



Fig. 8. — Flabiol y tambor.

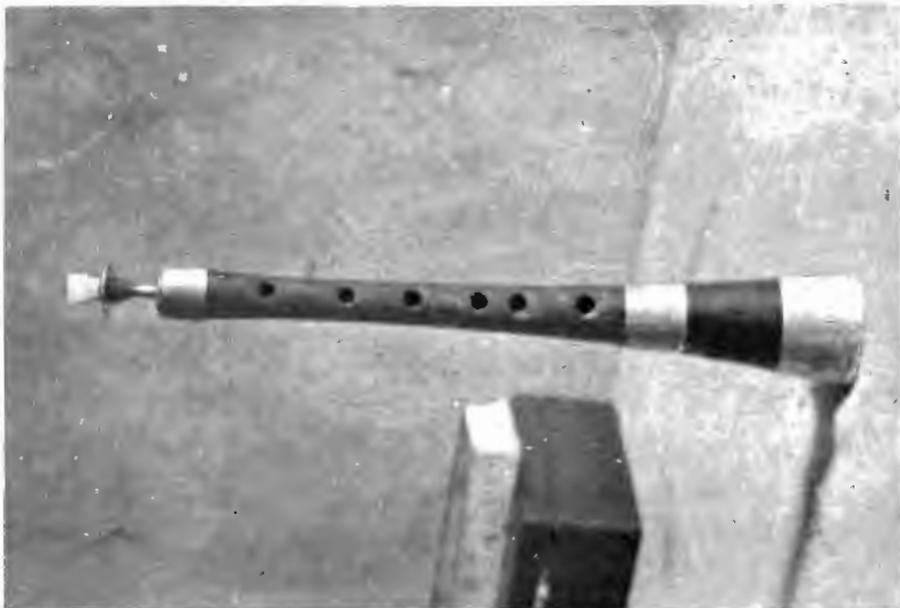


Fig. 9. — Gralla seca (comarca del Panadés, Cataluña).

## La notación musical española de la segunda mitad del siglo XV

UN TRATADO DESCONOCIDO DE GUILLERMUS... DE PODIO

HIGINIO ANGLÉS, pbro.

En nuestra edición crítica de las melodías de las *Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio* ofrecimos unas indicaciones muy sumarias acerca la *Notación musical española hasta la época de Alfonso el Sabio*.<sup>1</sup> Fijándonos especialmente en la notación mensural de los códices escurialenses de las cantigas, pudimos demostrar que su notación es obra de amanuenses españoles muy expertos en la técnica de la *graffa* musical de la segunda mitad del siglo XIII, y que los cancioneros conservados de Provenza, Francia, Alemania y los de las «*Laude*» italianas fueron, en cambio, copiados por amanuenses generalmente muy poco expertos en la notación musical coetánea. La notación musical de estos últimos demuestra que tales copistas eran más bien literatos que músicos profesionales.

Debido a esta circunstancia, España puede enorgullecerse de ser la primera nación europea que cuenta con lírica monódica copiada en notación mensural del siglo XIII más evolucionada y perfecta que las otras europeas conocidas hasta ahora.

Por lo que se refiere a la música polifónica medieval y a su sistema de notación gráfica, demostramos ya en 1931 y en 1934 que España no iba a la rezaga de Francia e Inglaterra, que fueron las naciones adelantadas en este punto durante los siglos XII-XIII. El caso del Códice Calixtinus de Compostela, copiado durante la segunda mitad del siglo XII, con veintidós piezas polifónicas en notación cuadrada sobre pauta musical muy evolucionada, bajo este aspecto de su notación, es también excepcional para aquella época; basta comparar su notación con la del repertorio similar de Saint-Martial de Limoges. La melodía del discantus del repertorio francés se hace difícil de leer muchas veces, precisamente por su notación copiada sobre líneas de un pauta generalmente imaginario.

1. *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, vol. II (Barcelona, 1941), el único publicado hasta ahora.

El código musical de Toledo, conservado actualmente en Madrid, B. N. Mss. 20486, fué copiado por un músico español, acaso en la misma Toledo; su notación cuadrada aparece tan perfecta como lo pueda ser la de los códigos franceses e ingleses coetáneos conservados en la Biblioteca Laurenziana de Florencia y en la de Wolfenbüttel (Alemania), respectivamente. El mismo *Código Musical de Las Huelgas* contiene muestras de notación perfectísima en composiciones del Ars Antiqua (anterior a 1320); tal es el caso de algunos conductus (cosa muy rara en el siglo XIII) y en algunos motetes a dos y tres voces. Allí mismo figuran algunas muestras de notación del Ars nova de principios del siglo XIV que pueden considerarse como de los más primitivos de entre las conocidas.

Una nación, pues, como España, que en el siglo XIII conoció y practicó los secretos de la notación mensural, debió también practicar una notación muy perfecta durante el siglo XIV. El tratado *De cantu organico*, hasta ahora inédito, conservado en la catedral de Barcelona, y que tenemos transcrito, sirve de eslabón entre el siglo XIII y el XV para orientarnos sobre el caso de la notación mensural practicada en España durante el siglo XIV. El autor anónimo, al hablar del valor de la semibreve, dice que algunas veces se ponen dos semibreves en el valor de una breve, y que otras se ponen dos, tres, cuatro, cinco y seis; otras veces incluso siete, ocho y hasta nueve. Y que cuando hay dos semibreves «pro tempore», se consideran de valor igual en el tiempo imperfecto. Y añade a continuación: «In Cathalonia et aliquibus aliis locis observatur iste modus», y «así se practica en Cataluña y en otras partes». «In aliquibus, vero, terris, quando sunt due semibreves pro tempore, faciunt primam maiorem, secundam minorem», y que cuando son tres, se consideran de igual valor las tres.

Para puntualizar más su pensamiento el autor anónimo catalán añade: «Et ista est doctrina quam omnes tenuerunt a .xxx. annis et citra», y afirma que los «modernos, cuando escriben tres o cuatro o más notas para cada breve, distinguen la nota que tenga menos valor con un trazo «et uocant eam minimam, eo quod minorem eam dicunt esse semibreui».

Todo eso nos indica que el anónimo catalán escribía su tratado durante la primera mitad del siglo XIV, exactamente en la época de Philippe de Vitry (1291-1351), el conocido teórico y compositor francés que tantísimo contribuyó a la evolución gráfica y rítmica de la notación musical europea.

El caso de la nota «mínima» nos induce a recordar una vez más la escuela musical del reino de Navarra. Sería de desear que alguien estudiara con detención el hecho histórico de la música en Pamplona y en Navarra; es un tema que podría dar materia para escribir una monografía interesante bajo muchos aspectos. La floración musical

del reino de Navarra data de tiempos antiguos, y fué fomentada por el célebre trovero francés Thibaut «Li Rois de Navarre» (1201-1255)<sup>1</sup> y sus sucesores en aquella real casa.

El *Anonymus IV* de Coussemaker habla de una escuela musical de Pamplona, la cual ofrecía características propias. El anónimo inglés en cuestión escribía su libro hacia 1272,<sup>2</sup> y por los documentos históricos que conocemos, el cultivo de la música continuaba allí con todo esplendor durante el siglo XIV. Dejando para otro día el comentario de diversos documentos hallados por doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros en aquel Archivo del Reino,<sup>3</sup> nos limitamos por hoy a recordar el testimonio de otro teórico, probablemente francés, de mediados del mismo siglo. Nos referimos al *Anonymus I* del mentado Coussemaker, cuando dice que «la mínima fué inventada en Navarra, y que fué sancionada y usada por Philippe de Vitry, la figura más eximia del mundo musical», coetáneo del autor.<sup>4</sup> El manuscrito del cual transcribió Coussemaker el referido tratado, fué copiado hacia 1350 y se conserva en el British Museum. Que sepamos, ha sido Willi Apel el primero en traducir la palabra latina «in Naverina» en el significado de Navarra.<sup>5</sup> Ni en *Glossarium* de Du Cange ni en otras fuentes de consulta hemos podido sacar en claro el significado de la palabra «Naverina». De todas formas, si atendemos a que este autor fué con toda probabilidad un músico de la capilla pontificia de Avignon — tal como puede deducirse del conocimiento tan exacto que él tiene de la música de la escuela avignonésa — y que la capilla pontificia de Avignon se relacionó tan íntimamente con las cortes de Navarra, Castilla y Aragón, la afirmación del susodicho anónimo tiene aun más valor. El hecho de que Johannes Handboys (Coussemaker, I, 424) atribuya el invento de la mínima y de las *semibreves signatae* al Johannes de Garlandia el Joven (hacia 1300), no invalida la afirmación del susodicho anónimo.

En la Biblioteca Central de Barcelona (antes Biblioteca de Cataluña) y en la del Orfeó Catalá de Barcelona,<sup>6</sup> se conservan fragmentos de códigos musicales de la

1. Cf. H. ANGLÉS, *La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio* (Madrid, 1943), págs. 17 ss.; también *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* (Madrid, 1941), págs. 36 s.

2. *Scriptores*, I, pág. 344b. Sobre las afirmaciones del anónimo inglés, véanse nuestros comentarios *La música inglesa dels segles XIII-XIV als països hispànics*, en *Miscel. Iània Finke* de «Analecta Tarracoenensia» (Barcelona, 1935); *La Música de las Cantigas...* mencionado, págs. 40 s., y en el discurso *La música en la España de Fernando el Santo...*, susodicho.

3. Véase *Correo erudito III* (Madrid, [1946] Entrega 25-26).

4. *Scriptores*, I, 336b-337a: «De minima vero Magister Franco mentionem in sua arte non fecit, sed tantum de longis et brevibus et semibreuib. Minima autem in Naverina inventa erat, et a Philippo de Vitriaco, qui fuit flos totius mundi musicorum, approbrata et usitata. Qui autem dicunt predictum Philippum crochatam sive seminimam aut dragnam fecisse aut eis concessisse, errant, ut in motetis suis manifeste apparet.»

5. Willi APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, en *The Medieval Academy of America* (Cambridge, Massachusetts, 1944.) pág. 338.

6. F. LUDWIG, *Handbuch der Musikgeschichte*, de Guido ADLER (1924), págs. 152 y 236; también su *Guillaume de Machaut Musikalische Werke* (Leipzig, 1928), pág. 22; H. BESSELER, *Archiv. f. MW*, VII, págs. 200 s.

segunda mitad del siglo XIV, que, unidos al *Llibre Vermell de Montserrat* (hacia 1498)<sup>1</sup> y al código de Chantilly, Musée Condé, 1047 (copiado antes de 1400)<sup>2</sup> nos señalan que la misma notación practicada en Francia durante el siglo XIV para la música religiosa y profana era también conocida y muy usual en nuestro país. Pero hay más aún: El teórico andaluz Fernando Esteban, que escribió sus *Reglas de canto Plano e de Contrapunto y de Canto de Organo*, en 1410, se muestra muy buen conocedor de la polifonía del siglo XIV, por cuanto menciona la música y la teoría de Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Johannes de Muris, Egidius de Murino, etc. El autor, oriundo acaso de la misma ciudad de Sevilla, habla con mucho elogio de Ramón de Cacio y de Albertus de Rosa, dos maestros españoles del siglo XIV desconocidos hasta ahora. Sobre todo habla con mucho encomio de su maestro Ramón de Cacio, que conocía todos los secretos de la música y de la notación del referido siglo XIV. El libro de Esteban es de todo punto precioso para conocer la música y la notación musical española de fines del siglo XIV y principios del XV.<sup>3</sup>

Llegando al siglo XV, tenemos ya documentos y testimonios más explícitos que nos ayudan a conocer los problemas de la notación musical hispánica de aquella época. Bartolomé Ramos de Pareja, natural de Baeza (diócesis de Jaén), hacia 1470, regentaba la cátedra de música científica de la Universidad de Salamanca, y aparece después entre 1472-1482 como maestro en Bolonia. En su tratado *Musica Practica* (impreso en Bolonia, 1482), recuerda con veneración el nombre de su primer maestro español Johannes de Monte, como un teórico muy importante. Juan de Monte servía de cantor en la capilla pontificia de Roma en 1447, lo cual indica que en España se conocía muy bien la notación musical practicada en Roma durante la primera mitad del siglo XV. Ramos de Pareja habla con entusiasmo sobre la notación y las señales de compás, practicadas en otro tiempo por Juan de Monte en sus composiciones. Las muestras de notación que ofrece Ramos como usadas por su maestro, son ejemplo vivo de cómo era la notación española durante la primera mitad del siglo XV. Y puesto que Ramos conoce y analiza la notación practicada por los maestros flamencos Dufay, Ockeghem, Busnois, etc., cabe suponer que esta notación sería también conocida y practicada en la España coetánea.

Hablando Ramos de la señal de compás, ofrece varios ejemplos con el círculo (o semicírculo) y un número. Supone que el sobreponer los números 2 y 3, de los

1. P. G. M. SUNYOL, *Els Cants dels romeus*, en *Analecta Montserratensia*, I (1917), págs. 100 ss.; O. URSPRUNG, en *Zeitschrift fMW*, IV (1921-22), págs. 136 ss.

2. J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, I (Leipzig, 1904), págs. 328 ss.

3. H. ANGLÉS, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941), páginas 63 s., y *Sonetos y Villancicos de Juan Vásquez*, en *Monumentos de la Música Española*, vol. IV (Barcelona, 1947), pág. 2.

cuales el inferior se refiere a la división del «tempus» y el superior a la división de la «prolatio», es una práctica antigua; efectivamente, ello se usaba ya a principios del siglo XV. Ramos conoce asimismo la práctica del círculo y semicírculo puestos uno al lado del otro :

O O	modus perfectus cum tempore perfecto.
O C	modus perfectus cum tempo imperfecto.
C O	modus imperfectus cum tempo perfecto.
C C	modus imperfectus cum tempore imperfecto.

Y dice que esta práctica no gustaba a su maestro Juan de Monte. Según Ramos, de Monte prefería poner el círculo y semicírculo uno sobre otro : el superior señalaba el «modus»; el inferior, el «tempus».

Ramos habla sobre la grande novedad que se había introducido con el uso global del círculo y del número, y supone que su maestro Juan de Monte, para expresar la señal de compás ya usaba las señales :

O	C	O	C
3	3	2	2

en el sentido de que el círculo significaba la división de la longa, y el número inferior, la división de la brevis.<sup>1</sup>

Ramos de Pareja es también el primero que menciona la *prolatio* perfecta como un «signum augmentiae», práctica que aparece en el código de Chantilly susodicho tan relacionado con las cortes reales de Aragón y de Castilla.<sup>2</sup>

El intercambio musical entre Nápoles y España se incrementó durante el siglo XV por la relación estrecha que había entre la casa real de Barcelona y la de Nápoles. El teórico más eminente del siglo XV fué sin duda el neerlandés Johannes Tinctoris (1445-1511), que precisamente estuvo al servicio de la casa real de Nápoles, a lo menos desde 1476 hasta 1501. Fernando I (1458-1494), hijo del Magnánimo, le distinguió en gran manera. Entre sus tratados de música conservados, es conocido su *Liber de arte contrapuncti*, que Tinctoris le dedicó en 1477;<sup>3</sup> también le dedicó su célebre *Propor-*

1. J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, I (Leipzig, 1913), pág. 412. Sobre RAMOS DE PAREJA, véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, nueva edición, vol. II (Santander año 1940), pág. 474 ss.; F. PEDRELL, *Los músicos españoles en sus libros...* (Barcelona, 1888), pág. 511. E. PRAETORIUS, *Die Mensuraltheorie der Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (Leipzig, 1905.)

2. W. APEL, l. c., pág. 164.

3. COUSSEMAKER, *Scriptores*, IV, págs. 76-153; en la introducción dice : «Sacratissimo gloriosissimoque principi Ferdinando, Dei gratia Jerusalem et Siciliae regi, Johannes Tinctoris inter musicos ejus minimus, y termina en la pág. 153 : «Caeterum, inclyte Princeps, quoniam tuis ingentibus beneficiis mihi tamen otii conceditur ut eum animi tranquillitate hoc in tuo almae parthenope ... ingenuae artis musicae operam dare valeo...», de lo cual se deduce la magnanimidad del rey Fernando para con Tinctoris.

tionale.<sup>1</sup> Es asimismo conocido el *Diffinitorium Musices*, que dedicó «ad illustrissimam virginam et dominam Beatricem de Aragonia», hacia 1474,<sup>2</sup> y el *Complexus effectuum musices*.<sup>3</sup>

El hecho de que Tinctoris «Regis Siciliae cappellanus» sirviera en la corte de Nápoles durante el reinado de Fernando I, el Bastardo, casado en segundas nupcias con Juana de Aragón († 1517), hija de Juan II, tiene su importancia para el caso de la notación musical practicada en España. Durante la estancia de Tinctoris en aquella corte se va perfeccionando la notación y el repertorio musical típico de la corte de los Reyes Católicos. Por el estudio de esta escuela hispánica cabe también tener muy presente el caso del reino de Nápoles, unido al de Sicilia bajo Fernando el Católico en 1503, y que por lo mismo quedó anexionado a la corona de España hasta 1707. Interesa también recordar que durante la permanencia de Tinctoris en aquella corte había músicos compositores como los catalanes Oriola y Bernardo Hicart (= Icart). El tratado en lengua castellana que Ramos había escrito antiguamente en Salamanca, por desgracia parece perdido; lo mismo podemos decir de su *Introduitorium seu Isagogicon*, compuesto antes de que diera a la imprenta el citado libro *Musica practica*. En este último supone conocer a fondo los libros de Tinctoris, que refuta algunas veces.

Al lado de Ramos de Pareja hay que recordar el tratado *Ars mensurabilis et immensurabilis cantus*, conservado manuscrito en El Escorial, sign. III-C-23. Este autor habla con admiración de la evolución que se había operado en su tiempo en el arte musical europeo durante los años 1448-1480. El autor anónimo, natural de Sevilla, es otro testimonio de cómo era la notación musical practicada en España a mediados del siglo xv. Otro tratado fragmentario y de autor anónimo catalán se conserva en la Colombina de Sevilla, sign. 5-2-25, fol. 107 v. - 108 v. El fragmento conservado está escrito en latín y en catalán, y habla de la notación musical practicada en España en su tiempo, que era la primera mitad del siglo xv. El fragmento abarca la teoría de las «prolaciones» y de las consonancias usadas en su tiempo en el arte del contrapunto.

Al lado de los teóricos susodichos, hay que añadir la *Símula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental práctica y especulativa*, compuesta por el bachiller Domingo Marcos Durán, impresa en Salamanca, a fines del siglo xv (1492?).

1. COUSSEMAKER, *ibid.*, IV, págs. 153-177.
2. L. c., IV, págs. 177-191.
3. *Ibid.*, IV, págs. 191-200.

Hay que tener en cuenta que los pocos ejemplos en notación mensural que aparecen en esta obra impresa en España ofrecen un gran primitivismo.<sup>1</sup>

Es muy de notar que hasta ahora no se conozcan ejemplos de notación española instrumental que remonten al siglo xv. Sería mucho de desear que alguien se emprendiera la magna tarea de escribir una monografía sobre el monocordio en España, o mejor aún, sobre los instrumentos de teclado en España. Los especialistas en la historia del órgano y del piano han comentado varias veces la carta de Juan I, rey de Aragón, el cual en 1387 pedía un *exaquier semblant d'orguens que sona ab cordes*.<sup>2</sup> Del rey Alfonso V (IV) de Aragón († 1458), educado en Castilla, sabemos que residiendo en Barcelona el 1414, a la edad de veinte años, tocaba y gustaba de la música del exaquier.<sup>3</sup> De los documentos que vamos recogiendo sobre los instrumentos de teclado en España, se deduce que la música para órgano y clavicémbalo tuvo una floración sorprendente ya en el siglo xv.

Es más de sentir esta falta de música instrumental hispánica, por el hecho de que el mismo Ramos de Pareja, hablando de la extensión del monocordio en España e Italia, no distingue entre monocordio, policordio y los otros instrumentos de teclado; pero Ramos supone que el monocordio y el órgano español empezaban antiguamente en el *do* grave, y que en su tiempo la extensión del teclado había llegado hasta ocho notas debajo de este *do* grave, si bien confiesa que las notas inferiores al *la* del Proslambanomenos, solamente eran del género diatónico, y que no tenían sostenidos ni bemoles, lo cual indica que estaban dispuestos como se hacía en la «escala corta».<sup>4</sup> El mismo Ramos, viviendo en Bolonia, afirmaba que el teclado del monocordio tenía más extensión en España que en Italia,<sup>5</sup> a pesar de que esta nación es la primera de Europa en ofrecernos libros de música instrumental para laúd y para clave impresos a principios del siglo xvi.

En España era cosa corriente el uso del monocordio, claviórgano, clavecimbano y clavicordio en el siglo xv. El que España tuviera un teclado más extenso que Italia, tiene un interés máximo para el estudio de nuestra música para tecla, la cual, durante

1. H. ANGLÉS, *Sonetos y Villancicos de Juan Vasquez*, págs. 2 s.
2. H. ANGLÉS, *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, pág. 55 y facs. 37.
3. E. VANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas*, VII (Bruxelles, 1885), págs. 40, 65 ss.; F. PEDRELL, *Organografía musical antigua española* (Barcelona, 1901), págs. 64 ss., y *Estudis Universitaris Catalans* (Barcelona, 1909), reproducido en *Riemann-Festschrift* (Leipzig, 1910).
4. H. ANGLÉS, *La música en la Corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo* (años 1413-1420), en *Spanische Forschungen* 1. Reihe, 8. Bd., pág. 346.
5. «In Hispania vero nostra antiqua monochordia et etiam organa in c-gravi repperimus incepisse. Sed modernorum polychorda et etiam organa octo voces sub c-gravi in ordine ponunt naturali. Non tamen habent voces coniunctas G quadrati, sive b mollis sub proslambanomenon», Cf. edic. de J. WOLF, en *Beiheften der Internationalen Mus. Ges.*, Serie 1, Nr. 2 (Leipzig, 1901), pág. 36.

la primera mitad del siglo XVI, aparece como la más perfeccionada y evolucionada de Europa. Por hoy nada podemos decir de cómo era la *cifra* española para clave, vihuela y arpa durante el siglo XV; el caso de Luis de Venegas de Henestrosa, el cual titula su libro *Libro de cifra nuevo para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557), preparado para la imprenta algunos años antes, indica que antes de esa cifra inventada por Venegas y adoptada en España hasta el siglo XVIII, había habido otra de anterior que se había practicado a lo menos desde el siglo XV hasta la época de Venegas, músico del cardenal don Juan de Tavera.<sup>1</sup>

Como contribución al estudio de la notación musical española de la segunda mitad del siglo XV, nos ha parecido cosa plausible la edición del siguiente tratado-resumen de Guillelmus de Podio.

Se desconocen los datos biográficos sobre la personalidad de Guillelmus de Podio, nombre latinizado que equivale a Guillermo Despuig (o de Puig), uno de los teóricos españoles más preclaros de aquella época. Coetáneo de Ramos de Pareja, no sabemos si ambos llegaron a conocerse personalmente. Nos es difícil por ahora afirmar algo en concreto sobre la persona de ese benemérito sacerdote que, si atendemos a las dedicatorias de sus obras, lo mismo puede ser oriundo de la diócesis de Tortosa que de las tierras de Valencia.

Alguien ha querido identificarle con Guillermo Puig, beneficiado de la parroquia de Santa Catalina de Alcira en 1483.<sup>2</sup> Nos es también difícil señalar qué relación pueda tener nuestro autor con aquel Guillermo Molins de Podio, beneficiado de la catedral de Barcelona, al cual Juan II de Aragón († 1479) proponía por capellán de su real capilla de Barcelona, en 1474.<sup>3</sup>

Por lo visto, el nombre de Guillermo de Podio fué muy conocido por los teóricos españoles del siglo XVI, puesto que son varios los que al exponer sus teorías aducen la autoridad del de Podio (siempre con el nombre latinizado). Hasta ahora se conocía

1. «Octava sub d-sol-re, i. e. diapason jam hic Bononiae reperimus polychordum, sed sub c fa-ut nonnisi in Hispania» (ibid., pág. 36). Véase también S. WANTZLOEBEN, *Das Monochord als Instrument und als System* (Halle, 1911), págs. 113 ss.; O. KINKELDEY, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts* (Leipzig, 1910), págs. 60 ss.

2. J. RUIZ DE LIHORY, BARÓN DE ALCAHOLI, *La Música en Valencia* (Valencia, 1903), pág. 378, lo identifica con Guillermo Puig, beneficiado de Santa Catalina de Alcira, en 3 de febrero de 1483, según un documento del Archivo del Reino de Valencia. De otro documento que aduce de la curia eclesiástica valentina, se deduce que en 1477 se confirió a Guillermo Puig el susodicho beneficio hasta 1479, y aparece de nuevo disfrutándolo desde el año 1488. Lo que falta es saber si el mencionado Puig puede identificarse con nuestro autor, como ha venido repitiéndose.

3. En el *Liber Colationum* del obispado de Barcelona, vol. 72 (años 1473-1475), vols. 115-116 v., aparece el siguiente documento: «Presentatio et collatio secundi beneficii Sancti Blasii Sedis Bercinone Guillelmo Molins de Podio, presbitero, capellano capelle serenissimi domini Regis Aragonum. Datum Bercinone vicesimo anno mensis junii anno a Nativitate Domini Millesimo Quadragesimo septuagesimo quarto» Debemos esta noticia al becario del Instituto Español de Musología, don JAIME MOLL, al cual expresamos nuestro agradecimiento.

su nombre por el libro *Ars musicorum*, cuyo prólogo-dedicatoria dice así: *Prologus Guillelmi de Podio presbyteri: commentariorum musices ad Reuerendissimum illustrissimumque Alfonsum de Aragonia Episcopum Dertusensem...* El libro aparece impreso en Valencia, en 1495, como puede verse por el siguiente colofón: «Finit opus preclarum dictum ars musicorum: editum per Reuerendum Guillelmum de podio presbyterum summa cum diligentia perlectum necnon correctum. Et impressum in inclita urbe valentina. Impensis magnifici domini Jacobi de villa, per ingeniosos ac artis impressorie expertos Petrum hagenbach et Leonardum Hutz alemannos. Anno incarnationis saluatoris Domini nostri Jesu christi M.CCCC.XCV. die vero undecima mensis aprilis.»

Este precioso incunable, en letra gótica y capitales tipográficas historiadas, aparece con los pautados musicales de cuatro y de cinco líneas, así como el texto correspondiente a cada nota, impresos; las notas, en cambio, lo mismo las gregorianas cuadradas que las mensurales del canto figurado, van escritas a mano (así en los ejemplares de la B. N. de Madrid y de la B. C. de Barcelona; en el de la Colombina, en cambio, aparecen los pautados vacíos). Ello demuestra que la imprenta en Valencia no solamente no disponía de tipos musicales para el canto figurado — cosa corriente en aquel entonces —, sino que estaba incluso faltada de tipos gregorianos, no obstante que en 1495 la imprenta española ya había editado muchos ejemplos en notación cuadrada.<sup>1</sup>

Alfonso de Aragón, al cual dedica el autor su obra, fué obispo de Tortosa durante los años de 1475 hasta 1512. El mecenas Jaime de Villa, que subvencionó la edición nos es desconocido.

El segundo tratado, debido a la pluma de Guillermo de Podio, se ha conservado manuscrito en el Liceo Musicale de Bolonia, Cod. 159, fols. 134-190. Lleva por título *In Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes. Ad Johannem de Vera decretorum Doctorem eximium et ecclesie Valentine precentorem dignissimum.*<sup>2</sup> El tratado comprende un prólogo y treinta y seis capítulos, que él titula «Titulus I ..... (Titulus) 36», que, por lo que parece, no terminan la obra. El autor fundamenta su doctrina en la teoría de Boecio, y se mantiene en un tono elevado y empírico, demostrando por las matemáticas que la música es una ciencia fundada en la naturaleza de las consonancias y de la armonía. No es nuestro intento el analizar hoy esta obra; únicamente queremos recordar que en ella se aducen muy pocos nombres como autoridad en la materia (Boecio, San Gregorio, Guido, etc.), pero en la página 172 se lee:

1. Véase H. ANGLÉS, *La Música española desde la Edad Media...*, pág. 56 y facs. 38.

2. Véase Gaetano GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale de Bologna*, 1 (1880), pág. 159. Sobre la obra de Guillelmo de Podio, véanse, además, M. MENÉNDEZ PELAYO y F. PEDRELL, l. c., y R. MITJANA, *La musique en Espagne*, en *Encyclopédie Musicale*, fundada por A. Lavignac, vol. IV, de «Histoire de la Musique», París, 1920, págs. 1953 s.

«... quod est contra quendam (en blanco) nostre Hispanie nostrorumque temporum omnium male sentientium de musica heresiarcham asserentem, docentem et predicantem dicendum esse b. fa. mi. et non autem b. fa. c. mi. ...». Es difícil identificar el nombre del músico español contra el cual escribe de Podio, pero suponemos que se trata de aquel Petrus de Osuna con quien había discutido públicamente en Salamanca antes de 1472, cuyo nombre recuerda Domingo Marcos Durán en su *Comento sobre Lux bella* (Salamanca, 1498).

Esta obra fué acaso escrita antes de la anterior, pues la menciona algunas veces en ésta. Juan de Vera, al cual dedica esta obra, era precentor de la metropolitana de Valencia antes de 1495, y formaba parte de la corte de hombres eruditos de Rodrigo de Borja, el cual, siendo Papa, le nombró obispo de Salerno, y más tarde cardenal, legado en España, Portugal e Inglaterra. El hecho de que Despuig dedique esta obra a Juan de Vera y que imprimiera su *Ars musicorum* en la misma ciudad de Valencia, nos da motivos para pensar si sería él mismo valenciano, o a lo menos si tendría allí su residencia. El caso de que dedique su obra clásica, impresa con tanto lujo, al obispo de Tortosa, parece también indicar que de Podio podría ser originario de tierras tortosinas, acaso emparentado con las familias nobles de Tortosa, como escribió F. A. Barbieri en el ejemplar del *Ars musicorum* conservado en la Colombina de Sevilla.

Con el intento de estudiar el *In Echiridion de principiis musice discipline* que acabamos de describir, en 1927 pedimos fotocopias al Liceo Musicale de Bolonia. Entre otras cosas interesantes para el estudio de la música española coetánea, nos fué dado identificar, sin mucho esfuerzo, el tratado latínocastellano, de autor anónimo, que sigue a continuación del referido *In Echiridion*. Se trata simplemente de una obra desconocida de Guillermo de Podio, en la cual el autor resume y aclara los capítulos VIII-XXXVI del *Liber Septimus* del *Ars musicorum* susodicho. Este tratado, dedicado completamente al estudio de la notación mensural, abarca las páginas 191-207.

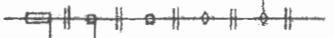
Por ser el autor coetáneo de Ramos de Pareja y por tratarse de la época en la cual hubo un intercambio musical tan intenso entre España e Italia — basta recordar los nombres de la Universidad de Bolonia visitada por los estudiantes españoles durante los siglos XIII-XV, la corte de los Sforza de Milán, la corte real de Nápoles, la capilla pontificia de Roma, centros muy concurridos por nuestros músicos españoles —, nos complacemos en editar a continuación el breve tratado. Su interés sube de punto si atendemos a que de Podio nos ofrece en él un compendio sobre la notación musical mensural practicada en España durante la segunda mitad del siglo XV.

La notación que estudia Despuig se relaciona estrechamente con la practicada en la corte de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel y con las usadas en

las diversas escuelas españolas coetáneas. A simple vista puede observarse que el autor, a pesar de que conociera la notación complicada, y muchas veces en extremo difícil, de los maestros neerlandeses, se limita a exponer una notación diáfana en todos sus aspectos. El hecho de que Ramos de Pareja, exponiendo la teoría antigua de su maestro Juan de Monte, ya se limite también a enseñar una notación simple, sin nada de complicaciones gráficas, nos induce a pensar de si fué ello una característica natural de la notación practicada en España. Lo cierto es que examinando los manuscritos antiguos conservados en las catedrales españolas, se nota una simplicidad de formas gráficas en su notación, adoptada incluso para las composiciones de los mismos maestros flamencos de fines del siglo XV y principios del siglo XVI.<sup>1</sup>

\* \* \*

He aquí, transcritas, las páginas que corresponden a la notación musical del referido tratado.

«[p. 191]. Cinco son las figuras de canto de órgano, los nombres de las cuales son : máxima, longa, breue, semibreue, mínima, ut hic : 

Tres son las propiedades de las figuras susodichas, es asaber : Modo, tiempo y prolación. Los cognombres de las propiedades son : Mayor y menor, perfectum et imperfectum. Proprium, enim, est : cantus mensurabilis per alteram istarum proprietatum saltem decantari, sine quibus esse non potest. Empero, duplex est modus, es asaber : mayor y menor. Modo mayor es comparación de la mayor figura que máxima es llamada, a la siguiente en orden, que es longa. Modo menor es comparación de la longa al breue, porque la longa menor es que la máxima. Tiempo es comparación del breue al semibreue. Semibreuis est mensura breuium in qua ipsa relatio terminatur unicum et integram habens dimensionem atque percussione, que in equali elevatione et depositione consistit. Prolación es comparación del semibreue a la mínima, que ab ipso actu pronuntiationis duntaxat differentie causa ab aliis proprietatibus ita appellata est. La mínima, empero, como sea parte del semibreue y no tenga entera percusión, en ninguna manera se deue poner a solas, así como hazen algunos indoctos componedores por grand ignorancia. Neque enim se ipsam minimam,<sup>2</sup> neque enim precedentes metiri potest.

1. Cf. Th. KROYER, *Zur Chiavetten-Frage*, en *Festschrift für Guido Adler* (1930), págs. 107 ss.  
2. Orig. *minimus*.

*De proprietatibus perfectis*

Es de notar que quandoquier que la máxima ualiere tres longas, será dicho modo mayor perfecto; quandoquier que la longa ualiere tres breues, será dicho modo menor perfecto; quandoquier que el breue ualiere tres semibreues, será dicho tiempo perfecto; quandoquier que el semibreue ualiere tres mínimas, será [p. 192] dicha prolación mayor

o perfecta, ut patet:



Modus maior perfectus. Modus minor perfectus. Tempus perfectus. Prolatio perfecta.

*De imperfectis proprietatibus*

El modo mayor imperfecto se conoce, quando la máxima ualle dos longas. El modo menor imperfecto se conoce, quando la longa uale dos breues. El tiempo imperfecto se conoce, quando el breue uale dos semibreues. La prolación menor o imperfecta se conoce, quando el semibreue uale dos mínimas. En manera que siempre el modo mayor perfecto o imperfecto, consiste entre máximas y longas; el modo menor perfecto o imperfecto, consiste entre breues y semibreues; la prolación perfecta o imperfecta, entre semibreues y mínimas. Exemplum:



Modus maior imperf. Modus minor imperf. Tempus imperf. Prolatio minor uel imperfecta.

*De proprietatum perfectarum et imperfectarum accidentibus in generali*

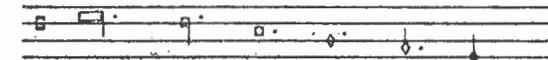
Las propiedades perfectas que en número ternario consisten, tienen dos accidentes, el uno es de imperfectión y el otro de alteración. Las propiedades imperfectas que en número binario consisten, sólo un accidente tienen, el qual es de imperfectión, porque muchas uegadas el número binario es hecho ternario por accidente. Empero de como vienen todos aquestos accidentes, adelante se uerá manifestamente. Mas, porque las figuras binarias ser perfectas o ternarias en ninguna manera se puede hazer sin addición de punto, otrosí, alteratio per puncti inter [p. 193] uentionem sepe impeditur, es necessario ante de todas cosas entender los nombres e operationes que puede tener y hazer aqueste punto.

*De puncto et eius in cantu mensurabili quadripartita denominatione*

Es de notar que tenemos en canto de órgano un punto, el qual tiene quatro nombres; aquesto es, según la operación que haze, tal es su nombre. Primo, porque las especies de los números, así como por experiencia claramente se demuestra, per additionem uel subtractionem unitatis uariantur; sic punctus, quum unitatem addit super binarium, additionis appellatur; et quum hujuscemodi figure adauget ualorem, augmentationis nuncupatur. Mas, porque la figura binaria y segund la consideración del número imperfecta, haze ternaria y perfecta, es llamado de perfectión y entonce se deue poner muy cerqua de la figura que haze perfecta. E quando está entre dos figuras menores que están entre dos mayores, es dicho punto de diuisión, así como adelante se dirá.

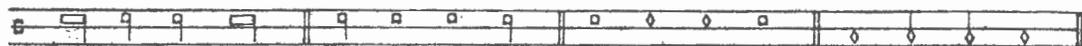
*De perfectione proprietatum imperfectarum per puncti applicationem unicuique figure*

El dicho punto puesto a la máxima binaria segund la ualor, uale una longa; delante longa, uale un breue; delante breue, uale semibreue; delante semibreue, uale mínima. Tantum ualet punctus, quantum figura sequens in ordine naturali cui apponitur, uel dimidium illius. Por donde, si a la mínima será puesto, ualdrá  $\frac{1}{2}$  mínima negra, que uulgarmente, contra toda uerdat, dizen semimínima, ut in sequenti exemplo:

*De alteratione*

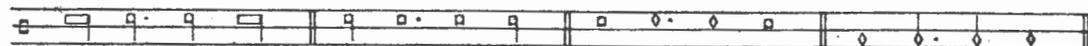
[p. 194]. Alteratio que proprietatibus perfectis accidit, est alicuius figure secundum proprium ualorem in duplum augmentació. Es de notar, que en ninguna manera ninguna figura puede alterar delante su menor, ni delante su semeiante, así como hazen algunos componedores, más por ignorancia o por grande arrogancia que por saber; pero puede alterar ante su mayor en orden natural puesta, ut quasi ab illius effectu atque uirtute potestatem tale suscipiendi augmentum consequi uideatur. Por lo qual es acceptada la máxima, porque ni tiene ni puede auer mayor de sí. E así, la longa delante la máxima, en modo mayor perfecto, puede alterar; y el breue delante la longa, en modo menor perfecto; y el semibreue delante el breue en tiempo perfecto; y la mínima delante semibreue en prolación mayor o perfecta. Hoc autem est, quotienscumque figure alterabiles inter duas maiores immediatas ita bine reperiuntur, ut nunquam ternarie computari ualeant. Por lo qual, quandoquier que entre dos máximas de modo mayor perfecto se hallaren dos longas, la segunda de aquellas se alterará, id est, se doblará. Item, si entre dos longas de modo menor perfecto se

hallaren dos breues, el segundo se alterará. E si entre dos breues de tiempo perfecto se hallaren dos semibreues, el segundo será *altera*. E si dos mínimas se hallaren entre dos semibreues en prolación mayor o perfecta, la segunda se alterará. Aquesto mismo se entiende si unieren .v., viii, xi menores entre dos mayores por hazer cumplimiento al número ternario. Empero, nunca [p. 195] se deuen poner más de dos, así como el exemplo debaxo está puesto; o a lo más, çinco. Aquesto se deue de hazer por no turbar los cantantes en el largo cuento. Exemplum:



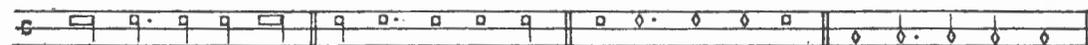
*De alterationis impedimento*

Otrosí, si entre dos figuras de las quales la segunda se aya de alterar, uniere punto de diuisión, entonçes cada figura mayor tomará la suya más çerçana y no abrá alteración, ut patet per exemplum:



*De alteratione per punctum non impedienda*

Item, si entre dos figuras mayores unieren tres menores, e la primera de aquellas será apartada por punto de diuisión, aquella entrará con la figura mayor primera; la segunda de las dos que quedan, se alterará, ut patet:

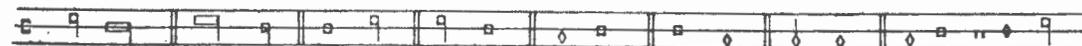


*De proprietatum perfectarum imperfectione*

Las propiedades perfectas que son debaxo el número ternario, algunas uezes son hechas imperfectas segund la ualor, por subtractionem de la tercera parte; y aquesto se haze per accidens. Porque es de notar, que las propiedades que son constituídas en número binario ad intra segund su primera posición, por repecto del nombre ternario son dichas imperfectas; por la qual cosa, las figuras ternarias, dexada unidat, luego pasan en el número binario, e por eso las llamamos imperfectas. [p. 196]. Igitur, la figura perfecta de qualesquier proprietat, se puede imperfectar per remocionem tercię partis, dumtamen ante sibi similem non fuerit; similis, enim, ante similem, non potest imperfectari, segund es sententia de todos los músicos la qual todos tiempos an guardado y guardan. Pues la máxima ternaria imperfectatur a longa precedente uel subsequente, uel etiam ab eius pausa; longa a breui uel eius pausa; breuis a semi-

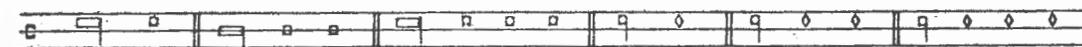
breui uel eius pausa. E si el breue tobiere dos pausas de semibreue immediate delante de sí, se puede imperfectar detrás, así como si estouiese delante dos semibreues.

Otrosí el semibreue se puede imperfectar de una mínima o de su pausa. En todas aquestas imperfecciones consienten todos los músicos, porque la figura, no por partes de figuras remotas, mas, por una de las sus principales partes imperfectatur. Est igitur imperfectio, figure perfecte tercię partis amissio uel subtractio, ut patet:



*De imperfectione figurarum secundum partes*

Otrosí puede la máxima imperfectarse de un breue; et hoc quantum ad unam eius partem remotam, id est, eiusdem maxime terciam in ordine. Así como la longa es tercera parte de la máxima perfecta, así el breue es tercera parte de una longa perfecta. E también se puede imperfectar de dos breues o de tres, segund el número de las ongas que ualdrá la dicha máxima quantum ad binas uel ternas eius partes. Mas, quando la máxima imperfectatur per figuras remotas, non de per se uel secundum se imperfectatur, mas tan solamente segund la imperfección de la longa (per accidens), la qual es tercera parte [p. 197] de la máxima así como ya es dicho; y en esta manera se puede imperfectar la longa por semibreues, ut patet per exemplum:

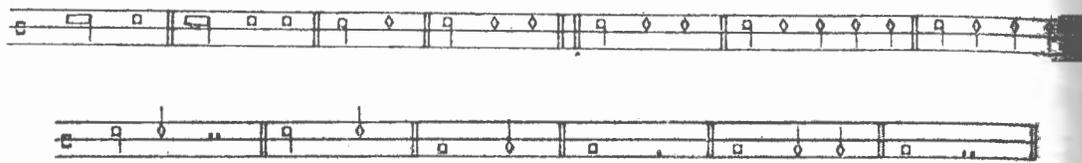


*De imperfectarum figurarum simulque perfectarum existentium in perfectione*

Item, las figuras imperfectas que en sí contienen figuras perfectas, se pueden imperfectar en esta manera: la máxima binaria uale dos longas; aquestas longas seyendo perfectas, que cada una de ellas valga tres breues, aquella dicha máxima se puede imperfectar de un breue o de dos, segund el número de las longas perfectas de las quales son los dichos breues tercias partes. E si la longa fuere imperfecta naturaliter, ualiendo dos breues, e los breues fueren perfectos ualiendo cada uno tres semibreues, así mismo se puede imperfectar aquella longa, de un breue o de dos. Otrosí, aquesta longa seyendo binaria, como es dicho, si los breues e semibreues fueren ternarios, entonçes también se puede imperfectar de dos semibreues, o de uno, y de tres mínimas,<sup>1</sup> segund el número de los breues perfectos. E también de tres mínimas tan solamente o de una mínima con dos de sus pausas por terciã parte del uno de los sobredichos breues entendidos dentro en la dicha longa, y se puede imperfectar de una manera solamente por

1. Borrado, seguía: «tan solamente, o de una mínima con dos de sus pausas, por terciã parte del uno de los sobre dichos breues».

tercia parte del un breue; y en esta misma manera se pueden imperfecir los breues estando cada uno por sí, ut patet per exemplum:



*De falsa figurarum perfectarum imperfectio[ne]*

La perfección e imperfección de las figuras, unas uезes es naturalmente a natura, otras uезes por accidente, así como es dicho. A natura dezimos las figuras ser perfectas o imperfectas, quando prima sui positione sub número ternario uel binario et quasi de per se considerantur. En aquesto todos los músicos consienten. Enpero, las figuras son dichas perfectas (por accidente) que como naturalmente sean binarias e imperfectas, per addicionem tertie partis que per puncti oppositionem, sententia omnium, efficitur, pertranseunt a binari in ternarium. E así mismo dezimos, las figuras ser imperfectas per accidens, que primeramente seyendo ternarias y perfectas, per subtractionem eiusdem quantitatis eo modo quo ostensum est ut naturali positione respondeant, decrementum patiuntur. Mas, porque la una manera y la otra, la discretión de las figuras perfectas e imperfectas, consiste la diferencia en la tercera parte quam que ab accidente prouenit, eumque est a natura necessario sequitur; igitur, toda imperfección de más partes, es falsa en todas maneras. Por la qual cosa, aquellos que seyendo la máxima perfecta, segund el todo y segund las partes, valiendo tres longas, nueue breues, primeramente la imperfican de dos breues por las dos longas que quedan, aquestos tales a la clara peccan grauemente por ignorantia; de nueue breues que uale, le sacan cinco, los quales manifiestamente imperfican la dicha máxima de más de la mitad. Lo qual es contra natura[m]. Por el semeiante, aquellos que imperfican [p. 199] las longas, primeramente de un breue, después de dos semibreues, o en otra cualquier manera distribuyen trespasando más de la tercera parte, no son de oyr; aun entre los indoctos es cosa de reyr. Porque aquella regla que ellos dizen : Omnis figura ternaria, quantum ad totum et quantum ad partes, potest imperfici, ita copulatiue sumpta, falsa est; disiuncte autem, id est, secundum totum uel secundum partes, es verdadera.

*De sincopa proprie sumpta*

Sincopa in proposito, est ultime plurium atque similium figurarum immediate descriptarum per minorem omnes antecedentem secundum totum imperfectio; que

eciam, reductio alio nomine appellatur; ipsa enim antecedens figura ad ultimam reducitur cum illa computanda. Por lo qual, si en modo mayor perfecto uiniere una longa y después vinieren dos otros, o más máximas arreo, aquella longa se ha de contar con la postrera de aquellas máximas. E aquello mismo será en modo menor perfecto, de breues a longas. I en tiempo perfecto, de semibreue a breues; y en prolación mayor o perfecta, de mínimas a semibreues, ut hic patet per exemplum:



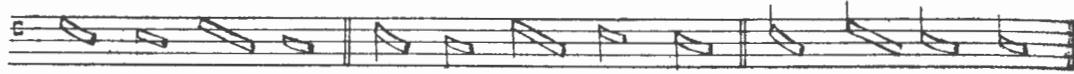
*De colore figurarum*

Color in cantu mensurabili, est conuersio pro [p. 200] prietatum perfectarum in imperfectas, uel e contra, per figurarum colorationem effecta. Unde uulgo a musicis dicitur : Quotiescumque mutatur color, mutatur et proprietas. Digo mudarse, no que sea otra propiedad, mas de otra qualidad. Ca no se muda el modo en tiempo o prolación, mas, múdanse segund el ualor de las figuras; uerbi gratia : Dada cualquier propiedad perfecta por figuras varias, si entre ellas algunas llenas o negras fueren falladas, son fechas binarias. Ansí, que si la máxima uácuua valiere tres longas, la llena que se fallare en el mismo canto, será solamente de dos, et así en todas las otras figuras. Mas es mucho de notar, que si algund canto fuere dado de modo menor imperfecto e tiempo perfecto, estonçes (*sic*) los breues se pueden colorar; mas, las longas, no; en ninguna manera. En lo qual, los moduladores muchas uезes yerran. Si el breue ternario, por la color pierde la tercia parte, es asaber, es fecha de dos semibreues, síguese de necessidad que la longa llena que es de dos breues, arguya la uácuua ser ternaria en breues y de modo menor perfecto. Ca si se arguyere que en la primera posición será de dos breues perfectos et agora imperfectos, no uale tal instancia; ca la tal imperfección a la propiedad del tiempo solamente acata. Mas, si las figuras uácuuas fueren binarias en ualor, estonçes por el contrario, las llenas serán ternarias, en las quales, no obstante la color, los accidentes ya dichos de las propiedades perfectas, scilicet, alteración et imperfección, podrán ocurrir. Enpero, aquesto no se usa.

*De alpha*

Agora avemos de considerar de ligaduras, e primeramente *de alpha*, que es figura in utroque capite sonans; et inde ligatura, seu ligatura quasi naturalis. Aquesta alpha,

empero, o es sin tracto o con tracto, que quiere dezir : sin plica o con plica. E si es sin tracto, la primera es longa, que es la cabeça; el otro cabo será breue. E si touiere tracto, o será ascendiente o descendiente; si fuere descendiente, ambos serán breues; e si fuere ascendiente, los dos serán semibreues. Exemplum de omnibus:



Algunas vezes se suele hallar aquestas alphas començar de baxo para arriba; así como son, en descendientes las hazen asçendientes, así como el exemplo debaxo notado; empero, non se usan ni se deuen hazer, porque meritamente son fuera lançadas por los modernos; mas, si caso fuere que alguna vegada sean halladas en alguna cantoría por ignorancia de puntadores, se ha de guardar la regla susodicha. Exemplum:

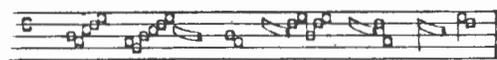


*De ligaturis in generali et speciali*

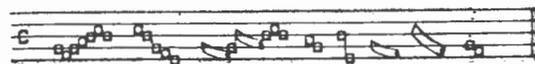
Ligatura in proposito, est duarum vel plurium notularum ascendendo uel descendendo simul se tenencium collectio. Pues aueys de notar que tenemos ligadura en subyendo e ligadura en descendiendo. Ligadura en subiendo es quando el segundo punto está más alto que el primero, aunque los otros abaxen, ut hic patet:



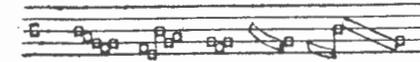
Ligadura en descendiendo, es quando el segundo punto está más baxo que el primero aunque los otros suban, ut hic patet per exemplum:



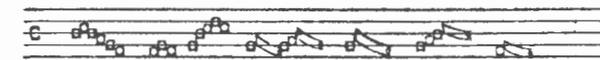
Toda nota e ligadura en descendiendo quadrada o en alphas sin tracto ninguno, quedando el postrero punto hazia baxo e quadrado, el primero y el postrero serán longas; todos los otros serán breues. E si serán to[p. 202]dos en alphas, saluo que el postrero sea quadrado et hazia baxo, así mesmo serán el primero y postrero longas; todos los otros breues. E sino abrá sino dos y quadrados, entranbos serán longas. E si serán dos y en alphas, el primero será longa y el segundo será breue. Exemplum de omnibus:



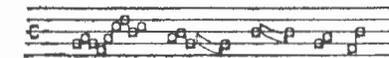
Toda nota e ligadura en descendiendo quadrada o en alpha, sin tracto ninguno, quedando el postrero punto haziarrriba, el primero será longa; todos los otros serán breues, ut hic patet:



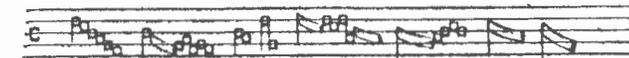
Toda nota e ligadura en subiendo, agora sea quadrada o en alphas, sin tracto ninguno, quedando el postrero punto hazia abaxo y quadrado, todos serán breues, sino el postrero que será longa. E si el postrero quedare hazia baxo y en alpha, todos serán breues, ut patet per exemplum.



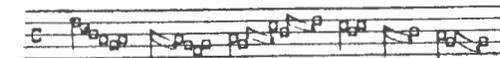
Toda nota e ligadura en subiendo, o sea quadrada o en alphas, sin tracto ninguno, quedando el postrero punto haziarrriba, todos serán breues, e sino abrá sino dos, así mismo, ut hic:



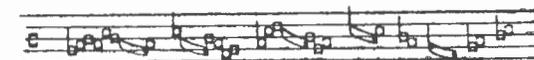
Toda nota e ligadura en baxando, o será quadrada o en alphas, teniendo tracto a mano ezquierda y hacia baxo, quedando el postrero punto hazia baxo y quadrado, todos serán breues sino el postrero que será longa. E si el postrero será en abaxo y en alpha, todos serán breues, ut hic patet:



Toda nota e ligadura en baxando quadrada o en alphas, touiendo tracto a man ezquierda y hazia baxo, quedando el postrero haziarrriba, todos serán breues, ut patet:

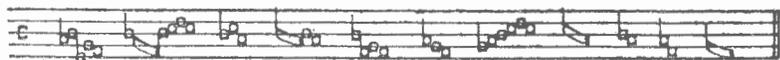


Toda nota e ligadura en abaxando o en subiendo, quadrada o en alphas, touiendo tracto a mano ezquierda haziarrriba, quedando el postrero punto hazia arriba, el primero y el segundo serán semibreues; todos los otros serán breues. E sino abrá sino dos, entre ambos serán semibreues, ut patet:



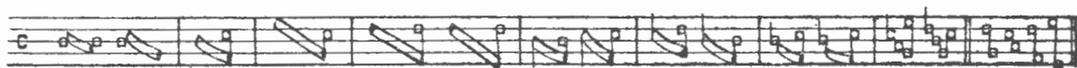
Toda ligadura en descendiendo o en subiendo, quadrada o en alphas [p. 203], touiendo tracto a man ezquierda y haziarrriba, quedando el postrero punto hazia baxo y quadrado, el primero y segundo serán semibreues y el postrero será longa, y todos los

otros que estarán en medio, serán breues. E sino abrá sino dos, entre ambos serán semibreues como arriba es dicho. Exemplum:



*De las ligaduras de figuras quadradas et alpha subientes y descendientes*

Muchas son las diferencias de las ligaduras de las figuras quadradas et alpha subientes y descendientes. Si la primera y la postrera fueren quadradas e sin tracto, y entre medias la alpha, o si ninguna figura quadrada se siguiere después de la alpha, todas serán breues. Mas si la alpha sin ningund tracto precediere a la nota quadrada subiente directe, la dicha alpha será en la primera cabeça longa, y en la segunda breue; lo qual es a ella proprio; et ansí mesmo, la quadrada su longa. Mas, si la quadrada luere puesta indirecte, siempre será breue. Et si la dicha alpha touiere tracto descendiente en la siniestra y la quadrada le fuere puesta directe, la alpha será en ambas cabeças breue, y la quadrada será longa. E si fuere puesta indirecte, todas serán breues. Mas, si el tracto fuere subiente e las quadradas fueren halladas descriptas en fa manera ya dicha, la dicha alpha es en ambos cuernos semibreue. E si la nota quadrada por el semeiante precediere a la alpha con tracto subiente, entonce la dicha alpha en la primera cabeça con la quadrada antecedente serán semibreues, y en la segunda será breue; y la otra quadrada será longa o breue segund la ya dicha differentia. Empero, si la ligadura descendiente de dos figuras quadradas fuere hallada apartada por interuallos de todo otro tracto, ambas figuras, por común sentencia, son dichas longas, aunque fuera de toda razón. Como la semeiante plica sea diferente, porque a la figura superior está a la mano diestra et a la inferior a la siniestra, imposible es lo que dizen quanto a la segunda; sed tene quod tenet usus. Exemplum:

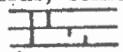


*De pausa en general*

[p. 204]. Pausa en toda diferencia de uozes fué quasi necessaria. Ninguno sin ella puede continuamente leer o cantar. E por tanto, los gramáticos i lectores usan de ciertas pausas o distinciones; scilicet; coma, colum et periodum; o subdistinción, media distinción y plena distinción. Sin éstas, el espíritu del que pronuncia desfallecería, y la suma de las palabras serían confusas; por el semeiante es en la práctica de nuestra música. Pero en otra manera es en canto llano y en otra en canto mensurable. En canto llano, la dicha pausa no es determinada por alguna cantidad de tiempo segund es dicho de las figuras en él determinadas; mas, en aqueste, por el contrario. Ansí como las figuras o notas necessariamente son medidas, ansí mismo lo son sus pausas, las quales aun no solamente por la dicha necessitat, mas, muchas vezes

son puestas por causa de mayor elegancia. Mucho es más hermoso el canto a tres o quatro (o más voces) compuesto quando a las vezes todos, a las vezes algunos de los cantores solamente cantan, y los otros, por algunas pausas rectamente puestas, por algún spatio de tiempo del officio de cantar están suspensos, al qual después tornan.

*De pausa en canto de órgano*

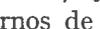
Pausa en canto de órgano, es dicha en dos maneras, scilicet, interior y exterior, la qual es primera. En viniendo ella (que est ista  luego por institución de los músicos cessamos de cantar (que es la interior).

Pausa, la qual de algunos es dicha figura priuatiua (id est, que priuat a uoce), es una línea transversal, la qual corta o atrauiesa las mayores y generales líneas (o los interuallos dellas). Contada por tantos tiempos musicalmente tomados, o parte dellos, de los quales ya es dicho, por quantos fuere figurada en los enteros o no enteros espacios. Spacio en nuestro propósito, est distancia a quacumque maiorum linearum in proximiorum sibi ex earum descriptione necessario producta. Mas, la dicha pausa en cinco maneras es instituida. La primera e mayor de todas contiene tres espacios, la qual es dicha de tres tiempos, scilicet, una longa perfecta. La segunda contiene dos espacios, la qual es de una longa imperfecta. La tercera es de un spacio entero, la qual es dicha de un tiempo, o de un breue ansí perfecto como imperfecto. La quarta es de medio spacio descendiente de una de las líneas mayores, la qual es de un semibreue. La quinta e postrera [p. 205] es ansí mismo de medio spacio subiente, que es dicha de una simple mínima. Mas, si a la parte de arriba estouiere coruada, entonces es, dicha pausa, de mínima llena o negra. De las quales cosas claramente se collige, ninguna pausa ser de máxima perfecta o imperfecta. Por lo qual, si perfecta fuere, por pausa de tres tiempos triplicada la significamos; e si imperfecta, por pausa de dos breues binarios multiplicada. E porque qualquiera de las dichas pausas viniendo, cessamos luego del acto del cantar como es dicho, por tanto : pausa interior est certum, determinatumque silencium secundum exterioris estimationem.

*De signis proprietatum atque superscriptionis*

Las señales de las propiedades (en canto de órgano), muchas son e muy necessarias, y de aquellas, unas son exteriores et otras interiores, y cada una dellas en muchedumbre de diferencias, segund la discretión o diuisión de las mismas propiedades e qualidades; mas, según los antiguos, en una de aquestas maneras: Unos quisieron las dichas propiedades ser demostradas por figuras de número binario e ternario, las quales los aritméticos llaman cifras, descriptas en el principio de qualquier melo o canto (ut hic : 3.2.). Mas, por quanto en aquesta manera las dichas figuras numerales parecían estar relatiue, demonstrando ansimismo algunas proporciones (quanto toca al acto del cantor) donde en dubda venía qual de aquestos efectos demonstrassen, por tanto los modernos más altamente contemplantes, instituyeron las

dichas señales numerales, de todo en todo fuesen dexadas quanto al officio ya dicho, scilicet, para demostrar las dichas propiedades. E mayormente porque en otra manera más recta y mejor, podían ser señaladas segund por ellos fué hecho e por todos es guardado, como aquí diremos.

Otrosí instituyeron deuse usar de unas figuras quadradas, mas; a las propiedades perfectas, con tres uírgulas puestas en medio (ut hic : ); y para las imperfectas, con dos (ut hic : ). Lo qual ansimismo los modernos de todo en todo dexaron por una semejança de cuerpos que parecían tener con las otras figuras quadradas representantes las voces. Pues las dichas instituciones así meritamente expellidas, como sea demostrado, todas las figuras de canto de órgano aver trahído origen de aquellas que son de canto llano, y aquestas ansimismo aver procedido de la sciencia de geometría. Por tanto, fué cosa muy conueniente, las relaciones de las di[p. 206]chas propiedades fuesen así ad extra consignadas por otras algunas figuras de las ya dichas e descriptas; que al primer intuitu las dichas propiedades a cada uno fuesen manifiestas; mas, las propiedades perfectas por señal perfecta y las imperfectas por el contrario. E como entre todas las otras figuras, la çircular o redonda sea perfectísima, por tanto, aquellos que de la semeiante speculaciön rectamente sintieron, diffinieron et muy bien, ser usada de la dicha figura por señal de las dichas propiedades perfectas, pero con una differença accidental añadida. Esta en ninguna manera pudo ser contada entre las figuras del canto, porque en ninguna manera pudiéramos deuenir a las otras por ella. E comoquier que ligera cosa sea diuidir las figuras quadrangulares en triangulares segund mostramos, fasta aquí ninguno supo partir la figura çircular en quadrangulares, dado que sea possible. Unde Aristóteles, in *Predicamentis*: Quadratura circuli dabilis est, quanuis nondum scita. Sciencia, enim, ut optime inquit, non interimit scibile (id est, non destruit id quod potest sciri).

Pues luego, si en el principio de cualquier melo o compostura de canto de órgano, fuere puesto círculo que tenga tres puntos en medio (ut hic : ), señal es de modo mayor perfecto, o de tiempo y prolación perfectos junto, aunque en el canto no aya ninguna figura longa. Dos puntos no quisieron que fuesen puestos, porque el número binario denota imperfectiön. E si el dicho círculo ningund punto touiere en medio, señal es solamente de tiempo perfecto. E porque el círculo no puede ser más diuiso per accidens, por tanto, medio círculo, justamente por su imperfectiön, demuestra tiempo y prolación imperfecta; mas si touiere punto en medio, el tiempo estando imperfecto, señala la prolación ser perfecta. Mas, si ninguna señal de imperfectiön de las susodichas preçediere, entonces si de ignorança del modulador no preçediere, todas las propiedades serán perfectas.

Exempla exteriora proprietatum :



Otrosí aveys de saber que los modos por causa del tiempo e prolación, son com-  
puestos en ocho formas, ut hic patet:

- |   |   |   |
|---|---|---|
| ⊙ | ⊙ | Modo mayor perfecto con tiempo imperfecto de mayor prolación. |
| ⊙ | ⊙ | Modo mayor imperfecto con tiempo perfecto de mayor prolación. |
| ⊙ | ⊙ | Modo menor perfecto con tiempo imperfecto de menor prolación. |
| ⊙ | ⊙ | Modo menor imperfecto con tiempo perfecto de menor prolación. |
| ⊙ | ⊙ | Modo mayor perfecto con tiempo imperfecto de menor prolación. |
| ⊙ | ⊙ | Modo menor imperfecto con tiempo perfecto de mayor prolación. |
| ⊙ | ⊙ | Modo mayor imperfecto con tiempo perfecto de mayor prolación. |
| ⊙ | ⊙ | Modo menor perfecto con tiempo imperfecto de mayor prolación. |

[p. 207]

*De las señales interiores de las propiedades*

Las señales interiores de las propiedades perfectas son los accidentes dellas. Pues si entre dos máximas fueren halladas dos longas con punto de diuisión separadas, o después de una máxima, una longa, o pausa de tres tiempos estouiere con punto de diuisión, o si entre las máximas vacuas fueren halladas algunas llenas o negras, señales son de modo mayor perfecto. E si las longas por el semeiante fueren distribuídas por blancas y negras, o si las dichas longas se imperfectieren de un breue o de su pausa, señales son de modo menor perfecto. E si los breues fue[ren] distribuídos por esa misma ley, e por semibreue o por su pausa fueren hechos imperfectos, o si también si dos pausas de semibreues y descendientes de la misma línea siguen al breue, señales son de tiempo perfecto. Por el semeiante, si de los semibreues entre sí, lo mismo fuere hecho, y de mínima, o de su pausa, fueren hechos imperfectos, o si dos pausas de mínimas immediate descriptas, y de aquesa misma línea procediendo siguieren al semibreue, señales son de prolación perfecta, y en qualesquier parte que sean hechas alteraciones, señales son de propiedades perfectas. Exempla:

