



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo de Fin de Grado

BOECIO Y SU PAPEL EN LA TRANSMISIÓN DE LA TEORÍA  
MUSICAL EN EL MEDIEVO: *DE INSTITUTIONE MUSICA*

BOETHIUS AND HIS ROLE IN TRANSMISSION OF MUSICAL  
THEORY IN THE MIDDLE AGES: *DE INSTITUTIONE MUSICA*

Autora

Fátima Azahara García Bamzaham

Directora

Ana Isabel Magallón García

Grado en Estudios Clásicos

Facultad de Filosofía y Letras

2024

Resumen de autor:

Boecio se dedicó al estudio de diversos autores, lo que le llevó a componer hacia principios del siglo VI traducciones y obras dedicadas a los conocimientos que logró reunir, incluyendo, dentro de lo que denominó *quadrivium*, un tratado de teoría musical, *De institutione musica*, que a lo largo de 5 libros expone las investigaciones y consideraciones de varios pensadores respecto a temas tales como las consonancias, la percepción humana de los sonidos o los tipos de música, entre otros.

Palabras clave: *De institutione musica*, Boecio, *quadrivium*, música.

Abstract

Boethius studied various authors, which led him to compose, towards the beginning of the 6<sup>th</sup> century, translations and works dedicated to the knowledge he gathered, including, within what he called *quadrivium*, a treatise on musical theory, *De institutione musica*, which throughout 5 books exposes the research and considerations of various thinkers regarding topics such as consonances, human perception of sounds, or types of music, among others.

Key words: *De institutione musica*, Boethius, *quadrivium*, music.

## ❧ ÍNDICE ❧

Introducción.....	3
Antecedentes en la teoría musical hasta el medievo.....	3
Boecio.....	11
De institutione musica.....	12
Selección de textos.....	14
Libro I, capítulo 8.....	14
Libro I, capítulo 9.....	17
Libro I, capítulo 10.....	19
Libro I, capítulo 11.....	23
Libro I, capítulo 30.....	25
Libro I, capítulo 34.....	26
Libro III, capítulo 5.....	31
Libro IV, capítulo 3.....	33
Libro IV, capítulo 4.....	40
Libro V, capítulo 2.....	42
Libro V, capítulo 3.....	47
Observaciones generales.....	49
Conclusiones.....	50
Bibliografía.....	51

## INTRODUCCIÓN:

En este trabajo abordaremos un análisis sobre Boecio y la importancia del papel que tuvo en la preservación de datos teóricos sobre nociones musicales, centrándonos en su obra *De institutione musica*, observando asimismo una selección de textos extraídos de esta obra, los cuales analizaremos de manera individual, atendiendo no sólo a las informaciones que aporta o su estilo de escritura, sino que aprovecharemos para exponer una comparativa entre los saberes que llegaron hasta él y recopiló, y las teorías actuales acerca de estos mismos temas. Sin embargo, al tratarse el *De institutione musica* más de una obra recopilatoria de investigaciones ajenas que de un estudio teórico desarrollado en base a experimentos e investigaciones propios, resultará conveniente exponer con antelación una síntesis de los antecedentes que hubo en el desarrollo de los estudios de teoría musical que se fueron dando hasta llegado su tiempo. A continuación, pasaremos a contextualizar el autor y su obra, para finalmente dar paso al análisis de textos, exponiendo cada texto junto a su traducción y comentario, dando punto y final al trabajo con una serie de conclusiones en base a lo observado.

### Antecedentes en la teoría musical hasta el medievo:

La música es una actividad que ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia desde su época más primitiva hasta nuestros días. Desde música interpretada por simple entretenimiento o para hacer más amenas las tareas de trabajo hasta composiciones de tipo ritual o religioso han tenido lugar en la tipología temática de manera constante. Sin embargo, nos viene a la mente la siguiente pregunta: ¿en qué momento empezaría el ser humano a cuestionarse las bases teóricas relacionadas con la música? Siendo que el sonido es algo que se produce de manera tan natural, a menudo jugamos con los sonidos desde la infancia, pero no nos preguntamos gran cosa más allá de la práctica. Así pues, lo más probable es que las primeras atenciones recayeran sobre la clasificación de estilos en

función de su finalidad, aunque no se dejase por escrito en esos primeros compases del cuestionamiento teórico. En lo respectivo a los fundamentos físicos que influyeran en la producción del sonido, aunque no se contase con estudios científicos como los tenemos en el presente, sí se observaría cómo la forma de los objetos, así como su material, influye en el tipo de sonido que se produce con ellos.

Más adelante, con la invención de la escritura al nivel de desarrollo que supone la conservación de los escritos, será cuando el ser humano pueda plantearse teorizar de manera más profunda sobre este tema, en especial cuando se popularice el género de la literatura didáctica y filosófica, cuando se compongan escritos que atiendan a responder preguntas sobre el mundo que nos rodea. Así, en el ámbito de la literatura occidental, encontraremos unos primeros pasos en la Grecia clásica, encontrando por ejemplo a Aristóteles, de quien tenemos en sus *Problemata*, que datan del siglo III a.C.<sup>1</sup>, un capítulo dedicado a cuestiones relativas a la música, aunque más que un tratado teórico propiamente dicho, se trata de una sucesión de cuestiones que plantea, dejando en la mayoría de casos la pregunta en el aire sin resolver la cuestión.

Pitágoras fue un filósofo griego nacido en Samos a mediados del siglo VI a. C. Entre otros hallazgos importantes que se le atribuyen, destaca el descubrimiento de las consonancias musicales y las armonías básicas, así como las proporciones supuestamente reflejadas en la música de las esferas, que se decía que únicamente Pitágoras escuchó. Sin embargo, no nos llegó tradición escrita directa, sino que la filosofía pitagórica preservada fue un trabajo llevado a cabo por Platón y su escuela, y la única fuente fiable pre-platónica del pensamiento de Pitágoras es el sistema de Filolao.<sup>2</sup>

Filolao, nacido en Croto o quizá en Tarento alrededor del año 470 a. C. y fallecido en el 390 a. C., fue un contemporáneo de Sócrates que escribió el que probablemente sería el primer libro escrito por un pitagórico. Aunque muchos de los fragmentos son de trabajos espurios, algunos de los fragmentos de la obra original sobrevivieron (1-7, 13, 17).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sánchez Millán, *Problemas*, p. 12.

<sup>2</sup> Charles H. Kahn, *The Oxford Classical Dictionary*, pp. 1283-1284.

<sup>3</sup> Carl A. Huffman, *The Oxford Classical Dictionary*, p. 1166.

Más tarde, nos encontraríamos con Aristóxeno de Tarento, un filósofo nacido alrededor del año 370 a. C., reconocido sobre todo por sus escritos sobre música, quien estudió con Xenófilo, discípulo de Filolao, antes de unirse al Liceo de Aristóteles. Respecto a sus escritos sobre la armónica, se conservan tres libros incompletos.<sup>4</sup> Así pues, Aristóxeno se ocuparía de escribir, entre otras cosas, unos tratados musicales que nos llegan bajo los títulos de *Elementa harmonica* y *Elementa rhythmica*, que aportarían a la música un impulso teórico importante, similar al que se daría en otras disciplinas científicas, sobre todo teniendo en cuenta que su obra surgió en una época en que, ante las innovaciones de la práctica musical, la teoría de la música de Platón, que relacionaba estrechamente la música a las matemáticas a la par que a la ordenación del cosmos, había quedado obsoleta al no ofrecer un soporte teórico sólido a los aspectos estrictamente musicales. Aunque la *Harmónica* en parte se apoya en estudiosos anteriores y contemporáneos a él, como Laso de Hermíone, Epígono de Ambracia, Agenor de Mitilene, Eratocles y un grupo de teóricos a los que denomina «harmónicos», señalando las novedades que aporta su doctrina respecto a las otras, la *Rítmica* constituye un importantísimo aporte, puesto que nuestro conocimiento de la teoría rítmica anterior a la de Aristóxeno es casi nulo.<sup>5</sup>

Así pues, las teorías musicales griegas podrían agruparse en dos categorías principales: por un lado, las doctrinas acerca de la naturaleza de la música, su lugar en el cosmos, sus efectos y empleos adecuados en la sociedad, y por otro las descripciones sistemáticas de los materiales y esquemas de la composición musical. Muchos de los principios que los griegos formularon en base a las nociones que adquirieron han sobrevivido hasta hoy.<sup>6</sup> Sin embargo, no sabemos si los antiguos romanos contribuyeron de alguna manera significativa a la música, ya sea desde el punto de vista teórico o desde el práctico, pues se cree que adoptaron de Grecia su música artística, probablemente sustituyendo a una música etrusca o itálica de la que no tenemos noción alguna.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Andrew D. Barker, *The Oxford Classical Dictionary*, p. 169.

<sup>5</sup> Pérez Cartagena, *Harmónica – Rítmica*, pp. 223-229.

<sup>6</sup> Grout-Palisca, *Historia de la música occidental 1*, p. 21.

<sup>7</sup> *Historia de la música occidental 1*, p. 35-36.

La teoría de los griegos siguió ejerciendo una gran influencia sobre la música occidental, llegando incluso a la época del Medievo, pero fue más la teoría que la música propiamente dicha, ya que es la teoría lo que más se ha conservado, siendo muy reducido el número de ejemplares de partituras que han sobrevivido, con los cuales además no se pudo contar en dicha época, pues no fue hasta el Renacimiento que se identificaron diversas canciones e himnos, y aún habiendo mejorado la situación a día de hoy, no son sino unos cuarenta fragmentos de piezas de música griega los que tenemos. Esta pérdida masiva de las tradiciones musicales, que afectó gravemente a la conservación de la antigua música romana, tuvo su raíz en las consideraciones que tuvo la Iglesia primitiva a comienzos de la Edad Media, que vinculaba dicha música con prácticas religiosas paganas y, por tanto, decidieron que debía ser eliminada totalmente. Sólo pudieron sobrevivir a esta aniquilación algunos rasgos de la práctica musical, que de ser prohibidas habría de ser prohibida la propia música en general, y la teoría musical antigua, que constituía la base de la teoría medieval y era clave para la mayoría de los sistemas filosóficos.<sup>8</sup>

Grout nos hace un resumen sobre los puntos clave que la música del mundo grecorromano antiguo legó a la Edad Media:<sup>9</sup>

1) Una concepción de la música que consistiría en la línea melódica pura, monofónica, es decir, sin armonía ni contrapunto. Aunque a menudo se ornamentase la melodía con diversos instrumentos acompañando a uno o varios cantantes, no constituía una auténtica polifonía como la que se desarrollaría más adelante por parte de la iglesia medieval.<sup>10</sup>

2) La idea de que la melodía se vincule al texto rítmica y métricamente, pues la melodía y el ritmo de la música griega estaban profundamente unidos a la melodía y el ritmo de la poesía.

3) La ejecución de la música de manera improvisada y libre de notación fija. El ejecutante emplearía ciertas fórmulas musicales dentro de

---

<sup>8</sup> *Historia de la música occidental 1*, pp. 17-18.

<sup>9</sup> *Historia de la música occidental 1*, p. 36.

<sup>10</sup> *Historia de la música occidental 1*, p. 21.

las convenciones comúnmente aceptadas, pero de un modo mediante el cual en cada ocasión recrearía la música cada vez que la tocara.

4) La filosofía de que la música no sea un mero juego de hacer el arte por el arte, sino que se trata de un sistema ordenado coincidente con la naturaleza y con la capacidad de influir en la conducta y pensamientos del ser humano.

5) Una teoría acústica de fundamentos científicos, la cual partía de la herencia griega aportada por autores diversos. Estos conocimientos se transmitieron a occidente a través de diversos canales como la Iglesia cristiana, los escritos de los padres de la Iglesia y los primitivos tratados eruditos medievales, que entre otros temas, hablaban también sobre música.

6) El sistema de creación de escalas en base a tetracordos, que constituían el bloque fundamental en la construcción de las escalas de octava o de doble octava, componiéndose de cuatro notas con la extensión de un diatessaron o cuarta. Las escalas se formaban combinando los intervalos así como los tonos, semitonos y ditonos (terceras), siendo la cuarta, la quinta y la octava los tres intervalos principales reconocidos como consonancias.<sup>11</sup>

7) Terminología musical bien desarrollada.

Estos conocimientos se fueron transmitiendo a través de la Iglesia cristiana, los escritos de los padres de la Iglesia y los tratados eruditos medievales que, entre otros temas, dedicaron una parte a la música.<sup>12</sup>

San Agustín comenzaría a escribir en el 387 d.C. un tratado bajo el título *Sobre la Música* del que, aunque planeó escribir doce libros, sólo concluyó seis de ellos. En los cinco primeros libros trató los principios del metro y el ritmo, tras una breve definición de la música en tono introductorio, y en el sexto se enfocó en la psicología, la ética y la estética de la música y el ritmo. Los siguientes seis libros que no llegó a producir estarían dedicados al ámbito de la melodía.

---

<sup>11</sup> *Historia de la música occidental 1*, p. 26.

<sup>12</sup> *Historia de la música occidental 1*, pp. 36-38.

Por otra parte, en el siglo siguiente surgen autores como Martianus Capella y Boecio, que se dedicaron a la recopilación de la teoría y filosofía de la música del mundo antiguo. Martianus, por su parte, redactó a comienzos del siglo V un tratado enciclopédico bajo el título *Las Bodas de Mercurio y la Filología*, donde hablaría sobre las siete artes liberales (gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía y armonía) enmascarando las introducciones a cada uno de estos temas bajo discursos recitados por las damas de honor de las bodas de Mercurio y la Filología. Las tres primeras artes, que serían las verbales, terminarían conociéndose como el *trivium*, y a las cuatro siguientes, que serían las artes matemáticas, Boecio las llamó *quadrivium*. En cuanto a la sección sobre la armonía, su fuente principal sería Arístides Quintiliano, quien a su vez expondría sus conceptos teóricos derivándolos de la obra de Aristóxeno, mezclándolos con ideas neoplatónicas.<sup>13</sup>

Arístides Quintiliano fue un autor del siglo III d.C., autor de una *Poética* perdida y un amplio *De musica* en el que se clasificaban asuntos musicales entre teóricos (técnicos y físicos) y prácticos. En el libro 1, sobre asuntos técnicos, explica nociones de armonía, ritmo y métrica, principalmente de fuente aristoxénica, aunque incorporando también otros materiales. En el libro 2, sobre práctica, habla sobre usos educativos y psicoterapéuticos de la música, integrando ideas más antiguas, algunas de ellas atribuidas a Damon, junto con reflexiones del propio Arístides. El libro 3, sobre física, analiza a través de la armónica pitagórica, enlaces entre los fenómenos musicales y la numerología, matemáticas y ciencias naturales con la estructura de la realidad.<sup>14</sup>

Boecio, por su parte, escribió en su juventud, en los primeros años del siglo VI, un tratado *De institutione música* ("Los principios de la música") que supondría un compendio de la música dentro del esquema *quadrivium* previamente mencionado, el cual servía de preparación para el estudio de la filosofía. Sin embargo, muy pocas de las ideas que plasmó eran propiamente suyas, pues se basó en diversas fuentes, entre ellas un tratado de Nicómaco no conservado y el primer libro de la *Armonía* de Ptolomeo.

---

<sup>13</sup> *Historia de la música occidental 1*, pp. 50-51.

<sup>14</sup> Andrew D. Barker, *Oxford Classical Dictionary*, p. 161.

Nicómaco de Gerasa fue un matemático y musicólogo cuyo floruit fecha aproximadamente en el año 100 d. C., quien escribió, entre otros trabajos, un *Manual de armónicos*.<sup>15</sup> En él, prometió escribir una *Eisagoge musica*, un tratado más extendido sobre música en el cual abarcaría temas como la armonía de las esferas, la adición de notas, sus inventores así como el tiempo y circunstancias de estos, una división del monocordio siguiendo los principios de Pitágoras, una explicación más completa de las proporciones musicales, una explicación más profunda sobre la octava y sus componentes (nombrando 5 tonos y 2 semitonos en lugar de 6 tonos), etc. En resumen, temas que conforman partes significativas del *De institutione musica*.<sup>16</sup>

Claudio Ptolomeo fue un pensador griego que entre el 146 y el 170 d.C. aproximadamente compuso obras dentro de diversos géneros del ámbito de las matemáticas, como la astronomía, la geografía, y también de astrología y música. De su trabajo sobre música nos llegó su *Armonía*, en cuyo primer libro establece las proporciones de las consonancias e intervalos melódicos, así como las divisiones de los tetracordos de cada tipo. En el segundo libro analiza sistemas de dos octavas completas, y en el tercero se dedica al análisis armónico de las estructuras de todas las cosas perfectas. De esta obra se pudo extraer también información sobre otros autores como Arquitas y Dídimos.<sup>17</sup>

La diversidad de las fuentes que consultó le llevaron a algunas contradicciones, pues los tres primeros libros son claramente pitagóricos, mientras que el cuarto, que presenta elementos derivados de Euclides y Aristóxeno, y el quinto, que se basó en ideas de Ptolomeo, se consideran en parte antipitagóricos. Aún así, dentro de este ámbito musical (pues también redactó obras sobre aritmética, geometría y astronomía) fue un autor de gran consideración en la Edad Media. Su *De institutione musica*, que estrechaba fuertes lazos entre la música y las matemáticas, explica una división de la música en tres clases: la *música mundana* (las relaciones numéricas y ordenadas observables en la naturaleza), la *música humana* (la unión del cuerpo y el alma y sus partes), y la *musica instrumentalis* (la música audible producida mediante instrumentos, incluyendo la voz),

---

<sup>15</sup> G.J.Toomer, *Nicomachus*, p.1042.

<sup>16</sup> Calvin M. Bower, *Fundamentals of Music* introduction, pp. xxvi-xxvii.

<sup>17</sup> Andrew D. Barker, *Ptolemy's Harmonics*, p. 1275.

considerando ésta última la categoría más baja, pues concebía la música como objeto de conocimiento más que como acto de expresión creativa, afirmando que la música es la «habilidad de examinar cuidadosamente la diversidad de sonidos agudos y graves por medio de la razón y de los sentidos», y el músico el que «posee la facultad de juzgar, según la especulación o la razón apropiada y adecuada a la música en lo relativo a modos y ritmos, las clases de melodía y mezclas de todas las cosas pertenecientes a la materia». Por otra parte, Boecio mantiene la idea de que la música influye sobre el carácter y la moralidad de las personas, por lo que ocupará un lugar importante en la educación de los jóvenes.<sup>18</sup>

Por otra parte, nos señala Grout que los tratados de teoría musical en la época carolingia y en la Baja Edad Media se enfocaban más en la práctica que en los tratados de época clásica, post-clásica y primitiva del cristianismo. A los problemas de notación de los cantos no aportaba gran ayuda el estudio de Boecio, por lo que los nuevos tratados se ocuparían de los temas relacionados con la notación, lectura, clasificación y entonación de los cantos, improvisación y composición de polifonía. Destacaría Guido de Arezzo (ca. 991-d. 1033) con su *Micrologus*, donde hace alusiones a Boecio y Pitágoras para exponer las relaciones numéricas de los intervalos, tras lo cual expondrá nuevos materiales, apartándose además de la teoría griega, puesto que construye una escala que no se basa en el tetracordo, bloque fundamental en la construcción de escalas en el sistema musical griego, demostrando la existencia de un conjunto de modos que no guarda relación alguna con los *tonoi* de los antiguos. Este autor enseñará las características y facultades de estos modos y cómo inventar melodías y combinar varias voces simultáneas en un mismo canto. Para esto halló algunos modelos en el *Musica enchiriadis*, tratado anónimo del siglo IX que junto al *Scolica enchiriadis* se veían descritas dos maneras distintas en las que cantar varias voces juntas, recibiendo el nombre de *organum*.<sup>19</sup>

La instrucción musical en los monasterios, así como la educación más formal en el medievo, se enfocaba más en cuestiones prácticas, y esto se reflejaba en los tratados de teoría musical, donde salvo alguna introducción breve, estaban centrados en la práctica musical. Cabe destacar que algunos libros estaban escritos en verso, mientras que otros exponían

---

<sup>18</sup> *Historia de la música occidental 1*, pp. 51-54.

<sup>19</sup> *Historia de la música occidental 1*, p. 85.

diálogos entre un estudiante y un maestro, reflejando en todo caso el método oral de enseñanza basado en la memorización, incluyendo diagramas y tablas como ayuda visual. Así, los estudiantes aprenderían primero a cantar los intervalos, posteriormente a memorizar los cantos, y más adelante a leer música.<sup>20</sup>

## BOECIO

Nacido aproximadamente en el 480 d.C. y fallecido en el año 524 d.C., Anicio Manlio Severino Boecio fue un pensador romano procedente de una familia noble que participó activamente en la vida política. Su formación se estima que se desarrollase en las escuelas neoplatónicas de Atenas y quizá también de Alejandría, y gracias a su bilingüismo pudo conocer a fondo las obras de Platón, de Aristóteles o las de los tratadistas científicos posteriores, habituales en los programas académicos centrados en las cuatro disciplinas que él denominaría *quadrivium*: la aritmética, la música, la geometría y la astronomía. Consideró conveniente hacer accesible la filosofía al occidente latino, para lo cual se propuso traducir la obra completa de Aristóteles y Platón. No obstante, debido a unas acusaciones políticas basadas en declaraciones de testigos en el momento en que se dirigió a Verona para defender a Albino y al senado ante las acusaciones de alta traición, fue condenado a arresto domiciliario, por lo que en un primer momento no se pudo leer a Aristóteles en latín a excepción de una pequeña parte, y de Platón ningún diálogo excepto el *Timaios*, que ya había sido traducido desde mucho antes. Posteriormente, Boecio fue ajusticiado en el año 524.<sup>21</sup>

En cuanto a su obra, contamos con la traducción y comentario del *Organon* al completo, así como una traducción de la *Isagoge* de Porfirio a las *Categorías* de Aristóteles y un comentario al escrito aristotélico *De Interpretatione* y otro a los *Topica* de Cicerón. Además, basándose en

---

<sup>20</sup> *Historia de la música occidental*, p. 85-87.

<sup>21</sup> Von Albrecht, *Historia de la literatura romana vol. 2*, pp. 1545-1546 y J. Luque, *Boecio: sobre el fundamento de la música*, p. 8.

criterios lingüísticos, se le atribuyen los *Escolios a los Analytica*. Basándose en Mario Victorino, desarrolla problemas de lógica en escritos independientes: *De categoricis syllogismis*, *Introductio ad categoricos syllogismos*, *De hypotheticis syllogismis*, *De divisione*, *De topicis differentiis*. En cuanto a los escritos teológicos, bajo el título de *Consolatio*, de los cinco conservados el penúltimo es de autenticidad discutida. Conservamos además, de la exposición que hizo Boecio del *quadrivium* (aritmética, música, geometría, astronomía) las dos primeras partes; de la *Geometría* nos llegaron fragmentos y una falsificación.<sup>22</sup> Así pues, el auténtico núcleo de las obras boecianas del *quadrivium* a través de los siglos fueron realmente el *De arithmetica* y el *De musica*, puesto que fueron los que se conservaron de manera más o menos completa y se mantuvieron en circulación, sirviendo como libros de texto de manera estandarizada en las escuelas durante un siglo tras su composición y creando un acercamiento platónico e incluso pitagórico a los estudios matemáticos y sus aplicaciones.<sup>23</sup>

## DE INSTITUTIONE MUSICA

En cuanto a la *institutio musica*, está estrechamente ligada a la *institutio arithmetica*, puesto que ambas formaban parte de las disciplinas matemáticas<sup>24</sup>, lo cual podremos comprobar a través del análisis de algunos de los textos que traeremos a colación. Esto aporta una importancia significativa a la música, puesto que las matemáticas constituían un fundamento imprescindible en la filosofía al ser vital para la formación científica que llevase al hombre a la verdadera sabiduría. Así pues, el estudio de la música no constituiría un fin sino un medio, puesto que el objetivo del tratado boeciano no sería el perfeccionamiento de la teoría ni de la práctica musical, sino el propio conocimiento.<sup>25</sup>

Teniendo en cuenta que los sonidos suponen cantidades en sí mismas, desde el punto de vista matemático, la música se ocuparía de los

---

<sup>22</sup> Von Albretch, *Historia de la literatura romana vol. 2*, pp. 1546-1547.

<sup>23</sup> Ann E. Moyer, *The quadrivium and the decline of boethian influence*, pp. 479-481.

<sup>24</sup> J. Luque, *Boecio: sobre el fundamento de la música*, p.10.

<sup>25</sup> J. Luque, *Boecio: sobre el fundamento de la música*, pp.10-11.

números en su relación con otros números. Así pues, los sonidos, del mismo modo que los números con otros números, se articulan y se relacionan entre sí según una proporción; por ende, estudiar estas proporciones daría acceso al conocimiento de la esencia de las cosas, puesto que la proporción que articula los sonidos encerraría la clave de la proporción que estructura a los elementos del universo así como al hombre.<sup>26</sup>

Por otra parte, como ya señalamos anteriormente, Boecio tomó referencia de diversas fuentes para estructurar esta obra, que constituye más una suerte de recopilación de saberes ajenos relacionados con la temática teórico-musical que de sus propias consideraciones. Para los cuatro primeros libros del *De institutione musica* es probable que se fijase en el tratado mayor de Nicómaco, que no se nos ha conservado, puesto que en ellos se le cita más que a cualquier otro autor, sobre todo en los dos primeros libros.<sup>27</sup> Sin embargo, para el cuarto libro, cuya temática gira en torno a la división del monocordo, es posible que tomase como referencia a la *Sectio canonis* de Euclides, y para el quinto libro se basaría en el primer libro de la *Harmonica* de Ptolomeo. Boecio menciona también a Albino, musicólogo romano del siglo IV d. C., a través de quien pudo haber conocido el *De musica* de Aristides Quintiliano. Así pues, pudo recoger lo más sustancial de la tradición musical pitagórica, desde las especulaciones cosmológicas hasta las medidas del monocordo, sin olvidarse tampoco de la escuela aristóxena y sus conocimientos de la armónica.

No obstante, no sabemos si estas doctrinas griegas las conoció directamente de los tratadistas antiguos o mediante alguna otra fuente intermedia, ya sea griega o latina, aunque se ve que prevaleció la terminología griega, quizás por una moda de la corte de Teodorico o quizás también por la influencia de alguna recopilación.<sup>28</sup>

En cuanto a la estructura general de la obra, cuenta con 5 libros de distinta extensión, encabezado cada uno de ellos con un índice de los capítulos correspondientes a cada uno de los libros, contando el primer libro con 34 capítulos; el segundo libro con 31; el tercero con 16; el cuarto con 18, y el quinto con 19. Sin embargo, el índice de capítulos del quinto

---

<sup>26</sup> J. Luque, *Boecio: sobre el fundamento de la música*, pp. 12-13.

<sup>27</sup> Calvin Bower, *Boethius and Nicomachus*, p. 7.

<sup>28</sup> J. Luque, *Boecio: sobre el fundamento de la música*, pp. 14-16.

libro alcanzaba hasta un número de 30 de ellos, en cuyos capítulos perdidos se indicaba una continuación de la doctrina musical que recogía del primer libro de la *Harmonica* de Ptolomeo. No tenemos noticia de si se trata de un accidente en la transmisión posterior o si el autor cesó su trabajo tras el capítulo 19, pero probablemente tuvo intenciones, no sólo de completar el primer libro ptolemaico, sino también el resto de los libros de dicha obra, pues suman tres en total. Teniendo esto en cuenta, existe el pensamiento de que la obra boeciana completa llegaría a alcanzar 7 libros, basándose los cuatro primeros principalmente en Nicómaco y los tres últimos principalmente en Ptolomeo. De este modo, la visión de la base aritmética de la doctrina musical sería lo más completa posible, puesto que plasmaría las dos ramas fundamentales de la tratadística antigua. Si así fuese, se nos habría perdido la parte final del *De institutione musica*, así como ocurrió con el tratado de geometría y el de astronomía.<sup>29</sup>

## SELECCIÓN DE TEXTOS

### Libro I, capítulo 8

*Quid sit sonus, quid intervallum, quid consonantia.*

Sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem. Sonum vero non generalem nunc volumus definire, sed eum, qui graece dicitur phthongos, dictus a similitudine loquendi, id est φθεγγεσθαί. Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia. Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Dissonantia vero est duorum sonorum sibimet permixtorum ad aurem veniens aspera atque iniucunda percussio. Nam dum sibimet miseri nolunt et quodammodo integer uterque nititur pervenire, cumque alter alteri officit, ad sensum insuaviter uterque transmittitur.

---

<sup>29</sup> J. Luque, *Boecio: sobre el fundamento de la musica*, pp.16-17

### Traducción:

*Qué es el sonido, qué el intervalo, qué la consonancia.*

Pues bien, el sonido es un suceso melodioso de la voz, esto es, apropiado para el canto, a una determinada tensión. Pero no quiero definir ahora el sonido general, sino aquel al que en griego se le dice *phthongos*, dicho por la similitud con el hablar, pues esta es *phthengesthai*. En cuanto al intervalo, es la distancia entre un sonido agudo y uno grave. La consonancia es una mezcla de un sonido agudo y uno grave que llega a los oídos más agradable y uniformemente. Por otra parte, la disonancia es el choque de dos sonidos que se mezclan desordenadamente entre sí, llegando al oído áspera y desagradablemente. Pues mientras no quieren compadecerse el uno del otro y se esfuerzan en llegar de algún modo íntegros el uno y el otro, y como uno obstaculiza al otro, cada uno de los dos se transmite a los sentidos de manera desagradable.

### Comentario:

Boecio dedica este capítulo a definir el sonido, el intervalo y la consonancia, nociones básicas del estudio del sonido que más adelante servirán de base para comprender otros puntos. Son unas definiciones breves y concisas que explican más o menos bien los conceptos, aunque, como es de esperar, quedarían desactualizadas al compararlas con las definiciones que darían libros de teoría más actuales. El sonido vendría a ser el concepto cuya explicación difiere más de la actual, al dotarlo de la característica de ser “melodioso”, pues actualmente se establecería una diferencia entre sonido y ruido basándose en el estudio de las ondas sonoras en lugar de limitarse a decir si suena bien o mal al oído, y la característica de melodiosidad quedaría restringida al ámbito de la melodía entendida como sucesión de sonidos con sentido<sup>30</sup>. La definición de intervalo se acerca mucho a la actual, aunque quedaría incompleta, ya que a día de hoy se tiene también en cuenta la existencia del intervalo de unísono, por lo que el intervalo se definiría como la distancia que se mide entre dos unidades sonoras, aunque en la mayoría de casos sí se trate de dos sonidos de altura diferente, y además se añade actualmente una

---

<sup>30</sup> Definición de melodía extraído de: D. Roca y E. Molina, *Vademécum musical*, p. 50.

diferenciación entre intervalo armónico o melódico, en función de si los sonidos suenan al mismo tiempo o uno seguido de otro<sup>31</sup>. Las definiciones de consonancia y disonancia coinciden con las actuales, aunque ahora se tiene en cuenta además la variación a la hora de considerar si el choque de los intervalos supondría una consonancia o una disonancia en función de cada época y cada cultura<sup>32</sup>.

Llama sobre todo la atención la forma en que define la disonancia, como dotando de personalidad a los sonidos, que compiten entre sí y luchan por llegar al oído humano obstaculizándose mutuamente, por lo que sonarían desagradablemente.

Cabe destacar también que incluye conceptos extraídos del griego, como *phthongos* y *emmeles* (φθόγγος, ἐμμελής), que los escribe en latín, mientras que *phthengesthai* (φθεγγεσθαι) lo escribe en griego.

En cuanto a la estructura sintáctica, tiene una distinción entre frases muy marcada, haciendo uso de partículas introductorias como “igitur” al comienzo del fragmento o “vero” en tres ocasiones, destacándose el hecho de que se introduce primero un sustantivo justo antes de estas partículas, siendo excepción la última frase, que viene introducida por un “nam” inmediato, y la cuarta frase, que carece de nexo introductor. También observamos un par de secuencias explicativas dentro de frases introducidas por “id est”. En este capítulo encontramos períodos relativamente breves, pues el autor pretende dar definiciones breves, claras y concisas para los conceptos de sonido, intervalo y consonancia, que son elementos de suma importancia para las explicaciones que irá exponiendo para los diversos puntos que toca en la obra.

---

<sup>31</sup> Walter Piston, *Armonía*, p. 3.

<sup>32</sup> D. Roca y E. Molina, *Vademecum musical*, p. 25.

## Libro I, capítulo 9

*Non omne iudicium dandum esse sensibus sed amplius rationi esse credendum; in quo de sensuum fallacia.*

Sed de his ita proponimus, ut non omne iudicium sensibus demus, quamquam a sensu aurium huiusce artis sumatur omne principium. Nam si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset. Sed principium quodam modo et quasi admonitionis vicem tenet auditus, postrema vero perfectio agnitionisque vis in ratione consistit, quae certis regulis sese tenens nunquam ullo errore prolabitur. Nam quid diutius dicendum est de errore sensuum, quando nec omnibus eadem sentiendi vis nec eidem homini semper aequalis est? Frustra autem vario iudicio quisquam commitet, quod veraciter affectet inquirere. Idcirco Pythagorici medio quodam feruntur itinere. Nam nec omne iudicium dedunt auribus et quaedam tamen ab eis non nisi auribus explorantur. Ipsas enim consonantias aure metiuntur, quibus vero inter se distantis consonantiae differant, id iam non auribus, quarum sunt obtuse iudicia, sed regulis rationique permittunt, ut quasi oboediens quidam famulusque sit sensus, iudex vero atque imperans ratio. Nam licet omnium paene atrium atque ipsius vitae momenta sensuum occasione producta sint, nullum tamen in his iudicium certum, nulla veri est comprehensio, si arbitrium rationis abscedat. Ipse enim sensus aequae maximis minimisque corrumpitur. Nam neque minima sentire propter ipsorum sensibilium parvitatem potest, et maioribus saepe confunditur, ut in vocibus, quas si minimae sint, difficilius captat auditus, si sint maximae, ipsius sonitus intentione surdescit.

### Traducción:

*No todo juicio ha de ser dado a los sentidos, sino que más bien ha de ser entregada a la razón; en lo que se refiere a la falacia de los sentidos.*

Pero, sobre esto, proponemos que no demos todo el juicio a los sentidos, aunque del sentido del oído se tome todo principio de este arte. Pues si no hubiese audición, no se mostraría ningún razonamiento sobre los sonidos en general. Pero el principio en cierto modo y, por así decirlo, el turno de la advertencia lo tiene el oído, pero el acabado último y la fuerza del conocimiento se consolida en la razón, que ateniéndose a ciertas reglas,

nunca se desvía por ningún error. Pues ¿qué hay más extenso que hablar sobre el extravío de los sentidos, cuando ni para todos la capacidad de sentir es la misma ni para el mismo hombre es siempre igual? Sin embargo, alguien otorgará inútilmente a un juicio cambiante lo que de forma sincera busque examinar. Por esta razón, los pitagóricos se dejan llevar por cierto camino intermedio. En verdad no todo juicio lo dan a los oídos, pero sin embargo ciertas cosas no son examinadas por ellos sino con los oídos. En efecto, las propias consonancias las miden con el oído, pero por qué distancias se diferencian entre sí las consonancias, esto ya no lo dejan en manos de los oídos, los cuales son de juicio obtuso, sino que lo confían a las reglas y la razón, de modo que el sentido sea casi como un esclavo obediente, incluso un juez, y gobierne la razón. Pues aunque los impulsos para casi todas las artes y para la propia vida sean productos ocasionales de los sentidos, sin embargo nada hay de cierto en su juicio, ninguna verdad en su comprensión, si se retira el juicio de la razón. Efectivamente, el propio sentido se distorsiona igual con los máximos y con los mínimos. Pues ni puede sentir los mínimos debido a la pequeñez de los propios objetos sensibles, y a menudo se confunde con los mayores, como en las voces, que si son muy leves, difícilmente las capta el oído, y si son muy fuertes, se ensordece por la tensión del propio sonido.

#### Comentario:

En este capítulo, Boecio advierte que no hay que entregarse por entero al juicio de los sentidos para valorar lo que se escucha, ya que al contrario que la razón, los sentidos varían dependiendo de las circunstancias, aunque tampoco han de apartarse por entero, pues son necesarios como aparato receptor de lo audible. Así pues, toma como referencia a la doctrina pitagórica, que escoge un punto intermedio entre los sentidos y la razón; así pues, se medirán las consonancias con el oído, pero se analizará lo que se escucha por medio de la razón.

En cuanto a la estructura sintáctica, al igual que en el capítulo anterior, las oraciones quedan fuertemente delimitadas por introductores, destacándose “nam”, que aparece en nada menos que 5 de ellas, siguiéndose “sed” y “enim” precedido por formas de “ipsum”, ambas

apareciendo en dos ocasiones respectivamente. Los dos períodos restantes vienen introducidos por “autem” (precedido por “frustra”) y por “idcirco”.

### Libro I, capítulo 10

#### *Quemadmodum Phytagoras proportiones consonantiarum investigaverit*

Haec igitur maxime causa fuit, cur relicto aurium iudicio Pythagoras ad regularum momento migraverit, qui nullis humanis auribus credens, quae partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur, partim ipsis variantur aelatibus, nullis etiam deditis instrumentis, penes  
5 quae saepe multa varietas atque inconstantia nasceretur, dum nunc quidem si nervos velis aspicerere vel aer umidior pulsus obtunderet vel siccior excitaret vel magnitudo chordae graviorem redderet sonum vel acumen subtilior tenuaret vel alio quodam modo statum prioris constantiae permutaret, et cum idem esset in ceteris instrumentis, omnia  
10 haec inconsulta minimaque aestimans fidei diuque aestuans inquirebat, quam ratione firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret. Cum interea divino quodam nutu praeteriens fabrorum officinas pulsos malleos exaudit ex diversis sonis unam quodam modo concinentiam personare. Ita igitur ad id, quod diu inquirebat, adtonitus  
15 accessit ad opus diuque considerans arbitrates est diversitatem sonorum ferientium vires efficere, atque ut id appertius conliqueret, mutare inter se malleos imperavit. Sed sonorum proprietates non in hominum lacertis haerebat, sed mutatos malleos comitabatur. Ubi id igitur animadvertit, malleorum pondus examinat, et cum quinque essent forte mallei, dupli  
20 reperti sunt pondere, qui sibi secundum diapason consonantiam respondebant. Eundem etiam, qui duplus esset alio, sesquitercium alterius comprehendit, ad quem scilicet diatessaron sonabat. Ad alium vero quondam, qui eidem diapente consonantia iungebatur, eundem superioris duplum repperit esse sesquialterum. Duo vero hi, ad quos superior duplex  
25 sesquitercius et sesquialter esse probatus est, ad se invicem sesquioctavam proportionem perpensi sunt custodire. Quintus vero est reiectus, qui cunctis erat inconsonans. Cum igitur ante Phytagoram consonantiae musicae partim diapason partim diapente partim diatessaron, quae est consonantia minima, vocarentur, primus Phytagoras hoc modo repperit,  
30 qua proportione sibimet haec sonorum concordia iungeretur. Et ut sit

35 clarius quod dictum est, sint verbi gratia malleorum quattuor pondera,  
quae subter scriptis numeris contineantur: XII. VIII. VIII. VI. Hi igitur  
mallei, qui ·XII· et ·VI· ponderibus vergebant, diapason in duplo  
concontinentiam personabant. Malleus vero ·XII· ponderum ad malleum  
·VIII· et malleus ·VIII· ponderum ad malleum ·VI· ponderum secundum  
40 epitritam proportionem diatessaron consonantia iungebatur. ·VIII· vero  
ponderum ad ·VI· et ·XII· ad ·VIII· diapente consonantiam permiscebant.  
·VIII· vero ad ·VIII· in sesquioctava proportione resonabant tonum.

### Traducción:

*De qué modo investigó Pitágoras las proporciones de las consonancias.*

Así pues, esta fue la causa más importante por la que, abandonado el juicio del oído, Pitágoras mudó la importancia a las reglas, él quien no confiaba en ningún oído humano, el cual se trastoca en parte por naturaleza y en parte además por los sucesos externos, y varía en parte con la propia edad, y aún sin entregarse a ningunos instrumentos, en manos de los cuales a menudo surge mucha variación e inconsistencia, aún ahora sin duda si quisieras observar los nervios o bien un aire más húmedo debilitaría las pulsaciones o bien uno más seco las estimularía, o bien el grosor de la cuerda daría un sonido más grave o una más delgada haría más fina la agudeza o bien de cualquier otro modo trastocaría un estado de consistencia anterior, y como era igual en el resto de instrumentos, estimando todo esto sin reflexión y con una mínima fiabilidad y buscaba, inquietándose durante largo tiempo, de qué modo racional aprender bien de manera firme y consistente los valores de las consonancias. Cuando, entre tanto, por una especie de señal divina, pasando por delante de unos talleres de unos artesanos, oyó unos martillos golpeando, que a partir de sonidos diferentes resonaban en cierto modo como un único canto armonioso conjunto. Así pues, atónito ante lo que por mucho tiempo buscó, se acercó a la obra y examinando por largo tiempo pensó que la diversidad de los sonidos la llevaban a cabo las fuerzas de los que lo producían, y para que esto quedara más abiertamente claro, mandó que se intercambiasen los martillos entre ellos. Pero la característica distintiva de los sonidos no estaba sujeta a la fuerza de los hombres, sino que acompañaba a los martillos intercambiados. Por consiguiente, cuando se

dio cuenta de esto, examina el peso de los martillos, y como casualmente eran cinco martillos, descubrió que pesaban el doble los que después se respondían con una consonancia diapasón. Además, comprendió que el mismo que era doble de uno era sesquitercio de otro, es decir, con respecto al cual sonaba una diatesaron. En cuanto a cierto otro con el que estaba unido con una consonancia diapente, descubrió que el mismo que es doble del de más arriba era sesquiáltero. Y lo que es más, estos dos, en relación a los que el doble del de más arriba se probó que era sesquitercio y sesquiáltero, se apreció que mutuamente guardaban entre ellos una proporción sesquioctava. Por otra parte, se desechó el quinto, que era inconsonante con todos.

Cuando, así pues, antes de Pitágoras las consonancias musicales se llamaban una parte de ellas diapasón, otra parte diapente, otra parte diatesaron, que es la consonancia mínima, en primer lugar Pitágoras de este modo descubrió con qué proporción se unía esta concordia de sonidos entre sí. Y para que sea más claro lo que se ha dicho, sean ejemplo los pesos de los cuatro martillos, los cuales se contienen en los números escritos debajo:

12    9    8    6

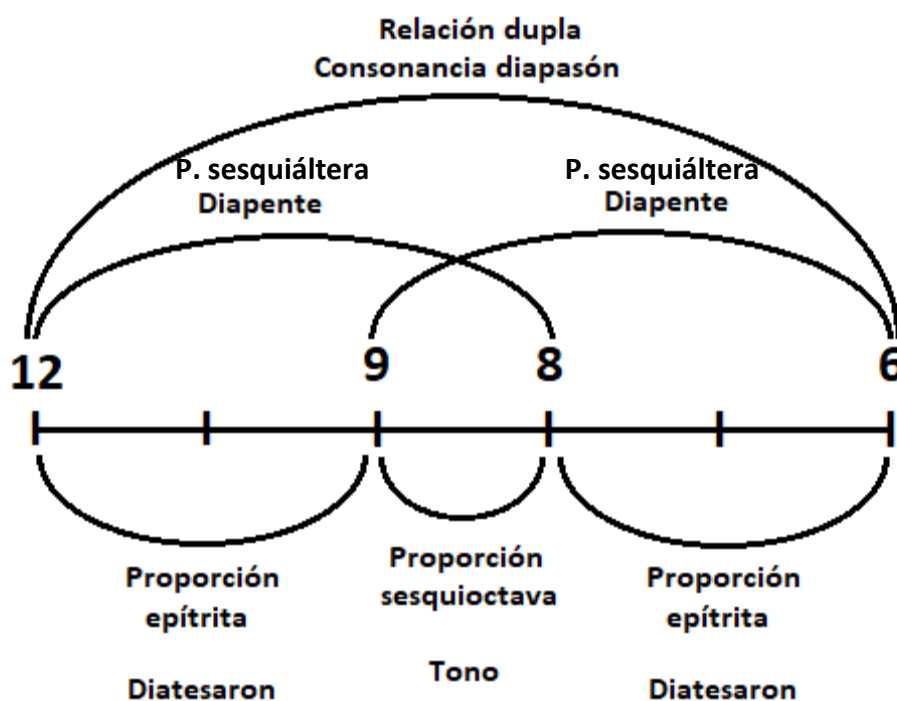
Por consiguiente, estos martillos que convergían con los pesos 12 y 6 resonaban en relación dupla una armonía diapasón. En cuanto al martillo de peso 12, se unía al martillo 9, y el martillo de peso 8 al martillo de peso 6, según la proporción epítrita, en una consonancia diatesaron. Por otra parte, se mezclan en una consonancia diapente el de peso 9 al de 6, y el de 12 al de 8. Por su parte el de 9 con el de 8, en una proporción sesquioctava, daba el sonido de un tono.

#### Comentario:

En este fragmento se hace referencia al personaje de Pitágoras y su necesidad de buscar de qué modo aprender de manera consistente los valores de las consonancias, ya que había numerosas variantes si se confiaba en el sentido, puesto que a la hora de atender al sonido de los instrumentos, éste podía verse afectado por factores diversos.

Cuenta pues Boecio la anécdota de que Pitágoras pasó por delante de un taller y escuchó los martillos como un conjunto sonoro armonizado en cierto modo, y tras examinar los martillos, vio que el sonido que emitían respondía a las cualidades de peso de los martillos. A partir de esto, hace una anotación de los pesos de los martillos y explica las consonancias dadas entre el sonido de los martillos por pares. Se mencionan las consonancias siguientes: diapasón, que equivaldría a un intervalo actual de 8ª justa, es decir, 6 tonos; diapente, que equivaldría a un intervalo de 5ª justa, que son 3 tonos y 1 semitono en la terminología moderna, y diatesaron, que equivaldría a un intervalo de 4ª justa, que se compone de 2 tonos y 1 semitono.<sup>33</sup>

Una representación gráfica de las consonancias establecidas según este capítulo sería la siguiente:



En el capítulo 16 del mismo libro I explicaría de manera más extensa las consonancias, las cuales, además, serían también explicadas, aunque de manera más breve, por Casiodoro en el capítulo *De musica* de su obra *Las artes liberales*.

La estructura sintáctica de este capítulo difiere de la de los que analizamos previamente principalmente en la longitud de los períodos,

<sup>33</sup> López-Montes, *El intervalo como razón*

pues en este caso nos encontramos de frente con uno extremadamente largo, tras cuya pausa fuerte le seguirán de nuevo períodos principalmente breves y alguno de media longitud.

En cuanto a las partículas introductorias, si vimos en el capítulo 8 que predominaba “vero” con tres apariciones, y en el capítulo 9 “nam” con 5, en este encontraremos de nuevo una sobreutilización de “vero” con 5 apariciones, junto a “igitur” con 4.

### **Libro I, capítulo 11**

*Quibus modis variae a Phytagora proportiones consonantiarum perpensae sint.*

Hinc igitur domum reversus varia examinatione perpendit, an in his proportionibus ratio symphoniarum tota consisteret. Nunc quidem aequa pondera nervis aptans eorumque consonantias aure diiudicans, nunc vero in longitudine calamorum duplicitatem medietatemque restituens  
5 ceterasque proportiones aptans integerrimam fidem diversa experiential capiebat. Saepe etiam pro mensurarum modo cyathos aequorum ponderum acetabulis inmittens; saepe ipsa quoque acetabula diversis formata inmittens; saepe ipsa quoque acetabula diversis formata ponderibus virga vel aerea ferreae percutiens nihil sese diversum  
10 invenisse laetatus est. Hinc etiam ductus longitudinem crassitudinemque chordarum ut examinaret adgressus est. Itaque invenit regulam, de qua posterius loquemur quae ex re vocabulum sumpsit, non quod regula sit lignea, per quam magnitudines chordarum sonumque metimur, sed quod regula quaedam sit huiusmodi inspectione fixa firmaque, ut nullum  
15 inquirentem dubio fallat indicio.

### **Traducción:**

*De qué modo fueron sopesadas por Pitágoras las diversas proporciones de las consonancias.*

Así pues, vuelto a casa desde allí, sopesó mediante diversos exámenes si la razón de las sinfonías se basaba totalmente en estas proporciones. Es más, ahora, disponiendo los pesos justos a unas cuerdas

y distinguiendo sus consonancias de oído, ahora, por otra parte, restituyendo en la longitud de unas cañas el doble y la mitad y ajustando las proporciones restantes, adquiriría la más completa prueba mediante diversos experimentos. A menudo incluso, introduciendo unas copas de pesos justos en unas vinagreras a modo de medida, muchas veces, organizadas las propias vinagreras según sus diversos pesos, muchas veces golpeándolas con una vara o de bronce o de hierro, se alegró de no hallar nada contradictorio. Por otro lado, impulsado por esto, emprendió el examen de la longitud y grosor de las cuerdas. Así pues, halló una regla, de la que más tarde hablaremos, la cual tomó el nombre del objeto, no porque sea una regla de madera por la que medimos las magnitudes de las cuerdas y el sonido, sino porque una especie de regla fija y firme sirve para una observación de este tipo, para que no engañe a ningún investigador con unos indicios dudosos.

#### Comentario:

Después de presenciar la escena de los martillos del taller, se cuenta cómo Pitágoras regresó a su casa y aplicó el estudio de las proporciones a diversos exámenes, como pudieron ser dotar de longitudes concretas a unas cañas o disponer unas vinagreras con pesos diversos, que golpearía con varas de materiales distintos.

Sintácticamente es destacable el segundo período (línea 2), que en una correlación “nunc...nunc” establecería en una posición inicial una secuencia relativamente extensa el complemento circunstancial de modo adherido a la oración principal, y por otra parte el tercer período (línea 6), que está dividido en tres subperíodos mediante pausas de punto y coma, los cuales se introducen por secuencias similares entre sí: “saepe etiam”, “saepe ipsa” y de nuevo “saepe ipsa”. Por otra parte, podríamos establecer cierta correlación entre las oraciones que comienzan por “hinc igitur” (línea 1) y “hinc etiam” (línea 10) respectivamente, puesto que, aunque haya cierta distancia entre ambas, las dos señalan en su contenido el comienzo de los exámenes que Pitágoras llevaría a cabo, primero haciendo pruebas con vinagreras de pesos diversos, y luego examinando la longitud y grosor de las cuerdas. Así pues, todo el contenido que encontramos entre estas dos oraciones correspondería a una descripción más detallada de los

primeros experimentos señalados. Sin embargo, sobre la investigación acerca de las cuerdas no nos aporta datos adicionales aquí, sino que nos indica que se retomará el tema más adelante para hablarnos de una regla que halló a partir de estos experimentos.

### **Libro I, capítulo 30**

*Quemadmodum Plato dicat fieri consonantiam.*

5 Plato autem hoc modo fieri in aure consonantiam dicit. Necesse est, inquit, velociorem quidem esse acutiorem sonum. Hic igitur cum gravem praecesserit, in aurem celer ingreditur, offensaque extrema eiusdem corporis parte quasi pulsus iterato motu revertitur. Sed iam segnior nec ita celeri ut primo impetu emissus cucurrit, quocirca gravior quoque. Cum igitur iam gravior rediens nunc primum venienti gravi sono similis occurrit, miscetur ei unamque ut ait consonantiam miscet.

#### **Traducción:**

*De qué modo dice Platón que se producen las consonancias.*

Platón, por otra parte, dice que la consonancia se produce de este modo en el oído: es necesario, dice, que sin duda sea más veloz el sonido más agudo. Pues bien, como este precede al grave, penetra rápido en la oreja, y golpeada la parte extrema de ese cuerpo, impulsado por así decirlo por un movimiento repetido, regresa. Pero ya recorre el camino más lento y emitido por un impulso no tan rápido como el primero; en consecuencia, es más grave también. Así pues, como regresa ya más grave, se encuentra con un sonido grave similar viniendo ahora de primeras, se mezcla con él, y tal como dice, mezclándose forma una única consonancia.

#### **Comentario:**

Se da aquí una breve explicación aportada por Platón de cómo funcionaría la física de los sonidos para producir la consonancia. Según

esta teoría, el sonido agudo viajaría más rápido hasta el oído, rebotaría de regreso y al volver de nuevo hacia el oído se habría reducido su velocidad, emitiéndose como un sonido más grave, de velocidad similar a la del sonido grave que sonaría, acompañándose mutuamente y mezclándose así en una consonancia.

Es curioso que en una época tan temprana se contemple un estudio sobre cómo viaja el sonido desde el objeto que lo produce (emisor) hasta el oído humano (receptor), aunque, al carecer del instrumental necesario para elaborar un examen de las físicas del sonido, no deja de ser una mera hipótesis. Sin embargo, no erra del todo al contemplar la idea de que se entremezclen sonidos y de que un mismo sonido pueda sonar de dos maneras distintas; estudios más modernos han demostrado que los sonidos musicales se componen de diversas frecuencias que suenan de manera simultánea (una frecuencia fundamental y unas frecuencias parciales, que son múltiplos de la frecuencia fundamental y reciben el nombre de armónicos). Así pues, cuando dos sonidos se producen al mismo tiempo, en el caso de que los armónicos de éstos sean en gran medida coincidentes, se producirá una consonancia, pues dichos armónicos se entremezclarán y no habrá un choque sonoro desagradable al oído.<sup>34</sup>

### **Libro I, capítulo 34**

*Quid sit musicus.*

5 Nunc illud est intuendum quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium, quod manu atque opere exervetur artificis. Multo enim est maius atque auctius scire, quod quisque faciat, quam ipsum illud efficere, quod sciat; etenim artificium corporale quasi serviens famulatur, ratio vero quasi domina imperat. Et nisi manus secundum id, quod ratio sancit, efficiat, frustra sit. Quanto igitur praeclarius est Scientia musicae in cognitione rationis quam in opera efficiendi atque actu! Tantum scilicet, quantum corpus mente superatur; quod scilicet rationis experts servitio degit. Illa vero imperat

---

<sup>34</sup> A. S. García Pérez, *El concepto de consonancia en la teoría musical*, p. 24

10 atque ad rectum deducit. Quod nisi eius pareatur imperio, expers opus  
rationis titubabit. Unde fit, ut speculation rationis operandi actu non egeat,  
manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur. Iam vero quanta sit  
gloria meritumque rationis, hinc intellegi potest, quod ceteri ut ita dicam  
15 corporals artifices non ex disciplina sed ex ipsis potius instrumentis cepere  
vocabula. Nam citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia, ceterique suorum  
instrumentorum vocabulis nuncupantur. Is vero est musicus, qui ratione  
perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis  
adsumpsit. Quod scilicet in aedificiorum bellorumque opera videmus, in  
20 contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorum namque nominibus vel  
aedificia inscribuntur vel ducuntur triumphi, quorum imperio ac ratione  
instituta sunt, non quorum pere servitioque perfecta. Tria igitur genera  
sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod  
instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum  
opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis  
25 positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique  
organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae  
scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est: nec  
quicquam afferent rationis, sed sunt totius speculationis expertes.  
Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius  
30 speculation ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen.  
Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est,  
quod iudicandi peritiam sumit, ut rhytmos cantilenasque totumque  
carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac  
speculation positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est  
35 musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve  
propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque  
generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus  
posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi.

### Traducción:

*Qué es un músico.*

Ahora se propone aquello de que toda arte e incluso toda disciplina por naturaleza tiene un método más honorable que la destreza que se ejerce por la mano y obra de un artesano. Pues es mucho más grande y más elevado saber lo que cada uno hace, que la propia ejecución de aquello que sabe; y en efecto la destreza física está a su servicio como si fuese su esclava, y por otra parte la razón impera como una señora. Y si la mano no llevase a cabo aquello que la razón sanciona, sería en vano.

¡Cuánto, por tanto, más admirable es la ciencia de la música en el conocimiento racional que en la producción de la obra y la ejecución! Tanto, naturalmente, cuanto el cuerpo es superado por la mente; lo que evidentemente está desprovisto de razón vive en la servidumbre. Aquella, por el contrario, ejerce el mando y conduce hacia lo recto. Por lo cual, si no se somete a su orden, la obra, desprovista de razón, titubeará. De lo que resulta que la especulación de la razón no necesita de la ejecución práctica, pero las obras de las manos no son nada si no se guían por la razón.

Ya, por su parte, cuánta sea la gloria y el mérito de la razón se puede apreciar por el hecho de que los demás, por así decirlo, artistas del cuerpo, toman sus nombres no de la disciplina sino más bien de los propios instrumentos. Así pues, se designan el citaredo de la cítara, el auledo de la flauta, y los demás de los nombres de sus instrumentos. Pero el músico es aquel que con un razonamiento sopesado asimiló la ciencia del canto, no en la esclavitud del trabajo práctico sino con el mando de la especulación. Lo cual, por supuesto, vemos en las obras de las edificaciones y de las guerras, es decir, en la asignación contraria de los nombres. Así pues, a los edificios o bien se les pone una inscripción o bien se celebran los triunfos con los nombres de aquellos bajo cuyo mando y orden fueron organizados, no los de aquellos con cuyo trabajo y servidumbre se hicieron.

Pues bien, son tres los géneros que giran en torno al arte musical. Un género es el que se ejecuta con instrumentos; otro compone canciones; el tercero, el que discierne entre el trabajo de los instrumentos y la composición musical. Pero ciertamente aquel que está situado en los instrumentos y allí consume todo el trabajo, como sucede con los citaredos

y cualquiera que con el órgano y los demás instrumentos musicales demuestran su habilidad, están desligados de la comprensión de la ciencia musical, ya que están sometidos, como se ha dicho; y no aportan cosa alguna de razón, sino que están privados de toda especulación. Por su parte, el segundo género de los que practican música es el de los poetas, el cual, no tanto por la especulación y la razón como por una especie de instinto natural, es llevado hacia la composición musical. Y por esta razón, este género también se aísla de la música. El tercero es el que se atribuye la pericia de juzgar, de manera que pueda sopesar los ritmos, las cantilenas y toda la composición musical. El cual, naturalmente, ya que se sitúa por entero entre la razón y la especulación, particularmente este se asignará a la música; éste es el músico, al cual, según la especulación o la razón propuesta y conveniente a la música, le es propicia la facultad de juzgar acerca de los modos y los ritmos y acerca de los géneros de cantilena y sobre sus mezclas y sobre todo de cuanto posteriormente habrá de explicar, y sobre las composiciones musicales de los poetas.

#### Comentario:

A modo de cierre del marco de una exposición inicial de lo que serían las nociones básicas a tener en cuenta para el estudio del sonido y de la música, Boecio expone su idea de qué es un músico.

Siguiendo la línea ya mencionada de los pitagóricos que se mantienen en un término medio entre la razón y los sentidos, pone en escena a las habilidades del cuerpo por un lado y la razón por otro, dándole el papel de mando a la razón sobre el cuerpo, que respondería en servicio a sus órdenes.

A continuación, argumenta que la música tiene más sentido cuando uno es guiado por la razón; mientras que la razón no necesita a lo práctico para cobrar sentido, la ejecución sin razón titubea y pierde todo valor.

En el tercer párrafo pasa a anotar la diferencia entre el nombre de músico frente al nombre de los instrumentistas de manera individual: mientras el nombre del instrumentista, como el citarista o el auledo, se limitaría a su cualidad como artista de ese instrumento, el nombre de músico correspondería a quien asimiló la ciencia de la música, no en base

a la práctica, sino al pensamiento y razonamiento sopesado de las nociones del canto. Una manera fácil de comprender esta diferencia sería compararla con los dos grandes casos que suceden a quienes aprenden a tocar algún instrumento: están quienes aprenden a tocar un repertorio de canciones pero fuera de ello no son capaces de ejecutar nada con el instrumento, ya que son esclavos de la práctica, y por otro lado están quienes son capaces de interpretar cualquier pieza musical “a partir de la nada”, ya que comprenden las bases de la música al haber reflexionado sobre qué resulta en consonancia, qué en disonancia, qué ritmos resultan adecuados y con sentido, etc.

Como conclusión del cierre de este marco añado, a modo de resumen, la división del arte musical en tres géneros: el que opera con instrumentos, el que modela las composiciones musicales, y el que discierne en su juicio el trabajo de los instrumentos y la composición. De estos tres, el primer grupo correspondería a los instrumentistas que aprenden a tocar a base de práctica, el segundo grupo correspondería al de los poetas, que componen en base a la intuición, y el tercer grupo correspondería a quienes son capaces de discernir y juzgar entre modos, ritmos, tipos melódicos y sus mezclas, etc.

Cabe destacar que traducimos “tibia” como “flauta”, ya que en tiempos antiguos se fabricaban flautas usando huesos.

Sintácticamente destacan períodos que el autor divide en dos mitades conectadas correlativamente con partículas que las conectan, como en el caso del segundo período (línea 3), que separado en dos mitades mediante punto y coma, éstas se ven interconectadas por las partículas “enim” y “etenim” al comienzo de cada una de ellas; el quinto período (línea 8), también dividido mediante un punto y coma, interconecta sus mitades mediante un “scilicet” prácticamente al comienzo de cada mitad, al situarse como segunda palabra en cada una. También hallamos otro “scilicet” conectando mitades en la duodécima oración (línea 18), en la que encontramos un “quod scilicet” frente a un “in contraria scilicet”.

Las conjunciones también juegan un papel estilístico en este fragmento. Más allá de utilizar correlaciones distributivas como el “vel...vel” de la oración número 13 (líneas 19-20), encontramos un

polisíndeton en el que se repite de manera constante la conjunción “ac” a partir de la línea 36.

### Libro III, capítulo 5

*Quemadmodum Philolaus tonum dividat.*

Philolaus vero Phytagoricus alio modo tonum dividere temptavit, statuens scilicet primordium toni ab eo numero, qui primus cybum a primo impari, quod maxime apud Phytagoricos honorabile fuit, efficeret. Nam cum ternarius numerus primus sit impar, tres tertio atque id ter si duxeris  
5 ·XXVII· necessario exsurgent, qui ad ·XXVIII· numerum tono distat, eandem ternarii differentiam servans. Ternarius enim ·XXVIII· summae octava pars est, quae eistem addita primum a ternario cybum ·XX· ac ·VII· reddit. Ex hoc igitur duas Philolaus efficit partes, unam quae dimidio sit maior, eamque apotomen vocat, reliquam, quae dimidio sit minor, eamque rursus  
10 diesin dicit, quam posteri semitonium minus appellavere; harum vero differentiam comma. Ac primum diesin in ·XIII· unitatibus constare arbitratur eo, quod haec inter ·CCLVI· et ·CCXLIII· pervisa sit differentia, quodque idem numerus, id est ·XIII· ex novenario, ternario atque unitate consistat, quae unitas puncti obtineat locum, ternarius vero primae imparis  
15 lineae, novenarius primi onparis quadrati. Ex his igitur causis cum ·XIII· diesin ponat, quod semitonium nuncupatur, reliquam ·XXVII· numeri partem, quae ·XIII· unitatibus continetur, apotomen esse constituit. Sed quoniam inter ·XIII· et ·XIII· unitas differentiam facit, unitatem loco commatis censet esse ponendam. Totum vero tonum in ·XXVII· unitatibus  
20 locate o, quod inter ·CCXVI· ab CCXLIII·, qui inter se distant tono, ·XXVII· sit differentia.

### Traducción:

*De qué modo divide el tono Filolao*

En cuanto a Filolao el pitagórico, probó a dividir el tono de otro modo, esto es, determinando el principio del tono a partir de aquel número que en primer lugar dio como resultado un cubo a partir del primer impar, lo cual fue entre los pitagóricos en gran medida honorable.

Pues como el ternario era el primer número impar, si tomaras tres veces el tres y esto tres veces, surgirá necesariamente el 27, el cual del número 24 dista un tono, manteniendo la misma diferencia de un ternario. Así pues, el ternario es la octava parte de la suma de 24, que añadida al mismo restituye a partir del ternario el primer cubo 27.<sup>35</sup>

Luego, Filolao obtiene de este dos partes, una que sea mayor que la mitad, y a esta la llama apotomé, y la restante, la que sea menor que la mitad, a esta por el contrario le dice díesis, a la que posteriormente llamarían semitono menor; por otra parte, a la diferencia de estas, coma. Y en primer lugar opina que la díesis consta de 13 unidades, porque ésta sea la diferencia que se ve claramente entre 256 y 243, y porque el mismo número, este es 13, que se constituye a partir de un novenario, un ternario y una unidad, unidad que posee el lugar de un punto; por su parte el ternario posee el de la primera línea impar, y el novenario el del primer cuadrado impar.

Luego, a partir de estas causas, como pone en el 13 la díesis, lo que se denomina semitono, determina que la parte restante del número 27, que se contiene en 14 unidades, es la apotomé. Pero, ya que entre el 13 y el 14 la unidad supone la diferencia, piensa que hay que poner la unidad en el lugar de la coma. Por otra parte, la totalidad del tono la sitúa en 27 unidades, pues entre 216 y 243, que entre ellos distan un tono, la diferencia es 27.

### Comentario:

En este capítulo el autor desarrolla la teoría de otro pensador destacado, en este caso Filolao, de influencia pitagórica, quien propondría una división del tono según sus propias consideraciones.

De acuerdo con la visión matemática que se tiene de las cuestiones relativas a la música y sus sonidos y armonías, su teoría es explicada en base a formulaciones matemáticas, indicando con números la posición de las consonancias. Sin embargo, se hace evidente que debió de tomar como punto de partida otras teorías, ya que hay un consenso en la denominación de las consonancias y vocabulario de teoría musical en general y hace uso

---

<sup>35</sup> Literalmente “20 y 7” en el texto

de estas denominaciones, viéndose en el texto claramente la alusión a la “apotomé” y la “díesis”, así como el “tono” y el “semitono”.

En cuanto a la estructura, hace primero una presentación del tema que ocupa, para luego pasar a desarrollar como tal la opinión de Filolao. Aunque se trata de un texto sin separación en párrafos, sin embargo el autor consigue diferenciar las distintas partes importantes del texto, adjudicando al inicio de la introducción un “vero”, pasando a usar un “nam” para el comienzo de la explicación, que a su vez podría dividirse en 3 grandes secciones, marcándose el inicio de la segunda de estas con “ex hoc igitur”, muy similar al “ex his igitur” que daría comienzo a la tercera sección.

### **Libro IV, capítulo 3**

*Musicarum notarum per graecas ac latinas litteras nuncupatio.*

Restat nunc quoniam sumus nervum secundum praedictas consonantias per regulam divisuri, quoniamque necesarios sonos tribus generibus cantilenaе exhibebit ista partitio, musicas interim notas apponere, ut, cum divisam lineam isdem notulis signaverimus; quod  
5 unicuique nomen sit, facillime possit agnosci. Veteres enim musici propter compendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarentur, easque per genera modosque divisere, simul etiam hac  
10 brevitae captantes, ut, si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere super versum rythmica metri compositione distentum, has sonorum notulas adscriberet, ita miro modo repperientes, ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret. Sed ex  
15 his omnibus modis unum interim lydium eiusque notulas per tria genera disponamus, in reliquis modis idem facere in tempus aliud differentes. Sane si quando dispositionem notarum Graecarum litterarum nuncupatione descripsero, lector nulla novitate turbetur. Graecis enim litteris in quamlibet partem nunc in minutis, nunc etiam inflexes tota haec  
20 notarum description constituta est. Nos vero cavemus aliquid ab antiquitatis auctoritate transvertere. Erunt igitur priores ac superiores

notulae dictionis, id est verborum, secundae vero atque inferioris percussionis.

Proslambanomenos, qui adquisitus dici potest, zeta non integrum et tau iacens  $\cdot\overset{Z}{\tau}\cdot$  hypate hypaton, quae est principales principalium, gamma conversum et gamma rectum  $\cdot\overset{\Gamma}{\gamma}\cdot$ , parhypate hypaton, idest subprincipalis principalium, beta non integrum et gamma supinum  $\cdot\overset{R}{\beta}\cdot$ , hypaton enarmonios, quae est principalium enarmonios, alpha supinum et gamma conversum retro habens virgulam  $\cdot\overset{V}{\alpha}\cdot$ , hypaton chromaticae, quae est principalium chromatica, alpha supinum habens lineam et gamma conversum duas habens lineas  $\cdot\overset{V}{\alpha}\cdot$ , hypaton diatonos, quae est principalium extenta, phi graecum et digammon  $\cdot\overset{\Phi}{\phi}\cdot$ , hypate meson, quae est principalis mediarum sigma et sigma  $\cdot\overset{C}{\sigma}\cdot$ , parhypate meson, quae est subprincipalis mediarum, rho et sigma supinum  $\cdot\overset{P}{\rho}\cdot$ , meson enarmonios, quae est mediarum enarmonios, pi graecum et sigma conversum  $\cdot\overset{\Pi}{\pi}\cdot$ , meson chromaticae, quae est mediarum chromatica, pi graecum habens virgulam et sigma conversum per medium habens virgulam  $\cdot\overset{\Pi}{\pi}\cdot$ , meson diatonos, quae est mediarum extenta, my graecum et pi graecum deductum  $\cdot\overset{M}{\mu}\cdot$ , mese, quae est media, iota et lambda iacens  $\cdot\overset{I}{\iota}\cdot$ , trite synemmenon, quae est tertia coniunctorum theta et lambda supinum  $\cdot\overset{\Theta}{\theta}\cdot$ , synemmenon enarmonios, quae est coniunctorum enarmonios, eta graecum et lambda iacens conversum per medium habens virgulam  $\cdot\overset{H}{\eta}\cdot$ , synemmenon chromaticae, quae est coniunctorum chromatica, eta graecum habens virgulam et lambda conversum habens virgulam  $\cdot\overset{H}{\eta}\cdot$ , synemmenon diatonos, quae est coniunctorum extenta, gamma et ny  $\cdot\overset{\Gamma}{\gamma}\cdot$ , nete synemmenon, quae est ultima coniunctorum  $\omega$  quadratum supinum et zeta  $\cdot\overset{Z}{\zeta}\cdot$ , paramesos, quae est submedia, zeta et pi graecum iacens  $\cdot\overset{Z}{\zeta}\cdot$ , trite diezeugmenon, quae est tertia divisarum, e quadratum et pi graecum supinum  $\cdot\overset{E}{\epsilon}\cdot$ , dezeugmenon enarmonios, quae est divisarum enarmonios, delta et pi graecum iacens conversum  $\cdot\overset{\Delta}{\delta}\cdot$ , dieseugmenon chromaticae, quae est divisarum chromatica, delta habens virgulam et pi graecum iacens conversum habens lineam angularem  $\cdot\overset{\Delta}{\delta}\cdot$ , dieseugmenon diatonos, quae est divisarum diatonos,  $\omega$  quadratum supinum et zeta  $\cdot\overset{Z}{\zeta}\cdot$ , nete

diezeugmenon, quae est ultima divisarum, phi iacens et ny inversum  
 deductum  $\cdot\overset{\theta}{\Psi}\cdot$ , trite hyperboleon, quae est tertia excellentium y deorsum  
 respiciens dextrum et semialpha sinistrum sursum respiciens  $\cdot\overset{\lambda}{\Psi}\cdot$ ,  
 hyperboleon enarmonios, quae est excellentium enarmonios, tau supinum  
 35 et semialpha dextrum supinum  $\cdot\overset{I}{\Psi}\cdot$ , hyperboleon chromaticae, quae est  
 excellentium chromatica, tau supinum habens lineam et semialpha  
 dextrum supinum habens retro lineam  $\cdot\overset{E}{\Psi}\cdot$ , hyperboleon diatonos, quae est  
 excellentium extenta, my graecum habens acutam et pi deductum habens  
 acutam  $\cdot\overset{M}{\Psi}\cdot$  nete hyperboleon iota habens acutam et lambda iacens habens  
 40 acutam  $\cdot\overset{L}{\Psi}\cdot$ .

### Traducción:

#### *Denominación de las notas musicales mediante letras griegas y latinas*

Ahora, ya que nos disponemos a dividir mediante una regla la cuerda según las consonancias dichas anteriormente, y puesto que esta partición mostrará los sonidos necesarios para los tres géneros de cantilena, resta añadir, entretanto, las notas musicales para que, cuando marquemos la división de la línea con las mismas notillas, que el nombre para cada una de ellas pueda ser reconocido fácilmente. En efecto, los viejos músicos, a razón de economizar la escritura, para que no fuese necesario poner siempre los nombres enteros, inventaron ciertas notillas, con las cuales se anotarían los nombres de las cuerdas, y las dividieron por géneros y modos, y además al mismo tiempo tratando de conseguir con esta abreviación que, si en algún momento un músico quisiera adscribir alguna melodía sobre un verso dividido según la composición rítmica del metro, adscribiera estas notillas de los sonidos, hallando así de manera admirable que no sólo las palabras de los cantos, que se expresarían mediante letras, sino también la propia melodía, que se señalaría con estas notillas, perdurase en la memoria y en la posteridad.

Pero de todos estos modos, entretanto dispondremos uno solo, el lidio, y sus notillas a través de los tres géneros, aplazando a otra ocasión hacer lo mismo para los demás modos. Sin duda, cuando haya descrito la

ordenación de las notas con la denominación de las letras griegas, el lector no se desconcertará por ninguna novedad. Así pues, esta descripción de las notas se constituye en su totalidad por letras griegas, ya torcidas hacia cualquier parte, ya reducidas. Nosotros, sin embargo, nos cuidaremos de trastocar algo que tiene la garantía de la antigüedad. Por tanto, estarán primero y por encima las notillas de la dicción, esto es, las palabras, y en segundo lugar y por debajo las de la instrumentación.

*Proslambanomenos*, al que se le puede decir «añadido» (*adquisitus*), una dseta no entera y una tau yacente:  $\tau^7$

*Hypate hypaton*, que es la principal de las principales (*principales principalium*), una gamma vuelta y una gamma recta:  $\Gamma^{\bar{\Gamma}}$

*Parhypate hypaton*, esto es, la subprincipal de las principales (*subprincipalis principalium*), una beta no entera y una gamma vuelta en sentido inverso:  $\beta^{\bar{\Gamma}}$

*Hypaton enarmonios*, que es la enarmónica de las principales (*principalium enarmonios*), una alfa vuelta en sentido inverso y una gamma vuelta con una rayita hacia atrás:  $\alpha^{\bar{\Gamma}}$

*Hypaton chromaticae*, que es la cromática de las principales (*principalium chromatica*), una alfa vuelta en sentido inverso con una línea y una gamma vuelta con dos líneas:  $\alpha^{\bar{\Gamma}}$

*Hypaton diatonos*, que es la tensa de las principales (*principalium exenta*), una fi griega y una digamma:  $\Phi^{\bar{\Gamma}}$

*Hypate meson*, que es la principal de las medias (*principales mediarum*), una sigma y una sigma:  $\sigma^{\bar{\sigma}}$

*Parhypate meson*, que es la subprincipal de las medias (*subprincipalis mediarum*), una ro y una sigma boca arriba:  $\rho^{\bar{\sigma}}$

*Meson enarmonios*, que es la enarmónica de las medias (*mediarum enarmonios*), una pi griega y una sigma vuelta:  $\pi^{\bar{\sigma}}$

*Meson chromatice*, que es la cromática de las medias (*mediarum chromatica*), una pi griega con una rayita y una sigma vuelta con una raya por en medio:  $\overset{\Pi}{\Xi}$

*Meson diatonos*, que es la tensa de las medias (*mediarum exenta*), una mi griega y una pi griega prolongada:  $\overset{M}{\Pi}$

*Mese*, que es la de en medio (*media*), una iota y una lambda yacente:  $\overset{I}{\Lambda}$

*Trite synemmenon*, que es la tercera de las conjuntas (*tertia coniunctorum*), una theta y una lambda boca arriba:  $\overset{\Theta}{\V}$

*Synemmenon enarmonios*, que es la enarmónica de las conjuntas (*coniunctorum enarmonios*), una eta griega y una lambda vuelta yacente con una rayita por en medio:  $\overset{H}{\nabla}$

*Synemmenon chromatice*, que es la cromática de las conjuntas (*coniunctorum chromatica*), una eta griega con una rayita y una lambda vuelta con una rayita:  $\overset{H}{\triangleright}$

*Synemmenon diatonos*, que es la tensa de las conjuntas (*coniunctorum exenta*), una gamma y una ni:  $\overset{\Gamma}{\text{N}}$

*Nete synemmenon*, que es la última de las conjuntas (*ultima coniunctorum*), una omega cuadrada boca arriba y una dseta:  $\overset{\Omega}{\Sigma}$

*Paramesos*, la que está bajo la media (*submedia*), una dseta y una pi griega yacente:  $\overset{\Sigma}{\Xi}$

*Trite diezeugmenon*, que es la tercera de las divididas (*tertia divisarum*), una e cuadrada y una pi griega boca arriba:  $\overset{E}{\Pi}$

*Diezeugmenon enarmonios*, que es la enarmónica de las divididas (*divisarum enarmonios*), una delta y una pi griega yacente vuelta:  $\overset{\Delta}{\Xi}$

*Diezeugmenon chromatice*, que es la cromática de las divididas (*divisarum chromatica*), una delta con rayita y una pi griega yacente vuelta con una línea angular:  $\overset{\Delta}{\nabla}$

*Diezeugmenon diatonos*, que es la diatónica de las divididas (*divisarum diatonos*), una omega cuadrada boca arriba y una dseta:  $\overset{\text{U}}{\text{Z}}$

*Nete diezeugmenon*, que es la última de las divididas (*ultima divisarum*), una fi yacente y una ni invertida prolongada:  $\overset{\Theta}{\text{Y}}$

*Trite hyperboleon*, que es la tercera de las sobresalientes (*tertia excellentium*), una ípsilon del derecho mirando hacia abajo y una semialfa del lado izquierdo mirando hacia arriba:  $\overset{\wedge}{\text{V}}$

*Hyperboleon enarmonios*, que es la enarmónica de las sobresalientes (*excellentium enarmonios*), una tau vuelta en sentido inverso y una semialfa derecha boca arriba:  $\overset{\text{I}}{\text{V}}$

*Hyperboleon chromaticae*, que es la cromática de las sobresalientes (*excellentium chromatica*), una tau vuelta en sentido inverso con una línea y una semialfa derecha boca arriba con una línea hacia atrás:  $\overset{\text{E}}{\text{V}}$

*Hyperboleon diatonos*, que es la tensa de las sobresalientes (*excellentium extenta*), una mi griega con una prosodia aguda y una pi griega prolongada con una prosodia aguda:  $\overset{\text{M}'}{\text{II}'}$

*Nete hyperboleon*, una iota con una prosodia aguda y una lambda yacente con una prosodia aguda:  $\overset{\text{I}}{\text{Z}}$

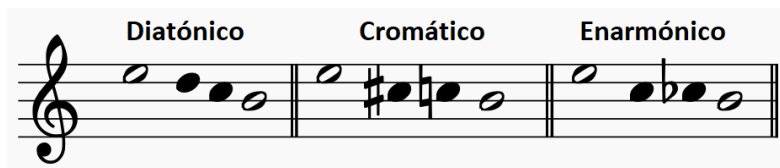
#### Comentario:

Incluye aquí Boecio un capítulo dedicado a la notación musical de la época. Teniendo en cuenta sin embargo que los modos griegos son varios, expondría aquí únicamente la organización para el modo lidio, con intención de dejar para otro momento la organización para el resto de los modos.

El tipo de notación expuesta sería de una aplicación similar a la notación neumática de los inicios del canto gregoriano, pues se trata de anotar los símbolos correspondientes encima del texto que se cantaría. Sin embargo, es una notación bastante más compleja que la neumática, pues en lugar de indicar las modulaciones de la voz de una manera inexacta, esta notación musical griega indicaría las notas concretas a ejecutar, pero

no sólo para la voz, sino también para la parte instrumental acompañante; componiéndose con letras griegas ligeramente alteradas en forma y dirección, el símbolo superior se correspondería con el canto, y el símbolo inferior con el acompañamiento instrumental. Cabe destacar que para referirse al acompañamiento musical usa el término “percussionis”, que aunque podría interpretarse como acompañamiento por instrumentos de percusión, lo más probable es que se refiera a que los instrumentos, del tipo que sean, marcan el ritmo musical.

Cuando el autor señala que indicará las notas a través de los tres géneros se refiere a los *genera* básicos del tetracordo según Aristóxeno: el enarmónico, el cromático y el diatónico. Las entonaciones se creaban por las dos notas intermedias del tetracordo, que eran móviles, en relación a los dos notas de los extremos del tetracordo, que eran fijas.<sup>36</sup> De manera que se entienda, he aquí una descripción más gráfica, plasmada en partitura, de la diferencia entre los *genera*<sup>37</sup>:



Enumera entonces los nombres de las notas, indicando cómo se escriben sus símbolos correspondientes. Dado que se trata de nombres propios, hemos optado por mantener la denominación original en lugar de intentar dar una traducción para estos nombres, los cuales, a pesar de verse representados en alfabeto latino, claramente están adaptados del griego, lo que además coincide con el hecho de que la representación gráfica de las notas en cuestión se realice haciendo uso de letras griegas.

La denominación, como podemos observar, tiene generalmente tres partes para cada una. De estas, la situada en segundo lugar designaría al tetracordo al que pertenecería, yendo de más grave a más agudo: *hypaton*, *meson*, *synemmenon*, *diezeugmenon* e *hyperboleon*. El *proslambanomenos* (“nota añadida”) no formaría parte de ningún tetracordo; la *mese*

<sup>36</sup> Thomas J. Mathiesen, *Greek Music Theory*, p.123.

<sup>37</sup> Ejemplo extraído de *Historia de la música occidental 1*, p. 27.

constituiría el límite superior del tetracordo *meson*, y la *paramesos* el límite bajo del tetracordo *diezeugmenon*.<sup>38</sup> Por otra parte, la primera de cada grupo de palabras en estas denominaciones haría referencia a la posición de las notas propiamente dichas dentro del tetracordo, yendo de más grave a más agudo: *hypate*, *parhypate* y *lychanos* en los tetracordos *hypaton* y *meson*, y por otra parte *trite*, *paranete* y *nete* en los tetracordos *synemmenon*, *diezeugmenon* e *hyperboleon*. El nombre de algunas notas provenía de la posición de la mano y los dedos al tocar la lira, como *lychanos*, que significa “dedo índice”, mientras que otras notas provenían del lugar que ocupaban en el sistema, como *hypate*, que se denominaba así por ser la nota extrema en los tetracordos *hypaton* y *meson*, y la nota *nete*, que provenía de *neatos*, “el último”.<sup>39</sup>

Así pues, este capítulo consta de dos grandes secciones, cada una compuesta por un párrafo independiente del otro. Del primero destaca la disparidad de longitud de los períodos oracionales, comenzando por uno de longitud media (4 líneas y media) a una extensísima oración de nada menos que 8 líneas y media, para luego pasar a oraciones más breves de 1 ó 2 líneas de extensión. El segundo párrafo, destinado a designar las notas musicales, se constituye de un único período oracional de casi 40 líneas, pero cuyas partes se ven diferenciadas a simple vista por la representación gráfica de cada nota musical. La sintaxis de estas secciones de denominación de las notas es bastante simple, constituyéndose de una repetición de la misma estructura: el nombre de la nota, una brevísima descripción, y la indicación de cómo se representa, junto a la representación propiamente dicha.

#### **Libro IV, capítulo 4**

*Musicarum notarum per voces convenientes dispositio in tribus generibus.*

*(Tabla de las notas musicales según las correspondientes voces en los tres géneros)*

---

<sup>38</sup> Thomas J. Mathiesen, *Greek music theory*, p. 121.

<sup>39</sup> *Historia de la música occidental 1*, p. 28.

Ζ Τ	Proslambanomenos
Η Γ	Hypate hypaton
Ρ Λ	Parhypate hypaton
Υ Τ	Lichanos hypaton enarmonios
Υ Ϝ	Lichanos hypaton chromaticè
Φ Ϝ	Lichanos hypaton diatonos
Ϟ Ϟ	Hypate meson
Ρ Ϟ	Parhypate meson
Η Ϛ	Lichanos meson enarmonios
Η ϛ	Lichanos meson chromaticè
Μ Τ	Lichanos meson diatonos
Ι Λ	Mese
Θ Ϛ	Trite synemmenon
Η Ϝ	Paranete synemmenon enarmonios
Η Ϝ	Paranete synemmenon chromaticè
Τ Ζ	Paranete synemmenon diatonos
Π Ζ	Nete synemmenon
Ξ Π	Paramesos
Ε Π	Trite diezeugmenon
Δ Π	Paranete diezeugmenon enarmonios
Μ Π	Paranete diezeugmenon chromaticè
Π Ζ	Paranete diezeugmenon diatonos
Φ Ϛ	Nete diezeugmenon
Ψ Ϛ	Trite hyperboleon
Η Ϛ	Paranete hyperboleon enarmonios
Ε Ϛ	Paranete hyperboleon chromaticè
Ε Ϛ	Paranete hyperboleon diatonos
Ι Λ	Nete hyperboleon

Boecio, tras explicar en el capítulo 3 la denominación de las notas musicales y cómo se representan, optó por detallar un cuadro resumen de éstas, para que así el lector tuviese a mano una visión más ordenada de los nombres correspondientes a los símbolos que representan a las notas musicales.

### **Libro V, capítulo 2**

*De vi armonicae et quae sint eius instrumenta iudicii et quonam usque sensibus oporteat credi.*

Sed de his paulo post loquemur. Nunc dicendum est, quae sit vis armonicae, de qua tractare instituentes quattuor inplevimus libros. Naturam vero eius vimque exprimendam in huius quinti voluminis seriem distulimus. Armonica est facultas differentias acutorum et gravium  
5 sonorum sensu ac ratione perpendens. Sensus enim ac ratio quasi quaedam facultatis armonicae instrumenta sunt. Sensus namque confusum quiddam ac proxime tale, quale est illud, quod sentit, advertit. Ratio vero diiudicat integritatem atque imas persequitur differentias. Itaque sensus invenit quidem confuse ac proxima veritati, accipit vero ratione integritatem. Ratio  
10 vero ipsa quidem invenit integritatem, accipit vero confusam ac proximam veri similitudinem. Namque sensus nihil concipit integritatis, sed usque ad proximum venit, ratio vero diiudicat. Velut si quis manu circulum scribat; fortasse eum vere circulum oculus esse arbitretur, ratio vero nullo modo esse id quod simulatur intellegit. Hoc vero idcirco est, quoniam sensus  
15 circa materiam vertitur, speciesque in ea comprehendit, quae ita sunt fluvidae atque imperfectae nec determinatae atque ad unguem expolitae, sicut est ipsa materia. Quare sensum quoque confusio sequitur, mentem vero atque rationem quoniam materia non moratur, species, quas pervidet, praetor subiecti communionem intuetur, atque ideo eam integritas  
20 comitatur ac veritas, potiusque, quod in sensu aut peccatur aut minus est, aut emendat aut complet. Fortasse autem id, quod sensus non integre sed confuse atque a veritate minus quasi quidam incallidus aestimator agnoscit, in signulis minus habeat errati, collecta vero multiplicantur in summam atque idcirco maximam faciunt differentiam. Nam si duas  
25 vocolas tonum sensus distare arbitretur neque distent, rursusque ab una earum tonum distare putet tertiam, neque sit integra ac vera toni distantia,

item tertiae quartaeque toni sensus differentiam putet, atque in eadem quoque erret, neque sit differentia toni, ab hac etiam quarta quintam distare semitonium putet, neque vere atque integre aestimet; in signulis  
30 fortasse minus videatur erratum, quod vero in primo tono sensus reliquit atque id, quod in secundo et tertio atque in quarto semitonio peccatum est, in unum congregatum atque collectum efficient, ut prima vox ad quintam vocem diapente non contineat consonantiam, quod oportebat fieri, si tres  
35 tonos ac semitonium sensus integre iudicasset. Quod igitur in signulis tonis minus pervidebatur, id collectum in consonantia evidenter apparuit. Atque ut pervideatur, sensum quidem confuse colligere, nullo modo autem ad integritatem rationis ascendere, sic consideremus. Datae enim lineae maiorem minoremve aliam repperire, nihil est difficile sensui. Proposita vero mensura, ut tanto maiorem tontove minorem repperiat, id  
40 non faciet sensus prima conception, sed sollers rationis inventio. Vel si rursus datam lineam propositum sit vel duplicare vel dimidiam secare, id fortasse, licet paulo difficilius quam confuse maiorem minoremve repperire, poterit tamen sensus invention constitui. Si vero imperetur, ut propositae lineae tripla ponatur vel ab ea pars tertia recidatur vel  
45 quadrupla constituatur vel pars quarta resecetur, nonne impossibile sit sensui, nisi integritas rationis accedat? Hoc ideo, quia per processus quidem rationi locus adcrecit, déficit sensui. Si enim octavam partem propositae lineae auferre aliquis imperetur, vel eiusdem octuplam dare cogatur, totius quidem dimidiam sumere conpellitur dimidiaque  
50 dimidietatem, ut sit quarta, quartaeque dimidium, ut sit octava; rursusque totius duplam duplaeque duplam, ut sit quadrupla, quadruplaeque duplam, ut sit octupla. Itaque in tanta rerum numerositate nihil efficit sensus', cuius omne iudicium subitum atque in superficie positum integritatem perfectionemque non explicat. Idcirco non est aurium sensui  
55 dandum omne iudicium, sed exhibenda est etiam ratio, quae errantem sensum regat ac temperet, qua labens sensus deficiensque veluti baculo innitatur. Nam ut singulae artes habent instrumenta quaedam, quibus partim confuse aliquid informant, ut acisculum, partim vero, quod est integrum,prehendant, ut circinum, ita etiam armonica vis habet duas  
60 iudicii partes, unam quidem huiusmodi, per quam sensu comprehendit subiectarum differentias vocum, aliam vero, per quam ipsarum differentiarum integrum modum mensuramque considerat.

### Traducción:

*Sobre la fuerza de la «armónica» y cuáles son los instrumentos de su juicio y hasta dónde hay que dar crédito a los sentidos*

Pero de esto hablaremos poco después. Ahora se dirá cuál es la fuerza de la armónica, de cuya exposición organizada hemos escrito cuatro libros. Sin embargo, la descripción de su naturaleza y fuerza la hemos aplazado a la sucesión de este quinto volumen.

La armónica es la facultad que sopesa las diferencias entre los sonidos agudos y graves por el sentido y la razón. En efecto, el sentido y la razón son como una especie de instrumentos de la facultad armónica, pues el sentido advierte un algo confuso y próximo tal como es aquello que siente; por su parte la razón distingue la integridad y persigue las más profundas diferencias. Por consiguiente, el sentido halla ciertas cosas confusas próximas a la verdad, pero percibe la totalidad con la razón. Por su parte, la razón por sí misma halla ciertamente la totalidad, pero percibe confusa y próxima la similitud de lo verdadero. Y efectivamente, el sentido no concibe nada de la totalidad, sino que llega hasta sus proximidades, pero la razón la distingue como si alguien dibujase un círculo con la mano: quizá el ojo crea que eso sea en verdad un círculo, pero la razón de ningún modo concibe que sea aquello que se simula.

En verdad, esto sucede por esto, porque el sentido gira en torno a la materia, y capta en ella las apariencias, que son efímeras e imperfectas y no delimitadas ni embellecidas hasta la perfección, así como es la propia materia. Por lo cual, al sentido también le sigue la confusión, pero la mente y la razón, ya que la materia no las retrasa, las apariencias, que ve claramente, las contempla más allá de la comunión con un sujeto, y por esto la acompañan la integridad y la verdad, y más importante, lo que en sentido o se peca o es demasiado poco, o lo enmienda o lo completa.

Quizá, sin embargo, aquello que el sentido no percibe totalmente sino confusamente y de menos certeza, como una especie de tasador inexperto, en cada uno de los casos tenga menos extravío, pero en conjunto se multiplican a un buen número, y por ello hacen muy grande la diferencia. En efecto, si el sentido juzgase que dos vocecillas distan un tono y no lo distaran, y de nuevo considere que desde una de ellas dista un tono

una tercera, y no sea una distancia de tono entera y verdadera, y asimismo el sentido pensara que entre la tercera y la cuarta hay una diferencia de un tono, y en ella también errara, y no sea de un tono la diferencia, de nuevo desde esta cuarta pensara que dista un semitono la quinta, y no lo estimara verdadera y totalmente, en cada uno quizá se vea menos errado, lo que, sin embargo, en el primer tono el sentido lo dejó atrás, y aquello en lo que erró en el segundo y tercero y en el cuarto semitono, reunido y recogido en uno solo, obtendrá como resultado que la primera voz respecto a la quinta voz no contenga la consonancia diapente, que convenía que se produjese, si el sentido hubiese apreciado en su totalidad tres tonos y un semitono. Por consiguiente, lo que en cada uno de los tonos se veía menos claramente, ello recogido en la consonancia se mostró evidente.

Y para que se vea claramente que el sentido, sin duda, concluye cosas confusas, y de ningún modo asciende a la integridad de la razón, examinemos atentamente así. En efecto, hallar frente a una línea dada otra mayor o menor no es nada difícil para el sentido. Por otra parte, propuesta una medida para que halle una tanto mayor o tanto menor, ello no lo hará el sentido en una primera concepción, sino un diestro descubrimiento de la razón. Ya si por el contrario, dada una línea, la propuesta sea o duplicarla o cortarla por la mitad, ello quizá, aunque un poco más difícil que hallar en desorden una mayor o menor, sin embargo podrá establecerse por el descubrimiento del sentido. Pero si se ordenase que la línea propuesta se ponga una tripla o que de ella se recorte una tercera parte o se determine una cuádrupla o se corte una cuarta parte, ¿no sería imposible para el sentido si no se añade la integridad de la razón? Esto por aquello de que a través de los procesos sin duda el lugar para la razón aumenta, y le falta al sentido. Pues si alguien recibe la orden de retirar la octava parte de una línea propuesta, o es obligado a dar una óctupla de ella, sin duda es empujado a tomar la mitad del total y la mitad de la mitad para que sea la cuarta y la mitad de la cuarta para que sea la octava; y a la inversa, una dupla del total y una dupla de la dupla para que sea cuádrupla, y una dupla de la cuádrupla para que sea la óctupla.

Y así en tan numerosas cosas no es nada eficaz el sentido, cuyo juicio de todo es improvisado y dispuesto en lo superficial, no explica su integridad y realización. Por eso no hay que dar todo el juicio al sentido del oído, sino que también ha de ser demostrada la razón, para que rijan y

atempere al sentido errante, y en la que el sentido, vacilante y que falla, se apoye como si fuera un báculo. Efectivamente, como cada una de las artes tiene ciertos instrumentos, con parte de los cuales da forma a algo confuso, como con la azuela; pero con otra parte descubre lo que es en su totalidad, como con el compás, así la fuerza armónica también tiene dos partes en su juicio: una, sin duda, de tal modo que a través de la cual con el sentido comprende las diferencias de las voces próximas; otra, por su parte, por la cual considera el modo y medida de las propias diferencias.

### Comentario:

Es momento de hacer referencia a la armonía. La facultad armónica combina las facultades del sentido y la razón, que muestran puntos de vista distintos, para observar las diferencias entre los sonidos agudos y graves.

Explica de manera extensa cómo el sentido necesita de la razón en este ámbito, pues lo que capta el sentido por sí solo tiende a ser aproximado pero poco certero; cuando se trata de un único elemento puede no presentar demasiado problema, pero al juntarse varios elementos se crea una confusión importante.

Pasa pues a señalar que para procesos de desarrollar intervalos específicos el sentido por sí solo es incapaz, necesita totalmente de la razón para esa tarea, ya que se trata de cálculos matemáticos. Pero el sentido y la razón se complementan mutuamente, pues el sentido capta las diferencias de las voces a su alcance, y la razón mide las diferencias captadas.

La forma en que sopesa las cualidades del sentido y la razón (frases 5-10, correspondientes a las líneas 5-11) no deja de ser curiosa, pues se compone de una sucesión de frases breves en cuyo comienzo indica "sensus" o "ratio" junto a algún nexos como "enim", "namque" o "vero", intercalándose entre sí las que hacen referencia a la razón y las que ponen su objetivo en el sentido. Además, a lo largo de todo el capítulo son bastantes las ocasiones en que remarca la separación de oraciones con nexos de este tipo, de modo similar a como vimos que sucedía en capítulos anteriores como el I-9 o el I-10.

Por otra parte, cabe destacar que a lo largo de la novena oración (línea 9) distribuye dos palabras "vero" y un "veri" de una manera

relativamente equilibrada, lo cual le dota de cierto atractivo estilístico. El autor, además, parece tener una predisposición por la elección del uso de la conjunción distributiva “vel”, que observamos en varias ocasiones en este capítulo, como en las oraciones 20 y 21 (líneas 40 y 43), pudiéndose observar en la 21 lo que podría considerarse en cierto modo como una aliteración respecto al nexa “vero” que tanto utiliza y que aparece también en esta oración, pues comparten esa “ve-” inicial.

No menos interesante resulta el último período oracional de este capítulo (línea 57), el cual, compuesto de 6 líneas, consta de varios segmentos introducidos por “ut”, así como varias apariciones, de nuevo, de la palabra “vero”.

### **Libro V, capítulo 3**

*Quid sit armonica regula vel quam intentionem armonicae Phytagorei vel Aristoxenus vel Ptolomaeus esse dixerunt.*

Huiusmodi igitur instrumentum, in quo rationis adhibito modo sonorum differentiae perquiruntur, vocatur armonica regula. In qua re multa doctorum sententiae discordia fuit. Quidam enim, qui Phytagoricis disciplinis maxime crediderunt, hanc intentionem armonicae esse dicebant, ut cuncta rationi consentanea sequerentur. Sensum enim dare quaedam quodammodo semina cognitionis, rationem vero perficere. Aristoxenus vero e contrario rationem quidem comitem ac secundariam esse dicebat, cuncta vero sensus iudicio terminari et ad eius modulationem consensumque esse tendendum. A Ptolomaeo autem alio quodam modo armonicae definitur intentio, ea scilicet, ut nihil auribus rationique possit esse contrarium. Id enim secundum Ptolomaeum armonicus videtur intendere, ut id, quod sensus indicat, ratio quoque perpendat, et ita ratio proportionem inveniatur, ut ne sensus reclamet, duorumque horum concordia omnis artonici intentio misceatur. Atque in eo maxime Aristoxenum ac Phytagoricos reprehendit, quod Aristoxenus nihil rationis ed tantum sensibus credit, Phytagoricos autem, quia minimum sensibus, plurimum tamen proportionibus rationis invigilent.

### Traducción:

*Qué es la regla armónica o cuál dijeron que es la intención de la «armónica» los pitagóricos o Aristóxeno o Ptolomeo.*

Pues bien, un instrumento de este tipo, con el cual, aplicada la medida de la razón, se indagan las diferencias de los sonidos, se llama regla armónica, en cuyo asunto hubo mucha discordia en la opinión de los maestros. En efecto, algunos que confiaron sobre todo en las disciplinas pitagóricas, decían que la intención de la armónica era esta: que todas las cosas se sigan de acuerdo a la razón. Pues el sentido en cierto modo da ciertas semillas de conocimiento; por otra parte, la razón las lleva a término.

En cuanto a Aristóxeno, por el contrario, decía que la razón era cierta acompañante y era secundaria, incluso que todas las cosas se delimitan por el juicio del sentido y que se ha de atender a la modulación y consenso de éste. Sin embargo, por parte de Ptolomeo, la intención de la armónica se define de cierto otro modo, esto es, que no pueda haber nada oponiendo los oídos y la razón. En verdad, según Ptolomeo, se ve que el armónico tiende hacia esto: que aquello que el sentido indica, la razón también lo sopesa, y así la razón halle las proporciones, para que el sentido no reclame, y la intención de todo armónico sea que se mezclen estos dos en concordia. Y en esto reprende sobre todo a Aristóxeno y a los pitagóricos, porque Aristóxeno no da ningún crédito a la razón, sino sola mente a los sentidos; por su parte a los pitagóricos porque se desvelan en lo mínimo por los sentidos, y sin embargo muchísimo por las proporciones de la razón.

### Comentario:

Boecio plantea los diferentes puntos de vista respecto a la armónica: según los pitagóricos, los sentidos plantan una especie de semilla del conocimiento, que la razón lleva a término; Aristóxeno, por el contrario, le da mayor importancia al juicio del sentido, dándole a la razón el papel de mero acompañante; Ptolomeo no propone que un juicio delimite al otro, sino que el juicio de la razón y el de los sentidos aparecen de manera independiente hacia un mismo objetivo y se mezclan entre sí para dar una imagen más concreta, reprendiendo las opiniones de Aristóxeno y de los

pitagóricos por restarle importancia a uno u otro juicio, pues ambos son igualmente importantes.

Esto nos da muestra de lo complejo que puede llegar a ser un asunto que a priori pueda parecernos tan simple como lo es captar un sonido, pues no deja de haber una variación de diferencias en las opiniones de los filósofos al respecto. Sin embargo, es una pregunta que incluso podríamos seguir planteándonos a día de hoy, pues aún sabiendo que por un lado tenemos los órganos sensoriales para percibir estímulos externos, y que por otro lado es el cerebro el que procesa toda la información recibida, unos podrían pensar que sin sentidos es imposible procesar nada por falta de información y por ende se le daría el protagonismo a los sentidos, pero por otra parte es en verdad posible componer música sin escucharla si uno ha investigado y estudiado acerca de la relación de las armonías, por lo que, desde ese otro punto de vista, en el ámbito musical la razón se llevaría el papel principal. No obstante, sea cual sea el caso, no deja de ser cierto que tanto la razón como el sentido son importantes y en mayor o menor medida se complementan.

Estructuralmente, una vez más, contamos con un capítulo compuesto por un párrafo único de oraciones de extensión breve o media, y, de nuevo, encontramos que la mayoría de estas oraciones cuentan con una partícula introductoria que remarca las separaciones. Pero lo interesante es que en ocasiones repite la misma partícula dos veces de manera consecutiva, lo que aporta unidad a las partes que vienen acompañadas por estas; así sucede con las oraciones 3 y 4 (líneas 3 y 5) con la partícula “enim”, y las dos mitades de la oración 5 (línea 7), que vienen marcadas por la partícula “vero” que introduce cada una de estas mitades.

### **Observaciones generales:**

Como hemos podido observar, Boecio estructura los capítulos de su obra generalmente en forma de párrafo único, bajo el epígrafe correspondiente a cada capítulo, que en la mayoría de casos consta de una oración breve que introduce el contenido del capítulo. Dentro del párrafo que desarrolla el contenido de cada capítulo, en numerosas ocasiones opta por el uso de oraciones de longitud relativamente breve, a excepción de las

explicaciones que requieren más desarrollo, para las que ha de usar necesariamente períodos oracionales muy extensos, llegando a alcanzar las 8 líneas de texto sin problema. Además, hace bastante uso de partículas introductorias para el principio de las oraciones, o incluso en mitad de oración, del tipo de “nam” o “vero”, lo que le sirve para ir segmentando el texto a pesar de tratarse de un párrafo único.

## CONCLUSIONES

Boecio es un autor que ha sido clave para la preservación de la teoría musical, puesto que su labor pudo prevenir que se perdiesen datos en torno a este ámbito del conocimiento. Además, el hecho de que recopilase diversas teorías en una única obra facilitaría mucho el estudio de la música en lo posterior, pues autores posteriores dedicados a la música como Guido de Arezzo tendrían al alcance de un único volumen los estudios de diversos pensadores sobre este tema, facilitándose así la búsqueda de material. A pesar de que, como disciplina científica, los estudios teóricos vayan evolucionando a lo largo de la historia, modificándose unas veces más y otras menos o incluso surgiendo nuevos estudios, a través del análisis comparativo que hemos realizado en los fragmentos escogidos pudimos ver que en ocasiones no dista tanto el punto de vista antiguo del contemporáneo, aunque sí se complete con más detalles o incluso se realicen estudios complementarios de otras disciplinas de la ciencia, como sucede con la física del sonido y su propagación por las distintas materias de la naturaleza. Con esto podemos ver que la conservación de los estudios teóricos, independientemente de si su objetivo es alcanzar el conocimiento, perfeccionar la teoría o simplemente conservar dichos estudios, tiene un peso importante de cara al futuro, puesto que no se puede avanzar hacia el futuro sin observar el pasado para analizarlo, y es por esto que Boecio siempre será considerado un importante autor de renombre en el mundo de la música, aún si su obra fue en esencia recopilatoria.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Texto en latín:**

FRIEDLEIN, Gottfried (ed.): *Anicii Manlii Torquati Severnini Boetii: De institutione arithmetica libri duo – De institutione musica libri quinque*, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1867, pp. 195-355.

### **Libros consultados:**

BARKER, Andrew D.: «Aristides Quintilianus», p. 161; «Aristoxenus», p. 169, y «Ptolemy's Harmonics», p. 1275, en Simon Hornblower y Antony Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1999 (3ª edición).

BOWER, Calvin: «Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of De institutione musica», *Vivarium*, XVI, I (1978), p. 7.

BOWER, Calvin M. (traducción, introducción y notas): *Anicius Manlius Severinus Boethius. Fundamentals of Music*, Yale University Press, 1989, pp. xxvi-xxvii.

GARCÍA PÉREZ, Amaya Sara: *El concepto de consonancia en la teoría musical: de la escuela pitagórica a la revolución científica*, Salamanca, 2004, p. 24.

GROUT, Donald Jay Y PALISCA, Claude V.: *Historia de la música occidental*, vol. 1, Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 17-87.

HUFFMAN, Carl A.: «Philolaus», en Simon Hornblower y Antony Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1999 (3ª edición), p. 1166.

KAHN, Charles H.: «Pythagoras», en Simon Hornblower y Antony Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1999 (3ª edición), pp. 1283-1284.

LUQUE, Jesús; FUENTES, Francisco; LÓPEZ, Carlos; DÍAZ, Pedro R.; MADRID, Mariano (introducción, traducción y notas): *Boecio. Sobre el fundamento de la música*, Madrid: Gredos, 2009, pp. 8-17.

MATHIESEN, Thomas J.: «Greek music theory», en Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge history of western music theory*, Cambridge University Press, 2008, pp. 121-123.

MOYER, Ann E.: «The quadrivium and the decline of boethian influence», en Noel Harold Kaylor, Jr. y Philip Edward Phillips (eds.), *A companion to Boethius in the middle ages*, Leiden-Boston, 2012, pp. 749-481.

PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier (introducción, traducción y notas): *Aristóxeno*. *Harmónica-Rítmica*, Madrid: Gredos, 2009, pp. 223-229.

PISTON, Walter: *Armonía*, Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2007, p. 3.

ROCA, Daniel Y MOLINA, Emilio: *Vademecum musical*, Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2006, pp. 25-50.

SÁNCHEZ MILLÁN, Ester (introducción, traducción y notas): *Aristóteles*. *Problemas*, Madrid: Gredos, 2004, p. 12.

TOOMER, G. J.: «Nicomachus», en Simon Hornblower y Antony Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1999 (3ª edición), p. 1042.

VON ALBRETCH, Michael: *Historia de la literatura romana*, vol. 2, Barcelona: Herder, 1999, pp. 1545-1547.

### **Recursos electrónicos:**

LÓPEZ-MONTES, J.: *El intervalo como razón*, 2021.

<https://www.lopezmontes.es/aula/intervalo-como-razon.html>