



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 116
2014 – N°2

LA DIVISIÓN DE LOS INTERVALOS SEGÚN GAUDENCIO EL FILÓSOFO

Fuensanta GARRIDO DOMENÉ*

Résumé. – Cet article est consacré à Gaudence le Philosophe. La seule information certaine dont nous disposons au sujet de ce musicien grec de l'Antiquité tardive est qu'il a composé un traité d'harmonie. Considéré comme un auteur éclectique par les spécialistes, Gaudence propose dans le huitième chapitre de son *Harmonica Introductio* une classification nouvelle des intervalles musicaux. Cet article analyse cette innovation et la compare aux conceptions intervalliques élaborées par d'autres célèbres musicologues de la Grèce ancienne. Tout en reprenant la tradition aristoxénienne, Gaudence introduit deux variations importantes : d'un côté, il rétablit la classification en notes homophones, consonantes, dissonantes et paraphones, abandonnée des siècles auparavant ; de l'autre, il crée des octaves en combinant des quarts et des quintes.

Abstract. – This article tries and introduces Gaudentius the Philosopher, a Greek musician from the late Antiquity, who is known to us only for the composition of an harmonic's treaty. He has been considered as an eclectic author by the critics. In the eighth chapter of his *Harmonica Introductio*, Gaudentius gives an innovative classification of musical intervals. Throughout this article, his intervallic arrangement is examined, analyzed and compared with others elaborated by famous ancient Greek musicologists. Although Gaudentius follows the ancient aristoxenian tradition, he introduces two important variations : on the one hand, he restores the way of classifying homophone, consonant, disonant and paraphone notes, abandoned centuries before, and, on the other, he creates octaves by combining fourths and fifths.

Mots-clés. – música griega antigua, Gaudencio el Filósofo, clasificación interválica.

* Universidad de Huelva ; fuensanta.garrido@dfesp.uhu.es

Una de las grandes joyas, aunque desconocida, que ha legado la Grecia antigua a Occidente es la música. Aunque son muy pocos los tratados musicológicos griegos que han sobrevivido al paso del tiempo y aún menos los documentos que contienen la antigua notación musical, instrumental y/o vocal, la teoría harmónica elaborada por el antiguo pueblo heleno ha sido, es y seguirá siendo una faceta atrayente y atractiva para el estudioso moderno.

De las siete partes canónicas que componían la antigua μουσική τέχνη, únicamente nos ocuparemos en estas líneas de los intervalos y de la propuesta clasificatoria planteada por Gaudencio el Filósofo en su *Introducción a la harmónica*.

1. – GAUDENCIO Y SU OBRA

Conocido con el sobrenombre de el Filósofo e incluso el Músico, de este musicógrafo únicamente se puede asegurar su nombre y que escribió un tratado de teoría harmónica titulado Ἀρμονική εἰσαγωγή, dividido en veintitrés capítulos más un proemio. Este texto está caracterizado todo él por la sencillez propia de los documentos musicales de esta época, traducida en el eclecticismo imperante en sus líneas y por el uso de la notación musical al final del mismo.

Dada la escasa bibliografía acerca de su persona y de su obra, se sabe nada de la vida de este teórico musical de fecha desconocida, pues no es mencionado por ningún otro autor griego antiguo. Pese al desacuerdo por parte de la crítica moderna a la hora de ubicar temporalmente a Gaudencio, hay una práctica unanimidad en considerar la inclusión de la cuestión de los signos musicales como un indicio más o menos certero para establecer una fecha relativamente precisa. De esta suerte, los estudiosos dedicados a este autor y a su obra coinciden en una localización genérica en los límites de un vasto margen temporal: algún momento entre el siglo II y V d. C., es decir, entre Ptolomeo y Casiodoro. Es precisamente en la concreción de ese momento en lo que unos y otros difieren entre sí. Las opiniones a este respecto oscilan entre aquéllos que defienden la posible contemporaneidad de Nicómaco de Gerasa en época y corriente de pensamiento¹, los que lo reconocen como autor ‘ecléctico’, a la manera de Baquio, Arístides Quintiliano y Marciano Capela², y los que se basan en su eclecticismo y en la inserción de nociones de notación musical para proponer una fecha un poco más determinada³. Nos hallamos, en definitiva, ante un teórico musical de la llamada Antigüedad Tardía, época

1. J. CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Paris 1979, p. 21.

2. F. A. GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, I, Hildesheim 1965 (ed. or. Grand, 1875-1881), p. 15-17.

3. TH. J. MATHIESEN ed., *Strunk's Source Readings in Music History*, I. *Greek View of Music*, New York 1998, p. 81-82 y *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln 2000, p. 499. Así también en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford 2001, s.v. «Gaudentius». Por su parte, L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca*, Milano 1990, p. 307 también opta por localizar a Gaudencio en el siglo IV d. C. dada la afinidad de éste con Arístides Quintiliano y con el texto del *Anon. Bellerm.* A. DOUKAKIS, «L'Introduction à l'Harmonie de Gaudence le philosophe. Notice, traduction et commentaire», *AEHE* IV^e Sect., 1975-1976, p. 1037-1040, especialmente p. 1037, y pese a tratarse de un breve resumen de su tesis doctoral dirigida por J. Irigoin e inédita, se suma a este grupo de críticos que localiza a nuestro autor en el siglo IV d. C.

en la que los tratados musicales resaltan por la simplicidad de sus exposiciones, donde las preocupaciones históricas, científicas y definitorias se reducen a meros catecismos didácticos, como la obra de Baquio Geronte, o a *quasi* anotaciones y compendios técnicos genéricos, como el tratado de Gaudencio.

El eclecticismo de Gaudencio, pese a ser una tendencia no extraña a la época a la que se le hace pertenecer, es inusual en sí mismo. La postura de nuestro autor a este respecto ha llevado a Aspasié Doucakis a hablar de ‘sincretismo’ más que de ‘eclecticismo’⁴. Estamos de acuerdo con Doucakis en tamaño denominación para la obra gaudenciana. Tras un proemio justificativo-programático introducido por una máxima órfica de iniciación, Gaudencio aborda en los nueve primeros capítulos ciertas definiciones aristoxénicas de algunos elementos harmónicos, interrumpidas éstas por lo que se ha considerado una enorme digresión pitagórica (capítulos X-XVI K; von Jan 339.21-344.23) en la que Gaudencio estudia cuestiones musicales bajo el velo del pitagorismo, entre las que sobresalen el cálculo de las *rationes* entre las notas y la demostración matemática de que el semitono no es la exacta mitad de un tono. Los tres apartados siguientes conforman *quasi* correcciones o complementaciones de conceptos ya definidos en las primeras secciones del tratado. Los últimos cuatro capítulos, en fin, están dedicados a la notación musical griega, una cuestión introducida por la justificación de su inclusión en el escrito por parte del autor, así como por la utilidad que los signos musicales aportan a la música y al músico.

No obstante, y a pesar de este esbozo del programa de la *Introducción a la armónica*, las definiciones de consonancia y disonancia remontan a la doctrina aristotélica de la percepción, los cálculos aplicados a los valores del semitono evocan a Adrasto y la mención del tono entre las propiedades de las notas responde a una orientación peripatética. Pese a su final abrupto e inconcluso y pese a la pérdida de los diversos *diagrammata* referidos a lo largo de sus páginas, los cuales debían de favorecer la comprensión y el entendimiento de los conceptos a los que, supuestamente, complementaban, la compilación *e diversis musicae doctrinis quidquid placebat collegit*, parafraseando a Karl von Jan⁵, su editor principal, puede verse en las distintas facetas que adopta nuestro autor. Así, en su tratamiento de las notas, de los intervalos, de las escalas o de los géneros se descubre como seguidor o compilador de las ideas de Aristóxeno de Tarento, mientras que su estudio de las proporciones, del cómputo del *leimma* o semitono menor y de la *apotomé* o semitono mayor lo delatan como pitagórico. Del mismo modo, junto a estas nociones se vislumbran otras procedentes de autores como Adrasto y el platónico Eliano⁶.

4. A. DOUCAKIS, *art. cit.*

5. K. VON JAN, *Musici scriptores Graeci (MSG). Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Annexae sunt tabulae*, Leipzig 1995 (ed. or. 1895), p. 319.

6. K. VON JAN, *op. cit.*, p. 320-321.

Semejante desorden en la exposición de la obra provoca conexiones *inter capita* entre los apartados aristoxénicos y los que los evocan. Al margen del sincretismo que define la obra de Gaudencio, es original en dos ocasiones: una, en el capítulo VIII al catalogar las notas melódicas en homófonas, consonantes, disonantes y paráfonas, una ordenación que presupone un ajuste de principios teóricos procedentes de una larga tradición musical que se remonta a Trasilo o incluso antes; y otra, en el capítulo XIX en su tratamiento de las distintas especies de octava a partir de la combinación de las formas de cuarta y quinta, con la consecuente oscilación posicional del semitono. En estas líneas analizaremos el registro de notas propuesto y presentado por Gaudencio en el octavo capítulo del tratado harmónico.

Además de ser éste un texto del que apenas existen traducciones en lengua moderna, según Casiodoro, por cuyas referencias Gaudencio no resultó desconocido durante el Medievo, la *Introducción a la harmónica* gaudentiana fue traducida por vez primera al latín de la mano de un tal Muciano⁷. No obstante, se ha presupuesto que Boecio debió de conocer este texto, tal como evidencian los reflejos de su influencia en determinadas partes de la obra⁸.

2. – GAUD. HARM. VIII (K. VON JAN 337.5-338.7)

Τῶν δὲ ἑμμελῶν φθόγγων οἱ μὲν εἰσιν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ παράφωνοι. ὁμόφωνοι μὲν οὖν εἰσιν, οἱ μῆτε βαρύτητι μῆτε ὀξύτητι διαφέρονται ἀλλήλων. σύμφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ, ἢ ὅταν οἰονεὶ κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγων καὶ ὥσπερ ἐνότης παρεμφαίνεται· τότε γὰρ συμφώνους εἶναι φαμεν αὐτούς. διάφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων οὐδὲν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ, ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίνωσιν ἅμα προφερόμενοι. παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι· ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃ καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃ.

«De entre las notas melódicas, unas son homófonas, otras consonantes, otras disonantes y otras paráfonas.

Homófonas son las que no se diferencian unas de otras ni en gravedad ni en altura. *Consonantes* son aquéllas en las que, cuando son tañidas o tocadas con el auló al mismo tiempo, el sonido de la nota grave para con la aguda y el de la aguda para con la grave es siempre el mismo,

7. *Inst. II 5: Gaudentius quidam de Musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia, ex malleorum sonitu, et chordarum extensione percussa. Quae amicus noster, vir disertissimus, Mutianus transtulit in Latinum, ut ingenium eius assumpti operis qualitas indagaret.*

8. *Vid. U. PIZZANI, «Studi sulle fonti del De institutione musica», SEJG 16, 1965, p. 5-164. Así también, TH. J. MATHIESEN, 2000, p. 504, propone que si los cuatro primeros libros de la obra musical de Boecio son una exacta representación de la perdida nicomaquea De musica, Gaudencio podría haber conocido y, por ende, recurrido a ella para consultar y extraer el material pitagórico necesario para su propio tratado. De esta manera, así como el escrito gaudentiano causó un gran influjo en Casiodoro, es muy probable que también Boecio derivara parte de su material de este autor.*

o cuando como si una combinación en la pronunciación de dos notas se revelara como una unidad; en este caso, pues, decimos que éstas son consonantes. *Disonantes* son aquéllas en las que, cuando son tañidas o tocadas con el auló al mismo tiempo, no parece haber igualdad alguna del sonido de la nota grave para con la aguda o de la aguda para con la grave, o cuando, aun pronunciándose a la vez, no revelan ninguna combinación entre ellas. *Paráfonas* son las que están entre consonantes y disonantes, pero que parecen consonantes en la pulsación de un instrumento, tal como aparece en los tres tonos desde la parípate del tetracordio medio hasta la parámese y en los dos tonos desde la diatónica del tetracordio medio hasta la parámese».

3. – PROPUESTAS DE CLASIFICACIÓN DE INTERVALOS EN AUTORES ANTERIORES

En épocas sucesivas y en autores de relevada importancia, la tipología interválica se redujo, de manera general, a homófonos y paráfonos⁹. Así, Trasilo diferenció los intervalos homófonos – la octava, la única mezcla o combinación entendida como consonancia posible¹⁰ – del consonar de sonidos similares, pero claramente distinguibles – la cuarta y la quinta –, para, de esta manera, llevar a cabo una primera caracterización de intervalos en ‘homófonos’, ‘paráfonos’ y ‘disonantes’ (ὁμόφωνοι, παράφωνοι y διάφωνοι) y, posteriormente, en virtud de la afinidad sonora mantenida entre ellos, en ‘antífonos’, ‘paráfonos’ y ‘melódicos’ (ἀντίφωνοι, παράφωνοι y ἔμμελεῖς). El texto dice¹¹:

«Los intervalos pueden ser consonantes o disonantes; consonantes por antífonía, como la octava y doble octava, o por parafonía¹², como la quinta y la cuarta; son consonantes por

9. En el capítulo II (K. von Jan, p. 329.7-22), Gaudencio, en un pasaje representativo y, a la vez, atípico, se refiere a unas notas como ‘homófonas’ (ὁμοφώνοι), propiamente ‘que tiene el mismo tono o sonido que otra cosa’, según definición de *DRAE* (como segunda acepción en un contexto musical, ‘trozo de música en que las varias voces o instrumentos suenan en idénticos tonos’). Una nomenclatura tal por parte del autor impacta con la genuinamente ptolemaica, donde ‘isótono’ (ισότονος) y ‘homófono’ son dos cosas distintas. Cf. Ptol. *Harm.* I 4 (I. Düring, p. 9), para ‘isótono’ y I 7 (I. Düring, p. 19), para ‘homófono’, donde se indica, además, el fenómeno acústico de la octava. Cf. Nicom. *Harm.* XI-XII (K. von Jan, p. 255.22-264) para la diferenciación aristoxénica entre intervalos consonantes y disonantes, según las normas para la formación de las escalas, y entre consonancia y disonancia, en virtud de una mayor o menor distancia. Cf. *infra*, n. 29.

10. Cf. Arist. *Sens.* 447a ss. En este pasaje, Aristóteles concibe la consonancia como ‘mezcolanza’ y como ‘relación de contrarios’, lo que, en opinión de K. DAHLHAUS («Ein vergessenes Problem der antiken Konsonanztheorie», W. WIORA, L. FINSCHER y C.-H. MAHLING eds., *Festschrift für W. Wiora zum 30.Dez. 1966*, Kassel 1967, p. 164-169), resultaría oscuro y paradójico.

11. Ap. Theo Sm. 48.16-49.5: τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν σύμφωνα, τὰ δὲ διάφωνα. σύμφωνα μὲν τὰ τε κατ’ἀντίφωνον, οἷόν ἐστι τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δις διὰ πασῶν, καὶ τὰ <κατὰ> παράφωνον, οἷον τὸ διὰ πέντε, τὸ διὰ τεσσάρων. σύμφωνα δὲ κατὰ συνέχειαν οἷον τόνος, δίεσις. τὰ τε γὰρ κατ’ἀντίφωνον σύμφωνά ἐστιν, ἐπειδὴν τὸ ἀντικείμενον τῇ ὀξύτητι βάρως συμφωνῆ, τὰ τε κατὰ παράφωvón ἐστι σύμφωνα, ἐπειδὴν μῆτε ὁμότονον φθέγγεται φθόγγος φθόγγω μῆτε διάφωvον, ἀλλὰ παρὰ τι γνώριμον διάστημα ὁμοιον. διάφωvοι δ’ εἰσὶ καὶ οὐ σύμφωνοι φθόγγοι, ὧν ἐστι τὸ διάστημα τόνου ἢ διέσεως· ὁ γὰρ τόνος καὶ ἡ δίεσις ἀρχὴ μὲν συμφωνίας, οὐπω δὲ συμφωνία.

12. A. BARKER, en su versión de este pasaje (*Greek Musical Writings*, II. *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989, p. 213) traduce las expresiones κατ’ἀντίφωνον y κατὰ παράφωvον por *in correspondence* e *in parallel*, respectivamente.

conjunción el tono y la d́esis. Son consonantes por antífonía cuando suena la correspondiente nota grave con la nota aguda; son consonantes por parafonía cuando no se emite una nota discordante ni de igual tono a otra, sino igual a un intervalo usual. Disonantes y no disonantes son las notas a intervalos de tono y d́esis. Tono y d́esis son el principio de la consonancia, pero no son consonancia».

En definitiva, la división de Trasilo reside en dos grandes diferenciaciones: consonantes, entendiendo dos clases, y disonantes, una única clase. La terminología empleada por este músico, matemático y astrónomo deriva, en gran parte, de *Pr.* XIX 16 y 39: ἀντίφωνον, ὁμοφωνεῖν, σύμφωνον. Así, subdivide las consonancias en ‘antífonas’ y ‘paráfonas’, al tiempo que únicamente cita entre las disonancias los grados conjuntos, esto es, los intervalos simples dados en el interior de la cuarta.

Claudio Ptolomeo, por su parte, establece su clasificación de los intervalos de manera muy parecida a como hiciera Trasilo: en ‘homófonos’ (ὁμόφωνοι), ‘consonantes’ (σύμφωνοι) y ‘melódicos’ (ἐμμελεῖς), equivalentes, respectivamente, a la octava, a la cuarta y la quinta y a los tonos e intervalos análogos¹³. La modificación ptolemaica respecto a la trasilea se halla, por tanto, en el nombre dado a las octavas (‘homófonas’ en vez de ‘antífonas’) y en el uso de la denominación aristoxénica de ‘intervalo melódico’ (διάστημα ἐμμελεές), en lugar de ‘consonante por conjunción’.

La clasificación y, en fin, definición de los tres primeros tipos de notas o sonidos musicales es paralela, igualmente, a Aristides Quintiliano¹⁴. Sin embargo, Thomas J. Mathiesen reconoce la originalidad gaudenciana en la cuarta y última definición de notas ‘paráfonas’, concretamente en lo que a los intervalos de d́itono y trítono se refiere¹⁵.

4. – GAUDENCIO Y SU PRIMERA CLASIFICACIÓN DE LAS NOTAS MELÓDICAS

A pesar de que Gaudencio aborda la cuestión de los intervalos en diversos lugares de su tratado harmónico, es en el capítulo VIII en el que, sin duda, se muestra del todo original respecto a los demás musicólogos griegos. Así, pese a que las palabras que inician el capítulo III son *per se* una primera descripción al más puro estilo aristoxénico, la ‘evidencia’ (δῆλον) y la ‘condicionalidad’ (εἰ) prestadas a él desembocan en una descripción conclusiva y complementaria a la dada en primer lugar: «Intervalo es lo que está comprendido entre dos notas. [...] Podría definirse como *la diferencia de una nota aguda respecto a una grave y de una grave respecto a una aguda*»¹⁶. A esta primera definición, nuestro autor agrega, tras una brevísima digresión sobre el tono, una clasificación de los intervalos puramente nominal. En

13. Ptol. *Harm.* I 7 (I. Düring, p. 15).

14. I 6.

15. Cf. TH. J. MATHIESEN, 2000, p. 497-509, especialmente p. 502.

16. Gaud. *Harm.* III (K. von Jan, p. 329.23-24 y p. 330.1-4): διάστημα δέ ἐστι τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων περιεχόμενον. [...] ἢ τοίνυν διαφορὰ τοῦ ὀξύτερου παρὰ τὸν βαρύτερον φθόγγον καὶ τοῦ βαρύτερου παρὰ τὸν ὀξύτερον λέγοιτ’ ἂν διάστημα. Cf. Aristox. *Harm.* I 15 (R. da Rios, p. 20.20-21.1).

definitiva, una concepción tal de intervalo, un término empleado en su origen por el círculo pitagórico para indicar la proporción matemática pura o *ratio*, no es ni ajena ni única en la historia de los tratados musicales griegos antiguos, ya que sabemos de otras definiciones afines a las presentadas por Aristóxeno de Tarento y, por extensión, a ésta¹⁷. En este sentido, contamos con los testimonios de musicógrafos de la talla de Cleónides, Nicómaco de Gerasa, Baquio, Aristides Quintiliano y, en fin, la acepción recogida en *Anon. Bellerm.*¹⁸.

La última parte del tercer capítulo – sobre la clasificación o tipología, aunque nominal, de los intervalos – difiere en lo que a acotación se refiere en las principales ediciones y traducciones del texto gaudenciano¹⁹. La propuesta de Gaudencio parte de la propia conciencia de ‘lo melódico’ (ἐμμελής) y ‘lo no melódico’ (ἐκμελής), o lo que es lo mismo, de la propiedad de ser ‘entonado’ o ‘desentonado’ y, por ende, poder ser o no musicalmente utilizable²⁰. Así, sobre la base de parejas, la agrupación de la diversidad interválica se puede representar de la siguiente manera:

INTERVALOS

| MELÓDICOS (ἐμμελή, <i>concinna</i>) | | NO MELÓDICOS (ἐκμελή, <i>inconcinna</i>) | |
|--------------------------------------|------------------------------|---|--|
| Consonantes (σύμφωνα) | Disonantes (ἀσύμφωνα) | | |
| Mayores (μείζονα) | Menores (ἐλάττονα) | | |
| Primarios (πρῶτα) | Simple (ἀσύνθετα) | | |
| Ni primarios (οὔτε πρῶτα) | Ni simple (οὔτε ἀσύνθετα) | | |

17. Cf. Aristox. *Harm.* I 15 (R. da Rios, p. 20.20-21.1).

18. Cleonid. *Harm.* I (K. von Jan, p. 179.11-12); Nicom. *Harm.* XII (K. von Jan, p. 261.8); Bacch. *Harm.* VI (K. von Jan, p. 292.20-21); Aristid. *Quint.* I 7; y *Anon. Bellerm.* §22.

19. Cf. M. MEIBOMIUS, *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit, Amstelodami, I-II vol. Apud Ludovicum Elzevirium, 1652*, p. 4-5 (Περὶ συστημάτων); CH. E. RUELLE, «Alypius et Gaudence, Bacchius l’Ancien», *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*, V, Paris 1895, p. 59-60 (*Sur le système*); K. VON JAN, *op. cit.*, p. 330.21-331.6; A. DOUCAKIS, *art. cit.*; L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p. 305-369; y TH. J. MATHIESEN, 1998, p. 66-85 y 2000, p. 498-509.

20. Cf. Ptol. *Harm.* II 12 (I. Düring, p. 66), donde describe el modo en el que los teóricos de música muestran sobre el canon la exactitud de las relaciones existentes entre los sonidos ordenados musicalmente.

Si se establece una línea comparativa con la división interválica presentada por Aristóxeno²¹, se verá que de todo su elenco Gaudencio no acoge ni la distinción entre racionalidad-irracionalidad interválica ni la consideración del género implícita en el tamaño o magnitud del intervalo. Por el contrario, el par ‘consonantes-disonantes’ es común e idéntico en ambos; el gaudenciano ‘mayores-menores’ es equiparable al aristoxénico ‘función del tamaño’ del intervalo²²; y, en fin, entendemos como sinónimo o, al menos, como paralelo del tarentino ‘compuestos-simples’ la diferencia entre intervalos ‘primarios-simples’ propuesta por nuestro autor, que no es sino el que separa dos grados conjuntos. Sabemos, asimismo, que musicógrafos de renombre como Arístides Quintiliano²³, Baquío²⁴, Ps. Plutarco²⁵ o Cleónides²⁶, entre otros, incluyeron en mayor o menor medida otros criterios de clasificación y diferenciación de intervalos. No obstante, Gaudencio retomará esta cuestión en los capítulos VIII y IX.

De cualquier manera, la diferenciación última entre uno u otro intervalo es cualidad propia del oído: «es propio del oído reconocer los intervalos, los melódicos y los consonantes de los que no lo son» (τὰ μὲν οὖν ἐμμελῆ καὶ τὰ σύμφωνα ἢ τὰ ἐναντία γνωρίζειν διαστήματα τῆς ἀκοῆς ἐστίν). Así, la culminación del capítulo por parte de Gaudencio apela a la importante función y propiedad del órgano sensitivo auditivo²⁷. Queda claro, por tanto, que la razón ayuda al oído cuando es necesario, pero, como dice Gaudencio, las diferencias entre los sonidos

21. Cf. *Harm.* I 16 (R. da Rios, p. 21.19-22.3).

22. Cf. L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p. 355, n. 3.

23. I 7.

24. *Harm.* X y LIX (K. von Jan, p. 293.8-12 y p. 305.7-9, respectivamente).

25. *De musica*, 1145B-C.

26. *Harm.* V (K. von Jan, p. 187.3-189.8).

27. He aquí uno de los pilares fundamentales que diferencia las dos principales escuelas o corrientes musicales antiguas por antonomasia: la pitagórica y la aristoxénica. Los aspectos musicales de tinte pitagórico se refieren, recuerdan o evocan aquellos ya tratados por eminentes figuras de la secta, como Filolao de Tarento (o de Crotona, según otros), Arquitas de Tarento, Trasilo o, incluso, el propio Pitágoras. Éstos versan sobre las proporciones de los intervalos musicales, concibiendo la música en la base del número: en este sentido la música es νοῦς. Frente a ellos, la postura aristoxénica pretende emular las consideraciones de Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles y cuya obra harmónica es el primer tratado musical técnico conservado casi entero. Su forma de entender la música difiere de la pitagórica, al tiempo que deja entrever procedimientos aristotélicos cuando se ocupa de la teoría del sonido como forma de movimiento del aire, por ejemplo. En este sentido, el método aristoxénico parte de la música en sí, tenida como espacio en el que han de hallarse las leyes que la rigen, sin necesidad de acudir a instancias externas, como las matemáticas: en este caso la música es ἀκοή. El procedimiento aristoxénico lleva en sí la percepción exacta de los fenómenos musicales (αἴσθησις), su ulterior análisis científico con el fin de organizar jerárquicamente dichos elementos y, por último, su consecuente constitución de los límites de la percepción y los de lo percibido a partir de un criterio de semejanza. He aquí la génesis de un sistema científico coherente y original, aunque no desvinculado de la tradición en lo que a ciertos conceptos y terminología se refiere. Con él, el tarentino dio pruebas de su innovadora doctrina en no pocos pasajes de su tratado, criticando las aportaciones de estudios anteriores y contemporáneos – como los de Laso de Hermíone, Epígono de Ambracia, Agenor de Mitilene, Eratocles y otros «harmónicos» – y resaltando las novedades de su doctrina. Sirvan de ejemplo los pasajes de *Harm.* I 8-9, 14-15 y II 33 y 38-39 (R. da Rios, p. 12.17-14.21, p. 19.3-21.7, p. 42.8-43.8 y p. 47.17-49.18 respectivamente). Vid. A. BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote*, Paris 1986 y J. L. PÉRIILLÉ ed., *Platon et les Pythagoriciens*, Bruxelles 2008.

están determinadas, sobre todo, por el oído. Ptolomeo, de hecho, afirma que la función del monocordio consiste en establecer las conexiones musicales asociadas al oído por medio de una sola relación con la que éste es dotado musicalmente²⁸.

5. – GAUDENCIO Y SU SEGUNDA CLASIFICACIÓN DE LAS NOTAS MELÓDICAS

En el capítulo VIII, Gaudencio, además de volver a la cuestión iniciada y planteada en el capítulo III, presenta su clasificación cuatripartita operada entre las notas melódicas, una ordenación harto complicada en tanto que nuestro autor recoge o, mejor aún, ajusta principios teóricos de una larga tradición musical de manera análoga a como hiciera en la diferenciación de las llamadas notas racionales e irracionales y en las denominaciones de los tetracordios agudos. En este sentido, por tanto, podría decirse que este capítulo supone, con mucho, una de las mayores aportaciones de Gaudencio a la tratadística musical antigua y tardoantigua.

Para nuestro autor, notas «*homófonas* son las que no se diferencian unas de otras ni en gravedad ni en agudeza» (ὁμόφωνοι μὲν οὖν εἰσιν, οἳ μήτε βαρύτερι μήτε ὀξύτερι διαφέρονται ἀλλήλων). En sentido general, el calificativo ‘homófono’ puede entenderse como sinónimo de ‘isótono’ (ισότονος), *id est*, de igual altura o, mejor aún, de igual tono²⁹. Así, hablar de ‘notas homófonas’ es lo mismo que hablar de ‘notas unísonas’. Además de Ptolomeo, la cualidad de estas notas (o intervalos) fue definida de manera similar por Baquío y Arístides Quintiliano³⁰.

Por su parte, notas «*consonantes* son aquéllas en las que, cuando son tañidas o tocadas con el auló al mismo tiempo³¹, el sonido de la nota grave para con la aguda y el de la aguda para con la grave es siempre el mismo, o cuando como si una combinación en la pronunciación de dos notas se revelara como una unidad» (σύμφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ ἀνλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ, ἢ ὅταν οἰοεὶ κρᾶσιν ἐν τι προφορᾷ δυοῖν φθόγγοις καὶ ὥσπερ ἐνότῃς παρεμφαίνηται). Nótese, por un lado, la doble definición gaudenciana de notas consonantes y, por otro, lo próximo de estas significaciones para con la anterior³². La primera definición, fundamentada en la relación de fuerza entre sus

28. Ptol. *Harm.* III 1 (I. Düring, p. 85).

29. *Vid. Pr.* XIX 39; Porph. *in Harm.* 112.21-113.16; y Nicom. *Harm.* XI (K. von Jan, p. 255.22-260.17), que atribuye este calificativo a la nete del tetracordio conjunto. Sobre esta voz, *vid. S. MICHAELIDES, The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London 1978, ss.vv. «homophonia-homophonoi phthongoi, isonomia-isotonoí y symphonia-symphonos». Cf. *supra*, n. 9.

30. Mientras que Arístides Quintiliano, en I 6, define como unísona u homófona «cualquier nota que presente un valor distinto de la voz, pero la misma altura tonal (ὁμόφωνοι δὲ οἵτινες δύνανται μὲν ἀλλοίαν φωνῆς, τάσιν δὲ ἴσην ἐπέχουσιν), para Baquío Geronte (*Harm.* LX K. von Jan, p. 305.10-12) «hay homofonía cuando, de dos notas tocadas a la vez, ninguna es más alta ni más baja que la otra» (ὁμοφωνία ὅταν ἅμα δύο φθόγγοι τυπόμενοι μήτε ὀξύτεροι, μήτε βαρύτεροι ἀλλήλων ὑπάρχωσι).

31. Sobre el empleo de esta forma para indicar la familia de los instrumentos de cuerda y de su percusión con el plectro, *vid. E. ROCCONI, Le parole delle muse: la formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003, p. 40 con n. 213.

32. *Vid. S. MICHAELIDES, op. cit., s. v.* «symphonia-symphonos».

componentes³³, se aplica a notas emitidas por instrumentos musicales. La concepción en sí de lo que son notas consonantes por parte de nuestro autor se basa en la diferenciación dada entre dos notas consonantes por el grado de entonación, lo que, en su emisión simultánea, producen un solo y único sonido³⁴. L. Zanoncelli³⁵ considera que las palabras empleadas aquí por Gaudencio no son sino una mala variante de la definición de Baquio y de Eliano³⁶. La segunda enunciación, con una *variatio* estilístico-sintáctica respecto a la primera, es más teórica que aquella y se fundamenta en el resultado de su combinación (κρᾶσις). He aquí una explicación envuelta, a través del término ἐνότης, por un halo semántico que recuerda la fraseología de la filosofía aristotélica³⁷. Sea como fuere, la concepción gaudenciana en este segundo enunciado evoca aquellas palabras de Baquio³⁸. Así, estamos de acuerdo con la autora italiana en que todos estos autores – Eliano, Baquio, Arístides Quintiliano y, por supuesto, Gaudencio – describen con distintas palabras un mismo fenómeno basado en la teoría clásica general de la percepción.

La definición de notas disonantes por parte de Gaudencio sigue muy de cerca la de notas consonantes en lo que a estructura sintáctica, estilística y léxica se refiere³⁹. El procedimiento empleado por nuestro autor consiste en negativizar la enunciación anterior: «disonantes son aquellas en las que, cuando son tañidas o tocadas con el auló al mismo tiempo, no parece haber igualdad alguna del sonido de la nota grave para con la aguda o de la aguda para con la grave, o cuando, aun pronunciándose a la vez, no revelan ninguna combinación entre ellas» (διάφωνοι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ ἀλλουμένων οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὄξυ ἢ τοῦ ὄξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτὸ, ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίωσιν ἅμα προφερόμενοι). Estas notas, por tanto, carentes de combinación y armonización *inter se* son entendidas también así por Baquio y Arístides Quintiliano⁴⁰, entre otros. Los intervalos o combinaciones musicales tenidas por consonantes entre los músicos griegos antiguos eran la octava, la cuarta y la quinta, de tal suerte que todas las demás mezcolanzas resultaban disonantes.

33. Así L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p. 363, n. 3.

34. Μέλος adquiere en este contexto el valor genérico de ‘sonido’ y no el de ‘línea melódica dada por una de las dos notas que suenan a la vez’, como creyeran K. VON JAN (*op. cit.*, p. 323) y F. A. GEVAERT (*op. cit.*, p. 96-98), que, además de tratar todas estas cuestiones, interpreta el dítono como ejemplo de parafonía, una veces equivalente a una tercera mayor y otras a una tercera menor. Cf. Aristid. Quint. II 9, pasaje en el que, al comentar un verso de la *Iliada* (XXI 388), hace un empleo análogo del término μέλος.

35. L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p. 363, n. 3.

36. Bacch. *Harm.* X (K. von Jan, p. 293.8-12) y Ael. *ap. Porph. in Harm.* 35.26-27. Cf. L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p. 289, n. 11.

37. Arist. *Metaph.* 1018a7, donde el estagirita se sirve de esta forma para indicar la unidad del ser como ‘uno’. Porph. *Sent.* 36 (E. Lamberz) también la emplea para referirse a la «unidad en la diversidad» (ἐνότης ἐν ἑτερότητι).

38. Bacch. *Harm.* X (K. von Jan, p. 293.8-12).

39. *Vid.* S. MICHAELIDES, *op. cit.*, s.v. «diaphonia-diaphonos».

40. Bacch. *Harm.* LIX (K. von Jan, p. 305,7-9) y Aristid. Quint. I 6.

Pese al paralelismo dado entre las palabras de nuestro autor en las últimas líneas del presente capítulo y las de otros músicos griegos de no menor influencia, la explicación de notas paráfonas ofrecida por Gaudencio presenta matizaciones o concreciones únicas de él⁴¹. Así, notas «*paráfonas* son las que están entre consonantes y disonantes, pero que parecen consonantes en la pulsación de un instrumento» (παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι). Aunque la primera parte de la enunciación gaudenciana difiere del concepto de parafonía ofrecido por Baquío⁴², no es así en la segunda parte, donde se iguala a la consonancia en el caso de ser ‘golpeadas’ por un instrumento – suponemos – de cuerda. Los dos editores principales del texto de este músico griego difieren de manera velada en la lectura de esta expresión, pues, aunque ambos recogen en sus respectivas ediciones la forma κρούσει, M. Meibomius prefiere (*malim*) κράσει, tal y como afirma en las «Notae in Gaudentii Philosophi *Introductionem Harmonicam*». De cualquier manera, el sentido último radica en la pretensión, por parte de nuestro músico, de aislar en el mismo sonar intervalos que, como las consonancias, están formados por sonidos iguales en sí mismos a los que, empero, no se aplica la sensación de unidad o de fusión.

Ch. E. Ruelle justifica la versión meibomiana en tanto que, anteriormente, Gaudencio se había referido a sonidos o notas musicales escuchadas simultáneamente⁴³. Consideramos más adecuada la propuesta de K. von Jan por lo que a continuación se dice: «tal como aparece en los tres tonos desde la parípate del tetracordio medio hasta la parámese y en los dos tonos desde la diatónica del tetracordio medio hasta la parámese» (ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃ καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃ). M. Meibomius considera que en este pasaje, en el que tritono y dítono, en sí disonancias, están tomados como si fueran consonancias, *non parva occurrit difficultas: a nullo enim Musicorum eo modo acceptos legimus sonos παραφώνους. Vult a parhypate meson ad paramesen quod intervallum, tritonum est; et a meson ditono usque ad paramesen, quod ditonum, intercedere systema, quae paraphona dicantur. Caeterum qui soni sint paraphoni, unus tantum recte tradere videtur Bryennius*. Efectivamente, para M. Bryennius los intervalos consonantes antífonos son la octava y la doble octava⁴⁴; los consonantes paráfonos son, por un lado, la quinta y la octava más la quinta, y por otro, la cuarta y la octava más la cuarta. Es evidente, por tanto, la influencia de Trasilo tanto en nuestro autor como en el bizantino⁴⁵. Para K. von Jan estas disonancias por naturaleza – el tritono y el dítono – se tolerarían si se emplearan en

41. Vid. S. MICHAELIDES, *op. cit.*, s.v. «paraphonia-paraphonoi phthongoi».

42. *Harm.* LXI (K. von Jan, p. 305.13-15).

43. *Op. cit.*, p. 69, n. 1.

44. *Harm.* I 98.8-102.22 (G. H. Jonker; J. Wallis, p. 381-383). Así también M. Pselo, *Mus.* 28.

45. *Ap.* Theo Sm. 48.16-49.5, el texto anteriormente citado.

acompañamiento musical, lo que haría extensible tal aplicación a todas las disonancias, no sólo a éstas⁴⁶. L. Zanoncelli cree que Gaudencio utiliza el ejemplo de la disonancia (trítono) y de la parafonía (dítono) para hacer entender al lector estas definiciones⁴⁷.

De cualquier manera, podemos concluir que, frente a Ptolomeo, músico que, además de excluir el dítono simple pitagórico de la categoría de los intervalos melódicos dada su relación (81:64)⁴⁸, racionaliza la clasificación de los intervalos, Gaudencio individualiza un tipo intermedio no cayendo en la relación ‘causa-efecto’ propia de la correspondencia ‘tipo de relación-tendencia a la fusión’⁴⁹. Semejante procedimiento no ha sido operado por ningún otro músico antiguo conocido, lo que califica de ‘original’ el aquí expuesto.

6. – CONCLUSIÓN

Hemos intentado demostrar a lo largo de estas páginas algunas de las afinidades *inter capita* dadas en la *Introducción a la armónica* de Gaudencio el Filósofo. Tales correspondencias, paralelos e incluso complementaciones se evidencian entre los apartados reconocidos como aristoxénicos y los que los evocan. En este trabajo se ha indicado, precisamente, cuáles son dichos vínculos y cómo y bajo qué aspecto se dan, con especial atención e interés en aquéllos en los que Gaudencio examina y analiza los intervalos musicales. Al margen del sincretismo que define la obra de Gaudencio y aunque éste se muestra fiel a la definición e incluso empleo de la terminología aristoxénica en su tratamiento de los elementos harmónicos, ha quedado demostrado a lo largo de estas páginas que este musicólogo griego de época tardoantigua es original en dos ocasiones: una, en el capítulo VIII, aquí analizado, al catalogar las notas melódicas en homófonas, consonantes, disonantes y paráfonas, una ordenación que presupone un ajuste de principios teóricos procedentes de una larga tradición musical que se remonta no pocas centurias atrás a su tiempo; y otra, en el capítulo XIX en su tratamiento de las distintas especies de octava a partir de la combinación de las formas de cuarta y quinta, con la consecuente oscilación posicional del semitono.

46. *Op. cit.*, p. 323.

47. *Op. cit.*, p. 364, n. 4.

48. Ptol. *Harm.* I 10 (I. Düring, p. 22-24).

49. Cf. L. ZANONCELLI, *op. cit.*, p. 364.

SOMMAIRE

ARTICLES :

| | |
|---|-----|
| Aurélie CARRARA, <i>Tax and Trade in Ancient Greece : About the Ellimention and the Harbor Duties</i> | 441 |
| Gabrièle LARGUINAT-TURBATTE, <i>Les premiers temps d'Arsinoeia-Éphèse : étude d'une composition urbaine royale (début du II^e s.)</i> | 465 |
| Aude COHEN-SKALLI, <i>Portrait d'un historien à son écritoire : méthode historique et technique du livre chez Diodore de Sicile</i> | 493 |
| Didier MARCOTTE, <i>Les acrostiches de Denys à la lumière de la structure de sa Périégèse. Pour une lecture cartographique</i> | 515 |
| Fuensanta GARRIDO DOMENÉ, <i>La división de los intervalos según Gaudencio el Filósofo</i> | 535 |
| Bénédicte BERBESSOU BROUSTET, <i>Le titre et l'incipit de l'ouvrage historique de Xiphilin</i> | 547 |
| Henri ETCHETO, <i>Un « panthéon » rhétorique de la novitas : les hommes nouveaux de Cicéron</i> | 561 |
| Pascal MONTLAHUC, <i>Qui a tué Sextus Pompée ? Enquête sur les interprétations politiques d'un assassinat à l'époque triumvirale</i> | 577 |

CHRONIQUE

| | |
|---|-----|
| Bernard RÉMY <i>et al.</i> , <i>Chronique gallo-romaine</i> | 599 |
|---|-----|

LECTURES CRITIQUES

| | |
|---|-----|
| Brigitte LE GUEN, <i>Mettre en scène les spectacles théâtraux en grèce et à Rome</i> | 713 |
| Tiphaine HAZIZA, <i>Hérodote et l'Égypte : quelques réflexions à propos d'un ouvrage récent</i> | 727 |
| Pierre FROHLICH, <i>L'épigraphie des cités grecques aux époques hellénistique et impériale et le concept de « cité post-classique »</i> | 745 |
| Frédéric HURLET, <i>Le déclassement social sous le Haut-Empire romain : perdre son statut de Sénateur</i> | 761 |
| COMPTES RENDUS | 769 |
| NOTES DE LECTURE | 841 |
| Généralités | 841 |
| Littérature / Philologie grecque et latine | 845 |
| Archéologie grecque et latine | 859 |
| Histoire ancienne | 873 |
| Histoire grecque et romaine..... | 873 |
| Liste des ouvrages reçus | 911 |
| Table alphabétique par noms d'auteurs..... | 917 |
| Table des auteurs d'ouvrages recensés..... | 925 |