphonario*].

§§ 224-227: *Soni* [a saber: *ut, re, mi, fa, sol, la*].

§§ 228-229: *Lictere* [a saber: ·Γ· *ut*; ·A· *re*, ·B· *mi*, ·C· *fa ut*, ·D· *sol re*, ·E· *la mi*, ·F· *fa ut*, ·G· *sol re ut*; ·a· *la mi re*, ·b· *fa mi*, ·c· *sol fa ut*, ·d· *la sol re*, ·e· *la mi*, ·f· *fa ut*, ·g· *sol re ut*; ·aa· *la mi re*, ·bb· *fa mi*, ·cc· *sol fa*, ·dd· *la sol*, ·ee· *la*].

§§ 230-231: *Proprietates* [a saber: *natura*, ·b· *molle*, ·♩· *quadrum*].

§§ 232-238: *Reformationes* [a saber: 1.^a) *per* ·B· *durum*: ·Γ· *ut* – ·E· *la*, 2.^a) *per naturam*: ·C· *ut* – ·a· *la*, 3.^a) *per* ·b· *molle*: ·F· *ut* – ·d· *la*, 4.^a) *per* ·♩· *quadrum*: ·G· *ut* – ·e· *la*, 5.^a) *per secundam naturam*: ·c· *ut* – ·aa· *la*, 6.^a) *per secundum* ·b· *molle*: ·f· *ut* – ·dd· *la*, 7.^a) *per secundum* ·♩· *quadrum*: ·g· *ut* – ·ee· *la*].

§§ 239-242: *Mutationes* [a saber: 1.^a) del primer hexacordo *per* ♩ *durum* al segundo hexacordo *per naturam* ·C· *fa ut*, ·D· *sol re*, ·E· *la mi*; 2.^a) del segundo hexacordo *per naturam* al tercer hexacordo *per* ♭ *molle* ·F· *fa ut*, ·G· *sol re*, ·a· *la mi*; 3.^a) del segundo hexacordo *per naturam* al cuarto hexacordo *per* ♩ *quadrum* ·G· *sol ut*, ·a· *la re*; 4.^a) del tercer hexacordo *per* ♭ *molle* al quinto hexacordo *per secundam naturam* ·c· *sol ut*, ·d· *la re*; 5.^a) del cuarto hexacordo *per* ♩ *quadrum* al quinto hexacordo *per secundam naturam* ·c· *fa ut*, ·d· *sol re*, ·e· *la mi*; 6.^a) del quinto hexacordo *per secundam naturam* al sexto hexacordo *per secundum* ♭ *molle* ·f· *fa ut*, ·g· *sol re*, ·aa· *la mi*; 7.^a) del

25. Cf. Bernhard (2006), pp. 10-11.

quinto hexacordo *per secundam naturam* al séptimo hexacordo *per secundum* ♪ *quadrum* ·g· *sol ut*, ·aa· *la re*].

§§ 243-247: Causas de la invención del ·b· *molle* [a saber: *causa essentie, causa tritoni, causa necessitatis*].

§§ 248-271: *Consonantiae* [a saber: *tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diatesaron, dyapente, dyapason*].

§§ 272-281: Definiciones varias [a saber: *cantus, consonantia, vox, dissonantia*].

§§ 282-288: *Toni* [a saber: *toni autentici: primus, tertius, quintus, septimus; toni plagales: secundus, quartus, sextus, octavus*].

§§ 289-295: *Lictere terminales* [a saber: ·D·, ·E·, ·F·, ·G·].

§§ 296-298: Tonos del recitado de la salmodia [a saber: *Primus ad quintam* (sc. ·D· – ·a·), *Secundus ad tertiam* (sc. ·D· – ·F·), *Tertius ad sextam* (sc. ·E· – ·b·), *Quartus ad quintam* (sc. ·E· – ·a·), *Quintus ad quintam* (sc. ·F· – ·b·), *Sextus ad tertiam* (sc. ·F· – ·a·), *Septimus ad quintam* (sc. ·G· – ·d·), *Octavus ad quartam* (sc. ·G· – ·c·)].

§ 299: *Euouae*.

§§ 300-303: Inicio de los tonos del salmo [a saber: 1.º ·FGa· *fa sol la* (2.º hexacordo *per naturam*), 2.º ·CDF· *ut re fa* (2.º hexacordo *per naturam*), 3.º ·Gac· *ut re fa* (4.º hexacordo *per* ♪ *quadrum*), 4.º ·aGa· *la sol la* (2.º hexacordo *per naturam*), 5.º ·Fac· *ut mi sol* (3.º hexacordo *per* ♭ *molle*), 6.º ·FGa· *fa sol la* (2.º hexacordo *per naturam*), 7.º ·c^hcd· *fa mi fa sol* (4.º hexacordo *per* ♪ *quadrum*), 8.º ·Gac· *ut re fa* (4.º hexacordo *per* ♪ *quadrum*)].

§ 304: La *flexa*.

§ 305: Final del tratado [a saber: *Superius dictum de cantu firmo, nunc videndum est de contrapunto*].

II. Traducción

D

[§§ 192-207: Consonancias del discanto]

[–Bernhard, p. 29–; –P, fol. 4v–] (192) Quien desee conocer la preceptiva de Philippe de Vitry²⁶, concretamente, en lo relativo a las reglas teóricas del discanto²⁷, debe conocer todas las especies fundamentales del discanto²⁸; (193)

26. La excerpta D de la *Compilatio Ticinensis* parte de la sección que el *Liber musicalium* de Ps. Philippe de Vitry titula *Regule discantus*; cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, pp. 36b-37a. El *Liber musicalium*, indebidamente atribuido a *Philippus de Vitriaco*, es, en realidad, un breve tratado de teoría musical referido al *ars mensurabilis*. De este modo, la exc. D de la “Compilación de Pavía” viene a ser un adecuado complemento teórico de la exc. C de la misma colección de excerptas musicales, dedicado, en este caso, al análisis del *cantus firmus*; cf., al respecto, COMPIL. Ticin., exc. C, § 191, p. 29 (= P, fol. 4v): “De teorica firmi cantus dicta sufficiant”; para lo relativo al término y concepto de *cantus firmus*, cf. Wolf Frobenius, *HmT*, s.v. “Cantus firmus”, vol. II, pp. 94-98.– El opúsculo de Ps. Philippe de Vitry comienza estudiando lo que podríamos llamar, en principio, “cuestiones preliminares”; cf., a propósito, Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 35a: “Quoniam de arte mensurabili tractare proponimus, scire debemus quid sit musica, et unde dicatur, et quot sint ejus claves, et quot voces similiter et quot toni”. A continuación, se pasa al estudio de las *regule discantus*.– La exc. D de la COMPIL. Ticin., sin embargo, prescinde de la consideración de dichas “cuestiones preliminares” y empieza y desarrolla en exclusiva las *septem species concordantiarum* (a saber, y por este orden, *unisonus*, *ditonus*, *diapente*, *tonus cum diapente*, *diapason*, *ditonus cum diapason* y *diapente cum diapason*), lo que constituye, hablando en propiedad, el contenido de las *regule discantus*; para lo relativo al concepto y término de *consonantia* musical (así como sus equivalentes terminológicos y conceptuales respectivos), cf. Michael Beiche, *HmT*, s.v. “Consonantia – dissonantia / Konsonanz – Dissonanz”, vol. II, pp. 329-361.– Hay, además, una inversión en el orden seguido por la exc. D con respecto a su fuente de referencia: en efecto, en Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36a, una vez enumeradas las *septem species concordantiarum*, se procede a su clasificación en *concordantie perfecte* (a saber, y también por este orden, *unisonus*, *dyapente*, *dyapason* y *dyapente cum dyapason*) y *concordantie imperfecte* (a saber, y también por este orden, *dytonus*, *tonus cum dyapente* y *dytonus cum dyapason*); en cambio, en la exc. D de la COMPIL. Ticin. primeramente se enumeran y se describen las referidas *septem species concordantiarum* y, luego, al final del fragmento, se clasifican las *concordantie in perfecte e imperfecte*.– De este modo, concluye esta breve *excerpta* musical, sin referirse para nada a los sucesivos contenidos y epígrafes contemplados por Ps. Philippe de Vitry.: cf., por ejemplo, y respectivamente, Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 37a: “Sequitur quomodo iste septem species ponende sunt in discantu”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 41a: “Sequitur de figurationibus notularum”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 41a: “Sequitur de modis”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 41b: “De temporibus”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 41b: “De prolationibus”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 42a: “De punctis”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 42b: “De ligatura notularum”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 43a: “De alterationibus notularum”; Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 45a: “De figurationibus pausarum”; y, finalmente, Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 45b: “Regula generalis”.

27. Sobre el término y el concepto *discantus*, vid. Michael Beiche, *HmT*, s.v. “Discantus / Diskant”, vol. II, pp. 511-529.

28. COMPIL. Ticin., § 193, p. 29 (= P, fol. 4v); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Sequuntur regule fundamenti discantus”; sobre el concepto y el término *fundamentum*, cf. Thomas Christensen, *HmT*, s.v. “Fundamentum, fundamental, basse fondamentale”, vol. III, pp. 183-207.

en concreto, hay que saber, en primer lugar, que son siete las especies fundamentales que concuerdan, en concreto, el unísono, el dítono, la diapente, el tono con diapente, la diapasón, el dítono con diapasón y la diapente con diapasón²⁹.

(194) Hay que saber que se dice unísono³⁰, como si <se dijera>³¹ de una sola nota³².

(195) El dítono consta de tres notas³³, <entre las cuales>³⁴ nos encontramos dos tonos; y dicese a partir de *di*, que significa *duo* (= ‘dos’), y *tonus* (= ‘tono’)³⁵, como si dijéramos que el dítono consta de dos tonos, y se denomina tercera perfecta³⁶.

29. COMPIL. Ticin., § 193, p. 29 (= *P*, fol. 4v); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et nota quod septem sunt species concordantiarum, videlicet: Unisonus, dytonus, dyapente, tonus cum dyapente, dyapason, dytonus cum dyapason, dyapente cum dyapason”.

30. Sobre el término y el concepto de la consonancia denominada *unisonus*, vid. Wolf Frobenius, *Hmt*, s.v. “Isotonos / unisonus / unisono / Einklang”, vol. IV, pp. 111-123.

31. Adición del traductor, que no figura en la transmisión textual.

32. En el texto latino aparece exactamente el término *vocis*. El término latino *vox* es, en un contexto de teoría musical, un calco semántico del término griego φωνή, que designa tanto la voz humana como el sonido en general; sin embargo, en este contexto concreto, la palabra latina *vox* alude, más bien, a los sonidos o notas musicales, para lo que el griego antiguo disponía del término φθόγγος, que el latín habitualmente calcaba con el término *sonus*. Sin embargo, nosotros hemos preferido traducir en español el término latino *vox* por la palabra ‘nota’ (*sc.* ‘nota musical’), aun siendo perfectamente conscientes de que la palabra ‘voz’ alude a los aspectos acústico-articulatorios del lenguaje musical; en tanto que el término ‘nota’ se refiere preferentemente a los aspectos gráficos o representativos del lenguaje musical. Cf., sobre la cuestión, Luque *et al.* (2009), p. 76, n. 58.– Por lo demás, para el texto de COMPIL. Ticin., § 194, p. 29 (= *P*, fol. 4v); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Nota unisonus est, quando cantus et discantus in eadem voce manifestatur, et dicitur quasi unius soni”.– Ejemplo de *consonantia perfecta unisonus* puede ser el intervalo prolongado ·Γ· ut.– Y, en fin, sobre el término latino *vox* (equivalente conceptual de *sonus*), cf. Frank Hentschel, *HmT*, s.v. “Sonus”, vol. VII, pp. 162-189; y en la medida en que el término latino *sonus* parece un calco más ajustado que el término *vox* del griego φθόγγος, cf. también Albrecht Riethmüller, *HmT*, s.v. “Phthongos”, vol. VI, pp. 96-103.

33. Un intervalo consonántico *ditonus* puede ser, por ejemplo, ·Γ· ut – ·B· mi [= T T]; dicho intervalo musical abarca tres notas, a saber, ·Γ· ut, ·A· re, ·B· mi; y comporta dos tonos de duración, a saber, ·Γ· ut – ·A· re [= T] y ·A· re – ·B· mi [= T].

34. En este caso, los corchetes angulares proceden del editor del texto; la adición textual parece enteramente justificada, sobre todo si se atiende al texto de la fuente; cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Dytonus constat ex tribus vocibus in quibus invenimus duos tonos”.

35. Sobre el concepto y el término *tonus*, cf. Klaus-Jürgen Sachs, *HmT*, s.v. “Tonos / tonus”, vol. VII, pp. 440-458.

36. COMPIL. Ticin., § 195, p. 29 (= *P*, fol. 4v); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Dytonus constat ex tribus vocibus in quibus invenimus duos tonos; et dicitur a dya, quod est duo, et tonus, quasi duorum tonorum, et nominatur tertia perfecta”.– A la *consonantia imperfecta ditonus* se la conoce también con el nombre de *tertia perfecta sive maior*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin.,

(196)³⁷ Y hállase también el semiditono, y consta de tres notas, entre las cuales se halla un tono y un semitono³⁸; y dicese a partir de *semi* (= ‘semi-’) [–*P*, fol. 5r–], que significa *dimidium* (= ‘mitad’), y *tonus* (= ‘tono’), como si dijéramos que el semiditono consta de un tono y un semitono, y se denomina tercera imperfecta³⁹.

[–Bernhard, p. 30–] (197)⁴⁰ La diapente consta de cinco notas, entre las cuales hallamos tres tonos y un semitono⁴¹; y dicese a partir de *dia*, que significa *de* (= ‘a partir de’), y *pente*, que significa *quinque* (= ‘cinco’), como si dijéramos que la diapente consta de cinco notas, y se llama quinta⁴².

(198)⁴³ El tono con diapente⁴⁴ consta de seis notas, entre las cuales hallamos cuatro tonos y un semitono, y se denomina sexta per-

exc. M: “<Expositio specierum>”, § 451, p. 49 (= *P*, fol. 10v): “Ditonus, id est tertia maior, est distantia duorum tonorum, scilicet *ut mi et fa la*”; de donde podemos concluir con cierto grado de verosimilitud que, en este caso concreto y en otros similares que veremos a continuación, *perfecta* viene a ser un sinónimo terminológico y conceptual de *maior*.

37. COMPIL. Ticin., § 196, p. 29 (= *P*, fol. 4v); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et invenitur semidytonus quoniam constat ex tribus vocibus in quibus invenitur tonus cum semitono; et dicitur a semis quod est dimidium, et tono, id est semitono et tono. Fit semidytonus et nominatur tertia imperfecta”; con el paréntesis angular corregimos una simple errata de la edición de Coussemaker: “nominatur”.

38. Ejemplo de intervalo *semiditonus* puede ser la secuencia ·A· *re* – ·C· *fa ut* [= T st].

39. Al intervalo *semidytonus* se le llama también *tertia imperfecta sive minor*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin., exc. M: “<Expositio specierum>”, § 450, p. 49 (= *P*, fol. 10v): “Nota, quod semiditonus, id est tertia minor, est distantia unius toni cum dimidio, scilicet *re fa, mi sol*”; de donde podemos concluir, también con cierto grado de verosimilitud que, tanto en este caso concreto, como en otros similares que veremos a continuación, *imperfecta* viene a ser un sinónimo terminológico y conceptual de *minor*.

40. COMPIL. Ticin., § 197, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Dyapente constat ex quinque vocibus in quibus invenimus tres tonos cum uno semitono; et dicitur a dya, quod est de, et penta quod est quinque, id est de quinque vocibus fit dyapente et vocatur quinta”.

41. Ejemplo de *consonantia perfecta diapente* puede ser el intervalo ·Γ· *ut* – ·D· *sol re* [= T T st T].

42. A la *consonantia perfecta diapente* se le llama también *quinta*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin., exc. M: “<Expositio specierum>”, § 452, p. 49 (= *P*, fol. 10v): “Diapente, id est quinta, est distantia trium tonorum cum dimidio”.

43. COMPIL. Ticin., § 198, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 37a: “Tonus cum dyapente constat ex sex vocibus in quibus nos invenimus quatuor tonos cum uno semitono, et nominatur sexta perfecta”.

44. Ejemplo de *consonantia imperfecta tonus cum diapente* puede ser el intervalo ·Γ· *ut* – ·E· *la mi* [= T T st T + T]; a juzgar por el ejemplo, y si hemos de hablar con propiedad, estamos ante una consonancia “diapente con tono”, más bien que “tono con diapente”.

fecta⁴⁵. (199)⁴⁶ Y hállese también el semitono con diapente, y consta de seis notas, entre las cuales hallamos tres tonos y dos semitonos⁴⁷, y se denomina sexta imperfecta⁴⁸.

(200)⁴⁹ La diapason consta de ocho notas, entre las cuales hallamos cinco tonos y dos semitonos⁵⁰, y se denomina octava⁵¹.

(201)⁵² El dítono con diapason consta de diez notas, entre las cuales hallamos siete tonos y dos semitonos⁵³, y se denomina décima perfecta⁵⁴.

45. A la *consonantia imperfecta tonus cum diapente* se le llama también *sexta perfecta sive maior*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin., exc. M: “<Expositio specierum>”, § 453, p. 50 (= P, fol. 10v): “Diapente cum tono, id est sesta, est distantia quatuor tonorum cum dimidio”. Constituye una singularidad que lo que la exc. D de la COMPIL. Ticin. llama *tonus cum diapente*, la exc. M de la misma Compilación de Pavía lo llame, invirtiendo el orden de palabras, *dyapente cum tono*.

46. COMPIL. Ticin., § 199, p. 30 (= P, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. lib. mus., CS 3, p. 37a: “Et invenitur semitonus cum dyapente, et constat ex sex vocibus in quibus inveniuntur tres toni[s] cum duobus semitoniis, et vocatur sexta imperfecta”; el corchete angular es responsabilidad enteramente nuestra; con él pretendemos enmendar lo que a nuestro juicio es una simple errata de lectura del editor, que origina una falta de concordancia.

47. Ejemplo de intervalo *semitonus cum diapente* podría ser la secuencia ·A· re – ·F· fa [= T st T T + st]; también como en el caso anterior, y a juzgar por la ejemplificación, debiéramos decir “diapente con semitono” con más propiedad que “semitono con diapente”.

48. Al intervalo *semitonus cum diapente* se le llama también *sexta imperfecta sive minor*. Pero a este intervalo no se alude en la exc. M de la COMPIL. Ticin. Cf., en todo caso, Bernhard (2006), p. 57 “Kommentar”, §§ 195-201, a propósito de los intervalos *semiditonus* (= *tertia minor*), *semitonus cum diapente* (= *sexta minor*) y *semiditonus cum diapason* (= *decima minor*), en relación con los respectivos intervalos *ditonus* (= *tertia maior*), *tonus cum diapente* (= *sexta maior*) y *ditonus cum diapason* (= *decima maior*): “Kleine Terz, kleine Sexte und kleine Dezime haben offensichtlich nicht denselben Rang als Konsonanz wie die entsprechenden großen Intervalle”.

49. COMPIL. Ticin., § 200, p. 30 (= P, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. lib. mus., CS 3, p. 37a: “Dyapason constat ex octo vocibus in quibus invenimus quinque tonos cum duobus semitoniis; et dicitur a dya, quod est de, et pason, octo; et vocatur octava”. – Sobre el término y el concepto *diapason*, vid. Fritz Reckow, *HmT*, s.v. “Dipason, diocto, octava”, vol. II, pp. 455-473.

50. Ejemplo de *consonantia perfecta diapason* puede ser ·Γ· ut – ·G· sol re [= T T st T T st T].

51. A la *consonantia perfecta diapason* también se le llama *octava*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin., exc. M: “<Expositio specierum>”, § 454, p. 50 (= P, fol. 10v): “Dyapason, id est octava, est distantia quinque tonorum et duorum semitonorum”.

52. COMPIL. Ticin., § 201, p. 30 (= P, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. lib. mus., CS 3, p. 37a: “Dytonus cum dyapason constat ex decem vocibus in quibus invenimus septem tonos cum duobus semitoniis et vocatur decima perfecta”.

53. Ejemplo de *consonantia imperfecta ditonus cum diapason* puede ser ·Γ· ut – ·h· mi [= T T st T T st T + T T].

54. A la *consonantia imperfecta ditonus cum diapason* se le llama también *decima perfecta sive maior*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin., exc. M: “<Expositio specierum>”, § 455, p. 50 (= P, fol. 10v): “Decima maior est distantia septem tonorum et duorum semitonorum”.

(202)⁵⁵ Hállase también el semiditono con diapasón, y consta de diez notas, entre las cuales hallamos seis tonos y tres semitonos⁵⁶, y se denomina décima imperfecta⁵⁷.

(203)⁵⁸ La diapente con diapasón consta de doce notas, entre las cuales hallamos ocho tonos y tres semitonos⁵⁹, y se denomina duodécima⁶⁰.

(204) Debe saberse que de estas siete especies cuatro se dicen perfectas y tres imperfectas⁶¹. (205) Pero, sin embargo, todas deben ser <perfectas> en lo relativo a sus tonos⁶², pero aquellas cuatro, concretamente, el unísono, la diapente,

55. COMPIL. Ticin., § 202, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 37a: “Et invenitur semidytonus cum dyapason, et constat ex decem vocibus in quibus invenimus quinque [*sic*] tonos cum tribus semitonis, et vocatur decima imperfecta”; pero la lectura *quinque* de Coussemaker es incorrecta y debe ser reemplazada por la lectura *sex*.

56. Ejemplo de intervalo *semiditonus cum diapason* puede ser la secuencia ·Γ· ut – ·b· fa [= T T st T T + T st].

57. Al intervalo *semiditonus cum diapason* se le llama también *decima imperfecta sive minor*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin., exc. M: “<Expositio specierum>”, § 456, p. 50 (= *P*, fol. 10v): “<Decima minor est distantia sex tonorum et trium semitonorum>”.

58. COMPIL. Ticin., § 203, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 37a: “Dyapente cum dyapason constat ex duodecim vocibus in quibus invenimus octo tonos cum tribus semitonis, et vocatur duodecima”.

59. Ejemplo de *consonantia perfecta diapente cum diapason* puede ser el intervalo ·Γ· ut – ·d· la *sol re* [= T T st T T st T + T st T T].

60. A la *consonantia perfecta diapente cum diapason* también se le llama *duodecima*; cf., aquí mismo, COMPIL. Ticin., exc. M: “<Expositio specierum>”, § 457, p. 50 (= *P*, fol. 10v): “Duodecima est distantia octo tonorum et trium semitonorum”.

61. COMPIL. Ticin., § 204, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et illarum [*sc. septem specierum concordantiarum*] quatuor dicuntur perfecte... Et aliae tres nomina<n>tur imperfecte...”; el paréntesis angular lo hemos añadido nosotros, por entender que en la edición de Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b, se desliza una simple errata en la lectura “nominatur”, que resulta incongruente con la inmediatamente precedente “dicuntur”.

62. COMPIL. Ticin., § 205, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Sed omnes debent esse perfecte de tonis suis, et quando non, debemus eas perfectas facere cum voce per hoc signum ♯ durum vel quadratum, quia ubicumque ponitur in cantu, signat ascensum unius semitonii, et b molle signat descensum semitonii”; cf. también Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et oportet etiam quod sint perfecte de tonis suis; quando non, debemus eas perficere cum voce”.– Para el concepto de *tonus*, cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36a: “Notandum quod duplex est tonus, scilicet tonus sonorum et tonus musicæ. Tonus sonorum est ascensus duarum vocum vel descensus, ut distat inter *ut* et *re*, et e converso; vel inter *re* et *mi*, et e converso; vel inter *fa* et *sol*, et e converso; vel inter *sol*, *la*, et e converso”. Como vemos, todos los intervalos musicales citados abarcan la *distantia* de un *tonus*; por esa razón, no se cita el intervalo “*mi fa et e converso*”, que comprendería la *distantia* de un *semitonium*; cf., sobre el particular, Bernhard (2006), p. 57, § 205.

la diapason y la diapente con diapason⁶³, son más necesarias que las otras <tres>⁶⁴, porque todo discanto debe iniciarse y terminarse en aquellas cuatro⁶⁵; y, por eso, se dicen perfectas⁶⁶. (206) Y las otras tres no son tan necesarias como lo son las otras cuatro⁶⁷, porque el discanto no puede iniciarse ni terminarse [–Bernhard, p. 31–] en esas tres⁶⁸; y, por eso, se dicen imperfectas⁶⁹. (207) Pero, <sin embargo>, todas deben ser perfectas por la razón <anteriormente citada>⁷⁰.

63. COMPIL. Ticin., § 205, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et illarum [*sc. septem specierum concordantiarum*]..., scilicet unisonus, dyapente, dyapason et dyapente cum dyapason”.

64. La adición es responsabilidad exclusiva del traductor, pues no está testimoniada en la tradición textual. Por lo demás, para el texto de COMPIL. Ticin., § 205, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “et sunt magis necessarie [*sc. unisonus, dyapente, dyapason et dyapente cum dyapason*] quam alie [*sc. dytonus, tonus cum dyapente et dytonus cum dyapason*]”.

65. COMPIL. Ticin., § 205, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “quia omnis discantus debet incipi et finiri in illis quatuor [*sc. unisonus, dyapente, dyapason et dyapente cum dyapason*]”.

66. COMPIL. Ticin., § 205, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et prime quatuor [*sc. unisonus, dyapente, dyapason et dyapente cum dyapason*] dicuntur perfecte de se ipsis”.

67. COMPIL. Ticin., § 206, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et aliae tres [*sc. dytonus, tonus cum dyapente et dytonus cum dyapason*]...” El resto del texto transmitido por la *exc. D* de la COMPIL. Ticin., § 206, p. 30 (= *P*, fol. 5r), a saber: “et ille tres [*sc. dytonus, tonus cum dyapente et dytonus cum dyapason*] non sunt necessarie sicut ille quatuor [*sc. unisonus, dyapente, dyapason et dyapente cum dyapason*]” está reelaborado analógicamente tomando como modelo de inspiración el texto inmediatamente precedente; cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et prime quatuor [*sc. unisonus, dyapente, dyapason et dyapente cum dyapason*] sunt magis necessarie quam alie [*sc. dytonus, tonus cum dyapente et dytonus cum dyapason*]”.

68. COMPIL. Ticin., § 206, p. 30 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “quia discantus non potest incipi nec finiri in illis [*sc. dytonus, tonus cum dyapente et dytonus cum dyapason*]”.

69. COMPIL. Ticin., § 206, p. 31 (= *P*, fol. 5r); cf. Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “que [*sc. dytonus, tonus cum dyapente et dytonus cum dyapason*] ideo dicuntur imperfecte”.

70. Es una reelaboración de la *exc. D* de COMPIL. Ticin., § 207, p. 31 (= *P*, fol. 5r), a partir de la reiteración conceptual y casi literal que aparece en su fuente; cf., sobre el particular, Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Et oportet etiam quod sint perfecte [*sc. septem species concordantiarum*] de tonis suis; quando non, debemus eas perficere cum voce”; *vid.*, igualmente, Ps.-PHIL. *lib. mus.*, CS 3, p. 36b: “Sed omnes [*sc. septem species concordantiarum*] debent esse perfecte de tonis suis, et quando non, debemus eas perfectas facere cum voce per hoc signum \natural durum vel quadratum, quia ubicumque ponitur in cantu, signat ascensum unius semitonii, et *b* molle signat descensum semitonii”.

E

[§ 208: Título]

[–Bernhard, p. 31–; –P, fol. 5r–] (208) PROPORCIONES DE MAYOR A MENOR Y, VICEVERSA, DE MENOR A MAYOR⁷¹.

[§§ 209-219: Proporciones aritméticas]

(209) Pues una⁷²

71. Para empezar, no estaría de más atender al consejo de Boecio en el libro II de su tratado musical; cf. BOETH. *mus.* I 24, p. 229, ll. 11-12: “Ac de ea quidem quantitate discreta, quae per se est, in arithmeticeis sufficienter diximus”. Y es que esta *excerpta* aritmético-musical se ha elaborado tomando como referencia conceptual básicamente los correspondientes pasajes de la “Música” de Boecio (cf., BOETH. *mus.* II 4: “De relativae quantitatis differentiis”, p. 229, l. 10 – p. 230, l. 19; BOETH. *mus.* II 8: “Regulae quotlibet continuas proportionales superparticulares inveniendi”, p. 234, l. 19 – p. 237, l. 27) y de la “Aritmética” boeciana (cf., BOETH. *arith.* I 22: “De speciebus maioris quantitatis et minoris”, p. 46, ll. 5-17; BOETH. *arith.* I 23: “De multiplici eiusque speciebus earumque generationibus”, p. 46, l. 18 – p. 49, l. 12; BOETH. *arith.* I 24: “De superparticulari eiusque speciebus earumque generationibus”, p. 49, l. 13 – p. 51, l. 23; BOETH. *arith.* II, 28: “De tertia inaequalitatis specie, quae dicitur superpartiens deque eius speciebus earumque generationibus”, p. 57, l. 6 – p. 60, l. 18; BOETH. *arith.* I 29: “De multiplici superparticulari”, p. 60, l. 19 – p. 64, l. 2; BOETH. *arith.* II 31: “De multiplici superpartiente”, p. 65, l. 1 – p. 66, l. 2).– Sobre el particular, cf. Luque *et al.* (2009), pp. 160-162; Villegas (2005), pp. 211-212: “Apéndice. Estudio algebraico de las principales cuestiones matemáticas. 1. Clasificación de las proporciones (1,4)”; Guillaumin (2002): “Notes complémentaires”, *ad locum*.

72. Se sobreentiende el término *proportio*.– El carácter epitomizador de la *excerpta* aritmético-musical que nos ocupa en este momento le lleva a prescindir de la clasificación del “número relativo”, que es lo que da entrada y coherencia al texto; sobre el particular, cf. BOETH. *mus.* II 4, p. 229, ll. 12-17: “Relatae vero ad aliquid quantitatis simplicia quidem genera sunt tria, unum quidem multiplex, aliud vero superparticulare, tertium superpartiens. Cum vero multiplex superparticulari superpartientique miscetur, fiunt aliae ex his duae, id est multiplex superparticularis et multiplex superpartiens”; BOETH. *arith.* I 22 p. 46, ll. 6-9: “Maioris vero inaequalitatis ·V· sunt partes. Est enim una, quae vocatur multiplex, alia superparticularis, tertia superpartiens, quarta multiplex superparticularis, quinta multiplex superpartiens”; texto éste último que traduce o adapta al latín el correspondiente pasaje griego de NICOM. *Ar.* I 17, 7, p. 45, ll. 15-19: “τοῦ μὲν οὖν μείζονος καθ’ ὑποδιαίρεσιν δευτέραν εἰς πέντε εἶδη διαιρουμένου τὸ μὲν ἐστὶ πολλαπλασίον, τὸ δὲ ἐπιμόριον, τὸ δὲ ἐπιμερές, τὸ δὲ πολλαπλασιασεπιμόριον, τὸ δὲ πολλαπλασιασεπιμερές”.– Pasajes paralelos en textos más o menos coetáneos a la *exc.* E de la COMPIL. Ticin. *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 24, p. 4: “Item numerorum alius... inaequalis cuius V sunt species, videlicet multiplex, superparticulare, superpartiens, multiplex superparticulare, multiplex superpartiens”; MARCH. *luc.* VII 2, p. 256 Herlinger (= p. 82 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, pp. 87a-87b): “Genera inaequalitatis quinque sunt, scilicet multiplex, superparticulare, superpartiens, multiplex superpartiens, et multiplex superparticulare”;

es doble⁷³; otra, triple⁷⁴; otra, cuádruple⁷⁵; y, así sucesivamente, hasta el infi-

IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436 l. 8 – p. 438, l. 5: “Que vero sunt inequalia quinque inter se modis inequalitatis momenta custodiunt... Et quidem inequalitatis genus multiplex... Secundum vero inequalitatis genus est quod appellatur superparticulare... Tertium vero genus inequalitatis est quotiens maior numerus totum intra se minorem continet eius aliquantas insuper partes... Quartum vero genus inequalitatis est quod ex multiplici et superparticulari coniungitur... Quintum vero genus inequalitatis est quando appellatur multiplex superpartiens”.

73. Dentro del *genus inaequalitatis multiplex* de las *proportiones* aritmético-musicales, tenemos, en primer término, la *proportio dupla* [*sc.* 2:1]; *cf.* BOETH. *mus.* II 4, p. 229, ll. 12-17: “Duo enim ad unum duplus est”; *cf.* también BOETH. *arith.* I 23, p. 47, ll. 3-4: “Ad primum enim, id est unitatem, ·II· duplus”; *vid.* asimismo NICOM. *Ar.* I 18, l. 1, p. 46, ll. 16-17: “πρῶτος μὲν γὰρ ὁ β διπλάσιος καὶ ἔστι καὶ λέγεται”.– Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 26, p. 4: “Duplum est quando aliquis numerus continet alium in se bis, ut duo continet unum in se bis et vocatur proportio duplicitatis”; MARCH. *luc.* VII 5, p. 258 Herlinger (= p. 82 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Appellatur enim aut duplum...: ut sunt duo ad unum”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, ll. 8-10: “Et quidem inequalitatis genus multiplex, ubi maior numerus minorem numerum habet in se... vel bis... Nichilque deest, nichil exuberat. Appellaturque duplum”.– Para la notación fraccionaria de las diversas proporciones múltiples (a saber, doble, triple, cuádruple), *cf.* Villegas (2005), p. 211.– La importancia musical de la proporción aritmética doble viene determinada porque es la base de la *consonantia diapason*, denominada también octava; en efecto, si una consonancia diapasón viene definida por la suma de una consonancia *diapente*, o intervalo de quinta, en proporción sesquialtera [*sc.* 3:2], y una consonancia *diatessaron*, o intervalo de cuarta, en proporción sesquitercia [*sc.* 4:3], en un grupo multiplicativo la adición de una proporción sesquialtera y una proporción sesquitercia da como resultado una *proportio multiplex dupla*; a saber, $3:2 + 4:3 = 12:6$, que obviamente está en una proporción múltiple doble, porque 12 es el doble exacto de 6, sin que sobre ni falte nada.

74. Dentro del *genus inaequalitatis multiplex*, de las *proportiones* aritmético-musicales tenemos, en segundo lugar, la *proportio tripla* [*sc.* 3:1]; *cf.* BOETH. *mus.* II 4, p. 229, ll. 20-21: “tres ad eundem [*sc.* unum] triplus”; *cf.* también BOETH. *arith.* I 23, p. 47, ll. 3-4: “Ad primum enim, id est unitatem, ... ·III· triplus”; *vid.* asimismo NICOM. *Ar.* I 18, l. 1, p. 46, l. 17 – p. 47, l. 1: “... ὁ δὲ γ τριπλάσιος”.– Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 27, p. 4: “Triplum est quando aliquis numerus continet alium ter, ut ternarius ad unitatem ter continet et vocatur proportio triplicitatis”; MARCH. *luc.* VII 5, p. 258 Herlinger (= p. 82 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Appellatur enim... aut triplum...: ut sunt... aut tres ad unum”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, ll. 8-10: “Et quidem inequalitatis genus multiplex, ubi maior numerus minorem numerum habet in se... vel ter... Nichilque deest, nichil exuberat. Appellaturque... triplum”.– La importancia musical de la proporción aritmética triple viene determinada porque es la base de la *consonantia diapason diapente*, denominada también duodécima; en efecto, si a una consonancia diapasón, que viene definida por la *proportio dupla* [*sc.* 2:1], se le añade una consonancia *diapente*, que viene definida por la *proportio sesquialtera* [*sc.* 3:2], el resultado, en un grupo multiplicativo, dará una *proportio multiplex tripla*; a saber, $2:1 + 3:2 = 6:2$; dicho grupo multiplicativo obviamente está en una proporción múltiple triple, porque 6 es el triple exacto de 2, sin que sobre ni falte nada.

75. Dentro del *genus inaequalitatis multiplex* de las *proportiones* aritmético-musicales, tenemos, en tercer lugar, la *proportio quadrupla* [*sc.* 4:1]; *cf.* BOETH. *mus.* II 4, p. 229, l. 21: “quattuor [*sc.* ad unum] quadruplus”; *cf.* también BOETH. *arith.* I 23, p. 47, ll. 3-4: “Ad primum enim... ·IIII·

nito⁷⁶. (210) La doble es la que contiene en sí al menor⁷⁷ dos veces exactamente, como el cuatro, que es el doble de dos multiplicado por dos⁷⁸. (211) La triple es la que contiene en sí <al menor> tres veces exactamente, como el seis al dos⁷⁹ y el nueve al tres⁸⁰. (212) La sesquiáltera es la que contiene en sí al menor una vez entera y una fracción –esto es, una mitad– de él⁸¹, como el tres con respecto al dos

quadruplus”; *vid.* asimismo NICOM. *Ar.* I 18, 1, p. 47, l. 1: “...ὁ δὲ δ τετραπλάσιος”.– Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. *Garl. plan.* I 28, p. 4: “Quadruplum est quando aliquis numerus continet in se alium quater, ut IIII^{or} ad unitatem et vocatur proportio quadrupli”; MARCH. *luc.* VII 5, p. 258 Herlinger (= p. 82 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Appellatur enim... aut quadruplum...: ut sunt... aut quatuor ad unum”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, ll. 8-10: “Et quidem inequalitatis genus multiplex, ubi maior numerus minorem numerum habet in se... vel quater... Nichilque deest, nichil exuberat. Appellaturque... quadruplum”.– La importancia musical de la proporción aritmética cuádruple viene determinada porque es la base de la *consonantia bisdiapason*, también denominada doble octava; en efecto, si a una consonancia diapason, que viene definida por la *proportio multiplex dupla* [*sc.* 2:1], se le añade otra consonancia *diapason*, que igualmente viene definida por la *proportio multiplex dupla* [*sc.* 2:1], el resultado, en un grupo multiplicativo, dará una *proportio multiplex quadrupla*; a saber, $2:1 + 2:1 = 4:1$; dicho grupo multiplicativo obviamente está en una proporción múltiple cuádruple, porque 4 es el cuádruplo exacto de 1, sin que sobre ni falte nada.

76. *Cf.* BOETH. *mus.* II 4, p. 229, ll. 20-24: “Duo enim ad unum duplus est, tres ad eundem triplus, quattuor quadruplus et in ceteris eodem modo, ut subiecta descriptio docet.

I. I. I. I. I. I.
II. III. IIII. V. VI. VII.”

Cf. también BOETH. *arith.* I 23, p. 47, ll. 3-6: “Ad primum enim, id est unitatem, ·II· duplus, ·III· triplus, ·IIII· quadruplus atque ita in ordinem progredientes omnes texuntur multiplices quantitates”; *vid.* asimismo NICOM. *Ar.* I 18, 1, p. 46, l. 16 – p. 47, l. 1: “πρῶτος μὲν γὰρ ὁ β διπλάσιος καὶ ἔστι καὶ λέγεται, ὁ δὲ γ τριπλάσιος, ὁ δὲ δ τετραπλάσιος, καὶ ἐπ’ ἄπειρον”.– Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. *Garl. plan.* I 25, p. 4: “Multiplex genus inequalitatis est quando aliquis numerus continet in se alium numerum precise multociens, et sunt infinite eius species, scilicet, duplum, triplum, quadruplum, etc.”; MARCH. *luc.* VII 3-4, pp. 256-258 Herlinger (= p. 82 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Primum ergo inequalitatis genus est multiplex, cum maior numerus continet totum minorem in se dupliciter vel tripliciter vel quadrupliciter, et sic deinceps; nichilque deest, nichilque exuberat”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, ll. 8-10: “Et quidem inequalitatis genus multiplex, ubi maior numerus minorem numerum habet in se totum, vel bis, vel ter, vel quater, ac deinceps. Nichilque deest, nichil exuberat. Appellaturque duplum, triplum, vel quadruplum, atque ad hunc ordinem <in> infinita progreditur”.

77. Se sobreentiende el término *numerus*.

78. En efecto, $4 = 2 + 2$ [$= 2 \cdot 2 = 2^2$].

79. En efecto, $6 = 2 + 2 + 2$ [$= 2 \cdot 3$].

80. En efecto, $9 = 3 + 3 + 3$ [$= 3 \cdot 3 = 3^2$].

81. *Cf.* BOETH. *mus.* II 4, p. 229, ll. 25-27: “Si vero superparticularem proportionem quaeras, naturalem sibi compara numerum detracta scilicet unitate, ut tres duobus –sesquialter est enim–”; *cf.* también BOETH. *arith.* I 24, p. 49, ll. 15-18: “Superparticularis vero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et eius aliquam partem; qui si minoris habeat me-

es una sesquiáltera⁸² y el seis con respecto al cuatro también es una sesquiáltera⁸³. (213) La sesquitercia es la que contiene en sí al menor una vez entera <y> una tercera parte de él⁸⁴, como el cuatro con respecto al tres es una sesquitercia⁸⁵.

dietatem, vocatur sesqualter”; *vid.* asimismo NICOM. *Ar.* I 19, 1-2, p. 49, ll. 1-5: “Ἐπιμόριος δὲ ἐστὶν ἀριθμός, τὸ τοῦ μείζονος δεῦτερον τῆ φύσει εἶδος καὶ τῆ τάξει, ὁ ἔχων ἐν ἑαυτῷ τὸν συγκρινόμενον ὄλον καὶ μόριον αὐτοῦ ἐν τι. ἀλλ’ ἐὰν μὲν ἡμισυ ἦ τὸ μόριον, καλεῖται ἡμιόλιος εἰδικῶς ὁ τῶν συγκρινόμενων μείζων”.– Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 30, p. 5: “Sesqualterum est quando aliquis numerus continet in se alium numerum et eius medietatem, sic se habet ternari<us> ad binarium”; MARCH. *luc.* VII 7-8, p. 258 Herlinger (= pp. 82-84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Secundum autem genus inequalitatis est quod appellatur superparticulare, hoc est cum maior numerus continet totum minorem in se et eius aliquam unam partem, ut sunt tres ad duo”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, ll. 11-14: “Secundum vero inequalitatis genus est quod appellatur superparticulare, id est cum maior numerus minorem numerum habet in se totum et unam eius aliquam partem, eamque vel dimidiam, ut 3 ad 2, et vocatur sesquialtera proportio”.– Para la notación fraccionaria de la *proportio superparticularis* y sus diversas variantes (a saber, *sesquialtera*, *sesquitercia*), *cf.* Guillaumin (2002), p. 200, n. 157 y Villegas (2005), p. 211.– La importancia de la *proportio superparticularis sesquialtera* [*sc.* 3:2] radica en que es la que define la *consonantia diapente* o intervalo de quinta, una de las dos componentes de la *consonantia diapason* o intervalo de octava.

82. Pues, en efecto, el 3 contiene íntegramente al 2; y, además, una mitad de 2, que es exactamente 1.

83. Naturalmente, porque 6:4 es una proporción equivalente a 3:2, resultado de multiplicar por 2 los dos términos que integran la proporción (esto es, $3 \cdot 2 = 6$; y $2 \cdot 2 = 4$); de donde resulta que 6 contiene íntegramente a 4; y, además, una mitad de 4, que es 2.

84. *Cf.* BOETH. *mus.* II 4, p. 229, ll. 25-28: “Si vero superparticularem proportionem quaeras, naturale sibi compara numerum detracta scilicet unitate, ut... quattuor tribus, qui sesquitercius est”; *cf.* también BOETH. *arith.* I 24, p. 49, ll. 15-19: “Superparticularis vero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et eius aliquam partem; qui si minoris habeat... tertiam partem, vocatur sesquitercius”; *vid.* asimismo NICOM. *Ar.* I 19, 1-2, p. 49, ll. 1-6: “Ἐπιμόριος δὲ ἐστὶν ἀριθμός, τὸ τοῦ μείζονος δεῦτερον τῆ φύσει εἶδος καὶ τῆ τάξει, ὁ ἔχων ἐν ἑαυτῷ τὸν συγκρινόμενον ὄλον καὶ μόριον αὐτοῦ ἐν τι... ἐὰν δὲ τρίτον, ἐπίτριτός”.– Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 31, p. 5: “Sesquitercium est quando aliquis numerus continet in se alium solum et insuper terciam eius partem, ut quaternarius ad ternarium”; MARCH. *luc.* VII 7-8, p. 258 Herlinger (= pp. 82-84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Secundum autem genus inequalitatis est quod appellatur superparticulare, hoc est cum maior numerus continet totum minorem in se et eius aliquam unam partem, ut sunt... quatuor ad tres”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, ll. 8-15: “Secundum vero inequalitatis genus est quod appellatur superparticulare, id est cum maior numerus minorem numerum habet in se totum et unam eius aliquam partem, eamque... vel tertiam, ut 4 ad 3, et vocatur sesquitercia”.– La importancia de la *proportio superparticularis sesquitercia* [*sc.* 4:3] radica en que es la que define la *consonantia diatessaron* o intervalo de cuarta, una de las dos componentes de la *consonantia diapason* o intervalo de octava.

85. Efectivamente, porque el 4 contiene íntegramente al 3; y, además, una tercera parte de 3, que es exactamente 1. Y, si utilizáramos el mismo procedimiento que hemos visto anteriormente empleado, por el que la proporción sesquiáltera básica 3:2 venía a ser equivalente a la proporción 6:4, resultaría, entonces, que la proporción sesquitercia 8:6 vendría a ser completamente equivalente a

(214)⁸⁶ La triple superparticular⁸⁷ es la que contiene en sí al menor tres veces

la proporción básica 4:3, porque hemos multiplicado por la misma cifra (en este caso, por 2) los dos términos de la proporción, esto es, y respectivamente: $4 \cdot 2 = 8$ y $3 \cdot 2 = 6$.— Por lo demás, la *exc. E* de la *COMPIL. Ticin.* prescinde directamente del tratamiento de la *proportio superparticularis sesquiquarta* [sc. 5:4]. *Cf.*, al respecto, *cf.* *BOETH. mus.* II 4, p. 229 l. 25 – p. 230, l. 1: “Si vero superparticularem proportionem quaeras, naturalem sibi compara numerum detracta scilicet unitate, ut... quinarium quaternario, qui sesquiquartus est”; *cf.* también *BOETH. arith.* I 24, p. 49, ll. 15-19: “Superparticularis vero est numerus ad alterum comparatus, quotiens habet in se totum minorem et eius aliquam partem; qui si minoris habeat... quartam [sc. partem], sesquiquartus, et si quintam, vocatur sesquiquintus”.— Pasajes paralelos, *ap.*: *TRAD. Garl. plan.* I 32, p. 5: “Sesquiquartum est quando aliquis numerus continet in se alium semel et eius quartam partem, ut quinarium ad quaternarium et sic in aliis numeris ascendendo”; *MARCH. luc.* VII 7-8, p. 258 Herlinger (= pp. 82-84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Secundum autem genus inequalitatis est quod appellatur superparticulare, hoc est cum maior numerus continet totum minorem in se et eius aliquam unam partem, ut sunt... quinque ad quatuor, et cetera”.

86. Como se puede apreciar fácilmente, la *exc. E* de la *COMPIL. Ticin.* prescinde abiertamente de la mención y el tratamiento adecuado de la *proportio superpartiens* y sus diversas especies, a saber: *superbipartiens* [sc. 5:3], *supertripartiens* [sc. 7:4] y *superquadripartiens* [sc. 9:5]. *Cf.*, al respecto, *BOETH. mus.* II 4, p. 230, ll. 8-12: “Superpartientes autem tali modo repperies. Disponas naturalem numerum a ternario scilicet inchoantem. Si unum igitur intermiseris, superbipartientem effici pernotabis; quod si duo, supertripartientem; quod si tres, superquadripartientem, idemque in ceteris”; también *BOETH. arith.* I 28, p. 57, ll. 12-15: “Haec [sc. inaequalitatis species superpartiens] autem est, quae fit, cum numerus ad alium comparatus habet eum totum intra se et eius insuper aliquas partes, vel duas vel tres vel ·III· vel quotquot ipsa tulerit comparatio”; *vid.* asimismo *NICOM. Ar.* I 20, l. 1, p. 55, ll. 12-14: “Ἔστι δὲ ἐπιμερῆς μὲν σχέσις, ὅταν ἀριθμὸς τὸν συγκρινόμενον ἔχη ἐν ἑαυτῷ ὅλον καὶ προσέτι μέρη αὐτοῦ πλεῖονα ἐνός”.— Pasajes paralelos, *ap.*: *TRAD. Garl. plan.* I 33, p. 5: “Superpartiens est quando aliquis numerus continet alium numerum semel et insuper multas partes ipsius. Huius infinite sunt species, scilicet superbipartiens, supertripartiens, superquadripartiens etc.”; *MARCH. luc.* VII 12-13, p. 260 Herlinger (= p. 84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 87b): “Tercium genus inequalitatis est quod superpartiens dicitur, cum maior numerus continet totum minorem in se et eius aliquas partes”; *IOH. CICON. prop.* 21, p. 436, ll. 16-18: “Tertium vero genus inequalitatis est quotiens maior numerus totum intra se minorem continet et eius aliquantas insuper partes”.— Para la notación fraccionaria de la *proportio superpartiens* y sus diversas variantes (a saber, *superbipartiens*, *supertripartiens*, *superquadripartiens*), *cf.* Guillaumin (2002), p. 203, n. 179 y Villegas (2005), p. 211.

87. Se introduce así, de forma abrupta, el estudio del *genus inaequalitatis multiplex superparticulare*.— Sobre el particular, puede verse: *BOETH. mus.* II 4, p. 230, ll. 16-19: “Ad hunc vero ordinem spectans et compositas ex multiplici et superparticulari vel multiplici et superpartienti proportionones lector diligens speculabitur. Sed de his tamen omnibus in arithmetice expeditius dictum est”; *BOETH. arith.* I 29, p. 61, ll. 1-3: “Multiplex superparticularis est, quotiens numerus ad numerum comparatus habet eum plus quam semel et eius unam partem”; *NICOM. Ar.* I 22, l. 1, p. 59, ll. 7-10: “Πολλαπλασιασιμῶριος μὲν οὖν ἐστὶ σχέσις, ὅταν τῶν συγκρινομένων ὁ μείζων πλεονάκις ἢ ἅπαξ ἔχη ἐν ἑαυτῷ τὸν ἐλάσσονα καὶ πρὸς τούτῳ μορίον τι ἐν αὐτοῦ οἷον δῆποτε”.— Pasajes paralelos, *ap.*: *TRAD. Garl. plan.* I 37-38, p. 5: “Multiplex superparticulare est quando aliquis numerus continet alium multociens et insuper aliquam eius partem. Huius species similiter sunt infinite...”; *MARCH.*

y, además, una parte alícuota de él⁸⁸. (215) Las variedades de ésta son infinitas, pues una es la triple sesquiáltera; otra, la triple sesquitercia, y así sucesivamente. (216) La triple sesquiáltera es la que contiene en sí al menor tres veces y, además, una mitad de él, como el siete con respecto al dos⁸⁹. (217) La triple sesquitercia es la que contiene en sí al menor tres veces y, además, una tercera parte de él, como diez con respecto a <tres>⁹⁰.

luc. VII 19-20, p. 262 Herlinger (= p. 84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 88a): “Quartum genus inequalitatis est multiplex superparticulare, cum maior numerus continet totum minorem in se vel bis vel ter vel quater, et cetera, et insuper eius unam partem”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, ll. 21-24: “Quartum vero genus inequalitatis est quod ex multiplici et superparticulari coniungitur, cum scilicet maior numerus habet in se minorem numerum, vel bis, vel ter, vel quotienslibet, atque eius unam aliquam partem”. – Para la notación fraccionaria de la *proportio superparticularis* y sus diversas variantes (a saber, *duplex sesqualtera*, *duplex sesquitertia*, *duplex sesquiquarta*; *triplex sesqualtera*, *triplex sesquitertia*, *triplex sesquiquarta*), cf. Guillaumin (2002), p. 205, n. 191 y Villegas (2005), p. 212.

88. Es evidente que la *exc.* E de la COMPIL. Ticin. ha prescindido de la consideración de todas las *species* de la *duplex superparticularis*, a saber: *duplex sesqualtera* [sc. 5:2], *duplex sesquitertia* [sc. 7:3], *duplex sesquiquarta* [sc. 9:4], *duplex sesquiquinta* [sc. 11:5], etc. – Sobre el particular, puede verse BOETH. *arith.* I 29, p. 61, l. 30 – p. 62, l. 5 y BOETH. *arith.* I 29, p. 63, ll. 12-23; NICOM. *Ar.* I 22, 2, p. 59, l. 19 – p. 60, l. 15. – Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 37-45, pp. 5-6; MARCH. *luc.* VII 21-24, pp. 262-264 Herlinger (= p. 84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 88a); IOH. CICON. *prop.* 21, p. 436, l. 21 – p. 438, l. 3.

89. Porque, en efecto, el 7 contiene al 2 tres veces enteras (esto es, $2 + 2 + 2 = 6$) y una mitad de 2, que obviamente es 1; de donde, $6 + 1 = 7$. – Por lo que se refiere a la *proportio tripla sexquialtera* [sic], cf. BOETH. *arith.* I 29, p. 63, ll. 12-16: “Ea vero species huius numeri, quae est triplex sesqualtera, hoc modo procreatur, si disponantur a binario numero omnes in ordinem pares et ad eos a septenario numero inchoantes septenario sese supergredientes solito ad alterutrum comparationis modo aptentur”; NICOM. *Ar.* I 22, 5, p. 62, ll. 3-6: “τὸ δὲ ἕτερον εἶδος ἄρχεται ἀπὸ τοῦ τριπλασιεφημίσιου, οἷον ὁ ζ πρὸς τὸν β καὶ ὁ ιδ πρὸς τὸν δ καὶ ἀπλῶς οἱ καθ’ ἑβδομάδα προχωροῦντες πρὸς τοὺς ἀπὸ δυάδος εὐτάκτους ἀρτίους”. – Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 43, p. 5: “Triplum sesqualterum est quando aliquis numerus continet alium et insuper mediam eius partem, ut quatuordecim ad quaternarium”; MARCH. *luc.* VII 23, p. 264 Herlinger (= p. 84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 88a): “Si autem continet maior numerus totum minorem in se ter et eius medietatem, vocatur proportio tripla supersesqualtera, ut sunt septem ad duo”; IOH. CICON. *prop.* 21, p. 438, ll. 1-2: “Sin vero tertio continebitur et eius altera pars vocabitur triplex sesqualtera, ut sunt 7 ad 2”.

90. Porque, efectivamente, el 10 contiene al 3 tres veces enteras (esto es, $3 + 3 + 3 = 9$) y, además, una tercera parte de 3, que obviamente es 1; de donde, $9 + 1 = 10$. – Por lo que se refiere a la *proportio tripla sexquitertia* [sic], cf. BOETH. *arith.* I 29, p. 63, ll. 19-23: “Si autem a ternario numero ingressi cunctos naturalis numeri triplices disponamus et eis a denario numero denario sese supergredientes ordine comparemus, omnes triplices sesquitertii in ea terminorum continuatione provenient”; NICOM. *Ar.* I 22, 6, p. 62, ll. 7-8: “εἴτα πάλιν ἐξ ὑπαρχῆς ὁ ι πρὸς τὸν γ τριπλασιεπίτριτός ἐστι πρῶτος”. – Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. Garl. *plan.* I 34, p. 5: “Triplum sesquitercium est quando aliquis numerus continet alium ter, et insuper terciam eius partem, ut

(218) <...>⁹¹, que es una doble sesquicuarta⁹².

(219) Y así sucesivamente⁹³.

[§ 220: Proporciones musicales]

(220)⁹⁴

doble	diapente 3	sesquitercia
diapasón 2	sesquialtera	diatesarón 4
9	sesquioctava tono	8

denarius ad ternarium”; MARCH. *luc.* VII 24, p. 264 Herlinger (= p. 84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 88a): “et si maior numerus continet totum minorem in se ter et eius terciam partem, vocatur proportio tripla supersesquitercia, ut decem comparati ad tres”.

91. Evidente laguna en el texto, cuya extensión y contenido no es posible precisar.

92. El término mayor de la proporción doble sesquicuarta debe contener al término menor dos veces íntegras, y, además, una cuarta parte del menor. Suponiendo que el término menor fuese 4 (naturalmente, para poder obtener una cuarta parte de él, no podemos operar con números menores que el 4), el doble de 4 es, obviamente, 8 (esto es, $4 \cdot 2 = 8$); si a 8 le sumamos una cuarta parte de 4, que obviamente es 1, tendríamos, entonces, que $8 + 1 = 9$; de donde, resultaría que una proporción doble sesquicuarta podría ser, por ejemplo, 9:4, porque 9 contiene íntegramente dos veces a 4 y, además, una cuarta parte de 4, que es 1.— Por lo que se refiere a la *proportio dupla sexquiquarta*, cf. BOETH. *arith.* I 29, p. 62, ll. 4-5: “At vero novenarius ad quaternarium duplex sesquiquartus”; NICOM. *Ar.* I 22, 3, p. 61, l. 1: “ὁ δὲ θ τοῦ δ διπλασιεπιτέταρτος”.— Pasajes paralelos, *ap.*: TRAD. *Garl. plan.* I 42, p. 5: “Duplum sesquiquartum est quando aliquis numerus continet alium et insuper quartam partem illius, ut novenarius ad quaternarium”.

93. Falta obviamente el tratamiento de la *proportio multiplex superpartiens* y sus diversas *species*, a saber: *duplex superbipartiens tercias* [sc. 8:3], *duplex supertripartiens quartas* [sc. 11:4], *duplex superquadripartiens quintas* [sc. 14:5]; *triplex superbipartiens tercias* [sc. 11:3], *triplex supertripartiens quartas* [sc. 15:4] y *triplex superquadripartiens quintas* [sc. 19:5].— Por lo que se refiere a la *proportio multiplex superpartiens* y sus distintas *species*, cf. los siguientes pasajes: BOETH. *arith.* I 31, p. 65, l. 1 – p. 66, l. 2; NICOM. *Ar.* I 23, p. 63, l. 22 – p. 70, l. 15; TRAD. *Garl. plan.* I 46-54, p. 6; MARCH. *luc.* VII 25-26, p. 264 Herlinger (= p. 84 Della Sciucca = Gerbert, *SEMS* 3, p. 88a); IOH. CICON. *prop.* 21, p. 438, ll. 4-9.— Para la notación fraccionaria de la *proportio multiplex superpartiens* y sus diversas variantes (a saber, *superbipartiens*, *supertripartiens*, *superquadripartiens*), cf. Guillaumin (2002), p. 66, n. 199 y Villegas (2005), p. 212.

94. Los párrafos 209-219 de la *exc.* D de la *COMPIL.* Ticin. estudian, bien que de forma atropellada e incompleta, las proporciones desde un punto de vista exclusivamente aritmético; en cambio, este párrafo 220 contempla las proporciones desde un punto de vista exclusivamente musical. Tales proporciones son la *diapason* (= *proportio dupla*, esto es, 2:1), la *diapente* (= *proportio sesquialtera*, o sea, 3:2) y la *diatesaron* (= *proportio sesquitercia*, es decir, 4:3); a estas tres consonancias musicales básicas hay que adjuntar ahora el intervalo de *tonus* (= *proportio sesquioctava*, a saber,

F

[§ 221: Título]

[–Bernhard, p. 32–; –P, fol. 5v–] (221) BREVE INTRODUCCIÓN A LA CIENCIA MUSICAL SEGÚN ALGUNOS EXPERTOS MAESTROS⁹⁵.

[§§ 222-223: Índice de contenidos]

(222) En primer término, vamos a hablar del canto llano⁹⁶.

(223) Nótese primeramente y ante todo lo relativo a la mano⁹⁷, concre-

9:8).– La duración del intervalo tonal la fija Boecio experimentalmente (mediante el conocido relato del diferente peso de los cuatro martillos de la mítica herrería por la que acierta a pasar Pitágoras); *cf.*, sobre el particular, BOETH. *mus.* I 10, p. 198, ll. 6-9: “·VIII· vero ad ·VIII· in sesquioctava proportione resonabant tonum”. Pero también es posible calcular matemáticamente la duración del tono (a saber, restando una diatesarón en proporción sesquitercia a una diapente en proporción sesquiáltera [$4:3 \div 3:2 = 9:8$]); *cf.*, al respecto, BOETH. *mus.* II 25: “Diapente in sesqualtera, diatessaron in sesquitercia esse, tonum in sesquioctava”, espec. p. 258, ll. 13-16: “Sesquitercium vero si proportioni sesqualterae minuiamus, relinquitur sesquioctava proportio. Quo fit, ut tonus in sesquioctava debeat comparatione constitui”.– Sobre la anécdota de los diferentes pesos de los martillos de la herrería y el hallazgo presuntamente casual del fundamento de las consonancias musicales, *cf.* Luque *et al.* (2009), p. 99, n. 137; y, en fin, sobre el cálculo algebraico de la duración del intervalo tonal, *cf.* Villegas (2005), p. 216, espec. “5.4. Tono”.

95. Este título sirve para marcar debidamente el comienzo de la *exc.* F de la COMPIL. Ticin. y su diferenciación de la *exc.* D, inmediatamente precedente en el código manuscrito de Pavía.

96. En el original latino, sin embargo, aparece la expresión “*cantu firmo*”. Sobre la expresión *cantus firmus*, *vid.* Wolf Frobenius, *HmT*, s.v. “*Cantus firmus*”, vol. II, pp. 94-98, espec. p. 94a: “Die ursprüngliche Bedeutung des Ausdrucks *cantus firmus* entspricht der von *cantus planus*, Choralgesang”. Por lo tanto, los respectivos sintagmas *cantus firmus* y *cantus planus* son, desde el punto de vista del contenido significativo, prácticamente sinónimos; *cf.* también Frobenius, *ib.*: “Jeweilige Synonyma (*sc.* des Ausdrucks *cantus firmus*): *cantus planus* (frz. plain chant, ital. canto piano, span. canto llano, engl. plain song)”. Como en español no se ha consolidado en el uso técnico una expresión equivalente, por ejemplo, al italiano “canto fermo”, hemos optado por traducir la expresión latina *cantus firmus* por la equivalente castellana “canto llano”.– Por otra parte, la mención del *cantus firmus* sirve para fijar los contenidos doctrinales de esta *exc.* F; en efecto, al final de la misma se lee [*cf.* COMPIL. Ticin., *exc.* F, § 305, p. 35 (= P, fol. 7r)]: “Superius dictum est de cantu firmo, nunc videndum est de contrapunto”; bien es verdad que no se cumple lo anticipado, porque no viene a continuación el tratamiento del *contrapuntus*, sino que sólo se ofrece un análisis de las principales cuestiones relativas al *cantus firmus*.

97. Probablemente la célebre “mano de Guido”; *cf.*, sobre el particular, IOH. TINCT. *exp.*, *Capitulum I – De manus diffinitione et eius distinctione*, p. 31: “Manus est brevis et utilis doctrina ostendens compendiose qualitates vocum musicae”; *cf.* también, a propósito del significado técnico del término *manus*, el siguiente título: *The Theoretical Works of Johannes Tinctoris*, a new online edition edited by Ronald Woodley, 2013, Birmingham City University, Chapter 1: “The hand is a concise

tamente, cuántas son las notas, cuántos son los hexacordos⁹⁸, cuántas son las sílabas de solmisación, cuántas son las notas finales, cuántas son las mutaciones, cuántas son las clases de propiedades; después de esto, hay que ejemplificar con el Antifonario.

[§§ 224-227: Sílabas de solmisación]

(224)⁹⁹ Nótese que son seis las sílabas de solmisación, mediante las cuales se compone todo canto, concretamente, *ut re mi fa sol la*. (225) Los antiguos, sin embargo, decían que eran tres¹⁰⁰, concretamente, *ut re mi*. (226) Los modernos, por su parte, añadieron otras tres por exigencia de las consonancias, concretamente, *fa sol la*. (227) Y aun cuando varíen en la denominación, no obstante son, en cuanto a la consonancia, lo mismo.

[§§ 228-229: Notas musicales]

(228)¹⁰¹ Nótese que son dieciocho las notas de la mano, concretamente,

and useful teaching method, demonstrating comprehensively the qualities of musical pitches” [[ap. http://www.stoa.org/tinctoris/expositio_manus/expositio_manus.html](http://www.stoa.org/tinctoris/expositio_manus/expositio_manus.html)]; de donde se deduce que el término latino *manus* hay que entenderlo en español por el sintagma “método de enseñanza”. – Los contenidos doctrinales que abarca la *manus* en esta obra son los siguientes: *Capitulum II – De locis*, *Capitulum III – De clavibus*, *Capitulum IV – De vocibus*, *Capitulum V – De proprietatibus*, *Capitulum VI – De deductionibus*, *Capitulum VII – De mutationibus* y *Capitulum VIII – De coniunctionibus*. De este modo, por ejemplo, el estudio de las *lictere* de la *exc. F* de la *COMPIL. Ticin.* viene a coincidir con el *Capitulum III – De clavibus*; el análisis de las *reformationes* vendría a coincidir con el *Capitulum VI – De deductionibus*; los *soni* vendrían a coincidir con el *Capitulum IV – De vocibus*; las *mutationes* vendrían a equivaler al *Capitulum VII – De mutationibus*; y, en fin, las *varietates proprietatum* serían el equivalente del *Capitulum V – De proprietatibus*.

98. Hemos traducido así las *reformationes* del original latino (*cf. COMPIL. Ticin., exc. F, § 223, p. 32 = P, fol. 5v*), equivalente conceptual de las *deductiones* de *IOH. TINCT. exp., Capitulum VI – De deductionibus*, pp. 45-48.

99. *COMPIL. Ticin., exc. F, § 224, p. 32 (= P, fol. 5v)*: *cf.*, por ejemplo, *NICOL. CAP., p. 314*: “Item sex sunt voces per quas tota musica cantatur, scilicet: *ut, re, mi, fa, sol, la*”; *cf.* también *NICOL. CAP., p. 311*: “Quot sunt voces?–Sex, scilicet: *Ut, re, mi, fa, sol, la*”.

100. Esta contundente afirmación no se puede contrastar en ninguna otra fuente de doctrina musical; *cf.*, al respecto, Bernhard (2006), p. 58, §§ 224-226: “Die merkwürdige Vorstellung, daß zunächst nur drei Solmisationssilben existierten, die später auf sechs erweitert wurden, ist in keiner anderen Quelle zu finden”.

101. *COMPIL. Ticin., exc. F, § 228, p. 32 (= P, fol. 5v)*: *cf.*, por ejemplo, *NICOL. CAP., p. 314*: “Septem sunt litterae graves, scilicet: *A, B, C, D, E, F, G*. Septem sunt acutae *a, b, c, d, e, f, g* et quinque super acutae *aa, bb, cc, dd, ee*”; *cf.* también *NICOL. CAP., p. 311*: “Quot sunt litterae latinae?–Sep-

siete son graves¹⁰²; siete son agudas¹⁰³; y cuatro, sobreagudas¹⁰⁴. (229) Se añade, no obstante, *·e· la* únicamente por completar, pero no es por exigencia del arte; y también *gammaut* en griego en memoria de los griegos, porque los griegos fueron los primeros descubridores de esta arte.

[§§ 230-231: Propiedades]

(230)¹⁰⁵ Nótese que son tres las propiedades de la mano, concretamente, natural, *·b· mol* y *·h· cuadro*.

(231) De donde los versos¹⁰⁶:

·C· natural da, ·F· *·b· mol te señala;*
 ·G· también becuadro; gamma, B duro.
 Así siempre has de cantar.

tem, scilicet: a, b, c, d, e, f, g, et una littera graeca quae notatur gamma et est in principio manus. Quot sunt litterae graves?—Septem, scilicet: A, B, C, D, E, F, G. Quot sunt litterae acutae?—Septem, scilicet: a, b, c, d, e, f, g. Quot sunt litterae superacutae?—Quinque, scilicet: aa, bb, cc, dd, ee”.

102. Concretamente, ·A· *re*, ·B· *mi*, ·C· *fa ut*, ·D· *sol re*, ·E· *la mi*, ·F· *fa ut*, ·G· *sol re ut*.

103. Concretamente, ·a· *la mi re*, ·b· *fa mi*, ·c· *sol fa ut*, ·d· *la sol re*, ·e· *la mi*, ·f· *fa ut*, ·g· *sol re ut*.

104. Concretamente, ·aa· *la mi re*, ·bb· *fa mi*, ·cc· *sol fa*, ·dd· *la sol*.

105. COMPIL. Ticin., exc. F, § 230, p. 32 (= P, fol. 5v): *cf.*, por ejemplo, NICOL. CAP., p. 314: “Item tres sunt modi vel proprietates a quibus tota musica regitur, videlicet: *·h· quadrum natura et ·b· molle*”; *cf.* también NICOL. CAP., p. 311: “Quot sunt proprietates?—Tres, scilicet: *·h· natura et ·b·*... Quid est proprietates?—Proprietas est distinctio cantus, ut supra diximus; est *·h· quadrum, natura et ·b· molle*”.

106 Versos muy habituales, pero con notables variantes textuales, en los tratados musicales de los siglos XIII a XV. *Cf.*, por ejemplo, aquí mismo COMPIL. Ticin., exc. A, § 29, p. 19 (= P, fol. 1v): “Unde versus: ·C· naturam dat, ·F· *·b· molle tibi signat*; / ·G· quoque *·h· durum tu semper habes caniturum*”; COMPIL. Ticin., exc. C, § 169, p. 28 (= P, fol. 4r-4v): “Unde versus: ·C· naturam dat, ·F· *·b· molle tibi signat*. / ·G· quoque *·h· quadrum, gamma B durum / sic te semper habes caniturum*”; LAMBERTUS, CS 1, p. 256a: “unde versus: / C naturam dat, F *·b· mollem tibi signat*; / G quoque *·h· durum tu semper habes cani tantum*”; TRAD. Garl. *plan.* IV 72, p. 60: “Unde versus: / C. naturam dat .F. *·b· molle tibi signat*, / .G. quoque *·h· durum facit te esse caniturum*”; TRAD. Garl. *plan.* V 63, p. 69: “unde extat versus: / .C. naturam dat, .F. *·b· molle .G. quoque quadrum*”; TRAD. Lamb. 2, 3, 6, p. 44: “Unde versus: / C naturam dat, F *·b· molle tibi signat*, / G quoque *·h· durum tu semper quis reperire*”; QUAT. PRINC. 3, 8, CS 4, p. 222b (= Florea Aluas, p. 267, ll. 18-19): “Unde versus: / C naturam dat: F *·b· molle tibi signat*; / G quoque *·h· durum tu semper habes caniturum*”; HENR. ZEL. 49, p. 116: “Unde versus: / C naturam dat, F *bemolle tibi signat*. / G quoque *durum, quia semper canit durum*”; ANON. Carthus. *pract.* 9, 14, p. 68: “Unde versus: / C naturam dat, F *·b· molle tibi signat*. / G per *·h· durum se dat cantare securum*”; NICOL. CAP. p. 311: “Unde versus: / C natura dat, F *·b· molle tibi signat*; / G quoque *semper ·h· quadrum habeas caniturum*”; NICOL. CAP. p. 314: “Unde versus: / C natura dat, F *·b· molle e contrario signat* / G quoque *·h· durum semper habeas caniturum*”; TRAD. Holl. VI 14, 6, p. 42: “Versus: C dat naturam, F *·b· molle Gque ·h· durum*; / G per *·h· durum te*

[§§ 232-238: Hexacordos]

(232)¹⁰⁷ Nótese que son siete los hexacordos, concretamente el primero es en gamma y se canta por B duro para distinguirlo de \natural cuadro¹⁰⁸. (233) El segundo es en $\cdot C \cdot$ grave y se canta por natural¹⁰⁹. (234) El tercero es en $\cdot F \cdot$ grave y se canta por \flat mol¹¹⁰. (235) El cuarto es en $\cdot G \cdot$ grave y se canta por \natural cuadro¹¹¹. (236) El quinto es en $\cdot c \cdot$ aguda y se canta por segundo natural para diferenciarlo del primer natural¹¹². (237) El sexto es en $\cdot f \cdot$ aguda y se canta por segundo \flat mol¹¹³, para diferenciarlo del primer \flat mol (238) El séptimo es en $\cdot g \cdot$ aguda y se canta por segundo \natural cuadro para diferenciarlo del primer \natural cuadro¹¹⁴.

[§§ 239-242: Mutaciones]

dat cantare securum”; IOH. TINCT. *exp.* 5, 11-12, p. 44: “hunc adverte versum: / C naturam dat, F \flat molle, G quoque \natural durum”; BONAV. BRIX. 10, 5, p. 10: “unde versus: “Omne fa in C cantatur per \natural quadrum; Omne fa in F cantatur per naturam; Omne fa in \flat cantatur per \flat molle”; GUIL. MON. 5, p. 31: “ut patet per hunc versum: C naturam dat, F \flat molle, G quoque quadrum”.

107. COMPIL. Ticin., *exc.* F, §§ 232-238, p. 32 (= P, fol. 5v): *cf.*, por ejemplo, NICOL. CAP., p. 314: “Item septem sunt reformationes in manu, videlicet prima in *gamma ut*, secunda in *C grave*, tertia in *F grave*, quarta in *G grave*, quinta in *c acuto*, sexta in *f acuto*, septima in *g acuto*. Dicuntur reformationes quia omnes aliae voces formantur et descendunt a voce *ut*, quoniam *ut* est principium et origo omnium aliarum vocum”; *cf.* también NICOL. CAP., p. 311: “Quot sunt reformationes?—Septem, scilicet: ubicumque est *ut* ibi est reformatio; prima in *gammaut*, secunda in *C grave*, tertia in *F grave*, quarta in *G grave*, quinta in *c acuto*, sexta in *f acuto* et septima in *g acuto*”.

108. El primer hexacordo *per B durum* estaría integrado por las siguientes notas: $\cdot F \cdot ut$, $\cdot A \cdot re$, $\cdot B \cdot mi$, $\cdot C \cdot fa$, $\cdot D \cdot sol$, $\cdot E \cdot la$.— En cuanto a la distinción *B durum* para el hexacordo más grave / \natural *quadrum* para los restantes hexacordos, hay que decir que no es muy habitual en los tratados musicales de los siglos XIII a XV: *cf.*, sobre el particular, Bernhard (2006), p. 55, §§ 156-158.

109. El segundo hexacordo *per naturam* estaría integrado por las siguientes notas: $\cdot C \cdot ut$, $\cdot D \cdot re$, $\cdot E \cdot mi$, $\cdot F \cdot fa$, $\cdot G \cdot sol$, $\cdot a \cdot la$.

110. El tercer hexacordo *per \flat molle* estaría integrado por las siguientes notas: $\cdot F \cdot ut$, $\cdot G \cdot re$, $\cdot a \cdot mi$, $\cdot b \cdot fa$, $\cdot c \cdot sol$, $\cdot d \cdot la$.

111. El cuarto hexacordo *per \natural quadrum* estaría integrado por las siguientes notas: $\cdot G \cdot ut$, $\cdot a \cdot re$, $\cdot \natural \cdot mi$, $\cdot c \cdot fa$, $\cdot d \cdot sol$, $\cdot e \cdot la$.

112. El quinto hexacordo *per secundam naturam* estaría integrado por las siguientes notas: $\cdot c \cdot ut$, $\cdot d \cdot re$, $\cdot e \cdot mi$, $\cdot f \cdot fa$, $\cdot g \cdot sol$, $\cdot aa \cdot la$.

113. El sexto hexacordo *per secundum \flat molle* estaría integrado por las siguientes notas: $\cdot f \cdot ut$, $\cdot g \cdot re$, $\cdot aa \cdot mi$, $\cdot bb \cdot fa$, $\cdot cc \cdot sol$, $\cdot dd \cdot la$.

114. El séptimo hexacordo *per secundum \natural quadrum* estaría integrado por las siguientes notas: $\cdot g \cdot ut$, $\cdot aa \cdot re$, $\cdot \natural \cdot mi$, $\cdot cc \cdot fa$, $\cdot dd \cdot sol$, $\cdot ee \cdot la$.

[–Bernhard, p. 33–] (239)¹¹⁵ Nótese que doquiera haya dos o tres notas¹¹⁶, allí hay mutaciones según los hexacordos anteriormente citados, excepto en *·b· fa ·b· mi*, [que] no se produce ninguna mutación¹¹⁷. (240) ¿Por qué no se produce ninguna mutación? Porque la mutación debe producirse en un tono, y en este caso se produciría en un semitono¹¹⁸, [–P, fol. 6r–] y porque *fa* y *mi* no pueden equipararse ni tampoco establecer una relación proporcional, esto es, ni por mutación ni por consonancia.

(241)¹¹⁹ Veamos qué es una mutación. (242) Una mutación es la sustitución de una nota por otra en el mismo lugar, en la misma nota, en la misma línea o espacio, conservando un tono sin semitono alguno, porque resultaría una disonancia sin sentido¹²⁰.

[§§ 243-247: Causas de la invención del bemol]

115. COMPIL. Ticin., exc. F, § 239, p. 33 (= P, fol. 5v); cf. NICOL. CAP., p. 315: “Et in omnibus aliis locis ubicumque sunt duae voces, ibi sunt duae mutationes... Item ubicumque sunt tres voces, ibi sunt sex mutationes”.

116. Por ese motivo, no puede haber ninguna mutación en *·Γ· ut, ·A· re, ·B· mi* del primer hexacordo *per B durum*; como tampoco lo puede haber en *·ee· la* del séptimo hexacordo *per secundum* *¶ quadrum*; cf., sobre el particular, NICOL. CAP., p. 315: “Item sciendum est quod in *gammaut*, in *Are*, in *Bmi* et in *Ela*, nulla est mutatio, cum in quolibet istorum non est nisi una sola vox et oportet quod sint duae voces ad faciendam mutationem, id est, immutando unam vocem in aliam”.

117. COMPIL. Ticin., exc. F, § 239, p. 33 (= P, fol. 5v); cf. NICOL. CAP., p. 315: “Item sciendum est etiam quod in *bfa bmi* acuto et superacuto nulla est mutatio”.

118. COMPIL. Ticin., exc. F, § 240, p. 33 (= P, fol. 5v); cf. NICOL. CAP., p. 315: “Alia ratio est quia omnis mutatio ad minus fit per tonum et in *bfa bmi* non est nisi semitonus, scilicet *fa-mi*; ergo nulla est ibi mutatio”.

119. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 241-242 p. 33 (= P, fol. 6r); cf. NICOL. CAP., p. 315: “Videndum quid sit mutatio. Mutatio est dimissio unius proprietatis propter aliam, sive variatio nominis vocis sive notae in eodem spatio vel linea sub uno sono et etiam sub uno signo, id est sub una littera”. – En cuanto a la pareja de conceptos en oposición excluyente *linea/spatium*, cf., igualmente, NICOL. CAP., p. 315: “Item nota quod *gammaut* ponitur in linea, *Are* in spatio, *Bmi* in linea et sic de singulis”.

120. Según eso, serían posibles las siguientes *mutationes*: 1.^a) del primer hexacordo *per* *¶ durum* al segundo hexacordo *per naturam* *·C· fa ut, ·D· sol re, ·E· la mi*; 2.^a) del segundo hexacordo *per naturam* al tercer hexacordo *per ¶ molle* *·F· fa ut, ·G· sol re, ·a· la mi*; 3.^a) del segundo hexacordo *per naturam* al cuarto hexacordo *per ¶ quadrum* *·G· sol ut, ·a· la re*; 4.^a) del tercer hexacordo *per ¶ molle* al quinto hexacordo *per secundam naturam* *·c· sol ut, ·d· la re*; 5.^a) del cuarto hexacordo *per ¶ quadrum* al quinto hexacordo *per secundam naturam* *·c· fa ut, ·d· sol re, ·e· la mi*; 6.^a) del quinto hexacordo *per secundam naturam* al sexto hexacordo *per secundum ¶ molle* *·f· fa ut, ·g· sol re, ·aa· la mi*; 7.^a) del quinto hexacordo *per secundam naturam* al séptimo hexacordo *per secundum ¶ quadrum* *·g· sol ut, ·aa· la re*. Cf., sobre el particular, Bernhard (2006), p. 55, §§ 156-158.

(243)¹²¹ Nótese que por tres causas fue inventado el \flat mol, concretamente, por esencia, por tritono y por necesidad. (244)¹²² Cuando se duplica $\cdot f$ en $\cdot c$ y $\cdot c$ en $\cdot f$ por \flat redonda, se cantan como en el quinto y sexto tono, y es por esencia. (245)¹²³ Cuando se duplica $\cdot f$ en $\cdot b$ y $\cdot b$ en $\cdot f$ gradualmente, entonces es por tritono. (246)¹²⁴ Cuando se duplica $\cdot f$ en $\cdot b$ y $\cdot b$ en $\cdot f$, y $\cdot f$ en $\cdot c$ y $\cdot c$ en $\cdot f$, entonces es por necesidad.

(247)¹²⁵ Ejemplo:



[§§ 248-271: Consonancias]

121. COMPIL. Ticin., exc. F, § 243, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. NICOL. CAP., p. 328: “Et nota quod \flat molle tribus de causis fuit inventum, et fuit inventum per Boetium. Primo causa tritoni; secundo causa essentiae; tertio causa necessitatis”. – Bernhard (2006), en el aparato de fuentes y testimonios de su edición, aduce también el testimonio de ANON. La Fage III, p. 244; pero en nuestra opinión, la cita aportada es puramente gratuita, porque como este último texto de teoría musical no cuenta con una edición íntegra sólo podemos comparar el gráfico que acompaña, porque para el texto latino sólo podemos leer lo siguiente: “Il donne ensuite les trois causes de l’invention du bémol, *causa essentiae, causa tritoni, causa necessitatis*, come l’on voit ci-dessous:...”

122. COMPIL. Ticin., exc. F, § 244, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. NICOL. CAP., p. 328: “Causa essentiae ut in quinto et in sexto tono multum competit, scilicet: *ut mi sol mi ut* [fa la ut la fa] per \flat molle grave incipiendo”. – El intervalo $\cdot f$ *ut* – $\cdot c$ *sol* en el tercer hexacordo *per b molle* sólo puede originar una consonancia diapente, que es esencial en el quinto y sexto tono eclesiásticos, si y sólo si tenemos $\cdot b$ *fa*, que hace un semitono con $\cdot a$ *mi*; si, por el contrario, se tratase de $\cdot \natural$, entonces entre $\cdot a$ *mi* y $\cdot \natural$ *mi* resultaría un tono, que, sumado al tono que hay entre $\cdot f$ *ut* y $\cdot G$ *re*, daría lugar a otro tono; con lo cual, tendríamos un tritono y desaparecería la posibilidad de obtener una consonancia diapente, lo que arruinaría la esencia del quinto y sexto tono eclesiásticos; precisamente, para evitar el tritono se inventó el uso de $\cdot b$.

123. COMPIL. Ticin., exc. F, § 245, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. NICOL. CAP., p. 328: “Causa tritoni est quum cantus ascendit gradatim ab *F* grave usque ad *b* acutum, et post modum descendit in eadem corda”. – En efecto, en el tercer hexacordo *per b molle* de $\cdot f$ *ut* a $\cdot G$ *re*, hay un tono; de $\cdot G$ *re* a $\cdot a$ *mi* se contabiliza otro tono; sin embargo, el intervalo $\cdot a$ *mi* – $\cdot \natural$ *mi* determinaría otro tono; con lo cual resultaría nuevamente un tritono; pues bien, para evitar el tritono se inventó el uso de $\cdot b$.

124. COMPIL. Ticin., exc. F, § 246, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. NICOL. CAP., p. 328: “Causa necessitatis est quum cantus per saltum incipiens in *F* grave: *ut fa fa ut* [fa sib sib fa], vel: *ut sol sol ut* [fa ut ut fa], sane vel gradatim”. – Es evidente, entonces, que la *causa necessitatis* viene a ser una mezcla de la *causa tritoni* y de la *causa essentiae*; cf., sobre el particular, Bernhard (2006), p. 58, §§ 243-246: “während die *causa necessitatis* anscheinend eine Mischung aus beiden darstellt”.

125. COMPIL. Ticin., exc. F, § 248, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. NICOL. CAP., p. 328; cf. también, ANON. La Fage III, p. 244. – Imagen reproducida a partir de la edición de Bernhard (2006), p. 33.

(248)¹²⁶ Nótese que las consonancias en el canto llano son siete, concretamente, tono, semitono, dítono, semidítono, diatesarón, diapente y diapasón.

(249)¹²⁷ ¿Qué es un tono? (250) Es el intervalo regular de nota a nota, y es la primera consonancia. (251) ¿De dónde se dice tono? (252) De *tonando* (= ‘entonar’), porque se entona una nota a continuación de otra.

(253)¹²⁸ ¿Qué es un semitono? (254) Es el intervalo más pequeño entre dos notas de una a otra, y es la segunda consonancia. (255) ¿De dónde se dice? (256) De *semi*, que significa *medius* (= ‘mitad’), esto es, la mitad de un tono.

(257)¹²⁹ ¿Qué es un dítono? (258) Es del género <en>armónico¹³⁰, concretamente, un doble tono puesto en un solo intervalo. (259) Y dicese a partir de *dia*, que significa *duo* (= ‘dos’), y *tonus* (= ‘tono’), esto es, una consonancia compuesta de dos tonos, y es la tercera consonancia.

126. COMPIL. Ticin., exc. F, § 248, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. NICOL. CAP., p. 244: “Nota quod consonantiae in cantu fermo sunt septem, videlicet tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diatessarón, diapente et diapasón”.

127. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 249-252, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. ANON. La Fage III, p. 244: “Quid est tonus?—Est legitimum spatium a sono in sono. Quid consonantia est prima?—Tonus.—Unde dicitur tonus?—A *tonando*, quia intonatur prima vox convocans aliam vocem”; cf. también COMPIL. Ticin., exc. C, §§ 115-117, p. 25 (= *P*, fol. 3v): “<De tono>. Exemplum: *ut re, re mi [mi fa], fa sol, sol la, la sol* est prima consonantia et vocatur tonus. Quid est tonus? Tonus est legitimum spatium a sono in sono, id est a nota in nota, et dicitur a *tonando*”.

128. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 253-256, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. ANON. La Fage III, p. 244: “Quid est semitonus?—Est brevissimum spatium duarum vocum a sono in sono et est secunda consonantia.—Unde dicitur?—A *semi*, quia est medius tonus”; cf. también COMPIL. Ticin., exc. C, §§ 118-121, p. 25 (= *P*, fol. 3v): “De semitono. Nota, quod *mi fa* et *fa mi* sunt semitoni. Quid est semitonus? Semitonus est brevissimum spatium a sono in sono et dicitur a *semi*, quod est *medius*, et *tonus*, id est medius tonus; et est secunda consonantia”.

129. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 257-259, p. 33 (= *P*, fol. 6r); cf. ANON. La Fage III, p. 244: “Quid est ditonus?—Est harmoniae genus, scilicet duplex tonus in uno intervallo positus et dicitur a *di* quod est *duo* et *tonus*; id est consonantia composita de duobus tonis”; cf. también COMPIL. Ticin., exc. C, §§ 122-125, p. 25 (= *P*, fol. 3v): “De ditono. Nota, quod *ut mi ut, fa la fa* sunt ditoni. Quid est ditonus? Est consonantia duorum sonorum in uno intervallo positorum et dicitur a *dia*, quod est *duo*, et *tonus*, id est consonantia de duobus tonis; et est tertia consonantia”.

130. La pertenencia del intervalo *ditonus* al <en>*armonicum genus* es doctrina que claramente apunta a MARCH. *luc.* IX 1, 20, p. 318 Herlinger (= p. 100 Della Sciucca = *SEMS* 3, p. 94 Gerbert): “Ditonus autem in uno intervallo positus ratione dicta enarmonicum genus est”. La mención del <en>*armonicum genus*, presente tanto en la exc. F. de la COMPIL. Ticin. como en ANON. La Fage III, pero ausente en la exc. C de la misma COMPIL. Ticin., induce a pensar en una comunidad de fuente doctrinal de procedencia italiana (concretamente, Marchetto de Padua), pero reelaborada peculiarmente por cada uno de los tratados musicales derivados de ella.

[–Bernhard, p. 34–] (260)¹³¹ ¿Qué es un semiditono? (261) Es del género <romático>¹³², concretamente, un tono y un semitono puestos <en un solo> intervalo. (262) Y dicese a partir de *semi*, que significa *medius* (= ‘mitad’), y *ditonus* (= ‘dítono’), esto es, una consonancia compuesta de un tono y un semitono, y es la cuarta consonancia.

(263)¹³³ ¿Qué es una diatesarón? (264) Es una consonancia de cuatro notas, y tres intervalos. (265) Y dicese a partir de *dia*, que significa *de* (= ‘a partir de’), y <te>*saron*¹³⁴, que significa *quatuor* (= ‘cuatro’), esto es, una consonancia compuesta de cuatro notas, y es la quinta consonancia.

(266)¹³⁵ ¿Qué es una diapente? (267) Es una consonancia compuesta de tres tonos y un semitono. (268) Y dicese a partir de *dia*, que significa *de* (= ‘a partir de’), y *pente*, que significa *quinque* (= ‘cinco’), esto es, una consonancia formada por cinco notas, y es la sexta consonancia.

131. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 260-262, p. 34 (= P, fol. 6r); cf. ANON. La Fage III, p. 244: “Quid est semiditonus?—Est chromaticum genus, scilicet tonus et semitonus in uno intervallo positus et dicitur a *semi*, quod est *medius* et *ditonus*, id est consonantia composita de uno tono et uno semitono et est quarta consonantia”; cf. también COMPIL. Ticin., exc. C, §§ 126-129, p. 25 (= P, fol. 3v): “De semiditono. Nota, quod *re fa, mi sol, fa re, sol mi* sunt semiditoni. Quid est semiditonus? Est consonantia unius toni et unius semitoni in uno intervallo et dicitur a *semi*, quod est *medius*, <et> *ditonus*, id est non plenus *ditonus*; et est quarta consonantia”.

132. La pertenencia del intervalo *semiditonus* al <romático> *genus* es doctrina que igualmente apunta a MARCH. luc. IX 1, 23, p. 320 Herlinger (= p. 100 Della Sciucca = SEMS 3, p. 94 Gerbert): “Omnis semiditonus in uno intervallo chromaticum genus est”. La mención del <romático> *genus*, tanto por parte de la exc. F. de la COMPIL. Ticin. (si bien sea a través de una lectura reconstruida por el editor) como por parte del ANON. La Fage III, no aparece textualmente citada en la exc. C de la misma COMPIL. Ticin., como en el caso anterior del intervalo *ditonus*.

133. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 263-265, p. 34 (= P, fol. 6r); cf. ANON. La Fage III, p. 244: “Quid est diatessaron?—Est consonantia quatuor vocum, intervallorum vero trium; et dicitur a *dia* quod est *de* et *tessaron* quod est *quatuor*; id est consonantia composita de duobus tonis et uno semitono, et dicitur de quatuor vocibus et est quinta consonantia”; cf. también COMPIL. Ticin., exc. C, §§ 130-132, p. 25 (= P, fol. 3v): “De diatessaron. Nota, quod omne intervallum constans ex duobus tonis et uno semitono, videlicet *ut fa, fa ut, <re> sol, sol re, mi la, <la> mi* sunt diatessaron. Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *tessaron*, quod est *quatuor*, id est consonantia composita de quatuor vocibus; et est quarta consonantia”.

134. El paréntesis angular es responsabilidad exclusivamente nuestra, sin apoyo en la transmisión textual del código de Pavía, pero autorizada –creemos– por los testimonios concordantes, concretamente por ANON. La Fage III, p. 244.

135. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 266-268, p. 34 (= P, fol. 6r); cf. ANON. La Fage III, p. 244: “Quid est diapente?—Est consonantia composita de tribus tonis et uno semitono et dicitur a *dia* quod est *de* et *pente* quod est *quinque*, id est consonantia de quinque vocibus formata; et est sexta consonantia”; cf. también COMPIL. Ticin., exc. C, §§ 133-135, p. 25 (= P, fol. 3v): “De diapente. Nota, quod omne intervallum continens in se tres tonos et unum semitonum vocatur diapente, videlicet

[–P, fol. 6v–] (269)¹³⁶ ¿Qué es una diapason? (270) Es una consonancia compuesta de cinco tonos y dos semitonos. (271) Y dicese a partir de *dia*, que significa *de* (= ‘a partir de’), y *pson*, que significa *octo* (= ‘ocho’), esto es, una consonancia de ocho notas, y es la séptima consonancia.

[§§ 272-281: Definiciones varias]

(272)¹³⁷ ¿Qué es canto? (273) Es la subida y bajada de los sonidos, de donde que se componga de las siete consonancias anteriormente citadas.

(274)¹³⁸ ¿Qué es consonancia? (275) Es la <de> semejanza de dos sonidos <entre sí>¹³⁹ reunidos en un conjunto armónico.

(276) ¿Qué es voz? (277) Es, propiamente, el sonido característico de los seres humanos o de los seres vivos.

(278)¹⁴⁰ ¿Qué es canto? (279) Es la consonancia de la voz surgida del aire espirado por los pulmones en un conjunto armónico¹⁴¹.

ut sol, sol ut, re la et la re et sic de aliis. Et dicitur a dia, quod est de, et pente, quod est quinque, id est consonantia composita de quinque vocibus; et est sexta consonantia”.

136. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 269-271, p. 34 (= P, fol. 6v); cf. ANON. La Fage III, p. 244: “Quid est diapason?—Est consonantia composita de quinque tonis et de duobus semitonis et dicitur a *dia* quod est *de* et *pson* quod est *octo*; id est consonantia composita de octo vocibus et est septima consonantia”; cf. también COMPIL. Ticin., exc. C, §§ 136-138, p. 25 (= P, fol. 3v): “De diapason. Nota, quod omne intervallum continens in se quinque tonos et duos semitonos est diapason. Et dicitur a *dia*, quod est *de*, et *pson*, quod est *octo*, id est consonantia de octo vocibus; et est septima consonantia”.— Sobre la equivalencia terminológica *pson* = *octo*, vid. La Fage (1864), p. 244, n. 3: “*Quod est octo*; lisez *Quod est omne*; alors ainsi qu’aujourd’hui on aimait à se donner comme possédant des langues que l’on ne avait pas, et comme aujourd’hui aussi l’on tombait dans les plus grossières erreurs”.

137. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 272-273, p. 34 (= P, fol. 6v); cf. NICOL. CAP., p. 310: “Quid est cantus?—Cantus est... elevatio vel depositio vocum; cf. ANON. La Fage III, p. 242: “Quid est cantus?—Est elevatio et depositio vocis”.

138. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 274-275, p. 34 (= P, fol. 6v); cf. NICOL. CAP., p. 310: “Quid est consonantia?—Consonantia est duarum vocum dissimilium in una redacta concordia”; cf. ANON. La Fage III, p. 243: “Quid est consonantia?—Est duarum dissimilitudo inter se in una redacta concordia”. Estos textos son una reelaboración de BOETH. *mus.* I 3, p. 191, ll. 3-4: “Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia”.

139. Los paréntesis angulares son una adición enteramente nuestra, inspirada en las fuentes doctrinales que la exc. F de la COMPIL. Ticin. reelabora en esta ocasión.

140. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 278-279, p. 34 (= P, fol. 6v); cf. NICOL. CAP., p. 310: “Quid est cantus?—Cantus est dulcis consonantia vocum”.

141. El texto latino dice exactamente (cf. COMPIL. Ticin., exc. F, § 278, p. 34 [= P, fol. 6v]): “Est (sc. cantus) consonantia vocis habita ex morum concordia pulmonis anelitu”. Nosotros creemos

(280)¹⁴² ¿Qué es disonancia? (281) Es el encuentro áspero y <des>agradable de dos sonidos mezclados entre sí, al llegar al oído.

[§§ 282-288: Tonos eclesiásticos]

(282)¹⁴³ Nótese que los tonos son ocho: de ellos, cuatro son auténticos; y cuatro, plagales.

(283)¹⁴⁴ Los auténticos son éstos, a saber, el primero, el tercero, el quinto y el séptimo. (284) ¿Por qué se llaman auténticos? (285) Porque tienen una elevación auténtica y un descenso no plagal, y tienen la singularidad de elevarse sobre su final hasta la décima y rara vez hasta la undécima, y de descender sobre su final una nota y rara vez dos¹⁴⁵.

[–Bernhard, p. 35–] (286)¹⁴⁶ Los plagales son éstos, a saber, el segundo, el cuarto, el sexto y el octavo. (287) ¿Por qué se llaman plagales? (288) Porque tienen un descenso plagal y una elevación no auténtica, y tienen la singularidad de elevarse sobre su final hasta la quinta y rara vez hasta la sexta, y de descender sobre su final hasta la quinta y rara vez hasta la sexta nota¹⁴⁷.

que *morum* es una lectura errónea del manuscrito, que posiblemente está por *vocum*, y que probablemente sería la lectura correcta; sobre todo, si se compara con la lectura de NICOL. CAP., p. 310: “Cantus est dulcis consonantia vocum”.

142. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 280-281, p. 34 (= *P*, fol. 6v); cf. NICOL. CAP., p. 311: “Quid est dissonantia?–Dissonantia est dura collisio et aspera vocis permixtio”; cf. ANON. La Fage III, p. 243: “Quid est dissonantia?–Est duorum sonorum sibimet permixtorum aspera percussio”.– Estos últimos textos parecen una reelaboración de BOETH. *mus.* I 8, p. 195, ll. 8-10: “Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio”.

143. COMPIL. Ticin., exc. F, § 282, p. 34 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 351, p. 40 (= *P*, fol. 7v): “Quorum quidem tonorum sive modorum (sc. VIII) alii dicuntur impares, alii pares, vel alii autentici et alii plagales, vel alii domini et alii subiugales”; cf. también ANON. Seay, p. 28: “Nota quod toni sunt octo ex quibus quatuor sunt autentici et quatuor plagales”.

144. COMPIL. Ticin., exc. F, § 283, p. 34 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 352, p. 40 (= *P*, fol. 7v): “Impares autentici et domini sunt, qui in numero impari constituuntur, ut primus, tertius, quintus et septimus”; cf. también ANON. Seay, p. 28: “Autentici sunt isti primus et tertius, quintus et septimus”.

145. COMPIL. Ticin., exc. F, § 285, p. 34 (= *P*, fol. 6v); cf. también ANON. Seay, p. 28: “Autentici habent potestatem ascendendi supra suum finale nonam vel decimam et non plus, et habent potestatem descendendi unam vel duas sub suum finale et non plus”.

146. COMPIL. Ticin., exc. F, § 286, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 353, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “Pares plagales et subiugales vero sunt, qui in numero pari denotantur, videlicet secundus, quartus, sextus et octavus”; cf. también ANON. Seay, p. 28: “Plagales vero sunt secundus et quartus, sextus et octavus”.

147. COMPIL. Ticin., exc. F, § 288, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. también ANON. Seay, p. 28: “Plagales autem habent potestatem ascendendi supra suum finale quartam vel quintam, aliquando sextam et

[§§ 289-295: Notas finales de los tonos eclesiásticos]

(289)¹⁴⁸ Nótese que son cuatro las notas finales, en las que todos los tonos terminan, concretamente, ·D·E·F·G· graves. (290) Otros cantos que no tienen su final en estas notas se denominan cantos <ir>regulares¹⁴⁹; pero si algún canto termina en ·a· aguda, considérese que ese tal es del primer tono¹⁵⁰.

(291) De donde el verso¹⁵¹: Pri<mero>¹⁵² y se<gundo> <en> ·D·, ter<ero> y cuar<to> en ·E·, quin<to> y sex<to> <en> ·F·, sép<timo> y <oc>tavo <en> ·G·.

(292)¹⁵³ El primero y el segundo terminan en ·D· grave.

(293)¹⁵⁴ El tercero y el cuarto terminan en ·E· grave.

(294)¹⁵⁵ El quinto y el sexto terminan en ·F· grave.

(295)¹⁵⁶ El séptimo y el octavo terminan en ·G· grave.

non plus, et habent potestatem descendendi quartam vel quintam, secundus nisi quartam, quartus quintam, sextus sextam, octavus septimam aliquando, ut plurimum vero quartam vel quintam sub suum finale”.

148. COMPIL. Ticin., exc. F, § 289, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. C, § 170, p. 28 (= *P*, fol. 4v): “Nota, quod quatuor sunt lictere seu determinales, in quibus omnes toni finiuntur videlicet ·D·E·F·G· graves”; cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 354, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “Ipsorum tonorum quatuor sunt finales littere, videlicet quarta ·D·, quinta ·E·, sexta ·F·, septima ·G·”.

149. COMPIL. Ticin., exc. F, § 290, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 358, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “Et dicentur irregulares toni, quia non secuntur regulam aliorum tonorum”.

150. COMPIL. Ticin., exc. F, § 290, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 356, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “Unde primus et secundus in ·D· vel in ·a· [sc. terminantur]”.

151. COMPIL. Ticin., exc. F, § 291, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. C, § 171, p. 28 (= *P*, fol. 4v): “Unde versus: Pri se ·D·, ter quar in ·E·, / quin sex ·F·, sep oc ·G·”; cf. también Díaz Díaz, Pedro Rafael: “La excerpta C del código manuscrito de Pavía, Biblioteca Universitaria, Aldini 450 (Traducción y Notas)” [en prensa], nota *ad locum*.

152. Los paréntesis angulares son responsabilidad exclusivamente nuestra, que no figuran en el texto editado por Bernhard.

153. COMPIL. Ticin., exc. F, § 292, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 356, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “Unde primus et secundus in ·D· vel in ·a·... terminantur”; cf. también ANON. Seay, p. 28: “Primus et secundus tonus finitur in D gravi”.

154. COMPIL. Ticin., exc. F, § 293, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 356, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “... tertius et quartus in ·E· vel in ·h·... terminantur”; cf. también ANON. Seay, p. 28: “Tertius et quartus finitur in E [sc. gravi]”.

155. COMPIL. Ticin., exc. F, § 294, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 356, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “... quintus et sextus in ·F· vel in ·c·... terminantur”; cf. también ANON. Seay, p. 28: “Quintus et sextus finitur in F [sc. gravi]”.

156. COMPIL. Ticin., exc. F, § 295, p. 35 (= *P*, fol. 6v); cf. COMPIL. Ticin., exc. K, § 356, p. 40 (= *P*, fol. 8r): “... septimus et octavus in ·G· vel in ·d· terminantur”; cf. también ANON. Seay, p. 28: “Septimus et octavus finitur in G gravi”.

[§§ 296-298: Tonos del recitado de la Salmodia]¹⁵⁷(296) PARA CONOCER LOS TONOS¹⁵⁸.(297)¹⁵⁹ El primero en la quinta, el segundo en la tercera, el tercero en la sexta, el cuarto en la quinta, el quinto en la quinta, el sexto en la tercera, el séptimo en la quinta y el octavo en la cuarta.(298) De donde los versos¹⁶⁰.

[§ 299: Euouae]

(299) En el lugar donde el principio tiene su final, allí el final tiene su principio, y esto es la *euouae*¹⁶¹.

[§§ 300-303: Inicio de los tonos del Salmo]

157. Título claramente inspirado en NICOL. CAP., pág. 329: “Nota quod haec est prima regula ad intonandum psalmos in antiphonis”.– Sólo así podemos entender las respectivas notas de comentario de Bernhard (2006), p. 59, § 297: “Angegeben werden die Rezitationstöne der Psalmodie”; y Bernhard (2006), p. 59, § 299: “Gemeint ist hier wohl, daß die *Saeculorum amen*-Formel des Psalmverses dem Beginn der Antiphon angeglichen werden muß”.

158. COMPIL. Ticin., exc. F, § 296, p. 35 (= P, fol. 6v); cf. ANON. Seay, p. 28: “Ad cognoscendos tonos”.– Debe entenderse: “los tonos propios del recitado de la salmodia”.

159. COMPIL. Ticin., exc. F, § 297, p. 35 (= P, fol. 6v); cf. BONAV. BRIX., 18, 10, p. 49: “Versus: Primus re la [sc. ·D· – ·a·], secundus re fa [sc. ·D· – ·F·], / Tertius mi fa [sc. ·E· – ·b·], quartus mi la [sc. ·E· – ·a·], / Quintus fa fa [sc. ·F· – ·b·], sextus fa la [sc. ·F· – ·a·], / Septimus ut sol [sc. ·G· – ·d·], octavus ut fa [sc. ·G· – ·c·]”; cf. BONAV. BRIX., 18, 11, p. 49: “Vel sic versus: Primus ad quintam [sc. ·D· – ·a·], secundus ad tertiam [sc. ·D· – ·F·] / Tertius ad sextam [sc. ·E· – ·b·], quartus ad quartam [sc. ·E· – ·a·], / Quintus ad quintam [sc. ·F· – ·b·], sextus ad tertiam [sc. ·F· – ·a·], / Septimus ad quintam [sc. ·G· – ·d·], octavus ad quartam [sc. ·G· – ·c·]”; cf. también NICOL. CAP., p. 329: “Nota quod haec est prima regula ad intonandum psalmos in antiphonis, scilicet sicut supradictum est, verbi gratia quod octo sunt tonis; scilicet primus et secundus finiuntur in *re* [sc. ·D·]; primus ad quintam *re la* [sc. ·D· – ·a·], secundus ad tertiam *re fa* [sc. ·D· – ·F·]. Tertius et quartus finiuntur in *mi* [sc. ·E·]; tertius ad sextam *mi fa* [sc. ·E· – ·b·] [mi ut]; quartus ad quartam *mi la* [sc. ·E· – ·a·]. Quintus et sextus finiuntur in *fa* [sc. ·F·], quintus ad quintam *fa fa* [sc. ·F· – ·b·] [fa ut], vel *ut sol* [sc. ·F· – ·c·] [fa ut] per b molle, sextus ad tertiam, scilicet: *fa la* [sc. ·F· – ·a·]. Septimus et octavus finiuntur in *sol* [sc. ·G·]; septimus ad quintam *sol sol* [sc. ·G· – ·c·] [sol re], vel *ut sol* [sc. ·G· – ·d·] [sol re] per b quadrum et octavus ad quartam, *ut fa* [sc. ·G· – ·c·] [sol ut], vel *sol fa* [sc. ·G· – ·b·] [sol ut]”.

160. Los versos que aquí se mencionan creemos que son los que se refieren al parágrafo 297 de la COMPIL. Ticin., dispuestos, efectivamente, en forma de versos en, por ejemplo, BONAV. BRIX. 18, 11, p. 49, y que han sido citados en nota precedente.

161. La *euouae* es un procedimiento mnemotécnico forjado a partir de las vocales que componen la secuencia melódica *Saeculorum Amen*, que debía ser cantada al final de cada verso de la Salmodia, y que debe corresponderse con el comienzo de la antifona.

- (300)¹⁶² El primero junto con el sexto *fa sol la* siempre tenga¹⁶³.
 (301) El tercero y el octavo *ut re fa*, igual que el segundo¹⁶⁴.
 (302) *La sol la* el cuarto¹⁶⁵, *ut mi sol* te sea el quinto¹⁶⁶.

162. COMPIL. Ticin., exc. F, §§ 300-303, p. 35 (= P, fol. 6v); cf. IOH. GROCH., p. 63: “A parte principii [sc. intonationes psalmi differunt], nam / Primus cum sexto fa-sol-la semper habeto, / Tertius, octavus ut-re-fa, sicque secundus, / La-sol-la quartus, ut-mi-sol sit tibi quintus, / Septimus est mi-fa-sol. Sic omnes esse recorder”; PS.-MUR. mod., p. 100a: “Primo cum sexto *fa, sol, la*, semper habito. / Tertius, octavusque *ut, re, fa*, datque secundus. / *La, sol, la*, quartus; *ut, mi, sol*, dat tibi quintus. / Septimus [ut] *fa, mi, fa, sol*, sic esse recorder” (corregimos la errada y equívoca lectura y puntuación de Coussemaker); HENR. ZEL. 65, p. 117: “Primus cum sexto *fa, sol, la* semper habeto. / Tertius, octavus, *ut, re, fa* sicque secundus. / *La, sol, la* quartus; *ut, mi sol* sit tibi quintus. / Septimus *mi, fa, sol*; sic omnibus esse recorder” (con modificación de la puntuación de Czagány); GOSCALC. I 7, p. 82, ll. 7-11: “De inceptioibus autem psalmodum dantur hi versus: / Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto, / Tertius octavus ut re fa, sicque secundus, / *La sol la* quartus, ut mi sol sit tibi quintus, Septimus fa mi fa sol, sic omnis esse recorder”; ANON. Carthus. inton. 26, p. 117: “Unde versus: / Primo cum sexto *fa-sol-la* semper habeto, / Tertius, octavus *ut-re-fa* datque secundus, / *La-sol-la* quartus, *ut-my-sol* dat tibi quintus, / Septimus *fa-my-fa-sol*. Sic omnes esse recorder”; ANON. Seay, p. 28 (sin notación de versos): “Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto; tertius octavus *ut re fa*, sicque secundus; *la sol la* quartus; *ut mi sol* sit tibi quintus; septimus *fa mi fa sol*; sic omnes esse recorder” (con corrección de la puntuación de Seay en varios casos); NICOL. CAP., p. 329: “Item intonare debes per hos versus: / Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto; / Tertius et octavus *ut re fa* atque secundus; / *La sol la* quartus; *ut mi sol* sit tibi quintus; / Septimus est *fa mi fa sol* sic omnes esse recordas”; PETR. TALH., p. 19: “Versus intonationum. / Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto, / Tertius et octavus *ut re fa* sicque secundus, / *La sol la* quartus, *ut mi sol* sit tibi quintus. / Septimus *fa mi fa sol*; sic omnes esse recorder”; FR. GAFUR. extr. 8, 21, 9, p. 110: “Inceptio autem tonorum in hijs versibus continetur; / Primus cum sexto *fa, sol, la* semper habeto, / Tertius et octavus *ut, re, fa* sitque secundus. *La, sol, la* quartus. *Ut, mi, sol* sit tibi quintus. / *Fa, mi, fa, sol* septimus. Sic omnes esse recorder et cetera”; GUIL. MON. 9, p. 56: “Octo autem toni possunt cognosci per sua principia, ut patet per versus sequentes: / Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto; Tertius et octavus *ut re fa* sicque secundus; / *La sol la* quartus, *ut mi sol* sit tibi quintus; / Septimus *fa mi fa sol*, sic omnes esse recorder”; BONAV. BRIX. 18, 17, p. 49: “Versus: / Primus cum sexto *fa sol la* semper habeto, / Tertius et octavus *ut re fa*, atque secundus. / *La sol la* quartus; *ut mi sol* sit tibi quintus, / Septimus *fa mi fa sol*; sic omnes esse recorder”.

163. El primer tono del recitado de la Salmodia presentaría la estructura *fa sol la* [sc. ·FGa·] dentro del segundo hexacordo *per naturam*; y el sexto tono del recitado de la Salmodia presentaría, igualmente, la estructura *fa sol la* [sc. ·FGa·], también dentro del segundo hexacordo *per naturam*.

164. El tercer tono del recitado de la Salmodia presentaría la estructura *ut re fa* [sc. ·Gac·] dentro del cuarto hexacordo *per ♯ quadrum*; también el octavo tono presentaría la misma estructura *ut re fa* [sc. ·Gac·], igualmente dentro del cuarto hexacordo *per ♯ quadrum* [Nótese, por cierto, que Bernhard (2006), p. 59, §§ 300-303, anota ·GAc·, con notación de ·A· grave en lugar de ·a· aguda, obviamente que por una mera errata de imprenta]; y, en fin, el segundo tono presentaría idéntica estructura *ut re fa* [sc. ·CDF·], sólo que dentro del segundo hexacordo *per naturam*.

165. El cuarto tono del recitado de la Salmodia presentaría la estructura *la sol la* [sc. ·aGa·] dentro del segundo hexacordo *per naturam*.

166. El quinto tono del recitado de la Salmodia presentaría la estructura *ut mi sol* [sc. ·Fac·] dentro del tercer hexacordo *per ♭ molle*.

(303) El séptimo¹⁶⁷ *fa mi fa sol*; así recuerdo que es para todos.

[§ 304: La *flexa*]¹⁶⁸

(304) Nótese que el primero, el cuarto, el sexto y el séptimo descienden sólo una nota; el segundo, el quinto y el octavo descienden <dos notas>.

[§ 305: Final del tratado]

[–P, fol. 7r–] (305) En todo lo que precede hemos hablado del canto llano; ahora hay que tratar del contrapunto¹⁶⁹.

III. Referencias bibliográficas

Amelli (1880) = *D. Thomae Aquinatis De arte musica, nunc primum ex codice Bibliothecae Universitatis Ticinensis edidit et illustravit Sac. Guarinus Amelli, alter e custodibus Bibliothecae Ambrosianae, Mediolani, 1880, Typographia S. Josephi, espec. pp. 19-25* [también en *ThML*, en el fichero AQUMUS; igualmente en *CTh*, en la siguiente serie de enlaces: S. Thomae de Aquino Opera omnia, Opera aliqua false adscripta, Opuscula philosophica, Ignoti Auctoris, De arte musica (*Textum a G. Amelli Mediolani 1880 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit*)].

167. El séptimo tono del recitado de la Salmódia presentaría la estructura *fa mi fa sol* [*sc.* ·c̣hcd·] dentro del cuarto hexacordo *per ♯ quadrum* [Nótese, de paso, que Bernhard (2006), p. 59, §§ 300-303, anota ·chcd·, donde la notación ·h· está, evidentemente, por la nota ·♯· *quadrum*].

168. Para el significado del término técnico musical *flexa*, cf. *LmL* [versión online], s.v. “flexa”, espec. en su segunda acepción: “2. Bezeichnung für eine Binnenzäsur im erstem Halbvers eines Psalmverses, die melodisch durch ein Sekund- oder Terzintervall (absteigend) von Rezitationston gebildet wird – term that designates a caesura within the first half of a psalm verse, which is formed melodically by a (descending) tone or a minor third from the recitation tone”.- Por lo tanto, *flexa* equivale a “cadencia con descenso de un tono (= segunda mayor) o de un semiditono (= tercera menor)” sobre el correspondiente tono.

169. Aquí concluye la *exc.* F de la COMPIL. Ticin., sin cumplir lo prometido; el desarrollo de la teoría del contrapunto es, sin embargo, el cometido de la *exc.* G, que viene a continuación en el código manuscrito de Pavía, Biblioteca Universitaria, Aldini 450 (*vid.* COMPIL. Ticin. *exc.* G, §§ 306-331, pp. 36-38, [= P, fol. 7r-7v]); cf. espec. COMPIL. Ticin., *exc.* G, § 307, p. 36 (= P, fol. 7r): “quasdam universales regulas mensurabilis contrapunti a meo magistro gratiose impensas cunctis anelantibus predictae scientie fructum acquirere virtuose disposui impertiri”.

- ANON. Carthus. [saec. xv] *pract.* = Anonymus Cartusiensis mon. (ANON. 1, CS 2), <*Tractatus de musica plana*>, ed. Sergej Lebedev, *Cuiusdam Cartusiensis monachi Tractatus de musica plana*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, Publikationen zur älteren Musikgeschichte des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musices Feldkirchense, Band 3, Tutzing, 2000, Verlegt bei Hans Schneider, espec. pp. 57-91: “<Practica Musicae>”.
- ANON. Carthus. [saec. xv] *inton.* = Anonymus Cartusiensis mon. (ANON. 1, CS 2), <*Tractatus de musica plana*>, ed. Sergej Lebedev, *Cuiusdam Cartusiensis monachi Tractatus de musica plana*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, Publikationen zur älteren Musikgeschichte des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Wien und des Institutum Musices Feldkirchense, Band 3, Tutzing, 2000, Verlegt bei Hans Schneider, espec. pp. 116-133: “Ars intonandi secundum regulas ab institutoribus musice traditas”.
- ANON. La Fage III [saec. xv] = Anonymus quem ed. La Fage, “Quemadmodum, ut ait ille venerabilis doctor Ambrosius”, ed. Adrien de la Fage, *Essais de diphthéographie musicale ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l’histoire de la musique*, Paris, O. Legouix Éditeur, 1864 [= Replica Edition Elibron Classics, 2006, Adamant Media Corporation], espec. pp. 241-248 (*partim*) [también en *ThML*, en el fichero ANOMUS].
- ANON. Seay [ca. 1400] = Anonymus quem ed. Seay, *Libellus musicae adiscendae valde utilis*, ed. Albert Seay, *Anonymus ex codice Vaticano lat. 5129*, Corpus Scriptorum de Musica, vol. 9, [Rome], 1964, American Institute of Musicology, espec. pp. 21-48 [también en *ThML*, en el fichero ANOLIB].
- AUGUST. MIN. (= Ps.-THOMAS AQU. II) [saec. XIII ex.] = Augustinus minor, *Ars musice armonie*, ed. Michael Bernhard, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 18, München, 2006, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck München, espec. pp. 90-147.
- Bernhard (2006) = Bernhard, Michael: *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 18, München, 2006, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck München.
- Bertier (1978) = Nicomaque de Gérase, *Introduction arithmétique*, Introduction, traduction, notes et index par Janine Bertier, Paris, 1978, Libraire philosophique J. Vrin.

- BOETH. [ca. 480-524] *arith.* [ante 510] = Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *De institutione arithmetica libri duo*, e libris manu scriptis edidit Godofredus Friedlein, Lipsiae, 1867, in aedibus B. G. Teubneri, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana [= Unveränderter Nachdruck Frankfurt a. M., 1966, Minerva G.M.B.H.], espec. pp. 3-173 [también en *ThML*, en el fichero BOEAR].
- BOETH. [ca. 480-524] *mus.* [ante 510] = Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *De institutione musica libri quinque*, e libris manu scriptis edidit Godofredus Friedlein, Lipsiae, 1867, in aedibus B. G. Teubneri, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana [= Unveränderter Nachdruck Frankfurt a. M., 1966, Minerva G.M.B.H.], espec. pp. 175-371 [también en *ThML*, en el fichero BOEDIM].
- BONAV. BRIX. [1489] = Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae (Venturina)*, ed. Albert Seay, Colorado College Music Press, Critical Texts: Number Eleven, Colorado Springs, 1981 [también en *ThML*, en el fichero BONBRE].
- COMPIL. Ticin. [saec. XIV ex.] = *Compilatio Ticinensis*, ed. Michael Bernhard, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 18, München, 2006, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck München, espec. §§ 1-87, pp. 17-23 (= *Fragmentum A*); §§ 88-110, pp. 23-24 (= *Fragmentum B*); §§ 111-191, pp. 24-29 (= *Fragmentum C*: “Differentia cantus consonantiarum videlicet contrapunti et cantus firmi”); §§ 192-207, pp. 29-31 (= *Fragmentum D*); §§ 208-220, p. 31 (= *Fragmentum E*: “De proportionibus a maioribus ad minores et e converso a minoribus ad maiores”); §§ 221-305, pp. 32-35 (= *Fragmentum F*: “Brevis introductio musicalis scientie secundum aliquos peritos magistros”); §§ 306-331, pp. 36-38 (= *Fragmentum G*); §§ 332-339, pp. 38-39 (= *Fragmentum H*); §§ 340-348, p. 39 (= *Fragmentum I*: PROP. MENS. *Quat.*); §§ 349-435, pp. 39-47 (= *Fragmentum K*: TRAD. March.); §§ 436-449, pp. 48-49 (= *Fragmentum L*: CONTR. *Sex s. spec. II*); §§ 450-460, pp. 49-50 (= *Fragmentum M*: “<Expositio specierum>”).
- CS = *Scriptorum de Musica Medii Aevi* novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit Edmond de Coussemaker, Parisiis, 1864-1876, Apud A. Durand et Pedone-Lauriel, 4 vols. [= Nachdruck der Auflage 1864-1876, Hildesheim · Zürich · New York, 1987, Georg Olms Verlag].
- CTh = *Corpus Thomisticum*: www.corpusthomisticum.org
- Di Martino (1933) = S. Tommaso d’Aquino, *Ars musice*, Trattato inedito illus-Flor. II., 27 (2016), pp. 63-105.

- trato e trascritto da Mario di Martino, Napoli, 1933, Eugenio de Simone – Libraio Editore, espec. pp. 24-29: “*Ars musyce*”; y pp. 29-38: “*Ars musice armonie*” [también en *ThML*, en el fichero AQUARS; igualmente en *Corpus Thomisticum*, en la siguiente serie de enlaces: S. Thomae de Aquino Opera omnia, Opera aliqua false adscripta, Opuscula philosophica, Ignoti Auctoris, *Ars musyce (Textum a M. di Martino Neapoli 1933 editum ac automato translatum a Roberto Busa sj in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit)*].
- DÍAZ (2010) = Díaz Díaz, Pedro Rafael: “El tratado *Ars musice armonie* indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (Traducción y Notas)”, *Humanitas – Revista do Instituto de Estudos Clássicos*, 62 (2010), pp. 113-145.
- DÍAZ (2012) = Díaz Díaz, Pedro Rafael: “El tratado *Ars musyce* indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (Traducción y Notas)”, *ap.* M.^a Nieves Muñoz Martín – José Antonio Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra, 2012, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra – Classica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis [<http://classicadigitalia.uc.pt>], pp. 79-104.
- DÍAZ (2016) = Díaz Díaz, Pedro Rafael: “El tratado *De arte musica* indebidamente atribuido a Santo Tomás de Aquino (Traducción y Notas)”, *ap.* Francisco Fuentes Moreno – Marina del Castillo Herrera – Pedro Rafael Díaz Díaz – Carmen Hoces Sánchez – Manuel Molina Sánchez (eds.), *Quantus Qualisque. Homenaje al Profesor Jesús Luque Moreno*, Granada, 2016, Editorial Universidad de Granada, pp. 145-175.
- DÍAZ (inéd.) = Díaz Díaz, Pedro Rafael: “La excerpta C del código manuscrito de Pavía, Biblioteca Universitaria, Aldini 450 (Traducción y Notas)” [en prensa].
- FR. GAFUR. [1451-1522] *extr.* [1474] = Franchinus Gafurius, *Extractus parvus musice*, ed. F. Alberto Gallo, *Antiquae Musicae Italicae Scriptores*, vol. 4, Bologna, 1969, Istituto di Studi Musicali e Teatrali – Sez. Musicologia, espec. pp. 13-208 [también en *ThML*, en el fichero GAFEXT].
- GOSCALC. [1375] = Goscalcus, “Quoniam in antelapsis temporibus”, ed. and trans. by Oliver B. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript, Greek and Latin Music Theory*, vol. 2, Lincoln-London, 1984, University of Nebraska Press, espec. pp. 30-182 [también en *ThML*, en el fichero BERMAN].
- GUIL. MON. [ca. 1480-1490] = Guilielmus monachus (= William the Monk), *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, ed. Albert Seay, *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 11, [Roma], 1965, American Institute of Musicology, espec. pp. 15-59 [también en *ThML*, en el fichero MONPRE].
- Guillaumin (2002) = Boèce, *Institution arithmétique*, Texte établi et traduit par Flor. Il., 27 (2016), pp. 63-105.

- Jean-Yves Guillaumin, Paris, 2002 [= 1995¹], Les Belles Lettres.
- HENR. ZEL. [saec. XIV] = Henricus de Zelandia, *Tractatus de cantu perfecto et imperfecto*, ed. Zsuzsa Czagány, “Der *Tractatus de cantu perfecto et imperfecto* des Henricus de Zeelandia”, ap. Michael Bernhard (ed.), *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, vol. II, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 13, München, 1997, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei der C. H. Beck’schen Verlagsbuchhandlung München, espec. pp. 114-117 [también en *ThML*, en el fichero ZELTRAC].
- HmT = *Handbuch der musikalischen Terminologie*, Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, nach Hans Heinrich Eggebrecht, herausgegeben von Albrecht Riethmüller, Schriftleitung Markus Bandur, Stuttgart, 2012, Franz Steiner Verlag.
- IOH. CICON. [ca. 1370-†1412] *prop.* = Iohannes Ciconia, *De proportionibus*, ed. Oliver B. Ellsworth, *Johannes Ciconia – Nova Musica and De Proportionibus*, New critical texts and translations on facing pages, with an introduction, annotations, and *indices verborum* and *nominum et rerum*, Greek and Latin Music Theory, vol. 9, Lincoln – London, 1993, espec. pp. 412-449 [también en *ThML*, en el fichero CICPROP].
- IOH. GROCH. [ca. 1300] = Iohannes de Grocheio, *De musica*, ed. Ernst Rohloff, *Die Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Media Latinitas Musica, vol. 2, Leipzig, 1943, Gebrüder Reinecke, espec. págs. 41-67 [también en *ThML*, en el fichero GRODEM].
- IOH. TINCT. [1455?-1511] *exp.* [post 1477] = Iohannes Tinctoris *Expositio manus*, ed. Albertus Seay, *Johannis Tinctoris Opera Theoretica*, vol. I: *Expositio manus*, Corpus Scriptorum de Musica, vol. 22, [Roma], 1975, American Institute of Musicology, espec. pp. 31-57 [también en *ThML*, en el fichero TINEM].
- LAMBERTUS (*Quidam Aristoteles*) [ca. 1270] = Lambertus (*Quidam Aristoteles*), *Tractatus de musica*, ed. Edmond de Coussemaker, CS 1, Paris, apud. A. Durand, 1864 (= Hildesheim · Zürich · New York, 1987, Georg Olms Verlag), Tomus I, espec. pp. 251-281 [también en *ThML*, en el fichero ARITRA].
- LmL = *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi*. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts / Dictionary of Medieval Latin Musical Terminology to the End of the 15th Century, herausgegeben von – edited by Michael Bernhard, “Quellenverzeichnis / Inventory of Sources”, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Musikhistorische Kommission, München, 1992-... , Verlag der Bayerischen

- Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München [versión online del *LmL*: <http://worterbuchnetz.de/LmL/>].
- Luque *et al.* (2009) = Boecio, *Sobre el fundamento de la música. Cinco libros*, Introducción, Traducción y Notas de Jesús Luque, Francisco Fuentes, Carlos López, Pedro R. Díaz y Mariano Madrid, Madrid, 2009, Editorial Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, n.º 377.
- MARCH. [fl. 1305-1326] *luc.* = Marcheti de Padua *Musica seu Lucidarium in arte musicae planae*, ed. Martin Gerbert, *SEMS* 3, St. Blasien, 1784, Typis San-Blasianis [= 2. Nachdruck der Ausgabe St. Blasien 1784, Hildesheim · Zürich · New York, 1990, Georg Olms Verlag], Tomus III, espec. pp. 64-121 [también en *ThML*, en el fichero MARLU].
- MARCH. [fl. 1305-1326] *luc.* = Marchetto de Padua, *Lucidarium in arte musicae planae*, ed. Jan W. Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, Chicago-London, 1985, The University of Chicago Press [también en *ThML*, en el fichero MARLUC].
- MARCH. [fl. 1305-1326] *luc.* = Marchetto da Padova, *Lucidarium*, ed. Marco della Sciucca – Tiziana Sucato – Carla Vivarelli, *Lucidarium · Pomerium*, Testo latino e italiano, Introduzione, traduzione e commento a cura di Marco della Sciucca, Firenze, 2007, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Collana: La Tradizione Musicale, Studi e testi, n.º 12, Sottocollana: Le regole della musica, n.º 03, espec. pp. 20-179.
- NICOL. CAP. [1415] = Nicolai Capuani *Compendium musicale*, ed. Adrien de la Fage, *Essais de diphthéographie musicale ou notices, descriptions, analyses, extraits et reproductions de manuscrits relatifs à la pratique, à la théorie et à l'histoire de la musique*, Paris, O. Legouix Éditeur, 1864 [= Replica Edition Elibron Classics, 2006, Adamant Media Corporation], espec. pp. 309-335 [también en *ThML*, en el fichero NICCOM].
- NICOM. [saec. I / II d.C.] *Ar.* = Nicomachi Geraseni Pythagorei *Introductionis arithmeticae libri II*, recensuit Ricardus Hoche, Lipsiae, 1866, in aedibus B. G. Teubneri.
- PETR. TALH. [saec. XV med.] = Petrus Tallanderius, *Lectura*, edited by Albert Seay, Colorado College Music Press, Critical Texts: Number Four, Colorado Springs, 1977 [también en *ThML*, en el fichero TALLEC].
- PS.-MUR. [saec. XIV] *mod.* = Ps.-Johannes de Muris, *Ars discantus*, cap. III: “De octo tonis”, ed. Edmond de Coussemaker, *CS* 3, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1869 [= Nachdruck der Ausgabe Paris 1869, Hildesheim · Zürich · New York, Georg Olms Verlag, 1987], Tomus III, espec. pp. 98a-102a [también en *ThML*, en el fichero MURARSD].

- PS.-PHIL. [saec. XIV] *lib. mus.* = Ps.-Philippus de Vitriaco, *Liber musicalium*, ed. Edmond de Coussemaker, CS 3, Parisiis, 1869, A. Durand et Pedone-Lauriel [= Nachdruck der Ausgabe Paris 1869, Hildesheim · Zürich · New York, 1987, Georg Olms Verlag], Tomus III, espec. pp. 35-46 [también en *ThML*, en el fichero VITLIBM].
- PS.-THOMAS AQU. I (saec. XIII ex.) = Ps. Thomas Aquinas, *Ars musyce*, ed. Michael Bernhard, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 18, München, 2006, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck München, espec. pp. 77-84.
- PS.-THOMAS AQU. II (= AUGUST. MIN.) [saec. XIII ex.] = Ps. Thomas Aquinas (= Augustinus minor), *Ars musice armonie*, ed. Michael Bernhard, *Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 18, München, 2006, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, In Kommission bei dem Verlag C. H. Beck München, espec. pp. 90-147.
- QUAT. PRINC. [saec. XIV] = Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), *Quatuor Principalia Musicae*, ed. E. de Coussemaker, CS 4, Parisiis, 1876, Apud A. Durand et Pedone-Lauriel [= Nachdruck der Auflage 1867, Hildesheim · Zürich · New York, 1987, Georg Olms Verlag], Tomus IV, espec. pp. 200-298 [también en *ThML*, en el fichero QUAPRIB].
- QUAT. PRINC. [saec. XIV] = Anonymus OFM de Bristollia (Ps.-Simon Tunstede), *Quatuor Principalia Musicae*, ed. Luminita Florea Aluas, *The Quattuor Principalia Musicae: A Critical Edition and Translation, with Introduction and Commentary*, (Diss.) Indiana University, 1996, espec. pp. 200-532 (= “Latin Text”) y pp. 533-755 (= “English Translation”).
- SEMS = *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra potissimum. Ex variis Italiae, Galliae & Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto, St. Blasien, 1784, Typis San-Blasianis, 3 vols.* [= 2. Nachdruck der Ausgabe St. Blasien 1784, Hildesheim · Zürich · New York, 1990, Georg Olms Verlag].
- ThML* = *Thesaurus Musicarum Latinarum* [v2016 beta]:
www.boethius.music.indiana.edu/tml/
- TRAD. Garl. [saec. XIII/2] *plan.* I = Anonymus ex traditione Iohannis de Garlandia, <Reportatio prima>: “Scientia est cognitio rei sicut est”, Introduction, édition et commentaire par Christian Meyer, *Musica plana Johannis de Garlandia*, Collection d’études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher

- Abhandlungen, vol. 91, Baden-Baden & Bouxwiller, 1998, Éditions Valentin Koerner, espec. pp. 3-21.
- TRAD. Garl. [*saec.* XIII/2] *plan.* IV = Anonymus ex traditione Iohannis de Garlandia, <*Reportatio quarta*>: “Musice tria sunt genera”, Introduction, édition et commentaire par Christian Meyer, *Musica plana Iohannis de Garlandia*, Collection d’études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, vol. 91, Baden-Baden & Bouxwiller, 1998, Éditions Valentin Koerner, espec. pp. 55-62.
- TRAD. Garl. [*saec.* XIII/2] *plan.* V = *Introductio musicae planae secundum magistrum Johannem de Garlandia*: “Pro introductione in arte musice primo videndum est”, Introduction, édition et commentaire par Christian Meyer, *Musica plana Iohannis de Garlandia*, Collection d’études musicologiques / Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, vol. 91, Baden-Baden & Bouxwiller, 1998, Éditions Valentin Koerner, espec. pp. 63-97.
- TRAD. Holl. VI [*saec.* XV *med.*] = Anonymus ex traditione Iohannis Hollandrini, “In principio nostri opusculi primo et principaliter sumamus”, ed. Alexander Rausch, *Opusculum de musica ex traditione Iohannis Hollandrini. A Commentary, Critical Edition and Translation*, Musical Theorists in Translation, vol. 15, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1977, espec. pp. 26-81 (= “Editio critica”) y pp. 83-112 (= “English Translation”) [también en *ThML*, en el fichero ANOTRHO].
- TRAD. Lamb. [*saec.* XIII *ex.*] = Anonymus ex traditione Lamberti, *De plana musica breve compendium*, ed. André Gilles, “*De musica plana breve compendium*. (Un témoignage de l’enseignement de Lambertus)”, *Musica Disciplina*, 43 (1989), espec. pp. 40-51 [también en *ThML*, en el fichero ANODMP].
- Villegas (2005) = Anicio Manlio Torquato [*sic*] Severino Boecio, *Tratado de Música*, Prólogo, traducción, notas y apéndices Salvador Villegas Guillén, Madrid, 2005, Ediciones Clásicas.