

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

**EL ESTUDIO LÉXICO DE LOS TRATADOS
DE CANTO LLANO DE SPAÑÓN,
MOLINA Y MARTÍNEZ DE BIZCARGUI**

Tesis

que para obtener el grado de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta

JIMENA MONTSERRAT LAM

Asesora

MTRA. ANA ISABEL TSUTSUMI HERNÁNDEZ

Ciudad Universitaria, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres, In Mey Lam Caci que y Sergio Montserrat Fuentes, que durante toda mi vida han trabajado para otorgarme las mejores oportunidades, me han enseñado que puedo llevar a cabo lo que me proponga, y me han apoyado incondicionalmente en construir mi camino. Este proyecto no ha sido la excepción, y no me alcanza la vida para demostrarles mi agradecimiento.

A mi hermana Tamara Montserrat Lam, por acompañarme a cada paso, por tu cariño y por ser gran parte de mi inspiración para seguir adelante. Muchas gracias también por tu ayuda en la organización de datos de mi investigación.

A Mai Hernández, que durante los últimos dos años ha sido mi más grande motivación para la realización de este proyecto. Gracias por cada palabra de aliento, gracias por compartir mi interés por el canto llano, por haberme escuchado durante horas hablando del tema, por haberme leído y gracias por acompañarme incansable en cada etapa.

A la Mtra. Ana Tsutsumi, primero, porque desde que la conozco ha sido una inmejorable guía y me ha empujado a dar lo mejor de mí; después, por su maravilloso trabajo como asesora. Gracias por su paciencia y su constancia, por no soltarme a pesar de la intermitencia de los avances, y gracias por ser un ser humano que inspira y regala tanta paz. La admiro mucho.

A mis amigos Karime Moncada y Oscar Caimán, por haber transitado conmigo los últimos cinco años y por ser los dos grandes impulsores de mi carrera en las letras.

A Majo Monje, por ser tan grande amiga y por no dejar de creer nunca en mí. Gracias por acompañarme desde hace tantos años.

A mis padrinos Silvia y Guillermo, a Rodrigo, mi hermano adoptivo, y a mi abuela Peta. Gracias por tanto apoyo y cariño. Gracias también a mi tío Roberto Herrera por su ayuda con la impresión de mi trabajo.

Al Mtro. Héctor Sosa, mi maestro de canto, porque sin su apoyo y comprensión nunca habría podido llevar a cabo este proyecto a la par de mis estudios de canto.

A mis amigos Karla Vargas, Joaquín Islas, César Becerra y Ricardo Estrada, porque cada uno me ha acompañado en este largo proceso. A César García por el diseño de la portada.

A Adrián Díaz Hilton por las largas charlas, los consejos y las referencias que fueron de tanta ayuda para mi investigación.

Al Dr. José Antonio Robles, por su minuciosa lectura, sus valiosos comentarios y todo su apoyo. Gracias también a los maestros Varinia Estrada, Rebecca Soto y Horacio Almada por sus correcciones y gran disposición para este proyecto.

A Jossy, porque su paso por este mundo fue el rayito de luz y el impulso que necesitaba para terminar esta tesis. Gracias por haberme recordado que los días son largos y las noches también.

Contenido

Introducción.....	1
Capítulo 1: El canto llano	7
1.1 Acercamiento histórico musical.....	7
1.1.1 El origen del canto llano	7
1.1.2 La teoría del canto llano en la Edad Media.....	12
1.2 Otras formas de canto.....	14
1.2.1 El canto ambrosiano	15
1.2.2 El canto galicano	16
1.2.3 El canto mozárabe.....	16
1.2.4 Canto de órgano y contrapunto	17
1.3 Los libros de canto llano.....	18
1.3.1 La imprenta y los tratados musicales.....	18
1.4 Introducción a los tratados de canto llano de Spañon, Molina y Martínez de Bizcargui: contexto, autores, impresión y contenidos.	20
1.4.1 Arte de canto llano Lux videntis de fray Bartolomé de Molina	20
1.4.2 Introducción de canto llano de Alonso Spañon.....	21
1.4.3 Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos de Gonzalo Martínez de Bizcargui.....	22
Capítulo 2: La edición de textos musicales	25
2.1 La edición de textos musicales: un panorama	25
2.2 Propuesta y decisiones de edición para los tres tratados	32
2.2.1 Justificación de la edición literal modernizada de estos tratados	32
2.2.2 Criterios de edición	32
2.2.3 Ejemplos de los tres momentos de edición	35
Capítulo 3: Metodología	39

3.1	Aproximación a la <i>terminología</i> : objeto de estudio, enfoque y su relación con otras disciplinas.	39
3.1.1	Introducción a la terminología.....	39
3.1.2	Conceptos de lexicología y lexicografía.....	41
3.1.3	Relación de la terminología con la lexicología y la lexicografía	42
3.2	Propuesta metodológica de selección de términos	44
3.2.1	Causas y ejemplos de elementos eliminados de la selección de términos	45
3.2.2	Causas y ejemplos de elementos mantenidos en la selección de términos	47
3.3	Propuesta metodológica de análisis de términos	48
3.3.1	Uso de los diccionarios y tablas.....	48
3.3.2	Ejemplos de definiciones y tablas.....	51
3.3.3	Proceso de análisis.....	54
3.4	Análisis semántico y aplicación del método	55
3.4.1	Conceptos de cambio semántico.....	55
3.4.2	Tipos de cambio semántico	56
3.4.3	Muestras ejemplares de la aplicación del método	56
3.4.4	Propuesta esquemática de visualización de los datos obtenidos	75
	Capítulo 4: Resultados del análisis de términos.....	77
	Conclusiones.....	87
	Bibliografía	93
	Anexos	97
	Arte de canto llano llamado Lux videntis de Bartolomé de Molina (Valladolid, 1503)	97
	Introducción de canto llano de Alfonso Spañon (Sevilla, s.a.)	111

Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos de Gonzalo Martínez de Bizcargui (Burgos 1511)	125
---	-----

Índice de ilustraciones

Ilustración 1	26
Ilustración 2	30
Ilustración 3	30
Ilustración 4	31
Ilustración 5	36
Ilustración 6	68
Ilustración 7	68
Ilustración 8	69
Ilustración 9	76
Ilustración 10	85

Índice de tablas

Tabla 1	51
Tabla 2	77
Tabla 3	78
Tabla 4	80
Tabla 5	82
Tabla 6	83
Tabla 7	84
Tabla 8	84
Tabla 9	84
Tabla 10	85
Tabla 11	85

Introducción

En la presente tesis he llevado a cabo un análisis del léxico utilizado en los tratados de canto llano de Spañon, Molina y Martínez de Bizcargui, escritos en España durante los primeros años del siglo XVI. Estos tratados son breves textos —entre 10 y 35 páginas— que exponen la teoría de los cantos religiosos llamados canto llano (término proveniente del latín *cantus planus*), que se ejecutaron durante varios siglos a lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y posteriores. La mayoría de los tratados de este tipo más famosos fueron escritos en latín y son en su mayoría alrededor de 500 años anteriores a los españoles. No fue sino hasta el siglo XV que se comenzaron a desarrollar los temas musicales en lengua española y se publicaron varias decenas de tratados alrededor de toda España.

Varios tratados aún se encuentran inéditos en tanto que otros pueden hallarse en ediciones facsimilares, como es el caso de los tratados de Bartolomé de Molina, Alfonso Spañon y Gonzalo Martínez de Bizcargui. Al encontrar estos textos observé que tanto el estado de la lengua como su contenido son de un alto valor cultural, pero también noté que desde este tipo de ediciones era imposible trabajar con el texto, por lo que realicé la transcripción y la edición literal modernizada de los mismos. Teniendo así un material más susceptible de ser manejado, realicé el estudio del léxico especializado en canto llano que se encuentra en los textos. Los tres tratados que trabajé son los siguientes:

-*Arte de canto llano llamado Lux videntis* de Bartolomé de Molina (Valladolid, 1503)

-Introducción de canto llano de Alfonso Spañon (Sevilla, s.a.)

-Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos de Gonzalo Martínez de Bizcargui (Burgos, 1511)

El objetivo general de esta investigación es identificar si existe un conjunto de vocablos que pueden considerarse parte de la terminología del canto llano, cuáles de los vocablos encontrados en los tres tratados estudiados forman parte de ella, así como proponer cuáles son los criterios que debe de cumplir un vocablo para ser considerado parte de esta terminología.

En el transcurso de esta investigación me di cuenta de la necesidad de transcribir estos textos, pues debía familiarizarme con ellos y con su vocabulario, pues es un hecho que para poder profundizar en el estudio del léxico es necesario conocer su contexto de uso. Por eso en el Capítulo 2 de este trabajo propongo una serie de criterios de edición para los textos musicales de principios del siglo XVI. Estos textos, cabe señalar, se encuentran en un estado ilegible para los lectores, incluso para aquellos que hemos realizado estudios musicales.

Los tratados de canto llano del siglo XVI son portadores de información de un estilo musical que en la actualidad no se usa para componer, sino que solamente se conserva de la antigüedad y se pretende comprender e interpretar lo más precisamente posible. Por este motivo el conocimiento que aporte cada uno de los textos que se estudiarán pasará a formar parte del total de bases teóricas que ayudarán a llevar a cabo estas interpretaciones.

Cada uno de estos tratados contiene, además, una gran cantidad de información para recuperar la terminología utilizada en ese tipo de textos en general. El estudio y el análisis de los textos musicales del siglo XVI que han permanecido resguardados e inéditos durante varios siglos, aporta, en primer lugar, una propuesta metodológica para el análisis filológico de un área poco revisada. Da a conocer, además, parte importante del léxico utilizado en esta área, ayudando, así, a determinar su uso y si existe y de qué manera, evolución en el mismo.

Esto es de gran utilidad para los estudios de la lengua española, puesto que podría ayudar a complementar o ampliar los criterios de glosarios, diccionarios o traducciones que se enfrenten con los términos aquí recuperados, aclarando dudas sobre acepciones, usos, ámbitos en los que aparecen, etc.

El sistema musical en 500 años ha evolucionado de tal manera que un músico moderno precisa realizar estudios específicos para comprender aquel que regía la música sacra de la Edad Media. Como evidente consecuencia, el lenguaje musical del 1500 es en gran medida diferente al que se utiliza actualmente, de modo que algunos términos o han cambiado su uso o simplemente han desaparecido. Teniendo esto en cuenta, realicé una serie de preguntas de investigación:

1. ¿De qué manera deben ser editados los textos musicales antiguos con la finalidad de aprovechar al máximo la información lingüística que estos contienen? ¿Cuál es la metodología que debería seguirse para llevar a cabo estas ediciones y su anotación, y cómo es que esto funciona como un primer paso para el reconocimiento del léxico utilizado en determinado texto?

2. ¿Cuál es el léxico especializado que manejan los tratados de música abordados y cuál es la metodología que debe seguirse para comparar el léxico encontrado en distintos textos?
3. ¿Cuáles de los vocablos obtenidos y analizados pueden ser clasificados como terminológicos y por qué? ¿Cuáles son las características que los vuelven terminológicos?

A raíz de estas preguntas, la hipótesis que desarrollaré en esta investigación es la siguiente:

Que un término, para ser considerado como tal, debe cumplir con las siguientes características:

- 1) Se puede comprobar su existencia dentro de un ámbito especializado; es decir, que fue hallado en uso en textos u otros registros de esta disciplina.
- 2) Existe dentro de sus definiciones una acepción correspondiente al ámbito especializado señalado.
- 3) El uso encontrado tanto en uso como en las acepciones es exclusivo del ámbito del que se trata.

En cuanto a la estructura de la tesis, en el primer capítulo desarrollo el tema del canto llano a manera de introducción histórica, para establecer los conceptos más importantes y presentar la problemática de los temas relacionados con este. Expongo brevemente los orígenes históricos y culturales del canto llano, así como el tema de la teoría musical en la Edad Media, temas esenciales para la comprensión del presente estudio. Además, ofrezco un breve acercamiento al

contexto general de los libros de canto llano, a lo poco que se ha estudiado sobre los autores, y una descripción de cada uno de los tratados estudiados.

El segundo capítulo gira en torno a la edición de estos textos. Para comenzar, ofrezco un panorama del estado en el que se encuentran estos y otros tratados similares y un recuento de las ediciones que encontré, así como de los criterios seguidos en cada una de ellas. En una segunda parte presento los criterios elegidos para la edición que llevé a cabo, así como la justificación de los mismos. Para terminar añado una muestra de los momentos de edición por los que pasaron los textos a lo largo de su proceso de edición.

El tercer capítulo se enfoca en la metodología de extracción y análisis de datos seguida para contestar las preguntas de investigación planteadas. Explico a detalle de qué manera y por qué fueron seleccionados o descartados ciertos vocablos para ser sometidos al análisis. A continuación, desarrollo el proceso de análisis de vocablos fundamentado en las definiciones encontradas en ocho diccionarios que allí expongo, y su uso en los tres tratados. Además, ofrezco una amplia muestra ejemplar del método de análisis aplicado a algunos de los vocablos seleccionados y una propuesta de visualización de la información a manera de esquema.

El cuarto capítulo contiene los resultados. Presento en tablas los datos obtenidos del análisis antes descrito, aunado de una breve descripción de lo que se encuentra en cada uno de ellos. En la primera tabla se enlista el total de vocablos sometidos al análisis, la segunda presenta aquellos vocablos que después de este proceso fueron clasificados como terminológicos; la tercera, los clasificados como

no terminológicos. La cuarta y la quinta tablas muestran aquellos términos que sufrieron un cambio semántico, así como aquellos que fueron obtenidos directamente de textos latinos y se mantuvieron inalterados. Las últimas tablas de esa sección agrupan en campos semánticos varios de los vocablos analizados, de manera que se percibe cómo se relacionan unos con otros. Finalmente, presento en un esquema la forma en la que parte del léxico especializado de una disciplina —en este caso la del canto llano— puede entenderse como una fracción del léxico especializado de otra —el de la música en general.

Termino mi trabajo con las conclusiones alrededor de la comprobación de la hipótesis propuesta, ya que, siguiendo la metodología presentada, fue posible comprobar si los requisitos enlistados resultan suficientes o pertinentes para considerar que los vocablos estudiados sean terminológicos. Incluyo en mi conclusión una propuesta sobre la gran variedad de caminos que, gracias a la conjunción del conocimiento de dos disciplinas como son la música y la lingüística, puede seguir esta línea de investigación, ya sea por el camino del rescate, estudio y edición de tratados antiguos, o por el estudio de su terminología, orientada a traducciones, diccionarios o la interpretación de textos similares.

Capítulo 1: El canto llano

1.1 Acercamiento histórico musical

1.1.1 *El origen del canto llano*

Para este primer apartado es importante señalar que me baso principalmente en la *Breve historia de la música sacra* de Luigi Garbini, publicado en Madrid por la editorial Alianza en el año 2009. Igualmente cito con el número de página en todos los casos de datos significativos.

El surgimiento y el desarrollo del canto llano pueden ser abordados solamente a la par de la historia de la religión cristiana. Puesto que los fundadores de esta nueva religión eran de origen judío, durante sus primeros años las ceremonias cristianas se mantuvieron dentro del modelo sinagoga, que consistía en la lectura entonada¹ de las Sagradas Escrituras y en la ejecución de los salmos. (Garbini 42) Los 150 salmos canónicos atribuidos a David son poesías escritas en hebreo con una métrica clara, lo que los diferencia de otros cánticos e himnos similares. Se encuentran reunidos en las Escrituras y fueron adoptados por los primeros cristianos como parte de la liturgia.

Poco a poco la ejecución de los cantos cristianos se fue distinguiendo de la hebrea en algunos aspectos, como que los primeros prefirieron el canto solista o canto monódico², excluyendo cualquier tipo de acompañamiento instrumental, lo cual permitía, además, que los cantos no tuvieran una acentuación rítmica tan marcada

¹ Como se realiza aún actualmente la lectura de los salmos en algunas ocasiones.

² Cantado por una sola voz.

como los hebreos, otorgando al solista un gran nivel de libertad y de posibilidad de expresión y vocalización. Con el tiempo, el rito fue adoptando algunas oraciones más que optaron por cantarse con los mismos modelos de la salmodia. Este canto monódico y libre lleva el nombre de canto llano, que, como mencioné anteriormente, proviene del latín *cantus planus*.

Aunque actualmente conocemos que la mayoría de estos cantos están compuestos en latín, tanto el hebreo como el arameo, el griego y el latín formaron parte de los principios del cristianismo. La primera traducción del Antiguo Testamento al griego data de entre los siglos III y II a. C. y muchos judíos hablaban griego. Y no fue sino hasta el siglo III que Roma aceptó el latín como la lengua oficial para la liturgia, a pesar de que estuvo presente desde muchos siglos antes. Durante el siglo IV la comunidad romana cambió definitivamente la lengua griega por la latina.

Por más de 300 años el cristianismo existió como una religión secreta y perseguida, y a lo largo del siglo IV logró primero la libertad de culto y después el reconocimiento como religión oficial, con lo que pudo finalmente prestar atención a su organización tanto litúrgica como musical. En el año 330 se trasladó la capital del imperio romano a Constantinopla y los centros de difusión del movimiento cristiano (Palestina, Egipto, Siria, Asia Menor, África, Grecia, Italia, Galia y España) fueron creando rasgos litúrgicos específicos determinados por peculiaridades culturales y teológicas. (Garbini 63)

Así, los ritos cristianos no se establecieron de igual manera en Roma que en las Galias o Milán. Cada una de las capitales cristianas desarrolló distintas costumbres alrededor de los mismos principios, que diferían en aspectos como la selección de las oraciones recitadas durante las ceremonias y el orden en el que se llevaban a cabo. Existieron, por mencionar algunos, el rito galicano, el rito mozárabe y el rito milanés o ambrosiano, llamado así por San Ambrosio, arzobispo de Milán desde el año 374; y con ellos, por lo tanto, el canto galicano, el canto mozárabe y el canto ambrosiano. Fue hasta el siglo VI, durante el papado de Gregorio Magno, que la Iglesia romana, dotada de un gran poder político y económico, comenzó a establecer los cánones y estructuras que impondría al resto de las comunidades cristianas, homogeneizándolas en una sola.

Gregorio Magno tomó diversas acciones que favorecieron a la conversión al cristianismo, como la transformación de elementos paganos (como dioses, símbolos y rituales) en sustitutos cristianos, y fue el primer promotor de las misiones de conversión de la Gran Bretaña. (Garbini 84) Se le atribuye también la creación del antifonario, el libro en el que se conjuntan todos ritos de la iglesia con sus cantos asignados correspondientes a todo el año a manera de calendario, que tenía en cuenta las festividades correspondientes. Además de esto, fue el creador de la *Schola cantorum*, el coro papal especializado en el canto eclesiástico en Roma, que servía de modelo para otros coros, facilitando la difusión de los cánones gregorianos del canto llano.

Si Gregorio participó realmente en deliberaciones musicales es algo que se ignora, pero es este canto, una colección de melodías sin armonía ni compás, el que hasta fines del decenio de 1960 formaba la base internacional del culto católico

romano. <<Canto llano>> es un sinónimo comúnmente aceptado de canto gregoriano. (Jacobs 18-19).

De esta manera, el canto llano o canto gregoriano se volvió parte de las ceremonias cristianas, en las cuales intervenía con oraciones específicas en los momentos indicados para cada parte de la misa y cada ocasión del año litúrgico.

Se puede observar, entonces, como menciona Germán Prado en su texto *El canto gregoriano*, que la labor gregoriana con respecto al canto litúrgico abarcó tres aspectos distintos: primero, todas las piezas que no tenían un día u objetivo asignado fueron fijadas en su lugar propio dentro del ciclo anual; segundo, se realizó una profunda revisión de las melodías preexistentes, además de algunas que el Papa Gregorio compuso; y tercero, él mismo impartió lecciones de canto llano mientras fue arcediano y que, ya siendo papa, suprimió la costumbre de que fuera el diácono el que cantara durante la misa, dejando este papel específicamente a un cantor. (Prado 25-26)

Al igual que las reglas específicas para su interpretación, poco a poco se fueron estableciendo las normas para su composición. A manera de un breve acercamiento se puede decir que eran en general piezas sencillas compuestas por una sola línea melódica simple que estaba siempre al servicio del texto. El rango de la melodía no debía ser demasiado amplio, puesto que debía ser interpretado por la voz humana, específicamente de hombre, pues las mujeres no tenían permitido intervenir en la liturgia. Su principal objetivo era enfatizar la oración que se cantaba y para ello utilizaba algunos elementos de retórica, cuyo más común y más rápido ejemplo son las escalas ascendentes que se asignaban a las frases

referentes a la ascensión. Musicalmente estas melodías pueden escucharse en extremo simples, puesto que muchos intervalos que son comunes actualmente estaban prohibidos por cuestiones acústicas. Durante muchos años los cantos litúrgicos se transmitieron de la misma manera que la literatura antigua: de manera oral. “La enseñanza formal de la música se confinaba a las escuelas de canto eclesiásticas, donde se instruía a los niños para que tomaran parte en los servicios de la iglesia: la misa y los oficios.” (Jacobs 18)

Los estudiantes aprendían los cantos y los interpretaban de memoria, pues al principio no existía ninguna forma de registro gráfico para la música. Sin embargo, con el tiempo se desarrollaron distintos sistemas de escritura, el primero de los cuales consistían en distribuir las sílabas de cada palabra a lo largo de una serie de líneas horizontales para representar la altura de los sonidos y sus movimientos. Algunos otros consistía en dibujar sobre el texto pequeños símbolos que significaban la duración y la altura aproximadas de la nota. Estos sistemas funcionaban más como una especie de recordatorio para los cantores que ya habían aprendido los cantos de sus maestros, que como un sistema que representara fielmente la música y que pudiera ser comprendido por aquellos que nunca la habían escuchado.

Entre estos sistemas de escritura, menciona Prado, a principios del siglo XI existían dos principales: la notación aquitana y la neumática, “pero Guido d’Arezzo († 1050), monje de Pomposa (Italia), viene entonces a dotar a la música con las líneas y la clave. Déjanos además su *Micrólogo*, o sea, el mejor tratado teórico

práctico hasta entonces publicado, bien que con resabios y prejuicios de la época, que no llegan a desvirtuar todo su mérito.” (Prado 29)

1.1.2 La teoría del canto llano en la Edad Media

A lo largo de la historia de la música la distinción entre los ejecutantes, comúnmente llamados cantores, y los teóricos ha sido una discusión constante. En la Edad Media se consideraba que los ejecutantes no tenían ningún conocimiento ni comprensión teórica de la actividad que llevaban a cabo. Por otro lado, los teóricos eran considerados como una clase de filósofos; sin embargo, es importante señalar que era esta misma cercanía a la filosofía lo que más alejaba la realidad musical de la teoría, “centrada en unos postulados de tipo filosófico geométricos y aritméticos en los que, con muy gran ingenio y forzando a veces la realidad o el propio molde teórico, se intentaban fundamentar cualquier componente musical: el temperamento, los modos, los armónicos, el ritmo...” (Fernández de la Cuesta 17) Por lo tanto, gran parte de los tratados musicales de la época se enfocó en la explicación acústica de los intervalos y en cómo se estructuraban los modos y las escalas. Explicaban, además, cómo podían construirse las melodías para resultar consonantes y cómo debían interpretarse los signos escritos en la partitura.

Los siglos XV y XVI fueron muy prolíficos para la música en España, tanto en la polifonía como en la ejecución instrumental. El sistema musical se encontraba en constante cambio, algunos autores proponían los mismos temas con diferencias de opinión que daban origen a grandes discusiones: “ciertamente, los siglos XV y

XVI constituyen una etapa interesantísima en la evolución de la música europea. A través de los tratadistas españoles con su variedad doctrinal e incluso oposición, puede seguirse la tensión interna de este movimiento.” (León Tello 343)

A partir del siglo XV comenzó un amplio movimiento de producción de tratados musicales, que surgieron en notables cantidades a lo largo de toda la península. Ismael Fernández de la Cuesta, en su estudio titulado *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*, señala que las obras teóricas de la época se pueden clasificar en tres grandes grupos: los tratados generales, los de teoría del canto llano, y los de teoría del canto polifónico.

Algunos de estos tratadistas abarcaron ampliamente las tres categorías, entre ellos, Fernández menciona a Domingo Maros Durán, Guillermo del Podio, Juan Bermudo y Francisco de Salinas, a quien subraya como el más importante y más extenso de todos.

Otros autores escribieron de canto llano y canto polifónico conjuntamente. Entre ellos el autor destaca el anónimo de El Escorial, a Ramos de Pareja, Diego del Puerto y Francisco de Tovar y Montanos, además de Martínez de Bizcargui.

Sobre los textos que tratan solamente sobre canto llano, Fernández señala que sobreviven dos manuscritos: uno anónimo conservado en el archivo de Silos, y otro escrito por Fernando de Estevan, conservado actualmente en la Biblioteca provincial de Toledo. Además, a finales del siglo XV y principios del XVI aparecieron los primeros impresos sobre canto llano, entre cuyos autores figuran

fray Bartolomé de Molina, Alonso Spañon, Gaspar de Aguilar, Juan Espinosa y Luis de Villafranca.

Gran parte de los tratados de canto llano cumplen con un esquema similar, pues a grandes rasgos exponen los mismos temas. Este esquema solía ser, según Fernández: “el sistema exacordal, con la explicación de las letras, signos, deducciones y mutanzas, el problema del bemol, las conjuntas y disjuntas, las claves y los tonos, a los que normalmente seguían las entonaciones.” (Fernández de la Cuesta 25)

En general, la mayoría de los teóricos enseñaban y escribían basados en un solo tratado titulado *De institutione musica* de Boecio, a quien citan recurrentemente en sus obras. En su texto de tipo enciclopédico, Boecio “recoge, como todas las de este insigne filósofo de principios del siglo VI, las principales aportaciones de la tradición grecolatina” (Fernández de la Cuesta 17), mismas que son expuestas por los tratadistas españoles.

1.2 Otras formas de canto

Como ya he mencionado, al tiempo que surgió el canto llano en Europa se crearon algunos dialectos que se interpretaron durante muchos años en diversas regiones cristianas. A continuación se presenta, a manera de contextualización, un muy breve acercamiento a los tres dialectos más destacados además del gregoriano, pero es importante tener en cuenta que la mayor parte de ellos desapareció antes de que se estableciera la notación musical, por lo que la información que poseemos acerca de su forma no dejará de ser una aproximación.

1.2.1 *El canto ambrosiano*

El canto ambrosiano, también conocido como canto milanés, fue el canto correspondiente al rito ambrosiano que se encontró en Milán y sus alrededores. Como centro litúrgico, Milán estuvo abierto siempre a influencias externas; sin embargo, su esencia es principalmente conservadora, por lo que la forma de sus cantos se mantuvo arcaica al tiempo que había evolucionado en gran medida en otros lugares. Entre los distintos dialectos de canto llano, el canto ambrosiano es el más antiguo de ellos que sobrevivió paralelamente al canto gregoriano, esto debido al gran poder político y eclesiástico de Milán durante la Edad Media, aunados al prestigio otorgado al rito por San Ambrosio, a quien la estructura de la liturgia y el canto milaneses son frecuentemente atribuidas. (Baroffio 314)

Musicalmente, su principal característica es que “en el canto ambrosiano, a diferencia del gregoriano, una categoría específica de canto no posee un estilo musical bien definido considerado como apropiado para ella.”³ (Baroffio 315) Es decir, que un canto puede ser silábico (que otorga una nota a cada sílaba), melismático (que otorga una serie de notas a cada sílaba) o un punto intermedio entre ambos, sin que esto tenga ninguna relación con la oración o el momento litúrgico al que corresponde. Además de esto, el canto ambrosiano muestra constantemente una preferencia por el movimiento por grados conjuntos, las estructuras secuenciales y la repetición de motivos. (Baroffio 315)

³ “In Ambrosian chant, unlike Gregorian, an individual category of chant does not have a well-defined musical style regarded as proper to it.” Todas las traducciones directas del inglés son traducciones mías.

1.2.2 *El canto galicano*

El canto galicano es el canto que se usaba en la liturgia de las Galias antes de que en el siglo XVIII fuera impuesto el canto gregoriano. Debido que esta imposición se llevó a cabo antes de la invención de la notación musical, poco puede decirse a ciencia cierta sobre la forma de este canto; sin embargo, hay autores que señalan que algunas de sus características sobrevivieron en ciertos cantos del repertorio gregoriano. Dentro de las principales diferencias entre el canto galicano y el canto gregoriano se encuentran “la preferencia por los recitativos de dos notas en la salmodia, la importancia de los cantos melismáticos y el uso de efectos expresivos; algunas peculiaridades litúrgicas son paralelos también en el canto ambrosiano y el mozárabe.”⁴ (Huglo 113)

1.2.3 *El canto mozárabe*

Cantado en la península ibérica antes de la imposición del rito romano en el año 1085, el canto mozárabe se distingue de otros cantos de la Edad Media debido a que se desarrolló durante la dominación musulmana de la península. (Randel 667-668) A diferencia del canto galicano, el canto mozárabe cuenta con más fuentes que comprueban su forma y tradición, ya que sobrevivió la dominación romana hasta el siglo XI, cuando, aunque muy primitivas todavía en la península, ya existían algunas formas de notación. A pesar de esto, el canto mozárabe todavía se ejecuta en la actualidad. Las diferencias entre los dialectos gregoriano y

⁴ “There are a number of obvious differences from the gregorian tradition: the preference for two recitation notes in psalms, the importance of melismatic chants, and use of expressive effects; certain liturgical peculiarities are also paralleled in Ambrosian and Mozarabic chant.”

mozárabe iban desde los modos que utilizaban hasta el intercambio de algunos cantos por otros en la misa.

1.2.4 Canto de órgano y contrapunto

La música eclesiástica fue siempre susceptible a las influencias tanto de ritos diversos como de costumbres paganas; sin embargo, fue también muy protegida por las autoridades romanas, que constantemente buscaban regresar a sus orígenes simples y eliminar los excesos opulentos. No obstante, el desarrollo fue inevitable y entre los siglos XII y XIII la música sacra avanzó hacia la polifonía, es decir, a cantar más de una línea melódica a la vez. Muchas de estas composiciones, en un principio, consistieron en un canto gregoriano ya existente al que se le componía una segunda línea melódica a manera de acompañamiento, lo cual repercutió en gran medida en el canto llano como se conocía antes. En primer lugar, al ejecutar más de una melodía a la vez, la libertad que poseía por naturaleza la monodia resultaba restringida y se hacía necesaria la estricta medida del valor de las notas, a lo que se llamó canto mensural, es decir, canto medido. Este concepto de canto mensural es frecuentemente mencionado en algunos tratados de música españoles como canto de órgano.

Por imperativos de la nueva técnica polifónica, el ritmo debía dejar de ser libre y someterse a unos esquemas precisos, idénticos para las distintas voces. Debía ser mensural y estar sometido a un compás. Como consecuencia inevitable, aquellos neumas de los códices mozárabes y gregorianos que poseían una riqueza infinita de matices rítmicos, dinámicos, articulatorios, habían quedado progresivamente esquematizados gráfica y semánticamente, y reducidos a una significación meramente melódica y rítmico-mensural. (Fernández de la Cuesta 43)

Sin embargo, la polifonía se vio enormemente beneficiada por el nuevo sistema de notación mensural. A la técnica de composición que se enfoca en la unión de varias voces independientes de le llama contrapunto. No obstante la adopción de la polifonía en la música sacra, el canto llano continuó siendo durante muchos años el punto de referencia de la liturgia. Hacia principios del siglo XV la especialización musical comenzó a hacerse necesaria y surgieron, así, algunos grupos de intérpretes que contaban con la preparación que el repertorio sacro les exigía, pasando de la interpretación solista a los coros de ocho a doce miembros que dominaban la polifonía.

1.3 Los libros de canto llano

1.3.1 La imprenta y los tratados musicales

Aunque adjudicada comúnmente a Johannes Gutenberg en 1450, la imprenta tiene una historia complicada y difícil de rastrear. Sin embargo, es bien conocido que su uso se difundió en Europa a lo largo del siglo XV y que llegó a España en la década de 1470, cuando los primeros impresores viajaron desde Alemania para instalarse primero en Segovia y luego en Valencia y Barcelona. El primer libro español impreso fue *Sinodal de Aguilafuente* y se imprimió en el año 1472 en Segovia, en la imprenta de Johann Parix. (Martínez de Sousa 130)

A pesar de que la imprenta está presente en Europa desde el siglo XV y que gracias a ella a partir del siglo XVI pudieron imprimirse y distribuirse textos de distintos tipos reproducidos por cientos, el proceso de impresión y publicación de la música fue mucho más lento y no fue sino hasta el siglo XVIII que su producción

se niveló con la de las demás materias. Mientras tanto, la música instrumental y vocal se preservó principalmente por medio de manuscritos y de tradición oral. Sin embargo, las primeras formas de su impresión comenzaron en el siglo XV con una amplia variedad de técnicas que intentaron subsanar las necesidades de la unión de la palabra escrita con la notación musical. La primera forma de resolver este problema consistió en realizar la impresión de la palabra y dejar el espacio en blanco para escribir la música a mano, y hacia 1473 se logró resolver la mayoría de estos problemas y se pudieron crear los primeros documentos musicales completamente impresos. Incluso durante muchos años más las necesidades gráficas de los tratados teóricos que utilizaban esquemas fueron resueltas por medio de grabados de madera, una técnica que, aunque sencilla, requería un alto nivel de destreza del impresor. (Poole 233)

De la misma manera que sucedía con la producción de manuscritos, la imprenta fue durante mucho tiempo accesible solamente para la creación de documentos litúrgicos. Se crearon, así, libros de teoría, libros de partituras y graduales, entre otros, en 66 distintas imprentas a lo largo de 25 pueblos de Europa occidental entre los años 1476 y 1500. (Poole 235) Para entonces el método de impresión tipográfica se había desarrollado lo suficiente como para imprimir el canto llano sin problemas, aunque para la polifonía seguía teniendo complicaciones.

1.4 Introducción a los tratados de canto llano de Spañon, Molina y Martínez de Bizcargui: contexto, autores, impresión y contenidos.

Poco puede decirse, en realidad, sobre los autores de los tres tratados que se estudian a continuación. Sin embargo, en su estudio de los tratados, Fernández de la Cuesta hace un breve acercamiento a lo que se sabe y se puede deducir de sus vidas y sus obras. Además, Carlos Romero de Lecea, en el apéndice de esta misma publicación, “Las más antiguas imprentas hispanas”, analiza la situación en la que fueron escritos e impresos los tres tratados. A continuación presento los aspectos más importantes tanto de los autores como de los tratados y sus impresiones.

1.4.1 Arte de canto llano *Lux videntis de fray Bartolomé de Molina*

De fray Bartolomé de Molina se sabe poco: era fraile franciscano y, según el encabezado de su tratado, bachiller en Teología. Molina ha sido comúnmente confundido con otros autores de la época del mismo apellido. Aunque no puede asegurarse que hayan sido la misma persona, Fernández señala que lo que sí es probable es que el autor haya sido de origen gallego.

Su tratado fue impreso en Valladolid en agosto de 1503 en los talleres de Diego de Gumiel y, por lo que señala el autor al final del libro, fue distribuido libremente quizá de manera gratuita alrededor de Lugo. El ejemplar en el que se basó la edición facsimilar que se revisa se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid. El libro está compuesto por dos cuadernillos: el primero tiene ocho páginas y el segundo cuatro, de la siguiente manera: a_i-a_{iiii}, b_j-b_{ij}. Su

tipografía es gótica y cada página tiene entre 35 y 37 líneas. A diferencia de Spañon, que introduce las citas en el cuerpo del texto, Molina cita a los autores en el margen y tanto sus proporciones como su estilo erudito dan la impresión de una obra más refinada que la de Spañon. El libro se conforma por doce páginas de texto teórico y once de música; además, el autor intercala en el texto una serie de recursos gráficos que no dejan lugar a dudas sobre sus preocupaciones pedagógicas.

1.4.2 Introducción de canto llano *de Alonso Spañon*

De la vida de Alonso Spañon solamente se entiende por su obra que era bachiller y puede deducirse que perteneciera a alguna iglesia de Córdoba, ya que dedica su tratado a don Juan de Fonseca, obispo de esa diócesis. Su tratado fue impreso en Sevilla en los talleres de Pedro Brun, un tipógrafo proveniente de Cataluña que se instaló en Sevilla en el año 1492. El texto de Spañon carece de un año de impresión, aunque los primeros registros de este documento lo categorizan de incunable y lo datan aproximadamente en el año 1498; sin embargo, por los datos de las dedicatorias que contiene puede deducirse fue impreso más probablemente alrededor del año 1504, en tal caso no podría ser considerado como un incunable. (Fernández de la Cuesta 73) Cabe señalar, sin entrar en detalles, que la impresión es juzgada por diversos autores como defectuosa o pobremente hecha, debido al exceso de letras capitales, a la cantidad inconstante de líneas por página, a la impresión xilográfica imprecisa de las partituras y al entintado insuficiente, entre otros aspectos.

El ejemplar con el que se realizó la edición facsimilar “se compone de dos cuadernillos de seis hojas cada uno. Llevan las signaturas a-aⁱⁱⁱ y b-bⁱⁱⁱ. La letra es gótica.” (Fernández de la Cuesta 75) Las primeras doce páginas del primer cuadernillo son ocupadas por el tratado y las siguientes once, pertenecientes al segundo cuadernillo, son dedicadas a la música, bajo el título “El movimiento deducional”.

Este tratado fue compuesto con fines prácticos y didácticos, con el objetivo de orientar y ayudar a los cantores y no se aleja en ningún aspecto del modelo de otros tratados anteriores. Un ejemplar de este tratado se encuentra en la Biblioteca Nacional de España en Madrid.

1.4.3 Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos *de Gonzalo Martínez de Bizcargui*

De Gonzalo Martínez de Bizcargui se sabe por su obra que era un músico más completo que los dos anteriores, pues es el único que además del canto llano, trata el canto de órgano y el contrapunto. Se puede deducir que su obra tuvo un gran impacto, ya que se conoce que se realizaron varias ediciones y que aparecieron en Zaragoza y Burgos, desde 1508 y 1509 hasta 1528.

Aunque la primera impresión del tratado de Bizcargui data de 1509, el ejemplar que se revisó para el presente estudio fue impreso el 3 de abril de 1511 en la ciudad de Burgos en los talleres de Fadrique Alemán de Basilea, un famoso impresor que llegó de Alemania a Burgos alrededor de 1485, año en el que se encuentra su primera obra impresa en esta ciudad. Esta segunda impresión

contiene algunas correcciones y añadiduras. La edición de 1509 tiene 16 hojas, mientras que la de 1511 tiene 20, que componen tres cuadernillos: los dos primeros de ocho hojas y el tercero de cuatro. La tipografía es gótica y cada página tiene 33 líneas. Al ser más largo el cuerpo del texto, no contiene como los otros un apartado solamente de música, pero sí contiene algunos ejemplos intercalados con el texto, en los cuales se puede apreciar la modernización de la notación, ya que utiliza la escritura con cinco líneas, mientras los otros dos autores aún utilizan cuatro. (Fernández de la Cuesta 85)

El mismo impresor realizó una tercera edición de la obra en el año 1515 hubo varias en Zaragoza en los años 1508, 1512, 1517, 1531, 1538, 1514 y 1549; una en Burgos en 1528 y una que no tiene lugar de impresión que data del año 1550, conservada en la British Library y que se supone tiene 84 hojas. (Fernández de la Cuesta 86-87)

El tratado de Martínez de Bizcargui es el único que se separa un poco de los contenidos tradicionales del resto, generando una gran polémica, ya que discute el tema de los semitonos, alejándose de lo postulado por Boecio y Guillermo del Podio. Por lo demás, el autor sigue el modelo tradicional de tratado de canto llano, añadiéndole un apartado sobre el canto de órgano y el contrapunto.

Tanto esta como otras ediciones de este tratado pueden encontrarse en la Biblioteca Nacional de España, que ofrece, además, una versión digital de un ejemplar de los tratados de Spañon y del de Bizcargui de 1511 en su catálogo en línea.

Capítulo 2: La edición de textos musicales

2.1 La edición de textos musicales: un panorama

A lo largo de la Edad Media se escribió un considerable número de textos en torno a la teoría musical, muchos de ellos italianos, pero también españoles, franceses, alemanes e ingleses, entre otros. Estas obras generalmente están escritas en latín y de los más importantes se han realizado traducciones al inglés, al francés, al español, al italiano y al alemán, así como ediciones críticas. He revisado algunas de estas publicaciones que se encuentran disponibles para su consulta en la biblioteca de la Facultad de Música y presento a continuación lo más destacado acerca de ellas.

El *American Institute of Musicology* cuenta con una colección llamada *Corpus scriptorum de musica*, en la que edita tratados de este tipo. Así, ha publicado algunos de ellos en edición facsimilar y otros traducidos al inglés, con notas introductorias y comentarios, como son el *Ars cantus mensurabilis* de Franconis de Colonia, el anónimo en italiano titulado *Notitia del valore delle note del canto*, y la *Música Práctica* de Bartolomé Ramos de Pareja, por mencionar algunos.

La mayoría de estas ediciones, al editar los textos en latín, no presentan un aparato crítico o una introducción que refleje los criterios de transcripción; sin embargo, es notable que hay uniformidad en la puntuación, uso de mayúsculas actuales y abreviaturas desatadas en todo el texto, por lo que se puede suponer que se trabajó ese aspecto en la edición, aunque la aclaración no se encuentre expresa. El único aparato crítico que presentan se relaciona con las variantes que

existen entre los distintos testimonios que utilizan. Así mismo, en algunas de estas ediciones tampoco se marcan los folios ni los saltos de renglón.

El siguiente es un ejemplo tomado del mencionado anónimo en italiano *Notitia del valore delle note del canto*, en el cual se aprecian las marcas de folio y de renglón y la uniformidad gramatical y ortográfica de acuerdo con las pautas modernas.

(13v) ⁸ Semiminima sono di due specie: la prima, che le due vagliono una minima. Exemplo:

Ex.7 ,44

Semiminima

⁹ L'altra, che tre vagliono .ii. minime. Exemplo:

Ex.8 †††

Semiminima

¹⁰ Le due per una si chiama proportio duppla. ¹¹ L'altre tre per due si dicono proportio sesquialtera.

¹ Hora le dicte note possono essere perfecte et imperfecte. ² Et pero sara perfecta la maxima quando fia composta di tre longhe in un corpo, perfecte o imperfecte; la quale longha é sua proxima divisione. ³ Sara imperfecta quando fia composta di due longhe, perfecte o imperfecte. ⁴ Sara perfecta la longha quando di tre brevi perfecte o imperfecte in uno corpo sara composta; la quale breve é sua proxima divisione.

1b
Quando sono le
note perfecte et
imperfecte

Ilustración 1

(Anonimi 37)

En las traducciones de estos textos difícilmente se encuentra una descripción codicológica que refleje las características del texto original, como el tipo de papel o sus dimensiones, sino que presentan una versión actualizada y de fácil interpretación para cualquier lector en la que conservan esquemas, pentagramas y ejemplos como parte de la edición actualizada. Bajo este modelo, la colección presenta una compilación de varias ediciones del *Ars Nova* de Philippi de Vitriaco,

en la que conjunta tanto la transcripción del latín con versiones de su traducción francés y comentarios editoriales.

Así mismo, el *Ars cantus mensurabilis* de Franconis de Colonia, que data de mediados del siglo XIII, se publicó como parte de esta colección en 1974 y ofrece una edición del texto latino con puntuación moderna, sin números de renglón ni criterios de edición explícitos. Sin embargo, el aparato crítico se compone de una serie de notas a pie de página que refieren a los distintos ejemplares consultados. De este mismo texto existe la traducción al español realizada en 1988 por Ángel, Medina, musicólogo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid.

Entrando al ámbito hispánico, uno de los trabajos encontrados que sí considera la edición y estudio de textos musicales es la tesis doctoral de Susana Elena Rodríguez de Tembeleque García, titulada *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del siglo XVIII del archivo de la catedral de Málaga*. En ella, la investigadora contextualiza los villancicos malagueños del siglo XVIII y, siguiendo los criterios de CHARTA (Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos), propone una edición de dichos cantos. La red CHARTA es un proyecto que se dedica a la edición y publicación de textos hispánicos de los siglos XII al XIX. Los miembros de este proyecto llevan a cabo un sistema que consiste, primero, en realizar y publicar las ediciones en tres partes: facsimilar, paleográfica y crítica. Además, en cada una de estas partes, siguen los mismos criterios de transcripción y edición en relación con el tratamiento de grafías, puntuación, mayúsculas, abreviaturas, signos, acentuación y ortografía, entre otros aspectos. Más información al respecto puede encontrarse en su sitio web, donde

proporcionan, además de un acercamiento a su proyecto, un documento con la explicación a detalle de sus pautas, así como ejemplos de sus ediciones.⁵

En su tesis doctoral, Susana Elena Rodríguez presenta primero el facsímil de las partituras de los villancicos estudiados, después en la edición paleográfica la extracción del texto de los cantos a renglón seguido, con marcas de renglón y con los signos correspondientes para la representación exacta de lo escrito, y finalmente la edición crítica con el texto dividido en versos y la ortografía y la puntuación modernizadas en su mayoría.

En cuanto a otros tratados españoles similares a los presentados aquí, pude encontrar pocas ediciones y casi todas son facsimilares. Solamente puedo mencionar dos ejemplos: el primero es el *Libro de música práctica* de Francisco de Tovar, que cuenta con un estudio realizado por Samuel Rubio como parte de la colección de Viejos Libros de Música y Ediciones de comentarios, de la editorial Joyas Bibliográficas, misma que imprime las ediciones facsimilares de doce de los viejos tratados españoles, aunque es posible que esta misma colección contenga otros estudios similares menos accesibles. Esta edición de comentarios ofrece no solamente una introducción al texto y al autor, sino que también da “un resumen, traducido a lenguaje más nuestro, siguiendo el orden del autor.” (Rubio 23) De igual manera, toma algunas citas textuales del original, en las cuales “adoptamos la escritura, ortografía y formas gramaticales modernas”. (Rubio 24)

El segundo ejemplo hallado de este tipo es la tesis doctoral de Santiago Galán Gómez, titulada *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento*

⁵ Disponible en: <https://www.redcharta.es/criterios-de-edicion/> (16 de mayo de 2019)

español: La *Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo*. Esta tesis de musicología escrita en 2014 se enfoca en el sistema musical utilizado para el canto de órgano y el contrapunto y en cómo se relacionan o se diferencian los conceptos utilizados por Marcos Durán y otros tratadistas de la época. La tesis de Santiago Galán consiste de tres partes: la primera trata sobre el contexto musical y educativo del siglo XV; la segunda, sobre el texto de Marcos Durán, desde el análisis de los conceptos que maneja y las figuras utilizadas por él para la escritura de la música, hasta hacer una comparación de estos aspectos con otros autores; la tercera parte consta de la edición crítica de un total de 77 páginas de la *Sumula de canto de organo* de Marcos Durán. El autor presenta claramente sus criterios de edición, entre los cuales destacan: marcar la foliación original de la impresión, desatar las abreviaturas, actualizar la ortografía y transcribir todos los ejemplos a notación moderna, excepto los ejemplos que ilustran sobre las figuras de la época. (Galán Gómez 337) Aunque no lo menciona el autor, la puntuación también se percibe en su mayoría homogénea y de acuerdo con la norma actual.

A continuación se observa de qué manera ofrece el autor el texto y un ejemplo en notación antigua. Ilustración 2

Capítulo XV. Como se conoce el tiempo perfecto con prolación mayor

El tiempo perfecto de mayor prolación o prolación perfecta e ternaria se señala con círculo perfecto e un punto o centro en medio así: \odot o así: $O3$, que el tres de algarismo significa perfección de prolación. Vale la máxima dos longos, el longo dos breves, el breve tres semibreves, el semibreve tres mínimas, la mínima dos o tres semimínimas, *et sic de aliis*. También significa el primer señal el tiempo e prolación et el modo menor ternarios o perfectos, e alteran las mínimas e semibreves e breves. Damos el compás en la mínima o cada mínima vale un compás. E contamos los compases o mínimas de tres en tres. E alteran los semibreves entre los breves porque es el tiempo perfecto. E las mínimas entre los semibreves porque es prolación mayor, perfecta e ternaria. Algunos músicos, careciendo de teórica, quieren que todas las figuras sean perfectas. El tiempo perfecto de prolación mayor perfecta e ternaria diminuta se señala así: \circ o así: $\circ 3$. El número e las alteras es todo uno como este otro, salvo que todas las figuras valen al doble menos, e pasa la figura mayor en lugar de la menor. Exemplo de los valores:

[Fig. 14]

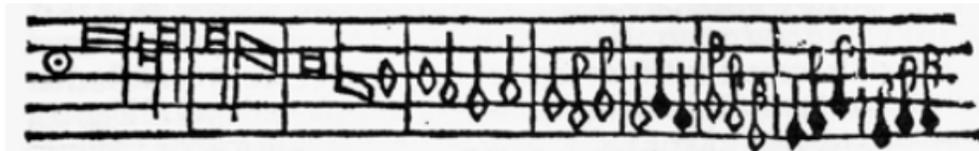


Ilustración 2

(Galán Gómez 360)

También puede percibirse la transcripción de los símbolos del tratado tanto en su transcripción antigua como en su versión en notación actual. Ilustración 3

[3] Punto de división e alteración en tiempo perfecto de menor prolación



Ilustración 3

(Galán Gómez 369)

Finalmente, observamos la modernización de los ejemplos musicales. Ilustración 4

2.2 Propuesta y decisiones de edición para los tres tratados

2.2.1 Justificación de la edición literal modernizada de estos tratados

Los textos presentados en este trabajo, así como muchos otros de su tipo, se han conservados inéditos durante siglos. Aunque sus ediciones facsimilares publicadas en los años setentas cumplen con la enorme labor de difundir la existencia y el contenido de los tratados, mucho es lo que ha cambiado tanto la lengua castellana como el sistema musical como para que estos puedan ser leídos o interpretados, no solo por cualquier persona, sino también por cualquier músico profesional en general que no sea un musicólogo especialista en música medieval, pues no es común en los conservatorios actuales la instrucción en el canto llano ni en los sistemas de notación medievales.

La edición de los textos fue una decisión crucial para la comprensión de su contenido y la extracción de la terminología que manejan. En primer lugar, una transcripción estricta de ellos dio lugar al reconocimiento de sus principales características, del estado de la lengua que manejan y de su escritura. En segundo lugar, la edición literal modernizada permite que la información capturada y analizada en el estudio léxico cuente con un contexto comprensible y no tan lejano de la naturaleza del texto.

2.2.2 Criterios de edición

Al no haber podido localizar una autoridad relevante específica que rigiera la edición de tratados musicales, y con el objetivo de generar una versión de los

textos que conserve la información más importante de la lengua en su momento y sea comprensible a la vez por un lector actual, los criterios de edición elegidos para estos tratados son semejantes a los que Chantal Melis propone en sus *Documentos Lingüísticos de la Nueva España* para realizar una transcripción “literal modernizada” (Melis 16), que es fiel a los textos, pero que se desvía de la transcripción estricta en algunos aspectos:

- a) Las distintas grafías que corresponden a un mismo fonema se reducen a una sola grafía (es el caso de las consonantes r y d). Se mantiene la j.
- b) Se desatan las abreviaturas en cursivas de acuerdo con la ortografía actual, como en el caso de “vña”, que se desata como *vuestra* y “tãbien”, que se desata como *también*.
- c) Se acentúan las palabras de acuerdo a las reglas de acentuación actuales.
- d) Se separan en cursivas las palabras ligadas, como es el caso de “dela”, que se transcribe como *de la*; con excepción de los casos en los que la ligadura sea de interés lingüístico, como es el caso de “defa”. Por el contrario, se unen en cursivas los grupos clíticos en una sola palabra y se acentúa de acuerdo a la norma actual, como en el caso de “refciba le”, que se transcribe como *refcíbale*. Por lo demás, se ha mantenido la ortografía original del texto.
- e) Se introducen las mayúsculas correspondientes a la puntuación moderna, además de las que corresponden a nombres propios, tratos

reverenciales, nombres relacionados con el culto cristiano y referencias institucionales.

f) En cuanto a la puntuación, debido a que por el momento histórico de redacción de los textos estos cuentan con una puntuación inconstante e incomprensible que puede dar lugar a confusiones, se ha dotado a las obras de la puntuación moderna de acuerdo con las normas del Manual de ortografía de la Real Academia Española y a la lectura más congruente del texto:

- El texto no cuenta con comas, sino que cualquier tipo de pausa o de lista se separa por puntos. En la edición actual se introducen las comas en su uso moderno.
- Se han añadido puntos en los sitios donde hacía falta separar dos oraciones.
- Se han omitido los calderones (¶), presentes en los tres textos. Estos símbolos se utilizaban para señalar pausas en la lectura.
- Para distinguir entre una serie de notas musicales sueltas y el intervalo que existe entre dos notas distintas, al segundo se le ha otorgado un guión entre ambas notas. Por ejemplo: Re, Mi se refiere a dos notas independientes; Re-Mi, al intervalo conformado por ellas.

Para distinguir la puntuación añadida al texto de aquella que ya poseía, se han utilizado los símbolos propuestos por Chantal Melis en sus *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Golfo de México*. (Melis 16)

- .\ el manuscrito tiene alguna señal que puede ser equivalente al del actual punto y seguido.
- .\\ es equivalente al actual punto y aparte, y va acompañado de un cambio de renglón.
- .\\\ el texto que procede o sigue aparece separado del cuerpo del escrito.
- g) Se señalaron entre llaves los números de folio, distinguiendo entre el recto y la vuelta de la siguiente manera: **{1r}**, **{1v}**; y los números de renglón con una diagonal y el número de renglón en superíndice, de la siguiente manera: /¹.
- h) En el tratado de Martínez de Bizcargui se transcribió el texto en latín de manera literal, sin hacer ninguna modificación. Se puede acceder a una traducción de este texto en el estudio antes mencionado de Fernández de la Cuesta. (Fernández de la Cuesta 55)
- i) Se han omitido todas las ilustraciones y grafías correspondientes a signos musicales antiguos y ejemplos de escritura, limitando la transcripción solamente al texto de los tratados, pues incluirlos en la habría significado un complejo trabajo de análisis, edición e incluso de diseño, más pertinentes para una edición crítica de los textos.

2.2.3 Ejemplos de los tres momentos de edición

A continuación, y a manera de ilustración, presento un fragmento tomado del tratado *Lux Videntis* de Bartolomé de Molina en los tres momentos del texto:

a) Edición facsimilar

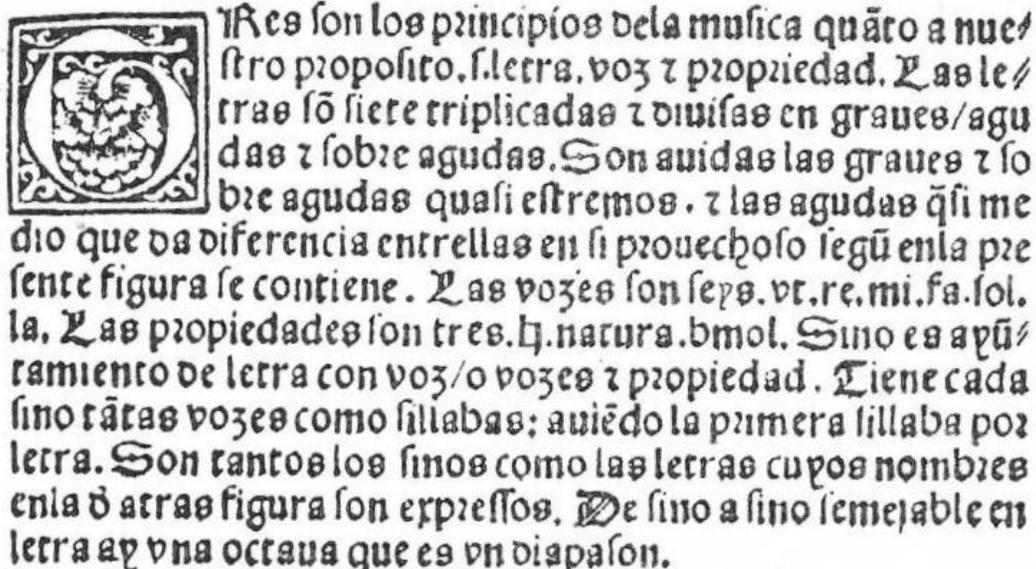


Ilustración 5

b) Transcripción literal

Este paso se realizó como parte del proceso de conocimiento de los tratados y se muestra a continuación para ejemplificar el trabajo de edición; sin embargo, la transcripción literal de los tratados no forma parte del presente trabajo.

Tres son los principios dela musica quãto a nue- /²stro proposito .i. letra. voz y propiedad. \ Las le- /³tras sō siete triplicadas i diuisas en graves/agu- /⁴das i sobre agudas. \ Son auidas las graves i so- /⁵bre agudas quasi extremos. i las agudas q̃ti me- /⁶dio que da diferencia entrellas en si provechofo segū enla pre- /⁷sente figura se contiene. \ Las voces son seys. ut. re. mi. fa. sol. la. \ Las propiedades son tres. .i. natura. b. mol. \ Sino es ayũ- /⁹tamiento de letra con voz/o voces i propiedad. \ Tiene cada /¹⁰sino tãtas voces como sillabas: auiedo la primera sillaba por /¹¹letra. \ Son tantos los sinos como las letras cuyos nombres /¹²enla d(e) atras figura son expreffos. \ De sino a sino semejable en /¹³letra ay una octava que es un diapason. /¹⁴\\

c) *Transcripción literal modernizada*

Tres son los principios *de la* música quanto a nuestro propósito .l. letra, voz y propiedad. \ Las letras ³ son siete triplicadas i divisas en graves, agudas i sobre agudas. \ Son avidas las graves i sobre agudas quasi estremos, i las agudas quasi medio, que da diferencia entrelas en sí provechoso, según *en la* presente figura se contiene. \ Las voces son seys: ut, re, mi, fa, sol, la. \ Las propiedades son tres: \natural , natura, b \flat . \ Sino es ayuntamiento de letra con voz/o voces i propiedad. \ Tiene cada síno tantas voces como síllabas, aviendo la primera síllaba por letra. \ Son tantos los sínos como las letras, cuyos nombres ¹² *en la* de atrás figura son expressos. \ De síno a síno semejable en ¹³ letra ay una octava, que es un diapasón. ¹⁴ \

Capítulo 3: Metodología

3.1 Aproximación a la *terminología*: objeto de estudio, enfoque y su relación con otras disciplinas.

3.1.1 *Introducción a la terminología*

La *terminología* es la disciplina que se enfoca en la identificación y el análisis de los términos específicos de un ámbito especializado. Esta disciplina relativamente joven surgió principalmente de la necesidad de los expertos en diversas ciencias, técnicas y disciplinas de establecer y estandarizar el vocabulario técnico que utilizan. Por ello, aunque es frecuentemente percibida como una rama de la lingüística, algunos autores defienden que es una disciplina independiente que ha adoptado conceptos y fundamentos de otras disciplinas más desarrolladas, puesto que se vale de las bases de la lógica y diversas ramas de la lingüística, así como de los conocimientos terminológicos de los especialistas de los campos que estudia.

María Teresa Cabré en su libro *Terminology: theory, methods and applications*, la define así: “terminology is an interdisciplinary field of enquiry whose prime object of study are the specialized words occurring in natural language which belong to specific domains of usage.”⁶ (Cabré 32) Resalta que la *terminología* puede ser definida, además, de acuerdo a sus objetivos, su campo de estudio, sus usuarios y su relación con otras disciplinas:

⁶ La terminología es un campo de investigación interdisciplinario cuyos principales objetos de estudio son las palabras especializadas que se encuentran en la lengua natural y que pertenecen a diferentes dominios de uso.

Definida como el proceso de compilación, descripción, procesamiento y presentación de términos de campos de estudio especializados en uno o más idiomas, la terminología no es un fin en sí mismo, sino que aborda necesidades sociales y pretende optimizar la comunicación entre especialistas y profesionales proporcionando asistencia, ya sea directamente o a los traductores o comités interesados en la estandarización de una lengua.⁷ (Cabré 10)

Como vemos la *terminología* es, por lo tanto, una herramienta para mejorar la comunicación entre las personas y para optimizar la precisión de los conceptos manejados por distintos tipos de profesionistas, mismos que forman parte y participan activamente en el del proceso terminológico y que, al serlo, es posible que lleven a cabo de manera distinta este proceso en cada disciplina, que debe adaptarse a sus necesidades.

Un aspecto importante a considerar en el estudio terminológico es el ámbito o contexto en el que se utilizan los vocablos estudiados. Los textos de los que se ha extraído el corpus léxico funcionan como fuente de información sobre el significado y la forma de uso de los términos, por lo que tanto su registro como su estudio es parte importante el análisis terminológico.

En la mayoría de las ocasiones el fin último del trabajo terminológico es la estandarización del léxico utilizado específicamente en un ámbito, para que su uso pueda estar regulado y disminuir ambigüedades, pero en otros casos, como es la presente investigación, el estudio no se enfoca en normar la lengua en uso, sino en obtener de textos antiguos aquellos vocablos que no se encuentran en uso en

⁷ Defined as process of compiling, describing, processing and presenting the terms of special subject fields in one or more languages, terminology is not an end itself, but addresses social needs and attempts to optimize communication among specialists and professionals by providing assistance either directly or to translators or to committees concerned with the standardization of a language

la actualidad, pero que pueden resultar un obstáculo al pretender revivir, comprender o estudiar prácticas culturales antiguas.

Teniendo esto en cuenta, la actividad terminológica deberá valerse de diversas herramientas que formen parte de distintas disciplinas afines.

3.1.2 Conceptos de lexicología y lexicografía

Además de la participación de los profesionales de los ámbitos estudiados en la creación de terminologías, se han tomado de la lingüística, específicamente de sus ramas *lexicología* y *lexicografía*, algunos de sus conceptos principales, y ya que comparten de manera general el campo de estudio de las palabras, es importante definir estas otras disciplinas con el fin de conocerlas y poder percibir sus diferencias.

Luis Fernando Lara en su *Curso de Lexicología* define a la *lexicología* como la disciplina dedicada al estudio de las unidades palabra y su conjunto, llamado léxico (Lara, Curso de lexicología 10). A pesar de ser esta la única definición explícita que ofrece de la disciplina, su curso se enfoca primero en la explicación de la palabra como unidad de estudio y luego en la metodología de recolección de datos léxicos, así como en los métodos de estudio del léxico y otros aspectos específicos de la *lexicología*. En su *Teoría del diccionario monolingüe*, en cambio, ofrece de la *lexicografía* una definición más precisa: “La lexicografía es una disciplina que tiene por objeto definir y enseñar los métodos y los procedimientos que se siguen para escribir diccionarios. Es decir, que la lexicografía no es una ciencia, sino una metodología.” (Lara, Teoría del diccionario monolingüe 19)

Por lo tanto, ya que es una metodología, esta podrá ser aprovechada por la *terminología* y favorecerse del conocimiento ya existente sobre la creación de diccionarios y el manejo de léxico.

Cabré, en cambio, profundiza más en establecer una definición completa de las distintas disciplinas con las que la *terminología* comparte el campo de trabajo, con el fin de esclarecer sus características, herramientas, objetivos y perspectivas, y con ello mostrar claramente sus semejanzas y diferencias. Para empezar, señala que la *lexicología* es la rama de la lingüística que se enfoca en la descripción de las palabras, que en su conjunto conforman el léxico general de las lenguas.

Y define la *lexicografía* como la rama de la lingüística que se enfoca en la creación de diccionarios: “La lexicología describe las palabras de una lengua y explica cómo los hablantes operan léxicamente. En contraste, la lexicografía se encarga de los principios y métodos de la escritura de diccionarios.”⁸ (Cabré 31)

3.1.3 Relación de la terminología con la lexicología y la lexicografía

Como ya he mencionado, la *terminología* tomó fundamentos de diversas disciplinas que tienen las palabras como objeto de estudio, pero se diferencia de ellas en diversos aspectos.

En primera instancia, Cabré enfatiza la autonomía de la *terminología* con respecto a la lingüística y específicamente a la *lexicología* señalando sus diferencias generales: “La terminología y la lexicología difieren en la manera en la que

⁸ Lexicology describes the words of a language and explains how speakers operate lexically. In contrast, lexicography deals with the principles and methods of writing dictionaries.

conciben y tratan su enfoque al objeto de estudio, en el objeto de estudio en sí, en su metodología, en la forma en la que presentan los términos y en las condiciones que deben tomar en cuenta al proponer nuevos términos.”⁹ Así mismo, la distingue de la semántica, ya que ésta se interesa en la relación nombre-significado, mientras que la *terminología* se preocupa por la relación entre objetos del mundo real y los conceptos que los representan. (Cabré 8)

Por otro lado, Lara expone tanto en su *Curso de lexicología* (Lara, Curso de lexicología 85) como en su *Teoría semántica y método lexicográfico*, que existen cuatro estratos de la formación del significado: el *perceptual*, el *social*, el *cultural* y el *científico* o técnico, en el cual “el significado se precisa con un objetivo designativo orientado por el ideal de univocidad que requiere toda comunicación precisa, que se someta a pruebas de verdad.” (Lara, Teoría semántica y método lexicográfico 117) Ya que en este cuarto estrato el léxico se desarrolla en un contexto en el que obtiene un uso específico, aclara con respecto a su análisis que:

El análisis semántico de los vocablos de una lengua, cuando se orienta al conocimiento de esa lengua, es un análisis del significado social u ordinario de los signos; en tanto que cuando se orienta al estudio de un vocabulario científico o técnico, es un análisis de la designación de objetos considerados por la ciencia o la técnica; y hay que cuidar que no se confundan rasgos significativos para la ciencia o para la técnica de los objetos que estudian, con rasgos significativos de la lengua. (Lara, Curso de lexicología 191)

Además Lara menciona, al enlistar las distintas formas de denominación, la posibilidad de la existencia y el estudio de términos técnicos o científicos

⁹ Terminology and lexicology differ in the way they conceive and deal with their approach to the object of study, in the object of study itself, in their methodology, in the way terms are presented and in the conditions that must be taken into account when proposing new terms.

frecuentes en ciencias como la física, en la cual se han inventado términos que no provienen de la lengua natural y por lo tanto solamente designan al objeto de ciencia establecido. Ejemplifica este caso con el término quark, que designa a una partícula subatómica y que no tiene otro significado en ningún contexto distinto a la física. Aclara, citando a Rey Dabove, que esta clase de definiciones no son propias de la *lexicografía* y agrega “que nuestra disciplina no impone signos por convención prescriptiva, sino que informa sobre significados socialmente acuñados en la lengua histórica. Sólo un terminógrafo al servicio de una ciencia como la física puede acudir a esta clase de definiciones.” (Lara, Teoría semántica y método lexicográfico 86)

Finalmente una disciplina cercana a la *terminología*, pero que difiere en sus objetivos finales es la *terminografía*, ya que no se limita a recolectar los términos de una disciplina en específico con fines descriptivos: “but rather the aim is to establish certain terminological units as standardized forms, as reference forms, thereby discarding other variants for the same concept. The final goal is achieving precise and unambiguous professional communication.”¹⁰ (Cabré 38)

3.2 Propuesta metodológica de selección de términos

En la presente investigación pretendo analizar el léxico especializado utilizado en los tratados de canto llano escritos en el siglo XVI en España. Para ello realicé la transcripción y la edición ya mencionada de los tres tratados y, basada en mi

¹⁰ Por el contrario, el objetivo es establecer ciertas unidades terminológicas como formas estandarizadas, formas de referencia, descartando de este modo otras variantes del mismo concepto. El fin último es lograr la comunicación profesional precisa e inequívoca.

propia lectura como músico¹¹ de la versión modernizada del texto, extraje todos los términos que me pareció que tenían un uso específico en el canto llano, ya sea porque la existencia de esos términos es desconocida para cualquier músico actual, o porque son términos conocidos, pero por el contexto se comprende que refieren a un concepto musical y posiblemente específico del sistema gregoriano, y para su comprensión era necesario recurrir a algún texto de teoría musical, enciclopedia o diccionario especializado.

3.2.1 Causas y ejemplos de elementos eliminados de la selección de términos

De la primera aproximación al léxico de canto llano resultó una lista de 200 términos, de los cuales en una segunda selección más minuciosa eliminé 150 términos por diferentes razones:

- a) Un considerable número de ellos no son términos musicales, sino palabras propias del estilo de escritura del momento, pero muy distintas a las que se utilizan actualmente. Ejemplos de esta causa son los vocablos *entonación*, *garguero* y *oficio*, que en la segunda revisión fue evidente que no denotan ningún concepto específicamente del canto llano. El primero refiere en general a lo que resulta de la acción de entonar y no a una forma musical por sí misma. El segundo es la manera que tenían para decir que la voz se origina en la garganta, y el tercero refiere a las oraciones litúrgicas correspondientes al Oficio.

¹¹ Soy egresada de la licenciatura en Canto Operístico de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

- b) Que estos vocablos son términos musicales, pero que su uso es general y no contaran con una acepción propia del canto llano, pues permanecen al día de hoy en el sistema moderno con la misma acepción, como son los intervalos de *cuarta* y *quinta*, manejados por Martínez de Bizcargui.
- c) Teniendo en cuenta la aclaración que hace Lara frecuentemente en sus textos, de que un vocablo es “una unidad de cita que representa todo el paradigma de flexiones, derivaciones o conjugaciones que se forman a partir de una raíz o de un núcleo morfemático y que se reconocen como palabras” (Lara, Curso de lexicología 138), se redujeron a uno solo todos aquellos términos que se dedujo que provienen del mismo núcleo, como son *tono* y *tonito*, y aquellos que con distintas ortografías refieren al mismo objeto, como son *clave* y *llave*.
- d) Otros términos que no fueron considerados en el listado final son aquellos que se refieren a los tipos de canto, como son las *epístolas*, los *salmos*, las *profecías* y las *antífonas*, entre otros. Estos términos, aunque aparecen sobre todo en el tratado de Martínez de Bizcargui, no fueron considerados en la lista final por ser términos que actualmente forman parte del léxico litúrgico musical.
- e) Finalmente, cabe aclarar para aquellos que conozcan la *terminología* del sistema gregoriano, que términos como *solmisación* o *solmización*, que se refieren a la técnica de lectura del sistema musical; *gamut*, que designa en general el sistema por hexacordos en el que se escribía; o incluso *canto gregoriano*, aunque son esenciales para la comprensión

del sistema y del resto de los términos, no son parte del listado de léxico final, ya que no tienen ninguna aparición en los tratados analizados.

3.2.2 *Causas y ejemplos de elementos mantenidos en la selección de términos*

- a) La razón más sencilla por la que los términos fueron seleccionados para la lista final es que algunas de sus acepciones en los diccionarios especifica que estos se encuentran en el contexto del canto llano, como es el caso de “hexacordo”, que en *el Diccionario de la lengua española* en línea muestra en su primera acepción: “Escala para canto llano compuesta de las seis primeras notas usuales, inventada en el siglo XI por Guido Aretino.” (RAE, Diccionario de la lengua española)
- b) Que sean términos que no se reconocen en el léxico musical actual y que, aunque los diccionarios no mencionen que se trata de un vocablo específicamente de canto llano, sí registran que se trata un término musical. Por esta razón se mantuvieron los vocablos *diatesarón* y *diapente*, por ejemplo, que son los nombres antiguos de los antes mencionados intervalos de *cuarta* y *quinta*.
- c) Que se trate de vocablos completamente desconocidos tanto para el léxico general como para el léxico musical y que, además, no aparecieran en ninguno de los diccionarios consultados, por lo que para su comprensión y análisis hizo falta recurrir a textos especializados, tanto de teoría musical, como de historia y, en algunos casos, tesis de posgrados en musicología

que se enfocaran en el tema. Este es el caso de los términos *subintelecta* y *retropolex*.

- d) Finalmente, que fueran vocablos que pertenecieran al léxico general, pero que por el contexto se dedujera que existe una acepción distinta a aquellas que se encontraron en todos los diccionarios. Para comprenderlos también fue necesaria la revisión de textos adicionales especializados en el tema. Este es el caso de *conjunta*, *letra* y *voz*.

Es importante mencionar que en la edición de los tratados no se llevó a cabo la modernización ortográfica, excepto en el caso de la acentuación; sin embargo, con la finalidad de lograr un análisis de términos homogéneo he manejado los vocablos con la ortografía actual, susituyendo, por ejemplo, las variantes *diathesaron*, *diathessaron* y *diatessaron* por el más moderno *diatesarón*; *boz* por *voz*, y *conjuncta* por *conjunta*.

3.3 Propuesta metodológica de análisis de términos

3.3.1 Uso de los diccionarios y tablas

La metodología que utilicé para el análisis de los 54 términos seleccionados fue el registro de entradas en ocho diccionarios testigo, de los cuales seis son de distintos momentos de la lengua española: el primero es el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611; el segundo es el *Diccionario de autoridades*, publicado por la Real Academia Española entre 1726 y 1739; el tercero es la octava edición del *Diccionario de la lengua española* de la RAE, que data de 1837; el cuarto es la XXI edición *Diccionario de la lengua*

española de la RAE en su versión impresa, publicada en 1992; el quinto es la edición digital de la III edición del *Diccionario de uso del español* de María Moliner, publicado en 2008; y el sexto es la versión electrónica del *Diccionario de la lengua española* de la RAE, consultado a través de su página de internet.

- El *Tesoro de la lengua castellana o española* es de lo más importante para una investigación de este tipo, ya que es el primer diccionario monolingüe de la lengua española y su publicación es solamente cien años posterior a la de los tratados estudiados. Aunque por ser el primero faltan en él muchas entradas importantes, aporta información útil para el análisis de los términos, ya que tenía por objetivo central la etimología. (Lara, Teoría del diccionario monolingüe 35)
- El *Diccionario de autoridades* fue la primera versión de un diccionario hecho por la Real Academia Española, que más de cien años después tomó las bases del diccionario de Covarrubias y de la lexicografía francesa para crear un diccionario que recopilara el léxico de los autores que se consideró que hacían el mejor uso de la lengua española. Para este estudio, el *Diccionario de autoridades* fue compuesto en el momento justo para ser una obra que abordó un léxico abundante de la época y con un método desarrollado.
- Estudiar las tres distintas ediciones del *Diccionario de la lengua española* de la RAE: de 1837, 1992 y la electrónica, permitió apreciar de qué manera han evolucionado las acepciones de los términos revisados desde (en algunos casos) su primera aparición en el *Diccionario de*

Autoridades, ya que la aparición, la desaparición y el reordenamiento de las mismas aportan conocimiento sobre la creación, adaptación y desarrollo de los términos.

- Finalmente, el *Diccionario de uso* de María Moliner fue publicado por primera vez en 1967. Su principal objetivo fue mostrar el léxico recopilado en otros diccionarios de una manera distinta, centrada en la etimología; sin embargo, la Editorial Gredos realizó grandes cambios en la innovación del diccionario y las ediciones segunda, tercera y cuarta se presentan en un formato más convencional.
- Además de estos seis diccionarios de la lengua española se consultaron dos diccionarios musicales en español: el *Diccionario enciclopédico de la música* del Fondo de Cultura Económica, editado en 2002, y el *Diccionario de la música histórico y técnico*, de Michel Brenet, editado en 1946. Es importante señalar que la mayoría de los diccionarios musicales más completos están escritos en lengua inglesa o alemana (como es el caso de *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, de 29 volúmenes en la edición de 2001, y *Musik in Gesischichte und Gegenwart*, que se divide en una parte de 10 volúmenes y otra de 17), pero para esta investigación he preferido utilizarlos solo para la comprensión de la teoría musical y contextualización, pero no como parte la metodología, con el fin de registrar los cambios del léxico en la lengua española, exclusivamente.

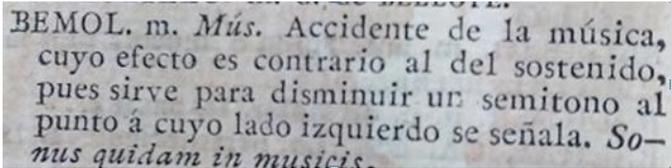
- Como parte del método se recopilaron también las apariciones de todos los vocablos en los tres tratados, ya sea que se encontraran solamente en contexto o bien que el autor ofreciera una definición clara del mismo.

3.3.2 Ejemplos de definiciones y tablas

Con todos estos datos generé un cuadro por cada uno de los 54 términos, en los que se pueden apreciar y comparar sus apariciones en los tres tratados y las entradas en los ocho diccionarios mencionados, así como sus ausencias, de la siguiente manera:

Tabla 1

BEMOL	
Bartolomé de Molina	Las propiedades son tres: \natural , natura, b mol. Las claves especiales son dos \natural una de b cuadrado \natural ., otra de bemol b.
Alonso Spañon	Señal es una denotación de pro- \natural propiedad i son dos .l. de b cuadrado i de bemol. Propiedad es una derivación de bozes a un \natural principio, según Pedro de Venecia en su tratado, i son tres .l. en b \natural cuadrado, natura i b mol.
Gonzalo Martínez de Bizcargui	Estos siete grados se cantan por tres propiedades: por \natural , \natural por natura i por b mol. \natural \ Los que se cantan por \natural son todos tres g. \natural \ Los que se cantan por natura son dos c primeros. \natural \ Los que se cantan por b mol son dos f primeros.

Covarrubias	
Autoridades	<p>BEMOL. s. m. La tercera propiedad en la Música, y es quando el Hexachordo comienza con la clave de Fefaut. Lat. <i>B.molle</i>. PIC. JUSTIN. fol. 208. Como esta es cosa que no consiste en perfiles de razones, ni en <i>bemóles</i> de palabras.</p>
RAE 1837	
María Moliner	<p>bemol (de <i>be</i>, letra que en la notación musical antigua equivalía a <i>si</i>, y <i>mole</i>, blando)</p> <p>adj. y n. m. Mús. Se aplica a las notas musicales rebajadas en un semitono: 'El si bemol'. © m. Mús. También, signo que indica esta alteración. ⇒ Abemolar.</p> <p>tener una cosa [muchos] bemoles 1 inf. Ser *difícil. 2 inf. Se dice con enfado de una acción abusiva: 'Tiene bemoles esto de que, después de hacer yo todo el trabajo, lo cobre él'.</p>
RAE impreso	<p>bezudo. Dicese solo de las personas.</p> <p>bemol. (De <i>b</i>, letra musical, que en la gama antigua representaba la nota <i>si</i>, y <i>mol</i>, por <i>mole</i>, suave, blando.) adj. Mús. Dicese de la nota cuya entonación es un semitono más baja que la de su sonido natural. <i>Re</i> BEMOL. Ú. t. c. s. 2. m. Mús. Signo (<i>b</i>) que representa esta alteración del sonido natural de la nota o notas a que se refiere. doblo bemol. Mús. Nota cuya entonación es de dos semitonos más baja que la de su sonido natural. <i>El la DOBLE BEMOL.</i> 2. Mús. Signo compuesto de dos bemoles, que representa esta doble alteración del sonido natural de la nota o notas a que se refiere. tener bemoles, o tres bemoles. fr. fig. y fam. con que se pondera lo que se tiene por muy grave y dificultoso.</p> <p>bemolado, da. adj. Con bemoles.</p> <p>ben! (Del lat. <i>ben</i>, árbol de la familia de las mariposá...</p>

<p>RAE</p> <p>en línea</p>	<p>bemol</p> <p>De <i>b</i>, letra musical, que en la gama antigua representaba la nota <i>si</i>, y <i>mol</i>, por <i>mole</i>¹ 'suave, blando'.</p> <p>1. adj. <i>Mús.</i> Dicho de una nota: De entonación un semitono más baja que la de su sonido natural. <i>Re bemol</i>. U. t. c. s. m.</p> <p>2. m. <i>Mús.</i> Signo (♭) que indica que la nota a que se refiere es un bemol.</p> <p>3. m. pl. eufem. coloq. cojones.</p> <p>doble bemol</p> <p>1. loc. adj. <i>Mús.</i> Dicho de una nota: De entonación dos semitonos más baja que la de su sonido natural. <i>Sol doble bemol</i>. U. t. c. loc. sust. m.</p> <p>2. loc. sust. m. <i>Mús.</i> Signo (♭♭) que indica que la nota a que se refiere es un doble bemol.</p> <p>tener algo bemoles, o tres bemoles</p> <p>1. locs. verbs. coloqs. U. para ponderar lo que se tiene por muy grave y dificultoso.</p>
<p>FCE</p>	<p>bemol (al.: <i>Be</i>; fr.: <i>bémol</i>; in.: <i>flat</i>; it.: <i>bemolle</i>). 1. El signo (♭), que escrito antes de una nota, baja su altura un semitono. En terminología inglesa se usan el verbo <i>to flatten</i> (bemolizar) y el adjetivo <i>flattened</i> (bemolizado), mientras que sus equivalentes en la terminología estadounidense son <i>to flat</i> y <i>flatted</i>, respectivamente. Véase ALTERACIONES; para conocer el origen del signo de bemol y su uso antiguo, véase <i>DURUM Y MOLLIS</i>, NOTACIÓN, 1.</p> <p>2. Adjetivo usado en interpretación vocal o instrumental para denotar una afinación inexacta o por debajo de la tonalidad correcta.</p>
<p>Brenet</p>	<p>bemol. m. Signo de accidente o de alteración por el cual una nota natural desciende un semitono. El <i>doble bemol</i> baja la nota dos semitonos. En la música impresa o copiada, hasta mediados del siglo XVIII, el bemol colocado después de una diésis hacía el oficio de becuadro y volvía la nota a su estado natural. En el canto gregoriano, el canto llano y en la música antigua no modulante, no se usaba otro signo de accidente más que el bemol, y se colocaba únicamente delante del <i>si</i>, pues la notación del canto llano era relativa y no absoluta, y suponía una transpo-</p> <p>sición al grado de la escala que convenía a la voz. El signo de bemol fué conocido, según parece, por los griegos, aunque sin figura determinada. El primer autor que lo usó, separando el bemol (<i>B rotundum</i>: ♭) del bemol cuadrado (<i>B quadratum</i> o <i>becuadro</i>: ♮), fué Odón de Cluny, hacia el año 927.</p> <p>El bemol fué el único signo de alteración aceptado hasta el siglo XIV.</p> <p>En la actualidad, este signo se emplea de dos maneras: para alterar con un semitono descendente la nota a que va unido o las notas similares del compás en que se encuentra, o para designar un nuevo tono o escala colocándose entonces solo o con los bemoles que sean precisos, en la armadura.</p>

De este modo se agilizó la comparación de las definiciones y de los contextos en los que se encuentran en los tratados. Fue posible corroborar que el vocablo fuera un término musical, específicamente del canto llano, si existen registros y de qué momento de las acepciones musicales de estos, y si ha ocurrido algún cambio en el significado o en el uso del término.

3.3.3 Proceso de análisis

El proceso que llevé a cabo para analizar los datos registrados en las tablas fue el siguiente:

- a) Comprobación de la existencia de las entradas en los diccionarios manejados.
- b) Identificación del contexto en el que aparece el término en los tres tratados y de si estos ofrecen una definición o no.
- c) Extracción de las acepciones relacionadas con canto llano.
- d) Análisis de las acepciones existentes.
- e) Comparación con otros términos semejantes.
- f) Resultados.
- g) En los casos que sea pertinente, se señala el proceso de cambio semántico que afectó los vocablos.

3.4 Análisis semántico y aplicación del método

3.4.1 *Conceptos de cambio semántico*

Uno de los aspectos lingüísticos más importantes a tener en cuenta para el análisis de los vocablos sugeridos como terminología es el cambio de significado. Para este caso me parece que la causa de cambio semántico que mejor puede relacionarse con el campo del que se ha tomado el léxico es aquella que Ralph Penny llama “La exigencia de nuevos nombres”, en la cual sucede, al surgir nuevos conceptos en determinada comunidad lingüística, se les otorgue un nombre ya existente, con lo que se amplía el significado de este. (Penny 281)

Otras de las causas de cambio semántico que podrían relacionarse con este léxico son las “causas sociales”, sobre las cuales el autor explica que suceden cuando un vocablo deja de formar parte del léxico general para pasar a formar parte de un vocabulario técnico de un grupo social particular. (Penny 275)

Independientemente de las causas por las cuales se generan los cambios de significado, estos tienen varios tipos, clasificados de acuerdo a cómo suceden. En el siguiente apartado expongo los dos tipos de cambio semántico en los que se pueden clasificar los cambios de los vocablos a revisar.

3.4.2 Tipos de cambio semántico

Metáfora

Es el tipo de cambio en el cual un concepto *a* se relaciona por su semejanza con otro *b*. Si a partir de esta relación el término aplicado al concepto *a* sustituye al término que designaba anteriormente a *b* y éste gana aceptación en la comunidad, se le otorga un nuevo sentido a un término ya existente (Penny 282). El autor aclara que la metáfora puede considerarse “viva” mientras el sentido literal continúe estando presente frente al metafórico.

Metonimia

A pesar de que existen muchas clasificaciones de la metonimia, en general el autor la define como “el proceso de aplicar a un concepto el nombre de algo que ya antes poseía una conexión con él.” (Penny 283) Ejemplo de un tipo de metonimia es la sinécdoque, en la cual el nombre de una parte del concepto pasa a nombrar al concepto completo.

3.4.3 Muestras ejemplares de la aplicación del método

En este apartado presentaré once vocablos extraídos de la selección estudiada. Dichos vocablos son una muestra de la aplicación del método que ilustra sobre la variedad de procesos de evolución del léxico utilizado en los tratados.

1) *Bemol*

- a) El término aparece en todos los diccionarios, excepto en el de Covarrubias.
- b) Está presente en los tres tratados, pero ninguno de ellos ofrece una definición precisa sobre lo que significa bemol; sin embargo, todos ellos señalan que es una de las tres propiedades, junto con becuadrado ([♯]) y natura (tanto *propiedad* como *becuadrado* y *natura* forman parte de la lista de léxico de esta investigación. Únicamente Bizcargui aclara que la propiedad de bemol es aquella que se canta en F, que en el sistema antiguo corresponde a lo que es actualmente el Fa.
- c) El *Diccionario de Autoridades* en su única acepción define *bemol* como una de las tres propiedades de la música y especifica que esta comienza en la clave de Fefaut, es decir, en el Fa.
- d) En ningún otro de los diccionarios, ni siquiera en los de música, aparece esta acepción del término *bemol* ni se mencionan las propiedades del canto, sino que se le identifica como una alteración que desciende medio tono una nota.
- e) El caso del vocablo *bemol* es comparable con *becuadrado* y *natura*, que serán explicados a continuación.
- f) Se observó, pues, que el término *bemol* sí forma parte de la terminología del canto llano, ya que tiene una acepción que pertenece solamente a ese campo y que es completamente distinta a las demás acepciones musicales.

En este caso, por la diferencia de acepciones entre la música en general y aquella de canto llano es posible decir que el vocablo *bemol*, que ya es en sí parte de la

terminología musical en general, en este contexto es un término propio del canto llano.

2) *Becuardado*

- a) El término aparece en los Diccionarios de la RAE, en el de *Autoridades* y en el de Moliner. No aparece en el de Covarrubias ni en los diccionarios musicales.
- b) Aparece de manera semejante a *bemol* en los tres tratados estudiados, señalando Bizcargui que es aquella propiedad que se canta en g (equivalente al Sol actual).
- c) El *Diccionario de Autoridades* y los *Diccionarios de la RAE* mencionan claramente que es una propiedad del canto llano. Esta aclaración no aparece en *Autoridades*; sin embargo, por lo demás las tres son casi iguales, mencionando que es el hexacordo que comienza en la clave de Gesolreut, es decir, en Sol.
- d) Las entradas de *becuardado* en los diccionarios cuentan con una sola acepción, la mencionada anteriormente.
- e) Los diccionarios de la RAE y el de Moliner reconocen en *becuardado* una acepción que no reconocen en *bemol*, a pesar de que se refieren a dos conceptos musicales semejantes en uso y en significado.
- f) Esta diferencia con respecto a las apariciones de *bemol* es posible que se deba a que la alteración que tuvo su origen en *becuardado* pasó a ser *becuadro* en el sistema actual, que significa que se elimina la alteración anterior, dejando el término *becuardado* solamente para la propiedad de

canto llano, mientras que por *bemol* se entiende ahora solamente la alteración de medio tono de una nota.

Se puede concluir, por lo tanto, que *becuadrado* es un término propio del canto llano, ya que este es el único contexto en el que el vocablo tiene una acepción.

3) *Natura*

- a) La entrada *natura* aparece en todos los diccionarios, excepto en los diccionarios musicales.
- b) Está presente en los tres tratados como una de las tres propiedades. De nuevo solamente Bizcargui la identifica, además como la que empieza en C, es decir, en Do.
- c) A pesar de que el vocablo existe en todos los diccionarios de lengua española, de nuevo solamente el *Diccionario de Autoridades* en su segunda acepción lo identifica como una propiedad del canto llano.
- d) Tanto la primera acepción del *Diccionario de Autoridades* como la mayoría de las apariciones en los demás diccionarios lo relacionan con la naturaleza o, en el caso de aquellos que cuentan con una acepción musical, lo refieren a un tipo de escala no alterada.
- e) *Natura*, al igual que *bemol* y a diferencia de *becuadrado*, en su acepción de *propiedad* del canto llano contó con una sola aparición en todos los diccionarios.
- f) En comparación con lo antes mencionado en *becuadrado*, el término *natura* en música también dio origen a otro vocablo, *natural*, para designar la falta

de alteraciones de una nota; sin embargo, es distinto porque *natura*, fuera del ámbito musical, tiene muchas otras acepciones totalmente distintas, que son las que aparecen en los diccionarios en vez de su uso en el canto llano. Cabe señalar que, como se ha dicho, se llamaba *natura* al hexacordo que comenzaba en Do y que este es por definición aquel que no necesita alteraciones.

- g) Dada la existencia previa del vocablo *natura* y sus acepciones generales, se puede deducir que el vocablo *natura* pasó por un proceso de metáfora, relacionando la no alteración de las notas con aquello que es natural.

Concluyo, por lo tanto que, después de un proceso de semantización por medio de la metáfora, y dado que posee en este contexto una acepción independiente, el vocablo *natura* se estableció como un término del canto llano.

4) *Propiedad*

- a) El vocablo *propiedad* está presente en todos los diccionarios, excepto en el de Covarrubias y en el musical de FCE.
- b) Se encuentra en los tres tratados sin una definición propia, pero en los tres se aclara que existen tres propiedades: *becuadrado*, *natura* y *bemol*.
- c) De los diccionarios en los que aparece, los tres diccionarios de la RAE, el de 1837 en su novena acepción y los de 1992 y en línea en la octava, y el diccionario de Moliner en su séptima acepción ofrecen una definición relacionada con el canto llano. Todas ellas identifican la *propiedad* como las especies de hexacordos que se usaban en el sistema antiguo. Igualmente

esta referencia al canto llano se encuentra en la primera acepción del diccionario musical de Brenet.

- d) Una de las principales acepciones en las que coinciden todos los diccionarios del español es que *propiedad* es aquella cualidad particular o característica de una cosa.
- e) Este término es comparable con letra y voz, que en algunos tratados se mencionan en conjunto como los “principios” del canto llano.
- f) Ya que *propiedad* en términos generales posee el sema de característico, es posible que se haya tomado para identificar los cantos compuestos en los tres distintos esquemas del mismo modo que actualmente diríamos “modo” o “tonalidad” y que se haya consolidado, así, como un término del canto llano.
- g) La generación de la nueva acepción del vocablo ya existente *propiedad*, surge por el proceso de cambio en forma de metáfora.

Es posible concluir, por lo tanto, que dado este cambio de significado y su acepción completamente distinta de aquella que posee el vocablo en el léxico general, con la cual no sería posible la comprensión de los tratados, *propiedad* es un término específico del canto llano.

5) *Mudanza o mutanza*

- a) Este vocablo aparece en los seis diccionarios de la lengua como *mudanza*, en los dos musicales como *mutación* y en el de Brenet además como *mudanza*.

- b) Dentro de los tratados aparece en el de Molina y en el de Bizcargui como *mutança*, además de que ofrecen una breve pero precisa definición. Spañon, en cambio, solamente utiliza el concepto en forma de verbo: *mudar*, y no ofrece ninguna definición.
- c) De los diccionarios de lengua española ni el de Covarrubias, ni el de *Autoridades*, ni el *DRAE* de 1837 presentan una acepción relacionada con el canto llano. Sin embargo, los *DRAE* de 1992 y en línea, así como el de Moliner tienen todos en su quinta acepción un significado específico de canto llano y coinciden en que es un cambio convencional en el nombre de las notas en el solfeo antiguo con el fin de representar la nota Si cuando aún no tenía nombre. Tanto la primera acepción de la entrada “mutación” del FCE como la definición de “mudanza” de Brenet coinciden en que es un concepto propio de la solmización y que se trata de un cambio de un hexacordo a otro.
- d) El resto de las acepciones de los diccionarios de español hacen referencia al verbo “mudar” y a la traslación o transformación de una cosa en otra o de cambio de una habitación a otra.
- e) Se puede observar que, a diferencia de términos como *becuadrado*, este vocablo tiene acepciones del léxico general con las que mantiene semas en común, como es el cambio de una cosa a otra.
- f) Por lo tanto *mutanza* es un vocablo del léxico general usado en el léxico especializado del canto llano y que pasó a consolidarse como parte de su terminología.

- g) Ya que este concepto obtiene su nombre de otro con el que no tiene previa relación y que *mudanza* mantiene su significado principal a pesar de esto, su proceso de cambio semántico puede clasificarse como metáfora.

Es posible afirmar que *mudanza* o *mutanza* es un término del canto llano, ya que la acepción musical y con la que se relaciona el contexto de los tratados es completamente independiente de las demás encontradas en los diccionarios.

6) *Retropolex*

- a) Para la comprensión de este término recurrí a un texto especializado en música española del Renacimiento: *Spanish music in the age of Columbus*, de Robert Stevenson. En él se menciona el concepto como *retropolex* y como *retropolis*. Por lo demás, no hay ninguna entrada de estos vocablos en los diccionarios consultados. Tampoco se encontraron en los diccionarios musicales más amplios como el Grove arriba mencionado ni en terminologías musicales como el *Terminorum Musicae Index Septem Lingus Redactus*, que compila la terminología musical del español, alemán, inglés, francés, italiano, húngaro y ruso. No aparecen tampoco en diccionarios de latín.
- b) El término es utilizado en el tratado de Molina y en el de Bizcargui, pero ninguno ofrece una definición.
- c) Stevenson, por su parte, aclara que el rango de las notas musicales antes comenzaba en su límite inferior en el Sol grave (primera línea de la clave de Fa) y que en ese entonces se llamaba gama Ut, pero que con el tiempo el

rango se amplió hacia el Fa₁ retropolis: “Al mismo tiempo, gama ut perdió su lugar como la nota más grave en la mano guidoniana¹², tomando Fa₁ retropolis (espacio debajo del pentagrama en clave de fa) su lugar.”¹³ (Stevenson 51)

- d) A esto podemos agregar que en el sistema antiguo cada una de las notas tenía una forma distinta de escribirse en cada octava, es decir, que el Sol grave no solo se representaba con una g, sino con una g mayúscula: G; el siguiente Sol era g minúscula: g; y el tercero, dos g minúsculas: gg. Por esto podemos deducir que se nombró F retropolis o retropolex a la nota anterior a G para tener una manera específica de llamarle, ya que F era el fa siguiente a G y no el anterior.
- e) Este caso es comparable con el siguiente término, que es *subintelecta*.
- f) Se puede concluir que dado un cambio en el sistema musical los teóricos tuvieron necesidad de encontrar un término nuevo para nombrar una nota que para ellos no existía y que para lograrlo es posible que hayan recurrido a una raíz latina como “retro”, que refieren a lo que está atrás de algo más. Sin embargo, los cambios posteriores en el sistema musical con los cuales se amplió mucho más el rango de notas usadas hizo que toda la nomenclatura cambiara y que entonces el término *retropolex* o *retropolis* fuera innecesario.

¹² La mano guidoniana es un método de entonación musical a primera vista que se enseñaba en la Edad Media acomodando todas las notas del sistema musical en distintos lugares de la mano.

¹³ Meantime the gamma ut lost its prestige as the lowest note in the Guidonian hand, the retropolis F₁ (space below bass clef) taking its place.

Ya que los textos de canto llano es el único contexto en el que se halló este vocablo y a que probablemente fuera tomado de los tratados latinos en los que estos se basaban, el vocablo *retropolex* no posee una acepción ajena a la musical y puede afirmarse que es un término propio del canto llano.

7) *Letra*

- a) El vocablo *letra* fue encontrado en todos los diccionarios consultados, excepto en el diccionario musical del FCE.
- b) En su tratado Bartolomé de Molina explica que hay tres principios de la música, que son letra, voz y propiedad, y que las letras son siete triplicadas y divisas en graves, agudas y sobreagudas. Spañon, por su parte, también lo reconoce como uno de los principios de la música y expone que la letra es denotación del sonido y que son gama, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f. Él, a diferencia de Molina, las divide en dos partes: graves y agudas. Bizcargui, en cambio, no menciona los principios de la música, pero sí explica que en el canto hay veinte letras: g, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e; y las divide en tres partes: ocho graves, siete agudas y cinco sobreagudas.
- c) De los diccionarios de lengua española en el *DRAE* de 1992 y en el de Moliner solamente aparece *letra* en relación con la música como el texto que se pone a la música para poder cantar. Únicamente en el *Diccionario de autoridades* se encuentra una definición relacionada con el sistema musical antiguo, señalando que *letra* es la que se acomoda y escribe

debajo de los puntos de la solfa.¹⁴ En el diccionario musical de Brenet *letra* se define como los caracteres del alfabeto que designan las notas de la gama en la notación alfabética.

- d) Descartando la primera acepción, que nada tiene que ver con el sistema de canto llano, cabe aún cuestionar si las otras dos entradas registradas tienen alguna relación con este, pues no se encuentra expreso en las definiciones como en otros casos. En ambos casos, a mi parecer, la respuesta es negativa. En el primero porque al indicar que se acomoda debajo de los puntos de la solfa es más probable que se relacione con el texto del canto que con las notas en sí, ya que *letra* en el canto gregoriano era el sonido sobre el que se cantaba, por lo que se escribía en el tetra o pentagrama y no debajo de éste. En el segundo caso la definición del diccionario de Brenet, con una visión moderna del sistema musical, se refiere al uso actual de los mismos caracteres alfabéticos para dar nombre a las notas en algunos países como Alemania e Inglaterra. Este uso es muy parecido al que se les daba en la antigüedad, con la diferencia de que antes el uso de las letras se relacionaba con lo que llamaban *voz*, formando un *signo*. En cambio ahora simplemente designa al nombre de las notas de manera equivalente: a-la, b-si, c-do, d-re, e-mi, f-fa y g-sol. Para el canto llano la *letra* era la manera de nombrar a las notas que utilizaban en el sistema musical. Los tres tratados, a pesar de expresarlo de maneras distintas y de

¹⁴ Así se le llamaba antiguamente al sistema de escritura de la música. Resulta de la unión de los nombres sol y fa.

presentar diferencias en cuanto a sus límites y su clasificación, coinciden en el concepto general.

- e) Para comprender mejor este término es necesario, como he mencionado, estudiarlo a la par de *voz*, *propiedad* y *signo*.
- f) Es cierto que las letras como parte del alfabeto fueron tomadas del léxico general para nombrar las notas y que con ellas el término letra fue automáticamente aplicado al canto llano para designar algo distinto a los sonidos pronunciados al hablar. Sin embargo, no hay, dentro de los diccionarios consultados, ninguna entrada que refiera específicamente al concepto de *letra* utilizado en los tratados.
- g) Dado que el concepto de *letra* se le otorga al concepto que actualmente conocemos como *nota* debido a sus nombres tomados de las letras del alfabeto y a que entonces existía previamente al cambio una relación entre ambos conceptos, este proceso de cambio puede ser considerado una metonimia.

Por lo tanto, es posible afirmar que el vocablo *letra*, en su acepción que refiere a la altura del sonido, es un término propio del canto llano.

Para evitar ambigüedades sobre la aparición y el uso del vocablo letra, he anexado a este ejemplo los fragmentos de los tratados donde ha sido encontrado:



Res son los principios dela musica quãto a nue/ stro proposito. f. letra. voz z propiedad. Las le/ tras sō siete triplicadas z diuisas en graues/agu das z sobre agudas. Son auidas las graues z so bre agudas quasi estremos. z las agudas q̄si me dio que da diferencia entrellas en si prouechofo segū enla pre sente figura se contiene. Las voces son seys. vt. re. mi. fa. sol. la. Las propiedades son tres. h. natura. b. mol. Sino es apū/ rramiento de letra con voz/o voces z propiedad. Tiene cada sino rãtas voces como sillabas: auiedo la primera sillaba por letra. Son tantos los sinos como las letras cuyos nombres enla d̄ atras figura son expessos. De sino a sino semejable en letra ay vna octaua que es vn diapason.

Ilustración 6



Los priãpios significatiuos son tres. f. letra z voz z propiedad. segū el Buido ē su primera parte. c̄. primero. ¶ La letra es denotaciō del sonido: z sō xij. f. gama a b c d e f g a b c d e f g a b c d e f. z se/ gū q̄ significã los sonidos: diuidē se ē dos partes. f. ē graues z agudas. graues son desde gama hasta la primera b. de bfabmi. agudas desdela segunda b. de bfabini. hasta ela. la vlti ma q̄ es f. como la cōsiderarē. ¶ Voz es cō la qual se pronūcia el sonido: z son seys. f. vt. re. mi. fa. sol. la. z son cōstituydas ē este numero senario: por dos causas. la primera por q̄ este numero de seys cōtiene todos los numeros de musica: q̄ son binario y ternario. segū el Buido ē su primera parte. c̄. ij. la segunda: es porq̄ este numero segū el Buccio enel libro primero del arifmetica: es perfecto porq̄ tiene muchas partes alicotas. z jūtamente toma das cōstituyē este numero senario. parte alicota es la q̄ muchas vezes tomada: cōstituyē su todo. ¶ Diuidē se ē dos partes. f. vt. re. mi. para subir. fa. sol. la. para descēdir: segū q̄ se nota dela voz

Ilustración 7

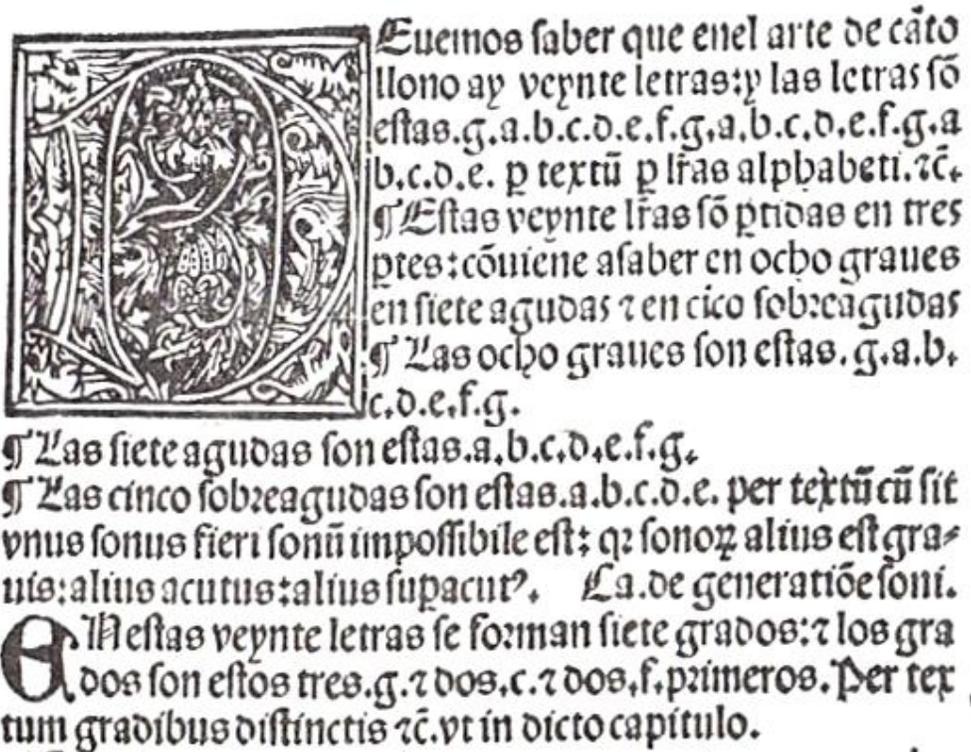


Ilustración 8

8) Voz

- a) La entrada voz se encontró en todos los diccionarios menos en el diccionario musical del Fondo de Cultura Económica.
- b) El vocablo voz aparece en los tres tratados estudiados. Molina y Spañon lo identifican como uno de los tres principios del canto, junto con letra y propiedad. Spañon aclara que voz es aquella con la que se pronuncia el sonido. Bizcargui no menciona esto ni los principios del canto; sin embargo, los tres enlistan las voces: ut, re, mi, fa, sol y la.

- c) El *Diccionario de Autoridades* no presenta ninguna acepción de *voz* relacionada con las notas musicales; sin embargo, las entradas de *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol* y *la*, todas tienen alguna acepción que las define como una de las voces del hexacordo. Esto no sucede en ningún otro de los diccionarios, todos relacionan dichos nombres con las notas de la escala.
- d) La mayoría de las primeras acepciones registradas en los diccionarios, incluso en el diccionario musical de Brenet, para el vocablo *voz* denotan al sonido que producen las cuerdas vocales. Algunas otras acepciones tienen relación con la música, pero definen un concepto distinto al del canto llano, como son las distintas líneas melódicas o los tipos de rango vocal de los cantantes.
- e) El caso de *voz* es similar al de *letra*, pues ninguna de las acepciones registradas en los diccionarios consultados se puede relacionar con aquellas que ofrecen los tratados estudiados.
- f) Es probable que los teóricos hayan tomado del léxico general el vocablo *voz* para identificar los nombres con los que las notas se cantaban. Este, entonces, pasó a ser parte de la terminología utilizada en los tratados; sin embargo, no sobrevivió a los cambios del sistema musical y actualmente no es utilizado por ningún músico.
- g) Este proceso de cambio semántico puede ser clasificado como metonimia, ya que el significado principal de *voz* puede relacionarse con aquella sílaba que se pronuncia al cantar las notas.

Bajo este concepto del vocablo *voz* se puede afirmar que este es un término del canto llano, ya que se refiere específicamente a un recurso de la solmización, es decir, de la lectura de canto llano.

9) *Diatesarón*

- a) El vocablo *diatesarón* se encuentra registrado todos los diccionarios consultados, excepto en el de Covarrubias y en el diccionario musical del FCE.
- b) Está presente en los tres tratados con definiciones similares: es un intervalo o distancia de cuatro voces que comprende dos tonos y un semitono. Molina y Spañon ejemplifican: ut-fa, re-sol, mi-la.
- c) Todas las acepciones encontradas en los diccionarios son del campo musical, aunque no especifican que sean términos de canto llano. Los *DRAE* de 1992 y en línea, así como el de Moliner solamente indican “intervalo de cuarta”, que es como se llama actualmente al intervalo que consta de dos tonos y un semitono. La definición del *DRAE* de 1827 se parece más a las de los tratados, pues aclara que consta de dos tonos y un semitono. Más cercana es aún la definición del *Diccionario de Autoridades*, ya que especifica los intervalos que lo componen y señala que se conforma por las voces ut, re, mi, fa. Además hace algunas aclaraciones sobre la acústica de los intervalos que no revisaré en este análisis, pero que son recurrentes en otro tipo de tratados de música de la antigüedad. Finalmente, el diccionario de Brenet lo define como “la denominación griega

del intervalo de cuarta, conservada por los teóricos latinos y neolatinos de la Edad media y del Renacimiento.”

- d) En este ejemplo se observa claramente la consistencia del término, pues se relaciona con un único concepto, constante en todos sus registros.
- e) El caso de este término es muy similar los de *diapente* y *diapasón*, aunque el último cuenta con más acepciones ajenas al canto llano.
- f) Al ser un vocablo tomado directamente del griego, tal cual se escribía y se usaba en los tratados de canto llano más antiguos, no cuenta con acepciones distintas a las musicales. Sin embargo, el uso del sistema en lengua española hizo que se le otorgara un nombre originado en español y pronto fue sustituido por el término actual *cuarta*.

Ya que el vocablo *diatesarón* fue tomado directamente de los tratados escritos en latín para denominar un concepto musical y que cuando el sistema se modernizó este nombre se perdió, podemos concluir que es, efectivamente, un término del canto llano.

10) *Diapente*

- a) Este vocablo se encuentra registrado en todos los diccionarios consultados, exceptuando solamente el de Covarrubias.
- b) Los tres tratados estudiados definen *diapente* como un intervalo o distancia de cinco voces, compuesta por tres tonos y un semitono. Molina ejemplifica: dos naturales ut-sol, re-la, y las dos accidentales: mi-mi, fa-fa. Spañon, en

cambio: ut-sol, re-la, mi-mi, fa-fa; y sol-sol, y la -la, que se reducen a la primera y a la segunda.¹⁵

- c) Todas las acepciones encontradas en los diccionarios indican que *diapente* es un término musical; sin embargo, ninguno registra que sea de canto llano. Los *DRAE* de 1992 y en línea, así como el de Moliner lo definen solamente como “intervalo de quinta”. Tanto el *DRAE* de 1837 como el *Diccionario de Autoridades*, en cambio, especifican que es un intervalo formado por tres tonos y un semitono menor, agregando a esto que es una consonancia perfecta. Ambos diccionarios musicales relacionan el término con el intervalo de quinta, aclarando que es el nombre griego que se le dio durante en la Edad Media.
- d) El concepto al que refiere el término es consistente, pues no existe ninguna acepción distinta en ningún diccionario consultado.
- e) Como se observa, el caso de *diapente* es casi idéntico al de *diatesarón*, con excepción de que este sí está registrado en el diccionario musical del FCE.
- f) Al igual que observamos en el caso de *diatesarón*, este vocablo tomado directamente del griego utilizado en los tratados antiguos no se relaciona con conceptos ajenos al musical, pero fue sustituido en el sistema moderno por el vocablo *quinta*.

¹⁵ Para comprender los intervalos mi-mi, fa-fa, sol-sol, la-la, hay que recordar que se llevaba a cabo la mudanza de hexacordo para otorgar un nombre a las notas, ya que no existía un nombre para la séptima nota: si.

Al igual que diatesarón, este vocablo solo cuenta con una acepción relacionada con el antiguo sistema musical. Es por esto que puede identificarse como un término del contexto del canto llano.

11) *Subintelecta*

- a) No se encontró ninguna entrada en los diccionarios consultados. Tampoco en el *Grove* de música ni en el *Terminorum Musicae Index Septem Lingus Redactus*. Solamente se encontró la entrada “subintellego” en el diccionario *Diccionario Vox Latín-español*, con la traducción “comprender un poco”. Para poder entender este vocablo recurrí al texto “La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (El melopeo y maestro, 1613)”, de Mariano Lambea.
- b) En el tratado de Bizcargui la palabra *subintelecta* aparece dentro de la definición de *diapasón*, que era el término antiguo para el intervalo de octava. Menciona el autor que contiene ocho voces: siete naturales y la octava subintelecta a la primera, lo cual probablemente significa que la octava voz lleva el mismo nombre que la primera.
- c) En su artículo, Lambea explica y ejemplifica que la semitonía subintelecta es aquella que no se escribía; es decir, que dentro de las normas musicales antiguas era visto como de mal gusto añadir alteraciones a las notas, por lo que los compositores optaban por no escribirlas, aunque fueran necesarias. Por lo tanto, los ejecutantes aprendían a inferir en qué lugares hacían falta estas alteraciones y las cantaban, aunque no estuvieran

escritas. A esto es a lo que muchos de los tratados de canto llano llaman *subintelectas*.

- d) Al hacer la comparación de definiciones notamos que aquella explicación que ofrece Lambea y el uso que le da Bizcargui no tienen relación. A pesar de esto, el vocablo no debe ser omitido, ya que los datos que se obtuvieron son suficientes para clasificarlo como un término del canto llano.
- e) Este caso, en relación con las entradas encontradas en los diccionarios es semejante a *retropolex*.
- f) Concluyo a partir de esta información que el vocablo *subintelecta* pudo ser una adaptación del nombre que se le daba a este concepto en los tratados escritos en latín y que cuando el sistema cambió para aceptar las alteraciones de las notas sin restricción, el término fue obsoleto y dejó de usarse.

Dado que el vocablo *subintelecta* fue probablemente tomado directamente de los tratados latinos, que en el español fue encontrado solamente en el contexto del canto llano y que cuando el concepto al que refería desapareció cayó en desuso también el vocablo, se puede afirmar que es un término propio del canto llano.

3.4.4 Propuesta esquemática de visualización de los datos obtenidos

A continuación, presento a manera de esquema los datos obtenidos de uno de los vocablos analizados:

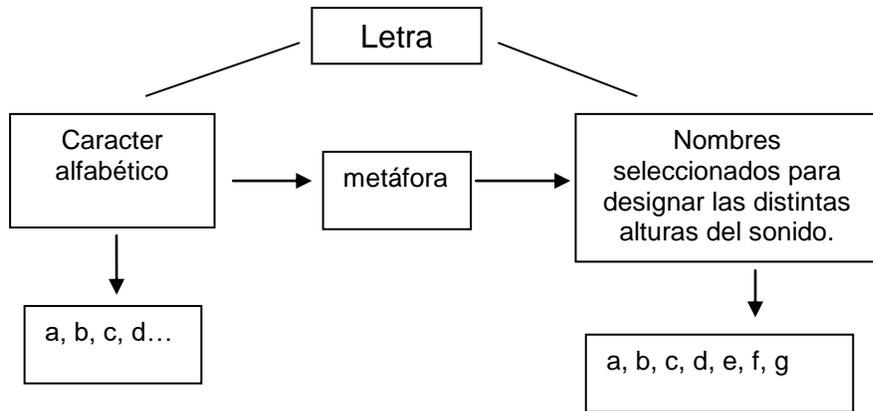


Ilustración 9

Capítulo 4: Resultados del análisis de términos

Como último paso del proceso de investigación, presentaré a manera de cuadros los resultados de este análisis.

Listado completo

En primer lugar, muestro en el siguiente cuadro solamente los vocablos que conforman la selección final que se ha analizado.

Tabla 2

Lista de la selección total de vocablos analizados							
1	becuadrado	15	dítono	29	mínima	43	semilonga
2	bemol	16	espacio	30	modo	44	semínima
3	breve	17	especie	31	mutanza	45	semitono
4	clave	18	ficta, música	32	natura	46	señal
5	conjunta	19	género	33	octava	47	signo
6	consonancia	20	guión	34	parte alícuota	48	sílaba
7	corcheo	21	heptacordo	35	perfecto	49	subintelecta
8	deducción	22	hexacordo	36	plica	50	tono
9	diapasón	23	imperfecto	37	propiedad	51	tritono
10	diapente	24	letra	38	punto	52	unísono
11	diatesarón	25	ligadura	39	remisión	53	vírgula
12	diesis	26	línea	40	retropolex	54	voz
13	discípulo, tono	27	longa	41	semibreve		
14	disjunta	28	maestro, tono	42	semidítono		

Cuadro de vocablos identificados como términos

Tabla 3

TÉRMINOS			
1	becuadrado	20	longa
2	bemol	21	maestro, tono
3	breve	22	mínima
4	conjunta	23	mutanza
5	deducción	24	natura
6	diapasón	25	plica
7	diapente	26	propiedad
8	diatesarón	27	punto
9	diesis	28	retropolex
10	discípulo, tono	29	semibreve
11	disjunta	30	semiditono
12	dítono	31	semilonga
13	especie	32	semínima
14	heptacordo	33	signo
15	hexacordo	34	sílaba
16	ficta, música	35	subintelecta
17	género	36	vírgula
18	guión	37	voz
19	letra		

Después de haber analizado cada uno de los vocablos presentados de acuerdo a sus entradas en todos los diccionarios utilizados y de haber comparado las definiciones y sus usos en los tratados, obtuve el siguiente listado de vocablos que he clasificado como términos:

Como pudimos observar en el capítulo anterior, en el apartado 3.4.3 *Muestras ejemplares de la aplicación del método*, los once vocablos analizados (*bemol, becuadrado, natura, propiedad, mutanza, retropolex, letra, voz, diatesarón, diapente y subintelecta*), mostraron ser términos de canto llano, ya que se encontró que de ellos existe una acepción en los diccionarios que corresponde al contexto del canto llano, además de que por medio de los tratados se comprobó su uso en el ámbito especializado y esta acepción encontrada es exclusiva de la disciplina.

Además de estos cabe señalar algunos otros casos, como son *guión, vírgula y línea*, por ejemplo, cuyos registros demostraron que se trata de signos específicos con los que se plasmaba información musical en la partitura en el sistema musical antiguo y, aunque son vocablos que existen en el léxico general del español, la acepción encontrada en el contexto, en diccionarios y textos teóricos demuestra que existe de cada una de ellas un uso específico del ámbito.

Un caso importante de mencionar es el de *plica*, puesto que es un vocablo que pertenece al léxico musical actual y corresponde a las líneas verticales que tienen las figuras rítmicas *blanca, negra, corchea* y demás. Sin embargo, en los diccionarios musicales y en los tratados encontramos que también se refería a un signo utilizado en la notación neumática medieval.

Otro es el caso de *mínima, semínima, breve, semibreve, longa y semilonga*, que se referían a las primeras figuras rítmicas con las que se midió el ritmo en la notación antigua y que fueron eventualmente sustituidos por redonda, blanca y

negra. No así fue el caso de corcheo, la medida más corta y que actualmente se mantiene en el sistema moderno como corchea. Este vocablo se encuentra, por lo tanto, enlistado junto con los demás que no fueron considerados términos.

Cuadro de vocablos que no forman parte de la terminología de canto llano

Tabla 4

NO SON TÉRMINOS			
1	clave	10	parte alícuota
2	consonancia	11	perfecto
3	corcheo	12	remisión
4	espacio	13	semitono
5	imperfecto	14	señal
6	ligadura	15	tono
7	línea	16	tritono
8	modo	17	unísono
9	octava		

Igualmente, después de haber elaborado este análisis he concluido que algunos de los vocablos estudiados no pueden ser considerados términos del canto llano.

Es importante tener en cuenta que muchos de ellos sí son términos musicales, pero no los he incluido en la terminología del canto llano, dado que no corresponden a ningún concepto exclusivo de este ámbito sino a uno más general, como es el caso de *clave* que, tanto en la antigüedad como actualmente se refiere

al signo que ayuda a dar nombre a las notas en el tetragrama o pentagrama, a pesar de que estos signos en sí hayan evolucionado y cambiado de nombres.

Otros de estos vocablos son *unísono*, *semitono*, *tono* y *tritono* que, al igual que *diapasón*, *dítono*, *diatesarón*, *diapente* y *semidítono* son enlistados en los tratados como intervalos. Sin embargo, los tres primeros se mantuvieron en nombre y en concepto y forman parte del léxico musical actual.

Otro caso es el de *parte alícuota*, en la que evalué la posibilidad de que fuera el nombre que se usaba para señalar la relación de unos intervalos con otros; sin embargo, por el contexto en el que se emplea en los tratados y recordando que los escritores tendían a incluir en sus obras fragmentos teóricos complejos sobre acústica con la intención de otorgar una explicación formal a cada aspecto musical, he concluido que puede tratarse de un término de la aritmética similar a lo que hoy conocemos como el *residuo* de la división, más que de un término musical.

Igualmente los vocablos *perfecto* e *imperfecto* no fueron considerados términos de canto llano, ya que aunque son recurrentes en los textos teóricos, ni su uso ni los registros en diccionarios indican que sean términos, sino solamente adjetivos que utilizaban para describir ciertos conceptos. Sin embargo, *perfecto* podría considerarse terminología musical general, ya que sí cuenta con una entrada en un diccionario musical y se utiliza frecuentemente en el sistema actual.

Lista de términos que sufrieron cambio semántico

De la lista de vocablos que forman parte de la terminología de canto llano he extraído aquellos que se originaron por cambio semántico, como he desarrollado en 3.4.2. Los resultados son los siguientes:

Tabla 5

Términos originados por un cambio semántico			
1	breve	11	maestro, tono
2	clave	12	mutanza
3	conjunta	13	natura
4	deducción	14	propiedad
5	discípulo, tono	15	punto
6	disjunta	16	signo
7	especie	17	sílaba
8	género	18	vírgula
9	guión	19	voz
10	letra		

Se observa que todos estos, además de formar parte del listado de términos de canto llano, se pueden reconocer como vocablos pertenecientes al léxico general del español y han pasado por los procesos de cambio anteriormente explicados y ejemplificados.

Lista de términos obtenidos directamente de vocablos latinos

Así mismo, he extraído aquellos vocablos que, tomados directamente del latín, se mantuvieron inalterados, es decir que, contrario a aquellos que sufrieron cambio

semántico, sus conceptos no evolucionaron y por lo tanto se conservaron como términos exclusivamente del canto llano.

Tabla 6

Términos tomados directamente del latín	
1	diapente
2	diatesarón
3	diesis
4	dítono
5	retropolex
6	subintelecta

Campos semánticos

A continuación, generé una serie de cuadros que engloban en campos semánticos algunos de los vocablos estudiados en esta investigación. Estos cuadros tienen la finalidad de mostrar la manera en la que los términos conviven en los mismos planos con otros tipos de vocablos, y de ser de ayuda para futuras investigaciones que se relacionen con el léxico que se utiliza en los tratados de canto llano o textos semejantes.

En primer lugar, el cuadro de los actualmente llamados intervalos, que en el sistema antiguo eran llamados *especies*. Aquí, como se ha descrito, conviven los términos *diatesarón*, *diapasón*, *dítono*, *diapente* y *semidítono* con los vocablos vigentes *unísono*, *tritono*, *semitono* y *tono*.

Tabla 7

Especies	
Unísono	Dítono
Diatésarón	Diapente
Diapasón	Semidítono
Tritono	Tono
Semitono	

En el siguiente cuadro, los *principios* del canto llano: *letra, voz y propiedad*, frecuentemente encontrados en las primeras líneas de los tratados de canto llano, por ser unos de los conceptos más importantes del sistema. todos estos vocablos fueron clasificados como términos.

Tabla 8

Principios		
Letra	Voz	Propiedad

A continuación, las tres *propiedades* del canto llano, ya descritas anteriormente.

Tabla 9

Propiedades		
Natura	Bec cuadrado	Bemol

En el siguiente cuadro se muestran las figuras rítmicas como las he descrito, recordando que *mínima, semínima, breve, semibreve, longa y semilonga* forman parte de la terminología, mientras que *corcheo*, no.

Tabla 10

Figuras	
Mínima	Semínima
Longa	Semilonga
Breve	Semibreve
Corcheo	

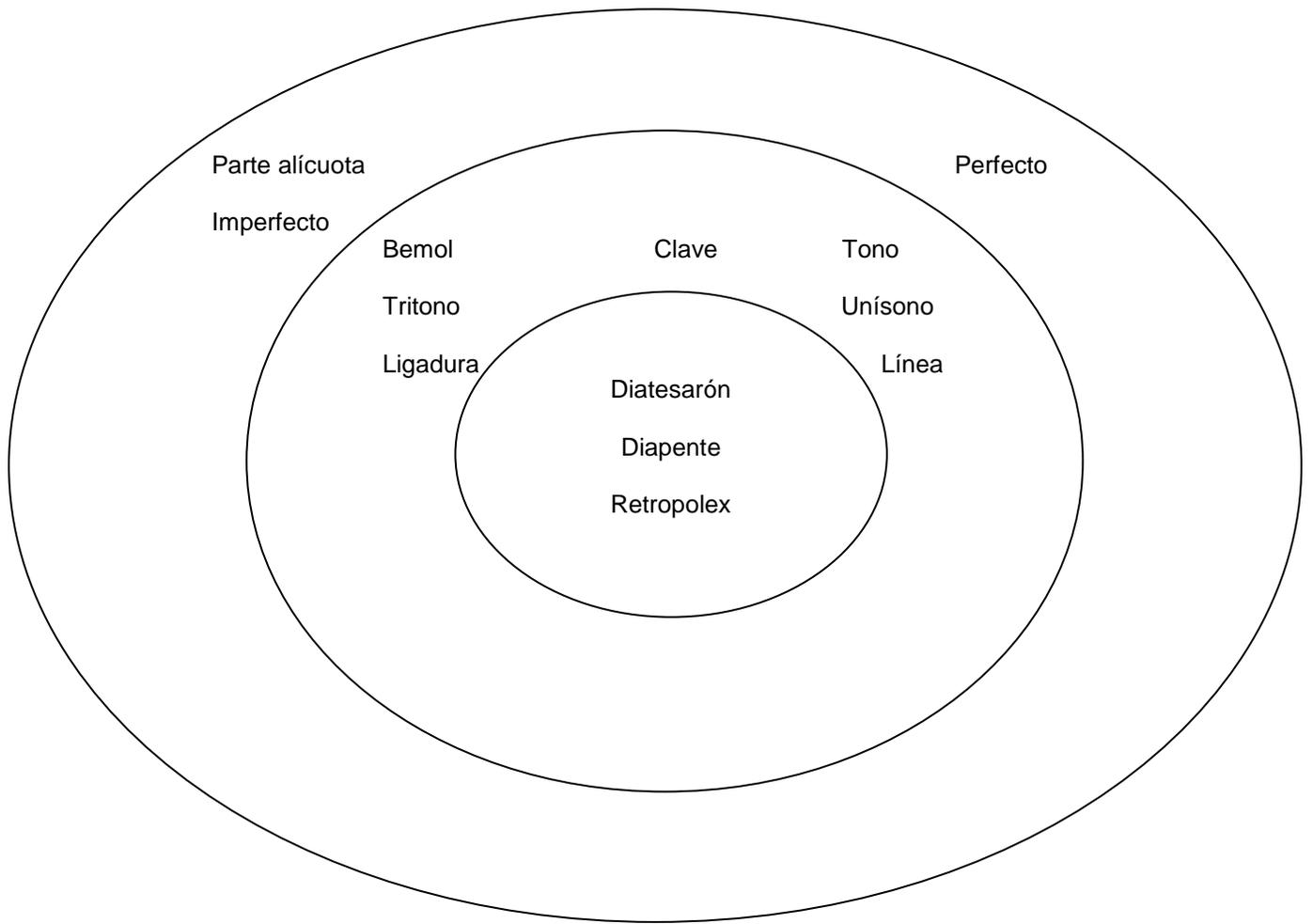
En el siguiente cuadro se encuentran algunos de los distintos signos de escritura que se utilizaban en el sistema del canto llano. Cuatro de ellos, *vírgula*, *punto*, *guión* y *plica*, fueron clasificados como términos, mientras que *ligadura*, no.

Tabla 11

Signos de escritura		
Vírgula	Punto	Guión
Plica	Ligadura	

Propuesta esquemática de óvalos

Finalmente, para terminar con este capítulo de resultados, presento una propuesta de esquema en el que es posible percibir algunos de los vocablos analizados en esta tesis, de manera que es posible distinguir, en el óvalo externo, aquellos que pertenecen al léxico general del español; en el segundo óvalo, la terminología musical general; y en el óvalo interno, vocablos pertenecientes a terminología del canto llano.



Conclusiones

Como se ha señalado, uno de los obstáculos para la interpretación de textos de más de 500 años de antigüedad es el léxico que actualmente resulta ajeno al lector. Más aún, cuando estos textos tratan de una disciplina específica propia de la época, la brecha de comunicación puede incrementar. Por ello, para la realización de esta tesis he buscado responder a las preguntas. ¿De qué manera deben ser editados los textos musicales antiguos? ¿Cuál es el léxico especializado que manejan los tratados de música abordados y cuál es la metodología que debe seguirse para comparar el léxico encontrado en distintos textos? ¿Cuáles de los vocablos obtenidos y analizados pueden ser clasificados como terminológicos? ¿Cuáles son las características que los vuelven terminológicos?

A raíz del análisis realizado usé un método para la identificación de terminología y el análisis de la misma, siendo mi hipótesis la siguiente: que un término, para serlo, debe cumplir con las siguientes características:

- Se puede comprobar su existencia dentro de un ámbito especializado; es decir, que fue hallado en uso en textos u otros registros de esta disciplina.
- Existe dentro de sus definiciones una acepción correspondiente al ámbito especializado señalado.
- El uso encontrado tanto en uso como en las acepciones es exclusivo del ámbito del que se trata.

Habiendo llevado el proceso de extracción de datos y análisis de los vocablos de los tratados de canto llano expuesto en el Capítulo 3, puedo señalar que aquellos identificados como términos siempre cumplen con la primera de las condiciones, ya que todos ellos fueron obtenidos directamente del contexto y que para una disciplina de 500 años de antigüedad la única manera de obtener información léxica son las fuentes escritas. Es claro, como señalé en los apartados 3.2.1 *Causas y ejemplos de elementos eliminados de la selección de términos* y 3.2.2 *Causas y ejemplos de elementos mantenidos en la selección de términos*, que este requisito no basta por sí solo para determinar que un vocablo es termológico, ya que, aunque en algunas ocasiones se encontró una definición del concepto manejado en el sistema musical, en muchas otras el concepto se daba por conocido y se omitía su explicación, por lo que podría tratarse de un término o simplemente de palabras de uso común en la época. Por lo tanto es indispensable tomar la existencia de los vocablos en los textos solamente como un punto de partida. Recordemos que no sólo la existencia en los textos especializados genera su entrada como término, sino que una de sus acepciones se concibe como parte de la especialidad. Es decir, un vocablo es un término que se considera como tal ya que su uso se restringe a un ámbito específico, no se desarrolla igual que los otros vocablos y por ello, en ocasiones, se percibe como un doblete. Es decir, en un ámbito usual tiene una acepción y en el ámbito especializado se especifica dicha acepción.

Por otro lado, la segunda condición es comprobable en la mayoría de los casos; sin embargo, fue necesario acudir a distintos tipos de textos para tener acceso a

las definiciones de los términos. Varios de los vocablos no contaban con una entrada en diccionarios tanto de la lengua española como diccionarios musicales, aunque fue posible, cuando esto sucedía, hallar en otros textos que no eran diccionarios dichos vocablos, para obtener la acepción buscada. Esos textos los clasifiqué dentro del rubro de libros o artículos especializados en canto llano.

La existencia de estas entradas en los documentos mencionados resultó ser significativamente positiva para la comprensión y el análisis de los vocablos: en primera instancia me permitió conocer aquellos pocos casos que contaban con una acepción y una definición reconocidas propias del ámbito; en segundo lugar, me fue posible comparar la acepción musical con aquellas del léxico general, con el fin de comprender el proceso de creación del término o su relación con otros conceptos; y en tercer lugar, pude comparar las acepciones con los usos encontrados para definir si son equivalentes.

Finalmente, comprobé en todos los casos que el uso hallado tanto en contexto como en las acepciones es exclusivo de la disciplina, ya que los vocablos clasificados como términos no son intercambiables en los contextos especializados, sino que refieren a un concepto específico del campo del canto llano.

Los resultados arrojados por la presente investigación demuestran la existencia de un grupo específico de palabras que denotan conceptos utilizados exclusivamente en el ámbito del canto llano. Tanto sus registros en diccionarios como en los

tratados fueron una herramienta eficiente para demostrarlo y, con ello, permitir la comprobación de la hipótesis propuesta.

Es importante tener en cuenta el papel que el método de extracción y análisis de datos tiene en un trabajo de esta índole, pues la mayoría de los registros de uso con los que se cuenta se encuentran todavía inéditos y han sido estudiados muy superficialmente. De ahí la diferencia metodológica con muchos otros procesos de estudio terminológico: los textos de los cuales se han obtenido los datos son, en primer lugar, difíciles de leer y comprender en general, lo que requiere que lean con una perspectiva lingüística y literaria. En segundo lugar, los temas que tratan estos textos, al no ejecutarse comúnmente hoy en día, exigen de un conocimiento histórico y musical poco común que reconozca conceptos pertenecientes a un sistema muy anterior al actual para poder juzgar e identificar los vocablos pertinentes para ser estudiados. En tercer lugar, debemos notar que para llevar a cabo el análisis de estos vocablos es necesario reflexionar acerca de los métodos lexicográficos que se utilizan para determinar si un vocablo es o no parte de una terminología. Por ello, consideré pertinente recurrir a las disciplinas “hermanas” de la *terminología*: la *lexicología* y la *lexicografía* para lograr una visión integral de la terminología que se maneja.

Con la finalidad de lograr en algún momento un conocimiento más amplio de la teoría del canto llano y un acercamiento a su interpretación históricamente informada, es indispensable que los estudios musicológicos entren en contacto con aquellos de distintas disciplinas, como son la historia, la filología y, en este caso, la lingüística. La interdisciplinariedad puede ser la clave para la ampliación

de los campos de estudio y para la profundización de estas áreas de conocimiento, teniendo siempre en cuenta los objetivos de cada línea de investigación.

Considero que la realización de los estudios terminológicos enfocados en el canto llano no deben tener como fin último la estandarización y homogeneización de los términos, sino que deberán enfocarse en abordar y eventualmente registrar la mayoría de los usos encontrados para ser una herramienta de comunicación con el pasado y de generación de diálogo entre los tantos textos similares, primero en la lengua española, y luego con sus equivalentes en distintas lenguas.

Finalmente, me parece pertinente señalar que la línea de investigación que yo presento cuenta con un campo enorme para futuros estudios, que pueden ir desde el rescate de tratados, manuales y partituras, su edición —que en algún momento podría llegar a ser del tipo de edición crítica—, la inclusión de algunos de los vocablos encontrados en diccionarios especializados de música, la creación de terminologías mucho más completas, o hasta la composición de diccionarios orientados al canto llano, ya sea solamente en español, o en distintos idiomas.

Bibliografía

- Anonimi. *Notitia del valore delle note del canto misvrato*. Ed. Armen Carapetyan. Holanda: American Institute of Musicology, 1957.
- Asensio, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Música, 2003.
- Baroffio, Giacomo Bonifacio. "Ambrosian rite, music of the." Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1990. 314-320.
- Brenet, Michel. *Diccionario de la música histórico y técnico*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, Editores, 1946.
- Cabré, M. Teresa. *Terminology: Theory, methods and applications*. Ed. Juan C. Sager. Trad. Janet Ann DeCesaris. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia, 1999.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. «Tesoro de la lengua castellana o española.» 1674. 2019. <<https://archive.org/details/tesorodelalengua00covauoft>>.
- «Criterios de edición de documentos hispánicos (Orígenes-siglo XIX) de la Red Internacional CHARTA.» abril de 2013. 16 de mayo de 2019. <<http://files.redcharta1.webnode.es/200000023-de670df5d6/Criterios%20CHARTA%2011abr2013.pdf>>.
- Emerson, John A. «Plainchant: II. Western plainchant.» Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 14. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1990. 805-832.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*. Joyas Bibliográficas, s.f.
- Fondo de Cultura Económica. *Diccionario enciclopédico de la música*. Trad. Alejandro Pérez Sáez. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

- Galán Gómez, Santiago. *La teoría del canto de órgano y contrapunto en el renacimiento español: la Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- Garbini, Luigi. *Breve historia de la música sacra*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Huglo, Michel. "Galican rite, music of the." Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1990. 113-125.
- Jacobs, Arthur. *Breve historia de la música occidental*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Lara, Luis Fernando. *Curso de lexicología*. México: El Colegio de México, 2006.
- . *Teoría del diccionario monolingüe*. México: El Colegio de México, 1997.
- . *Teoría semántica y método lexicográfico*. México: El Colegio de México, 2016.
- León Tello, Francisco José. *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1962.
- Martínez de Sousa, José. *Pequeña historia del libro*. España: Ediciones Trea, S. L., 1999.
- Melis, Chanal. *Documentos lingüísticos de la Nueva España. Golfo de México*. México: UNAM, 2008. PDF.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 3a ed. Madrid: Editorial Gredos, 2008. Edición electrónica.
- Penny, Ralph. *Gramática histórica del español*. Trads. José Ignacio Pérez Pascual y María Eugenia Pérez Pascual. Barcelona: Ariel, 1998.
- Poole, H. Edmund. «Printing and publishing of music: I. Printing.» Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1990. 232-260.

- Prado, Germán. *El canto gregoriano*. Barcelona: Editorial Labor, 1945.
- RAE. «Diccionario de autoridades.» 1739. 2019. <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- . *Diccionario de la lengua castellana*. 8va ed. Madrid, 1837.
- . *Diccionario de la lengua española*. Vol. I. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- . *Diccionario de la lengua española*. 2019. <<https://www.rae.es/>>.
- Randel, Don M. «Mozarabic rite, music of the.» Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1990. 667-675.
- Rodríguez de Tembleque García, Susana Elena. *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del siglo XVIII del archivo de la catedral de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, s.f.
- Romero de Lecea, Carlos. «Las más antiguas imprentas musicales hispanas.» Fernández de la Cuesta, Ismael. *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina*. Joyas Bibliográficas, s.f.
- Rubio, Samuel. *Libro de Música práctica de Francisco Tovar*. Joyas Bibliográficas, 1978.
- Stevenson, Robert. *Spanish music in the age of Columbus*. La Haya: Martinus Nijhuff, 1960.
- Valois, Jean de. *El canto gregoriano*. Trad. Omar Argerami. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- VOX. *Diccionario ilustrado latino-español español-latino*. 15. Barcelona: Biblograf, 1982.

Anexos

Arte de canto llano llamado Lux videntis de Bartolomé de Molina
(Valladolid, 1503)

{1r} Arte de canto llano Lux videntis dicha. \ Compue-^a /¹ Jta por el egregio Frey^b
Bartholomé^c de Molina *de la* orden de /² los menores, Bachiller en *sancta* theología. \
Dirigida al muy /³ reverendo y magnífico señor, el señor don Pedro de Ribera, /⁴ obispo de
Lugo. \ Y por el dicho señor obispo aprobada. /⁵ \

Muy reverendo y /⁶
magnífico señor. /⁷

Considerando que la ygnorancia es la madre de todos los erro- /⁸ res y que debe ser echada
de todos los fieles christianos, ma- /⁹ yormente de los ecclesiásticos, que han de ser carrera y
luz que /¹⁰ ha de guiar i alumbrar a todo el pueblo que les es encomen- /¹¹ dado. \ E mucho i
más que mucho deve ser alcançada desta *vuestra*^d /¹² ciudad i diócesi lucense, que como
espejo a que se mirassen to- /¹³ das la otras del reyno fue puesta en medio del. \ E anſi anti-
/¹⁴ guamente era Iglesia metropolitana i cabeça dellas. \ E viendo o- /¹⁵ trosí el zelo que
vuestra señoría tiene que los clérigos simpleſ /¹⁶ sean enseñados i los errores dellos
alanzados^e, i que no es pe- /¹⁷ queño careſcer del arte del canto, pues nuestro señor en su
san- /¹⁸ cta Yglesia mandó que ovieſſe cantores, los quales por diſpu- /¹⁹ ſición maravillosa
ſirvieſſen i eſtovieſſen ante su ſancto altar /²⁰ i *con el* sonido dellos fueſſen hechas dulces

^a Se desatan en esta edición las vocales nasalizadas por una virgulilla y se escriben las letras faltantes en cursivas.

^b Se modernizó el uso de las mayúsculas.

^c Se aplicó la acentuación moderna.

^d Se desatan las abreviaturas en cursivas. En este caso, señalada también por virgulilla.

^e Golpeados con lanza

modulaciones, se- /²¹ gún que se escribe *en el* eclesiástico en el capítulo xlvii. \ *Por en-* /²² de yo,^f el bachiller Frey Bartholomé de Molina, acordé hazer /²³ la presente obra i intitular a la Vuestra señoría: por la *qual*^g /²⁴ muy en breve serán enseñados i alumbrados, i sacados deste error /²⁵ los que quisiere ver y leer por ella. \ E por eso la puse nombre /²⁶ Lux videntis. \ Suplico humildemente a Vuestra señoría la vea /²⁷ y examine/corrija y hemiende^h i supla lo defectuoso i la resciba /²⁸ *con el* ánimo que es hecha. \ *Rescíbale*ⁱ nuestro señor en su /²⁹ sancta gloria después de largos años aver apacentado su grey. /³⁰ \

Amén. /³¹ \

{1v} Demostración de las tres maneras que tenemos de mutança. \ *En la* fi- /¹ gura de arriba verás perfectamente: letras, voces i propiedades, sinos, /² mutanças, fines de tonos, deduciones; y *en la* figura circular fallarás tres /³ maneras que ay de mutança, mas *en la* intensa fallarás retroplex en su /⁴ propio lugar, el qual subiendo se cuenta con las sobre agudas y descendien- /⁵ do con las graves, porque esta arte es circular y lo que por él se canta se llama /⁷ ma ficta música.

{2r} Lux videntis. /¹ \ \ Tres son los principios *de la* música quanto a nue- /² stro propósito .i. letra, voz y propiedad. \ Las le- /³ tras son siete triplicadas i dividas en graves, agu- /⁴ das i sobre agudas. \ Son avidas las graves i so- /⁵ bre agudas quasi estremos, i las agudas quasi me- /⁶ dio, que da diferencia entrelas en sí provechoso, según *en la* pre- /⁷ sente figura se contiene. \ Las voces son seys: ut, re, mi, fa, sol, la. \ Las propiedades son tres: \natural , natura,

^f Se ha modernizado la puntuación. Se agregan puntos y comas donde hacen falta.

^g De \ddot{a}

^h Enmiende

ⁱ Originalmente resciba le

bmol. \ Sino es ayun- /⁹ tamiento^j de letra con voz/o voces i propiedad. \ Tiene cada /¹⁰ fino tantas voces como síllabas, aviendo la primera síllaba por /¹¹ letra. \ Son tantos los finos como las letras, cuyos nombres /¹² *en la* de atrás figura son expreffos. \ De fino a fino femejable en /¹³ letra ay una octava, que es un diapañón. /¹⁴ \

Eftos finos se siguen siete deduciones o principios i de ca- /¹⁵ da uno dellos son deductas las seys voces ya nombradas, se- /¹⁶ gún *en la* figura se contiene. \ Las quales seys voces serán repar- /¹⁷ tidas en esta manera: ut, re, mi, para subir; fa, sol, la, para descen- /¹⁸ der. \ Las sobredichas tres propiedades fueron falladas pa- /¹⁹ ra regir/guiar i ordenar las dichas seys voces, i sirven a las dichas /²⁰ siete deduciones *en esta* manera: que las tres que comien- /²¹ çan en g son regidas y se cantan por \sharp . \ Las dos que comiençan /²² en c por natura. \ Las dos que comiençan en f, por bmol. /²³ \

Capítulo de las mutanças. /²⁴ \ \ Mutança es mudamiento de dos voces yguales en fino i /²⁵ voz, diverfas en propiedad. \ La mutança es fecha por ne- /²⁶ cessidad de voces i de propiedad. La que es fecha por neceffidad /²⁷ de voces *fallarla* as en todos los finos que tienen dos voces, /²⁸ salvo en bfa \sharp mi, porque las voces no son yguales i distan por /²⁹ semitono. \ Tabién se fallan *en los* finos que tienen tres voces, /³⁰ como adelante verás. \ La mutança que se faze por neceffidad /³¹ de propiedad se faze por dar perfición al canto, i *fallarla* as en /³² los finos que tienen tres voces *en las* dos últimas voces i no /³³ {2v} más, porque *de las* dos primeras voces i *de la* primera i tercera /¹ del tal fino siempre se fazen las mutanças por neceffidad de voces. /² \ Item la primera voz que nombramos se muda *en la* segunda. \ Item si /³ la última voz fuere subiente la mutança será fecha por subir i si /⁴ fuere descendiente, la mutança será fecha por descender. \ *En el* fino que /⁵ ay dos voces avrá dos

^j Unión

final acima y otro de licencia, que son 9, y abaxar ^{/36} {3r} un punto por mayor perfección y no más, salvo el quinto to- ^{/1} no que puede baxar a dñolre por mayor perfección, lo qual le ^{/2} acaesce por razón del semitono, que es más cercano a su final. ^{/3} \\ E los discípulos pueden subir de su final a cima cinco o seys ^{/4} puntos inclusive y descender de la final abaxo quatro o cinco ^{/5} puntos. \\ Assí que el maestro en el subir i el discípulo en el des- ^{/6} cender serán conocidos: onde por lo suso dicho verás la razón ^{/7} por que no ay más ni menos de cinco reglas, porque ellas con ^{/8} cinco espacios abastan para la composición de qualquier tono ^{/9} general. \\ E nota que ay mutança de tono general, la qual se fa- ^{/10} ze quando el maestro se muda en su discípulo i eñ, i en otra ^{/11} manera no ay mutança de tono general. ^{/12} \\

Conocimiento de una regla ^{/13} \\ \\ Como los tonos sean departidos en quatro maestros i ^{/14} quatro discípulos, assí ay quatro letras donde los maestros ^{/15} traen la regla: que son: f, g, a, b. \\ El primero en f, el tercero en g, ^{/16} el quinto en a y el sétimo en b, y estos quatro, cada uno dellos ^{/17} fenescce tercero punto debaxo la regla. \\ Tenemos también otras ^{/18} quatro letras donde traen la regla los discípulos que son: d, ^{/19} e, f, g, i estos fenescen en la mesma regla: el segundo en d, el ^{/20} quarto en e, salvo quando trae la regla en f, que entonce fenesc- ^{/21} ce un punto debaxo de la regla, y entonces dezimos ser yrregu- ^{/22} lar el tal tono. \\ El sexto fenescce en f, el octavo en g, de mane ^{/23} ra que donde fenescce el maestro, allí trae la regla i fenescce su dis- ^{/24} cípulo. \\ E la aka se conoce por su sequencia. \\ Los officios por ^{/25} sus glorias. \\ Los resposos por sus versos, y quando todos e- ^{/26} stos conocimientos faltaren conocer sean por los fas o mis. ^{/27} \\ El tono que traxiere los fas señalados en regla o cinco pun- ^{/28} tos encima será primero o quarto o sexto. \\ El tono que tra- ^{/29} xiere los fas a tercero punto encima será segundo o quinto. \\ Si ^{/30} a quarto acima, será tercero o octavo. \\ Si los traxiere a segundo ^{/31} o a quinto, será sétimo o quarto, según arte. Y estos fas se en-

³² tienden *de los naturales* y no *de los accidentales*. \ Nota que el ³³ fa señala al mi i el mi al fa. \\\

{3v}

Pri	re	la	Primus ad quintam.
Se		fa	Segundus ad terciam.
Ter	mi	fa	Tercius ad sextam.
Quar		la	Quartus ad quartam.
Quin	fa	fa	Quintus ad quintam.
Sex		la	Sextus ad terciam.
Septim ^o	ut	sol	Septim ^o ad quintam.
Octav ^o		fa	Octavo ^o ad quartam.

Comienço *de los pfalms*. /¹ \\\

Primero i sexto comiença: fa, fol, la.	onde ufus	Primus cum fefto: fa, fol, la. <i>fempre habeto.</i>
Segundo, tercero, octavo: ut, re, fa.		Tercius i octavus: ut, re, fa, <i>fic i fecundus.</i>
Quarto: la, fol, fol, la.		La fol, fol, la, quartus.
Quinto: ut, mi, fol, o dira: fa, la, re, fa.		Ut, mi, fol <i>fic tibi quint^o.</i>
Séptimo: ut, fa, mi, fa, fol.		Septim ^o , ut fa mi fa fol.

Para mediar los pfalms. /² \\\ Primero y fefto *quando cantan folempne* dizen: la, fol, ut, mi, ³ re, la, fol, la. \ E *quando cantan fimple en los días que no fon* /⁴ feftivos dizen: la, fol, la. \ Segundo, quinto i octavo *fiempre di-* /⁵ zen: fa, fol, fa. \ El tercero *fiempre dize:* fa, fol, la,

mi, re, fa. \ El *quar-* /⁶ to: re, ut, re, mi, re. \ El séptimo: re, fa, mi, re, mi. \ El fin de cada /⁷ uno dellos será según fuere la sequencia. /⁸ \

Reglas generales. /⁹ \ \ Todo canto que subiere de *f* *faut* a *b* *f* *a* *b* *m* *i* i descendiere- /¹⁰ re *alamire* o a *g* *f* *o* *l* *r* *e* *u* *t*, aunque torne a *s* *o* *b* *i* *r* a *c* *f* *o* *l* *f* *a* *u* *t*, *can-* /¹¹ tará *fa* en *b* *f* *a* *b* *m* *i* por *b*^o; i si descendiere a *ffaut*, hará lo *m* *e* *f* - /¹² mo aun que no suba salvo de *g* *f* *o* *l* *r* *e* *u* *t* o de *alamire*; i si subiere- /¹³ re a *b* *e* *f* *a* *b* *e* *m* *i* i mediate uel immediate descendiere a *ffaut* *an-* /¹⁴ te que suba a *c* *f* *o* *l* *f* *a* *u* *t*, *cantarfe* a por *b*^o, salvo si fuere séptimo /¹⁵ tono o octavo. /¹⁶ \

{4r} Todo canto que subiere a *c* *f* *o* *l* *f* *a* *u* *t* o más arriba se canta por /¹ *h*, salvo si fuere quinto o sexto. /² \

Capítulo de las disjuntas. /³ \ \ Disjunta es subir o descender de una deducción a otra sin hacer mutança expresa. \ Las disjuntas son cinco y son: trito- /⁵ *nus*, diapente, exacor, que es sexta mayor o menor, etacor, que /⁶ es septima mayor o menor, i diapasón. /⁷

Capítulo de las conjuntas. /⁸ \ \ Conjunta es fazer de tono semitono i de semitono, tono, /⁹ i llámase el tal canto ficta musica. \ Las conjuntas son diez: /¹⁰ primera, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. \ Son en dos partes dividas: /¹¹ las cinco se cantan por *h*, las otras cinco por *b*^o, \ *en esta* *mane-* /¹² *ra*. \ La primera se canta por *b*^o, la 2 por *h*, i sic de aliis per or- /¹³ *dinē*. \ Otra vez se dividen en dos partes porque las cinco dellas /¹⁴ son generales, las cinco, especiales. \ Las generales son: 2, 5, 6, /¹⁵ 9, 10. \ Las especiales son: 1, 3, 4, 7, 8. \ Son dichas especiales /¹⁶ porque especialmente se fallan i se acaescen fazer en algunos /¹⁷ cantos, los quales no se

podrían salvar fin ellas, lo que *de las ge-* ¹⁸nerales no dezimos, i por effo *de las especiales* solamente se dan ¹⁹ reglas i no de las generales. ²⁰ \\

Reglas *de las conjuntas especiales.* ²¹ \\ \\ Todo canto que descendiere a bmi o más baxo, i antes que ²² suba a elami tocare en bmi dirá fa en bmi, por b° *de la pri-* ²³mera ñ. \ Si el canto subiere a elami i inmediate descendiere a ²⁴ bmi, cantará fa, en elami por b° *de la* tercera ñ, i fa en bmi por ²⁵ b° *de la primera* ñ. \ Item quando quier que el canto abaxare de ²⁶ bfabemi a elami i in mediante se tornare a bfabemi cantando ²⁷ por b°, el tal canto se cantará por la tercera ñ, diciendo fa en ela- ²⁸ mi por b°. \ Esto se entiende ser assí quando en bfabemi dixeres ²⁹ fa de b°, en otra manera no. ³⁰ \\

Todo canto que subiere de elami a gfolreut y en gfolreut ³¹ toviere dos fas o más señalados cantará mi en fefaut por ³² *de la quarta* ñ. \ La octava ñ tiene este mesmo conocimiento.

³³ \ Todo canto que cantando por b° subiere a elami agudo i in- ³⁴ {4v} mediante descendiere a bfabemi, cantará fa en elami por b° ¹ *de la sétima conjunta.* \ Semeja esta regla *a la* que deximos de ² la tercera conjunta. ³ \\

Las especies que dentro del diapafón se encierran son ca- ⁴ torze: unifonus, semitonus, tonus, semiditonus, di- ⁵ tonus, diatthesaron, diapente semitonado, tritono, diapen- ⁶ te, diapente cum semitono, diapente cum tono, diapente ⁷ cum semiditono, diapente cum ditono, diapafón. ⁸ \\

Unifonus es ayuntamiento de dos o más voces, qualesquier ⁹ que sean juntas en un fino. ¹⁰ \\

Semitonus es intervalo de dos voces muy cercanas que /¹¹ son mi-fa, o fa-mi, i no de otras. /¹² \\

Tonus es intervalo de dos voces cercanas cuales quier que /¹³ sean, excepto mi-fa o fa-mi, de quien ay quatro diferencias, que /¹⁴ son: ut-re, re-mi, fa-sol, sol-la, i eñ. /¹⁵ \\

Semiditonus es intervalo de tres voces: contiene en sí un /¹⁶ tono i un semitono de quien ay dos diferencias que son re fa, /¹⁷ mi sol, i eñ. /¹⁸ \\

Ditonus es intervalo de tres voces, contiene dos tonos per- /¹⁹ fetos, de quien ay dos diferencias, que son: ut-mi, fa-la, i eñ. /²⁰ \\

Diatefaron es intervalo de quatro voces, contiene dos to- /²¹ nos i un semitono menor, de quien ay quatro diferencias, que /²² son: ut-fa, re-sol, mi-la, fa-fa, diziendo fa en fefaut i fa en befa- /²³ bemi por bº. \ E este último se llama accidental i los otros tres /²⁴ naturales. \ Item este último se reduce a la primera especie de /²⁵ diatheferon que deximos. /²⁶ \\

Diapente semitonado es intervalo de cinco voces, contiene /²⁷ ne dos tonos i dos semitonos. Será su formación de diatesaron /²⁸ con semitono de elami grave a bfabemi agudo, cantando fa /²⁹ en bfademi agudo, o será del dicho bfabemi a fefaut agudo, y /³⁰ este tal será natural, y el ante dicho, accidental, de quien ay una /³¹ sola diferencia, que es mi-fa. Este se falla en las offrendas, una /³² que comienza *Gloriabuntur*, i otra que comienza: *Protector nr̃*. /³³ \ Onde diz *respice*, i otra que comienza. *Letamini in domino* /³⁴ *circa finem*. /³⁵ \\

{5r} Tritonus es intervalo de quatro bozes, contiene tres to- /¹ nos arreo, de quien ay una sola diferencia, que es fa-mi, dezien- /² do fa en ffaut i mi de b en bfabemi. \ Esta especie

fallarás *en la* comunicanda del primer domingo de quaresma que comienza. ⁴ \ Scapulis
fuis, onde dize sperabis. \ E en otro comendon que ⁵ comienza *Panis quem ego videro en*
el principio. \ E en una ⁶ offrenda que comienza *Levabo oculos meos*, onde dize *voceas*. ⁷
\

Diapente es intervalo de cinco voces, contiene tres tonos ⁸ i un semitono menor, de quien
ay quatro diferencias las dos ⁹ naturales, que son: ut-sol, re-la, i las dos accidentales que son:
mi- ¹⁰ mi, fa-fa. ¹¹ \

Diapente con semitono es intervalo de seys voces, contiene ¹² tres tonos y dos semitonos.
\ Exacor menor, de quien ay tres ¹³ diferencias: que son re-fa, mi-sol, mi-fa. ¹⁴ \

Diapente cum tono es intervalo de seys voces, contiene ¹⁵ quatro tonos i un semitono. \
Exacor mayor. \ De quien ay tres di- ¹⁶ ferencias que son: ut-la, re-mi, fa-sol. ¹⁷ \

Diapente cum semitono es intervalo de siete voces, contiene ¹⁸ quatro tonos i dos
semitonos. \ Exacor menor. \ De quien ¹⁹ ay cinco diferencias que son: ut-fa, re-sol, mi-la,
re- fa, mi-sol. ²⁰ \

Diapente cum ditono es intervalo de siete voces, contiene ²¹ cinco tonos i un semitono. \
Exacor mayor. \ De quien ay dos di- ²² ferencias, que son: ut-mi, fa-la. ²³ \

Diapasón es un cuerpo músico donde todas las sufo dichas ²⁴ especies caben, y es
compuesto de un diapente i de un diathe- ²⁵ saron inclusive, que perfectamente forman un
diapasón, el qual ²⁶ es intervalo de ocho voces. Contiene cinco tonos y dos semi- ²⁷ tonos,
de quien ay siete diferencias, que son: re, la, mi mi, ut fa ²⁸ re sol, mi la, fa fa, ut sol. \
Exemplo íntegro. ²⁹ \

{5v} Para aver el conocimiento de todo lo dicho *en esta arte ma-* /¹ nual, nota que ay dos maneras de claves: clave general /² i especial. \ Las claves generales son quatro: las dos muy ufa- /³ das *que son*: ffaut grave i cfolfaut. \ Ay otras dos inuñitadas, que /⁴ son gamaut i gfolreutagudo. \ *Ejemplo de la clave de gamaut. Exem-* /⁵ plo *de la clave de gfolreut.* \ G. \ E nota que siempre estará esta /⁶ última clave en gfolreut agudo, porque toda clave a de estar /⁷ en regla i no en espacio, según el Guido, parte prima, capítulo dé- /⁸ cimo. \ E usamos *de las dos primeras* porque bastan para lo *que* /⁹ cantando fallamos. \ Las cuales sirven en esta manera: la cla- /¹⁰ ve de ffaut sirve a los tonos primero, 2, 3, i 5, i la clave de cfol- /¹¹ faut sirve a los tonos: 4, 6, 7, 8, pero algunas vezes fallarás /¹² los tonos quatro i quinto i sexto con ambas las claves, i an- /¹³ {6r} si están bien, porque estos participan la natura *de los estermos.* /¹ Como sean situados *en el* medio y si estos touvieren una sola cla- /² ve *que* no sea la fuya propia, como dicho es, *averlo as* por mal /³ señalado: y enmendarás la clave. \ Las claves especiales son dos /⁴ una de bquadrado ♯. otra de bemol b /⁵ \

Nota que ay plica, vírgula i ligadura en canto llano. \ La /⁶ plica se pone a la mano izquierda i a la derecha del canto. /⁷ \ A la izquierda se pone *en el principio de la* ligadura descendien- /⁸ do, i a la derecha en el fin *de la* ligadura, subiendo, i no en otra /⁹ manera. \ Exemplo. /¹⁰ \

Vírgula es una raya que atravie- /¹¹ sa todas las reglas o parte dellas, y /¹² es en dos diferencias: la una quando /¹³ atravie- /¹⁴ sa todas las reglas, i aquesta /¹⁴ siempre se pone en el fin del canto. I *pónese* doblada, y también /¹⁵ se pone *en los comienços de los* graduales i altas i offrendas /¹⁶ *en el fin de la* primera palabra o dición, y esto es por señal que /¹⁷ aquello ha de comenzar el cantor solo fasta aquella vírgula, i /¹⁸ de allí adelante todo el

choro. \ La otra diferencia es quando /¹⁹ atravieſſa dos o tres reglas, no más, y aqueſta ſiempre ſe po- /²⁰ ne en fin de cada dición, y *póneſe* ſimple exemplo. /²¹ \

Ligadura es un ayunta- /²² miento de dos o tres o más /²³ puntos, *de los quales* todos el /²⁴ primero habla ſolament de /²⁵ quien ay tres diferencias. /²⁶ \ Exemplo. \ En la primera dif- /²⁷ ferencia no habla más del pri- /²⁸ mero punto, porque los otroſ /²⁹ todos van atados con él. /³⁰ \ En la ſegunda diferencia fa- /³¹ bla ſolo el primero punto y los otros van ligados con él: porque /³² para aquel punto hable o *en él* ſe meta letra ſe requiere ſegún /³³ dize el goſcaldos que aya tanto eſpacio entre punto i punto quan- /³⁴ {6v} to quepa otro entrellos. \ *En la última diferencia* fablo el pri- /¹ mero a quien o *de* quien los otros van ligados, que ſe llaman /² triangulares, que ſiempre ſe ſiguen de punto quadrado con pli- /³ ca i van para abaxo i nunca para cima. I más fabla el último, /⁴ que es quadrado, el qual nunca es ligado, ſalvo *en las* dos ma- /⁵ neras ſuſo dichas. \ El punto ſilábico ſe eſcrive aſſí, /⁶ es mayor en cantidad que ninguno *de los* otros pun- /⁷ tos. \ El tónico es ſuſpenſivo, que ſe retiene o engran- /⁸ deſce a ſí meſmo i quita a ſu compañero aquello que demás /⁹ tomo para ſí. /¹⁰

Deo gracias. /¹¹

{12v} Venerable padre Bachiller: Reſcebimoſ /¹ la arte arriba contenida i *mandámoſla* /² examinar. \ E no ſe halla *en ella* falta algu- /³ na que emendar, ſino mucha buena doctri- /⁴ na que ſeguir i remedar. \ E porque ſegún dixo nue- /⁵ ſtro redemptor: la candela no ha deſtar debaxo del ce- /⁶ lemín ſino ſobre el candelero para que alumbre. \ Por eſſo /⁷ eſta vueſtra doctrina, que con razón llamaſtes Lux /⁸ videntis, mandamos que ſea impreſſa i divulgada /⁹ i dada copia a todos los que tienen neceſſidad della. /¹⁰ \ E agradeſcemos

vuestro zelo i trabajo con que la /¹¹ hezistes. \ Deos nuestro señor por el entero gualar- /¹²
dón *en este suelo* i después *en el cielo*. Amén. /¹³ \

P. Epuns /¹⁴

lucen /¹⁵

Fue impresa la presente arte en /¹⁶ la noble villa de Valladolid por Die- /¹⁷ go de Gumiel
en el mes de Agosto. /¹⁸ \ Año del señor. M. d. iii. /¹⁹ \

Introducción de canto llano de Alfonso Spañon (Sevilla, s.a.)

{1r} Non es cosa nueva, muy reverendo i magnífico señor. \ Mas antes es mucho usada acerca de los antiguos os. \ Los que hacen algunas obras las intitulen a los príncipes o grandes señores. \ No porque les dé doctrina, mas por que de la autoridad de aquellos a quien la obra se endereça, la obra reciba autoridad. \ Y así yo, ymitando a éstos, intitulé esta mi obrezilla a vuestra señoría, a la qual suplico tenga su manto. //

Esta es una introducción muy útil i breve de canto llano. \ Dirigida al muy magnífico señor don Juan de Fonseca, obispo de Córdoba, compuesta por el bachiller Alfonso Spañon. //

Capítulo primero, de los principios instrumentales. // Los principios instrumentales del canto llano son ocho .i. libro, línea, espacio, clave, señal, punto, guión i vírgula. \ El libro es un instrumento total que comprende en sí siete parciales .i. línea: i espacio, ic. Línea es una señal larga, i no ancha que denota el sonido, i son cinco, según que se denota de la composición del tono perfecto. \ Espacio es el que se termina con líneas, i son cinco, tomando uno abaxo o arriba. \ Clave es una figura que denota los signos, i son quatro. \ La primera es de ffoot i tiene tres puntos, exemplo. \ La segunda es de cfolfaut i tiene dos puntos, exemplo. \ La tercera es de gfolreut i es una g rebuelta, exemplo. \ La quarta es de gamaut i es una g griega, exemplo. \ Estas claves reciben denominación de los signos en que se alinea. \ Y no de las propiedades, porque la clave es una cosa común a todas las propiedades, i no es más razón que reciba denominación de una que de otra, salvo del signo que así mesmo es común a las propiedades. I según el Guido en su primera parte, capítulo décimo, toda clave se a de poner en regla. \ Señal es una denotación de propiedad i son dos .i. de bquadrado i de bemol, exemplo

de la de /³¹ bquadrado. Enxemplo de la de b mol. \ Natura no tie- /³² ne señal, por que se halla ygal con todas las bozes que alcança por /³³ {1v} música vera. \ Punto es una señal significativa de la boz i es fi- /¹ gurado en diversas maneras .i. en quadrado, alphado, inten- /² fo, remiso, tonito, unisonantes, ligados, du- /³ ples. \ La letra se a de meter en todo punto diverso, excepto sy /⁴ fuere duples; o en principio de ligadura, si uviere letra. \ Guión /⁵ es una señal significativa del punto que se sigue en el renglón siguiente. /⁶ \ Vírgula es una línea que aparta las partes .i. /⁷ \

Capítulo ii, de los principios significativos. /⁸ \ \ Los principios significativos son tres .i. letra i boz /⁹ i propiedad, \ según el Guido en su primera parte, capítulo /¹⁰ primero. \ La letra es denotación del sonido, i son /¹¹ xxi .i. gama, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, i se- /¹² gún que significan los sonidos, divídense en dos partes .i. /¹³ en graves i agudas. \ Graves son desde gama hasta la primera b /¹⁴ de bfabmi; agudas, desde la segunda b, de bfabmi, hasta ella, la úl- /¹⁵ tima que es f, como la consideraren. \ Boz es con la qual se pronuncia /¹⁶ el sonido, i son seys .i. ut, re, mi, fa, sol, la; i son constituydas en este /¹⁷ número senario por dos causas: la primera, por que este número de /¹⁸ seys contiene todos los números de música, que son binario y terna- /¹⁹ rio, según el Guido en su primera parte, capítulo ii. \ La segunda es porque es- /²⁰ te número, según el Buecio en el libro primero del aritmética, es /²¹ perfecto porque tiene muchas partes alicotas, i juntamente toma- /²² das constituyen este número senario. \ Parte alicota es la que, muchas /²³ vezes tomada, constituye su todo. \ Dívidense en dos partes .i. ut, /²⁴ re, mi, para subir, fa, sol, la, para descender: según que se nota de la for- /²⁵ mación dellas, porque las tres se forman subiendo .i. ut, re, mi: el ut en el /²⁶ pulmón, el re en el garguero i el mi, en los labios. \ Las otras tres, /²⁷ por el contrario. \ Propiedad es una derivación de bozes a un /²⁸ principio, según Pedro

de Venecia en su tratado, i son tres .l. en b ²⁹ cuadrado, natura i bmo. \ Divídense en dos partes .l. en b qua- ³⁰ drado i en bmo, que tiene dos principios .l. do nacen, o do repug- ³¹ nan. \ Do nacen son las letras do comiençan las deduciones: do re- ³² punan son los bees, en natura que no tiene más que un principio, ³³ do comienza que es c. \ Estos tres principios .l. sonido i pronun- ³⁴ ciación de sonido i intençión o remiççión de sonido constituye las ³⁵ {2r} bozes, i de seys bozes se constituye cada una de las deduciones. ¹ \

Capítulo tercero, del movimiento deducional. ² \ Los movimientos de música son tres .l. deducional, y- ³ gual i dijuntivo, i no son más de tres porque todo ⁴ movimiento o será dentro en una deducción o fuera de- ⁵ lla. \ Si fuere en una deducción, será deducional; si fuera o ⁶ será en un signo o en diversos, si en uno, será movimien- ⁷ to y gual; si en diversos, será dijuntivo. \ Deducción es un ajuntamien- ⁸ to o y lación destas seys bozes, según Pedro de Venecia en su tratado ⁹ de música, i son nueve i tienen su principio en tres letras .l. en g, c, ¹⁰ f. La primera comienza en g i cántase por b cuadrado; la segunda, en ¹¹ c, i cántase por natura; la tercera, en f, i cántase por bmo. I do a- ¹² cabare qualquiera destas deduciones, a tercero signo se comienza ¹³ otra daquela mesma propiedad, y así de las siguientes, hasta que se cum- ¹⁴ plan las nueve deduciones, según el Guido en su primera parte, capítulo iii, es- ¹⁵ tas deduciones constituyen los signos. \ Signo es quasi un lugar ¹⁶ a señalado, según el Guido en su primera parte, capítulo iii, i son xxi .l. ga- ¹⁷ maut, are, bmi, cfaut, dfolre, elami, ffaut, gfolrent, alamire, bfab- ¹⁸ mi, cfolfaut, dlafolre, elami, ffaut, gfolreut, alamire, bfabmi, cfol- ¹⁹ faut, dlafolre, elami, ffaut. \ Cada uno destes signos tiene letra ²⁰ y boz i propiedad, la primera del signo será letra i todas las o- ²¹ tras serán bozes. \ Exemplo en gfolreut: g es letra, fol, re, ut, son bozes. ²² El fol es de la segunda deducción, porque está en la orden de la segunda de- ²³ ducción, y es de natura por que tuvo

su principio en c. El re es *de la ter-* /²⁴ *cera deducción, porque está en la orden de la tercera deducción, i es de* /²⁵ *bmol, porque tuvo su principio en f, el ut es de la quarta deducción, por-* /²⁶ *que está en la orden de la quarta deducción, y es de bquadrado: por* /²⁷ *que tuvo su principio en g, y anfi de todos los otros signos. \ Diví-* /²⁸ *denfe en dos partes a la división de las letras. \ Item en gamaut en re-* /²⁹ *gla are, en espacio ic, y esto en las siete deduciones y no por la reducción.* /³⁰ \\

Capítulo iii, del movimiento ygal. /³¹ \\ \\ El movimiento ygal es ajuntamiento de dos bozes /³² divididas yguales, de diversas propiedades, en un fig- /³³ no. Según el Guido *en su primera parte, capítulo viii, dize de* /³⁴ *dos bozes, a diferencia de los signos en que no ay* /³⁵ *más de una boz, divididas a diferencia de terceras y sextas, de las* /³⁶ **{2v}** *quales no se puede hazer movimiento ygal porq dista por un* /¹ *femitono mayor, yguales a diferencia de fa-mi, en un signo de di-* /² *versas propiedades, que se entiende en número o en especie a diferencia del* /³ *movimiento deducional en un signo, a diferencia del movimiento de-* /⁴ *juntivo. \ Los movimientos yguales son diez i ocho, según el Gui-* /⁵ *do en su primera parte, capítulo vii, divídense en tres partes .i. en bozes, que dif-* /⁶ *tan en una deducción por segundas o quartas o quintas, y en diversas* /⁷ *deduciones están yguales, y entonces se hará el movimiento ygal de-* /⁸ *llas. \ De segundas son ocho .i. re-ut, ut-re, mi-re, re-mi, sol-fa, fa-sol, la-* /⁹ *sol, sol-la. De quartas son seys .i. fa-ut, ut-fa, sol-re, re-sol, la-mi, mi-* /¹⁰ *la. De quintas son quatro: sol-ut, ut-sol, la-re, re-la. \ Item puede se pro-* /¹¹ *var que sean diez y ocho, según el movimiento de las bozes, por que el ut* /¹² *haze tres movimiento .i. con segundas, quartas i quintas. \ El la ha-* /¹³ *ze tres y el re quatro, i el sol otros quatro, el fa dos, i el mi o-* /¹⁴ *tros dos, que son diez y ocho. I donde oviere dos bozes, avrá dos* /¹⁵ *movimientos yguales. \ I donde oviere tres, avrá seys. \ El movi-* /¹⁶ *miento ygal, según el Guido en su primera parte, capítulo vii,*

será subiente /¹⁷ según deduciones, i no según bozes. \ Enxemplo, mudando la primera de- /¹⁸ dución en la segunda, será subiente i, por el contrario, decendiente, y así de /¹⁹ todas las otras deduciones. \ Iten el movimiento ygal viene prin- /²⁰ cipalmente por necesidad de boz o de propiedad: de boz quando /²¹ falta la boz; de propiedad quando falta propiedad. \ Las bo- /²² zes de la primera dedución se pueden mudar con las bozes que alcanzan /²³ de la segunda dedución o por el contrario, y así qualquiera dedución /²⁴ se puede mudar con las bozes que alcanzare de otra dedución. \ El /²⁵ movimiento ygal y el bmol son necesarios en música, por que según el /²⁶ Aristotele en el v°. de la metafísica, necesario es si lo qual la cosa no /²⁷ puede estar. \ La música no se puede cantar perfectamente sin movi- /²⁸ miento ygal i bmol, como el movimiento ygal sea uno de los /²⁹ tres movimientos de música y el bmol una de las tres propieda- /³⁰ des, sin los quales la música no se puede cantar, y si son necesari- /³¹ os como provado es, no se pueden excusar. Por que según el Aristotile /³² en el ii° de generación, lo que se allega de necesario siempre se alle- /³³ ga, y así falso i mal dezir es que se aya de excusar. /³⁴ \

Capítulo quinto, de las consonancias. /³⁵ \ \ {3r} Consonancia es una razón de números distantes por gra- /¹ ve y agudo, según el Aristotile en el ii de los poste- /² riores, capítulo primero. \ E esta razón de números se consi- /³ dera en dos maneras, la una según que bien suena y así /⁴ se considera en el contrapunto; la segunda en quanto aquella /⁵ resultacio, no considerando mal ni bien sonar, y así se considera en can- /⁶ to llano. \ Las consonancias son treze .i. unifonus, tonus, semito- /⁷ nus, ditonus, semeditonus, diatesaron, tritonus, diapente, tonus /⁸ cum diapente, semitonus cum diapente, ditonus cum diapente, semedi- /⁹ tonus cum diapente, diapasón. \ E según que dize el lucidario en su /¹⁰ tratado de música, la consonancia no es la una boz ni la otra ni am- /¹¹ bas juntas, salvo la distancia. \ Unifonus es

de bozes yfuales en ^{/12} un fonido, i tiene xxiiii especies .i. diez y ocho movimientos ygua- ^{/13} les i feys bozes fímiles, i *dízese conſonancia*, en quanto es principio ^{/14} de las otras conſonancias. Por que ſegund el philóſofo en la metafíſica, ^{/15} en el libro quinto, todo principio ſe reproduce al género de ſu principi- ^{/16} ado, *ansí* como uno al número. \ Tonus es una diſtancia de dos ^{/17} bozes con perfección, i tiene quatro especies .i. ut-re, re-mi, fa-ſol, ſol-la. ^{/18} \ Semitonus es una diſtancia de dos bozes con imperfección, i tiene ^{/19} una *ſiempre* .i. fa-mi. \ Ditonus eſ una diſtancia de tres bozes, i tiene ^{/20} dos tonos i dos especies .i. ut mi, fa la. \ Semitonus^a eſ una diſtancia ^{/21} de tres bozes, i tiene tono i ſemitono, i tiene dos especies .i. ^{/22} re-fa, mi-ſol. \ Diateſarum es una diſtancia de quatro bozes, i tiene ^{/23} dos tonos i un ſemitono, i tiene tres especies .i. ut-fa, re-ſol, mi-la. ^{/24} \ Tritonus es una diſtancia de quatro bozes, i tiene tres tonos: i ^{/25} una *ſiempre* .i. fa-mi. \ Diapente es una diſtancia de cinco bozes, i tiene ^{/26} tres tonos i un ſemitono i quatro especies .i. ut-ſol, re-la, mi-mi, ^{/27} fa-fa; i ſol-ſol, i la -la, *redúzenſe a la primera i a la ſegunda*. \ To- ^{/28} nus con diapente es una diſtancia de feys bozes, i tiene quatro to- ^{/29} nos i un ſemitono, i especies ſegund con quien ſe compone, exemplo: ^{/30} ut-la, ic. \ Semitonus con diapente es una diſtancia de feys bozes, ^{/31} i tiene tres tonos i dos ſemitonos, i especies ſegund con quien ſe ^{/32} compone, exemplo: mi-fa. \ Ditonus cum diapente es una diſtancia ^{/33} de ſiete bozes, i tiene cinco tonos i un ſemitono i especies, ut ſu ^{/34} {3v} para, exemplo: ut-mi. \ Semitonus cum diapente es una diſtancia ^{/1} de ſiete bozes, i tiene quatro tonos i dos ſemitonos, especies ut ^{/2} ſupra. Exemplo: re-fa. \ Diapaſón es una diſtancia de ocho bozes, ^{/3} i tiene ſiete especies i cinco tonos i dos ſemitonos, i es de letra ^{/4} a letra ſemejable. \ Eſtas conſonancias ſe hallan dentro un diapaſón ^{/5} i ſi más fueren neceſarios: componer ſean con las otras conſonancias ^{/6} i con el diapaſón. Conviene aſaber tono i diapaſón i de allí adelan- ^{/7} te caſi ad infinitum

^a De acuerdo con la lista, probablemente debería decir femiditonus

se puede proceder por *consonancias*, segund el Gui-⁸ do en su primera parte, capítulo nono. \ Y si de alguna *consonan-*⁹ *cia* destas se dieren más *species*, anfi como de tono más de *quatro spe-*¹⁰ *cies* o de *diapente* más de otras *quatro* reducir sean a las dichas ¹¹ en movimiento deducional o difinitivo mediante el yqual. ¹² \

Capítulo sexto, del movimiento disjuntivo. ¹³ \ \ El movimiento disjuntivo, *que* es disjunta, se haze por ne-¹⁴ cesidad del deducional i del yqual, i es movimien-¹⁵ to de una boz otra en diversas propiedades i sig-¹⁶ nos por necesidad. Dize de una propiedad a otra a di-¹⁷ ferencia del movimiento deducional, en diversos signos ¹⁸ i por necesidad, a diferencia del movimiento yqual. \ Las disjun-¹⁹ tas, segund *que en estas* treze *consonancias* se hallan, son siete .i. tritonus,²⁰ diapente, tonus cum diapente, semitonus cum diapente, ditonus cum ²¹ diapente, semitonus^b cum diapente, diapasón. \ Tritonus es del fa, ²² de ffaut al mi de bfabmi, i *hállase* en una ofrenda: dilexisti in prin-²³ cipio. \ Diapente, del fa de ffaut al fa de cfolfaut. \ Tono cum dia-²⁴ pente, del fa de ffaut al fol de delafolre. \ Semitonus cum diapente,²⁵ desde el mi de elami al fa de cfolfaut. \ Ditonus cum diapente es ²⁶ del fa de ffaut al mi de elami agudo. \ Semeditonus cum diapen-²⁷ te es del re de defolre al fa de cfolfaut. \ Diapasón es del ut de ²⁸ gamaut al fol de gfolreut, y estas se ponen por enxemplo por *que* en ²⁹ otros signos se pueden hallar. \ Dívidense en dos partes, por *que* ³⁰ las tres primeras vienen por defecto del movimiento deducional ³¹ o de propiedad. Las *quatro* últimas siempre por necesidad del movi-³² miento deducional. \ La causa por que el semitono cum diapente ³³ {4r} se haze por necesidad del movimiento deducional, es por que tie-¹ ne dos semitonos, i dos semitonos non se peden hazer en una ² dedución. \ Iten no se hallan en todas las *species* de las *consonanf-*³ *cias*, salvo en las *que* tovieren tres

^b Probablemente también femiditonus

tonos, uno en pos de otro, i si ma⁴ fueren necesarios componer, sean como dicho es de las consonancias. ⁵ \\

Capítulo séptimo, de los géneros. ⁶ \\ Género es un común que contiene toda la diversidad ⁷ de los sonidos, según del maestro de Ojma en su tratado ⁸ de música. \ Son tres .l. cromático, diatónico, ⁹ enarmónico, según el Boecio libro primero, capítulo ¹⁰ tulo xxi. \ El cromático, según que dize el Boecio ¹¹ en el mismo capítulo, procede por v. cemitonos: dos mayores i ¹² tres menores. \ El diatónico procede por dos tonos i un semitono- ¹³ no menor. \ El armónico, por dos tonos i dos diafis. \ Enpe- ¹⁴ ro, según dize el Goscaldo en su tratado de los géneros, el armónico ¹⁵ todo es apartado de nuestro uso, y la mayor parte del cromático ¹⁶ tico, así que no usamos en nuestro tiempo salvo el género diatónico en ¹⁷ todo i el cromático en parte. I según alguna semejanza, por que se ¹⁸ gund el filósofo en el sexto de los tópicos, todo aquello que se pasa se ¹⁹ gund alguna semejança, se a de pasar. La semejança es que así como pro- ²⁰ cedía por v. semitonos, así agora dando la quarta especie de dia- ²¹ pente respecto del género diatónico, damos dos semitonos: uno ma- ²² yor i otro menor; i respecto del menor, que se llama color, se dize ²³ cromático, según el Boecio, libro primero capítulo de los géneros. ²⁴ \ El tono compuesto no se puede componer ni dividir de dos partes ²⁵ yguales, salvo de dos inyguales o en dos inyguales .l. de semitono- ²⁶ no menor i mayor. \ El semitono menor se compone de dos dia- ²⁷ fis i el mayor de dos diafis i una coma, y así mesmo se dividen ²⁸ el diafis en dos comas, según que se colige del Boecio, libro primero. ²⁹ \ El semitono mayor es de fa-mi en un mismo signo. ³⁰ \\

Reglas para cantar por el género diatónico. ³¹ \\ {4v} El conocimiento del género diatónico es: quando subie- ¹ re un punto encima de la o del re, o tercero encima del ² ut o del sol, o quatro encima del fa, y descendiere quatro, gu- ³ ardar sea la orden del género

diatónico, *que* es proceder ⁴ por dos tonos i un semitono *en la primera especie* de di- ⁵ atefaron, i no en otra, segund el Gofcaldo, Lucidario i Rubinete, *en las* ⁶ reglas de los géneros. I esta regla se da *con* dos excepciones: la una ⁷ sin descendir, v *inmediate*, sin reyteración de género cromático. La segun- ⁸ da, sin intención *en la segunda casa* del género do ay dos bozes sin la *que* se lle- ⁹ va. Esta excepción última tiene tres excepciones .i. sin intención *en la últi-* ¹⁰ ma casa del género, o ser quinto o sexto o reyteración, *que es* causa *de la in-* ¹¹ tención, excepto si *inmediate* tras la reyteración viniere la quar- ¹² ta conjunta, i segund el Guido *en su primera parte*, donde no ay género ¹³ y ay defecto de consonancias, allí serán dos consonancias. ¹⁴ \\

Regla para cantar por género cromático. ¹⁵ \\ El conocimiento del género cromático es *quando* sub- ¹⁶ ere tres puntos encima del la o del mi, o quatro encima ¹⁷ del sol o del re, o vº encima del fa *con* reyteracion de ¹⁸ cinco, o la mayor parte guardar sea la orden del género ¹⁹ cromático, que es proceder por tres tonos i un se- ²⁰ mitono *en la quarta especie* de diapente, *que* es fa-fa, cxepto *en quinto* o sexto ²¹ sin intención. \ La ylación que ay *en* el sobir se terna *en el descendir*, ²² segund el lucidario *en su tractado* de música. \ Yten *en* cfolfaut y *en* ²³ dlafolre cantarás por bquadrado, y *en los signos que* alcançare la de- ²⁴ dución, si no fuere quinto o sexto sin intención, o si estovieren todas o ²⁵ la mayor parte de las claves señaladas, *que* entonce seguir sea lo con- ²⁶ trario del género, segund el Guido *en su primera parte*, capítulo x. ²⁷ \\

Capítulo viii, i de las adiciones o remociones del fa o del mi. ²⁸ \\ Conjunta es una dición o remisión ficta de semitono mayor, ²⁹ fecha *con* fa o *con* mi por defecto de género. I son doze, i la pri- ³⁰ mera por lo alto, i *afinanse* do ay fa o mi y no *ambas* juntas. \ La ³¹ primera se afina *en* bmi, y las otras desde signo arriba a donde se ha- ³² llare fa o mi. \

Divídense en dos partes porque las adiciones o remñi ^{/33} ones que se azen con el mi se cantan por bquadrado i las que con el fa, por bmol. ^{/34}

{5r} E según las nueve deduciones i estas conjuntas, pueden se hallar ^{/1} en cada signo seys bozes i diez y ocho movimientos yuales, se- ^{/2} gún el Guido en su primera parte, capítulo iii; y para esto buscar sean las ^{/3} bozes de las conjuntas más propicias al signo en que se an de hallar las ^{/4} seys bozes i los diez y ocho movimientos yguales. \ Yten quando ^{/5} se pone fa, entiéndese abaxo del signo en que se asigna; y quando mi, ar- ^{/6} riba. ^{/7} \

Reglas de las conjuntas que se hallan. ^{/8} \ \ El canto que desciende de ffaut o dedsol re a bmi y tor- ^{/9} nare a ffaut, cantar sea por bmol de la primera conjunta, ^{/10} hállase en un responso que dize: *O fumo celo.* \ El canto que ^{/11} subiere de dsol re o de cfaut a elami i descendiere a ^{/12} bmi, cantar sea por b de la tercera conjunta. Hállase en el responso de *Requiem* ^{/13} en *eternan*, o quando se cantare por b, en bfabmi i descendiere a elami ^{/14} i tornare por b a bfabmi, cantar sea por b de la tercera conjunta. Há- ^{/15} llase en un responso de nuestra señora que dize: *propter veritaem.* ^{/16} \ Todo canto que se cantare por b quadrado con intención en gfolreut ^{/17} o reysteración a elami, cantar sea por b quadrado de la quarta con- ^{/18} junta. Hállase en un aleluya de nuestra señora: *salve virgo.* \ La ^{/19} vii conjunta se haze quando el canto se canta por bmol y no sube mas ^{/20} de elami, i tornare abfabmi por bmol, cantar sea por bmol. De ^{/21} la séptima conjunta hállase en una ofrenda: *die jubilate.* \ La ^{/22} viii conjnta se haze quando el canto se canta por b quadrado i no su- ^{/23} be más de agefolre, con reysteración a cfolfaut, o con intención en g- ^{/24} folreut, excepto si toviere unisonantes en ffaut. Hállase en un alelu- ^{/25} ya pastores loquebantur. ^{/26} \

Capítulo nono, del tono general. ^{/27} \ \ Tono general es una vía que trae el canto a modo de- ^{/28} terminado de cantar, según el Guido en su primera parte, ^{/29} capítulo xi, i son ocho .i. i,

ii, iii, iiiii, v, vi, vii, viii. \ Di- /³⁰ vídenfe en dos partes .l. en maestros i en discípulos. /³¹ Los maestros están constituydos en números impares, /³² los discípulos en pares, i tienen quatro lugares principales do pue- /³³ {5v} den fenecer .l. en dfolre primero i el segundo, en elami tercero i qu- /¹ arto, en ffaut quinto i sefsto, en gfolreut séptimo i octavo. \ El tono /² fe compone de un diapente i de un diatefaron, i de un tono fimple ar- /³ riba i otro abaxo. Los maestros trae el diatefaron encima, i los /⁴ discípulos, abaxo. El diapente es invariable. \ El primero i segu- /⁵ do fe componen de la segunda fpecie de diapente i segunda de diatefaron. /⁶ \ El iii i iiiii, de la tercera de diapente i iii, de diatefaron. \ El quin- /⁷ to i sefsto, de la quarta de diapente i primera de diatefaron. \ El vii^o /⁸ i octavo, de la primera fpecie de diapente i segunda de diatefaron. /⁹ \ Aun que el primero i octavo fe compongan de un mefmo diapasón: /¹⁰ no ferán un mefmo tono, porque difieren en los fítuos de las confonancias /¹¹ y en las fpecies del diapente de quien fe componen; i según el Gregorio en /¹² el libro de natura tonorum, pueden fenecer primero i segundo en ala- /¹³ mire, tercero i quarto en bfabmi, quinto i sefsto en cfolfaut, séptimo /¹⁴ i octavo no pueden fenecer en delafolre. \ La compofición del tono /¹⁵ fe divide en quatro partes .l. en regulares, yirguales, mixftos i con /¹⁶ mixtos. Los regulares fon los que traen fu prfecta compofición. \ Los /¹⁷ yrr regulares fon los que subrepujan fu perfecta compofición: los maestros /¹⁸ fubiendo; los discípulos decendiendo. \ Los mixftos fon quando fe /¹⁹ mezcla el maestro con el discípulo, o el discípulo con el maestro, y efto /²⁰ puede fer en dos maneras .l. por excefo o por defecto. Por excefo es /²¹ quando el maestro fube nueve i deciende tres, o en otro qualquier /²² número, con tal que deciende con fu discípulo. Por defecto, quando el tono /²³ fube feys i deciende uno. \ Los conmixftos fon quando fe mezcla /²⁴ maestro con maftro, o discípulo con discípulo, o discípulo con maestro, o /²⁵ por el contrario, facando que no fea fuyo. /²⁶ \

Capítulo x, de los tonos de una regla. ²⁷ \\ Todos los maestros fenecen 3 punto debaxo de la regla ²⁸ i los discípulos en regla, excepto el quarto, que feneca ²⁹ un punto debaxo de regla. \ El primero trae la re- ³⁰ gla en ffaut, los faes en regla, o quinto encima; los semi- ³¹ tonos quarto encima, o segundo debaxo, o tercero encima por b mol. ³² \ El segundo tono trae la regla en d folre, i los faes tercero encima ³³ i segundo debaxo, los semitonos tercero debaxo i segundo encima. \ El iii^o, trae la regla en g folreut, los faes quarto encima i segundo ³⁵ {6r} debaxo, los semitonos tercero encima i iii^o debaxo. \ El octavo ¹ es semejable a este. \ El quarto trae la regla en ffaut o en elami, en los ² faes es semejable al primero, i en los semitonos quando trae la re- ³ gla en ffaut, así mesmo el sexto. \ El quinto trae la regla en alamire ⁴ i los faes 3 encima i 3 debaxo, o seis encima i los semi- ⁵ tonos segundo encima, o quinto encima. \ El séptimo trae la re- ⁶ gla: en b fabmi, los faes ii^o encima, o quintos encima, o quarto ⁷ debaxo, el semitono en regla, o quarto encima. \ El conosciemien- ⁸ to es en los faes, o cemitonos, o secuencias, o pasos de los tonos. ⁹ \\

Capítulo xi, de las entonaciones de los psalmos o cánticos. ¹⁰ \\ Según el Gregorio en el libro de natura tonorum, tres ¹¹ cosas se requieren para entonar qual quier psalmo ¹² .i. principio, medio i fin. \ El principio se divide ¹³ en tres partes .i. en principio de psalmos, i de cánti- ¹⁴ cos i de versos de oficios. \ Los principios de los ¹⁵ psalmos, con sus fines que son las secuencias, comiença en quatro signos ¹⁶ .i. en ffaut, el segundo, i en alamire primero, quarto i sexto; en c fol- ¹⁷ faut tercero, quinto i octavo; en d la folre el séptimo. \ Los psal- ¹⁸ mos i cánticos comiençan a demediar en quatro signos .i. en alami- ¹⁹ re, primero i sexto: la, fol, la, a tercera sílaba de la coma, excepto si fue- ²⁰ ra breve. \ El quarto en alamire: re, ut, re, mi, re, a quinta sílaba, ²¹ y algunas vezes a sexta. \ En c fol faut, tercero, quinto i octavo, el ²² quinto i octavo: fa, fol, fa, a tercera sílaba, así como el primero, ex-

^{/23} cepto si fuere breve. \ El tercero: fa, sol, fa, mi, fa, a quinta sílaba, ^{/24} excepto si el segundo fa viniere en sílaba breve: *que entonces entonar sea* ^{/25} a sexta y entrará en el segundo fa dos sílabas. \ En dlasolre, el sépti- ^{/26} mo: re, fa, mi, re, mi, a quinta sílaba, excepto si el fa viene en sílaba ^{/27} breve, *que en tal caso a sexta se entonará.* \ El segundo en ffaut: fa, ^{/28} sol, fa, *así como el quinto i octavo.* \ Los cánticos i versos de o- ^{/29} ficios comienzan de una manera, según el Gregorio en el libro de natura tonorum, i comienzan en quatro signos .i. en cfaut, el segundo: ut, ^{/31} re, fa, ut, re, *divisas; re, fa, ligadas.* \ En ffaut primero y ii^o y v^o, el pri- ^{/32} mero y sexto: fa, sol, la, fa, sol, *divisas; sol, la, ligadas.* \ El v^o: ut, ^{/33} mi, sol, ut, mi, *divisas; mi, sol, ligadas.* \ En gsolreut el tercero, i ^{/34} viii^o, i vii^o, el tercero i octavo: ut, re, fa, *así como el segundo.* ^{/35} \ {6v} El vii^o: ut, fa, mi, fa, sol; ut, fa, mi, *ligadas; mi, fa, divisas; fa sol, ^{/1} ligadas.* \ En alamire el iii^o: la, sol, sol, la, sol, sol, *divisas, y las ^{/2} otras ligadas.* \ Y según el Gregorio en el libro de natura tonorum, ^{/3} los cánticos i versos de oficios comienzan de una manera, salvo *que* ^{/4} algunos en nuestro tiempo difieren, i son ii, i vi, i viii. ^{/5} \

Capítulo xii. de las entonaciones de los evangelios, ^{/6} epístolas, lecciones, i profecías i oraciones. ^{/7} \ \ Las epístolas tienen principio i *colum* mayor, menor, ^{/8} coma, *interrogante* i fin. \ El principio comienza en ala- ^{/9} mire, con los evangelios, epístolas, lecciones, profecías ^{/10} as, según el Gregorio en el libro de natura tonorum, i ^{/11} según el tonero de Toledo, comienzan en cjsolfaut. \ El *colum* mayor ^{/12} es quando está una letra grande con un punto, entónase a v sílabas, ^{/13} o a iiii, del *colum* mayor: la, sol, fa, sol, sol, *apressa.* \ El *colum* menor ^{/14} es quando está un punto sin letra grande i entónase la, sol, *femito-* ^{/15} nado, o la, fa. \ La coma es quando están dos puntos, i entónase ^{/16} prolongando la penúltima, si fuere longa, i unisonando la última. ^{/17} \ El *interrogante* es quando está una figura *así como esta* i

entónafe: /¹⁸ la, fol, fa, fol, la, fol, la, a, v sílabas, o de otra manera: la, fol, fa, fol, la. /¹⁹ \ El fin se entona en principio de la última oración: la, fa, fol, fol, fol, la, la; /²⁰ o la, fol, fol, la, la. \ El evangelio se entona prolongando la tercera sílaba /²¹ del *colum* mayor i unisonando. \ El fin i coma i interrogante co- /²² mo de epístola. \ La profecía no difere de la epístola, salvo en el /²³ *colum* mayor, i fin. \ El *colum* mayor se entona: re, mi, la, re, a iiii. /²⁴ sílabas. \ El fin, re, mi, re re ut, las últimas ligadas. \ La lici- /²⁵ ón se entona en el *colum* mayor i fin: la, re, el la en la penúltima, i el re /²⁶ en la última. \ Y nota que fin de profecía i de lición de finados i de ti- /²⁷ nieblas, todo es uno. \ La oración se entona unisonando, i a v sílaba- /²⁸ bas del fin entonarás: la, fol, fol, la, la. \ Fin. /²⁹ \

Vista i examinada la presente obra por el reverendo señor doctor Hernando de la Fuente, provisor i veedor de las obras que se imprimen /³⁰ en el arzobispado de Sevilla. \ Empremida por Pedro Biun. S. /³² \

A dios gracias. /³³ \ \ \

Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos de Gonzalo Martínez de Bizcargui (Burgos 1511)

{1r} Non es cosa nueva, muy reverendo i magnífico se- /¹ ñor. \ Mas antes es mucho usada acerca de los antigu- /² os. \ Los que fazen algunas obras las intitulen a los príncipes /³ o grandes señores. \ No porque les dé doctrina, mas por /⁴ que de la autoridad de aquellos a quien la obra se endere- /⁵ ça, la obra reciba autoridad. \ Y así yo, ymitando a éstos, intitulé ef- /⁶ ta mi obrezilla a vuestra señoría, a la qual suplico tenga so su manto. /⁷ \

Esta es una introducción muy útil i breve de can- /⁸ to llano. \ Dirigida al muy magnífico señor don Juan /⁹ de Fonseca, obispo de Córdoba, compuesta por el ba- /¹⁰ chiller Alfonso Spañon. /¹¹ \ \

Capítulo primero, de los principios instrumentales. /¹² \ \ Los principios instrumentales del canto llano son o- /¹³ cho .i. libro, línea, espacio, clave, señal, punto, gui- /¹⁴ ón i vírgula. \ El libro es un instrumento total que /¹⁵ comprende en sí siete parciales .i. línea: i espacio, ic. /¹⁶ Línea es una señal larga, i no ancha que denota el /¹⁷ sonido, i son cinco, según que se denota de la composición del tono per- /¹⁸ fecto. \ Espacio es el que se termina con líneas, i son cinco, toman- /¹⁹ do uno abaxo o arriba. \ Clave es una figura que denota los /²⁰ signos, i son quatro. \ La primera es de ffout i tiene tres pun- /²¹ tos, exemplo. \ La segunda es de cfolfaut i tiene dos puntos, /²² exemplo. \ La tercera es de gfolreut i es una g rebuelta, en- /²³ xemplo. \ La quarta es de gamaut i es una g griega, enxem- /²⁴ plo. \ Estas claves reciben denominación de los signos en que se /²⁵ aligna. \ Y no de las propiedades, porque la clave es una cosa común /²⁶ a todas las propiedades, i no es más razón que reciba denominación /²⁷ de una que de otra, salvo del signo que así mesmo es común a las pro- /²⁸ piedades. I según el Guido en su primera parte, capítulo décimo, toda /²⁹ clave se a de poner en regla. \

Señal es una denotación de pro- /³⁰ propiedad i fon dos .i. de bquadrado i de bemol, enxemplo de la de /³¹ bquadrado. Enxemplo de la de bmol. \ Natura no tie- /³² ne señal, por que se halla ygual con todas las bozes que alcança por /³³ {1v} música vera. \ Punto es una señal significativa de la boz i es fi- /¹ gurado en diversas maneras .i. en quadrado, alphado, intento /² fo, remiso, tonito, unisonantes, ligados, du- /³ ples. \ La letra se a de meter en todo punto diverso, excepto sy /⁴ fuere duples; o en principio de ligadura, si uviere letra. \ Guión /⁵ es una señal significativa del punto que se sigue en el renglón siguiente. /⁶ \ Vírgula es una línea que aparta las partes .i. /⁷ \

Capítulo ii, de los principios significativos. /⁸ \ \ Los principios significativos son tres .i. letra i boz /⁹ i propiedad, según el Guido en su primera parte, capítulo /¹⁰ primero. \ La letra es denotación del sonido, i fon /¹¹ xxi .i. gama, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, g, a, b, c, d, e, f, i se- /¹² gún que significan los sonidos, divídense en dos partes .i. /¹³ en graves i agudas. \ Graves son desde gama hasta la primera b /¹⁴ de bfabmi; agudas, desde la segunda b, de bfabmi, hasta ella, la úl- /¹⁵ tima que es f, como la consideraren. \ Boz es con la qual se pronuncia /¹⁶ el sonido, i son seys .i. ut, re, mi, fa, sol, la; i son constituydas en este /¹⁷ número senario por dos causas: la primera, por que este número de /¹⁸ seys contiene todos los números de música, que son binario y ternario, según el Guido en su primera parte, capítulo ii. \ La segunda es porque es /²⁰ te número, según el Buecio en el libro primero del aritmética, es /²¹ perfecto porque tiene muchas partes alicotas, i juntamente tomadas /²² constituyen este número senario. \ Parte alicota es la que, muchas /²³ vezes tomada, constituye su todo. \ Dívidense en dos partes .i. ut, /²⁴ re, mi, para subir, fa, sol, la, para descender: según que se nota de la for- /²⁵ mación dellas, porque las tres se forman subiendo .i. ut, re, mi: el ut en el /²⁶ pulmón, el re en el garguero i el mi, en los labios. \ Las otras tres,

²⁷ por el contrario. \ Propiedad es una derivación de bozes a un ²⁸ principio, según Pedro de Venecia en su tratado, i son tres .l. en b ²⁹ quadrado, natura i b mol. \ Divídense en dos partes .l. en b qua- ³⁰ drado i en b mol, que tiene dos principios .l. do nacen, o do repug- ³¹ nan. \ Do nacen son las letras do comienzan las deduciones: do re- ³² punan son los bees, en natura que no tiene más que un principio, ³³ do comienza que es c. \ Estos tres principios .l. sonido i pronun- ³⁴ ciación de sonido i intención o remisión de sonido constituye las ³⁵ {2r} bozes, i de seys bozes se constituye cada una de las deduciones. /¹ \

Capítulo tercero, del movimiento deducional. /² \ \ Los movimientos de música son tres .l. deducional, y- ³ gual i dijuntivo, i no son más de tres porque todo ⁴ movimiento o será dentro en una deducción o fuera de- ⁵ lla. \ Si fuere en una deducción, será deducional; si fuera o ⁶ será en un signo o en diversos, si en uno, será movimien- ⁷ to y gual; si en diversos, será dijuntivo. \ Deducción es un ajuntamien- ⁸ to o ylación destas seys bozes, según Pedro de Venecia en su tratado ⁹ de música, i son nueve i tienen su principio en tres letras .l. en g, c, ¹⁰ f. La primera comienza en g i cántase por b quadrado; la segunda, en ¹¹ c, i cántase por natura; la tercera, en f, i cántase por b mol. I do a- ¹² cabare qualquiera destas deduciones, a tercero signo se comienza ¹³ otra daquela mesma propiedad, y así de las siguientes, hasta que se cum- ¹⁴ plan las nueve deduciones, según el Guido en su primera parte, capítulo iii, es- ¹⁵ tas deduciones constituyen los signos. \ Signo es quasi un lugar ¹⁶ a señalado, según el Guido en su primera parte, capítulo iii, i son xxi .l. ga- ¹⁷ maut, are, bmi, cfaut, dfolre, elami, ffaut, gfolrent, alamire, bfab- ¹⁸ mi, cfolfaut, dlafolre, elami, ffaut, gfolreut, alamire, bfabmi, cfol- ¹⁹ faut, dlafolre, elami, ffaut. \ Cada uno destes signos tiene letra ²⁰ y boz i propiedad, la primera del signo será letra i todas las o- ²¹ tras serán bozes. \ Enxemplo en gfolreut: g es letra, fol, re, ut, son bozes. ²² El fol es de la segunda

deducción, porque está en la orden de la segunda deducción, y es de natura por que tuvo su principio en c. El re es de la tercera deducción, porque está en la orden de la tercera deducción, i es de b mol, porque tuvo su principio en f, el ut es de la quarta deducción, porque está en la orden de la quarta deducción, y es de b quadrado: por que tuvo su principio en g, y así de todos los otros signos. \ Divídense en dos partes a la división de las letras. \ Item en gamaut en re- gla are, en espacio ic, y esto en las siete deduciones y no por la reducción. \\

Capítulo iii, del movimiento ygal. \\ El movimiento ygal es ajuntamiento de dos bozes divididas yguales, de diversas propiedades, en un signo. Según el Guido en su primera parte, capítulo viii, dize de dos bozes, a diferencia de los signos en que no ay más de una boz, divididas a diferencia de terceras y sextas, de las {2v} quales no se puede hazer movimiento ygal porq dista por un semitono mayor, yguales a diferencia de fa-mi, en un signo de diversas propiedades, que se entiende en número o en especie a diferencia del movimiento deducional en un signo, a diferencia del movimiento de- juntivo. \ Los movimientos yguales son diez i ocho, según el Guido en su primera parte, capítulo vii, divídense en tres partes .i. en bozes, que distan tan en una deducción por segundas o quartas o quintas, y en diversas deduciones están yguales, y entonces se hará el movimiento ygal de- llas. \ De segundas son ocho .i. re-ut, ut-re, mi-re, re-mi, sol-fa, fa-sol, la- sol, sol-la. De quartas son seys .i. fa-ut, ut-fa, sol-re, re-sol, la-mi, mi- la. De quintas son quatro: sol-ut, ut-sol, la-re, re-la. \ Item puede ser pro- var que sean diez y ocho, según el movimiento de las bozes, por que el ut haze tres movimiento .i. con segundas, quartas i quintas. \ El la haze tres y el re quatro, i el sol otros quatro, el fa dos, i el mi otros dos, que son diez y ocho. I donde oviere dos bozes, avrá dos movimientos yguales. \ I donde oviere

tres, avrá feys. \ El movi- /¹⁶ miento yqual, según el Guido *en su* primera parte, *capítulo* vii, será subiente /¹⁷ según deduciones, i no según bozes. \ *Enxemplo*, mudando la primera de- /¹⁸ dución *en la segunda*, será subiente i, por el contrario, decendiente, y así de /¹⁹ todas las otras deduciones. \ Iten el movimiento yqual viene prin- /²⁰ cipalmente por neceſidad de boz o de propiedad: de boz quando /²¹ falta la boz; de propiedad quando falta propiedad. \ Las bo- /²² zes *de la primera dedución* se pueden mudar con las bozes *que alcanzan* /²³ *de la segunda dedución* o por el contrario, y así qualquiera dedución /²⁴ se puede mudar con las bozes *que alcanzare de otra dedución*. \ El /²⁵ movimiento yqual y el bmol son neceſarios en música, por *que según* el /²⁶ Aristotele *en el vº* de la metafísica, neceſario es ſilo qual la coſa no /²⁷ puede eſtar. \ La música no se puede cantar *perſetamente* ſin movi- /²⁸ miento yqual i bmol, como el movimiento yqual ſea uno de los /²⁹ tres movimientos de música y el bmol una *de las tres propieda-* /³⁰ *des*, ſin los quales la música no se puede cantar, y ſi ſon neceſari- /³¹ os como provado es, no se pueden eſcuſar. Por *que según* el Aristotile /³² *en el iiº* de generación, lo *que se allega de neceſario* ſiempre se alle- /³³ ga, y así falſo i mal dezir es *que se aya de eſcuſar*. /³⁴ \

Capítulo quinto, de las conſonancias. /³⁵ \ \ {3r} Conſonancia eſ una razón de números diſtantes por gra- /¹ ve y agudo, según el Aristotile *en el ii* de los poſte- /² riores, *capítulo* primero. \ E eſta razón de números se conſi- /³ dera *en dos maneras*, la una según *que bien ſuena* y así /⁴ se conſidera *en el contrapunto*; la segunda *en quanto aquella* /⁵ *reſultacio*, no conſiderando mal ni bien ſonar, y así se conſidera *en can-* /⁶ *to llano*. \ Las conſonancias ſon treze .i. uníſonus, tonus, ſemito- /⁷ nus, ditonus, ſemeditonus, diateſaron, tritonus, diapente, tonus /⁸ *cum* diapente, ſemitonus *cum* diapente, ditonus *cum* diapente, ſemedi- /⁹ tonus *cum* diapente, diapaſón. \ E según *que dize* el lucidario *en su* /¹⁰ *tratado de música*, la

consonancia no es la una voz ni la otra ni *am-* /¹¹ bas juntas, salvo la distancia. \ Unifonus es de voces yfuales *en* /¹² un sonido, i tiene xxxiii especies .i. diez y ocho movimientos ygua- /¹³ les i seys voces símiles, i *dízese* consonancia, *en* quanto es principio /¹⁴ *de las* otras consonancias. Por *que* segund el filósofo *en* la metafísica, /¹⁵ *en el* libro quinto, todo principio se reproduce al género de su principi- /¹⁶ ado, *ansí* como uno al número. \ Tonus es una distancia de dos /¹⁷ voces con perfección, i tiene quatro especies .i. ut-re, re-mi, fa-fol, fol-la. /¹⁸ \ Semitonus es una distancia de dos voces con imperfección, i tiene /¹⁹ una *siempre* .i. fa-mi. \ Ditonus es una distancia de tres voces, i tiene /²⁰ dos tonos i dos especies .i. ut mi, fa la. \ Semitonus^a es una distan- /²¹ cia de tres voces, i tiene tono i semitono, i tiene dos especies .i. /²² re-fa, mi-fol. \ Diatesarum es una distancia de quatro voces, i tiene /²³ dos tonos i un semitono, i tiene tres especies .i. ut-fa, re-fol, mi-la. /²⁴ \ Tritonus es una distancia de quatro voces, i tiene tres tonos: i /²⁵ una *siempre* .i. fa-mi. \ Diapente es una distancia de cinco voces, i tie- /²⁶ ne tres tonos i un semitono i quatro especies .i. ut-fol, re-la, mi-mi, /²⁷ fa-fa; i fol-fol, i la -la, *redúzense a la* primera i *a la* segunda. \ To- /²⁸ nus con diapente es una distancia de seys voces, i tiene quatro to- /²⁹ nos i un semitono, i especies segund con quien se compone, exemplo: /³⁰ ut-la, ic. \ Semitonus con diapente es una distancia de seys voces, /³¹ i tiene tres tonos i dos semitonos, i especies segund con quien se /³² compone, exemplo: mi-fa. \ Ditonus cum diapente es una distancia /³³ de siete voces, i tiene cinco tonos i un semitono i especies, ut su /³⁴ {3v} para, exemplo: ut-mi. \ Semitonus cum diapente es una distancia /¹ de siete voces, i tiene quatro tonos i dos semitonos, especies ut /² supra. Exemplo: re-fa. \ Diapasón es una distancia de ocho voces, /³ i tiene siete especies i cinco tonos i dos semitonos, i es de letra /⁴ a letra semejable. \ Estas consonancias se hallan dentro un diapasón /⁵ i si más fueren necesarios: componer sean con las otras consonancias

^a De acuerdo con la lista, probablemente debería decir semiditonus

⁶ i con el diapasón. Conviene a saber tono i diapasón i de allí adelan- ⁷ te casi ad infinitum se puede proceder por consonancias, segund el Gui- ⁸ do en su primera parte, capítulo nono. \ Y si de alguna consonan- ⁹ cia destas se dieren más especies, así como de tono más de quatro spe- ¹⁰ cies o de diapente más de otras quatro reducir sean a las dichas ¹¹ en movimiento deducional o difinitivo mediante el yqual. ¹² \

Capítulo sexto, del movimiento disjuntivo. ¹³ \ \ El movimiento disjuntivo, que es disjunta, se haze por ne- ¹⁴ cesidad del deducional i del yqual, i es movimien- ¹⁵ to de una voz otra en diversas propiedades i sig- ¹⁶ nos por necesidad. Dize de una propiedad a otra a di- ¹⁷ ferencia del movimiento deducional, en diversos signos ¹⁸ i por necesidad, a diferencia del movimiento yqual. \ Las disjun- ¹⁹ tas, segund que en estas treze consonancias se hallan, son siete .i. tritonus, ²⁰ diapente, tonus cum diapente, semitonus cum diapente, ditonus cum ²¹ diapente, semitonus^b cum diapente, diapasón. \ Tritonus es del fa, ²² de ffaut al mi de bfabmi, i hállase en una ofrenda: dilexisti in prin- ²³ cipio. \ Diapente, del fa de ffaut al fa de cfolfaut. \ Tono cum dia- ²⁴ pente, del fa de ffaut al sol de delafolre. \ Semitonus cum diapente, ²⁵ desde el mi de elami al fa de cfolfaut. \ Ditonus cum diapente es ²⁶ del fa de ffaut al mi de elami agudo. \ Semeditonus cum diapen- ²⁷ te es del re de defolre al fa de cfolfaut. \ Diapasón es del ut de ²⁸ gamaut al sol de gfolreut, y estas se ponen por enxemplo por que en ²⁹ otros signos se pueden hallar. \ Dívidense en dos partes, por que ³⁰ las tres primeras vienen por defecto del movimiento deducional ³¹ o de propiedad. Las quatro últimas siempre por necesidad del movi- ³² miento deducional. \ La causa por que el semitono cum diapente ³³ {4r} se haze por necesidad del movimiento deducional, es por que tie- ¹ ne dos semitonos, i dos semitonos non se peden hazer en una ² dedución. \ Iten

^b Probablemente también femiditonus

no se hallan en todas las especies de las consonancias, salvo en las que tovieran tres tonos, uno en pos de otro, i si ma⁴ fueren necesarios componer, sean como dicho es de las consonancias. ⁵ \\

Capítulo séptimo, de los géneros. ⁶ \\ Género es un común que contiene toda la diversidad ⁷ de los sonidos, según del maestro de Ojma en su tratado ⁸ de música. \ Son tres .I. cromático, diatónico, ⁹ enarmónico, según el Boecio libro primero, capítulo ¹⁰ xxi. \ El cromático, según que dize el Boecio ¹¹ en el mismo capítulo, procede por v. cemitonos: dos mayores i ¹² tres menores. \ El diatónico procede por dos tonos i un semitono ¹³ no menor. \ El armónico, por dos tonos i dos diasis. \ Enpe- ¹⁴ ro, según dize el Gofcaldo en su tratado de los géneros, el armónico ¹⁵ como todo es apartado de nuestro uso, y la mayor parte del cromático ¹⁶ tico, así que no usamos en nuestro tiempo salvo el género diatónico en ¹⁷ todo i el cromático en parte. I según alguna semejanza, por que se ¹⁸ según el filósofo en el sexto de los tópicos, todo aquello que se pasa se ¹⁹ según alguna semejança, se a de pasar. La semejança es que así como pro- ²⁰ cedía por v. semitonos, así agora dando la quarta especie de dia- ²¹ pente respecto del género diatónico, damos dos semitonos: uno ma- ²² yor i otro menor; i respecto del menor, que se llama color, se dize ²³ cromático, según el Boecio, libro primero capítulo de los géneros. ²⁴ \ El tono compuesto no se puede componer ni dividir de dos partes ²⁵ yguales, salvo de dos inyguales o en dos inyguales .I. de semitono ²⁶ no menor i mayor. \ El semitono menor se compone de dos dia- ²⁷ sis i el mayor de dos diasis i una coma, y así mesmo se dividen ²⁸ el diasis en dos comas, según que se colige del Boecio, libro primero. ²⁹ \ El semitono mayor es de fa-mi en un mismo signo. ³⁰ \\

Reglas para cantar por el género diatónico. ³¹ \\ {4v} El conocimiento del género diatónico es: quando subie- ¹ re un punto encima de la o del re, o tercero encima del ² ut o

del fol, o *quatro encima del fa*, y *decendiere quatro*, gu- /³ ardar sea la orden del género diatónico, *que es proceder* /⁴ por dos tonos i un semitono *en la primera especie de di-* /⁵ *atefaron*, i no en otra, segund el Goscaldo, Lucidario i Rubinete, *en las* /⁶ reglas de los géneros. I esta regla se da con dos excepciones: la una /⁷ *sin descendir*, v *inmediate*, *sin reyteración de género cromático*. La segun- /⁸ da, *sin intención en la segunda casa del género do ay dos bozes sin la que se lle-* /⁹ va. Esta excepción última tiene tres excepciones .I. *sin intención en la últi-* /¹⁰ *ma casa del género, o ser quinto o sexto o reyteración, que es causa de la in-* /¹¹ *tención, excepto si inmediate tras la reyteración viniere la quar-* /¹² *ta conjunta, i segund el Guido en su primera parte, donde no ay género* /¹³ *y ay defecto de consonancias, allí serán dos consonancias.* /¹⁴ \\

Regla para cantar por género cromático. /¹⁵ \\ \\ El conocimiento del género cromático es *quando subi-* /¹⁶ *ere tres puntos encima del la o del mi, o quatro encima* /¹⁷ *del fol o del re, o vº encima del fa con reyteracion de* /¹⁸ *cinco, o la mayor parte guardar sea la orden del género* /¹⁹ *cromático, que es proceder por tres tonos i un se-* /²⁰ *mitono en la quarta especie de diapente, que es fa-fa, cxcepto en quinto o sexto* /²¹ *sin intención. \ La ylación que ay en el jobir se terna en el descendir,* /²² *segund el lucidario en su tratado de música. \ Yten en cfolfaut y en* /²³ *dlafolre cantarás por bquadrado, y en los signos que alcançare la de-* /²⁴ *ducción, si no fuere quinto o sexto sin intención, o si estovieren todas o* /²⁵ *la mayor parte de las claves señaladas, que entonce seguir sea lo con-* /²⁶ *trario del género, segund el Guido en su primera parte,* /²⁷ \\

Capítulo viii, i de las adiciones o remociones del fa o del mi. /²⁸ \\ \\ Conjunta es una dición o remisión ficta de semitono mayor, /²⁹ *fecha con fa o con mi por defecto de género. I son doze, i la pri-* /³⁰ *mera por lo alto, i afirnanse do ay fa o mi y no ambas juntas. \ La* /³¹

primera se afina en bmi, y las otras desde signo arriba a donde se ha- /³² llare fa o mi. \ Divídense en dos partes porque las adiciones o remisi /³³ ones que se azen con el mi se cantan por bquadrado i las que con el fa, por bmol. /³⁴

{5r} E según las nueve deduciones i estas conjuntas, pueden se hallar /¹ en cada signo seys bozes i diez y ocho movimientos yuales, se- /² gún el Guido en su primera parte, capítulo iii; y para esto buscar sean las /³ bozes de las conjuntas más propicias al signo en que se an de hallar las /⁴ seys bozes i los diez y ocho movimientos yguales. \ Yten quando /⁵ se pone fa, entiéndese abaxo del signo en que se asigna; y quando mi, ar- /⁶ riba. /⁷ \

Reglas de las conjuntas que se hallan. /⁸ \ \ El canto que descende de ffaut o dedfol re a bmi y tor- /⁹ nare a ffaut, cantar sea por bmol de la primera conjunta, /¹⁰ hállese en un responso que dize: *O fumo celo.* \ El canto que /¹¹ subiere de dfol re o de cfaut a elami i descendiere a /¹² bmi, cantar sea por b de la tercera conjunta. Hállese en el responso de *Requiem* /¹³ en *eternan*, o quando se cantare por b, en bfabmi i descendiere a elami /¹⁴ i tornare por b a bfabmi, cantar sea por b de la tercera conjunta. Há- /¹⁵ llase en un responso de nuestra señora que dize: *propter veritaem.* /¹⁶ \ Todo canto que se cantare por b quadrado con intención en gfolreut /¹⁷ o reysteración a elami, cantar sea por b quadrado de la quarta con- /¹⁸ junta. Hállese en un aleluya de nuestra señora: *salve virgo.* \ La /¹⁹ vii conjunta se haze quando el canto se canta por bmol y no sube mas /²⁰ de elami, i tornare abfabmi por bmol, cantar sea por bmol. De /²¹ la séptima conjunta hállese en una ofrenda: *die jubilate.* \ La /²² viii conjnta se haze quando el canto se canta por b quadrado i no su- /²³ be más de agefolre, con reysteración a cfolfaut, o con intención en g- /²⁴ folreut, excepto si toviere unisonantes en ffaut. Hállese en un alelu- /²⁵ ya pastores loquebantur. /²⁶ \

Capítulo nono, del tono general. ^{/27} \\ Tono general es una vía *que* trae el canto a modo de ^{/28} terminado de cantar, según el Guido *en su* primera parte, ^{/29} capítulo xi, i son ocho .i. i, ii, iii, iiiii, v, vi, vii, viii. \ Di- ^{/30} vídenfe en dos partes .i. *en* maestros i en discípulos. ^{/31} Los maestros están constituydos *en* números impares, ^{/32} los discípulos *en* pares, i tienen quatro lugares principales do pue- ^{/33} {5v} den fenecer .i. en dfolre primero i el segundo, en elami tercero i qu- ^{/1} arto, *en* ffaut quinto i sefsto, *en* gfolreut séptimo i octavo. \ El tono ^{/2} se compone de un diapente i de un diatefaron, i de un tono simple ar- ^{/3} riba i otro abaxo. Los maestros trae el diatefaron encima, i los ^{/4} discípulos, abaxo. El diapente es *invariable*. \ El primero i segu- ^{/5} do se componen de la segunda especie de diapente i segunda de diatefaron. ^{/6} \ El iii i iiiii, *de la* tercera de diapente i iii, de diatefaron. \ El quin- ^{/7} to i sefsto, *de la* quarta de diapente i primera de diatefaron. \ El vii^o ^{/8} i octavo, *de la* primera especie de diapente i segunda de diatefaron. ^{/9} \ *Aun que* el primero i octavo se compongan de un mesmo diapasón: ^{/10} no serán un mesmo tono, porque difieren *en* los situos de las consonancias ^{/11} y *en* las especies del diapente de quien se componen; i según el Gregorio ^{/12} el libro de natura tonorum, pueden fenecer primero i segundo *en* ala- ^{/13} mire, tercero i quarto *en* bfabmi, quinto i sefsto *en* cfolfaut, séptimo ^{/14} i octavo no pueden fenecer *en* delafolre. \ La composición del tono ^{/15} se divide *en* quatro partes .i. *en* regulares, yirguulares, mixstos i con ^{/16} mixtos. Los regulares son los *que* traen su perfecta composición. \ Los ^{/17} yirregulares son los *que* subrepujan su perfecta composición: los maestros ^{/18} subiendo; los discípulos decendiendo. \ Los mixstos son quando se ^{/19} mezcla el maestro con el discípulo, o el discípulo con el maestro, y esto ^{/20} puede ser *en* dos maneras .i. por exceso o por defecto. Por exceso es ^{/21} quando el maestro sube nueve i deciendo tres, o *en* otro qualquier ^{/22} número, con tal *que* deciendo con su discípulo. Por defecto, quando el tono ^{/23} sube seys i deciendo uno. \ Los commixstos son quando se mezcla ^{/24} maestro con mastro, o

dicípulo *con* dicípulo, o dicípulo *con* maestro, o ²⁵ por el contrario, sacando *que* no sea fuyo. ²⁶ \\

Capítulo x, de los tonos de una regla. ²⁷ \\ \\ Todos los maestros fenecen 3 punto debaxo de la regla ²⁸ i los dicípulos *en* regla, excepto el quarto, *que* feneces ²⁹ un punto debaxo de regla. \ El primero trae la re- ³⁰ gla *en* ffaut, los faes *en* regla, o quinto encima; los semi- ³¹ tonos quarto encima, o segundo debaxo, o tercero encima por b mol. ³² \ El segundo tono trae la regla *en* d folre, i los faes tercero encima ³³ i segundo debaxo, los semitonos tercero debaxo i segundo encima. \ El iii^o, trae la regla *en* g folreut, los faes quarto encima i segundo ³⁵ {6r} debaxo, los semitonos tercero encima i iii^o debaxo. \ El octavo ¹ es semejable a este. \ El quarto trae la regla *en* ffaut o *en* elami, *en* los ² faes es semejable al primero, i *en* los semitonos quando trae la re- ³ gla *en* ffaut, *añí* mesmo el festo. \ El quinto trae la regla *en* alamire ⁴ i los faes 3 encima i 3 debaxo, o seis encima i los semi- ⁵ tonos segundo encima, o quinto encima. \ El séptimo trae la re- ⁶ gla: *en* b fabmi, los faes ii^o encima, o quintos encima, o quarto ⁷ debaxo, el semitono *en* regla, o quarto encima. \ El conofcimien- ⁸ to es *en* los faes, o cemitonos, o secuencias, o pasos de los tonos. ⁹ \\

Capítulo xi, de las entonaciones de los psalmos o cánticos. ¹⁰ \\ \\ Según el Gregorio *en* el libro de natura tonorum, tres ¹¹ cosas se requieren para entonar qual quier psalmo ¹² .i. principio, medio i fin. \ El principio se divide ¹³ *en* tres partes .i. *en* principio de psalmos, i de cánti- ¹⁴ cos i de versos de oficios. \ Los principios *de* los ¹⁵ psalmos, *con* sus fines *que* son las sequencias, comiença *en* quatro signos ¹⁶ .i. *en* ffaut, el segundo, i *en* alamire primero, quarto i festo; *en* c fol- ¹⁷ faut tercero, quinto i octavo; *en* d la folre el séptimo. \ Los psal- ¹⁸ mos i cánticos comiençan a demediar *en* quatro signos .i. *en* alami- ¹⁹ re, primero i festo: la, fol, la, a tercera sílaba *de* la coma, excepto si fue- ²⁰ ra breve. \ El quarto *en*

alamire: re, ut, re, mi, re, a quinta sílaba, ^{/21} y algunas vezes a sexta. \ En c̄solfaut, tercero, quinto i octavo, el ^{/22} quinto i octavo: fa, sol, fa, a tercera sílaba, anſí como el primero, excepto ^{/23} cepto ſi fuere breve. \ El tercero: fa, sol, fa, mi, fa, a quinta sílaba, ^{/24} excepto ſi el ſegundo fa viniere en sílaba breve: *que* entonces entonar ſea ^{/25} a sexta y entrará en el ſegundo fa dos sílabas. \ En d̄laſolre, el ſéptimo ^{/26} mo: re, fa, mi, re, mi, a quinta sílaba, excepto ſi el fa viene en sílaba ^{/27} breve, *que* en tal caſo a sexta se entonará. \ El ſegundo en ffaut: fa, ^{/28} sol, fa, anſí como el quinto i octavo. \ Los cánticos i verſos de o- ^{/29} ficios comiençan de una manera, ſegún el Gregorio en el libro de na- ^{/30} tura tonorum, i comiençan en quatro ſignos .i. en cfaut, el ſegundo: ut, ^{/31} re, fa, ut, re, diuiſas; re, fa, ligadaſ. \ En ffaut primero y ii^o y v^o, el pri- ^{/32} mero y ſeſto: fa, sol, la, fa, sol, diuiſas; sol, la, ligadas. \ El v^o: ut, ^{/33} mi, sol, ut, mi, diuiſas; mi, sol, ligadas. \ En ḡsolfaut el tercero, i ^{/34} viii^o, i vii^o, el tercero i octavo: ut, re, fa, anſí como el ſegundo. ^{/35} \ {6v} El vii^o: ut, fa, mi, fa, sol; ut, fa, mi, ligadas; mi, fa, diuiſas; fa sol, ^{/1} ligadas. \ En alamire el iii^o: la, sol, sol, la, sol, sol, diuiſas, y las ^{/2} otras ligadas. \ Y ſegún el Gregorio en el libro de natura tonorum, ^{/3} los cánticos i verſos de oficios comiençan de una manera, ſalvo *que* ^{/4} algunos en nuestro tiempo difieren, i ſon ii, i vi, i viii. ^{/5} \

Capítulo xii. de las entonaciones de los evangelios, ^{/6} epíſtolas, lecciones, i profecías i oraciones. ^{/7} \ \ Las epíſtolas tienen principio i colum mayor, menor, ^{/8} coma, interrogante i fin. \ El principio comienza en ala- ^{/9} mire, con los evangelios, epíſtolas, lecciones, profecías ^{/10} as, ſegún el Gregorio en el libro de natura tonorum, i ^{/11} ſegún el tonero de Toledo, comiençan en c̄solfaut. \ El colum mayor ^{/12} es quando eſtá una letra grande con un punto, entónafe a v sílabas, ^{/13} o a iiii, del colum mayor: la, sol, fa, sol, sol, apreſſa. \ El colum menor ^{/14} es quando eſtá un punto ſin letra grande i entónafe la, sol, ſemito- ^{/15} nado, o la,

fa. \ La coma es quando están dos puntos, i entónafe /¹⁶ prolongando la penúltima, si fuere longa, i unisonando la última. /¹⁷ \ El interrogante es quando está una figura anfi como esta i entónafe: /¹⁸ la, fol, fa, fol, la, fol, la, a, v sílabas, o de otra manera: la, fol, fa, fol, la. /¹⁹ \ El fin se entona en principio de la última oración: la, fa, fol, fol, fol, la, la; /²⁰ o la, fol, fol, la, la. \ El evangelio se entona prolongando la tercera sílaba /²¹ del colum mayor i unisonando. \ El fin i coma i interrogante como de epístola. \ La profecía no difere de la epístola, salvo en el /²³ colum mayor, i fin. \ El colum mayor se entona: re, mi, la, re, a iiii. /²⁴ sílabas. \ El fin, re, mi, re re ut, las últimas ligadas. \ La lición se entona en el colum mayor i fin: la, re, el la en la penúltima, i el re /²⁶ en la última. \ Y nota que fin de profecía i de lición de finados i de ti- /²⁷ nieblas, todo es uno. \ La oración se entona unisonando, i a v sílaba- /²⁸ bas del fin entonarás: la, fol, fol, la, la. \ Fin. /²⁹ \

Vista i examinada la presente obra por el reverendo señor doctor Hernando de la Fuente, provisor i veedor de las obras que se imprimen /³¹ en el arzobispado de Sevilla. \ Empremida por Pedro Biun. S. /³² \

A dios gracias. /³³ \ \ \ \