

aquesta actitud lectora. En realitat, ell ho ha fet tornant voluntàriament enrera, en un salt de gairebé cent anys («Premessa», p. 10: «Sotto certi aspetti torno deliberatamente indietro di ottanta anni»), i adoptant un aire lector que ja Friedrich Nietzsche recomanava l'any 1886 (*Morgenröte*, Insel Taschenbuch 678, Frankfurt a M., 1983, p. 15): «Philologie [...] lehrt gut lesen, das heisst langsam, tief, rüch und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offengelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen [...]».

«Hi ha moltes aurores que encara ens han d'il·luminar», en *Filologia Clàssica*, i Nicholas Horsfall, en aquest llibre, ens n'ha mostrades algunes. Aquesta és la darrera gran lliçó, sobretot al nostre país: no podem oblidar que també nosaltres podem aportar noves lectures dels grans autors clàssics de la literatura llatina. Cada vegada estic més convençut que, a més de poder-ho fer, hem de fer-ho.

Joan Gómez Pallarès

SALINAS, FRANCISCO (1993). *Musices liber tertius*. Estudio preliminar, facsímil, edición y traducción por J. Javier Goldáraz (estudio preliminar) y Antonio Moreno (introducción al texto latino, edición y traducción). Madrid: ONCE-Biblioteca Nacional. Colección de facsímiles de la Sociedad Española de Musicología núm. 4, 384 p.

Francisco Salinas fue uno de esos hombres característicos del humanismo del siglo XVI, organista, compositor y profundo estudioso que abarcaba no sólo un aspecto de la ciencia —en su caso la ciencia musical—, sino varios, con una sólida formación greco-latina, literaria y artística. Lamentablemente, nada conservamos de sus composiciones musicales, pero sí de sus obras teóricas, que llegaron a ponerse a la cabeza de los estudios de su época en Europa y cuya trascen-

dencia está ampliamente reconocida por los musicólogos actuales. Su obra *De Musica Libri Septem*, obra de madurez y que escribió cuando enseñaba en la cátedra de Salamanca —traducida por I. Fernández de la Cuesta en 1983—, fue precedida por el *Musices Liber Tertius*, un tratado que muestra sus primeras concepciones sobre la música especulativa, que más tarde se verían modificadas y adaptadas en su segunda y más completa obra; pero el *Musices Liber Tertius*, en el que divide la música en Armónica, Rítmica y Métrica, siendo la primera la que desarrolla, expone sus teorías con una ya clara vocación didáctica y con un intento de rigor y sistematización que le permitan demostrar la correspondencia perfecta entre música teórica y práctica, algo que, sin duda, se conjugaría bien en él mismo.

Esta obra de Salinas ha sido publicada de forma rotunda y brillante en una excelente edición, fruto de la estrecha colaboración entre un musicólogo, Goldáraz, y un filólogo latinista, Moreno, cuyo trabajo interdisciplinar en la empresa acometida ha producido un libro digno de elogios por su compleja y esmerada elaboración y sus resultados sobresalientes. El libro, prologado por I. Fernández de la Cuesta, quien establece una comparación entre las dos obras de Salinas, presenta un extenso estudio preliminar de teoría musical, un estudio filológico sobre el manuscrito, la lengua del autor y los criterios de traducción.

A continuación se reproduce el facsímil del manuscrito, el 7425 de la B.N., único testigo conservado del tratado, para dar paso a la edición del texto confrontado con la traducción del mismo. Se completa el libro con un glosario de términos técnicos y un índice de nombres propios. Antes de abordar el comentario de las diferentes partes del libro, lo primero que hay que destacar es que se trata de una obra integral, de conjunto, en la que cada parte se relaciona con las demás y está pensada en función del todo que es la publicación y la valoración de la obra de Salinas en su contexto y su época. En este

sentido se han procurado estudiar todas las perspectivas precisas para adentrarse en la obra de Salinas, tanto en las cuestiones musicológicas como filológicas.

Goldáraz, tras una breve referencia biográfica de Salinas, dedica su estudio preliminar al análisis pormenorizado de las claves de la teoría armónica expuesta en el *Musices Liber Tertius*. Un capítulo tremendamente denso para aquellos que no estén muy familiarizados con estas parcelas de la teoría musical, pero necesario para profundizar en las formulaciones teóricas en torno a la naturaleza y evaluación matemática y afinación de los intervalos armónicos, cuestión nuclear del tratado que, además, se esclarece merced a la comparación con las teorías musicales antiguas y con las doctrinas de los tratadistas italianos coetáneos de Salinas, como Zarlino y Gaffurio.

El estudio que Moreno presenta sobre el manuscrito y su edición, sobre las características básicas de la lengua latina empleada por Salinas en la obra —ofreciendo una atinada radiografía completa de los distintos niveles lingüísticos de este latín técnico humanístico— y la explicación de los criterios de la traducción son modélicos en su concreción, claridad expositiva y utilidad para abordar tanto la lectura del texto propiamente dicho como la traducción.

En cuanto a la edición se refiere, ésta es de carácter diplomático, siguiendo un criterio que resulta muy acertado cuando se trata de un manuscrito único —con una revisión, posiblemente de la misma mano— y, por tanto, de la única fuente disponible. Por ello la intervención del editor ha sido mínima, respetuosa y coherente, ha conservado las variantes fonéticas y gráficas, limitándose a regularizar los tipos de íes en *i latina*, la *s longa* en *s* y la *s alemana* en *ss* y a corregir evidentes *lapsus calami*, como ditografías, tipo *inepineptis* por *ineptis* (f. 5^b, 24-6^a, 1), *conconcentum* por *concentum* (f. 17^b, 1-2), o haplografías, tipo *constitum* por *constitutum* (f. 59^b, 9-10), *Diatono* por *Diatonico* (f. 59^a, 17), olvidos de alguna letra, etc., que pueden verse registrados en la página 57 del

estudio, y que van convenientemente marcados en el parado crítico de la edición. Por otra parte, en éste se anotan puntualmente las variantes existentes *ante correctionem* del autor material del manuscrito que debió escribirlo al dictado de Salinas, ciego como es sabido. Igualmente se anotan las variantes dadas por H. Anglés y J. Subirá en su *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, I, Manuscritos, Barcelona 1946, p. 172-176, y en el *Inventario General de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, XII, Madrid, 1988. Se ha adoptado, además, un sistema de barras y numeración de folios que facilita su perfecta localización y seguimiento y que permite la contrastación continua con el facsímil al haberse numerado igualmente éste en los márgenes de las páginas del libro; facsímil de un bello manuscrito, por su parte, fácilmente legible debido a su típica letra humanística muy cuidada, —pues posiblemente era una obra ya preparada para la publicación, aunque no llegó a realizarse—, y del que la calidad del libro que comentamos permite que dispongamos de una estupenda reproducción. El resultado de todo esto es esta edición —muy esmerada formalmente— cuidadosísima y rigurosa, de absoluta coherencia con sus planteamientos, que da a conocer por primera vez esta obra de Salinas con una ponderación y un buen hacer que muestran una maduración concienzuda en la preparación de la misma, con un resultado digno de la meritoria obra que se edita y presenta.

Desde el punto de vista filológico, la edición constituye un modelo de pulcritud y acierto y es el eje central, en mi opinión, del libro. Sin embargo, no puede restarse importancia a la traducción, especialmente porque es la primera vez que tal texto se edita y traduce y por la carencia de una tradición existente en abordar integralmente este tipo de textos, y especialmente también por el hecho de presentar una traducción que cumple sobradamente el doble objetivo de acercar el mundo de la teoría musical renacentista a aquellos musicólogos o amantes de la música para quienes la lengua lati-

na no resulte, en cambio, tan cercana; y, en segundo lugar, acercar el vasto y denso campo de la música a aquellos para los que, aun comprendiendo bien la lengua latina, pueda ser poco o mal conocida la difícil terminología y el complejo mundo de la teoría musical, al menos como se formulaba hace cuatro siglos.

Esta traducción que, como su autor indica, trata de guardar un equilibrio entre la literalidad del texto y la actualización en la lengua de salida, y el capítulo ya citado de Goldáraz, con su gran sistematización, hacen que el libro en su conjunto sea una obra de alto nivel y especialización, pero comprensible y abarcable para quienes se aproximen a ella desde el campo de la filología, la teoría musical, las matemáticas o el humanismo en general y, por supuesto, desde la afición o la devoción por la música, aunando disciplinas, guardando una equilibrada razón y armonía entre ellas, por parafrasear el contenido del libro de Salinas, que contiene y prueba «la razón cierta y verdadera de la armonía instrumental» (p. 211).

De la traducción, de la que he señalado su carácter equilibrado, deben hacerse las siguientes puntualizaciones. El estilo conseguido en su conjunto preserva la elegancia severa del autor burgalés, a la vez que la claridad en la exposición, el gran valor didáctico del tratado: actualiza lo actualizable en su justa medida, para que sea perfectamente comprensible —esto es especialmente claro en el tratamiento del léxico técnico, como comentaré—, pero mantiene fundamentalmente la arquitectura sintáctica de la lengua latina, aunque bien adaptada y trasladada a la de la castellana, conservando la disposición de largos períodos oracionales, de subordinación que, por otra parte, un esmerado método de puntuación presenta de forma clara, precisa e, insisto, elegante y didáctica; lengua humanista, técnica, pero actual y no rancia. Para muestra de esto basta, simplemente, leer los títulos de los capítulos, que mantienen el mismo tono explicativo que aparece en latín, por poner un ejemplo: *De numero sonorum*, *Vi*

considerandus est ab harmonico. *Et quod motus sonorum circularis est, sicut et celorum*: «Del número de los sonidos, cómo lo debe considerar el estudioso de la armonía. Y que el movimiento de los sonidos es circular, como también el de los cielos» (p. 226-227). Son muchos los pasajes, largos pasajes, donde esto que comento es palpable, pero se pueden recomendar al lector especialmente aquellos de comparación y explicación de teorías antiguas, de definiciones y explicaciones de términos.

El autor, Moreno, comenta (p. 69-70) las dificultades inherentes a toda traducción, máxime cuando se trata de un texto técnico, y especialmente añadiría por mi parte, cuando se está ante un texto que tiene un elevado número de tecnicismos utilizados directamente desde el griego por Salinas, cuya teoría musical en este libro se inscribía en la tradición del *De Caelo* de Aristóteles, frente a la tradición pitagórico-boeciana y trataba por vez primera de exponer sus concepciones teóricas de forma ajustada y precisa y diferenciada de la escuela contraria y, además, cuando se trata de un texto cuya terminología puede no coincidir con la actual. Sin lugar a dudas, la traducción dada a los términos técnicos es el hecho más comprometido y difícil con el que se ha encontrado el autor a la hora de verterlos al castellano. Basta con citar como ejemplo de ello la traducción sistemática que hace (como advierte en la página 70) de términos como *diapason* por «octava», *diatessaron* por «cuarta», *ditonus* por tercera mayor, etc., que, en cambio tiene que transcribir, respetando la combinación de palabras que ofrece el texto latino al explicar y definir cuáles son estos intervalos; la explicación de las equivalencias de estos vocablos está perfectamente expresada en la terminología castellana, véanse, por ejemplo, los capítulos X, XVI y XVIII. Por otra parte, términos como *comma* están sujetos a diferentes acepciones, o bien por discrepancia entre escuelas distintas (la diferencia existente entre el pitagórico —exceso de doce quintas sobre siete octavas— o el sintónico —exceso de

tono mayor, 9/8, y tono menor, 10/9, de razón 81/80), o, como en el caso de *diapason*, por la evolución que han sufrido de algunos términos musicales de la antigüedad hasta hoy (en la terminología antigua referido al intervalo de octava, pero actualmente al registro de una voz, a la tesitura de una voz o un instrumento con equivalencia a escala, a órganos de 16 a 8 pies —en Inglaterra—, a la intención normal de La₃, o al instrumento en forma de horquilla de dos puntas, inventado por J. Shore en 1711 para dar precisamente La₃, etc.); puede citarse también el mantenimiento de cultismos como *concinum*, *inconcinum* por «concinco, inconcinco» al hablar de los intervalos, según sean o no «adecuados a la armonía» (p. 162, 255, etc.); conseguir sistematizar estos vocablos, respetando el uso que de los mismos se hace en el texto es un logro que merece destacarse.

En este mismo sentido hay que subrayar el acertado tratamiento de que han sido objeto términos del léxico general de la lengua que, en este tratado, se tecnicifican y especializan, así palabras como *sensus*, *natura naturalis*, *proportio*, *signa*, *ratio*, *irrationalis*. Puede comentarse, de este modo, la precisión y afinamiento a la hora de traducir (p. 226-227) *extensio*, *intensio*, *remissio*, *acumen*, *grauitas* por «producción, ascenso, descenso, agudeza, gravedad»; (p. 228-229) *acuminibus attollendis*, *grauitatibusque laxandis* por «subir los agudos o bajar los graves», refiriéndose a los sonidos; (p. 262-263) *modulare*, *modulata* por «entonar, entonada», referidos a la entonación de la quinta, cuarta, tercera mayor, etc., y *componere*, *resoluere* por «componer, descomponer», referidos a las consonancias en que se componen o descomponen las octavas; (p. 342-343) *abundare* y *procedere* por «incidir, proceder» en: *Genus enim Diatonicum est, quod Tonis abundat, aut quod per Tonos procedit; quæ defenitio ex ipso nomine sumi potest*: «El género diatónico, pues, es el que incide en los tonos, o el que procede por tonos, definición que se desprende de su mismo nombre», pero, una vez dada esta explicación utilizando ambos

vocablos como sinónimos, establece la sistematización de *abundare* por «procedere» en el resto del capítulo, como hace Salinas con el término. En el caso de la citada palabra *ratio* (y su adjetivo *rationalis*), el traductor ha sabido captar la doble acepción que presenta este término en latín a través del correspondiente «razón» en castellano, que tan particularmente hereda la acepción latina de «capacidad intelectual» (en oposición al *sensus*, «sentido físico, el oído») y de «proporción matemática» («razón armónica», en oposición a «razón aritmética o razón geométrica»), destacando así el uso sistemático que hace Salinas de *ratio*, como sinónimo de *proportio*, es decir, proporción matemática como fundamento de los intervalos armónicos. Así el traductor, operando de la misma manera que en el ejemplo citado de *abundare* y *procedere*, traduce en el capítulo I al hablar de los géneros de música: *prima sit quæ auribus solum percipitur, quales sunt cantus auium, qui audiuntur quidem cum uoluptate, non tamen intelliguntur, quia nulla ratione constant harmonica*: «el primero es el que se percibe por los oídos, como ocurre con los cantos de los pájaros, que se escuchan ciertamente con placer y sin embargo no se entienden, ya que no guardan ninguna proporción armónica»; debe tenerse en cuenta que inmediatamente se lee, *Altera, quæ aurium sensu percipitur, ac ratione comprehenditur, ut quæ in uocibus constituta est, aut in instrumentis [...]*: «El segundo es el que se percibe por el sentido del oído o se comprende por la razón, como el que está fundado en voces o instrumentos [...]» (donde *ratio* y «razón» se refieren a la capacidad intelectual, pero también a su plena acepción de proporción¹).

1. Ambigüedad, o por mejor decir, doble y complejo sentido de ambos términos, latino y castellano, que no sólo se ven en lenguajes técnicos, sino en otros tan distintos como el poético, recuérdese así el soneto de R. Alberti *A la Divina Proporción*: «A ti, maravillosa disciplina/media, extrema razón de la hermosura».

A partir de aquí, Salinas en latín, Moreno en castellano, utilizarán plenamente *ratio* y «razón» como sinónimos de «proporción». Así en la misma página y hablando del mismo segundo género de música dice Salinas: *Altera, que sensu ac ratione perpenditur, naturalis simul rationalis est, ut sunt cantus hominum, aut modulationes, que in musicis fiunt instrumentis, sed harmonica etam deprehenditur ratio, iuxta quam omnia in eis disposita sunt interualla, suis legitimis numerorum proportionibus respondentia*: «El segundo, que se aprehende por el sentido y la razón, es a la par natural y racional, como lo son el canto de los hombres o las interpretaciones que se ejecutan con los instrumentos musicales, en los cuales no se percibe solamente la dulzura natural de voces o sonidos, sino también se distingue una razón armónica según la cual quedan en ellos distribuidos todos los intervalos correspondiéndose con las proporciones correctas en los números». Abundando en esto en p. 302-3030 puede leerse: *Mirabilis autem in hoc vis rationis apparet in numeris quod in sex primis unitatibus, et in sex primis simplicibus proportionibus, que ex illis constituuntur, et in sexcupla multiplici, sex consonantie, simplices reperiantur constitute, arithmetica, hoc est numerali medietate diuise*: «La capacidad portentosa

de la razón se revela, en primer lugar, en que las seis consonancias simples, divididas según una proporción aritmética, es decir, numéricamente, se encuentran constituidas en las seis primeras unidades y en las seis primeras proporciones simples, que se fundan a partir de aquellas, y en 6/1». Se podrían seguir citando pasajes de este término u otros, pero creo que lo mostrado es suficiente para ejemplificar esta valoración de la selección del léxico².

La traducción va, además, completada con notas explicativas que facilitan la interpretación del texto y que, por otra parte, conectan la teoría musical expuesta con sus precedentes clásicos, griegos o latinos, así como medievales o renacentistas, notas que ponen de manifiesto una búsqueda concienzuda de fuentes y paralelos del texto con la erudición pertinente.

Un magnífico libro, en definitiva, cuya complejidad, gracias al trabajo de los autores, se desentraña de forma espléndida. Un libro que, por otra parte, representa un planteamiento poco usual en el campo de la filología latina renacentista, que abre un camino que debería proseguirse en la edición de este tipo de textos técnicos, siempre que cuente con tan valiosos profesionales.

Isabel Velázquez

- No obstante, interesa destacar, precisamente esto aquí, por cuanto que recientemente he leído una reseña de este libro centrada casi exclusivamente en el comentario de la traducción de los dos primeros capítulos y no en el conjunto —integral, insisto en ello— de la obra. en dicha reseña se critica precisamente esta elección del léxico que aquí se valora, por lo que, naturalmente, estoy en completo desacuerdo. Cf. F. Calero en *Tempus* 7, 1994, p. 89-99.